Штейн А. П. **Непридуманное…** М.: Современник, 1985. 415 с. («О времени и о себе»).

**Первопроходцы**

«Влеченье, род недуга…» [о Б. А. Лавреневе] 3 [Читать](#_Toc315722603)

Изящность [об А. М. Файко] 38 [Читать](#_Toc315722605)

«Непорядок» [о Н. Ф. Погодине] 41 [Читать](#_Toc315722606)

«Азорские острова» [о Б. П. Чиркове] 57 [Читать](#_Toc315722607)

Строгий юноша [о Ю. К. Олеше] 63 [Читать](#_Toc315722608)

Действующий вулкан [о Н. П. Охлопкове] 68 [Читать](#_Toc315722609)

«Друг мой! Друг мой!..» [об А. А. Фадееве] 118 [Читать](#_Toc315722610)

О Всеволоде Вишневском и не только о нем 122 [Читать](#_Toc315722611)

**Сквозь жизнь и смерть**

«На той войне незнаменитой…» [о М. Ф. Чумандрине] 181 [Читать](#_Toc315722614)

«Честнейшая идея века» 195 [Читать](#_Toc315722619)

«Помните меня, я вас очень любил…» [об И. М. Зельцере] 199 [Читать](#_Toc315722620)

«Боец, а не муха» [об А. И. Зонине] 207 [Читать](#_Toc315722621)

Чемодан с драгоценностями [о Н. К. Чуковском] 219 [Читать](#_Toc315722622)

«Никогда бы не узнал того, что узнал» [о Е. Л. Шварце] 227 [Читать](#_Toc315722623)

Новелла о черном гардемарине [об И. С. Исакове] 232 [Читать](#_Toc315722624)

Второй консультант [о Е. В. Тарле] 257 [Читать](#_Toc315722625)

Из века восемнадцатого в век двадцатый… [о Е. В. Тарле] 264 [Читать](#_Toc315722626)

Баловень судьбы [о К. М. Симонове] 272 [Читать](#_Toc315722627)

**Наброски к портретам**

Как он был молод [об А. Н. Афиногенове] 300 [Читать](#_Toc315722635)

Удивительное рядом [о С. В. Образцове] 302 [Читать](#_Toc315722637)

Встреча в Дубултах [о А. В. Вампилове] 304 [Читать](#_Toc315722638)

Артистизм [о М. М. Штраухе] 307 [Читать](#_Toc315722639)

Спешите делать добро [о М. М. Рощине] 311 [Читать](#_Toc315722640)

В драматургию — с войны [об А. Д. Салынском] 312 [Читать](#_Toc315722641)

**Сверстники**

Через всю жизнь [об А. Н. Арбузове] 315 [Читать](#_Toc315722642)

Это много, когда сделано мало, это мало, когда сделано много [о В. С. Розове] 319 [Читать](#_Toc315722644)

Человеку нужно, чтобы у него звонил телефон [о Ю. П. Германе] 323 [Читать](#_Toc315722645)

# **{3}** Первопроходцы

## «Влеченье, род недуга…»

Кронштадт на траверзе…

Смотрю, смотрю так, что глаза краснеют от напряжения. Кронштадт на траверзе…

Упершиеся в море бастионы Кроншлота, доки, корабли, путаница мачт и кранов.

Как случилось, что судьба моя, человека насквозь штатского, ненавидящего автоматизм муштры, казенные тумбочки, койки, заправленные по единому образцу, любящего засыпать, а не «отходить ко сну», иметь по своему усмотрению свободные часы, а не «личное время», согласно раз навсегда заведенному порядку, — как же случилось, что судьба моя, литературная, военная, человеческая, столь тесно переплелась с этим невеселым островом? Да, что бы и как бы ни писали мы о нем возвышенно-романтическо-приподнятое, — городом-казармой, где даже линиям классического русского ампира придан неуловимо казенный отпечаток…

Почему всякий раз, когда я думаю о Кронштадте, а тем более когда выходит мне вновь повстречаться с ним, теснит сердце странностью чувства, не пойму, чего в нем больше: грусти, гордости, нежности, надежды, досады, любви, тоски или всего этого вместе?

Пламень кленов в Петровском парке, как в ту осень, тот же император в бронзовом кафтане, — разбудите ночью — наизусть скажу надпись на постаменте, подернутую зеленоватой окисью:

«Оборону флота и сего места держать до последней силы и живота, яко наиглавнейшее дело».

Флот… «Влеченье, род недуга…»

{4} Сюда, в Кронштадт, в дни двухсотпятидесятилетия крепости, заложенной царем Петром на нелюдимом острове Котлин в 1703 году, приехал из Москвы Борис Андреевич Лавренев.

Задыхаясь и легкостью и подчеркнутой непринужденностью движений стараясь скрыть это от разглядывающих его с борта внимательных молодых глаз, он взбирается по колеблемому волнами и ветром трапу на учебную канонерку.

Ветер треплет флаг на корме, и стучит волной о стальной бок корабля, и негодующе атакует мягкую «штатскую» шляпу Лавренева, элегантную, как все на нем, но не рассчитанную на свирепые морские обстоятельства.

Сердце бьется учащенно — бедное изношенное сердце, которое уже не в силах наладить ни микродозы знаменитых гомеопатов, ни новые открытия фармакологии. Это сердце билось три войны — ритмы его сливались с самыми учащенными ритмами революции — и устало.

Добирался с материка в непогоду на катерке, а ведь еще вчерашний день полеживал на своем старом павловском диване, переехавшем с ним из Ленинграда в Москву: постучит-постучит на машинке одной рукой, держась за сердце другой, а потом опять приляжет. Но оно же, сердце, велело — и приехал, и вот уже на непокойной палубе, с мальчишеским любознайством заглядывает, нагибаясь, — он очень высок, выше всех стоящих рядом, — в окуляры модернизированных, новых для него аппаратов и с нетерпеливой жадностью человека, чувствующего приближение ухода, всматривается в свежие, подернутые легким балтийским загаром лица молодых штурманов; лица, окаймленные, как портреты в овальной рамке, блестящими, лакированными ремешками, спущенными с козырьков фуражек, и мужественны, и вместе нежны, и оттого особенно обаятельны. «Здравствуй, племя младое, незнакомое», — говорит он, улыбаясь, как бы наново постигая памятную всем нам с детства пушкинскую строчку. И вот уж катер с ним и его товарищами, подкидываемый тугой волной, пришвартовывается к другому кораблю, и вот такая же нелегкая швартовка у третьего: это встречи с кораблями и одновременно прощания. Через несколько лет упадет внезапно на крыльцо, в последний раз схватившись за сердце, и его внесут, открыв обе створки дверей, в квартиру у Москвы-реки и осторожно положат на тот самый петербургский {5} диван, и из крохотной портативной машинки будет торчать осиротевший лист с началом повести о флоте: он начал писать ее утром, в день смерти…

Мне было пятнадцать лет, когда я увидел странную, очень длинноногую фигуру в длинной артиллерийской шинели, в смятой фуражке с пушками крест-накрест, лихо подкатившую к дому редакции «Туркестанской правды» на дребезжащем, дряхлом велосипеде. Это был Бек, фельетонист.

Своими злыми стихотворными памфлетами наводил он страх на нэпманов, пооткрывавших «Чашки чая» и шашлычные «Прогресс» по всему Ташкенту; на владельцев чайхан, где тайком курили анашу; на бывших чиновников, обшивших защитным сукном пуговицы с царским вензелем; на взяточников; на скупщиков краденых царских золотых десяток; на баев, обманом завладевших драгоценной на поливных землях водой, — все это кишело и пузырилось в те годы на среднеазиатской поверхности в несметном числе. Бек разил все это и ямбом, и хореем, имя его было известно в Ташкенте, да не только в Ташкенте, если судить по письмам, потоком лившимся в редакцию со всей Средней Азии.

Впрочем, у Бека был соперник, и достойный. С ним конкурировал другой фельетонист, такой же поборник правды и такой же в этом неистовый, почему-то избравший псевдонимом название труда Энгельса «Анти-Дюринг». Имя ему было Анисифор. И Анисифор Антидюринг тоже действовал главным образом ямбом и хореем, не брезгуя иногда и гекзаметром.

Позже я, изумленный, узнал, что Бек, равно как и соперничающий с ним Анисифор Антидюринг, — автор эгофутуристических стихов, публиковавшихся в десятых годах нашего века; и — отравленный газами на Западном фронте в первую мировую войну артиллерийский офицер; и — командир бронепоезда в войну гражданскую; и — начарт в полевом штабе Подвойского; и — участник операции по уничтожению банды атамана Зеленого; и — тяжело раненный в бою с бандитами у разъезда Карапыши; и что Бек и Анисифор Антидюринг, наконец, это не Бек и не Анисифор Антидюринг, а един в двух лицах Борис Андреевич Лавренев.

Тогда я, мальчик из провинции, трехстрочный репортер, {6} допущенный лишь к нонпарельной рубрике происшествий, ничего этого не знал и не мог знать.

Меж тем длинноногая, сухопарая фигура, метя пол шинелью, ринулась по лестнице на второй этаж. Я робко двинулся следом. Фигура бесстрашно миновала столы завотделом и секретаря и, оставив меня у двери, исчезла в кабинете редактора.

А я… я и не знал, как этот кабинет выглядит.

Я собирал свои скромные происшествия у следователей уголовного розыска города Ташкента. Затем началась неделя помощи голодающим. Меня отправили на заседание комиссии Помгола, но, вернувшись в редакцию, я написал не о заседании, а о вшивых, скрюченных, черных от грязи мальчишках из волжских губерний, в паровозной копоти, с блестящими от голода глазами в глубоких, бескровных впадинах, — я видел их, этих несчастных ребят, на ташкентских базарах, среди гор зеленого кишмиша и черной сабзы, дымящихся свежих лепешек и жарящегося тут же на раскаленных, шипящих углях мелко нарезанного шашлыка.

Меня вызвали в редакторский кабинет, к Зонину. Напротив редактора сидел Антидюринг-Бек и помахивал моей заметкой; я опознал ее сразу. Поглядев на меня, памфлетист переглянулся с Зониным и сказал:

— Мальчик, надо учиться.

Могло ли мне тогда, в кабинете «Туркправды», прийти в голову, что спустя почти два десятилетия, в осажденном Ленинграде, я буду писать Зонину, тому самому Александру Ильичу, рекомендацию в кандидаты партии?..

«Мальчик, надо учиться» — эта лавреневская фраза отдается в ушах ударом станционного колокола, и я вижу себя с порыжевшим, раздувшимся портфелем, в который заключен весь мой скарб. Грязный ташкентский вокзал, до одурения пропахший карболкой и аммиаком; заплеванный еще с гражданской войны перрон, темные, залатанные узлы беженцев, их сундучки во вмятинах, со сбитыми углами, тугие мешки спекулянтов; тревожный взгляд матери; Бек-Антидюринг, длинноногий, в ядовито-зеленых бриджах из бильярдного сукна, мечется от вагона к вагону, от проводника к проводнику, — билетов нет и не будет. И второй, двукратный, удар колокола, и третий, — дежурный в красной фуражке побежал с жезлом, заскрежетали буфера, вагоны содрогнулись, и, уже на ходу, могучим толчком Бек-Антидюринг всаживает меня в тамбур, прямо в объятия {7} громадного узбека-проводника, и тот гневно трясет меня за плечи, и я вырываюсь и машу обеими руками плачущей матери и хохочущему Беку-Антидюрингу, и проводник качает бритой головой в черной тюбетейке с белыми, вышитыми бухарским шелком лепестками и сердитым движением вталкивает меня в коридор вагона, и я еду, еду «зайцем» в Москву. Проводник то выводит меня к соседу-проводнику в смежный вагон, то прячет в уборной; поезд мчится, станция Арысь, Кзыл-Орда, мчится мимо Оренбурга; уже Кинель, Самара, мост через Волгу у Сызрани; Пенза, Рязань; колеса стучат: «Мальчик, надо учиться. Мальчик, надо учиться».

Учиться в Москве не пришлось. Институт журналистики, куда отправили меня Бек-Антидюринг и Зонин, не принял: слабо подготовлен, зелен.

Поехал осенью двадцать третьего, с горя, в Ленинград к сестре и там через год на набережной Фонтанки, возле Пантелеймоновского моста, столкнулся вновь уже не с Беком и не с Анисифором Антидюрингом — со всесоюзно знаменитым писателем.

В пору золотого детства, протекавшего во времена крушения царской империи, на далекой среднеазиатской ее окраине, меня, как и многих моих сверстников, преследовал острейший дефицит линованных тетрадей.

Почерк наш, потеряв опору, стал скачущим, наши педагоги приходили в ужас от наших каракулей.

Моя выручалочка, старшая сестра, переписывала мои стихотворения в прозе, жанр, к счастью для читающего человечества, покинутый мною в двенадцатилетнем возрасте, — потом я уже не писал стихов ни в прозе, ни в рифму.

А в тринадцать лет, в газете Бухарской группы войск Туркестанского фронта, куда меня, бойца юношеского батальона ЧОНа, взяли на работу военным корреспондентом, явилась моя спасительница — в образе пишущей машинки «Ремингтон» — нет, машины, машинищи «Ремингтон», видимо, из самых первых пробных выпусков. Я колотил по ее клавишам что есть силы одним пальцем и сломал в ней четыре буквы.

В Ленинграде — фронтовой машинки уже не было — старшая сестра переписала первую мою сравнительно большую повесть под названием «Девять печальных описаний». Повесть была в отсветах увлекавшей меня сказовой {8} лесковской прозы, наверно, был в ней и след только что появившихся в ЛЕФе Маяковского рассказов Бабеля, ранних новелл Зощенко… Тем не менее она понравилась в почтенном ленинградском альманахе «Ковш» тогдашним ее редакторам, в том числе — С. Семенову и Б. Лавреневу. Подчеркиваю — Борису Лавреневу, заметившему мои газетные маленькие литературные очерки еще раньше, в Ташкенте, и отправившему меня учиться в центр. Сергей Семенов торжественно, в присутствии Федина и Лавренева, поздравил меня с вступлением в литературу, и я оставил в редакции единственный экземпляр. Бориса Лавренева я пошел проводить на набережную Жореса, он там жил. Борис Андреевич, зазвав меня к себе домой, вручил мне первый том начавшего тогда выходить полного собрания сочинений — так и не законченного ввиду незамедлительно последовавших проработок писателя, обвиненного рапповской критикой в любовании анархизмом и внесении чуждых струй в советскую литературу. Лавренев написал щедрую дарственную — «Старому другу на новую дружбу». Надпись врезалась на всю жизнь.

Альманах вскоре закрылся. Рукопись моя пропала. Сохранился черновик — я отдал мои «Девять печальных описаний» в журнал «Звезда», кто-то прочел, передал другому, другой прочел — понравилось, передал третьему, третий уехал в Москву, нечаянно захватив и рукопись, — она вновь пропала. Прочитал повесть московский прозаик, отдал в альманах «Недра» — там печатались М. Булгаков, Пантелеймон Романов, В. Вересаев. Пришло письмо от редактора «Недр», старого большевика Ангарского — коротко объявил, что отныне я автор «Недр». И выслал аванс. Но вскоре «Недра» прекратили существование. Как видите, меня как прозаика неотвратимо преследовал рок. Я прислушался к его голосу и, вышвырнув в печку черновик, забросив злосчастное беллетристическое ремесло, ушел в люди — стал разъездным корреспондентом, несколько лет ездил по городам и весям тогдашней Северо-Западной области, бывал и в Пскове, и в Новгороде, и в Боровичах, и в Мурманске, и в Опочке, и в Череповце, и в Острове.

Это пошло на пользу — во многих отношениях. Но и во вред — суждения мои стали ригористичны, иногда безапелляционны, газетные трафареты, случалось, брали верх, черное слишком часто было только черным, и белое— только белым.

{9} К тому времени Лавренев уже написал «Разлом» — я был на первом представлении.

Слава Лавренева вошла в зенит, и, как всегда, явились страстные поклонники и заклятые недруги. Я был на стороне первых и спорил со всеми, кто смел говорить, что Лавренев всего лишь занимательный беллетрист, что фабула для него превыше всего, что он безотчетно стихиен, гиперболичен, готов ради занимательности пожертвовать всем, что составляет основу книг и пьес серьезных, фундаментальных. То есть спорил с теми, кто судил художника наперекор известной пушкинской формуле. Наперекор и наперекосяк.

Вернувшись в редакцию из очередной командировки, я попал в разгар спора в задымленном кабинете редактора. На этот раз речь шла о новой лавреневской пьесе «Враги» — ее поставил тот же Большой драматический театр на Фонтанке, что ставил его «Разлом». Одни хвалили, другие разносили в пух и прах. Увидев меня, редактор, ткнув в меня пальцем, сказал: «Эй, ты, юноша в тельмановской юнгштурмовке, ты жаришься в пекле борьбы за новую жизнь в медвежьих углах, далек, и слава богу, от всяких столичных театр- и литсалонов, ихние печки-лавочки, тоже, слава богу, тебе чужды. Давай-ка собери ноги на Фонтанку, глянь, кто там друг, кто враг, и от всего юнгштурмовского сердца, начистоту — напиши!» Предложение редактора встречено было газетчиками справедливо скептически — зачем нужен слон в посудной лавке? К тому же хоть немножко следует знать предмет. Я не был о себе, к сожалению, невысокого мнения, но тоже не хотел идти в эту театральную круговерть. Рецензий на своем веку не писал и не собирался. «К тому же Лавренев — мой друг», — заметил я с гордостью, припомнив недавнюю дарственную. «Ах так! — воскликнул редактор. — Вот мы и проверим на этом случае твою принципиальность. Рассматривай это как обязательное задание. Эй, ребята из отдела искусств, закажите ему пропуск в театр. — И, коль скоро я был самый юный в редакции, добавил: — Устами младенцев глаголет истина!»

Вечером я был в театре на Фонтанке, в том самом, с которым потом не раз свяжет меня моя драматургическая судьба (пьесы «Утопия», «Пролог», «Флаг адмирала» и «Океан» были поставлены в БДТ).

Драма моего старшего друга мне резко «не пришлась». И, памятуя наказ редактора и, главное, мысленно соглашаясь {10} с ним — быть объективным несмотря ни на что, ведь я был таким же ригористом-догматиком, как и он, — написал театральную рецензию.

Впервые в жизни.

Именно потому, что у меня хранился том лавреневского собрания сочинения с дарственной — мне казалось, что я должен быть честным и написать то, что я считал. На радость всем недругам Лавренева, которые были и моими недругами. Хотя мог бы и просто — промолчать. Не так ли?

«Враги» были слабой пьесой. Неумолимое испытание временем не пощадило ее — в отличие от других произведений Лавренева, правомерно ставших советской классикой, она прочно забыта. Но почему же всякий раз, когда вспоминается эта далекая история, — неизменно примешивается чувство горечи и, не боюсь признаться — стыда? Почему, если бы спросили меня сегодня — хотел бы я, чтобы эта статья была написана, или не хотел, — я бы ответил: нет, не хотел бы? Хотя тогда считал мой поступок — акцией принципиальности. А вот — не хотел бы. Нет. Не хотел бы.

Перечитываю это «сочинение» — боже, какая удручающая вульгарно-социологическая безапелляционность! Угнетающий набор стандартных ярлыков! Ошеломляющая безграмотность выражений — вроде «технической обработки спектакля»! И полное отсутствие оценки художественной стороны дела! И глухое непонимание пусть ошибочного, но искреннего замысла художника! — глухота и слепота, ныне присущие лишь малому числу критиков, к которым я отношусь с жалостью и легким презрением… Злая пародия, да и только!

Борис Андреевич «реагировал» в характерном для него очаровательном стиле. Встретил на Невском Владимира Соловьева, будущего автора «Фельдмаршала Кутузова» и «Великого государя», тогдашнего фельетониста «Ленинградской правды», и сказал про меня, в придаточном, конечно, предложении: «Кстати, увидишь, скажи, что я куплю ему в Торгсине золотую табакерку и подарю — сборы на “Врагов” неслыханно поднялись, все рвутся на спектакль, на Фонтанке патрулируют наряды конной милиции, и я, благодаря его щелкоперству, теперь самый богатый человек в Северо-Западной области, включая всех нэпманов Ленинграда». Это было, понятно, типичное лавреневское {11} преувеличение. При встрече со мной на том же Невском проспекте самый богатый человек в Северо-Западной области от меня отвернулся — и у меня больно-больно защемило сердце.

Помирились мы лишь спустя несколько лет. Дружба наша стала крепкой, душевной и очень-очень близкой. Он несколько раз писал обо мне, и вступительная статья к моему сборнику киносценариев принадлежала ему, и он даже посвятил шуточные стихи моему четырехлетнему сыну. Про «Врагов» никогда не было сказано ни слова. Как и о рецензии. В трилогии моей «Художник и революция» драма «Поющие пески», поставленная Театром имени Моссовета, посвящена Лавреневу и его «Сорок первому». В этой пьесе Ростислав Плятт сыграл самого автора так, что даже Елизавета Михайловна Лавренева сказала с полным убеждением, что Плятт показался ей вылитым Борисом Андреевичем, хотя они были совершенно несхожи — разве что оба высокие и оба принадлежали (а Плятт, к счастью, и сегодня принадлежит) к лучшим из славной когорты русских интеллигентов, сердцем принявших Революцию.

В самые последние годы его жизни мы стали еще и соседями по даче, вечерами частенько бывали друг у друга; украдкой от Елизаветы Михайловны он покуривал у меня в кабинете, играя с моим маленьким озорным сыном, посматривая на огонь в камине и грустно прислушиваясь к потрескиванию горящих поленьев.

Мне суждено было сказать ему горькое слово прощанья на Новодевичьем кладбище…

Хожу по его опустевшей, безмолвной квартире, красивой петербургской холодноватой красотой.

Павловские кресла, стулья, мастерский портрет царя Петра в рост, масло, темноватый, почти рембрандтовских красок, неизвестной кисти; миниатюры, старинные, изящные, в рамках такого же изящества; продолговатые аристократические овалы придворных красавиц екатерининской, елизаветинской, павловской поры, розоватых, неуловимо нежных, воздушных тонов; диван, горка… Такое все не московское, будто внизу и не набережная Дома правительства, и не Замоскворечье тут вот, за мостом, а — Лебяжья Канавка, застывшая, скованная ледком, и запорошенные снегом античные статуи, и деревья в пустых аллеях {12} Летнего сада, и уходящая от Суворова в римской каске, от желтых павловских казарм к Зимнему перспектива, нет, *першпектива* Миллионной с ее мягким торцовым цоканьем…

Но нет, в окна десятого этажа гигантского мрачноватого здания — модерн тридцатых годов — Москва входит властно, деловито.

Москва, а квартира не московская. Петербургская? Не только и не столько. И петроградская, и ленинградская.

Вот пейзаж, смелый, щедрый, в свободной импрессионистской манере. Кто его рисовал?

Бурлюк. Тот самый, Давид, один из братьев, шумевших в Петербурге в десятые годы, друг Маяковского времен желтых кофт и размалеванных щек. И Лавренев дружил в молодости с Бурлюками. Коля Бурлюк был одноклассником Бори Лавренева. И с Давидом, коренастым, коротконогим, и с самим Володей Маяковским.

В чернодолинской экономии графа Мордвинова под Херсоном они проводили каникулы — Боря Лавренев, Коля и Доля Бурлюки и Володя Маяковский. Володя еще не в кофте, но достаточно живописный в своей, как его описывал Лавренев, «карбонарской шляпе и черном плаще с застежками из золотых львиных голов, похожий на голодного грача».

Вскоре после этого лета под Херсоном, отказавшись от мысли поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества, ушел Борис в литературу, эпатировал буржуа и обывателей, которым «сладко дремалось под изысканные ритмы символистских корифеев — Сологубов, Кузминых, Рукавишниковых, Чулковых, Вяч. Ивановых». И, оглушая мещан «дубинкой новизны», стал футуристом, даже эгофутуристом — это, кажется, еще левее.

Под бурлюковским пейзажем или, может, вправо от него, зарывшись в свинцовую волну, — крейсер. Три трубы, — наверное, «Аврора». О том, как она входила в Неву в семнадцатом году по приказу Военно-революционного комитета, как застыла у Николаевского моста, «вытянувшись по течению, в пронизанном нитями ливня мраке», «неподвижная, черная, угрожающая», писал Лавренев в своем очерке-рассказе «Выстрел с Невы».

А в простенке у двери — два рисунка, прелестных своей свежестью, прозрачной чистотой. Узнаю в них Замоскворечье, но в ракурсе своеобычном, неожиданном. Это сегодняшнее, молодое, и по теме, по манере — московское. Это {13} рисовал сын Лавренева, Андрей, семнадцатилетний, обещавший. Вот в рамке его портрет-фотография. Похож на отца, очень, и лицо такое же удлиненное, и глаза крупные, печальные — такие на фотографии Лавренева к «Избранному», изданному после смерти, последней фотографии. Свешивается прикрепленная к рамке прядь сыновних волос, тоненькая, светлая. Ушел из жизни на исходе войны. Но не от немецкой пули, не в бою — так было бы тяжело, но все-таки, наверно, легче. Застрелился. Нелепо, в Москве, в Лаврушинском, когда все вокруг жило предчувствием близкой победы, — несчастная любовь — и вот прядь волос отцу на память, а еще — удар в сердце, от которого не оправиться до конца дней. Любил сына, очень верил в него и теперь все не хотел с ним расставаться; повесил портрет над пишущей машинкой и на даче, над рабочим столом. Два года после несчастья все ходил погасший, с глазами, глядящими в себя; в новогоднюю ночь, среди шума, грохота джаза, глядя на карусель танцующих пар, сказал мне вдруг: «Пора». — «Домой?» — «Нет, совсем». Ночами все ворочался в своем кабинете, вставал, бродил по квартире, старые рукописи листал, к машинке присаживался: не спалось, не писалось; себя корил: недоглядел, проглядел; надо бы тесней быть с ним, с сыном, быть не только отцом — другом, поверенным его души, тогда, быть может, быть может…

Близ сыновнего портрета — марина, волны грозового, нелюдимого моря.

Она не одна тут, эта марина; море смотрит со стен и иное — сверкающее, южное, полное радости бытия.

Море он знал и любил — разное.

Море, корабли, флот.

Вот и натюрморт — не ваза с фруктами и не графин с хризантемами — морская черная фуражка, перчатки, кортик, ремни с золочеными пряжками. Сам рисовал — и с натуры: личную флотскую амуницию.

Во флотском, в военном он любил ходить — и ходил не только в войну, но до и после, даже у себя, на своей маленькой, выкрашенной под виденный в детстве цвет волжских пароходов общества «Кавказ и Меркурий» дощатой даче. Плотничал, красил крыльцо или забор или разбирал испортившийся приемник непременно сам, никому не передоверял, и в кителе, и в неизменной флотской фуражке. В пижаме ни разу не случалось мне его застать, хотя заглядывал к нему частенько — синяя полотняная {14} роба, или рабочий простроченный комбинезон, или старые, с войны, черные флотские брюки. Морской синий китель сидел на нем как смокинг, шитый по последней моде. Любил носить военную форму — и, кстати, понимал в ней толк не хуже профессора военной академии генерала Адамова из его «Седьмого спутника», или Евгения Ивановича Берсенева, капитана первого ранга, командира крейсера «Заря» из «Разлома», или Ксаверия Цехановича, деда Бориса Андреевича по материнской линии. Дед — офицер русской армии, командир батареи, воевавший в Еникале в пятидесятых годах прошлого столетия. Его фамилию упоминал Е. Тарле в двухтомной «Крымской войне», и Борис Андреевич очень гордился дедом и тем, что дед — участник Севастопольской обороны.

Носил флотский офицерский синий китель, а под кителем — нередко тельняшку, полосатую морскую душу. Такая же тельняшка грела Василия Гулявина, Балтийского флота минера первой статьи, Василия Гулявина из «Ветра», что волшебно превратил дореволюционного маленького, незначащего поэтика в крупного советского прозаика. Гулявина, того самого, у которого «на затылке двумя хвостами бьются черные ленты и спереди через лоб золотом — “Петропавловск”». У кого «грудь волосами в разрез голландки, и на ней, в мирное еще время, заезжим японцем наколоты красной и синей тушью две обезьяны, в позе такой — не для дамского деликатного обозрения».

И у Годуна Артемия, тридцати двух лет, председателя судового комитета крейсера «Заря», стучит революционное сердце под такою же полосатой тельняшкой.

И в ней, в полосатой тельняшке, Александр Семенович Пушкин из новеллы-очерка «Комендант Пушкин». Военмор, кочегар, одним из капризов революции, столь излюбленных Лавреневым, назначенный охранять отечество своего гениального однофамильца и тезки — Царское Село.

И такую же тельняшку носит Александр Белышев, минный машинист, — большевики назначили Белышева комиссаром на «Аврору», — в «черноте октябрьской ветреной ночи», «ощутив в себе какое-то новое, неизведанное доселе, сознание власти и ответственности», произносит он: «Носовое… Залп!» — начав этой короткой своей командой новое, революционное летосчисление.

И юный друг Бориса Андреевича Алеша Лебедев не расставался с тельняшкой — командир, поэт, пришедший к Лавреневу на Французскую набережную впервые в курсантской, {15} «точно и щегольски заправленной фланелевой рубахе с четырьмя узенькими золотыми полосками на рукаве»… Алеша погиб в самом начале войны, на траверзе Киля: задохнулся в подводной лодке на дне моря; последняя весточка была от него по радио в штаб флота: «Потопили транспорт противника 14 000 тонн», — а после этого вечное молчание. С отцовской нежностью написал Лавренев об Алеше, нашем балтийском милом, скупом на слово товарище — в некрологе-новелле «Трубка»…

Из трех тельняшек радисты морского полка сшили две полосатые кофты, вручили обнову тридцатидвухлетней женщине, которую состарило до неузнаваемости горе войны, — это из новеллы «Старуха».

Тельняшки — символ величия матросской души — у принявших огонь на себя артиллеристов морской батареи из «Песни о черноморцах» — о Севастопольской обороне 1942 года. Эту пьесу Лавренев предваряет словами адмирала Нахимова, относящимися к той, другой Севастопольской обороне, когда под начальством Нахимова сражался лавреневский дед: «Помните, что вы черноморский моряк‑с и что вы защищаете родной город! Мы неприятелю здесь отдадим одни трупы и развалины, нам отсюда уходить нельзя‑с!»

Нет, не игра в солдатики, как кто-то бросил насмешливо по его адресу, завидев его после войны в черной морской тужурке, — не она определяла давнишнее пристрастие Бориса Андреевича Лавренева к военной, тем более к флотской форме. Тут в наивном, третьестепенном, внешнем отражалось существенное, проявился, если можно так выразиться, закон естественного и индивидуального литературного тяготения.

В первые месяцы войны Лавренев не был с флотом. И как же остро переживал он потом эту временную свою отлучку, как остро понимал, насколько противоестественна она была для него, особенно для него! Не вернись он на флот весною сорок второго, думаю, это могло бы обернуться трагически для внука Ксаверия Цехановича, для поручика царской армии, для командира красного бронепоезда, но главное, для художника, чья судьба, личная, литературная, переплелась с судьбами Гулявиных, Годунов и Белышевых, людей в полосатых тельняшках.

Но он вернулся. На его кителе посверкивали знаки различия, {16} и это мгновенно придало ему потерянную было свежесть — физическую, душевную.

Генерал Мусьяков, редактор центральной газеты военных моряков «Красный флот», в годы войны рассказывал мне, с какой тревогой подписывал он Лавреневу первую командировку на действующий флот.

Павел Ильич Мусьяков, начальствовавший над нами, офицерами-литераторами, человек милый, мягкий, доброжелательный, рыболов в такой степени страстный, что если тебя ожидал неминуемый нагоняй, или по-флотски «фитиль», то от него возможно было, тоже выражаясь по-флотски, «отвернуть», лишь умело маневрируя в русле разговоров о преимуществах озерного рыболовства перед речным. Это была генеральская ахиллесова пята, и генерал знал это и все-таки доверчиво шел на крючок. Начни разговор о ловле сетью или на мотыля — и гроза пройдет мимо тебя, только знай предмет!

Мусьяков подписывал Лавреневу первую командировку на действующий флот с тревогой и потому, что уважал, любил, ценил литературу, литераторов, Лавренева, боялся за Лавренева, а еще и потому, что он, черноморец, отважный на войне, участник обороны Севастополя, пуще смерти боялся своего непосредственного начальника — начальника Главного политического управления. Им был армейский комиссар второго ранга, впоследствии генерал-полковник, Иван Васильевич Рогов.

Боялся — не единственный.

«Иван Грозный» — иначе его и не звали, разумеется, неофициально. С царственным тезкой Ивана Васильевича кое-что роднило, — увы, не одно лишь имя-отчество. Рогов распоряжался судьбами политработников в годы войны полновластно. Был вспыльчив, свойство, когда в руках власть, не способствующее украшению. Швырял, случалось, без особого смысла людей с одного флота на другой. Снижал в звании сразу «на два», потом так же необъяснимо повышал «на два». Случались перемещения и по принципу «наоборот»: просился политработник по каким-либо веским причинам на Север — «двигал» его на Черное море, стремился другой с Севера на Балтику — и попадал, бедняга, на мирный тогда Тихий океан. Вроде того, как мой покойный друг Михаил Чумандрин, зная нрав своей маленькой дочери Марьянки, для того, чтобы дочка ушла {17} из комнаты, говорил ей: «Марьяночка, посиди тут», — и она пулей вылетала прочь. Только в этом последнем случае все было несравненно безобидней.

При всем при том не могу не сказать, что память о Рогове я сохранил добрую: было в нем, несмотря на эти неприятные качества, то, что заставляло забыть о всех этих «царственных» замашках: литературу он любил и как политработник был страстен.

— А Лавренев-то, Лавренев снова наш, флотский, нравится там у вас, в Питере, или нет? — торжествующе наклоняется он ко мне, поводя своей стриженной ежиком головой, следя за тем, какое действие окажут на меня слова его, скрытая в них легкая насмешка: ведь он отлично осведомлен об особых настроениях писателей-балтийцев, о том, что часть из них признает лишь тех из ленинградцев, кто там, в Ленинграде, в Кронштадте, на ораниенбаумском пятачке, с первых же дней блокады. — А рассказ его «Старуха» читали? Ну, ваше мнение? А «Подарок старшины»? Только по существу, независимо от того, были вы в блокаде или вас там не было. И независимо от того, был ли он в блокаде или его там не было. Ну? А Вишневский? Перестал на меня обижаться? Встретил товарища Фадеева в ЦК, вернулся из Ленинграда, хорошо, очень хорошо говорил о Вишневском. Раньше — не ладили? Вишневский… Комиссар, трибун, признаю, но флоту его перо, перо нужно. В первую очередь. А Крон? Вот вам и москвич! И его «Офицер флота» — умница, и он сам. Знаю, знаю, все знаю и всыпал солдафонам. Приказал ставить всем флотским театрам, ну да ведь они и сами схватятся, если не дураки. Умница он. А ваше мнение? Только так, не по-приятельски и не потому, что я хвалю…

Глаза, запрятанные, немного больные, — я не знал, что его уже съедала болезнь сердца, — из-подо лба, прочерченного ранними резкими продольными морщинами, светятся умом, природным, острым, схватывающим, отбирающим, оценивающим, лукавым. Уж кто‑кто, а он никогда не смотрел на тебя вежливо-равнодушным взглядом, от которого душа стынет, а мысли вянут.

Ревнители буквы устава, не сообразующиеся с живой жизнью, старались не попадаться ему на глаза: они вызывали в нем тихую, но бешеную ярость. Тут-то, пожалуй, она была и уместна!

И что нас, писателей на флоте, манило к нему особенно: коснись дело литературы, ничто не было ему столь чуждо, {18} как формальная, уставная, «казарменная эстетика», стремление уложить образную, живую ткань в прокрустово ложе: не лезет — рви, руби! Нет, он уважал литературу, он любил ее и понимал ее широко, видел ее дальний прицел, а не только близлежащие мишени.

Помогал литераторам найти себя в войне: и Зонину помог отправиться в необходимый для будущего романа поход на подводной лодке; и Николаю Чуковскому, собиравшему материал для будущего «Балтийского неба» и стремившемуся из кабинетов политуправления на аэродромы; и Владимиру Рудному, написавшему хорошую книгу о гангутцах; и мне, когда надо было вырвать месяц на окончание сценария будущего фильма «Морской батальон». Помог и Лавреневу поскорей проститься с тыловым небытием. И как же неравнодушно, как радостно приветствовал его первые флотские военные рассказы!

Кровь текла в нем не рыбья: любил в людях яркое, талантливое и сам по-своему был талантлив. Звание комиссара присвоено было ему, бывшему наборщику типографии, по призванию, как личности.

Умер он рано, от давно точившей горячее, страстное сердце неизлечимой болезни, и люди, даже те, кто и ощутил на себе его своенравие, искренне печалились его смертью, — я видел их шедшими за его гробом, привезенным в Москву из Прибалтики, где он скончался.

«Иван Грозный» однажды вызвал Мусьякова и, поглядывая на его большое добродушное крестьянское лицо, сказал, маскируя свою симпатию к нему обычной сердитой строгостью, от которой у иных перехватывало дыхание: «Писателей береги, на фронты и действующие флоты, конечно, посылай, но строжайше накажи, чтобы не лезли в драку там, где нет нужды. Воюем еще год, а уж сколько их потеряли. Этим народом надо по-хозяйски распоряжаться, понял?»

Это — из воспоминаний самого Павла Ильича Мусьякова.

Лавренев наверстывал потерянное почти лихорадочно: в сорок втором опубликовал несколько рассказов, очерков, памфлетов, появилась пьеса «Песня о черноморцах». Все это печаталось в газете «Красный флот», в журнале «Краснофлотец», {19} все это шло на действующие флоты и, перепечатываясь во флотских газетах, в многотиражках, действовало, потому что лавреневское имя флоты знали, потому что была нужда в литературной прямой наводке, потому что писатель владел фабулой, сюжетом, как снайпер.

Работал Лавренев профессионально. Те, кто ценит эту писательскую черту, памятуя чеховские слова о пепельнице на столе, которая может стать и поводом, и сюжетом рассказа, не могли не восхищаться его умением, постижением им тайны ремесла, его военной точностью: если редактор просил его дать рассказ в субботний номер в пятницу, к шестнадцати часам, то рассказ появлялся на редакторском столе в пятницу в шестнадцать ноль-ноль, не раньше часом, но и не позже. Рассказ мог быть хуже или лучше, но всегда с острой занимательностью, всегда с элементами гиперболы в деталях и никогда не пресный. И язык, не дистиллированный в отстойниках прилежного благонравия, без школьной гладкости и без ханжеской боязни приправы, — в нем всегда была морская едкая соль.

Как он злился на пуристов, требовавших, чтобы фраза походила на больничную еду: безвредно, но и безвкусно!

И скорей опасался, упаси боже, недобрать, чем перебрать!

Уехал с командировочным предписанием генерала Мусьякова за Полярный круг, на Северный флот. Пробыл там долго. Вернулся, скинув с плеч лет пяток, не меньше, и выстреливал с ходу фронтовыми историями, ошарашивающими своей фантастической необычайностью.

К необычайности влекло его с юношеских лет, с первых литературных проб, влекло неудержимо. И если ничто из области необычайного не просматривалось в поле повседневного зрения, монтировал из «запасных» литературных частей.

Это тоже была примечательная особенность, без которой трудно разобраться в художественной сути лавреневского творчества.

Борис Андреевич не очень одобрял, едучи в поезде, суетливые хлопоты пассажиров, выскакивавших в мятых полосатых пижамах на станциях и покупавших «по случаю», без разбору поднесенные к полотну то ведра гнилых яблок, то морошку, то подозрительно пахнущих бычков. Купе, в котором мы с ним приближались к Москве, загружалось {20} деятельными попутчиками с каждым часом. Близилась станция Марцево, знаменитая рыбой. Попутчики готовились к очередной вылазке — уговаривали проводника, чтобы он отнес будущую покупку в холодильник вагона-ресторана. Как бы между прочим, Борис Андреевич начал рассказ об одном эпизоде своей юности.

«Как-то раз, — сказал он, — мы с мамой поехали в гости к моему крестному, в его имение под Херсоном. Крестный мой был по тем временам важной птицей — городским головой в Херсоне. Я обязан ему тем, что полюбил театр, и знаете почему? Меня пускали по его записке в губернаторскую ложу в Херсонском драматическом театре. Правда, я входил туда и, пока не погас свет, сидел под креслом — боялся классного наставника, следившего за тем, чтобы гимназисты, не дай бог, по вечерам не появлялись в присутственном месте. Так, камуфлируясь, я увидел всех гастролеров, побывавших в Херсоне, — Орленева, и братьев Адельгейм, и Комиссаржевскую, и даже самого Мейерхольда. Так вот, еду в имение крестного, там именины его дочери, Машеньки. Нет, вру, Наташи. К двум часам дня позвали к столу — длинный, овальный. Вся молодежь, в том числе и я, садимся по левую сторону. Все взрослые, в том числе и наш классный наставник, который был домашним репетитором дочерей крестного, — по правую. Собралось человек тридцать. Нет, вру, сорок. После разносолов — ими особенно славился по всей Таврической губернии повар крестного Кузьма — четыре лакея вынесли старинное блюдо, подаренное его прадеду князем Потемкиным, имения которого были разбросаны по всей Новороссии. На блюде с инициалами Потемкина-Таврического и его вензелем лежал осетр, величиной так с три аршина, нет, пожалуй, меньше. Во всяком случае, он был настолько велик, что правая его часть начиналась у одного конца стола, где была голова, а хвост доходил до нас, детей. Когда начали есть осетра, естественно, всем сидевшим справа досталась часть у головы, а нам — у хвоста. К вечеру все участники именин, евшие “у головы”, лежали по своим комнатам — мертвые. Дети, евшие “у хвоста”, остались живы, все до единого. В том числе я сам. Наехало начальство, исправник, прокурор, следователь, пожаловал даже сам предводитель дворянства, отъявленный прохвост, но поздно: все было кончено. Спросите, что стало с моим классным наставником? Теперь я ходил в губернаторскую ложу не прячась. Было бы ему сидеть за столом с теми, {21} кого он воспитывал… Рыбий яд, — сказал, заключая, задумчиво Борис Андреевич, — один из самых смертоносных в мире. Он начинает действовать при повышении температуры воздуха. В имении крестного было жарко, как сейчас. Ну, может, немного прохладней». В Марцеве никто не вышел.

Лавреневу скучно было жить на свете без того, чтобы не изумлять, ошарашивать слушателей, и без самих этих своих удивительных историй.

Если ему что-то мешало писать, если лист бумаги на его письменном столе подолгу оставался нетронутым — устных историй становилось все больше и больше.

Из поездки на Север Лавренев привез не только множество деталей щедрого военно-морского фольклора, но и нечто более важное и серьезное.

Он встречался с матросами и офицерами торпедных катеров, ходивших в конвое, в боевом охранении транспортов, шедших в Заполярье из Англии, участвовавших в смелых морских атаках. Жил на базе флота, присматривался, приглядывался, прислушивался. И — привез в столицу с Севера «За тех, кто в море».

Если перелистать эту пьесу нынче, не все, нет, не все выдержало испытание временем. Но и теперь ощущаешь, насколько услышан в пьесе живой язык моряков, его интонация, лаконизм, увиден колорит заполярной моряцкой жизни.

Для судьбы же писательской было насущно важно — война вернула в театр драматурга, вернула в окружении героев, иных, молодых кровей, но той же военной косточки.

Лавренев был в тяжелую годину со своими героями, а значит — в строю.

В пьесе «За тех, кто в море» театры видели логическое продолжение «Разлома».

Так оно и было. Эстафету из рук председателя судового комитета крейсера «Заря» Артемия Годуна принял Харитонов, сорокалетний капитан второго ранга, командир дивизиона морских охотников.

Сначала пьеса полежала, как полагается, в одном театре, потом в другом, в третьем. «Помариновалась» сначала в портфелях завлитов, потом главных режиссеров. Потом, когда один театр наконец отказался, а другой взял и наконец начались репетиции, кто-то из друзей оповестил {22} этот наконец взявшийся за постановку театр: «Есть разносная статья, вот‑вот появится, держись!»

Не знаю дальнейшей судьбы разносной статьи, но судьба пьесы известна. Ее, напечатанную в журнале, прочли. Была поставлена в Москве аж в пяти театрах… Даже чересчур.

Пьеса имела крупный успех, заработанный собственными средствами, без привлечения тяжелых орудий из резерва главного командования. Ее перевели на многие языки, был сделан одноименный фильм, и, как это часто бывает, вторая нашумевшая пьеса пробудила интерес к первой.

После паузы в два с лишним десятилетия театры вернулись к «Разлому».

А я был на первом, на самом первом представлении «Разлома», и это такое же ярчайшее впечатление моей театральной юности, как и «Конец Криворыльска» Ромашова.

«Конец Криворыльска» давался в бывшем Александринском театре, на улице Росси, «Разлом» — в бывшем Суворинском, на Фонтанке. Но и здесь, и там одинаково молодо и одинаково прекрасно шумел ветер революции.

Монахов играл Годуна — после того, как сыграл Яго и Шейлока, Филиппа Второго и Сганареля, после того, как вкусно откусывал огурец с перепоя и хлопал фрейлин по задам в «Заговоре императрицы» — играл Гришку Распутина.

Впрочем, Годун не первая монаховская роль в пьесах Лавренева: уже сыгран «Мятеж», одна из двух лавреневских пьес, предшествовавших «Разлому», — и, заметим, по признанию самого Бориса Андреевича, обе эти попытки, как он пишет, «сунуться в драматургию» не принесли автору особой радости.

Помню хорошо игру Монахова в роли Годуна. «Театр не знал такого со дня основания», — писала пресса того времени, вся без исключения, и это была чистая правда. Небывалое творилось в ярусах и в партере, когда палуба крейсера в финале поворачивалась, в небе загорался вымпел и матросы шли на зал и пели: «Вихри враждебные веют над нами…»

Внове было не это сценическое решение, потом, к сожалению, бессчетно повторявшееся и не только утратившее свою изначальную прелесть, но и превратившееся в знак тривиальности. Внове были пришедшие на смену Труффальдино и Гришке Распутину персонажи, пахнущие {23} ветром, не плакатные дяди, не рупоры духа времени о двух ногах, населявшие дотоле пьесы советского репертуара, и пьесы самого Лавренева в том числе. Пришла правда характеров, уже открытая советской прозой, поэзией, но еще не узнанная советской драматургией. Правда революции, увиденная светлыми, романтическими глазами.

Так стал «Разлом» вехой в истории нашего театра, без которой и не проследишь путь советской драматургии.

А ведь первой пьесой, которую мечтал написать Лавренев, была пьеса о Лермонтове.

Собирал материалы, делал наброски. Отложил в сторонку, решив раньше написать «Мятеж» — о гражданской войне в Средней Азии, о басмачах, о большевиках, о белых офицерах…

Но хотел дебютировать в драматургии пьесой о Лермонтове.

И последняя, предсмертная, та, что сыграна МХАТом в Москве и Театром имени Пушкина в Ленинграде, — о Лермонтове.

Как любовь — первая и последняя.

Вот и в квартире в Замоскворечье, в кабинете, в проеме у окна на Берсеневскую набережную, блеснул в холодной, умной ироничности чей-то взгляд исподлобья. Он, поручик пехотного Тенгинского полка. Портрет работы художника Щербакова — кисть уверенная, точная, может, даже слишком точная, — тут бы пылкости, дерзости, юношеского полета…

У Лавренева с Лермонтовым отношения складывались с юности интимные, сложные. Любил его больше, чем Пушкина, и больше, чем Толстого, и больше, чем Чехова. «В нашей русской классической литературе я больше всего ценю лермонтовские стихи и лермонтовскую прозу».

Любил, когда ему было пятнадцать, и когда двадцать, и когда сорок, любовь не остывала и в шестьдесят, хотя тому, убитому под горой Машук, все по-прежнему было двадцать семь. Но шестидесятилетний писал о двадцатисемилетнем, писал, говорил, думал по-прежнему, застенчиво, ученически благоговея.

Ехал из Москвы в Кисловодск лечить больное сердце, в темноте оделся, вышел в коридор, все силился, прижавшись к стеклу, разглядеть Машук — расплывающийся в предрассветной роковой мгле. Вернулся в купе мрачный, молчащий, закурил и уж не ложился. А из Кисловодска, из санатория ученых, где ему было очень хорошо и весело {24} и он всегда ходил окруженный тьмой молодых и немолодых почитателей его таланта, — несколько раз на электричке удирал в Пятигорск, в лермонтовский домик, по-станичному побеленный, тихий, по-светлому печальный, как лермонтовская элегия. Возвращался оттуда неразговорчивый, неоживленный, как обычно, когда он откуда-нибудь возвращался. И даже не рассказывал никаких случившихся с ним невероятных дорожных историй. Ездил туда неспроста — за атмосферой для будущей пьесы.

Закончил «Лермонтова» уже в Переделкине, в маленьком домике на тенистой просеке, выходящей в лес; и просеку назвали, по его просьбе, улицей Лермонтова.

Почему же Лермонтов?

Что их сближало? Стиль, манера? Да нет, писателей более разных трудно и представить.

Вот начало его повести «Сорок первый»:

«Сверкающее кольцо казачьих сабель под утро распалось на мгновенье на севере, подрезанное горячими струйками пулемета, и в щель прорвался лихорадочным последним упором малиновый комиссар Евсюков. Всего вырвались из смертного круга в бархатной котловине малиновый комиссар Евсюков, двадцать три и Марютка. Сто девятнадцать и почти все верблюды остались распластанными на промерзлой осыпи песка, меж змеиных саксаульных петель и красных прутиков».

Живопись? Да, солнечная, до боли в глазах, как пейзажи Коктебеля, которые он любил рисовать и которые висели у него в спальне.

Но почему же все-таки Лермонтов?

Вот начало любимой Лавреневым «Тамани»:

«Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить».

А вот начало «Ветра», одной из трех повестей, сделавших Лавренева знаменитым:

«Поздней осенью над Балтийским морем лохматая проседь туманов, разнузданные взвизги ветра и на черных шеренгах тяжелых валов летучие плюмажи рассыпчатой, ветром вздымаемой пены».

Сравните с началом «Бэлы»:

«Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна, {25} а чемодан, с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел».

Лавреневская проза — подчеркнуто орнаментальная, узорчато-сложная, полная эпитетов, сравнений, метафор, глубоко отличная всем строем своим от прозы лермонтовской, аскетической, поразительно скупой на прилагательные.

Они писали по-разному. А видели мир схоже. В обнаженности резких сюжетных хитросплетений «Тамани» и «Сорок первого», «Рассказа о простой вещи» и «Фаталиста», в молодом, романтическом свечении являлся обоим окружающий мир. Как и Лермонтов, Лавренев ищет в жизни необыкновенного, как и Лермонтова, манит его исключительность сюжета, как и Лермонтову, дороги и близки его перу недюжинная смелость поступков, высокая температура чувств, невероятные по своеобразию столкновения любви и долга. Оттого, верно, Лермонтов, именно он — герой пьесы Лавренева, задуманной первой и написанной последней. Оттого выбирает Лавренев для пьесы о Лермонтове именно те четыре года жизни поэта — последние, до гибели. В них загадка, а стало быть, не только возможен, но и необходим вымысел, художественная гипотеза.

Почему наказание Лермонтову за его стихотворение-бомбу было столь смехотворным — перевод тем же чипом в один из блестящих полков русской кавалерии? Связи влиятельной бабушки поэта? Вряд ли они спасли бы Лермонтова, как связи Волконского, Бестужева, Анненкова, Трубецкого не спасли их от сибирских каторжных рудников. Ведь всего лишь за несколько лет до лермонтовского стихотворения, вспоминает Лавренев в своих размышлениях, «Николай I и Бенкендорф загнали в пожизненную солдатчину поэта Полежаева за его поэму “Сашка”, которая даже и не носила серьезного политического характера. Что же при таких условиях должны были сделать те же Николай I и Бенкендорф с Лермонтовым? И, однако, ничего не сделали».

Лавренев решает загадку так: Бенкендорфу было выгодно лермонтовское обвинение, адресованное «надменным потомкам» русской аристократии и заезжим авантюристам — оно было «оправдательным документом» Бенкендорфа, оно отводило от Бенкендорфа прямое обвинение в убийстве Пушкина.

Я не пушкинист, не лермонтовед, как и подавляющее {26} большинство моих вероятных читателей, и мы все не знаем, верна эта гипотеза или обманчива. Но она типична для самого Лавренева и потому рождает отличные сцены в пьесе, такую, например, как встреча мягкотелого, умеренного, либерального Жуковского с хитрым и жестоким Бенкендорфом.

И вторая загадка дразнила лавреневское воображение своей необъяснимостью. Почему Белинский пришел к Лермонтову, сидевшему на гауптвахте?

Белинский, ранее звавший Лермонтова надутым барином! Издевавшийся над его светской беспутностью, пустотой!

Почему?

Этого никто не знал, как и того, о чем был четырехчасовой разговор двух таких разных и двух таких великих людей.

Но Белинский сказал однажды, что там, на гауптвахте, увидел Лермонтова в истинном свете. А Панаев в воспоминаниях бегло сказал о рандеву на гауптвахте.

Лавреневу этого довольно для гипотезы. Ведь есть письма Белинского и к Белинскому, есть статьи Белинского, есть проза и стихи Лермонтова, есть и его эпистолярное наследие. И Лавренев уже видит эту сцену в подробностях, в цвете — даже «обнаруживает» пропойцу штабс-капитана, оказавшегося лермонтовским коллегой по заключению и случайным свидетелем памятного свидания. Он должен был быть для заземления возвышенного диалога — и вот возник и живет пьяница-офицер.

Загадка раскрыта приемами художественной гипотезы. Пусть ее оспаривают лермонтоведы — она создана…

Не в этих ли загадках и шифр к разгадке художественной натуры самого Лавренева? Ключ к законам, двигавшим его рассказы и пьесы по литературной орбите и то взмывавших его самого вверх, то, напротив, заставлявших камнем лететь вниз — с выключенным мотором?

Не оттого ли писали о Лавреневе, особенно о Лавреневе-прозаике, в начале его литературного пути до безвкусицы обильно, а в конце до безвкусицы скудно? О нем как о прозаике забыли, чему, кстати сказать, способствовала не столько короткая память издательств, сколько робость, порожденная инерцией бесконфликтности, — ничего не было более антагонистичного теории борьбы «лучшего с хорошим», чем лавреневская проза… И, кстати сказать, вышедший незадолго до смерти, после многолетнего {27} антракта, двухтомник избранных повестей и рассказов разошелся почти мгновенно…

Нет, не одни огни, не одни цветы: после взлета — падения, бывало, расшибался больно, бывали и паузы — длинные-длинные, несравненно длинней мхатовских…

Предвоенная пауза длилась тоже долго, и это было тоже очень мучительно — пауза, прерванная войной…

А меж тем слава явилась к нему запросто, без околичностей, сама поспешила нанести ему визит, еще когда он спал, приехав в Ленинград, бесприютный, в своей старой артиллерийской шинели, на полу, на газетах, в нетопленной комнате одного давнего своего туркестанского дружка, ныне покойного поэта Михаила Фромана, или у другого, Павла Лукницкого; когда еще пописывал фельетоны в еженедельной профсоюзной газете «Ленинградский рабочий». Уже сходили тогда с машин свежие листы «Красного журнала для всех», и «Альманаха “Красного журнала для всех”», и «Звезды» с его повестями — «Ветер», «Звездный цвет» и «Сорок первый».

Примечательно: все три повести, давшие повсеместную популярность его имени, напечатаны почти одновременно с небольшими интервалами на протяжении всего лишь четырех месяцев — с мая по август 1924 года.

Случай в литературе необычный. Но необычное в духе самого Лавренева, его жизни, его книг.

Повести сразу же переиздали, сразу же перевели на многие языки. Сразу же инсценировали, сразу же экранизировали.

Экранизировали и вышедший позже «Рассказ о простой вещи» — приключенческий фильм «Леон Кутюрье» — один из первых о советском разведчике. Чухрай еще не родился, а знаменитый Протазанов уже снял «Сорок первый». Не родился и Олег Стриженов, а Коваль-Самборский, красавец с льняными волосами, сыграл синеокого Говоруху-Отрока.

Синеок ли Говоруха, еще нельзя было определить в черно-белом кино. Но черно-белая немая лента имела успех не меньший, нежели цветной говорящий фильм, сделанный тремя десятилетиями позже.

Экранизировали один за другим разные рассказы Лавренева.

Он нравился читателям, зрителям, режиссерам. Это объяснимо. В литературный поток влилась струя, отличная {28} от других. Непокорная, непокойная. С течением непредусмотренно-своевольным.

Лавренев неспроста до последних дней был пристрастен к живописи, писал о выставках, в час досуга сам брал палитру, уходил на берег моря, в горы, в лес. Зарисовки его полны света, яркости, пестрой солнечной игры. Такой же многоцветной была и его литература — проза, пьесы. Недавно перелистывал «Сорок первый» и не заметил, как снова перечитал до конца. Кажется, будто не чернилами написаны страницы повести — красками. Переливающееся, как лучи солнца в витражах, видение мира, событий, щедрость, буйная, иногда без удержу, но зато и без оглядок, в изображении чувств, судеб, поступков. Такая же буйность языковая: тоже без удержу и без оглядок, открыто не рассчитанная на щепетильное ухо, — и все это, соединенное со стремительностью действия, с сюжетными, фабульными поворотами, поражающими своей внезапностью, крутостью, как виражи на гоночном треке…

Мало в литературе нашей людей, умеющих так подчинить фабулу своему замыслу, идее, как это умел делать Лавренев. Небрежение сюжетом почитал он за небрежение к читателю. Он видел в фабуле возможность вести читателя за собой — величайшее преимущество владеющих тайной сюжетосложения.

И это преимущество неизменно на стороне Лавренева: сюжет был всегда с ним заодно — верный помощник, единомышленник.

Остроумно замечание Сомерсета Моэма: «Построить сюжет — нелегкое дело, но из этого вовсе не следует, что он достоин презрения».

С годами, по мере того как набирала ход теория бесконфликтности, — это свое, что Лавренев привнес в искусство, стало беспокоить. Мало-помалу стало казаться криминалом.

Ополчились на то, что как раз и дорого в непохожем на другие почерке Лавренева, на то, что и сделало его, бывшего эгофутуриста, в конечном счете советским писателем.

Теперь, с высоты прожитого, пережитого, понятого, раздумывая над специфичностью лавреневского дарования, не винишь авторов этих критических анализов; их формулировки были продуктами своего времени, а они сами нередко {29} жертвами собственных вульгарно-социологических формулировок, как, впрочем, многие из нас, и я в том числе. Нет, не в изобличении задним числом суть — это занятие малополезное и не всегда благородное.

Не винишь, но понимаешь, насколько несправедливо, неразумно, нелепо, наконец, упрекать Лавренева как раз в том, в чем он силен! То, что на самом деле являлось лавреневской добродетелью, выставлялось злонамеренностью, пороком.

С осуждением произносилось довольно точное определение доминанты лавреневского творчества:

«Ищет необычных коллизий, возвышенной героики, сильных чувств и страстей».

Он и в самом деле искал все перечисленное.

… Как искал все перечисленное ста годами раньше автор «Мцыри», «Демона», «Кавказского пленника».

… Как искал все перечисленное двумя тысячами лет раньше автор «Медеи» Еврипид. И — двумя тысячами лет позже — Николай Охлопков, поставивший в зале Чайковского «Медею», трагедию античного мира, — в ней мы увидели и «возвышенную героику», и «сильные чувства и страсти», и более чем «необычную коллизию» — мать убивает собственных детей — куда больше! И боги ведут себя тоже не очень похвально — прощают Медею, забирают ее к себе, на божью гору Олимп. Что делалось, однако, в античные времена!

… Как искал все перечисленное уже в наши времена, в пятидесятые годы двадцатого столетия и три десятилетия спустя после выхода на экран протазановского «Сорок первого», молодой ученик Михаила Ромма, еще никому не ведомый Григорий Чухрай. Искал — по внутренней необходимости.

Чухрай пришел в кино, ведя календарь своей самостоятельной биографии от лавреневского «Сорок первого», от лавреневской «возвышенной героики», от его «необычных коллизий». Я помню, как робко стучался он в низенькую калитку лесного домика на улице Лермонтова, увитую плющом, впервые придя к Лавреневу, и как Лавренев, после этого визита прибежав ко мне украдкой от жены выкурить запретную папироску, воодушевленно говорил о смелости молодых ребят, которые «перевернут чертовыми тормашками гнилые порядки в кинематографическом департаменте». {30} В выражениях своих чувств, как известно, Борис Андреевич никогда не стеснялся.

Чухрай ощутил, в чем сила Лавренева, — и сила писателя стала силой режиссера.

Нельзя выбивать из-под ног художника то, на чем он стоит. Когда Лавренев «прятал» свой голос, пускался в чуждые ему глубокомысленно-философские дебри, получалась пьеса «Враги», ненатуральная, мелодраматическая, со скучными теоретическими панацеями, из которых выходило, например, что голос крови, биологические законы определяют, кому на какой стороне баррикады быть, и что голос крови сильнее долга воина.

Как будто бы сам Лавренев собственной биографией, жизнью своей не опроверг этот биологический «закон». И как будто «Сорок первый» писал кто-то другой, не Лавренев.

Не своим голосом говорил Лавренев и в романе «Синее и белое», и роман не был дописан, он к нему собирался вернуться, пересмотреть, переписать…

А сказанное Лавреневым по-лавреневски осталось жить, и «Разлом» ожил, как и «Сорок первый», спустя десятилетия и снова пошел по стране и за границу.

Я видел «Разлом» тот, первый, и видел «Разлом», премьеру его, в пятидесятые годы на сцене Художественного театра, и со мною рядом сидел Борис Андреевич Лавренев, и я следил не только за артистами, но и за ним, и он волновался и нервничал, и вскакивал с кресла, и снова садился, и снимал очки, и снова надевал их — словом, вел себя как все начинающие авторы, хотя после первого своего «Разлома» он выходил кланяться не на одной новой своей премьере, и не в одном театре, и не в одном городе.

«Разлом» был ему дорог, как дорога отшумевшая юность. С первым «Разломом» пришла к нему любовь к женщине, длившаяся до конца жизни — ей, актрисе, Елизавете Гербаневской, ставшей потом его женой и другом, ей первой читал он куски новой пьесы в Ленинграде, на набережной Невы, у Литейного моста.

И это было причиной его необычайного юношеского волнения на премьере, но не главной. Ему радостно было видеть, что давно рожденное им не умерло. Лавренев не остыл к жизни, к литературе, к искусству, он никогда не был равнодушен: ни в молодости, ни в годы заката.

{31} Проследите судьбу пьес умерших, канувших, пьес возвращенных. Воскресших. И не только пьес — самих художников.

Возвращен Лавренев. Чем? Тем, в чем он был силен. Вернулся — и в театре, и в кино, и в телевидении — «Сорок первым», «Седьмым спутником», «Гравюрой на дереве», «Ветром», «Леоном Кутюрье» и «Разломом». Снова его ставят в театре и снимают в кинематографе.

Обнаженность резких сюжетных хитросплетений? Да. Романтическая гипербола, пестрая солнечная игра, буйная, иногда без удержу, щедрость характеристик? И это. Но главное в том, что захватило самого Лавренева в революции — ее ветер, ее Марютка и ее Говоруха-Отрок. Их любовь, нет, не любовь, а пожиравшая их страсть, неумолимая, трагическая, их конфликт — непримиримый, трагический.

Время многое поставило на место, в том числе и то, в чем был силен Лавренев, а не то, в чем он был слаб.

Можно увидеть то время по-разному — все зависит от того, какие глаза у художника.

Лавренев увидел это время, выражаясь его словами: «грохотное, смутное, кожаное», — глазами романтическими, неравнодушными.

И если глаза — зеркало души, то и душа Лавренева откликнулась на «грохотное» время таким же неравнодушием, увлеченностью, больше того — влюбленностью.

… Проплывают очертания Кронштадта, а мне видятся стены московской квартиры Лавренева, в маринах, в гравюрах, в портретах, рында на столике, корабельная, старинная, ее принесли ему в день шестидесятилетия два ученика — выискали в антиквариате и купили, сложившись. Весь день шестидесятилетия он отбивал склянки, они звенели, и он с наслаждением прислушивался.

Вижу опустевшую его, молчащую, холодноватую квартиру, вижу, как в окна входит властно, деловито Москва — с контуром высотного здания на Смоленской площади, со сказочно подсвеченной воздушной подушкой над бассейном «Москва» на старой Волхонке, со снующими по белому снегу бессчетными черными фигурками… Москва, голубовато-сизая в предвечерний, смутноватый и одновременно резко прочерчивающий линии и очертания, черноту и белизну, январский, морозный, чем-то неясно грустный и неясно прекрасный час. День уже ушел, вечер еще не {32} явился. Не светло, но и рубильник уличного освещения, делящий ночь и день, не включен. И в резкости предсумеречных тонов скорей угадывается изгиб замерзшей Москвы-реки и черный, как в движущейся рекламе, пунктир точек-машин на набережной — и им, машинам, не пришло еще время включить подфарники. Почему-то припоминается узкая, снежная январская дорога в сороковом году в Финляндии, на Петрозаводском направлении: вот так же двигались, не включая света, в предсумеречный час грузовики, санитарки, «эмки»…

Петербург, Петроград, Ленинград, Кронштадт, Москва…

Пишу эти строки погодя, не сразу после полета в Херсон, на родину Бориса Андреевича Лавренева, и жаль: наверно, чуть отступит в потоке времени и событий свежее впечатление, наисильнейшее, пронизанное осенним, но все еще солнцем юга, осыпанное цветами и листьями. И Днепр, и плавни, и речной порт, откуда уходят в океан корабли и возвращаются из океана корабли. И сам громадный теплоход, из-за которого, собственно, мы и прилетели сюда — осанистый, с высоко вздернутым носом, владычествующий над пирсом белоснежной надстройкой…

А по борту большие буквы, из которых складываются имя и фамилия человека, которого ты знал как человека, а не как корабль: «Борис Лавренев».

И ты поднимаешься по трапу, и с борта на тебя смотрят люди в форме моряков торгового флота, сами себя называющие лавреневцами…

А до этой встречи — самолет, летящий в Херсон, и рядом, в креслах воздушного салона, — Елизавета Михайловна, жена Бориса Андреевича, уже плававшая по морям на теплоходе «Борис Лавренев», и внук его, Лавренев Алеша, и старинный друг Павел Лукницкий, тот самый, у которого на квартире в Ленинграде, тогда еще Петрограде, приехавший из Средней Азии сотрудник «Туркестанской правды», фельетонист, подписывавшийся то Беком, то Анисифором Антидюрингом, дописывал свои «Ветер», «Звездный цвет» и «Сорок первый».

И потом — мальчики и девочки, маленькие и большие, с букетами и букетиками цветов, и учителя с такими же букетами — это все школа имени Бориса Лавренева, старейшая в Херсоне, — и путешествие по Лавреневской школе, {33} и лавреневская стена, на которой память о писателе — его книги, автографы, портреты, афиши, фотографии, которые ты знал, и те, что не знал, и листочки рукописей.

Сам Борис Андреевич был тут, в Херсоне, незадолго до смерти, и бродил с Елизаветой Михайловной по городу, и показывал дом, в котором жил (сейчас на нем мемориальная доска), и зашел в школу, ту самую, где мы сейчас, и показал парту, на которой сидел когда-то, — конечно же, это была парта на школьной Камчатке, там можно было вести себя вольготней, нежели на виду у учителей. И сейчас на этой парте мы видим дощечку, напоминающую о том, что эта парта ученика Бориса Сергеева.

Сергеев — настоящая фамилия Лавренева.

«Над крутым обрывом правого берега Днепра встают полуразрушенные, густо заросшие дерезой и бурьяном валы старой крепости, построенной в конце XVIII века Суворовым… Возле крепости разлегся по берегу уютный, ласковый город. Обилием зелени он похож на парк, и летом, когда цветут акации, улицы засыпаны душистой шуршащей пеной опавших лепестков, по которым идешь, как по ковру. Имя города — Херсон. В этом городе я родился 17 июля 1891 года. Родители мои были педагогами и всю жизнь несли скромное, но почетное звание просветителей — народных учителей…»

Это из короткой повести о себе, написанной Борисом Лавреневым в 1958 году, за год до смерти.

Задолго до революции сбежал тайком из родительского дома, ушел в заграничный рейс херсонский гимназист Борис Сергеев, будущий Борис Лавренев.

«В Александрии сошел с парохода в намерении поступить матросом на какой-нибудь корабль, идущий в Гонолулу. Но таких кораблей не было. Небольшую сумму денег я быстро проел на восточные сладости, с голода таскал бананы у торговок на рынке и, вероятно, кончил бы плохо, если бы судьба не послала мне спасителя в лице старого механика французского стимера, который устроил меня палубным юнгой.

Я плавал два месяца, пока меня не сняли с палубы в Бриндизи два расфуфыренных, как индюки, итальянских карабинера, и с курьером консульства я был отправлен в Россию. История этого побега много лет спустя вошла в рассказ “Марина”.

{34} Но это плавание разбередило мою любовь к морю, и я решил обязательно стать моряком».

В дни восьмидесятилетия со дня рождения писателя пришло в Москву Е. М. Лавреневой письмо из Коломбо от экипажа теплохода «Борис Лавренев».

И я вспомнил снова «Короткую повесть о себе» и рассказ «Марина» и снова перечел прелестные строки из этой ранней лавреневской новеллы, где повествуется о механике мсье Мишеле, подобравшем голодного мальчика, мсье Мишеле, участнике многих революционных вспышек, мсье Мишеле, повторявшем одну «всегдашнюю священную фразу»:

«Мальчишка! Люби революцию! Во всем мире она одна стоит любви! Остальное — богатство, слава, женщины — Je m’en fichel[[1]](#footnote-2)! Тьфу! Люби революцию, мальчишка!»

Хочется вернуться к одному из давнишних выступлений писателя — вы найдете его в стенограммах Первого Всесоюзного съезда писателей.

Тогда, в 1934 году, Борис Андреевич Лавренев говорил о том, что он подразумевает под понятием «революционная романтика»:

«Это прежде всего пламенная творческая взволнованность писателя. Это сконцентрированная любовь и ненависть автора к своим героям, в которых он чувствует не абстрактные тени, а конкретных живых людей своего и чужого класса… Нужно обдумывать творческий замысел холодно и трезво, а писать горячо и взволнованно. У меня и у Вишневского — почти противоположные драматические приемы, мы по-разному писали наши пьесы, но все же есть нечто объединяющее нас с Вишневским: это взволнованность наших работ. Они написаны неостывающим пером советского писателя, а не равнодушным стилем репортера. Мы, может быть, писали плохие пьесы, но мы никогда не были в школе равнодушных».

По-разному писали и очень разными были — характерами, вкусами, манерой письма. По-разному явились в литературу.

И все же прав Лавренев, когда говорит о том, что роднило его с Вишневским.

Взволнованность.

Ошибаться могли, заблуждаться могли, находиться во {35} власти тех или иных иллюзий и даже ошибочных концепций могли, но равнодушными, с небожительских высот взирающими на человека, на революцию, на историю, на литературу, — нет, не могли быть.

И не могли изменить священным идеалам революции.

Кстати сказать, в самих биографиях писателей найдется немало общего. Оба, порвав со своей средой, пройдя через ужас и грязь окопов первой мировой войны, разделив всю ее тяжесть с простым русским солдатом, ушли вместе с ним на войну гражданскую.

Свой эксперимент, начатый фантазией на темы Вишневского «У времени в плену», я продолжил новой пьесой из цикла «Художник и революция».

«Поющие пески»…

В фантазии на темы Вишневского действует множество лиц. Здесь их трое. Писатель. Актриса, играющая Марютку. Актер, играющий поручика Говоруху-Отрока.

И, вводя в действие писателя, то есть прообраз самого Лавренева, исследуя его взаимоотношения со своими героями, сталкиваю его с ними, ищу в них его, авторскую позицию. Останавливаю развитие сюжета — для раздумий художника. Вслух размышляет. Наедине со зрителем… Советуется: как вести сюжет дальше? Как повернуть его? Но в конце концов машет рукою — герои уже не слушаются ни авторского, ни зрительского совета.

Не история трагической любви Марютки и Говорухи-Отрока сама по себе очень занимала меня в «Поющих песках».

Биография художника вплеталась в драматическое повествование, в ней я искал опоры для философской концепции, породившей неумирающий сюжет…

Ставя «Разлом» у вахтанговцев, Алексей Дмитриевич Попов видел в этом названии и будущее решение спектакля.

Не только потому, что разламывается общество. Но и потому.

Не только потому, что разламывается семья в коренном вопросе тех лет — за или против революции. Но и потому.

Не только потому, что разламывается человеческая психика. Но и потому.

{36} Думается, семья командира крейсера «Заря» Берсенева отразила разлом, характерный для русской интеллигенции того времени. И думается, многие личные чувства и ощущения вложил Лавренев в ум и сердце этого капитана первого ранга. Этому мы найдем косвенное подтверждение и в «Автобиографии» писателя, написанной уже в 1957 году. Борис Андреевич после Октября поехал навестить своих родителей. «Душевное состояние у меня было смутное, в голове сумятица и разброд. Мрачные эксцессы, которые мне пришлось видеть перед Октябрем и после, в первые недели, очень разболтали мне нервы. И в первый же день, зайдя в кабинет, я спросил у него: что делать и как жить дальше? Может быть, стоит уехать на время за границу и вернуться, когда жизнь наладится?»

И Лавренев повторяет ответ отца, врезавшийся ему в память на всю жизнь:

«Вздор! Народ всегда находит правильный путь. Если тебе даже покажется, что твой народ сошел с ума и несется в пропасть, — никогда не становись у него на дороге и не подымай на него руку. Народ удержится хоть на краю бездны и тебя еще удержит…»

В «Короткой повести о себе», написанной годом позже, Лавренев возвращается к этой беседе и несколько другими словами излагает ту же отцовскую мысль.

«Иди с народом и за народом до конца!.. А народ сейчас идет за большевиками. И видно, другого пути у него сейчас быть не может!»

Берсенев возник, по свидетельству самого автора, как собирательный образ многих офицеров флота. Таких, как, например, бывший штурман «Варяга», один из первых командующих морскими силами Республики, Евгений Андреевич Беренс (отсюда, очевидно, и фамилия Берсенев). Или начальник оперативного отдела Волжской Красной флотилии Струйский. Или вернувшийся из эмиграции на родину лейтенант Сабуров. Или знакомые Лавреневу царские генералы Николаев и Кондратьев.

И немножко — отец Лавренева, хотя никогда он не был офицером или военным моряком, а был педагогом.

И конечно же в Берсеневе смятение чувств самого автора…

Было не так-то просто порвать со всем старым, привычным укладом, многого еще не понимал он сам, Лавренев, в новых, порождаемых революцией взаимоотношениях, и социальных, и человеческих. Берсеневу претит грубость, жестокость, {37} подозрительность, прорывающиеся у моряков крейсера «Заря» по отношению к нему, Берсеневу, как претило все это, видимо, и молодому Лавреневу, военспецу, оказавшемуся среди моряков гражданской войны.

Когда же речь пошла о главном, Берсенев отбрасывает все незначащее, второстепенное, в решающем он — с людьми революции, под ее стягами.

Не так ли было и с самим Борисом Лавреневым, когда он, царский офицер, пришел к морякам красного бронепоезда?

Нельзя объяснить случайностью, что и театры, и кинематограф охотно обращались к лавреневской прозе с той поры, когда в литературе впервые появилось его имя. Юрий Александрович Завадский открыл свой театр-студию в 1927 году инсценировкой повести «Рассказ о простой вещи». Потом на основе этой повести появится фильм «Леон Кутюрье»…

Получив разрешение Одесского пароходства вернуться не в порт приписки Одессу, а в Херсон, который отмечал восьмидесятилетие со дня рождения своего земляка, корабль «Борис Лавренев» бросил якорь в Херсонском порту.

«Борис Лавренев» побывал к этому времени в двадцати четырех странах. Путешествует в Мировом океане музей Бориса Лавренева, и на стоянках в иностранных портах вход в его морской писательский мемориал свободен для всех…

Найдены и разысканы, присланы друзьями Лавренева, его близкими экспонаты — трубка лавреневская, военно-морская фуражка, которую он носил, его рукописи, картины, которые он рисовал, фотографии и, разумеется, то, что остается от литератора, — его книги, его пьесы…

Давно замечено — книги, равно как и люди, имеют свою судьбу.

На флоте есть такой термин — живучесть корабля.

В блокаду, помнится, особенно острой была эта борьба — за живучесть корабля.

И корабли, выдержавшие это крутое испытание, сыграли серьезную роль в наступлении, взаимодействуя с пехотой, артиллерией, авиацией, танками.

Борис Лавренев не был в «школе равнодушных» — не этим ли объясняется «живучесть» его литературных кораблей? Не оттого ли, что проходят годы, а театр, телевидение, {38} кинематограф, радио снова и снова возвращаются к лавреневским вещам?

А может, еще и оттого, что в паруса этих кораблей дует по-прежнему ветер Революции, Революции с большой буквы…

И сквозь ветер — голос мсье Мишеля:

— Мальчишка, люби революцию!

И снова — Кронштадт, последний.

… Там, в квартире Лавренева, помнится, вглядывался в его портреты, их несколько, в разных манерах и в разные времена.

Похожие — и непохожие.

Наверно, трудно живописцу портретом сказать о пути из дореволюционного царского Петербурга в нынешнюю, советскую Москву, о прихоти лавреневской натуры, «необычной» ее «коллизии», где все переплелось, сплелось — и Севастополь 1942 года, и тот, нахимовский, деда Ксаверия Цехановича. Изящество петербургской гравюры на дереве, и тревожная, полная предчувствий чернота октябрьской ночи, и грубоватый фольклор матросских бронепоездов, и полыханье всеми отливами радуги малиновых, апельсиновых, лимонных, изумрудных, бирюзовых, лиловых кожаных курток Туркестанской Красной Армии.

А быть может, будь я живописцем, я бы написал Лавренева неистовым Беком-Антидюрингом, подкатившим к редакции «Туркестанской правды» на ветхом велосипеде, в почерневшей длинной артиллерийской шинели…

А быть может, с трудом идущим по трапу, колеблемому волнами и ветром… Ветер треплет флаг на корме, и стучит волной о стальной бок корабля, и негодующе атакует лавреневскую мягкую «штатскую» шляпу…

Флот… «Влеченье, род недуга…»

*1962 – 1978*

## Изящность

Среди нынешних драматургов, даже самого старшего поколения, Алексей Михайлович Файко — старейший. Им проложен путь к большой советской драматургии, когда она еще была в пеленках.

{39} Еще никому не были известны имена Николая Погодина и Всеволода Вишневского, а Файко уже стал знаменитым сценическим писателем.

Первая пьеса Алексея Файко увидела огни рампы на горячих, согретых дыханием эпохи подмостках Театра Революции.

Когда Театр имени Маяковского отмечал свои пятьдесят лет, после торжественного заседания было театрализованное, шутливо-романтическое представление. Алексей Михайлович согласился, и охотно, стать его участником не только, так сказать, по специальности, но даже — актером. Юные актрисы театра вышли вместе с ним на авансцену и вместе разыграли веселую интермедию.

Можно сказать, что театр праздновал юбилей и его, Алексея Файко, не единожды выходившего на эту сцену в день собственной премьеры. И он сам — Файко — живая среди нас история театра на улице Герцена: в шестую годовщину Октябрьской революции, в ноябре 1923 года, Всеволод Мейерхольд поставил здесь пьесу Файко — «Озеро Люль». И спектакль, и пьеса стали событиями не только московской театральной жизни. Ритмы спектакля совпали с ритмами, заданными авторским стилем, — урбанистическая напряженность, нервность века, резкие фабульные повороты, подсказанные катаклизмами двадцатых годов. Диалоги, похожие на дуэль.

Юный драматург, как водится, испил несладкую чашу успеха. Не все простили ему удачу. Нашлись критики, их было немало, атаковавшие Файко как раз за то, в чем отчетливо выражалась его индивидуальность, — редкостное умение строить действие искусно и стремительно, фабульная многосложность, отвращение к дидактике. Уже в «Озере Люль» определилась тема Файко в драматургии, — крах двойственного сознания, гипертрофия эгоцентризма, приводящая к карьеризму, и к авантюризму, и к гибели, моральной и физической.

В другой пьесе, поставленной Всеволодом Мейерхольдом, «Учитель Бубус», комедия положений обретает горький привкус. Не смех, но жалость вызывает судьба романтического одиночки Дон-Кихота среди злых химер столетия…

И снова — та же тема, уже в других временных и сюжетных измерениях, уже на сцене МХАТа, в «Евграфе — Искателе приключений».

Перу Алексея Михайловича принадлежит немало пьес, {40} в числе которых и «Неблагодарная роль», и «Концерт», и «Капитан Костров», однако успех наибольший выпал на пьесу «Человек с портфелем».

И нынче, спустя многие, многие годы, возникает это название то на одной, то на другой театральной афише.

В чем сила и долгожительство «Человека с портфелем»?

Вероятно, в том, что ее детективно построенный сюжет мастерством драматурга, уровнем его сценического мышления сумел вобрать в себя, не в пример многим нынешним детективам, угнетающим своей однозначностью и повторяемостью, темы крупные, трогающие ум и душу, наталкивающие на серьезные раздумья. Когда теперь смотришь удачные произведения этого жанра, а таких было за последнее время несколько, вспоминаешь пьесу Файко, до некоторой степени родоначальника советского детектива в лучшем смысле этого слова.

И еще, в «Человеке с портфелем» — истинные человеческие характеры, которые интересно, всякий раз открывая для себя нечто новое, играть артистам, а зрителям — напряженно следить за развитием и столкновением идей и людей. Двойственность, зыбкость индивидуалистического сознания — снова в поле зрения автора, верного своим художественным принципам.

Когда Алексею Михайловичу исполнилось семьдесят лет — отказался от традиционного чествования, дерматиновых переплетов, превращения в чеховский «многоуважаемый шкаф». Драматурги устроили Файко тихий товарищеский обед. Кто-то все-таки поднял тост за юбиляра, назвал его определяющую черту — изящность.

Да, верно, пьесы Файко изящны. Изящно построенные. Реплика. Диалог. Финалы эпизодов.

Изящны эссе Файко, печатавшиеся в последние годы. О Мейерхольде. О Бабановой. О Всеволоде Вишневском.

Изящен он сам. Своим чуть насмешливым отношением к «немолодости». (Как? Мне восемьдесят лет?! Это тоже своего рода комедия положений!) Своей скромностью, не наигранной, всегда оснащенной легкой, чуть уловимой иронией. Своим любопытством, живым, молодым, острым — к тому, что делают люди вокруг него.

Вероятно, это и есть черты молодости — в немолодых людях.

*1975*

## **{41}** «Непорядок»

Охлопков жег сухие, помертвевшие ветки, листья, осыпавшиеся, пожелтевшие.

Тихий сумеречный час подмосковной прозрачной осени. Костер в глубине участка, на котором стоит спрятавшаяся в лесу охлопковская дача. Трещат ветки. Летят искры. Дымок, то и дело меняющий направление — по указанию ветерка.

Нельзя оторвать глаз от все разгорающегося пламени. И не заметили, как нарисовалась в едком дымке знакомая фигура — неслышно подошел Погодин. Молча стал следить за огнем, слушать потрескивание, а то и выстрелы сучьев.

Наконец прервал молчание — насмешливым:

— «Роняет лес багряный свой убор». На носу очки, а в глазах — осень. И так далее…

Оглядел всех исподлобья, чуть поведя головой.

— А я в осеннем, сентябрьском, номере «Театра» объявляю драматургическую весну. — И пояснил: — Мой журнал печатает, как правило, одну пьесу в номере. Печатаю три. Непорядок.

Поглядел на огонь.

— Три пьесы — три открытия. Талантов. Нам будет трудно. С этими мальчиками играться нельзя. И повторил: — Непорядок.

Частенько повторял это слово. Но придавал ему смысл совсем иной, особенно когда касалось драматургии. *Объемный. Многоплановый*. Глубоко был убежден — испокон веков вся драматургия «начиналась с непорядка».

Верно. И — для самой погодинской драматургии.

Без непорядка не было бы «Моего друга». «Аристократов» не было бы. И даже — «Сонета Петрарки». И «Кремлевских курантов», самой лучшей, на мой взгляд, его пьесы — тоже не было бы.

Ведь если, представьте, куранты были бы в порядке и звонили бесперебойно — откуда возникла бы поэтическая мелодия пьесы? А без нее и пьесы-то не было. Ее поэзии.

А «Кремлевские куранты» без поэзии — ну что за пьеса!

Но, разумеется, главный «непорядок», «засеченный» Погодиным, был не в башне, где молчали часы, а в самом мире, требовавшем своего кардинального изменения.

{42} И Погодин совершил открытие — показал человека, который смыслом своей жизни сделал именно это — устранение гигантского «непорядка», созданного людьми за тысячи лет своего существования.

Само появление такого человека на земле было, с точки зрения тысячелетних устоев и норм, иллюзий и представлений, — «непорядком». Погодин открыл нам на сцене его, этого человека, этот гениальный «непорядок». Тут сдвинулись наши обычные суждения о так называемом конфликте.

В один из своих приездов в Ленинград я шел по Невскому и там, где бывшая Надеждинская улица выплескивалась в центральную ленинградскую артерию, — невольно остановился, захваченный одним воспоминанием о тридцатых годах.

Здесь, напротив Надеждинской, в кинотеатре — первое впечатление от первого появления Ленина — движущегося, разговаривающего, улыбающегося, гневающегося, думающего, спящего… *Это было потрясение*. Рядовой зрительный зал, зал очередного сеанса, устроил овацию.

Многие еще помнили, видели, знали его — живого… Большое число людей было в Ленинграде, особенно на старых петербургских заводах, на Выборгской стороне, на Васильевском, за Невской заставой, встречавшихся с ним, разговаривавших с ним, слышавших его речь. И — его речи.

Тем более смелости в акции художников — показать Ленина на экране и на сцене таким, каким они, художники, его видели.

Мне рассказывал Максим Максимович Штраух — где-то читал, — один художник, рисовавший Ленина, спросил:

— Ну как, Владимир Ильич, похожи вы на портрет? Ответил, мягко улыбнувшись:

— Похож-то похож, а вот вас не вижу.

Щукин и Штраух, первыми сыгравшие Ленина, каждый по-своему искали своих решений. И каждого из них было видно.

Щукин, как известно, внешне был не похож на Ленина.

Несколько раз доводилось мне работать со Штраухом, и он тоже в жизни нисколько не похож на Ленина.

Но на сцене, на экране и Щукин, и Штраух поражали абсолютным сходством. Больше того, у многих, и у меня в {43} том числе, облик Ленина подсознательно скорей ассоциируется с виденным в театре и кино, чем с известными портретами художников. Это факт…

Поначалу, тогда в кинотеатре на Невском, все было для нас, зрителей очередного сеанса, откровением, открытием — даже то, как грассировал Щукин, как закладывал он пальцы за проймы жилета. Открытием стала и игра Максима Штрауха в погодинском «Человеке с ружьем».

То же было и с другими исполнителями, всякий раз открывавшими образ по-новому. Там, где шел копиизм, не только не случалось открытия — была неловкость. За артиста, за драматурга.

Э. Казакевич находил в своей «Синей тетради» новые и новые решения, неожиданные, в каждом из решений была — драматургия.

Ленин и Крупская возвращаются из эмиграции в Петроград.

В поезде беспокоятся — как доберутся до дома, где будут жить, найдется ли извозчик, тем более — в пасху.

И когда Ленин увидел на площади перед Финляндским вокзалом тысячи и тысячи людей, и знамена, и факелы, то подумал — как много было сделано «в повседневной, лишенной внешних эффектов, изнурительной работе, иногда казавшейся ничтожной по результатам, комариным укусом на теле царского исполина».

До Казакевича я не читал нигде о том, что Ленин беспокоился — найдется ли извозчик. Может быть, это где-то и есть в воспоминаниях. Ну а если этого не было? Все равно — деталь, найденная художником, упоительна.

Как и романтическая сцена разговора Ленина в сквере с Рыбаковым о том, что любить лучше по-старому, и там же, в сквере — с рабочими и нищенкой…

Я ее ценю гораздо выше, по художественному счету, нежели знаменитую, игравшуюся на всех концертах сцену встречи со знаменитым английским писателем — подразумевается Герберт Уэллс.

Потому что сцена в сквере была открытием, неожиданностью, любимым Погодиным непорядком…

А была ли реальная нищенка — разве важно?

Странно подумать, но Ленин жил с нами, если считать революционное летосчисление с семнадцатого года, всего семь лет. 1917 – 1924.

{44} За эти семь лет памятников себе не воздвигал, с Конфуцием не боролся, своим именем города не называл. Грозился расстреливать тех, кто бы это посмел сделать. Угроза расстрелом была шутливым преувеличением, свойственным Владимиру Ильичу, он был грозен для буржуазии, — по своим не стрелял никогда, ни при каких обстоятельствах.

Осенью 1961 года был я в Париже, на улице Мари-Роз, в квартире, где жил Владимир Ильич, — две комнаты, кухня, она же «приемная» Владимира Ильича. Тут сидел он с Камо, человеком, приговоренным к смерти, симулировавшим несколько лет в камере смертников сумасшествие. Обманув жандармов, бежал из психиатрической больницы. Прячась в трюме, пробрался в Париж — только для того, чтобы увидеть Ленина, потолковать с ним. Собирался вернуться домой, на Кавказ, морем. Ленин посоветовал ему сделать глазную операцию в Бельгии, он косил, шпики могли опознать.

Там же, в Париже, уже в 1921 году, тоже бежавший из России в Париж, как и мнимосумасшедший Камо, только, в отличие от Камо, не от царских жандармов, а от революции, Аркадий Аверченко выпустил книжку под названием «Дюжина ножей в спину революции». Популярнейший редактор дореволюционного «Сатирикона», автор одной из самых смешных книжек, какие я читал в своей жизни, «Подходцев и двое других», блестящий рассказчик и новеллист, в белой эмиграции озлобился, пожираемый злобой, потерял чувство юмора, что является серьезной потерей не только для юмориста.

Ленин долго хохотал, прочитав эту книжечку. А потом написал в «Правду» статью, она была озаглавлена «Талантливая книжка». Вдоволь посмеявшись над тем, как изображает его, Ленина, Аркадий Аверченко — «Злобы много, но только непохоже, любезный гражданин Аверченко!», — Ленин не отрицает, напротив, подчеркивает поразительный талант Аверченко там, где автор передает «впечатления и настроения представителя старой, помещичьей и фабрикантской, богатой, объевшейся и объедавшейся России. Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов». Усмехаясь, Ленин пишет, что «до настоящего пафоса, однако, автор поднимается лишь тогда, когда говорит о еде. Как ели богатые {45} люди в старой России, как закусывали в Петрограде — нет, не в Петрограде, а в Петербурге — за 14 с полтиной и за 50 р. и т. д. Автор описывает это прямо со сладострастием: вот это он знает, вот это он пережил и перечувствовал, вот тут уже он ошибки не допустит».

Вывод Ленина был самый неожиданный и, наверно, больше всего — для Аверченко, и для Аверченко же — самый страшный, самый поражающий: «Некоторые рассказы, по-моему, заслуживают перепечатки. Таланты надо поощрять».

Это писалось не только в расчете на Аверченко, до него Ленину, в конечном счете, было мало дела. Не забудьте, что ели тогда в России, не забудьте, как голодало в том, двадцать первом, году Поволжье. Ленин учел все это. Помнил Ленин и как ела другая, не аверченковская, Россия, сам он, руководя рабочим кружком на Васильевском острове, бегал в перерыве за хлебом и колбасой по двенадцати копеек фунт, покупали в складчину…

И, читая книжку Аверченко, изданную в Париже, быть может, вспомнил Владимир Ильич, как там, в Париже, десять лет назад, на улице Мари-Роз, в кухоньку-приемную пришел рабочий по фамилии Пригара, участник Декабрьского восстания в Москве, и стал говорить почему-то о колесницах, о девушках, падающих с колесниц. Речь его была все бессвязней. Ленин побледнел — понял: сумасшедший. Крупская побежала за доктором, тот пришел, диагноз был поставлен тотчас же: сошел с ума от голода. Пригара убежал, потом его долго искали, нашли потом его труп — в Сене, с привязанными к шее и ногам камнями, — покончил с собой…

Ленин помнил все это. И — порекомендовал издать книжечку Аверченко. «Земля и фабрика» выпустила ее, книжечка была у меня в библиотеке, соседи сожгли ее в блокаду, за неимением топлива.

Аверченко в Париже переиздал свою «Дюжину ножей в спину революции». Но, переиздавая, потихоньку, стыдливо выкинул рассказец о Ленине в домашней жизни, над которым посмеялся Ленин.

Улица Мари-Роз, тихая улица в дальнем углу Парижа…

Я был в замках Луары, и в великолепном Версале, и в Фонтебло, во дворце Наполеона, где хранилась и наполеоновская треуголка, и сюртук, и даже ванна, в которой он купался; видел и похожий на гигантскую ванну саркофаг — {46} в нем заключен прах Наполеона, перевезенный со Святой Елены; видел высеченные на стенах наполеоновские афоризмы; слышал бесчисленные повествования об «исторических случаях» с Наполеоном, — и, оттесняя все это, стояла перед глазами квартирка на Мари-Роз, кухонька, крохотная передняя, жаль, не сохранился в ней старенький велосипед, на котором ездил Владимир Ильич каждый день в Национальную библиотеку. Впрочем, как он мог сохраниться! Его украли! Ленин оставлял его на лестнице соседнего с Национальной библиотекой дома, платя за это скромное поручение консьержке десять сантимов. Украли велосипед, пока Ленин сидел в библиотеке, — консьержка сказала, что «она не бралась стеречь велосипед», она разрешила за эти десять сантимов лишь «ставить велосипед на лестницу»…

Нет, Ленин не хотел, чтобы ему ставили памятники при жизни. Котурны были ненужны его невысокой фигуре, которую и так видно по сей день во всех концах света…

Не все пьесы Погодина остались.

Сошедшие было со сцены «Аристократы» были восстановлены много лет спустя после войны — Охлопковым.

А знаете, кто посоветовал Охлопкову восстановить «Аристократов»? Бертольт Брехт.

Охлопков послушался. И «Аристократы» идут по сей день.

«Мой друг» возник вновь в семидесятых годах — в несколько ином обличье, вместе с «Темпом», самой ранней пьесой Погодина. Но об этом позже.

«Кремлевские куранты» и сегодня на афише, и вспыхивает это название на театральной карте то в одной географической точке, то в другой.

В 1975 году было бы Погодину семьдесят пять лет.

Было бы семьдесят пять лет в том же году и Всеволоду Вишневскому, соратнику Погодина по революции, сверстнику по возрасту, во многом единомышленнику — по драматургии.

Было бы семьдесят пять в 1975 году и человеку, который ставил Погодина, — Охлопкову.

Ровесники века. Все трое. Поколение, оставившее в истории свой нестирающийся след.

{47} Когда Погодину исполнилось шестьдесят — стоял чуть смущенный, чуть раздраженный на просцениуме Театра Ленинского комсомола… Там шли «Цветы живые», пьеса, посвященная нынешней молодежи и — Ленину.

А после спектакля — чествование юбиляра.

Стоял, залитый парадным светом юпитеров, бочком, угловато повернувшись плечом к публике, — большинство драматургов, влезая на сцену, выглядят весьма нелепо и совершенно не знают, как себя вести в этом случае, — Погодин своей несценичностью выделялся даже, в этом несценичном большинстве.

Я попал на премьеру его «Поэмы о топоре» в Театре Революции в Москве — пофартило в один из приездов из Ленинграда, московский приятель прихватил провинциала на общественный просмотр.

Вот и тогда Погодин, превратив в предмет поэзии нержавеющую златоустовскую сталь, за что был удостоен овации зрительного зала, вылез на сцену без улыбки, не зная, куда девать руки, тряся головой, глядя в пол, мрачный, и казалось, единственное, чего ему в этот праздничный момент хотелось, — скорей бы с глаз долой!

На этот юбилейный раз, в Театре имени Ленинского комсомола, я заметил, что он остался верен себе: поза не изменилась, впрочем, к «несценичности» добавилось, быть может, просто утомление резким светом. Или — привычка прятать от людей свою подслеповатость?

Говорили речи. Подносили адреса. Сувениры. Он стоял по-прежнему, мрачно уставясь в пол.

И вдруг внезапно, моргая ресницами и прикрываясь от света, Николай Федорович приподнял голову и вгляделся в зал, и все увидели его глаза — светлые, голубые и, как ни странно, наивные.

Самое комическое в том, что при всех этих его свойствах, или, как бы сказали, внешних данных, в молодости он хотел стать актером. Даже играл.

Евдокия Григорьевна, мать Погодина, жаловалась Н. Лапшину, приятелю Николая Федоровича по юным, ростовским временам:

— Нет, ты только подумай, мой-то Колюшка! Совсем с ума спятил! Велит мне шить ему голубые панталоны до колен и обшить внизу кружевами. Уже и мерку с себя снял.

{48} — Адвоката привела… Нажаловалась, поди, — догадался Погодин, когда мать явилась к нему вместе с Лапшиным. — Перестань, мамаша, думать, что люди всегда носили брюки дудочкой и ботинки «джимми». Мода — она меняется. На то она и мода.

Голубые панталоны, обшитые кружевами, понадобились Погодину для искусства — он в них сыграл заглавную роль на открытии ростовского клуба рабочих корреспондентов — в мольеровских «Проделках Скапена»…

Тут-то и завершилась его артистическая карьера. Но первая встреча с театром — состоялась. Ему нравился театр — и не только на сцене. В жизни.

Иначе не появился бы, в начале двадцатых годов, на улицах Ростова с хризантемой в петличке, в извозчичьем фаэтоне, запряженном белой лошадью, в брюках дудочкой и ботинках «джимми».

Приехал на ростовском лихаче за невестой, будущей своей женой, Анной Никандровной.

Опоздал на два часа на собственную свадьбу — не так-то просто было достать белую, именно белую, только белую лошадь.

Да еще по дороге лопнула рессора.

Да еще стеснялась этого шика сама невеста, сравнительно не так давно покинувшая станицу Великокняжескую, где она ходила в деревянных башмаках.

Повез застенчивую свою любовь сначала в загс, а потом к себе, пир закатил для редакционных друзей на всю Европу и… на весь гонорар, прошлый, настоящий, будущий.

Когда, оробев, невеста шепнула ему: «Зачем все это? Я против такой роскоши», — весело возразил: «Такое бывает раз в жизни и должно быть обязательно красиво. Правда, денег у нас с тобой сейчас нет, но это дело наживное, главное, что ты моя жена и твоя корзиночка со всем приданым стоит под моим столом».

И потом, на той же белой лошади, терпеливо дежурившей у крылечка, увез невесту в свою нелегкую, бедовую и разную жизнь.

Впрочем, в Ростове видели Погодина не только с хризантемой в петличке. Но и с карабином.

«Я поступил на работу в ростовские газеты, когда было очень холодно и голодно. Ох, как голодно. Ели первые в мире бутерброды с шрапнелью (крупа). Звонок в {49} редакцию: “Немедленно спецкора”. Бегу. Дисциплина! Мне выдают в Донпроудкоме карабин: “Стрелять умеешь?” — И пачку папирос в виде премии за активность».

С азартом вломился в драматургию — не вошел, именно вломился.

Шел с Анной Никандровной по Арбату (они уже переехали в Москву, Погодин ездил по стране с корреспондентским билетом «Правды») — остановились перед рекламным стендом.

Увидел анонс. Предстояла премьера пьесы Владимира Киршона «Рельсы гудят».

Киршона Погодин знал по Ростову — земляки.

Долго стоят с Анной Никандровной перед анонсом.

— Ах так! Если он может, то и я смогу; если он написал, то и я напишу. Ах так!

Снимали они комнатку с верандой в Подмосковье, в Усове, свет там выключали в двенадцать. Погодин зажигал фитилек керосиновой лампы и писал почти ночь напролет — днем была журналистика, редакция.

Написал «Темп».

Журналистскую шершавость, неприглаженность, незавершенность сумел превратить в достоинство. Грубое по видимости — и поэтичное по существу.

Понес пьесу в Театр Вахтангова.

Дебютанту поверили.

Взяли верх его одержимость, его чувство времени, его ухо, слышавшее музыку современной речи. И — музыку революции.

Поверили.

А вместе с театром поверил в нового драматурга зрительный зал.

Как это неописуемо важно — поверили! И те, кто на сцене, и те, кто в зале.

И у Погодина выросли за спиной видимые только ему крылышки.

И он — взлетел.

Потом была «Поэма о топоре».

Федин в своих воспоминаниях о Погодине пишет, как он, Федин, ахнул: «Поэма на сцене? И о чем же? О топоре!.. Кто не знает, как дорожит театральная касса заманчивой афишей. Но кому придет в голову заманивать зрителя в театр топором? Это отдавало шалостью. И, однако, шалость положила начало непрестанному успеху пьес до того неведомого драматурга».

{50} Сам Погодин назвал свою «Поэму о топоре» просто: *пьеса*.

А вот ставивший ее на сцене Театра Революции Алексей Дмитриевич Попов, человек, чуждый экстравагантности, взял да и переделал жанр и окрестил «Поэму о топоре» по-иному: «*Патетическая комедия*».

Верней всего драму называть драмой, комедию — комедией, водевиль, скажем, — водевилем. Но случается, однако, когда необходимы более точно очерчивающие жанр определения.

Единого закона тут нет и быть не может. И каждый драматург имеет право на свое определение того, что он написал.

Ведь и у Погодина в самом названии есть своя драматургия.

И полемика — в самом названии.

Федин назвал это название — шалостью. Да, и шалость. Погодину вообще нравилась шалость в драматургии. В жизни — тоже. Помню, радовался розыгрышу, учиненному нами, юными драматургами, приехавшими, это было еще задолго до войны, на какое-то драматургическое заседательское бдение. Оно длилось три дня подряд, речи были скучные, и мы, забавляясь, время от времени посылали в президиум записки: «Прошу слова. Калхас. Ленинград».

Как известно, «Калхас» — название чеховского рассказа о комике, заснувшем в театре в костюме Калхаса.

Но лишенному чувства юмора председательствующему разгадать незамысловатую нашу шутку оказалось не под силу, и он все три дня терпеливо приглашал выступить Калхаса. А Калхаса все не было. Мы рассказали в перерыве Погодину об этой шутке, он страшно веселился, а потом задумался и сказал:

— А знаете, на этом можно построить целую пьесу. — Помолчав, добавил: — Трагикомедию. Калхас! Великолепно!

Почему А. Д. Попов называл упрямо «Поэму о топоре» — патетической комедией?

Потому, мне кажется, что в этой формуле видел — как надо ставить эту пьесу.

Это было и режиссерское решение. И — разгадка художнической манеры автора. Ее стилевой специфичности. Ее шаловливых особенностей.

{51} Возвышенное проперчивается ироничностью, колючий юмор — патетикой, романтическое — вызывающе грубой, реальной деталью.

Сценическая речь неровна и тоже шаловлива — грустное внезапно вызывает смех, а смех — так же внезапно нахлынувшую грусть…

Кроме того, эта пьеса в чем-то напоминала и лирическое стихотворение.

В юности Погодин, кочуя с журналистским блокнотом по городам и весям, грозился стать поэтом, притом — знаменитым. Писал даже стихи, в духе, прямо скажем, не слишком высоких по вкусу поэм Игоря Северянина, и сообщал друзьям, подтрунивавшим над ним, что и он будет, подобно Северянину, повсеместно «обэкранен».

Поэта из него не вышло, к стихам возвращался только в дни рождений, в кругу семьи.

А вот в драматургии стал поэтом. И эту особенность погодинской драматургии тоже разгадал Алексей Дмитриевич Попов.

И поэзия состоялась — не в рифмах, а в диалогах.

Мне нравятся названия погодинских пьес. Как правило, они короткие. «Темп». «Моль». «Снег». «Аристократы».

Всегда — с изюминкой.

«Кремлевские куранты». «Миссурийский вальс». «Сонет Петрарки». «Маленькая студентка». «Багровые облака». «Мы втроем поехали на целину». «Третья патетическая». «Человек с ружьем». «После бала». «Мой друг».

— Коля, ошиблись, — сказал Алексей Дмитриевич Попов, устало вглядываясь в такого же усталого и безжизненного Погодина после того, как оба они, режиссер и автор, закрыв наглухо все входы в зрительный зал, посмотрели генеральную репетицию «Моего друга».

Актеры играли в пустом зале, как говорят в театре, — «в трубу».

Играли — без нерва, без вдохновения, пусто, скучно. То ли недорепетировали, то ли перерепетировали — прогон прошел безнадежно.

— Мне тоже думается, — уныло мотнул головой Погодин. — Ошиблись. Будет провал. Стыдно.

Рассказывал мне об этом Николай Федорович, когда ехал со мной много лет спустя из Переделкина в Москву, {52} спешил на генеральную какой-то своей пьесы, не помню, что это было.

Спешил и — нервничал. И вспомнил прошлое.

Еле заставили себя тогда Попов и Погодин прийти на следующий день на премьеру.

Погодин рассказывал — ему противна была в тот день собственная пьеса.

*Но пришел зритель. И был триумф*. И пьеса покатилась по всей стране.

Я помню спектакль у нас в Ленинграде, в Большом драматическом театре — восхитительно играл Лаврентьев, я написал восторженный отклик в «Вечерней Красной газете».

Зритель — великий корректировщик всех авторских, режиссерских и актерских прогнозов. Приходит в зал и решает — точно ли ложатся снаряды…

Вспомнил, отчего нервничал Погодин, когда ехал из Переделкина, почему затеял разговор о мнимом провале «Моего друга».

Снова, спустя много лет, играли «Моего друга» в Москве. Снова — под эгидой Алексея Дмитриевича Попова.

Спектакль был — успеха не было.

Устарела пьеса? Отшумели ее страсти? Старомоден и чужд показался герой?

А может быть, все дело — в решении? В том, чтобы открыть заново старую пьесу?

Не симптоматично ли: вернулись опять к погодинскому «Моему другу» уже в 1972 году…

Самого Погодина уже не было. Но горячая кровь погодинского друга забурлила в век научно-технической революции. Новые времена потребовали новых решений — не только в жизни, на сцене — тоже. И, главное, *поиска*. То есть того, что было характерно всегда для самого Погодина.

Не будем гадать, «пришлось» ли бы самому Погодину то, что сделал Марк Захаров, режиссер острой современной выдумки и молодых сценических решений. Ведь погодинские пьесы стали основой… для музыкального спектакля.

Погодин был человеком неожиданным — как и его драматургия. Может, и рассердился бы. А может, и пришел бы в восторг.

{53} Незаурядный успех пьесы «Мой друг» совмещался с незаурядными на нее нападками. Бывает… Погодин был обвинен — в прославлении делячества. В воображении противников драматурга начальник строительства Гай выступал как… американский бизнесмен на советский лад. «У людей, подобных Гаю, нет будущего». «Нет и не может быть!»

Почему нападки на Гая носили столь агрессивный характер?

Полагаю, потому, что Погодин писал не абстрактную фигуру, но — с натуры.

Не то, что будет. То, что было.

Утром, 29 января 1955 года, развернув «Литературную газету», читатели ее прочли статью художника, славившегося своей придирчивостью к сценическому искусству.

Кончалась она так:

«Мне хотелось сказать без оговорок и прямо о том, что в наших рядах появился новый большой драматический талант».

Строки эти принадлежали Погодину, пьеса «В добрый час!» — о ней шла речь — в полной мере оправдала погодинское пророчество: с подмостков Центрального детского театра пьеса молниеносно перекочевала на «взрослые сцены», и поставили ее сто пятьдесят девять театров.

А сам Розов напишет — когда уже Погодина не будет: «В каждый театральный сезон я неоднократно вспоминаю Николая Федоровича Погодина. Все время не хватает его новой пьесы. С театральной палитры исчезла одна из ярчайших красок, отчего и в общей картине какая-то вопиющая недостача».

И добавит: «Он бился за драматургию и театр со всей страстью, с полной отдачей сил, бился и в самое нелегкое время, сердился, негодовал, проклинал, но всегда работал, работал, работал… человек нелегкий. И это мне нравилось. Я побаивался его. И это тоже хорошо…»

Розов считал — именно Погодин прокладывал путь будущим поколениям драматургов «… лопатой, киркой, ломом. В мороз, в жару, в ливень, в град. Он вынес на своих плечах многое во имя тех, кто придет и кому идти дальше…»

{54} Однажды, когда мы с Охлопковым завернули на часок к Погодину — он в пух и прах разнес одну пьесу. В его разборе было много яду, а больше — снисходительной насмешки.

Охлопков слушал-слушал, а потом спросил нерешительно:

— Коля, постой. Может, путаю? Наверно даже. Путаю. Но, по-моему, эту пьесу я читал не в рукописи. Напечатанной.

— Да, была напечатана, — подтвердил Погодин.

— Постой, постой, Коля, — неуверенно продолжал Охлопков. — И, по-моему, в журнале «Театр»?

— В журнале, — несколько смутившись, ответил главный редактор журнала «Театр», очень любивший журнал, гордившийся им и отдававший ему немало времени.

— Ты что же, пустил ее в номер, не прочитав?

— С пьесами у меня такого не бывает, — гордо ответил Погодин.

— Так как же, Коля? Подумав, Погодин сказал:

— Да, я пустил пьесу, даже сказав в редакции, чтобы не исправляли ни строчки. Автор известный, пусть и будет голеньким. И чтобы всем было видно, как не надо писать такие… тематические, с позволения сказать, пьесы.

— Ну, знаешь… Ты-то ведь никаких комментариев не добавил, оценки не дал. Какой же ты главный редактор!

— Ишь ты, какой… умный, — уже начиная сердиться, сказал Погодин, а он всегда злился, когда чувствовал, что его прижимают к стенке. — А я в своих читателей верю больше, чем ты в своих зрителей… Разберутся…

Не могу сказать, что Погодин был прав. Но он так сказал.

Признаться, я сильно обиделся на него, когда, послав ему пьесу «Гостиница “Астория”» и получив от него необычайно доброе для него и лестное для меня письмо, вскоре прочитал в журнале «Театр» дискуссионную статью, направленную и против моей пьесы, и против самого спектакля. Статья, намекая на охлопковскую *дорогу цветов*, так и называлась — «Дорога в никуда».

Статья настолько контрастировала с точкой зрения Погодина, изложенной в его личном письме ко мне, и настолько не соответствовала высказанному им на премьере горчайшему сожалению, что не Охлопков будет ставить его, погодинскую, будущую пьесу, что я, не выдержав, {55} спросил его — почему он так непоследователен? На это получил ответ:

— Дискуссия. Может, он и был прав.

В самый разгар наших с ним приятельских отношений, когда мы бывали очень часто друг у друга, мне сказали, что он где-то на совещании, кажется, на одной из декад драматургии союзных республик, накинулся на мою пьесу «Персональное дело». А мне при встречах ничего не говорил.

Я усомнился — так ли это было?

Оказалось — так.

Я ему ничего не сказал.

А однажды утром, нежданно, вместе с Анной Никандровной ввалились ко мне. В руках он держал корзину с яблоками из своего сада.

— Ешьте! Все свои слова беру назад! Я про ваше «Персональное дело» такое говорил! Да вы бы мне руки не подали. Даже с парикмахером вас сравнил — бреете и спрашиваете: не беспокоит ли? Легко говорить со стороны! А вот написал сам про современное — пожалуйте‑с бриться! Вот! Не беспокоит ли? Еще как беспокоит!

И протянул мне номер газеты.

Разнос его пьесы «Мы втроем поехали на целину».

Погодин поехал на целину вместе с Михаилом Калатозовым, еще не поставившим тогда свои «Летят журавли». Поехал уже немолодой, нездоровый — обмазывался какими-то мазями, которые называл вонючками, надевал на руку японский браслет, который будто бы охранял от мучившей его аритмии сердца, хронической, пил какие-то травы, и все-таки полетел в Азию, в Кустанайскую степь…

Калатозов не убоялся разгрома пьесы и заставил Погодина написать сценарий по ее мотивам. «Первый эшелон».

Помню премьеру фильма в Доме кино, нынешнем Театре киноактера. Калатозов с оператором Урусевским сняли фильм на натуре, на целине, в Казахстане, для героев нашли «богатырский» ракурс — уж не знаю, каким приемом были они сняты, но выглядели все огромными, массивными, фундаментальными, это было очень красиво и выразительно, хотя в спектакле было все ближе к самому Погодину, к его шершавой манере, памятной еще по «Темпу», по «Моему другу»…

{56} Погодин стоял у выхода после просмотра и, недоверчиво оглядывая знакомых исподлобья, спрашивал:

— Нравится? Действительно? Нет, вы правду говорите?

Когда появилась статья «Мы втроем поехали на целину», писал уже новую пьесу — «Сонет Петрарки».

«Только привычка к ритмическому труду не дает нашему брату вылететь из литературной тележки на крутых поворотах.

У меня были написаны пьесы, которые не шли на сцене… Пока о них решался вопрос, я был уже захвачен новой задуманной или начатой пьесой. И, право, мне некогда было сидеть “у разбитого корыта”».

Это из статьи Погодина.

Помню Погодина *разным* и у Погодина — *разное*. Помню *победы* его и помню *поражения*. И тех и других на одну жизнь более чем достаточно.

Помню периоды высочайших взлетов, помню, когда переставал звонить телефон — театры, атаковывавшие его всю жизнь, вдруг, будто бы сговорившись, переставали названивать. Бывало, оставался без денег, и тогда внезапно его друзья получали от него радиолу, наборы пластинок с коротенькой запиской — сколько они ему должны денег.

В минуты взлетов и в минуты падений он отходил, слушая музыку, — коллекция пластинок и потом пленок у него была уникальная. Заставлял слушать друзей то большой Бостонский симфонический оркестр под управлением Тосканини, то фантазии из опер в джазовом исполнении, то Тотти Даль Монте, то Вертинского, то Шаляпина, то Стравинского…

Бывало, когда надвигались на него особо тяжелые времена, болезни, он мрачнел, становился колючим, нелюдимым. Но и в эти времена работал самозабвенно, испытывая высшее наслаждение, когда оставался наедине с самим собой, за своим письменным столом.

— В душе я газетчик, — говорил он. — Был им, есть и буду. И, кстати, не будь корреспондентского билета «Правды» и не будь в «Правде» Марии Ильиничны Ульяновой, которая была для меня воплощением ленинских норм, я бы пьес о Ленине никогда бы не написал…

Мария Ильинична его спрашивала:

{57} — Послушайте, Погодин, почему вы такой мрачный?

— Я не мрачный, у меня такое выражение лица.

— Нет, вы ужасно мрачный. У вас на лице мировая скорбь.

— У меня плохое зрение, и я сдвигаю брови.

Да, он обижался, когда кто-то говорил о егомрачности, нелюдимости. Я не злой, повторял он настойчиво, я близорукий, я плохо вижу.

Но он видел хорошо, зорко, остро и — вперед.

*1962 – 1975*

## «Азорские острова»

Борис Петрович Чирков прислал мне свою новую книгу — она у него не первая — с дарственной: «Саше Штейну в память “Слезы социализма”». Дарственная требует расшифровки. В начале тридцатых годов в одном из немногих новых домов в Ленинграде, сером, в потеках, с плоской крышей-солярием, с некрасивыми железными балкончиками — разместился бытовой коллектив писателей и инженеров. Там, в доме, жили весело и дружно все его обитатели, среди которых был и автор этих строк; собирались внизу в красном уголке и вечерами приходили туда, встречались друг с другом и с артистами, художниками, скульпторами, рабочими с Путиловского завода и с завода «Электросила», с политическими эмигрантами из Эстонии, Польши, Румынии, Германии…

Среди частых и дорогих посетителей дома был и Борис Петрович Чирков.

В своих «Дневных звездах» Ольга Берггольц чудесно описала этот памятный период жизни. При всей нелепости и наивности этой затеи было в ней нечто молодое, пусть смешной, но протест против мещанства, стремление поломать быт, а как поломать — это уж другое дело. Вероятно, оттого с милой улыбкой и вспоминает каждый из бывавших в этом доме о его диковинном укладе… Ведь это не просто неудобный дом — это наша молодость.

{58} Борис Чирков приходил сюда — и еще не знаменитый, и уже — знаменитый. Приходил слушать, спорить, петь. Приходил с гитарой — и тут услышали мы и песенку «Крутится-вертится шар голубой», и «Очаровательные глазки», и лихую, озорную балладу охотника, который увидел в лесу красавицу.

Много было смеху, когда пел, с неповторимо лукавой интонацией, эти песенки и многие другие Борис Чирков, — в них был и вятский фольклор, и питерская фабричная сторона, и солдатская озорная частушка; Чирков купался в стихии народной песни и ее неожиданных разветвлениях, поражала его негромкая артистическая манера…

Далекие-далекие тридцатые годы…

Я родился,
 рос,
 кормили соскою.
Жил, работал,
 стал староват…
Вот и жизнь пройдет,
 как прошли Азорские острова.

Эти строки предваряют новую книгу Бориса Чиркова. А ее названием стала последняя строка знаменитого и грустноватого стихотворения…

Переверните страницу с эпиграфом и на развороте, друг против друга — два фото. На одном — четырехлетний, явно недовольный мальчуган, которого вооружили зонтом и поставили перед фотоаппаратом в трепетном ожидании, когда вылетит птичка; на другом — знакомое, отнюдь не только автору этой заметки, лицо, с улыбкой умной и чуть-чуть насмешливой, с добрым и всегда чуть-чуть лукавым взглядом прищуренных Глаз из-под очков. Одна надпись: «Автор в начале своего жизненного пути». Другая: «Народный артист Советского Союза Б. П. Чирков».

А я смотрю на обе фотографии — и передо мною тот Боря Чирков той поры, Максим, молодой, как время, в котором мы тогда жили, как сам артист, чей облик в глазах миллионов зрителей неизменно сливался с обликом героя трилогии. «Уж на что моя мать хоть и знала меня досконально, и она присчитывала мне все качества моего персонажа, все, что выделяло его из среды знакомых и незнакомых ей людей. Как-то у нас дома зашел разговор о популярности киноактеров, и кто-то сказал, что как ни велика их известность, но нельзя же равнять ее со славою {59} действительно великих людей — политических и общественных деятелей, ученых, писателей.

— Ну взять хотя бы Наполеона, — сказал товарищ, — нельзя же сравнивать его известность с известностью Тальма, хоть он и был изумительным актером!

— Так что же, Боречка меньше знаменит, чем ваш Наполеон, что ли? — вступилась за меня моя родительница.

И даже общий хохот не заставил ее изменить свою точку зрения».

Борис Чирков ласково посмеивается над своей мамой, но популярность Максима поистине была в те годы невероятной. Я обрадовался, прочитав в главе, столь же лукаво написанной, сколь лукаво и ее название — «Что слава!», о том, как «мальчишки бежали вслед и радостно вопили: “Максима! Сколько лета, сколько зима!”» Иногда выкрикивались фразы еще более боевые и выразительные, только я не решаюсь повторять их на этой странице.

И я сам слышал, как на улице незнакомые люди запросто здоровались с Чирковым: «Привет, товарищ Максим!» Настолько достоверен, реален был экранный образ, рожденный Чирковым, что громадное число зрителей искренне считали — Максим есть фигура историческая. Ни в коем случае не вымышленная. Комсомолец из Хабаровска писал артисту: «… Один товарищ заявил мне, что действительно был такой большевик Максим и в настоящее время работает на ответственной работе в Грузии. Не сочтите за труд ответить, где сейчас живет Максим и где он работает».

Реальность и популярность образа была столь грандиозна, что Фридрих Эрмлер, постановщик фильма «Великий гражданин», решился на то, чтобы ввести в свой фильм вымышленного героя из другого фильма, поставленного другими режиссерами: Максим появляется в «Великом гражданине» как эпизодическая, но очень важная в течении действия фигура…

Чирков писал потом: «Жизнь человека, которого я изображаю, течет на протяжении многих лет, характер его меняется, и мне кажется, что я живу, старею и учусь вместе с ним. Это как бы мой двойник. Двойник, которым я руковожу и формирую его характер. Я даже не могу разграничить точно, где кончается один и начинается другой — так все перемешалось в нас обоих».

В очаровательной этой главке «Что слава!» то и дело {60} появляется знакомая усмешка: автор пишет, что в годы такого невиданного успеха могла и закружиться голова, «можно было и ошибиться и забрать себе все — и достоинства, и заслуги образа, появившегося на экране…»

И далее описываются случаи, когда автор получал щелчки «из-за своего зазнайства»…

Разумеется, фигура Максима из трилогии занимает особое место в творчестве Бориса Петровича. Но его искусство рельефно выразилось и во многих других созданиях театра и кинематографа. Диапазон сыгранных ролей на сцене и на экране широк, и одно лишь их перечисление заняло бы слишком много места, тем более что каждый новый год неизменно увеличивал эту цифру и увеличивает по сей день, в немалой мере за счет телевидения. (Борис Чирков со своей дочерью и женою, то есть вся династия Чирковых, выступили на голубом экране в афиногеновской «Машеньке».)

В книге много главок, и в каждой действительно перед авторским, а за ним и читательским мысленным взором проходит жизнь художника. Как Азорские острова…

Уже с первых же строк вступления «Городок Нолинск на реке Воя», главки-увертюры, вы с наслаждением окунаетесь в медленно разворачивающееся повествование, ощущаете очарование чирковской литературной манеры, вместе с автором садитесь на пароход купца Булычова либо нолинских богатеев с контрастной фамилией — Небогатиковы, вместе плывете по течению реки и через сутки оказываетесь в чирковских родных северных местах, видите с крутого спуска и реку Вою, с ее «шумным и грозным именем», хотя река-то сама невелика, и сосновый бор, и глубокий омут, в котором ходит «здоровенный сом». Насчет сома рассказчик оговорился: «сам не видел, ручаться не берусь» — и откровенно скажет, что ему в рыбной ловле попадались одни пескари…

Пройдут перед вами и дореволюционный Нолинск — родина Чиркова, годы юности, и вы почувствуете атмосферу первых лет Октября и того Петербурга-Петрограда-Ленинграда, который вырастил плеяду художников революции. К ним по праву принадлежит сам Борис Чирков.

Жанр биографических, документальных повестей — один из излюбленных читателем. Серию «Жизнь в искусстве» {61} просто-таки никогда и не увидишь на прилавке. Столь же яростно расхватываются книги и из серии «Жизнь замечательных людей».

Не всем дано уменье писать — знаю немало книг-воспоминаний, написанных, так сказать, с голоса, в частности книг актеров и актрис, ну что ж, и это дорого, и эти книги завоевали популярность, законную, естественную.

Тем не менее собственная авторская интонация отчетливей слышится, когда за письменным столом — сам автор. Его рука, его перо.

Борис Чирков принадлежит к тому, не столь уж великому, числу актеров, отлично владеющих не только сценой, но и пером.

Я писал о литературной манере Чиркова — это не обмолвка. С молодых лет помню прекрасно: Чирков никому не доверял свое перо. Сам пишет. И — давно. И — хорошо.

Не забуду статьи об Эрике Четырнадцатом, шекспировском Эрике, в спектакле МХАТа второго, приезжавшего в Ленинград. Эрик — Михаил Чехов. И Чирков описывает выход Эрика, о котором сам Чехов говорил: этот выход должен быть подобен выстрелу.

Чирковское эссе было написано так, что и не видевший спектакля физически ощущал силу великого артиста Михаила Чехова.

В книге есть глава «Пять минут театра». Можно позавидовать силе, с какой она написана. Как часто и по сей день отделываются в описаниях актерской игры общими словами, стертыми пятаками, и как осязаемы здесь волшебные взлеты — кульминации искусства — корифеев сцены Давыдова и Моисси, Орленева и Тарханова…

С таким же блеском исполнена и главка «… В чужой душе на много лет» — о человеке, с которым когда-то начинал Борис Петрович в эксцентрическом, эстрадном номере-танце «Пат, Паташон и Чаплин» и в тюзовском спектакле «Дон-Кихот». О Николае Черкасове…

Книга Чиркова отнюдь не только и не столько книга мемуаров в прямом смысле этого понятия. Я бы назвал ее книгой раздумий. Притом, что она щедро оснащена сюжетами для небольших рассказов и даже микророманов.

«Срок сдачи рукописи, обозначенный в договоре с издательством, — {62} делится Борис Петрович с читателем в начале книги своими обстоятельствами, — давным-давно миновал, так что мне теперь торопиться ни к чему. И я не спеша записываю то, над чем раздумываю. А думаю все чаще и чаще над жизнью, которую уже почти всю прожил, и над тем, сколько мне еще осталось побыть на свете и что еще удастся сделать. И какая будет этому цена?»

Книга и дает ответ на этот вопрос ночного художнического раздумья и не дает. И цена — большая, и дорогая, и все-таки, все-таки, все-таки…

Вероятно, так и должно быть в беспокойной, всегда ищущей душе художника, задающей самой себе веками этот требовательный и мучительный вопрос…

Эссе о Черкасове Чирков завершает стихами Леонида Мартынова:

… Скажи:
Какой ты след оставишь?
След, чтобы вытерли паркет
И поглядели косо вслед,
Или незримый прочный след
В чужой душе на много лет?..

Всей своей жизнью, пишет Чирков, Черкасов «ответил утвердительно на этот вопрос».

Сказанное о Николае Черкасове хочется отнести и к самому Борису Чиркову.

Тем более что Борис Петрович продолжает свой путь. Впереди — тревоги, сомнения, надежды и, значит, свершения.

… Прочитавшая книгу «Азорские острова» Ф. Г. Раневская поделилась со мною своими впечатлениями.

— Я люблю Бориса Чиркова, — сказала Фаина Георгиевна, — нежно и крепко, и как художника, актера, и как человека, от которого за версту пахнет порядочностью. Прочитав его книгу, ощутила еще большую нежность к нему, уважение и чувство благодарности за удивительную правдивость.

Эти слова Ф. Г. Раневской я привожу здесь, разумеется, с ее разрешения.

*1979*

## **{63}** Строгий юноша

… Талант Олеши во вторую половину двадцатых годов и с начала тридцатых блистал ослепляюще. Он писал тогда с обычной своей изысканностью и чуть кокетливо: «Нам, тридцатилетним, трудно смотреть в глаза веку».

Но век, ровесником которого он был, признал его своим мастером, волшебником Слова.

Пожалуй, слава Олеши тогда затмевала славу самых маститых его коллег, за каждой строчкой его охотились издательства и журналы, молодежь из уст в уста повторяла его афоризмы, даже те, что он произносил, дурачась, в кругу друзей.

Начало «Зависти», знаменитое «По утрам он поет в клозете» имело по меньшей мере триста вариантов — это было ведомо не только специалистам — литературоведам. Но он и на самом деле работал неутомимо над строчкой, рвал и перечеркивал, отходя и разглядывая написанное издали, как живописец свое новое полотно. Перо его казалось мне резцом, гранящим алмазы, — столько сверканий излучала каждая фраза.

«Зависть» вызвала споры, жгучие, ее переиздавали многократно, а после «Зависти» был «Заговор чувств», инсценировка с великолепнейшим названием, и по сей день рождающим профессиональную зависть.

«Заговор чувств» — та же «Зависть», только в диалогах, столь же отточенных, граненых, изысканных, со строгой, суховатой метафорой и драматическим, затаенным ритмом. «Заговор чувств» еще больше расширил круг поклонников дарования Олеши и диапазон споров, вспыхивавших после опубликования романа.

В Москве «Заговор чувств» поставили вахтанговцы, в Ленинграде я видел его в Большом драматическом театре с молодой, полной девичьей свежести и обаяния, восходящей театральной звездой Ольгой Казико, играющей Валю. После Ксении из «Разлома» эта роль окончательно утвердила Ольгу Казико любимицей театрального Ленинграда — и притом спорили и о Вале, и о Кавалерове, и о Бабичеве, после того как падал занавес, до одурения. Театр Ленинграда уже был завоеван потеснившими шиллеровских и шекспировских героев людьми из «Разлома», «Любови Яровой», «Бронепоезда…». Но там был хоть и недавний, но уже прошедший день революции, октябрьские дни, гражданская война, а тут — {64} сегодняшнее, нынешнее, обогащенное тем, что испытывали сами артисты, игравшие текст романа Олеши, внутренне споря с ним или соглашаясь.

Нет, Олеше тогда нетрудно было глядеть в глаза веку.

«Заговор чувств», за ним «Три толстяка» и «Список благодеяний» — прозаик стал драматургом.

Пьеса «Список благодеяний» шла у Мейерхольда, Зинаида Райх играла роль актрисы Гончаровой, одну из лучших, по-моему, когда-либо сыгранных ею. Я видел Райх и во многих других ролях, видел ее и в «Даме с камелиями», одной из последних работ Мейерхольда.

Мейерхольд высекал то, что хотел, из любой актерской индивидуальности, подобно ваятелю, работающему с мрамором и камнем.

Тут, в «Списке благодеяний», образ, созданный Мейерхольдом и Зинаидой Райх, был проникнут печалью обманутых надежд, мукой раздумий наедине, задумчивой поэзией одиночества.

Из памяти каждого, кому случилось быть на этом спектакле, — а с этим спектаклем можно и, может быть, нужно было спорить, но нельзя было его забыть — не уйдет синеватый, в иллюзорных отблесках чужой, нездешней ночи силуэт этой женщины, угадывавшийся у фонтана; там, у фонтана, на привале — колонна безработных, они — в голодном марше за хлебом и кровом. Актриса Гончарова, простившись с родиной, в надежде узнать и познать великое в искусстве, любимое ею больше самой жизни, там, на Западе, искала не одно искусство, искала себя и с ужасом ощущала бессмысленную, неминуемую тщету донкихотовских своих поисков. Разочарованная, опустошенная, бессильная во всем — в жестах отчаяния, в повороте плеч, в том, как падает рука на парапет у фонтана. Когда шла эта сцена, — а я видел этот спектакль трижды и в Ленинграде, и в Москве, — в узком пространстве боковой ложи возникал неизменно сам Мейерхольд, голова его необыкновенной орлиной посадки, и сам он, как седой гриф, парил над тишиной зрительного зала, и мне казалось, что он смотрит на меня, именно на меня, и казалось, что до меня доходит из боковой ложи его дыханье — и так, верно, казалось всем.

… И вот уже не в элегической дымке далеких воспоминаний, сегодня, в семидесятые годы, слежу, как из {65} амфитеатра, вниз по ступенькам, ведущим к сцене, идет тот, давнишний Мейерхольд, нет, не тридцатых годов — десятых нашего столетия.

Театр имени Моссовета на площади Маяковского. Спектакль «Версия», все те же мучительные проблемы выбора пути русской интеллигенцией, что и в «Списке благодеяний», и Мейерхольд на репетиции блоковского «Балаганчика», словно бы сошедший с гениального портрета Григорьева. В странной, изломанной позе, во фраке с белой манишкой, в цилиндре, в белых перчатках, с маской Пьеро на рукаве — гофмановский доктор Дапертутто… Портрет этот был гвоздем вернисажа русского портрета в Русском музее в Ленинграде в 1975 году…

Спектакль «Список благодеяний», как теперь со всей очевидностью понимаешь, чего начисто не понимал раньше, был не очередной режиссерской постановкой — дыханием самого Мейерхольда, частью его жизни.

Соседство символа с символом естественно, как естественным казалось соседство фантасмагорического двойника Мейерхольда, его тени на григорьевском портрете.

Но одно дело такой условный портрет, иное — когда рядом с символами живые персонажи, реальные люди. Они выглядят как схемы и читаются как схемы, ничего тут не поделаешь, таков закон драмы.

Так было и в пьесе «Список благодеяний». И все-таки вопреки этому, будто бы непреложному закону пьеса привлекала, манила, завлекала. Она была поэтична. Благородна. Талантлива.

«Список благодеяний»… «Список преступлений»…

Актриса Гончарова вела два таких списка. Какой перетянет?

Поколение молодежи, к которому принадлежу я, не могло вести такие списки — это было бы дикостью для нас, прошедших иные, чоновские университеты, хотя бы потому, что мы сами считали себя Советской властью. Оттого люди моего поколения порою столь близоруко относились к пьесам подобного рода, к спектаклям этого рода и к авторам их.

… Так ли уж не звучала флейта Юрия Олеши из «Списка благодеяний», как мне представлялось тогда, почти пять десятилетий назад?

Возможно ли, чтобы Гончарова с этими ее двумя {66} списками была прототипом самого автора, Олеши? Возможно.

Возможно ли, что тут было повторение заговора его чувств — его, Олеши, сталкивающихся друг с другом, противоречащих друг другу, ненавидящих друг друга? Возможно.

Возможно ли, чтобы и актриса Гончарова, как и другой персонаж Олеши из «Заговора чувств», наделенный не только завистью, но и символически высокопарной фамилией Кавалеров, несли его, Олеши, разъеденное гамлетизмом ощущение современной ему жизни? Возможно и это.

… Да он сам об этом говорил со всей честностью на Первом писательском съезде, в речи-исповеди, столь же ювелирно отделанной, как и его проза, и сценическая речь. Вот, пожалуйста, послушайте: «Образ может убить художника. Шесть лет назад я написал “Зависть”. Центральным персонажем этой повести был Николай Кавалеров. Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров — это я сам. Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежат мне».

Да, все это возможно, но стоит ли углубляться в это признание и правомерно ли оно? По-моему, нельзя подставлять индивидуальность автора под индивидуальность героя.

Пьеса «Список благодеяний» вызвала страстный спор, я по мере своих часто неразумных, но искренних юных сил тоже принял в нем участие.

Можно было спорить, надо было спорить, и было о чем.

У нашего комсомольского поколения читателей, зрителей, журналистов, литераторов, повторяю, была своя позиция в жизни, свое понимание места в ней, своя концепция мира, человеческого устройства, литературы.

У Олеши — своя. Пусть неправильная, но искренняя и, скажем, мучительная. Непонятная тем, кто видел с детства революцию и себя в ней по-иному, не со стороны.

Написав Гончарову и Кавалерова, он стал искать нового героя, не рабочего, не революционера: он признавался {67} вслух, что не мог писать ни того, ни другого: «… я бы лгал, выдумывал; у меня не было бы того, что называется вдохновением. Мне трудно понять тип рабочего, тип революционера. Я им не мог быть. Это выше моего понимания».

Он стал искать героя — в молодости. Не в своей, где брал краски и сравнения и ощущения для Кавалерова, — в молодости страны, в ее огнях… Так явились рассказы из «Вишневой косточки», так появился Дискобол в «Строгом юноше».

Режиссер Абрам Роом поставил по сценарию «Строгого юноши» талантливую и безумную картину, недавно показанную в кинотеатре Повторного фильма, что у Никитских ворот.

Дискобол был юн, прекрасен. Гармоничен. И лишен плоти, мяса. Он был прекрасен заданной, пунктирной красотой. Риторичность этого Человека Будущего, в общем, раздражала.

Но и это была позиция, и тут была концепция.

… Написав это, снова перелистываю Олешу, его «Избранные сочинения», изданные еще при его жизни, в 1956 году, и снова поражаюсь: сколько изящного, точного, блистательного. Не только в «Зависти», не только в «Трех толстяках», не только в старых рассказах. В воспоминаниях, в заметках, в замыслах, планах, в записках «Ни дня без строчки»; уже после смерти Олеши они, эти записки, были напечатаны полностью. «Фрегат “Паллада”» и «Обломов», «Дневник Делакруа» и романы Уэллса, Достоевский и Пушкин, Маяковский и Багрицкий — все это в сфере внимания, и всякий раз изумляющие метафоры, лаконизм, деятельная, ищущая, острая мысль, прозрение художника.

Перечитал его дневниковые записи и еще отчетливей понял — многое тревожило Олешу еще в начале тридцатых годов, он жил в мире Николая Кавалерова и Елены Гончаровой, в мире дискоболов. Как сделать, чтобы они явились к нему в спектре жизненных красок и цветов, не знал, а врать и придумывать — не хотел…

Встретил его незадолго до смерти — шел медленно, помахивая палкой, переулком, ведущим к писательской поликлинике, не в том неутомимом московском ритме, в каком обгоняли его прохожие, заселившие сказочно быстро {68} этот новый, вставший вместо развалюх-хибарок, жилищный массив около метро «Аэропорт». Олеша долго болел, лечился тут, недавно поднялся с постели. Я спросил, не собирается ли писать пьесу. «Да, да, — вдруг неожиданно оживился он. — Смотрели вы “Балладу о солдате”? Слушайте, ведь это чистая картина! И какой чистый юноша! Девушка! Я поверил в них. Я понял — я могу, мне надо, мне смертельно необходимо написать пьесу о молодежи, эта молодежь есть, и она — прекрасна!» И он улыбнулся и пошел, молодцевато взмахнув палочкой, а я смотрел ему вслед — маленькому, словно бы пригнутому к земле, с мощной седой головой мыслителя, и очень хорошо понимал, о чем говорил со мною Олеша в переулке и что он видел в кинематографе — строгого юношу, своего, погибшего на войне…

*1978*

## Действующий вулкан

Читаю Николаю Павловичу Охлопкову свою новую пьесу — «Гостиница “Астория”».

И в той же самой гостинице «Астория», в Ленинграде.

И в номере окнами на площадь, в номере, куда я вошел когда-то, и тотчас же внизу, на площади, разорвался снаряд.

И даже месяц тот же — сентябрь.

Только прошло пятнадцать лет. И мне два дня назад исполнилось пятьдесят.

Немало, если учесть, что в тридцать считал себя стариком: наше поколение начало рано.

Я написал то, что не мог не написать. Не мог не вернуться к «Астории» хотя бы через год, через пять, через десять — и вернулся через пятнадцать. Потому что писал эту пьесу и думал о Зонине, и о роте юнг, и об Очневе, и о Вишневском, и о подводниках, и о летчиках, бомбивших Берлин, и о летчиках, возивших продовольствие через Ладогу, и о погибших на войне журналистах, и о муже сестры, солдатской косточке, полковнике, командире {69} противотанковой артиллерийской бригады, увешанном орденами, окончившем войну в Берлине.

… Стремился написать пьесу о сентябре сорок первого года, и об Испании, и о людях, которых я считал мертвыми и которые вернулись из мертвых, пьесу об испытании человека на веру и на характер.

Об идейной убежденности нашего поколения, если хотите.

Написать о поколении, которое не верит ни в бога, ни в черта — только в революцию.

И таким, только таким виделся главный герой — летчик Коновалов. Вот почему понадобилось заставить его пройти тот же крестный путь, какой прошел, например, упомянутый выше артиллерийский полковник, несмотря ни на что дошедший до Берлина.

Читаю пьесу артистам Театра имени Маяковского в Выборгском Доме культуры, где гастролирует сейчас театр и где в годы юности я, как и тысячи ленинградцев, людей моего поколения, приобщался к театральному искусству. Сюда привозили москвичи свои спектакли, и там я узнал, что такое ансамбль Художественного театра, и Качалов в гамсуновском Иваре Карено, и Хмелев — Турбин, и Тарханов, и Москвин, и Леонидов, и мейерхольдовский «Лес», и его «Последний, решительный», и Театр Революции Погодина и Попова, и вахтанговская «Турандот». И здесь впервые открыл я Охлопкова-режиссера, пронзившего меня сценой «совращения» Кости-капитана…

После заседания, томительно-тягучего (все изнемогли, злы и голодны, мечтают лишь о том, как поскорей бы добраться до дома), хватает в раздевалке нескольких режиссеров — только что их клеймил, обзывал, зачислял в ретрограды и традиционалисты, разве что не крушил палицей, как Васька Буслаев, которого он сыграл в эйзенштейновском «Александре Невском». Ничего не объясняя, волочит их за собою, к выходу, давайте, давайте, ничего не объясняя, давайте, давайте, уталкивает в чью-то чужую семиместную, сразу ставшую тесной машину. Куда? Зачем? Шалым голосом кричит недоумевающему водителю: «Пошел! Пошел!» — ничего не объясняя, везет всех, голодных, изумленных, на улицу Герцена, к Театру имени Маяковского. Первым молодо {70} выбрасывается из машины, трясет обеими руками руку водителю: «Спасибо, друг, выручил, вали на Охлопкова, скачи назад!»

Мчится по лестницам, «ретрограды», «традиционалисты», держась за немолодые сердца, — следом. Мечется по коридорам: «Где дежурная?» — дежурная ушла, «Где ключи от кабинета?» — ключей нет, — находит дежурную, находит ключи, снова бег по коридорам, по фойе, давайте, давайте!

Входят за ним в кабинет — его нет. Испарился. Переглядываются: сами сошли с ума или тот сумасшедший?

Возникает из двери в глубине кабинета, там — чуланчик. Торжественный, старательно выпятив толстые губы, несет, как хозяйка горячий пирог из кухни, нечто странное, игрушечное, бутафорское.

Осторожно-осторожно ставит на угол стола.

Это макет. Уменьшенный в десятки, в сотни раз будущий театр. А вернее, Театр Будущего.

Вынимает то одну, то другую деталь макета, ворочает перед «антиподами», перед «традиционалистами», перед «ретроградами» створки, игровые площадки, будущие гигантские амфитеатры.

Сейчас все это крохотное, а он — громадный.

Великан, играющий кубиками.

Вот так, а теперь можно вот так, а можно ведь и так. Вот сцена переехала сюда, та стена, открывающая естественную декорацию — природу, — закрылась, пожалуйста, можете играть, как в нормальном театре, хоть Ибсена, хоть Найденова. Потолок? Вот потолок. Воткните крюк, и можно повесить абажур, семейный, с бахромой, пожалуйста, теперь это выглядит снова поиском, новацией, я сам не прочь попробовать. Вот смотрите: стены, потолок — все как у людей, без *дороги цветов*, без выноса площадки, без всякой охлопковщины. А вот створки разъезжаются, эта часть уплывает, открывается естественный ландшафт, можете играть Шекспира, можете и Софокла, можете играть как на арене цирка, а можете и как в античном театре.

Античный театр — это то, во что он сейчас влюблен.

Была влюбленность в действие, загоравшееся в разных точках зала одновременно, только успевай крутить шею — так ставились, страшно сказать, тридцать лет назад в Реалистическом театре Ставский, Серафимович, Горький — «Разбег», «Железный поток», «Мать», Его {71} всегда тянуло к эпическому, к полотнам. Еще в Иркутске двадцати одного года от роду ставит, изумляя земляков, на городской площади массовое действо: участвуют — вместе с профессиональными артистами — десятки тысяч зрителей. А тут, в Москве, Реалистический театр маленький, теперь в этом здании куклы Образцова, и даже куклам тесно, все собираются переезжать. А он ставит здесь, в будущем кукольном, народные драмы, массовые, многоплановые, ставит озорно, бурно, и страсти вокруг его спектаклей тоже кипят бурно: по «Разбегу» дискуссия идет три дня, на четвертый один из бывших руководителей РАППа заключает дискуссию: «На Охлопкове как на художнике сегодня мы ставим…» — и, сходя с трибуны, чертит в воздухе крест.

Реалистический театр действительно закрывают или сливают. Но крест на Охлопкове как на художнике, как ни старались, поставить не удается, хотя ему этот жест обходится довольно дорого. Проходит немало лет, пока он снова получает театр. Это уже другой театр, Театр драмы, тоже слитый неизвестно зачем, бывшие Театр Революции и Театр имени Ленсовета и будущий Театр имени Маяковского.

В тридцатые годы, когда он ставит в своем театре «Аристократов», поражая бедного Погодина не только тем, что проектирует крутящийся стул, на котором зритель может вертеться, следя за действием, вспыхивающим то тут, то там (потом стул был отменен, но зато действие вынесено вниз, на площадку, а зрители посажены на сцену), но и смелостью режиссерского решения по существу, — еще тогда было увлечение атрибутами старинного театра, условностью, позволяющей не тратить драгоценное сценическое время на долгую перемену громоздких декораций. Так являются цани в масках, бесшумно, а иногда, впрочем, и несколько шумно выносящие и уносящие реквизит. На фоне крутой северной природы, где «аристократы» вынуждены коротать свои годы, напудренные цани выглядят несколько своеобразно. Но ведь театр есть театр. Даже самые отъявленные традиционалисты играют без четвертой стены. Почему бы не быть мимам? Странно? Но ведь искусство и должно быть со странностями, в самом деле, цани придают спектаклю своеобразие и, не боюсь сказать, очарование. Оно смиряет даже сильно ворчащего поначалу Погодина. Покоряет так, что ониоба, Охлопков и Погодин, возобновляют спектакль, {72} спустя двадцать пять лет — тоже легко сказать! — в таком же обличье, как и тогда. И снова цани.

Многие спектакли тридцатых годов умерли, забылись, а этот по-прежнему в репертуаре. И вот Погодин умер, а пьесу его все смотрят…

… То увлекается цани. То — декоративным лаконизмом…

Был на сцене целый глобус — земной шар. Было полглобуса — половина земного шара.

Была на сцене река. И не какая-нибудь речушка, а Волга. Когда играли спектакль, во всем районе ощущалась нехватка воды.

Это была «Лодочница» того же Погодина.

Были на сцене и три реки: Волга, Сена, Шпрее: «Сыновья трех рек» Виктора Гусева.

Был на сцене рояль. Было два рояля. Было четыре рояля.

Был целый оркестр. С трубами, скрипками и барабанами. И было одно яблоко. И на пустой сцене ни одной декорации. Так он поставил леоновские «Половчанские сады».

А в других спектаклях действие уходило со сцены в зрительный зал, на *дорогу цветов*.

Это была увлеченность японским театром, но не только — а упрямое стремление еще со времени иркутского массового действа слить зал и сцену воедино, сблизить играющего и смотрящего. И японская *дорога цветов* стала набережной Невы, и палубой эскадренного миноносца, и свадебным поездом, и дорогой на передовую, и даже коридором гостиницы «Астория»…

Через две тысячи лет Охлопков протягивает руку античному театру, и античный театр протягивает руку ему, современному режиссеру. «Медея» Еврипида в зале имени Чайковского — с оркестром, с хором, с масками.

— Почему вы остановились именно на «Медее»? — спросил я его после премьеры.

Он развел руками: «Откуда я знаю?»

Ему нужен был античный театр, его страсти, его современность.

Года за два до «Медеи» летал в Грецию, в Афины: предполагался совместный боевик, греко-советский фильм «Илиада» по Гомеру. Было очень жаркое лето. Он потратил {73} его на режиссерскую разработку сценария, уже прикидывая, как будет снимать сражения, рисовал колесницы, выбирал места съемок, бродил в июльскую жару по гомеровским местам — и все лопнуло вдруг. Совместная постановка отменилась.

Для него, Охлопкова, эти предсъемочные хлопоты не оказались праздными. Путешествовал по Греции, был в Эпидавре, в древнем городе искусств, где за четыре века до нашей эры играли Софокла и Еврипида. Играли перед двенадцатью тысячами зрителей — масштабы как раз по его вкусу.

Двенадцать тысяч зрителей занимали пятьдесят восемь рядов, и если далеко внизу, в круге сцены, очерченном меловой линией, рвут бумажку, в последнем, пятьдесят восьмом, отчетливо слышно ее шуршание.

И слышен шепот — даже не театральный.

Эпидавр… Как красиво звучит! Эпидавр… А почему Эпидавр? Почему не Москва? Москва должна видеть античную трагедию. И если нельзя вот так, перед двенадцатью тысячами зрителей, то хотя бы в зале Чайковского, ведь Мейерхольд, проектируя первоначальный план этого зала-театра, не зря думал именно об арене и об амфитеатре, о принципах театра древних.

Жаль, нет в Москве моря и гор, как здесь, в Эпидавре.

Зал Чайковского — это, конечно, программа-минимум. А вот пушкинского «Годунова» поставить на одной из площадей Кремля — попробуйте напишите декорации выразительней белой колокольни Ивана Великого или красных зубцов и башенок Кремлевской стены!

Театр Будущего, а его влечет к «Борису Годунову», и к Еврипиду, и к Сервантесу, к его «Нумансии». В этих трагедиях — высоты человеческого духа и человеческого гения.

И «Гамлет», «Гамлет»…

«Гамлет» не увлечение, «Гамлет» — любовь. Старая любовь, а она, как известно, долго помнится.

Задумал поставить «Гамлета» задолго до войны. Уже тогда сличал переводы, примеривался. Так долго, что знавшие его замысел постепенно перестали верить в то, что он когда-нибудь осуществится.

Но старая любовь долго помнится.

Ставит один спектакль, другой, третий, пятый — и все возвращается к старому замыслу.

{74} Как-то поздно ночью, уже в начале пятидесятых годов, заговорщицки поманив меня в кабинет, скрывается в заветном чуланчике, возникает вновь, старательно выпятив толстые губы, несет на вытянутых ругах бутафорское сооружение.

Макет будущих знаменитых рындинских ворот.

Кованые, массивные. С тяжелыми кольцами.

Это — ворота замка, и это — решение спектакля.

Дания — королевство. Дания — тюрьма.

Ставит на письменный стол миниатюрные, но такие же массивные, весомые детали оформления сцен, эпизодов — раздвигаются ворота королевства-тюрьмы, то соты придворной мышеловки, то тяжелый бархат опочивальни королевы, то лаконичная деталь пустынного берега, где тень отца зовет к мщению.

Репетирует «Гамлета».

С Вечесловым, артистом умным, интеллигентным, немолодым, чуть холодноватым, чуть рассудочным. Артистом скорей темперамента мысли, нежели темперамента чувств. Это тоже разновидность таланта. Я, например, отношу Брехта именно к такого рода индивидуальностям. В его пьесах тоже больше темперамента мысли, нежели темперамента чувств, да и обращены они больше к разуму, чем к сердцу. И это нисколько не мешает оценивать высоко и удивительный брехтовский талант, и его острейшее драматургическое мастерство.

Вечеслов заикается, в жизни — больше, на сцене — меньше. Певцов, один из лучших артистов, каких я когда-либо видел, заикался сильно — зрители об этом не подозревали.

Природный недостаток Вечеслова тут, в роли Гамлета, так, как она была задумана, помогал, придавая сценической речи Гамлета еще большую неторопливость, раздумчивость.

Вечеслов тяжело заболел, а сроки премьеры, не раз откладываемой, приближались.

За несколько месяцев до спектакля Вечеслова заменяет Самойлов. Актер совсем иной индивидуальности, более эмоциональный, более пылкий, но и, может быть, более внешний.

А замысел тот же. Недели, месяцы новых репетиций — и наконец первый спектакль не у себя дома — артисты знают, что это такое. Театр имени Маяковского {75} капитально ремонтируется, это надолго, труппа кочует из города в город, в Москве играет на чужих сценах.

Итак, премьера. Чужой театр — музыкальный, на Пушкинской улице. Идет первый акт. Охлопков сидит в «предбаннике» директорской ложи — поникший, постаревший, с опущенными плечами. Боится высунуть голову в зал. Выключил трансляцию, чтобы не слышать, что там, на сцене, в зале.

Он уже убежден, сомнений нет — провал. Будет провал. Провал, провал. Жестокий, на всю Москву. И дальше. Такого не утаишь. «Гамлет» все-таки. Провал. Стыд. Бесчестье. Перечеркнутые двенадцать лет работы, мучений.

С трудом поднимает вверх голову, разглядывая вошедших в «предбанник». Пустым, бесцветным голосом осведомляется, как дети, как учатся, есть ли двойки. Спросить: чего ему сейчас хочется? Ничего. Убежать. Куда угодно. Впрочем, бежать — тут потребуются усилия, а этого он не может, никаких усилий, устал, стар, пора на покой.

Вот так сидеть и не думать ни о чем.

На столике остывший чай. Блюдце с бутербродами.

Напротив, так же трудно поднимая голову, с такими же погасшими глазами, вся сникшая, режиссер Зотова, Елена Ивановна, жена, друг верный, многолетний. В ботах, в пальто, словно бы забежала на минутку, словно бы не премьера сегодня. Даже и причесаться не успела в парикмахерской, как положено в день премьеры. Куда там, не до того.

Сидят друг против друга, помешивают ложечками чай.

Не думать ни о чем.

И все-таки думают.

Он — о том, повернутся ли вовремя тяжелые рындинские ворота: вчера, на генеральной, завизжали, заскрипели, двинулись и встали как вкопанные. Вышел из зала потрясенный. И долго отлеживался в чужом кабинете, глотал какие-то снадобья, гадость.

Она — о том, выдержит ли он, если провал. Тревожится за сердце, и за давление, и за голову, и за все на свете.

Он — о том, пойдут ли щиты. Вчера не пошли, так их так и всю постановочную часть.

Она — о том, что зря не отговорила его играть премьеру {76} в чужом зале, в оперном театре, с этой дурацкой гигантской раковиной, не только бессмысленной для драматического артиста, но и опасной, гибельной: слово гаснет, как зажженная спичка в колодце, не успевает добраться до зрителя.

Он — о том, что не надо было спешить с премьерой и что как бы не случилась накладка с тенью отца: четыре дня назад тень так и не появилась… Зачем вообще было спешить с премьерой — ждал двенадцать лет, ну, еще год.

Она — о том, что вчера было нечто вроде спазма, вызывали «неотложку», пока все обошлось, но давление высокое, и что провал, что успех — это все равно ляжет на сердце, на нервные клеточки. На ощупь, чтобы не привлечь его внимания, роется в сумочке: захватила ли нитроглицерин? Весь набор лекарств, который обычно хранится в аптечке Театра имени Маяковского, сегодня перекочевал в эту сумочку…

Финал первого акта. Овация. Не слышит ничего, так и сидит в «предбаннике». Входят друзья, знакомые. «Коля, это грандиозно». Смотрит на них с искренним удивлением. Не прочь поиграть в жизни, но сейчас нет, не играет. Неподдельно изумлен и еще не верит. Готов принять за утешение, за сожаление.

Изумлены и они — замахом постановки, масштабностью, рындинской живописностью, Гамлетом… Что случилось с Самойловым? Другой. Не такой, каким его знали. Загипнотизировали его, что ли? Другой, какого еще не видели ни на сцене, ни в кино, а ведь играл много ролей, удачно, неудачно, много ролей, а вот другой. Был Самойлов — Щорс — у Довженко, а теперь Самойлов — Гамлет — у Охлопкова.

В сцене мышеловки стремительно возникающий то в одном, то в другом, то в третьем «отсеке» — человек-дьявол, человек-приговор, человек-возмездие. В монологе «Быть или не быть», с тоской, с болью ухватившийся за прутья чугунной решетки, — человек-мысль, человек-решение. Падающий на дуэли, как подстреленная птица, — человек-долг, человек-подвиг. Поднимают недвижное тело Самойлова — Гамлета, несут его, мертвого, в глубь сцены, свисают мертвые руки — и почему-то вспоминаю Нину Заречную и Треплева, и матросов из «Мы из Кронштадта». С булыжниками на шеях летят в морскую бездну. Под оборвавшееся треньканье гитары…

{77} Зал неистовствует. «Я не знала, что “Гамлет” может так перевернуть душу», — говорит мне знакомая поэтесса. «Это набатный колокол в искусстве!» — восклицает, по-ярославски окая, знакомый поэт. Может быть, потом, остудившись, анализируя спектакль, найдут ошибки, издержки, просчеты, но сейчас взволнованы, как могут быть взволнованы произведением искусства.

Зал скандирует: «О‑хлоп‑ко‑ва! О‑хлоп‑ко‑ва!»

Появляется не сразу, выдерживает паузу — и неузнаваемый.

Прежде всего молодой. Элегантен. Артистичен. В этом изящном, легком, ловком человеке нет ничего общего с тем тяжелым, рыхлым, потухшим, уныло жевавшим в сиротливом «предбаннике» такой же сиротливый, засохший бутерброд с любительской колбасой.

Пружинист, динамичен.

Подогреваемый, возбуждаемый, наэлектризованный высокой температурой зала, импровизирует на ходу уже другой спектакль. Спектакль поклонов, спектакль успеха.

Каждым движением своего легкого, ставшего необычайно подвижным тела как бы говорит всем: да полноте, все это было очень, очень легко. Вам это нравится, правда? Если вам это нравится, я вам сделаю еще много такого, ради бога, поверьте, мне это ничего, ну ничего не стоит.

Зрители не уходят, артисты выходят снова и снова, затем он выводит за руку Офелию — Бабанову, целует ей руку, идет целая, тут же сымпровизированная мизансцена. А потом — с Самойловым. А потом — со Свердлиным — Полонием, И с Кирилловым — королем. И с Григорьевой — королевой. Он разыгрывает комбинации, как шахматный игрок, и все позади, все тревоги, усталость, страхи, муки, сомнения…

После спектакля актеры приглашены «омыть» премьеру — тоже импровизация, возникшая тут же, «на поклонах».

Едва успевшие разгримироваться, донельзя измученные и донельзя счастливые, едут, — он живет на Котельнической набережной, в высотном доме, в нелепой, полной ненужных, неуютных коридоров квартире на семнадцатом этаже.

Приехал раньше, незадолго, но уже ждет на площадке у лифта. Ведет к дверям, гостеприимно распахнутым: {78} милости прошу, весь воплощение галантности, снимает пальто с дам, помогает раздеться мужчинам.

Идет третий спектакль — пир после выигранного сражения.

Он любит атмосферу праздника и мастер ее создавать — не только русской широтой, размахом, столом. Зажжен свет повсюду, он блещет тостами, отдает должное и сверхдолжное сначала дамам, каждой по очереди, и каждая дама после его речи кажется сама себе моложе, и красивей, и обаятельней, и, черт возьми, поглядите, так оно и есть. Потом должное и сверхдолжное, нисколько не страшась преувеличений, не скупясь на эпитеты, артистам, помощникам по режиссуре, всем участникам спектакля — и каждому из них кажется, что каждый из них гораздо смелей, ярче, талантливей… И не хочется никому особенно вдумываться, отбирать из тостов то, что справедливо, и то, что несправедливо, — и недосуг, и «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», и «победителей не судят», их венчают лаврами. И даже те, даже те, кто позавчера, на репетициях, его ненавидел, трясся от незаслуженной обиды, от резкого его слова, от грубости — все бывает на репетициях, — кто уже мысленно писал заявление об уходе, — сейчас готовы простить ему все или уже простили и смотрят на него глазами, в которых можно прочитать все чувства, кроме ненависти.

А тосты все шумней, все беспорядочней: «Я скажу», «Нет, сперва я, дайте мне, я хочу сказать важный тост», «Нет, мне, я скажу самый важный о том, что еще не говорили, о самом главном, что есть в нашей жизни, о том, что такое счастье артиста», «Тихо, тихо, тихо!». Все стучат ножами и вилками, все кричат: «Тихо, тихо, тихо!» Стихает все, молчание, и тут все замечают: его нет.

Ищут, сначала с шутками, кричат: «Ау, Мисюсь, где ты?» — ходят по пустым коридорам, потом уже беспокоятся всерьез: исчез. Наконец кто-то заглядывает в кухню — огромный силуэт за клеенчатой занавеской.

Сидит на кухонном табурете, приткнулся к стенке, беззвучно плачет.

Гости топчутся по квартире, потихоньку одеваются, уходят потихоньку, и уже тишина, огни потушены, а он в той же позе на кухонном табурете за клеенкой, не хочет идти спать, не хочет раздеваться, ничего не хочет.

Что с ним произошло?

{79} Из него выходит «Гамлет».

Ломит голову, ему приносят тройчатку, но это не тройчатка: под видом тройчатки ему подсовывают усиленную дозу снотворного. Выходит из своего угла, в столовую: а где гости? Не успевает удивиться их исчезновению, приваливается на диван и тотчас в мгновение, не раздеваясь, подложив кулак под голову, засыпает.

Выходит «Гамлет».

Но «не вышел»: утром, едва проснувшись, мчится в лифте вниз, возвращается с дворником; тот, входя в квартиру, флегматично, без особого любопытства спрашивает: «А сегодня куда?»

Позвал дворника, чтобы переставлять вместе с ним в квартире мебель.

Это его страсть. Как бы ставит декорации к неизвестному спектаклю. Новые интерьеры. Новые сценические площадки. Новые мизансцены. Переносит столовую в кабинет, кабинет в столовую и наоборот. Двигает столы, кресла, диван, шкафы с книгами, а потом ему вдруг все надоедает, ну его, все к черту, и огромный павловский диван застревает, поставленный на попа, в середине комнаты. Уходит из дому, предоставляя другим выходить из создавшегося положения.

Сегодня он переставляет мебель до изнеможения: вечером второй спектакль «Гамлета», а второй спектакль — это всегда плохо, спад, будет провал, непременно провал, это уж как пить дать, и надо переставлять мебель, чтобы как-то дожить до вечера…

Позади «Гамлет». Покончено с «Гамлетом». Не ходит на «Гамлета». Забыл о «Гамлете».

Он не любит и не в состоянии смотреть спектакли, особенно подряд, после того, как их поставил. Это характерно не только для него — для многих режиссеров, и жаль, по правде сказать. Не раз я был свидетелем, как поразивший меня однажды спектакль становится постепенно неузнаваемым. Все в нем есть, что было, как будто, а нет, утрачено самое дорогое.

Спектакли как дети, их нельзя оставлять без призора. Они хиреют, чахнут. Они катятся по дурному пути.

Помощники, ассистенты вводят то одного, то другого, то третьего артиста, за кулисами ахают: смотрите, сколько мучились над этой ролью, а ввели с пяти репетиций, {80} и, ей-богу, не хуже. А вот хуже. Копия не заменит оригинала, сколь бы старательно над ней ни корпели. Незаметно, исподволь рвется незримая, так долго и трудно ткавшаяся художественная нить, нет ни былой гармонии, ни былых диссонансов, ни граций, нет контрапункта режиссера, и нет ансамбля артистов — и прощай, чудо театра!

Есть спектакль, и нет спектакля. Есть все, что было, и уже нет ничего. И те же декорации выглядят не так, словно бы и их подменили, ввели вместо них какие-то чужие, «с пяти репетиций».

Жаль спектаклей, которые были праздниками театра и которые перестали быть даже его буднями…

Итак, с «Гамлетом» покончено, и да здравствует «Гамлет»!

Его приглашают в Стратфорд, на шекспировский фестиваль, там, на старой английской земле, где покоится прах Шекспира, он снова возвращается к тому, над чем думал, над чем работал двенадцать лет.

Снова — к «Гамлету». Но вовсе не к тому, какой отчетливо виделся ему все эти годы. Не сложившийся и установившийся характер, не муж, зрелый, умудренный долгими раздумьями и многолетними дворцовыми невеселыми наблюдениями, — нет, юноша, почти мальчик, на которого давит невыносимой, свинцовой тяжестью низость, и вероломство, и ханжество, и лицемерие старого мира.

В таком Гамлете видит он теперь единственный смысл, цель трагедии. А Гамлета — молодым, юным героем, глубоко оскорбленным в своих юношеских наивных чувствованиях и представлениях, озабоченным судьбами мира и человечества, чувствующим и свою ответственность за эти судьбы.

Где взять такого Гамлета? Попробуй отыщи такого еще не оперившегося артиста, однако уже способного взвалить на свои хрупкие плечи весь груз этой роли, за четыре столетия в мировом репертуаре самой сложной.

Долго ищет, безуспешно, в студиях. Спрашивает у театралов, советуется с друзьями. Ни у кого нет Гамлетов на примете, Гамлета так просто не найдешь. Вот Лаэрта, скажем, во второй состав, пожалуйста, есть. {81} Предлагаю ему Лаэрта во второй состав. Нет, Лаэрты ему ни к чему. В театре уже есть свои Лаэрты.

Предлагал ему Лаэрта, имея в виду Мишу Козакова, сына моего покойного друга, ленинградского литератора Михаила Козакова. Козаков-отец не дождался совершеннолетия сына, заканчивавшего Школу-студию МХАТ, умер внезапно, безвременно. На поминках Федин, помянув добрым словом отца, поднял тост за сына, за его будущее, за то, чтобы не врал в искусстве.

Миша Козаков сдавал диплом в этом году, мечтал попасть в театр к Охлопкову, не раз говорил мне об этом, и я, руководствуясь доброй памятью об его отце и тем, что студиец, по отзывам, подавал надежды, решил оказать «протекцию».

Зная характер Охлопкова, я вполне отдавал себе отчет в том, что за дело взялся неблагодарное: такого рода нажим, как правило, давал обратную реакцию. Он предпочитает отбирать артистов самолично. И рекомендации литераторов склонен считать очередной литераторской безответственностью.

Когда я терпеливо объясняю, глядя ему в зрачки, что Миша Козаков — сын покойного писателя Козакова; что Миша Козаков, все говорят, одарен; что он снимается у Ромма, Михаила, вместе с Козыревой, со Штраухом, спросите у них; что о нем писали в газетах, хвалили за то, что он сыграл хорошо в «Глубокой разведке» на выпускном спектакле то, что Прудкин играл во мхатовской «Глубокой разведке»; что его отец был хороший человек и что Миша вполне пригодился бы, попробуйте его в Лаэрте, — когда я все это ему объясняю, он смотрит на меня вежливо, чересчур вежливо, кивает головой вежливо, чересчур, и говорит: «Да, да, да». Это все не к добру. Вот так он говорил «да, да, да» при мне одному автору, предлагавшему пьесу, и кивал головой вежливо, чересчур, а потом вдруг сказал, что репертуар театра заполнен на ближайшие два года. Подумав, добавил: на три.

Встречаюсь с ним после разговора о Мише несколько раз — ни слова о Лаэрте во втором составе. И вообще ни слова о Мише.

Картина, о которой я рассказывал, «Убийство на улице Данте», уже вышла. Спустя месяц спрашивает так небрежно, между прочим, фамилию того мальчика, из Студии МХАТ. Напоминаю. «Козаков?» — «Да, да, Козаков». — «Он что, писатель?» — «Да нет, его отец — писатель. {82} Козаков, Михаил Эммануилович, по-моему, вы его знаете, у него роман есть, “Девять точек”». — «Да, да, “Девять точек”. Не читал. К сожалению. Да, да».

Пауза.

«Он играл что-нибудь?» — «В “Глубокой разведке”, я же вам говорил. То, что Прудкин». — «Да, да. То, что Прудкин. Верно».

Пауза.

«У него лицо занятное, у вашего Миши, как его?..» — «Козакова». — «Да, да. Я был на “Мосфильме”, и Ромм показал мне его фото. Почему вы меня не познакомили с ним?» — «Я вас с ним знакомил». — «Когда?» — «Вчера. Я подвел его к вам и вам его представил». — «Этот?» — «Этот». — «Да, да. Он снялся у Ромма в фильме “Убийство на улице Данте”, с Козыревой и Штраухом. Почему вы не сказали мне, что он снимается у Ромма, с Козыревой и Штраухом?» — «Я вам говорил». — «На что вы рекомендовали его попробовать?» — «На Лаэрта». — «Да, да. Жирно будет. На Лаэрта! Лаэрт — великая роль». — «Попробуйте во втором составе». — «И во втором составе жирно. Лаэрт!»

Пауза.

«Ладно, пусть зайдет». — «Завтра?» — «Почему завтра? Сегодня». Помолчав: «Может, сейчас?»

Звоню Мише.

Может. Идет. Летит.

Знакомлю их. Ухожу.

Проходит час.

Выходят оба.

Охлопков просит ручку, блокнот. Пишет записку директору Студии МХАТ В. З. Радомысленскому — закрепить при распределении студийцев М. Козакова за Театром Маяковского. Вторую — директору Театра Маяковского — зачислить М. Козакова в труппу.

Миша, держа в каждой руке по записке, уходит, убегает, улетает.

«Что он вам читал?» — «Из Гамлета». — «Попробуете его на Лаэрта?» — «На Лаэрта? Он Гамлет».

Даже я, привыкший, немею.

Начинает репетиции с Козаковым на следующий день. Днем, вечером.

Злится на него, восторгается, низвергает, кипит, верит, разочаровывается, обнимает, безнадежно машет рукой, третирует, целует, гонит прочь.

{83} Репетирует на сцене, в фойе, у себя на даче. Наконец дебют двадцатитрехлетнего Гамлета.

И дебют почти шестидесятилетнего Охлопкова.

Козаков — Гамлет признан. Успех необычайный. И новое рождение спектакля. И новый, незнаемый Гамлет. Уже ходят «на Козакова». Имя его мелькает в театральных рецензиях. Наперебой зовут снимать в кино. Охлопков нервничает: интересы театра и кино антагонистичны, как известно. Но что поделаешь. Миша снимается.

Проходит один сезон, другой, третий — и тут Охлопкова подстерегает удар. Неожиданный.

Козаков уходит из Театра Маяковского в «Современник». Нет Гамлета. Охлопков тяжело переживает случившееся. Умер молодой Гамлет. Примешивается чувство обиды, естественное…

Нет, Гамлет не может умереть!

Будет искать!

В Студии имени Щепкина, при Малом театре, кончает последний курс хрупкий, изящный юноша, с изумленно глядящими на еще незнаемый мир серыми, светлыми глазами.

Глаза Гамлета!

Во всем его облике юношеская свежесть, чистота. Он как бы светится. Душа светится. Светится ум. Пылок, Порывист.

Гамлет, прирожденный. И — другой.

Выпускника все зовут Эдик. Эдуард Марцевич.

Охлопков, кажется, находит Гамлета еще моложе.

Летом театр гастролирует. С Марцевичем работают напряженно. Его уже пробуют — для разгона, когда на гастролях заболевает Самойлов. Работа продолжается все лето, и вот осень, и Москва, и уже не замена — дебют. Утренник, объявленный заранее, и заранее объявленный новый исполнитель заглавной роли. Москвичи пришли смотреть нового Гамлета.

Охлопков волнуется, вероятно, не меньше, нежели сам дебютант.

Марцевич играет спектакль.

Эмоция и интеллект, благородство сердца и благородство души, чистота юности, перед которой отступает все грязное, низкое, вчерашнее.

Это Гамлет очень возвышенный. Очень прозрачный. Это сама юность мира, И это — рождение нового, третьего Гамлета.

{84} В конце спектакля, как и встарь, овация. Охлопков выводит Гамлета — Марцевича, ставит его перед рампой, поднимает руку, требуя у зрителей тишины. Он говорит зрителю: «Сегодня Эдик сыграл свою первую и единственную роль. Я спрашиваю у вас: “Быть такому Гамлету или не быть?”»

Зал кричит: «Быть!», «Быть!», «Быть!».

Быть! Эдуард Марцевич становится известным артистом после первой своей роли.

Он счастлив. Но счастлив не меньше его и Охлопков. Режиссеру положено умереть в актере. Но в это утро он не умер, он воскрес.

Сам он как артист давным-давно простился с огнями рампы. *Он их боится, этих огней*.

В московских «Зрелищах» я наткнулся на вклейку-приложение — «Программы московских театров. Репертуар Театра имени Мейерхольда. 23 декабря 1923 года сотое представление “Земли дыбом”». Читаю «Действующие лица», в конце колонки перечисление безымянных персонажей. Первый солдат — Лев Свердлин. Второй солдат — Николай Охлопков. Знакома фамилия и Третьего солдата — Иван Пырьев.

С тех пор как ушел из Театра имени Мейерхольда, Охлопков перестал играть в театре — только ставил. Правда, решился однажды на роль Филиппа в «Пятой колонне» Хемингуэя, очень увлекла и роль и все, что было за ролью, начал репетировать. Спектакль готовился в Театре Вахтангова. Война. Так и не состоялся актерский дебют Охлопкова.

Правда, как артист за эти годы много снимался в кинематографе — и блистательно. Молодые поколения знают его в роли Василия, охраняющего Ленина (в роммовских фильмах), у Эйзенштейна в «Александре Невском», в «Повести о настоящем человеке», в «Далеко от Москвы». Вряд ли знают его по немым фильмам. А он снимался еще в лентах двадцатых годов — «Предатель», «Бухта смерти». И в «Бухте смерти» — я прочитал об этом у Шкловского — впервые в кинематографе без перерыва, одним дыханием сыграл кусок в пятьдесят метров, что в те годы само по себе уже было революцией.

Думаю, что от игры в театре удерживал его страх. Боялся за память, которая может подвести, боялся, перепутает {85} мизансцены, ведь мизансцены надо каждый раз повторять, а у него каждый раз будет возникать потребность в их перемене, — разве он сможет сыграть одинаково два раза одно и то же? Боялся, покажется вдруг на спектакле: лучше обратиться не к тому действующему лицу, а, напротив, к другому и лучше сказать в третьем акте то, что говорится уже в первом. И лучше смолчать, когда надо говорить по роли многословный монолог.

Но много-много раз, принимая как главный режиссер ту или иную пьесу, говорит: «Вот тут я бы сыграл. Тут роль, которую я знаю, как играть».

Вот так, ему казалось, он знал, как играть хемингуэевского Филиппа, и, помнится, уже после войны, в шестьдесят втором году, когда поставил «Современник» «Пятую колонну» и Филиппа сыграл молодой Олег Ефремов, хотел пойти смотреть, как тот играет, и боялся. Так и не пошел…

В том же шестьдесят втором году принесли в театр пьесу — письма о Шоу, об актрисе, которую Шоу не забывал всю жизнь, — документальную, странную и печальную историю.

Загорелся: сыграть Шоу! Он знал, как можно его сыграть. Он и мог сыграть, я уверен, удивительно, «лорд» театра с повадками сибирского чалдона. Кто-то его однажды так шутливо и окрестил: лорд Чалдон.

Весь вечер фантазировал, как надо играть Шоу и о Шоу. Как надо расширить пьесу, раздвинуть. Шоу — фигура удивительная, феноменальная.

Друзья, разгорячась, благословляют: «Коля, ты можешь это сыграть, играй, Коля!»

Весь вечер потратили на Шоу, утром только пожал плечами, когда директор театра спросил, включать ли в план пьесу-письма с его участием. Разумеется, не включать. Зачем?

Он готов играть только перед пустым залом.

И играет. На репетициях. Чужие роли. За всех.

Я люблю ходить на его репетиции. Это не кухня искусства, это — само искусство.

Помню, на «Законе чести» он был однажды в необыкновенном ударе, играл все роли, его повторяли, но, по правде говоря, по-настоящему это не удавалось никому. Был щедр, пригоршнями разбрасывая детали. Ему несколько раз аплодировали тут же, на сцене, исполнители, забывшие, что они на сцене.

{86} Раневская сказала ему: «Что же вы, Николай Павлович, всем подсказали, а про меня ни слова, будто бы меня нет?» — «Что вы, Фаина Григорьевна, — возразил он, — вы мастер, давно уже сами все сделали безукоризненно…» Тут он задумался. Побежал на сцену, к дивану, на котором только что лежала, по роли, в легком обмороке Раневская, лег на диван, как-то подобрав длинные ноги, и стал женщиной, дамой. «Дайте мне валерьянки», — попросил он. Ему протянули стакан с валерьянкой, он стал ловить его в воздухе рукой, рука и стакан никак не могли встретиться, и снова исполнители, забыв, что они на сцене, зааплодировали. А потом, уже на спектакле, этому движению, сделанному Раневской, аплодировал зритель.

… То катался по полу, бешено крутясь, готовя возобновление «Аристократов», и потом так же бешено крутилась в своем бальном длинном платье Сонька…

И шел к смерти, подняв голову, отрешенный от всего, на репетициях «Молодой гвардии».

И влюбленным юнцом бродил по Ленинграду, накладывая мазки «охлопковщины» на спектакль Е. И. Зотовой «Проводы белых ночей» Пановой.

Вбегал на сцену, как ветер, с негромким криком: «Вася! Васенька!» — негромким, но страшным, и накидывал при этом на голову платок неуловимым женским движением; и сразу верилось: ворвалась женщина, сраженная горем и срамом.

Прочитал свою пьесу ему, и он тут же стал играть роль летчика Коновалова. Показал, как будет думать вместе со зрителями, как выйдет на *дорогу цветов*, сядет — тут же сел на пол, — вынет папиросу, попросит спичку у кого-нибудь в зале, — показал тут же, как будет просить спичку. У кого-то найдется, не все же некурящие.

Он показывал так наглядно, так убедительно, что это представилось чуть ли не самым главным в сцене, ключом к ней, а потом ничего этого в спектакле и в помине не было, и странно было бы, если б это было. В этой сцене появляется Коновалов — Ханов в блестящем от капель дождя реглане, бродит, читая сам себе пушкинские стихи: «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия…»

Я и до сей поры не уверен, нужно ли читать стихи здесь, в этом месте пьесы. Во всяком случае, в пьесе этих стихов нет.

{87} Но нет и песни испанских республиканцев в моей пьесе, а она, песня, есть в спектакле, и я был счастлив, когда услышал ее, и сейчас не представляю себе спектакля без этой сцены-песни, сочиненной не мною. Она возникла внезапно. Охлопков остановил репетицию (журналист Троян писал у себя в номере, к нему вошли летчики, и среди них друг Трояна по Испании летчик Коновалов), побежал на сцену. Он уже не режиссер Охлопков, он журналист Троян. Стоит, улыбаясь, Коновалов. Троян — Охлопков замер, секунда, в которой и изумление, и счастье, мужским движением, движением солдата, бойца за Испанию, антифашиста, поднимает сжатый кулак и поет песню испанской революции. Почти шепотом. Слов не слышно и не может быть слышно: их нет в природе, их нет в тексте пьесы. Он чуть шевелит губами, почти безмолвно. Но слова должны быть, и они будут. И через несколько дней Толмазов — Троян поет вот так, шепотом, но с настоящими словами и с настоящим мотивом настоящую песню испанских республиканцев — и мороз дерет по коже. Вся патетика революции, весь ее трагизм и вся прекрасность в этой песне, в этой сцене, которой, повторяю, нет в тексте, но которая становится автору самой дорогой, и он готов смотреть ее в несчетный раз. Но режиссеру мало песни. Ему надо разрядить патетику смешным отстранением, внезапностью, которая бы еще больше связала героев, смерила бы температуру их дружеских отношений, оттенила бы характер одного и характер другого. Вновь останавливает репетицию, когда проходят эту уже сделанную, казалось бы, сцену. «После того как споешь, прыгай!» — «Куда?» — «На грудь Ханову. Прямо на грудь и — висни!» Толмазов жмется. Как это он прыгнет с лестницы прямо на грудь Ханову? В конце концов, немолодые люди — и на сцене, и, в конце концов, в жизни. Пробует не прыгнуть, а только кинуться в объятия. Охлопков багровеет. «Если ты не знаешь, что такое прыгнуть на грудь…», бежит на сцену, отодвигает Ханова, требует: «Прыгай на меня, ну!» Толмазов медлит. «Ну!» Толмазов прыгает. «Назад! Не повис! Прыгай снова!» И Толмазов прыгает и виснет. Случись такое не на репетиции, не при исполнении, так сказать, служебных обязанностей, Охлопкову было бы плохо, отвезли бы его в «скорой помощи», а тут, как цирковой атлет, выдерживает Толмазова да еще похлопывает его эдак небрежно по спине…

{88} И на репетиции «Иркутской истории» дробно стучит каблучками, поправляет шарфик на шее и поводит плечом — вот она, Валька-Дешевка. И тяжело мотает головой, прежде чем пойти в угрюмый, ничего доброго не сулящий пляс (Виктор в сцене свадьбы на Ангаре: Валя выходит замуж за Сергея), и по многу раз заставляет артиста Сашу Лазарева прыгать через костер. Сам прыгает, показывая, легче, дальше, смелей, хотя Саше Лазареву немного за двадцать, а ему немало за шестьдесят. Прыгает так, как никогда бы не осмелился прыгнуть в жизни.

В сцене «липовых» именин Вали — только на сцену внесли и установили станок — Охлопков, увлекаясь, показывает, как надо Вале пройтись в плясе, станок покачнулся. И Елена Ивановна Зотова, знающая, что такое репетиция, и никогда за всю жизнь не посмевшая нарушить ее, не выдерживает: вскочив с места в ложе, где она всегда сидит такая тихая, корректная, говорит звенящим голосом на весь зрительный зал и на всю сцену: «Уберите Охлопкова!»

Играет вот так все роли во всех пьесах — и его искусство перевоплощения всякий раз открывает новую грань.

Что касается Гамлета, эту роль сыграл больше, чем все четыре Гамлета, вместе взятые. Но всякий раз по-другому. Повторений не бывает. Репетирует с Самойловым — по-другому, чем с Вечесловым, и с Козаковым по-другому, чем с Самойловым, и с Марцевичем по-другому, чем с Козаковым.

Видимо, дар импровизации — самый высокий из тех, чем, не скупясь, одарила его природа. Иногда, как в описанном уже случае, его импровизация становится неотъемлемейшей частицей спектакля, даже пьесы. Иногда — вызывает недоумение, больше того — протест у актера, больше того — у него самого. Тут он чаплиновский миллионер, у которого за ночь отшибло память. «Что вы делаете, это не эстрада, это Театр Маяковского, играйте, как написано у автора, автор знал, что писал. Кстати, что он тут написал?» — «Вы сказали, что это не надо, вычеркнули». — «Как я мог вычеркнуть без автора?» Актер молчит: он тоже не понимает, как это можно было сделать. «Читайте, что там написано». Артист читает вымарку, {89} сделанную накануне. «Изумительно сказано! Вот это и играйте, а не занимайтесь отсебятиной. От нас все драматурги убегут, если мы начнем своевольничать. Они живые, это не Шекспир. Когда вас примут в Союз писателей, тогда вы будете писать пьесы… Кто там шумит, в ярусах?» В ярусах нет ни души. «Почему нет Ильи Михайловича?» Илья Михайлович тут. «Может быть, мне самому начать дирижировать оркестром? Репетиция — это операция. Шприц, скальпель… и стерильная тишина! Илья Михайлович! Где ваш трубач? Давайте трубы!» Гремят трубы.

… То, обманув бдительность санитарок, дежурного врача, наконец, неусыпного вахтера, для чего разыгрывает перед каждым из них соответственный спектакль, представляя то здоровяка-молодчагу, то рассеянного, то тугого на ухо, не слышащего, как его просят предъявить пропуск, — спозаранок, до обхода, удирает из больницы, куда его за последние годы определяют врачи — увы — все чаще.

Удирает в театр, благо тот по соседству.

Пряча голову в плечи, проскакивает мимо остолбеневшей дежурной, которая минуту назад втолковывала кому-то по телефону, что Охлопков тяжело болен, в больнице, вернется к будущему сезону.

Идет в постановочную часть, держась темных коридоров, не глядя по сторонам и предполагая, что это может превратить его в человека-невидимку. Эта небольшая хитрость не дает ничего. Через минуту весь театр знает: он здесь.

Манит за собой пальцем заведующего постановочной частью, человека с лицом старого петербургского мастерового, ширококостного, морщинистого, крепкого, его в театре зовут ласково-фамильярно Кузьмич. Кузьмич давно работает с Охлопковым и поэтому давно разучился чему-либо на свете удивляться. И сейчас, не удивившись, идет с Охлопковым в темный зрительный зал, запирает все ходы и выходы, ставит у входа шест с дощечкой: «Тише! Репетиция!», хотя еще очень рано и репетиции нет и быть не может.

Двери запираются для того, чтобы, не дай бог, не пронюхал их тайны какой-нибудь лазутчик из другого театра. Недаром Охлопков — ученик Мейерхольда: тот {90} тоже по-детски хранил до премьеры свои производственные тайны.

Вешают с Кузьмичом над авансценой какой-то металлический предмет. Это сделанная на заводе по специальному охлопковскому заказу из какого-то особого современного материала модель искусственного спутника, деталь будущего спектакля.

Мучило в больнице: не заслонит ли модель, когда ее повесят, сцену от зрителя? Не помешает ли смотреть с ярусов и с балкона? Бегает сам на балкон — удостовериться. Вздыхает облегченно: не помешает. Можно возвращаться в больницу, авось поспеет к обходу главврача.

Правда, бывает, что вот так, заранее придумывая деталь оформления, интерьер, поворот сцены, без которых, кажется ему, невозможен спектакль, потом с легкостью отказывается от них и только глянет на вас удивленными глазами: о чем вы, да пустяки, зачем, кому пришло в голову?

Две недели, изо дня в день, упрямо, до одурения, репетирует третьестепенный эпизод. А впереди премьера, и надо успеть сделать целый акт. Не удается эпизод, ни в какую. Дальше — больше. Но не отступает. И либо выигрывает — незначащий, неприметный эпизод сверкает в спектакле, либо, напротив, внезапно надоедает ему, и он на полпути переходит к следующему, бросает вроде дивана, помните, поставленного на попа посередине комнаты… Так и остается в спектакле эпизод-диван, угнетая своей вялостью, несделанностью — яма, трясина, в которой вязнет действие, и вздыхаешь с великим облегчением, когда спектакль медленно, еще застревая колесами, выползает из нее, не сразу набирая скорость.

Долго, не меньше двух недель, как самое главное, решающее, как доминанту спектакля, репетирует некие биомеханические движения: ими некогда увлекался его учитель, Мейерхольд, и сейчас ему пришла на ум идея воскресить биомеханику для ассоциативного хода; в то время как на сцене само по себе развертывается действие пьесы, сопряженное с трагическими судьбами людей войны, действие конкретное, вполне реалистическое, за прозрачным тюлем около двадцати артистов в тренировочных костюмах, вооруженные щитами и луками, проделывают ритмически очень красивые сами по себе телодвижения. Совсем как на майском физкультурном параде на Красной площади.

{91} Людей в театре не хватает, репетируются одновременно две или три пьесы, и он ставит за тюль, с луками и щитами, двух заслуженных артистов республики.

За лучниками-дискоболами, во все зеркало сцены, — пронзительно-синий, безоблачный фон задника.

Что означают эти ритмические телодвижения?

Как расшифровывается синий задник?

Это — воспоминание. Это молодость. Это мир без стрельбы, без крови, мир безоблачной синевы, такой, как этот задник. И он, этот задник, должен контрастно подчеркнуть всю жестокость кровавых военных закатов.

Есть ли в пьесе материал для такого параллельного действия? Напротив. Ее ткань не располагает ни к биомеханике лучников, ни к синему заднику, как его ни расшифровывай. Пьеса сама по себе, красивые телодвижения сами по себе.

Артисты изнемогают от усталости: ведь биомеханика длится уже третью неделю, а надо репетировать саму пьесу, работы пропасть, премьера надвигается.

Дирекция, по его требованию, закупает медицинские весы, артисты-дискоболы, прежде чем начать репетицию, обязаны взвеситься: ни одного грамма лишку! В театр приглашена балерина — заниматься с дискоболами станком, как в Большом театре. Все поставлено, как видите, на широкую ногу.

По театру катится шепот: «Гениально!», «Безвкусно!», «Эврика!», «Чепуха!», «Театр ничего подобного не видел!», «Его счастье!», «Будут овации!», «Будет скандал!».

На последние репетиции — премьера на носу — приезжает автор, он безмятежно путешествовал где-то, не подозревая о ритмических телодвижениях. Биомеханика в разгаре. Артисты, на ходу дожевывая утренний бутерброд, уже примчались в театр, уже вскочили на медицинские весы, уже позанимались с балериной станком.

Охлопков приходит, как всегда, минута в минуту, не позволяя себе так называемые «художнические» опоздания и не прощая их никому. (Однажды вбежал прямо в зал, на ходу скинув пальто и бросив его на кресло рядом. На часах было ровно одиннадцать. «Начинайте!» — сказал задыхающимся голосом. Артисты зааплодировали. По-прежнему тяжело дыша, засмеялся: «Точность — вежливость королей».)

Автора усаживают за стол в партере, к режиссерскому пульту, подвигают блокнот (пожалуйста, ваши замечания), {92} включают волшебную лампочку, выхватывающую из пугающего полусумрака его растерянное лицо. Автор наслышан заранее про тюль, и про биомеханику, и про двух заслуженных, и про то, что это гениально, и про то, что это дальше ехать некуда, но все-таки, все-таки, когда начинается действие за тюлем, он, как пишут ремарки к плохим пьесам, нервно барабанит пальцами по столу. Потом перестает смотреть на сцену, поглощенный рассмотрением люстры, висящей над зрительным залом, — какая красивая люстра, ее недавно повесили.

«Что, не нравится? — наклонившись к автору, шепотом спрашивает Охлопков и неожиданно добавляет: — Мне — тоже. Зачем это?» Стучит ладонью по столу: «Стоп! Стоп! За тюлем!» Лучники замирают в очередном ритмическом движении. «Вольно!» После паузы: «С завтрашнего дня биомеханика отменяется. Автору не нравится. Запомнить всем. Найдем другого автора, посговорчивее. Вставим в следующую пьесу! Дальше! Текст!»

Но это формула перехода.

С биомеханикой покончено. И, кажется, автора посговорчивей так и не искали.

Что же это? Вспышки, озарения, импровизации, возникающие в режиссерском воображении независимо от существа драмы, которую режиссер ставит? Параллельный ход мысли и замыслы двух художников, подобно течению рек Куры и Арагвы, которые — вы можете это наблюдать, подъезжая к Тбилиси со стороны Военно-Грузинской дороги, — текут рядом, но не сливаясь, — и довольно долго?

Бывает и так.

Верно ли? Плодоносно ли? Надо ли?

Не думаю.

Иногда же и верно, и плодоносно, и надо.

Арбузов ахнул, увидев, придя на репетицию, как в тихой, очень тихой, интимной сцене, когда Валя и Сергей остаются вдвоем, вдруг встал весь хор, чуть ли не в пятьдесят человек, и запел.

Это было так неожиданно, и неожиданно хорошо. Это был и необыкновенный финал акта.

Почему же свойственно такое этому таланту?

Вероятно, потому, что он талант, а каждому таланту свойственно именно то, что свойственно именно этому таланту и никакому другому. Иначе таланты были бы похожи друг на друга и перестали бы быть талантами.

{93} И в таланте Охлопкова, в его художническом даре, есть сильные стороны, которые порой становятся его слабыми сторонами, когда они гиперболизируются; и есть слабые стороны, которые отступают, когда побеждает главное в его даре.

Он любит повторять строчку Маяковского: «Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло». Реализм? Да. Натурализм? Нет. В авторском слове ищет опоры для своего видения мира, на этом стерегли его роковые неудачи, но чаще — свершения.

Есть вулканы потухшие, и есть вулканы действующие. Такое деление, думается мне, действительно не только для природы, но и для искусства, хотя эта аналогия условна, как и все аналогии на свете.

Охлопков — вулкан действующий, он не извергает вату вместо пепла. Он художник, а художник, как известно, имеет право, чтобы его судили по законам, им созданным.

Хочешь работать с таким? Иди на споры с ним, на ссоры, но дай ему право на его решение. Сел позировать Пикассо — не ищи потом, глядя на свой портрет, знакомых морщинок.

Кстати, сам Пикассо как-то сказал человеку, которого он рисовал: «Я закончил ваш портрет, а теперь сделайте все, чтобы быть на него похожим».

Решение Охлопкова может быть спорным, оно может быть ошибочным, но оно — решение. А не бесформенное «нечто», отличающее многие и многие спектакли, очень чистенькие, очень благопристойные, доносящие замысел автора, но не имеющие почерка и оттого очень безликие.

У Охлопкова есть свой почерк, и заставлять его писать чужим, пусть каллиграфическим, пусть без клякс и помарок, — занятие не только праздное, но и вредное.

Так мне кажется.

Но мне кажется, при этом требуется, особенно требуется, чтобы был почерк и у пьесы, которую он собрался ставить.

Не думайте, что он ищет пьесу, которая стала бы лишь трамплином для его режиссерских поисков, поводом для спектакля. Отнюдь. Те, кто так думает, заблуждаются. Ого, он очень-очень следит за тем, чтобы в пьесе было все, что отличает пьесу от произведений иных жанров еще со времен Аристотелевой поэтики. Чтобы все было на месте, как следует быть: и завязка, и развитие {94} действия, и кульминация, и начала, и финалы, и трагическое, и смешное, и драматургические повороты, и драматургические точки, и запятые, и двоеточия — ему все это надо, очень. Чтобы пьеса не хрустнула, когда он навалится на нее всей тяжестью своего необузданного и неуемного воображения, выдержала бы этот напор, как мост, по которому пройдут в ногу тысячи человек. Сам знает на горьком опыте: возьми вместо пьесы драматургический каркас — не выдюжат самые поразительные решения. Уже случалось: брал пьесу, видя в ней то, чего в ней сроду не было, — и проваливался с треском.

Если же ставит пьесу со своим письмом — вы узнаете почерк автора, и самые неожиданные сценические решения не поколеблют прочность, надежность ее архитектуры.

Так, Погодин остался Погодиным, когда Охлопков ставил «Аристократов» и заменил обычные декорации условностью двух сценических площадок, закрывших ненавистную ему оркестровую раковину. Погодинский текст, погодинская манера, нарочитая небрежность погодинских мазков, какими драматург дает характерность портрета, — все это никак не потускнело, напротив, подчеркнулось.

Я смотрел, вскоре после войны, в студии киноактера спектакль «Молодая гвардия» режиссера Сергея Герасимова. Герасимовский принцип «течения жизни» под «документальность», под «хронику», манера герасимовских артистов разговаривать без педалирования, вполголоса, казалось, совпадала с теми художественными принципами, которые проповедовал в ту пору сам Фадеев и которые сам Фадеев художественно реализовал в этом романе. Фадеев, увлекаясь, искал тогда синтеза реализма и романтики — так явился художественный сплав реалистических сцен эвакуации, вызывающих память о толстовских картинах народного бедствия, и лирических отступлений о юности самого Фадеева, о его чувстве к матери…

Охлопков поставил «Молодую гвардию» как поэму, ораторию, и найденный принцип оформления — кроваво-красный стяг, обрамлявший сцену и все действие, — был как бы символом этого решения.

В спектакле же студии киноактера запомнилось совсем иное: подчеркнуто будничное оформление, никакой условности, никаких романтических отвлечений. И даже {95} потрясающий «Реквием» Шостаковича, так окрыливший и поднявший потом двухсерийный фильм, тогда еще не был написан. И я вообще не помню, была в спектакле музыка или нет, если и была, то не осталась на слуху.

Это был спектакль Сергея Герасимова и артистов его школы.

И это был Фадеев, которого так любил Герасимов и так им увлекался, что даже в быту, в жизни, нередко говорил, повторяя его интонации.

И в охлопковском спектакле главным действующим лицом, как и в спектакле Герасимова, был Фадеев, которым тоже горячо увлекался Охлопков (рассказывал мне, как однажды ночью, в Праге, где театр был на гастролях, Фадеев пришел к нему в номер и до утра пел песни, и Охлопков был целиком захвачен и покорен огромнейшим личным обаянием Фадеева, поэтичностью его противоречивой натуры).

Был Фадеев, и был Охлопков. И я не удивился и не увидел никакой противоречивости в том, что Фадееву понравился и тот и другой спектакль, он сам мне сказал об этом.

«Иркутская история» была тоже поставлена в двух театрах в Москве — в Театре имени Вахтангова и в Театре имени Маяковского. Решения были разные: у Охлопкова монументальное, мощное, у вахтанговцев, в режиссуре Евгения Симонова, пастельное, камерное, почти акварель. Были сторонники и противники и того и другого решения. Но это были решения. И в каждом — режиссерский почерк, свой, отличный от другого. Но, странное дело, арбузовское письмо осталось в обоих случаях арбузовским, и ничьим больше. И это тоже представляется мне вполне закономерным.

Примеров, подобных тем, что я приводил, поддерживающих мою точку зрения, можно найти немало в художественной практике лучших спектаклей и лучших фильмов. Вот, скажем, «Летят журавли». Тут ощутим почерк драматурга Виктора Розова, не только ощутим, но и определяющ. «Летят журавли» решены режиссером Калатозовым и оператором Урусевским совсем в ином ключе, нежели написана сама пьеса «Вечно живые», ставшая основой и сценария картины. Но я не вижу никакого компромисса ни у Розова, ни у Калатозова — никто не уступил друг другу. Уступки с обеих сторон явились бы, если бы немощной и безликой была драматургия, если {96} б немощными и безликими были режиссерские и изобразительные средства. Ни того, ни другого не случилось.

Охлопков — режиссер, ищущий своего решения. Есть драматургия, и тогда его решение — его сила. Нет драматургии — решение лишь обнажает изъяны авторской мысли и авторских образов. И то, что было его силой, становится его слабостью.

Покуда нет решения, своего решения, своего видения пьесы, не принимается за постановку. Ищет, не находит, бывает, запутывается сам, запутывает других, все его советы опасно принимать на веру, их тоже надо опробовать на разрыв, как он сам опробует каждую пришедшую к нему пьесу.

Изумляющее попадание чередуется с изумляющим промахом. То «в яблочко», то «за молоком». То награждается признанием, то синяками и ушибами. Так во всей его длинной творческой жизни.

В чем-то как уже помянутый чаплиновский миллионер, швыряющий в Лету времени день вчерашний, а в чем-то и фанатически последователен, как протопоп Аввакум.

И как же при всем том раним! Как тяжело, больно отзывается на нем любая неудача, ушиб, даже легкий укол!

Казалось бы, долгая жизнь в искусстве могла выработать иммунитет, казалось бы, закалила в боях, казалось бы, на своем веку начитался, наслышался про себя такого, что давно пора количеству перейти в качество — ан нет! Захожу к нему однажды: лежит под теплым стеганым одеялом, толстогубый, надутый, мрачный, в кепке, из-под кепки торчит обиженный вздернутый нос. Очень похож на рабочего Василия, которого он играл. Погода не задалась, за окном раскачиваются верхушки сосен, совсем как в «Медвежьей свадьбе», знаменитой когда-то немой картине по повести Мериме. Одинокий — все уехали, а он не переносит одиночества. На полу валяется журнал «Театр», а там статья Пашенной. Пашенная утверждает, что он, Охлопков, не хотел, чтобы она, Пашенная, играла Кабаниху в «Грозе». И все! Пашенная писала это или что-то в этом роде, между прочим, совсем по иному поводу, без всякого желания досадить Охлопкову, доказывая что-то свое кому-то в Малом театре, много лет после того, как он поставил «Грозу», и все равно это вывело его из равновесия, выбило из работы, «повело» в постель, под кепку и под одеяло, его знобило по-настоящему, {97} а потом в жар ударило — от обиды и несправедливости.

Ни одному человеку в мире, даже внимательнейшему, дважды прочитавшему эту статью, не пришло бы в голову, что несколько этих невинных строчек могут сколько-нибудь подействовать на художника, столько сделавшего в искусстве, столько раз бывавшего битым по более серьезным поводам и в более серьезных статьях.

Задолго до того, как была закончена пьеса «Океан», он начал теребить дирекцию, требуя, чтобы загодя добыли сто, нет, сто пятьдесят, нет, двести метров атласа. По какой статье расходов? Он пока сказать не может. Зачем? Этого тоже пока объяснить нельзя. Тайна. Военная? Может быть, и так. Он не поверяет тайны даже мне, хотя, как выясняется, атлас ему нужен как раз для «Океана», и тут мы вроде как сообщники. Но ведь он не слишком надеется на то, что писатели способны хранить тайны — не только военные, но и театральные.

Белый атлас — это не только дорогая материя, но и принцип оформления новой постановки, ее декоративное решение.

В нарядном белом атласе, предназначенном для подвенечного платья, он видит, предвкушает, угадывает ту пленительность фактуры, которая может дать при помощи магии театра образ морской поверхности, образ моря, образ океана.

Это кажется невероятным на первый взгляд.

А я не забуду раннего утра, когда на крейсере «Адмирал Сенявин» мы подходили к берегам Индонезии и я стоял у борта, а море, мягкое, чуть колеблемое, в разводах, расступалось перед нами нехотя, и я никак не мог определить, какое же оно в это утро. Какой-то моряк рядом сказал: смотрите, оно муаровое.

И оно действительно было муаровое.

Тут не муар — белый атлас.

И не само море — его ощущение художником.

Как же передать ощущение художника зрителю? Только и единственно — средствами театра.

Да, театр обязан искать собственные средства выражения, не поспешая медленно за кинематографом, — все равно не угонишься, как даст на весь экран стихию океана, попробуй позаимствуй!

{98} Вот почему не сам океан, а его условный, декоративный, театральный образ. Вот почему белый атлас. Глаз Охлопкова видит в нем то, что не видят, не могут увидеть другие.

Например, хозяйственники театра. Например, директор-распорядитель Театра имени Маяковского Д. С. Долгопольский, который видит пока что в белом атласе крупный внеочередной расход и крупные неприятности, за которые расплачиваться не Охлопкову — ему. Конечно, в случае охлопковского поражения, что возможно. Но и в случае охлопковской победы ему, директору, тоже вряд ли придется искупаться в лучах славы: перерасход не поощряется и при удаче.

Дирекцию уже призывали к порядку за то, что театр недовыполнял план, когда на самом деле он его перевыполнял; кому какое дело, что по рапортичке все места проданы, аншлаг, а между тем сбор меньше обычного, и все потому, что через весь зал то напрямик, а то и наискосок проложена *дорога цветов*, стало быть, приходится убирать часть кресел из партера. Правда, никому нет дела, что бывают спектакли, когда валовой сбор превышает обычную цифру: в «Аристократах», например, зрителей сажают прямо на сцену, спектакль смотрится, как когда-то в Реалистическом театре, и с фронта, и с тыла, стало быть, мест продается намного больше.

Вот теперь — атлас, белый.

В салонах для новобрачных достают атлас, белый. Все в порядке. Даже удается провести охлопковский поиск через бухгалтерию. (И бухгалтерия в этом театре тренирована соответственно.)

Но тут возникает новое обстоятельство, вовсе не предвиденное.

Белый атлас он решает перекрасить в серый. Срочно, экстренно — и все двести метров, как один.

А в бухгалтерском дебете атлас значится как белый! А окраска — это опять деньги. И красить он предлагает только в мастерских Большого театра: там умеют. И это снова деньги.

Но что поделаешь, поиск продолжается, прикинул белый атлас — слишком празднично, чересчур акварельно. А вот кабы серый — иное дело, серый поддается «художественной обработке»: в магических стеклах юпитеров, дающих любой, самый фантастический оттенок, если раскачивать атлас, да светить на него с разных точек, да {99} вздымать повыше — полная иллюзия океана: то свинцово-медные, накатывающиеся друг на дружку валы девятибалльного шторма, то фосфоресцирующие на лунной дорожке, то переливающиеся мелкой зыбью.

Художник спектакля вызывается в кабинет главрежа. Дверь за ними обоими плотно закрывается. Теперь уже не пьеса берется на разрыв — оформление.

Возвращает назад не однажды переделанные эскизы, бракует готовые макеты:

Незримый партнер любого художника, приходящего в его театр, неназванный соавтор каждого эскиза и каждого макета, он, как ни парадоксально, как ни неожиданно это для людей, привычно зачисливших его в категорию штукарей-фокусников, тревожится больше всего об актере, ищет в декоративном решении возможности сблизить играющего и смотрящего. Тут он не прочь позаимствовать у кинематографа крупный план. В кинематографе видны глаза актера, их выражение, губы, след улыбки… Так должно быть и в театре.

Вот отчего декоративные решения его спектаклей последних лет так скупы, порой аскетичны: ничто не должно мешать зрителю видеть артиста.

Со свойственным ему «перебором» он иной раз гиперболизирует этот принцип, и тогда появляется одно яблоко, сценическая площадка становится вызывающе пустынной, и, не скрою, меня, например, это начинает угнетать. Театр есть театр, в нем, мне кажется, обязательна предметность, искусство детали, рожденной светом ли, как в виларовских спектаклях (столбы света дают полную иллюзию дворцовых колонн), или вещностью, при всей лаконичности которой угадывается место действия и его обстановка.

Освобождение сцены от громоздких бытовых подробностей, от театральных «дров», от трехэтажных домов с палисадниками и от фрегатов в натуральную величину необходимо, мне кажется, для современных театральных решений.

Впрочем, завтра может появиться новый принцип декоративного оформления, который победит старый, и это не исключено. Но «дрова» — это, на мой взгляд, вчерашний день театра, и тут я заодно с Охлопковым!

В Ленинграде в начале пятидесятых годов Большой драматический театр ставил «Флаг адмирала». Художник Д. Попов сделал монументальное, выразительное оформление. {100} Для спектакля строили фрегат, чуть не в натуральную величину, с золотой Венерой на носу. Фрегат стоил сто пятьдесят тысяч рублей. Фрегат был величественный, и, когда на монтировочной рабочие водрузили фрегат на сцену, все были восхищены.

На палубу фрегата поднимался по трапу старый Ушаков. Ушаков, отставленный от флота приказом императора Александра I. Режиссер А. В. Соколов репетировал эту финальную сцену на палубе фрегата по многу раз, возлагая на нее большие надежды. Но вот генеральная, с публикой, и то, что тревожило режиссера, тревожило автора, внезапно обнаружилось со всей неумолимостью.

Спектакль провалился, летел в пропасть именно из-за сцены, на которую возлагались большие надежды. Перестановка томительная, паузу заполнить нечем, зрители устали, спектакль и так длинный, а фрегат с Венерой на носу все ползет, ползет… Выполз, слава богу! Но тут начинают строиться на палубе матросы, с которыми будет прощаться Ушаков. Строятся. А вот и сам Ушаков, старенький, в сюртуке. Теперь ему еще надо подняться по трапу наверх, борт высокий. И снова ползет, ползет сценическое время…

Правда, публика занята разглядыванием фрегата и золотой Венеры на носу, но ведь это занятие тоже мстит режиссеру и автору, ослабляя напряжение, столь драгоценное к финалу.

Режиссер в отчаянии: шел спектакль, шел и вдруг — в пропасть.

Артисты, не участвовавшие в спектакле, но доброжелательно к нему относящиеся, подходят к режиссеру, убеждают отложить спектакль на осень. Зачем идти на верный провал? «На осень» — это извечная формулировка неудачи.

Что делать? Завтра премьера. Сидим вдвоем с режиссером, потихоньку посыпаем голову пеплом.

И тут нас осеняет кощунственная идея: отказаться в финале от палубы, от трапа, от самого фрегата, от самой Венеры. К черту Венеру!

Дирекция категорически возражает: фрегат уже «проведен» по всем бухгалтерским статьям. Художник категорически против: он столько работал над этой декорацией.

Но вопрос идет о большем — о том, быть или не быть спектаклю.

{101} За ночь, предшествующую премьере, выбрасывается решительно все: не выползает фрегат, нет части палубы, не строятся матросы, не поднимается по трапу великий адмирал.

Все вон! Пустая сцена, и только голубой рунд-горизонт, и только медленно выползает шар солнца, и только Ушаков в длинном черном екатерининском плаще, в треуголке обнажает седую голову, прощаясь с морем, и с кораблями, и с матросами.

Только он один, Ушаков.

И море.

И это выигрыш сценического времени, и лаконизм, побеждающий громоздкость прежней сцены, и ритм, и поэзия образа — самое дорогое.

Итак, серый атлас в «Океане».

И фата со шлейфом на свадьбе девушки-работницы в «Иркутской истории», фата — символ любви чистой и бескорыстной.

И внезапно обрушивающийся на короля-убийцу пурпурный балдахин в «Гамлете».

И белый тюль в финале «Медеи» обволакивает сцену прозрачной и печальной дымкой (дымка веков, дымка истории), и уходят в нее герои, чьи чувства, испытанные в двухтысячелетием горниле времени, наново встревожили зрителя второй половины двадцатого века.

Отказался от занавеса в «Океане» — открытая сцена, и на ней ничего, только почему-то небрежно кинуты какие-то серые тряпки.

Ударит гонг, погаснет медленно свет в зале — и с колосников, по всамделишным просмоленным морским канатам ловко, обезьянами, спустятся матросы в полосатых тельняшках, морские души. Откуда взять в Москве матросов? А ими будут рабочие сцены. Смогут ли овладеть искусством лазанья по канатам? Не смогут — пригласим цирковых артистов. Или, того лучше, за недорогую плату ребят из школы циркового искусства. Боцман должен появиться на сцене. С дудкой на шнурке. С усами. Хорошо бы с серьгой в мочке. Можно и без серьги в крайнем случае. Свистнет в боцманскую дудку, гаркнет команду — кому что делать. Матросы разбегутся во все {102} стороны, одни ухватятся за края бесформенных тряпок, другие вскарабкаются по канатам в самое поднебесье. Начнут что есть мочи раскачивать тряпки, шарить сверху по тряпкам прожекторами — и смотрите, смотрите, тряпки стали огромнейшим атласным полотнищем, — это лежал на сцене атлас, тот, сначала белый, потом серый, смотрите, смотрите, смотрите, атлас вздувается, и не атлас теперь, это — волны. Свирепые, непогода, шторм, тайфун, шесть баллов, семь, девять, одиннадцать, двадцать! Двадцать не бывает? Ну, это театр. В театре все бывает. И в нашем — больше, чем во всех, вместе взятых.

Боже мой, опять? Зачем? Нельзя ли сразу, без интермедий с полосатыми душами? Сразу — океан? Как в пьесе…

Охлопков огорчается по-детски. Ах, авторы! Опять не нравится… Да, биомеханика отменилась, не вышла, на нет суда нет. Но тут-то, тут-то и не пробовали, как же, не попробовав, отменять? Давайте у зала спросим: примет — остается, не примет — ваша взяла, кинем и забудем. Условились?

Условились.

Зал примет, Охлопков готов биться об заклад, как бился в ранней юности в Иркутске со сверстниками-гимназистами: заспорили — дойдет, не дойдет от дому до гимназии, ни разу не ступив на землю, только по крышам, по лестницам, по заборам? И с тяжелым ранцем за спиной — полная выкладка.

Дошел. И выиграл пари.

Итак, премьера. Начало спектакля. Смотрю на него — вот так же, наверно, был красен от напряжения, когда шел по крышам, не касаясь земли.

Зрителю нравятся и матросы, и боцман, хотя и без серьги, и серый атлас, вздувающийся, как океанская волна; аплодисменты в начале спектакля констатируют, что сомневающиеся проиграли пари, как иркутские гимназисты, и надо, хочешь не хочешь, писать текст к этой неожиданной интермедии, или прологу, или заставке, называйте как хотите, но что делать, иначе сами ребята из цирка начнут импровизировать, и тогда — держись! Выхода нет, пишется текст, и боцман объясняет каждому матросу задачу и просит действовать смело, поскольку, как он говорит, «в этом театре и не такое бывает. Не робейте, ребята!»

{103} Ребята нисколько не робеют, публика сочувственно смеется, режиссер оглядывает сомневавшихся великодушным взглядом победителя.

… То прибегает в театр на очередную репетицию не в одиннадцать, как назначено, в восемь утра. Зачем? Не знает никто. Очередное театральное «совершенно секретно». Снова манит за собой в главрежский кабинет уже не зав. постановочной частью и не художника, а каких-то трех молодых артистов, почему-то оказавшихся в театре в такую рань. Щелкает дверной замок — скрылись все трое, и вроде бы никто в театре не догадывается, что главреж в театре, хотя догадывается, знает, конечно, весь театр.

Охлопковский детектив: без десяти одиннадцать выходят из кабинета — не все сразу, не все сразу, по одному. Идет замыкающим, рассеянный, словно бы случайно забредший к себе в кабинет, идет, даже чуть пританцовывая, довольный, веселенький.

Ровно в одиннадцать, можно сверять часы, начинает очередную репетицию.

И три молодых артиста, те, что запирались с ним в кабинете, запыхавшись, влетают в зал, словно бы они только что с улицы. И он укоризненно качает головой и одновременно чуть заметно подмигивает им.

В тот же вечер появляется в театре внезапно. Его никто не ждет — идет в энный раз старый спектакль, к которому он давно утратил всякий интерес.

Актеры подтягиваются: главреж в театре, может, «смотрит».

Но он не «смотрит».

Сидит в кабинете, скучающе прислушивается к шепоту репродуктора, транслирующего спектакль. Зевает так сладко, вот‑вот заснет, услышал по трансляции чью-то реплику. Пора! Вышел в фойе, а навстречу уже мчит молодой актер, из тех, кого «ненароком» повстречал утром, до репетиции. Не стер грим. «До третьего акта нечего делать». — «Айда!» И куда девалась зевота! Скачет через ступеньку в поднебесье, под самые колосники, только погоняй! За ним — молодой актер, в гриме, прибегает еще двое молодых — тоже прямиком со сцены, в гриме.

Что им надо там, под колосниками?

{104} «Делаю этюды», — отвечает он на вопросы любопытствующих в высшей степени неопределенно и поджимает толстые губы в характерном движении. Захотелось — и делаю. Какие — не важно. Этюды.

Тайна открывается, когда ее нельзя скрыть, — для «этюдов» нужна сцена.

Суть в том, что параллельно с выпуском очередной премьеры он репетирует новую драму, не учтенную и не предусмотренную никакими репертуарными планами. Репетирует, не щадя времени, запас которого ограничен, сил, расход которых уже лимитируется врачами.

Побоку план, побоку медицину — попал к нему на ночь, на одну ночь, по строжайшему секрету машинописный, почти слепой экземпляр пьесы, которую принял к постановке другой театр, два других театра, уже идет меж ними потасовка, кому «первым экраном», кому «вторым», — а он прочел, увидел что-то для себя, для своей души, и для своей жизни, и для жизни своих только что вошедших в труппу театра молодых актеров и представил негодование театральных коллег, уже репетирующих эту пьесу, их гневный вопль, боже, как сладостно! И он хочет «третий экран», как знать, быть может, «третий» станет «первым», и ничто, ничто уже не свернет его, не остановит. Ни протесты театров, которым автор дал право «первой ночи» (а мы выпустим на следующий день!), ни утвержденный, обоснованный финансовыми сметами репертуарный план («План не догма, товарищи!»), ни приказ Министерства культуры о запрещении дублирования.

Товарищи из управления культуры «нажимают» (на них нажимают владеющие правом «первой ночи»). Он кроток, да‑да‑да, не прочь даже согласиться со всеми доводами «против». И потихоньку заказывает декорации. Да‑да‑да, и обдумывает с художником афишу будущего спектакля…

Так, из подпольных «этюдов», разыгрываемых то в запертом наглухо кабинете, то где-то на чердаке, вырастает спектакль «Иркутская история».

Расхрабрился, зовет автора смотреть репетицию первого акта — перешел на легальное положение.

Автор недоверчиво поглядывает — мое или не мое? Кажется, мое, а вроде бы и не мое. Принимает и отвергает. Негодует и восхищается. И приходит на репетицию второго акта.

{105} Во втором акте Охлопков возвращает на сцену утонувшего Сергея. Сергей ходит среди живых действующих лиц. Они не видят его. Сергей идет к жене. Она не видит его. И…

Тут Охлопков сам выбегает на сцену, становится рядом с Сергеем — Марцевичем. «Коснись ее плеча. Шов потрогай на рукаве. Дотронься до нее, она ведь все равно не почувствует, а потом уходи. Вниз, в оркестровую яму. И голову держи высоко, вот так. Не смотри себе под ноги, ты ведь нереален. Иди. Там ступеньки. Иди по ним, а смотри вверх. Как Христос по воде. И думай. Думай про живое. Про жизнь. Про жену. Про товарищей. Про детей. Иди. Держи голову высоко».

Этого нет в пьесе, как не было в моей пьесе сцены с поднятым кулаком и с республиканской песней. Но как в том спектакле сцена песни стала одной из самых сильных, так и тут охлопковская находка вошла в пьесу органически, глубоко, и, насколько мне известно, она — одна из любимых автором сцен. Тут наличествовало единственно возможное соавторство режиссера и драматурга — не дописывание текста, а открытие текста.

Таким открытием был и свадебный вальс, повторенный в спектакле во втором акте — на фоне воспоминаний Вали о Сергее, — ритмы вальса как бы сливались с ритмами пьесы.

Он работал до исступления с молодыми артистами — с Эдуардом Марцевичем, игравшим Сергея (это была вторая роль недавнего Гамлета), с Александром Лазаревым, игравшим Виктора (это была первая роль вчерашнего студийца), со Светланой Мизери, игравшей Валю (это была первая ее роль в Театре имени Маяковского, она перешла сюда из театра «Современник»).

Молодежь приходила к нему в театр из студии МХАТа, из щепкинской студии, из вахтанговской имени Щукина, и в последние годы пришло в театр из разных студий сильное, одаренное пополнение, театр помолодел, и помолодел с ними он сам, Охлопков, вот почему с такой страстью ставил он «Иркутскую историю» — с молодыми о молодых.

Молодые выдержали его напор, зато сам свалился — за несколько дней до премьеры — и встретил ее на больничной койке.

{106} Он уже поставил, собственно, весь спектакль. Начал ставить «поклоны» — он любит ставить поклоны, это и продолжение процесса, и отдых. В спектакле поклонов участвовали все артисты, весь хор, весь оркестр, даже барабанщики выстраивались на авансцене, ходили по прямой, по диагонали, кругом тоже ходили. По его плану венчать спектакль поклонов должен был выход автора, предполагался даже этот выход под барабанную дробь. Правда, Охлопкова своевременно отговорили.

Когда репетировали поклоны, очень недоставало автора, ведь тот был действующим лицом. Выглянул из боковой ложи Гаврилов, начальник осветительного цеха. В недобрый час! «Коля, на сцену!» Гаврилов послушно проследовал на сцену. «Кланяйтесь». — «Николай Павлович…» — «Задерживаете репетицию, идите, раскланивайтесь». Коля вышел, поклонился смущенно: еще бы! Но это было как раз то, что надо. Вот именно! Так, нескладно, не зная, куда девать руки и ноги, и кланяются авторы. Охлопков был в полном восторге. «Браво, молодец! Теперь только остается самому написать пьесу. Ждем, Коля!»

… Врачи в больнице поняли его состояние, разрешили во исключение из правил поставить телефон в палате, и он в канун премьеры отдавал последние распоряжения, совсем как командующий перед боем. А в вечер премьеры трезвонил в больнице телефон, шли сводки, как в ставку…

Нет, не впустую были все военные тайны, этюды у колосников, страхи, споры, ссоры, разочарования, надежды, все было не впустую. Спектакль удался, вызовы, овации, ходили по диагонали, и по прямой, и по кругу, по очереди, вместе, с барабанами, без барабанов, выходил, как положено, уже не осветитель Коля, а сам автор, словом, все шло как надо, не хватало только самого Охлопкова, его артистического выхода, наивного изумления, с каким он кланялся, — неужто вам нравится, полно, так ведь это мне ничего не стоило, пожалуйста, это очень легко, я могу еще поставить десять таких же спектаклей, тысячу, ради бога…

Хроника постановки «Иркутской истории» изложена здесь в тонах шутливых, на деле все было в достаточной степени серьезно.

Охлопков хотел ставить именно эту пьесу и поставил ее вопреки всему.

{107} Почему эту?

Ему был нужен ее смысл, ее молодость, молодость ее персонажей, молодость игравших в ней артистов.

И ему была нужна драматургия.

Чего он хочет, если разобраться, от автора, приходящего к нему в театр?

Драматургии.

К этому сводятся главным образом все его рекомендации, а вовсе не к хорам, наплывам, мыслям, ведущим, интермедиям, все это прелестно, если есть характеры и есть драматургия.

У меня сохранились случайно его пометки на черновиках пьесы. Он читал первый экземпляр пьесы «Гостиница “Астория”» и испещрил его своими замечаниями и недоумениями.

Не все пожелания учтены, не все и следовало, сказать по совести, учитывать, сейчас — не об этом, о том, к чему сводятся эти пожелания.

К драматургии.

К законам драмы, пусть каноническим. Чтобы была причинная связь событий и поступков. И драматическое начало. И даже логическое оправдание любого входа и выхода персонажа.

Кто-то по ходу действия звонит по телефону, кто-то входит в этот момент.

Охлопков пишет на полях: «Действие с телефоном не закончено. Выход Линды наехал на эпизод с телефоном». Появились два лица в пьесе, он пишет: «Мне остались неясными их функции. Надобны ли эти персоны?» Выходит еще один персонаж, его тревожит: «А почему он здесь и кто таков?» Прочитав первую картину, вновь возвращается к ней: «Что главного в первой картине? В чем драматургическая завязка?» Видите — вчера атлас, сегодня — тюль, завтра — бархат, но всегда — завязка.

На диване в номере спит шофер-старшина — на полях вопрос: «Почему он здесь?» Снова тревожит его тот же персонаж. «Он не живет здесь? Кому принадлежит номер?» И через страничку, на эту же тему: «Тут объяснить, почему все живут и проходят в эту комнату. О каждом». И опять: «Кто он? Почему он имел право интервьюировать генерала?» Читает ремарку «помолчав», пишет на полях: «Почему промолчал? Неясно». Читает реплику: «А вы? Не верите?» — пишет: «Неясно получается: во что верите и во что не верите». И снова: «Почему? Объясните». {108} И снова: «Какие? Объясните». И снова: «Зачем она здесь? Задача? Действие?» И снова: «Зачем он сюда ходит? Оправдайте». Рядом с репликой о том, что немцы высадили на Неве десант, пометка-вопрос: «Было?» Рядом с ремаркой о том, что в номер снова входит шофер, снова пометка-вопрос: «Что это за роль? Ее функции?» И снова о появлении персонажа, который тревожил его с самого начала: «Как и когда он здесь оказался?»

Замечу в оправдание, что бессюжетные появления персонажа, так тревожившие Охлопкова, были сюжетны именно своей бессюжетностью, так и задумано. Человек толкался в гостинице, в чужом номере, хотя у него в Ленинграде была квартира, потому что он боялся открыть себя, он дезертировал и скрывался. Но Охлопков этого не знал и не мог знать: все раскрывалось в третьем акте, еще не написанном.

Читает два акта по «второму заходу», и снова длинная надпись на полях: «Что главное в 1‑й картине? Неясно, что самолет возит продукты. Но если возить продукты, то никому и в голову не придет сочувствовать экипажу в его недовольстве своей функцией. Мясо для жителей Ленинграда. Мясо для армии! — Почему это недостаточно героично и малонужное дело? Надо по-другому экспозицировать экипаж: вообще Коновалову не дают самолета (из тюрьмы!), а он мечтает о диверсии в тылу у немцев (вначале перелетев к ним с самолетом, чтобы немцы поверили), раскрывать его планы постепенно, *ударяя* дважды-трижды недоверием по нему. План: выпустили из тюрьмы — приход его. Живет только встречей с сыном, с женой — боится, плюс планы военные, требующие доверия, и в доверии — на наших глазах — трижды отказывают в первой же картине».

Как видите, все смешалось тут: и верное стремление подчеркнуть главную драматическую и драматургическую тему, тему доверия и недоверия, и тут же непонимание неудовлетворенности экипажа тем, что летают не на боевые задания, и тут же совсем уж неудачное предложение о перелете к немцам. Но в главном Охлопков прав, и я соглашаюсь с ним, и уже в первом акте стараюсь нарастить силу удара, обрушивающегося на Коновалова, и уже в первом акте отказываю ему в праве воевать не на транспортном самолете. И так это и остается в пьесе.

В другом месте пишет размашисто, вдоль всей страницы: «Нет выстрелов! Игра на неимоверном напряжении. {109} Что немцы задумали? Почему не стреляют? Почему тихо?» И у моей ремарки: «Жутковатая тишина — нет привычной канонады, и грохота разрывов, и скорострельных зенитных залпов. Не слышно музыки из ресторана. Лишь все тот же тик‑так в радиотарелке» — тотчас появляется его пометка: «Только этот тик‑так и обыграть во всей пьесе. Об остальной стрельбе — только в рассказах».

Это не одно лишь пожелание автору, это — параллельное «режиссерское действие».

Может быть, поэтому спектакль был поставлен в такие короткие сроки — в три месяца.

Я рисковал — дал читать не всю пьесу целиком, как обычно, а первые два акта.

Заманчиво и опасно.

Можно выиграть многое, но можно многое и проиграть. Может озарить находкой, но может и сбить. Ведь он любит ударить оземь и полюбопытствовать: не разобьется ли? А когда замысел еще не сформировался и ты еще сам не уверен в том, что делаешь, может стать гибельным ошибочный совет…

И все-таки заманчиво: иной раз его фантазия подскажет нечто необычно новое.

Тут, в вольных вариациях на тему, бывает смелей, нежели на самом спектакле, там он главный режиссер, и главный режиссер, случается, осаживает зарвавшегося не в меру постановщика — его же.

А может, дело не в поединке его, главного режиссера, и его, постановщика, а в том, что призраки прошлого все еще незримо витают над ним.

Итак, читаю пьесу «Гостиница “Астория”» артистам Театра имени Маяковского в Ленинграде, в Выборгском Доме культуры.

Нахлынули воспоминания юности, это помогает прочесть пьесу с запалом, пьеса понята, принята, актеры после читки и обсуждения идут со мной по лестнице. Ханов, будущий Коновалов, уговаривает «никого не слушать, ничего в пьесе не менять», шутим, смеемся, не чувствуя ног от радости, — кажется, вот все это вместе и есть счастье…

Спустя два дня — еще читка, на этот раз в бывшем Александринском театре, Театре имени Пушкина.

Тороплюсь на читку — в номер входит Охлопков, за ним Бабакова, Свердлин, Самойлов, Ханов, Орлова, понимаю: {110} Охлопков устраивает в честь пятидесятилетия автора очередной спектакль-импровизацию, а я опаздываю на читку. От волнения садится голос, леденею.

Наконец попадаю в Александринку. Встречают дружески: пьеса ленинградская, театр ленинградский, я автор уже идущей в театре пьесы «Персональное дело», юбиляр, полвека — весь баланс в пользу автора, что говорить.

Оглядываю верхнее фойе, и снова воспоминания юности: ведь здесь была читка первой пьесы. Все должно быть хорошо. Только сердце почему-то предостерегающе екает.

В фойе человек сто, а то и больше. Я просил дирекцию, чтобы актер, игравший Хлебникова в «Персональном деле», был бы на читке, непременно он, только он должен играть Коновалова.

Вижу — он здесь. Налево, в углу. Можно начинать.

Начинаю читать осипшим голосом. Через несколько минут, перевернув страницу, замечаю: сидящий рядом Леонид Сергеевич Вивьен, главный режиссер, поглядывает на меня с некоторым беспокойством. Сам чувствую: что-то не то. Читаю дальше. Через несколько минут — страшный треск в углу, где сидит артист, на которого я возлагаю главные надежды. Под ним подломился стул! Он рухнул на пол. Его подняли… Читаю пьесу дальше, но все кончено напрочь, в отличие от той, позавчерашней читки текст кажется мне самому на редкость фальшивым, и — самое ужасное — то же самое, чувствую всем телом, испытывают слушатели! Стараюсь наладить контакт — и теряю его от минуты к минуте. В перерыве Вивьен и Рашевская, читавшие раньше пьесу, говорят, что все в порядке, но я-то, я-то понимаю, что все пропало. Кое‑как дочитываю до конца, с облегчением закрываю папку, оглядываю зал: боже, больше половины актеров сбежало!

Потом было обсуждение. Я слушал, и казалось, не про мою пьесу говорят, и не было позавчерашней читки, не было приема, оказанного пьесе актерами Театра имени Маяковского, и лестницы, по которой мы спускались с актерами, и ощущения счастья, охватившего меня, ничего не было, юбилейный сон…

Два‑три прохладных выступления, вежливо отметивших достоинства сочинения (ленинградцы — люди воспитанные), заключение дирекции, что пьеса принята, включается в репертуар, и все с облегчением расходятся.

Это был провал, настоящий. Театр пьесу так и не поставил. Даже не начинал.

{111} Через три месяца в Москве, в Театре имени Маяковского, под новый, 1957 год — премьера.

Спектакль-оратория, спектакль-концерт. Охлопков писал впоследствии: «Лучше всего поставить “Гостиницу "Астория"” так, как она была поставлена в Театре имени Маяковского, — с выносом части действия в зрительный зал, на дорогу, проложенную по партеру, с оркестром, посаженным на сцену, в гостиничном номере без стен, на фоне города-карты, по которой после каждой фашистской атаки текла кровь, расплываясь по отдельным местам карты-города…»

Оркестр разместился на сцене — ведь, как сказано, спектакль-концерт. Музыка всегда наличествует в его спектаклях, не только в этом, он любит музыку в театре, не «музычку», которой приправляли душещипательные пьесы на дореволюционной сцене, а музыку либо мощных, скрябинских звучаний, либо тонкий, акварельный рахманинский лиризм — и там и тут музыка сопутствует испытаниям духа человеческого. Чайковский был в «Гамлете», Рахманинов — в «Молодой гвардии». Здесь — Тассо, «Манфред» и «Буря», Скрябин — «Прометей». Да, «Прометей», ведь Прометей — Ленинград, и Прометей — Россия, и Прометей — Коновалов, солдат революции, ленинец.

Я никогда не слышал такого количества противоречивых отзывов об Охлопкове, как на этом спектакле. Подходили люди, мнение которых для меня было важно, и произносили слова, взаимно исключающие друг друга. Ярость — восторг. Изумление — недоумение. Восхищение — издевательство. Благодарность — соболезнование. Это продолжалось во время спектакля, после — звонили по телефону домой, все не могли успокоиться.

«Я просто в отчаянии, — сказал мне Теодор Лондон из Дзержинска, артист и режиссер, отлично сыгравший и поставивший “Повесть о настоящем человеке”. — Что делать? Решил ставить вашу пьесу, а теперь и не знаю, как быть: я вижу, это — единственное правильное решение. Единственное!»

Другой режиссер: «Слушайте, это же манная каша с кровью!»

Погодин: «Вот бы так он поставил мою новую пьесу! Он превзошел Мейерхольда!»

Арбузов: «У вас отличная нервная система, если вы смогли все это выдержать! Что касается оркестра на сцене, {112} то он мне не мешает, но кому-то надо следить за тем, чтобы ни у кого из оркестрантов не было насморка…»

Критик Д.: «Такой спектакль — это счастье для драматурга».

Режиссер Игрек: «Вам это нравится?»

Композитор Шапорин: «Режиссер мирового класса!»

Критик Зет: «По-моему, любя Охлопкова, вы разрешаете над собой издеваться».

И так до глубокой ночи…

Да, мне это нравилось.

Я знал, на что иду.

После премьеры провожаю его домой, на Котельническую набережную. Едем, молчим.

— Знаете, что я сейчас делаю по ночам? — говорит он неожиданно. — Ставлю вашу пьесу. Все еще ставлю. Во сне. — Помолчав: — Где еще ее ставят? Съезжу. Мне хочется посмотреть, как ее поставят нормально.

В часы заката, летними подмосковными вечерами, если бывал на даче, он торопился непременно на зеленеющий пригорок со следами былого дота, времен немецкого наступления на Москву.

Поблескивали внизу, в розовых отсветах, рельсы Киевской железной дороги.

Промчится сейчас поезд дальнего следования. Мелькнут таблички «Москва — Чоп».

Из‑за лесного изгиба величественно покажется грудь паровоза. Могучий, ликующий рев. Грохот, дым. Опережая садящееся за полями солнце, скрываются летящие вдаль вагоны…

Мечтал начертать на фронтоне театра формулу Маяковского:

«Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло».

Это была и его, Охлопкова, формула.

Идея назвать театр именем Маяковского принадлежала тоже ему, Охлопкову.

Смеялся, когда я рассказывал: в юности, в Ленинграде, в подъезде дома номер один на Невском, где размещались тогда редакции литературных журналов, чьи названия давно уже преданы забвению, — чуть не сбил меня {113} с ног и чуть не зашиб палкой Маяковский. Он только что сошел с лестницы и шагал напролом, громыхая описанными во многих мемуарах тяжелыми башмаками, и свирепо размахивал палкой.

Я успел отскочить в сторону. Поэт оглядел юнца, спросил: «Стихи несете? Так вам и надо». И, не оглядываясь, вышел на проспект.

Я никогда до того не видел Маяковского, но узнал его тотчас же.

За публичными выступлениями Маяковского следили не только почитатели его таланта, но и желчные недоброхоты.

Преследовали то каверзными вопросами, то едкими записками, а то и просто свистом.

Ухитрялись даже, не жалея средств, мотаться за ним из города в город.

Рассказываю Охлопкову…

Старинный зал Академической капеллы в Ленинграде, на Мойке.

В креслах первого ряда — одна из «теней» Маяковского, прописанная на этот раз в Ленинграде. Тоже — не пропускает ни одного из его вечеров.

Профиль Мефистофеля и сардоническая улыбка, на груди иронически скрещенные руки. «Тень» необычайно походит на фигурки Мефистофеля, встречавшиеся на письменных столах практиковавших в годы нэпа частным образом зубных врачей…

Маяковский читает, быть может впервые публично, свою поэму «Хорошо!». Читает, не спуская холодных глаз со своей ленинградской «тени» — ага, она тут как тут, стало быть, все в порядке.

Надо мною небо — синий шелк…

И вдруг — запинается и, глядя на «тень», в той же тональности, в какой читал поэму, спрашивает публику:

— Слушайте, когда вы наконец уберете это ленинградское позорище?

И в той же тональности, без паузы, не ожидая ответа, продолжает:

Никогда не было так хорошо!

Мефистофель, не вынеся спокойно заданного аудитории вопроса, пригибаясь, пробирается к выходу…

Другая «тень» Маяковского, тоже — ленинградская, на {114} его вечере в Ленинградском Доме печати, на Фонтанке.

Записка, одна из многих. Маяковский читает ее про себя и тут же немедля предает гласности. Она — в стихах: «Ты скажи мне, гадина, сколько тебе дадено?»

Поэт молча снимает пиджак, аккуратно вешает его на спинку стула, так же молча закатывает рукава белоснежной рубашки, выходит к краю авансцены, вглядывается, произносит неторопливо:

— Ну, где ты там, подойди ближе, я тебе сейчас скажу. Пауза. Никто не выходит. Тишина. И за нею — овация поэту.

Это было на моих глазах. К моему и общему восторгу.

И — к восторгу Охлопкова.

Говорит:

— Вот бы все это — да в пьесу о Маяковском.

Хорошо бы…

Охлопков не раз цитировал роллановского Кола Брюньона: «В каждом из нас сидят двадцать разных людей: и хохотун, и плакса, и такой, как пень, которому все равно, что ночь, что день, волк, и овца, и собака, потихоня и забияка; но один из двадцати сильнее всех и, присваивая себе одному право говорить, остальным девятнадцати затыкает рот».

*Забияка…*

Семнадцати лет от роду, попав из далекого Иркутска в московскую театральную Мекку, смотрел генеральную в одном из маститых московских театров. Не понравилось. В зале вспыхнул свет. Вскочил на кресло. Крикнул — по-сибирски зычно: «Товарищи зрители, кому охота увидеть, как надо играть эту пьесу, за мной, в фойе, я покажу!»

За ним двинулась добрая половина зала.

И — показал.

И пришел потом на премьеру этой пьесы. Но его не впустили.

*Потихоня…*

Был уговор — читаю ему первому новую пьесу. «Дошла» — отдаю ему, нет — не обижаюсь, и пьеса уходит в другой театр.

Репетирует одну из моих пьес — вроде бы «дошла».

Я в отъезде, прошу жену заглянуть на репетицию.

«На минуточку, — сказал, увидев ее. Вышли в фойе. — Послушай, твой сошел с ума. Что это он такое дописал? {115} Репетирую и не могу опомниться». — «Ничего не дописано. Так было всегда». — «И в первом чтении?» — «Было». — «И на читке перед труппой?» — «Было». — «Я не могу это репетировать. Это нельзя». — «Но в третьем акте…» — «До третьего акта еще надо дожить!» И, мрачный, ушел репетировать.

Он «дожил» до третьего акта, оставив мой текст неприкосновенным.

И ничего не случилось…

У театра, как и у любого художника, вероятно как и у каждого человека, есть время взлетов, но и время падений.

Время поиска, столь же мучительного, сколь и рискованного.

Время находок, но и время потерь.

Нет во всем этом ни цикличности, ни закономерности.

Впрочем, одна закономерность есть: само время.

Оно идет с неумолимостью — трагической, но и великолепной.

Здание красного кирпича на улице Герцена знало разные времена.

Бывало, его брали приступом зрители. Бывало, те же зрители уныло помахивали у его входа лентами лишних билетов. И так бывало.

Бывало, спектакли били набатным колоколом в искусстве. Бывало, они умирали, прожив чуть больше бабочек. И это помним.

Идет время.

Давно ли клокотали театральные страсти в кулуарах, в фойе, на улице, в литературных дискуссиях после спектаклей Николая Охлопкова — в сороковые годы, в пятидесятые?

«Сороковые, роковые»…

Давно ли было все это?

И цани, сценические слуги, в грациозном кружении осыпающие конфетти погодинских «аристократов»; и мичуринское гибридное гигантских размеров яблоко, *одно* лишь составляющее *всю* декорацию леоновских «Половчанских садов»; и зрители, сидящие на сцене в «Вечном пере» Штока; и распростертая над сценой исполинская тень дирижера, и оркестр, расположившийся тут же, рядом с актерами, на авансцене, в «Гостинице “Астория”»; {116} и костер на берегу Ангары, через который, предварительно разбежавшись по знаменитой японо-охлопковской *дороге цветов*, прыгает Виктор в арбузовской «Иркутской истории».

Давно ли, давно ли было все это?

И Анатолий Эфрос, юный, малоизвестный, только-только завоевавший признание первыми постановками первых розовских пьес, в которых играл такой же юный и малоизвестный артист Центрального детского театра Олег Ефремов… Давно ли Анатолий Эфрос, со всем естественным максимализмом молодости, тут же на охлопковских спектаклях, в антрактах, обличал и ниспровергал охлопковскую условность, мешавшую, по его мнению, глубокому психологическому прочтению пьес? И давно ли тот же Олег Ефремов — еще не народный и даже еще не заслуженный, а просто режиссер пока еще не театра, а студии «Современник» — допрашивал Николая Павловича, «с пристрастием» допрашивал, приводя его в бешенство: дескать, смог бы он, Охлопков, великий артист великой русской реалистической школы, играть в условных спектаклях режиссера Охлопкова?

Идет время, идет…

Видели мы условные решения спектаклей и самого Эфроса, и самого Ефремова, и, быть может, сам Охлопков, здравствуй он в наши дни и обнаружив голые стены и декорации-символы на спектаклях этих режиссеров, сам бы пришел в неистовство и потребовал немедля кончать с охлопковщиной…

Кто знает…

Время идет. И необыкновенно важно, что оно идет вперед, но ни в коем случае не назад.

Необыкновенно важно и необыкновенно существенно для жизни и для искусства.

У театра на улице Герцена были времена горькие, трудные.

Болел Охлопков.

Потом его не стало.

Не сразу пришел новый руководитель. А. А. Гончаров. И когда пришел — не было ему легко.

У него были не те предшественники, с которыми легко соревноваться.

Нелегко и — непросто.

Мало-помалу, от спектакля к спектаклю, театр набирал сначала скорость, а затем и высоту.

{117} Когда-то, на одной из репетиций, я довольно сильно обиделся на Александра Александровича Ханова — очень уж он свободно добавлял к моему собственный текст, даже не заглядывая в тетрадку роли. Эта особенность творчества Ханова доставляла огорчения не мне одному, но и другим драматургам.

— Александр Александрович, дорогой, — сказал я ему, — почему вы так вольничаете, вот ведь в классической пьесе, где вы играете, вы не позволите себе ни одной лишней не то что реплики — запятой…

— А я в классических пьесах и не играю, — ответил Ханов с обескураживающей наивностью. — Я — артист Театра Революции, где идут только современные пьесы.

Конечно, это было преувеличение — и шли в Театре Революции, а потом и в Театре имени Маяковского классические пьесы, и играл в них Ханов.

Но что на самом деле справедливо — бывший Теревсат, с которого ведет счет своим годам Театр имени Маяковского, был во все времена раньше всего, прежде всего театром советской пьесы, театром современной драматургии.

Так было и во времена Мейерхольда, когда пошли здесь, одна за другой, пьесы Алексея Файко, и Алексей Дикий поставил здесь файковского знаменитого «Человека с портфелем».

Так было и с «Поэмой о топоре», с «Моим другом», с «После бала» — это все и открытия погодинского таланта, и этапы развития советской драматургии, и важнейшая глава в жизни Алексея Дмитриевича Попова.

Лобановская постановка «Тани» шла тысячу раз.

Охлопков остался в Театре имени Маяковского прежде всего «Молодой гвардией», «Аристократами», «Иркутской историей», а потом уже — «Гамлетом».

По-прежнему в час заката Николай Павлович спешит на облюбованный зеленый пригорок.

Но близится и его закат. Болен. Безнадежно.

Снова пролетел поезд дальнего следования. Мелькнули таблички на вагонах «Москва — Чоп».

Ведет состав теперь уже электровоз.

В молчанье спускаемся с пригорка, идем по просеке.

Останавливается. Молчит. Потом:

— А я — как курьерский поезд, который мчался и вдруг встал посреди поля как вкопанный на полном ходу…

*1964 – 1976*

## **{118}** «Друг мой! Друг мой!..»

… Белой ленинградской ночью Фадеев зашел ко мне в номер в гостинице «Астория», усталый, на ходу расстегивая длинную шинель, и спросил немножко хлеба — в номере у него не было ни крошки.

Был май сорок второго года. Фадеев прилетел в осажденный Ленинград на военном самолете в длительную командировку писать книгу, которую впоследствии и написал: «Ленинград в дни блокады».

Уже было поздно, однако нашелся у меня не только ломоть хлеба: в номере сидел один веселый артист из фронтового ансамбля, только-только воротившийся через Кронштадт с ораниембаумского пятачка, тамошние почитатели его дарования сунули ему в дорогу флягу с водкой-сырцом, подарок в ту пору редкий и отменный.

Слово за словом выяснилось, насколько тесен мир, отыскались, разумеется, общие знакомые, больше того — общий друг.

«Так вы его знали?» — радостно спрашивал Фадеев. «Ну как же? — радостно отвечал веселый артист. — Я работал в театре в городе Н., а он был директором». — «Ну да, ну да! — восклицал Фадеев. — Он был там, он мне говорил, ну, ну, расскажи о нем, расскажи, милый, все, что знаешь, я про те его годы ничего не знаю, ведь это мой друг, если не самый-самый заветный, то один из них, потерял я его след, расскажи, ведь это мое детство, юность моя…»

Веселый артист стал рассказывать, как он гулял с этим другом, как «пошаливали», как встретились неожиданно друг для друга на какой-то хмельной вечеринке и как вышло это донельзя забавно. Фадеев смеялся тонким своим смехом, и хлопал артиста по коленкам, и умилялся до слез, и требовал еще рассказа и еще, и опять еще, и артист снова стал рассказывать про то, как они гуляли тогда, в молодую пору, и не заметил артист, впрочем, и я не заметил, как Фадеев отодвинулся от него и как лицо Фадеева из медно-огненного стало зловеще-багровым, и шея тоже побагровела, и глаза тоже стали холодно-стеклянными, и он сказал этому человеку, еще несколько минут назад казавшемуся ему необыкновенно милым, своим в доску (да тот и был на самом деле славным, хотя и не {119} особенно задумывавшимся над всяческими сложностями жизни человеком), сказал холодным и злым голосом:

— Дурак ты, дурак, разве в этом дружба?

И ушел к себе в номер.

Он не был ханжой, он знал толк в веселье и в застолье. Он не считал себя безгрешным и не склонен был судить других за это. Он знал, что сам делал в жизни своей, нелегкой и противоречивой, ошибки, и не раз, и серьезные, и расплачивался за них, но были для него чувства священные, незыблемые, неколебимые, и к ним он относил прежде всего дружбу.

Стало знаменитым лирическое отступление из «Молодой гвардии», начинающееся словами: «Друг мой! Друг мой!..» Это отступление не только составляет, на мой взгляд, одно из самых драгоценных мест романа — в нем с высокой поэтической силой звучит кредо писателя, объясняющее, в частности, почему Фадеев, мучительно долго вынашивавший свои замыслы, с такой охотой откликнулся на предложение Центрального Комитета комсомола написать роман о молодогвардейцах. «Заказ» оказался полностью созвучным желаниям и замыслам писателя, оттого-то он и удался…

У Всеволода Вишневского в третьем томе его Собрания сочинений, вышедшем после смерти, есть запись в дневнике от 20 июня 1942 года: «У А. Штейна в “Астории” в честь полученного им ордена Красной Звезды. Было мило: собралась балтийская группа писателей: Фадеев, Ольга Берггольц и другие. Шутили, пели, сидели до утра. Ели хлеб, лук, сомнительную колбасу, кашу, шемаю. Фадеев необыкновенно душевно, тепло говорил обо мне…»

Тогда, летом 1942‑го, была белая ночь, словно бы похожая на те, довоенные, белые ночи и другая. Фадеев любил и умел петь. Он пел напролет белую ночь сначала в моем номере, окнами на святой Исаакий, а потом все перешли почему-то в его, фадеевский, и сызнова там пел Фадеев, и про Черный Ерик, и про деревню чужую, где злые мужики топорами секутся, и про Ермака, объятого думой на тихом бреге Иртыша, и старинную воровскую «Не встречать с тобою нам рассвет после этой ноченьки, вчера последней нашей ночки…»

Песни все больше были протяжные.

Фадеев пел своим тонким, пронзительным голосом, откинувшись {120} на стуле, полузакрыв голубые мигающие глаза, жестом длинной и красивой руки как бы подчеркивая приволье песни, как бы оттеняя ширь ее, и как бы наново изумляясь ее красоте, и как бы приглашая всех присутствующих присоединиться к его, Фадеева, изумлению.

А потом прочитал стихи, которые, очевидно, очень любил, потому что потом он не однажды читал их, тоже полузакрыв глаза; это были в самом деле стихи поразительные, жизнелюбивые и печальные — «Синий цвет» Бараташвили в переводе Пастернака:

Цвет небесный, синий цвет
Полюбил я с малых лет,
В детстве он мне означал
Синеву иных начал…

Кончались стихи так:

Это синий, не густой,
Иней над моей плитой,
Это сизый зимний дым
Мглы над именем моим…

Дочитав, Фадеев поднял пустой стакан — военторг дал «под орден» литр водки-сырца, пахнущей мазутом, хлопком, самогоном и еще бог весть чем, — мы покончили с чудовищным зельем, зажмурившись, в первый же час встречи и теперь звенели стаканами чисто символически.

Фадеев предложил тост за Всеволода Вишневского.

Он его узнал за эти недолгие недели блокадного общения, пожалуй, впервые.

Фадеев прилетел с Большой земли в Ленинград недавно, поселился в «Астории», напротив моего номера, и отсюда, из гостиницы, ездил то на один, то на другой участок фронта, ходил на катере в Кронштадт, а когда оставался в самом Ленинграде, ездил в Смольный на трамвае, недавно снова зазвеневшем на Невском. Там, в Смольном, он и кормился — один раз в день — и вечерами стучался ко мне в номер — разжиться корочкой хлеба.

Фадеев говорил о Вишневском, и о Ленинграде, и о том, что теперь уж никогда он не отымет Ленинграда от Вишневского и Вишневского от Ленинграда, и о том, сколь поверхностны, незначительны, ничтожны были наши литературные довоенные представления друг о друге.

Речь его нисколько не походила на тосты застолья, когда, подобрев, воздают должное друг другу.

{121} Он сидел суровый, с медновато-красным, строгим, молодым лицом, встряхивая своими густыми седыми волосами и откидывая их назад движением руки. Говорил, не глядя на Вишневского, словно бы его и не было в комнате. И так же строго, но и жадно слушал Вишневский, прижав подбородок к груди, упорно глядя в пол, в одну точку.

Да, это было известно не одному мне: до войны Фадеев относился к Вишневскому с долей предубеждения, вызванного не только наслоениями литературных отношений, отзвуками острой борьбы в РАППе (Вишневский был одним из лидеров Литфронта), не только иным художническим видением мира, разным пониманием литературного стиля, формы, приемов письма. Не преувеличу нисколько, если скажу, что Фадеев до войны попросту иронизировал над манерой Вишневского держаться, произносить речи. Как и многие, он частенько видел ненатуральность, игру, рисовку в естественных, органичных для Вишневского проявлениях его художнической натуры. Как и многие, обманывался традиционной, излюбленной карикатуристами внешностью «литературного братишки». И своим необыкновенным, тонким смехом от души, до слез смеялся анекдоту о пуле, которую будто бы на читках своих пьес в пылу импровизации, но «кажинный раз на эфтом месте» Вишневский вытаскивал «из груди»…

Война переоценила для каждого из нас многие ценности, и для Фадеева, в частности, она переоценила Вишневского. Откинув довоенную предвзятость, он иным взглядом оглядел Вишневского, понял в нем что-то, открыл, вероятно, главное.

Фадеев говорил о том, что блокадный, зимний Ленинград походит на льдину. Люди живут на льдине, живут несмотря ни на что. Ленинградцы замерзают в обледенении, в голодном и холодном небытии, и все отказало в городе: свет, вода, канализация; в обледеневших квартирах о жизни напоминает лишь черная тарелка радиорепродуктора. Радио действовало!

И Фадеев говорил о том, как действовал на людей звучавший из раструбов радио страстный, чуть хрипловатый голос Вишневского, его знаменитые радиоречи, его комиссарская, революционная убежденность, и говорил о том, что Вишневского-писателя не поймешь без блокады, без Ленинграда, без флота. И о том, что всем нам мешают предвзятости, бирочки, которые мы сами, незаметно для {122} самих себя, цепляем на людей. А меж тем эти бирочки сопровождают людей десятилетиями, подобно тачкам, прикованным к каторжнику. И так же, как он когда-то, борясь с Вишневским, восклицал: «Долой Шиллера!» — он теперь восклицает: «Долой бирочки! Долой предвзятость!».

Сказав все это, Фадеев впервые поглядел на Вишневского, поднялся и обнял его. Они расцеловались.

И снова Фадеев запел что-то очень озорное, солдатское, лукаво помаргивая, встряхивая и расправляя молодецкие плечи, аккомпанируя самому себе своими длинными руками.

Спустя восемь лет после этого незабываемого и, уж конечно, неповторимого ленинградского рассвета, в январе 1951 года, в Москве, в Центральном Доме литераторов, я вновь увидел их обоих — Вишневского и Фадеева: Вишневского — уже мертвого, в гробу, Фадеева — еще живого.

Фадеев пришел проводить своего ленинградского товарища в последний путь.

Прошел, не глядя ни на кого, в комнату директора Дома. Тут полушепотом что-то говорили, здоровались, нацепляли на пиджаки траурные ленты почетного караула, толкались, уходили, приходили; Фадеев сидел глубоко в кресле, обхватив пальцами его ручки, полузакрыв глаза, теперь уж они у него не мигали, недвижный, словно бы выключенный, безучастный ко всему, что тут происходит; быть может, думая о Вишневском, а быть может, о самом себе.

Это синий, не густой,
Иней над моей плитой,
Это сизый зимний дым
Мглы над именем моим…

*1962*

## О Всеволоде Вишневском и не только о нем

… С Новодевичьего поехали в Лаврушинский, в дом Вишневского, где он лежал ночью, привезенный из больницы, преображенный мучительной смертью — и все-таки Вишневский.

{123} Мартовский день кончился, темнело быстро, по-зимнему. В ушах все скрежетали вагонные буфера, свистела пронзительно маневровая кукушка, больно отдавался сухой винтовочный треск, — когда опускали тело, по окружной ветке перегоняли товарный состав, и одновременно, провожая в могилу, стрелял в низкое невеселое небо взвод моряков, присланных из флотского экипажа. Их пригнанные, плотно облегающие шинели чернели на снегу ослепительно, сам же снег был порист, грязноват — предвесенний. Друзья Софьи Касьяновны Вишневецкой, вдовы, взяв на себя хлопоты, пригласили тех, кто не раз посещал эту угловую, тесноватую столовую. Бывал тут друг Всеволода, Александр Петрович Довженко, «Сашко», то прекрасно-задумчивый, сосредоточенно-молчаливый, и в сумерках его профиль казался высеченным в камне; то, напротив, вдохновенно-разговорчивый, и тогда в «угловой» вовсе не было где повернуться; речь его лилась пленительно, величаво, просторно, как возлюбленный им Днепр, будто бы не говорит он — читает бесконечную неизвестную и торжественную поэму, без рифмы, белым стихом.

Встречал я тут и блестящего, язвительного, ироничностью, казалось мне, прикрывавшего детскую застенчивость Сергея Эйзенштейна; долгие годы до войны и после влек его к Всеволоду острый интерес, настороженное любопытство художника к художнику, одной яркой личности к другой, тоже яркой и, однако, совсем иной; но, вероятно, оба они не могли определить, что именно мешало им соединиться в работе, хотя разговор об этом вспыхивал, и неоднократно, на протяжении многих лет. Дневники Вишневского это отчетливо подтверждают. Недоставало, выражаясь терминологией шоферов, «искры в зажигании». Был период, когда Эйзенштейн очень хотел ставить «Мы, русский народ». Но ему не давали тогда ставить, и не только этот сценарий. Эйзенштейн приходил к Вишневскому, они обедали, потом шли в кабинет, садились друг против друга и, бывало, молчали долго, разглядывая друг друга. Потом Эйзенштейн прощался и уходил.

В эту комнату, к гостям, ворвался однажды, размахивая рыжей тетрадочкой, Всеволод, закричал: «Лермонтов, женщина-Лермонтов, послушайте, молчите!»

И прочитал действительно отсвечивающие талантом, {124} хотя и меченные многими поэтическими влияниями стихи — грустноватые, пришедшие с Кавказа в редакцию «Знамени» по почте от какого-то врача-женщины, участницы войны. Неизвестную поэтессу звали Галина Николаева.

И приходил генерал Василий Чуйков, командарм‑62, взявший в плен Паулюса в Сталинграде, Кребса в Берлине, и его тянуло к Всеволоду, которого он нежно и непривычно нашему уху называл Володей. И мы не знали тогда, что эта дружба помогла Всеволоду быть свидетелем-невидимкой и час за часом, минута за минутой, с педантичной скрупулезностью, на какую он был способен, записать все, до запятой, исторические обстоятельства капитуляции фашистского государства, зафиксировать все его предсмертные хрипы…

«Корешки» по гражданской войне, чем-то схожие неуловимо, даже походкой, и роста они, кажется, были с ним одинакового, — Иван Папанин и Петя Попов. Длинноусый и узкоглазый Ока Иванович Городовиков, потомок пугачевского Салавата, легендарный комдив Первой Конной, помнивший Всеволода еще пулеметчиком, по Сальским степям. Литературные крестники Вишневского — Николай Вирта, первую и, по-моему, самую сильную вещь которого — «Одиночество» — открыл, напечатал и отстоял от злых атак схематиков Вишневский, и бывший ассистент по фильму «Мы из Кронштадта», в грязи и крови войны обретший истинное свое призвание литератора, талантливый дебютант «Знамени», выступивший со своей коротенькой, но отличной повестью «Красная ракета» Георгий Березко. Режиссер Ефим Дзиган — с ним Вишневский сделал «Мы из Кронштадта». Кинематографисты Рошаль, Строева, Чиаурели. Режиссеры театра: Майоров, ставивший «Оптимистическую» одним из первых в знаменитом в тридцатые годы Бакинском Рабочем театре, и Алексей Дмитриевич Попов, поставивший последнюю пьесу Вишневского. Антифашист-драматург доктор Фридрих Вольф, друг из Берлина, и кинодеятель, коммунист Леон Муссинак, друг из Парижа. В свои семьдесят лет еще гарцевавший в манеже на лошади, бывший царский дипломат Игнатьев с женой, балериной царских времен Натальей Трухановой. Бывший гардемарин царского флота, командир «Кобчика» в гражданскую войну, Адмирал Флота Советского Союза Иван Степанович Исаков. Вера Инбер — ее сблизила с Всеволодом блокада, военный ее {125} дневник «Почти три года» впервые появился в «Знамени», редактируемом Вишневским. Товарищи с Балтики и с Черного моря, из Полярного и Совгавани — многих, многих слушала эта «угловая»! Да, именно слушала. Всеволод усаживал гостей, он был радушен, широк, тороват; Таня-балтиец — так шутливо нарекли работницу-управительницу этой семьи все их друзья, ставшие ее друзьями, — ставила стопки, старинный штоф — и Всеволод слушал. Жадно, напряженно.

Умел слушать Вишневский! Иногда срывался в кабинет, к дневнику. Быстрым, нервным почерком, как бы шифруя ему одному известным ключом, заносил сию минуту слышанное, чтобы не ушло, не выветрилось, осело бы потом в дневнике — документально, стенографически точно.

И возвращался, садился, опустив глаза, чтобы не отвлекаться, сжав пальцы в кулаки. Весь — напряжение, весь — мысль.

Ему все было надо, важно: литературный факт, светская сплетня, международная новость. В его дневнике, чуть ниже карты военных действий в Корее, которую он вклеил, вырезав из военного журнала, — запись о ссоре двух кинорежиссеров. Следом за протокольным описанием ссоры — мысли об их картинах, о судьбах мирового кинематографа, о своей киносудьбе. Хранил письма, фотографии, пригласительные билеты. Уже после его смерти, разбирая архивы, Софья Касьяновна наткнулась на записку, отправленную Всеволоду из редакции «Ленинградской правды», прислала мне, и я с удивлением узнал свой прыгающий почерк 1930 года — я просил Вишневского прислать какой-нибудь отрывок для газеты. В уголке аккуратно было написано: «Послал “Новороссийск”. 8.1.1930 г. В. Вишневский». Записка хранилась.

… Уходили гости, рассвет занимался, зимний, бледный или розовый, весенний — он сидел за низким столиком, расшифровывал. Хотел быть летописцем века? И это. Но главное, главное — копил. Как Плюшкин, подбирал всякую веревочку к будущему труду. Какому? Еще сам до конца не понимал, мучаясь, смутно, неясно и неодолимо ощущал — должно быть нечто всеохватное, эпическое. И непохожее. Пьеса — не пьеса, роман — не роман, поэма — не поэма, но и то, и другое, и третье… Подступы уже были — в прозаических тетрадях, где и статистика, и таблицы, и куски публицистики, и пласты фактов, и {126} документ, и задыхающаяся, нервно-беспорядочная, то лирическая, то патетическая интонация, так свойственная не только Вишневскому-художнику, но и публицисту, и оратору.

Мог бы Вишневский дать свою «Первую Конную», не распирай его записные книжки? Они рвались наружу, взывали. Конечно, речь «Первой Конной» придумать нельзя. Запомнить — тоже. Только услышать, только записать. Конечно, это записано: «… мы боссыи и голлыи. Оны в коже ходют. Мы страдаим. Оны на бархате сплят. За чьто, товарищи? А с нас насмешки строят, ни во чьто не ставят». И великолепное «какава готова» сменяет, уже в корректуре, будничное «койки вязать». Все это от музыки записных книжек. Книжки этих времен были потеряны. Но, записав однажды, Всеволод запомнил навечно.

… Спустя десять с лишним лет не помню лиц всех, кто собрался тогда, 2 марта 1951 года, в Лаврушинском, — не записывал, жаль.

Но сдается, будто бы больше всего собралось в тот тихий и печальный вечер тех, кто делил с хозяином дома «сто двадцать пять блокадных грамм, с огнем и кровью пополам», — это строчки из военных стихов Ольги Берггольц. И она тоже была тут. «Стрелой» примчалась из Ленинграда утром, стояла в почетном карауле в Доме литераторов на улице Воровского, на кладбище выступала с деревянного помоста-времянки, вглядываясь пристально в лежащего беспомощно перед нею Всеволода, и видела его *другого*, того, кто держал речь перед блокадным микрофоном к защитникам города, к тем, кто в дотах, и на кораблях, и в квартирах, чуть освещенных коптилками, с лопнувшими трубами и с дырами в окнах, заткнутых паклей…

Ольга Берггольц вошла, резко нажав звонок, — другие нажимали неуверенно, осторожно, — вошла взбудораженная, непокойная, взбивая то и дело льняную прядку надо лбом, ходила по комнате, как ветер по волне. Вместе с Ольгой приехали проститься с фронтовым товарищем другие ленинградцы: был полковник Суворов, генерал Лебедев; протирал то ли глаза, то ли стекла очков преданный тезка Всеволода, поэт Азаров.

Вишневский, Крон и Азаров написали за семнадцать {127} дней в блокадную зиму веселую оперетту с не очень веселым сюжетом под названием «Раскинулось море широко». Писали не столько в силу увлечения новым жанром, сколько по заданию Военного совета Краснознаменного Балтийского флота.

В 1961 году комедию пустили вновь в Москве по телевидению. Вряд ли это было разумно, хотя пьеса имела в свое время длительный успех во многих театрах и только в одном Камерном прошла 500 раз. Но теперь, вероятно, многим зрителям увиделась она несовершенной, наивной, да так оно, если честно говорить, и есть. Но тогда было не так, все было иначе, и то, чего не было в пьесе, дополнялось зрительским воображением да и обстановкой. За стенами театра не прекращались артобстрелы и в часы репетиций, и во время спектаклей. Премьера давалась 6 ноября 1941 года в бывшем императорском Александринском театре артистами Музыкальной комедии, занявшими здание по праву своего блокадного превосходства: других театров, если не считать военного Балтийского, в городе не было. Артисты играли преотличные, виртуозы жанра: Николай Янет и Нина Пельцер, Лидия Колесникова и Виктор Свидерский, Нина Болдырева и Николай Кедров. И то, что они не эвакуировались, как большинство ленинградских артистов, а вопреки голоду и бомбам разделили тревожную и голодную судьбу города в осаде, превращало аплодисменты в шумные овации, забивавшие своим громом даже дальнобойные немецкие орудия. Помнится вихревой, непостижимого ритма матросский танец Нины Пельцер, ленинградской любимицы; он дважды бисировался, и кто-то бережно положил на сцену вместо роз полбуханки черного хлеба — самая по тому времени высшая награда.

Вишневский не имел никогда никакого, даже отдаленного отношения к оперетте — ни как автор, ни как зритель, впрочем, как и соавторы его, Крон и Азаров. Но они были военными моряками, служившими действительную. И, стукнув каблуками своих флотских тупоносых ботинок, сказали Военному совету: «Есть!» В тот же вечер отправились на очередной спектакль Музыкальной комедии. Шла «Роз-Мари», и Вишневский… плакал горючими слезами! Плакал, сочувствуя страданиям опереточной героини! Ходил на «Сильву» и на «Фиалку Монмартра», в условиях блокады осваивая опереточную премудрость, — {128} и что такое каскадная, и какие бывают красотки кабаре, и как пишутся водевильные куплеты, парные и одиночные…

Пьесу писали в три руки, но одним дыханием. В домик на Песочной, где тогда жил Всеволод, куда они уединились, им, как арестованным, таскали на гауптвахту положенную осадными нормативами еду; к вечеру выпускали рукописную газету — «молнию» со сводками о выполнении и перевыполнении опереточно-литературного плана, и в конце концов вещь родилась, быть может, испытания времени не одолевшая, но на политико-моральное вооружение защитников города взятая с охотой.

… Крон сейчас тоже был здесь, в Лаврушинском, быть может, и он, как и я в эти минуты, припоминал вечера в блокаде. И стоял, быть может, поэтому с таким напряженным, отсутствующим лицом. Рядом с Кроном молчал Анатолий Тарасенков. И он принадлежал к нашему святому блокадному братству, входил в оперативную группу Пубалта, возглавлявшуюся Вишневским. Но, кроме того, он был правой рукой Всеволода в журнале «Знамя», вместе с Вишневским открывая литературный шлагбаум Константину Симонову, Вере Пановой, Эммануилу Казакевичу и многим другим, без чьих имен сейчас трудно и представить современную советскую литературу. Тарасенков вложил много бескорыстных усилий и в публикацию литературного наследства Всеволода, его Собрания сочинений.

В письме, посланном в тяжелейшие, в невероятные, в самые голодные дни блокады, а именно в феврале 1942 года, Вишневский писал Тарасенкову: «Я бы хотел сказать людям, Маше, твоему сыну, матери, близким: “Да, Анатолий — воин, коммунист, моряк, — работа в "Знамени" была органичной, и это было доказано на войне в полном объеме. День такой перед лицом партии, съездов, семей придет — это будет потрясающим итогом, смотром для всех от мала до велика…”»

Это писалось, когда и Тарасенков, и Вишневский были поражены дистрофией, а дистрофию лечила тогда не только лишняя ложка супа, но и локоть друга, и узкая полоска надежды.

И Тарасенкова, как и Вишневского, исподволь подкосила блокада — наградила неизлечимой болезнью сердца. Черед ему пришел несколько лет спустя. Прожил он сорок пять лет. Немного.

{129} Тарасенков был тут с женой, Машей Белкиной; в блокаде случилось так, что все мы, литераторы-балтийцы, познакомились и даже сдружились с нею заочно. Она писала Тарасенкову подробнейшие письма из эвакуации — жила в далеком, незатемненном, оттого казавшемся всем нам метеоритом с другой планеты, городке на Каме. И, посматривая на нее, я припомнил зиму сорок первого года и нас с Тарасенковым, замерзших, голодных, пересекавших Неву у вросших в лед кораблей. Они извергали ржавое пламя, подавляя немецкие огневые точки, бившие по Ленинграду. Мы шли по льду с другого конца города, разумеется, пешком, «на полусогнутых», как говорят моряки, — иных средств передвижения не было. Спешили с собрания писателей-фронтовиков на Васильевский остров; там нетерпеливо ждал нас занемогший Всеволод. Тарасенков держал в противогазе мешочек, в нем хранились письма жены. Получил их несколько сразу, с оказией — прилетел через Ладогу бомбардировщик-письмоносец. Тарасенков обещал почитать их всем нам — письма с Большой земли были не частной собственностью адресата, но нашим всеобщим достоянием, Вишневскому же они были и нужны насущно — делал, с разрешения, выписки в дневник…

… Помню партизанскую бороду Вершигоры, на этот раз не смеющиеся его, с крестьянской хитринкой, но строгие глаза. Тяжелый взгляд сбычившегося Ильи Сельвинского, давнишнего приятеля Всеволода, Николая Тихонова, которого сделала другом Вишневского долгая осада. Был тут, помнится, Иоганн Альтман, одним из первых оценивший дарование Вишневского, о нем Всеволод записывал в тридцать третьем году: «Большая беседа с Иоганном Альтманом из МК. Он пишет обо мне статью в “Литературный критик”. Взял *впервые* для меня глубоко-крупно: моя работа над воссозданием трагедии в СССР. Вся линия от “Первой Конной” до “Оптимистической трагедии” и “Мы из Кронштадта” — линия поисков *новой трагедии*… Коллектив, социальные перемены вносят изменения в трагедию прошлых веков — трагедию, основанную на базе собственности и религии».

Были художники, оформлявшие пьесы Вишневского, — Тышлер, Шифрин.

Позже подошел Фадеев.

{130} … И на этот раз, без хозяина, сели, как и всегда, в угловой комнате, немного суетясь, сдвигая стулья: иначе не утесниться. Таня-балтиец, как всегда, поставила стопки, штоф. Встали без уговора, по-солдатски постояли, потом подняли стопки — за хозяина. Пошел разговор негромкий.

Без сантиментов, придыханий, мощных эпитетов, без дрожи в голосе — напротив, с улыбкой, таившей нежность, припоминались черты и черточки, присущие Вишневскому. В нем, как и во всех одаренных людях, было нечто очень детское и оттого обаятельно-смешное. И вместе с тем романтичное.

В Ленинграде в 1942 году посетил я его деревянную обитель на Песочной, на Петроградской стороне, — домик ослепшей художницы Ольги Матюшиной. Хотел поздравить с орденом: Военный совет наградил его Красной Звездой. Низко наклонив голову над столом, он собирал с тарелки нехитрую травку очень быстрыми движениями. Я присел, Вишневский принялся за расспросы — что, кто, где, как. Шутя, сообщил ему одну нашу частную сенсацию: общий приятель, попав в госпиталь, кажется, погиб для общества из-за некоей кронштадтской девицы-медсестры. «Да, боже мой, я же пришел тебя поздравить!» Вишневский преобразился мгновенно, посуровел, кинул вилку, заправил сетку во флотские брюки, подтянул их, встал и, как будто бы забыв про меня, про четыре стены, как будто бы он на плацу, при большом скоплении войск, отрапортовал кому-то, встав во фронт: «Служу Советскому Союзу!» Потом сел, приняв старую позу, буднично орудуя вилкой, домашним голосом спросил: «А она-то, она-то как?»

Припомнили и это.

А я видел его и на плацу — годом раньше: осенний Кронштадт сорок первого года, гулкий двор флотского экипажа, вымощенный петровскими плитами, черная бровка бушлатов, повзрослевшие глаза на юных матросских лицах под сдвинутыми бескозырками. Матросы сорок первого уходят на сухопутье, под стены Ленинграда, и Вишневский, матрос девятнадцатого, напутствует их словом комиссара. Командиры батальонов морской пехоты звонят в Военный совет, требуют: Вишневского, давайте Вишневского, сейчас же Вишневского. И Вишневский снова и снова провожает матросов.

И видел я на фабрике Клары Цеткин, в блокаде, слезы {131} немолодых ленинградских табачниц, которые навидались, кажется, всего, и, кажется, ничто более не могло их тронуть, вывести из страшного блокадного оцепенения. Не оглядывались, если разрывался рядом снаряд, только отряхивали с себя землю. И они плакали, эти женщины с обледеневшими сердцами, когда слышали по радио голос Вишневского.

Да, Фадеев был глубоко прав: Вишневского-писателя не разгадаешь без Вишневского-оратора, Вишневского-комиссара. И нельзя его разгадать без того Вишневского, который в сетке, подтянув брюки, рапортовал в деревянном домике на Песочной, рапортовал потомкам, вечности.

Мир отражался в хрусталиках его глаз по-своему. Людей, события хрусталики тоже преломляли по-своему, сообщая им черты, поступки, обстоятельства как раз те, что требовало его воображение. В этом — часть и натуры Вишневского, и сущность его творчества. И дар импровизации, феноменальный, поражающий! Вишневский мог бы успешно соперничать с бледным итальянцем из «Египетских ночей» Пушкина… Я был на одном из первых чтений «Первой Конной», потрясен, как и все остальные, — он вскакивал из-за стола, гневался, хохотал, страдал, лил на рукопись настоящие слезы, не прекращая чтения, расстегивал воображаемую кобуру — и всем уже в самом деле чудилось: выстрел последует немедля. Хватил по столу кулаком, разбил стекло, палец поранил. Случилось быть и на второй читке — пришли конники, он читал по той же тетрадке, но неожиданно явились в ней новые фамилии… присутствующих, и конники застенчиво подкручивали усы…

Я был приглашен — дело было задолго до войны — в один из его приездов в Ленинград на день его рождения. Торжество отмечалось у приятельницы его жены. Гости, в большинстве мне незнакомые. Я только что сошел с поезда — жил месяц в Карелии, на заставе, у финской границы, собрался пьесу написать, однако ничего из этого не получилось. День рождения шел чередом, шумели, смеялись. Внезапно Вишневский ударил кулаком по столу. Присутствующие, сказал он, обязаны помнить: их сон и покой — это скромный, молчаливый молодой человек, сидящий тихонько в конце стола. Он пришел сюда в штатском, чтобы не вспугнуть веселья. Действуйте спокойно — он держит границу на замке!

{132} Я оглядывался с любопытством: где этот незаметный пограничник? Вишневский поднял бокал за меня. Это был я. Я держал границу на замке! После этого тоста я показался самому себе сыном лейтенанта Шмидта, был один выход — бежать с именин, что я и сделал. Я нужен был Вишневскому как подтверждение тревоживших его мыслей о будущей войне, о бдительности. И он, не задумываясь, приписал мне подвиги, каких я не совершал.

А после войны, уже в Москве, он обещал выступить с воспоминаниями о гражданской войне в каком-то военном клубе, забыв об этом, пригласил домой для деловой беседы режиссера Дзигана, и, когда примчался в панике клубный администратор, уговорил Дзигана «за компанию» съездить вместе, Дзиган подождет, а потом они вернутся, чтобы продолжить разговор. Их привезли в клуб, усадили в темноватой комнате, Дзиган вынул мундштук, неторопливо закурил. Тут одна из стен, оказавшаяся занавесом, раздвинулась. Они оба сидели на сцене, перед большой аудиторией, встретившей их одобрительными аплодисментами. Вишневский, оценив обстановку, представил растерявшегося Дзигана сначала как бойца времен Первой Конной, что было правдой. А потом, распалившись, — уже как своего братана, второй номер пулеметного расчета из Первой Конной, что уж никак не соответствовало истине. Забыв о том, что Дзиган попал сюда случайно, он предоставил ему слово. На этот раз не я — Дзиган понадобился ему для его романтических концепций, и Дзигану пришлось выходить из положения.

Нет, не поза, не рисовка — он отдавался влекшей его за собой своенравной стихии импровизации. Был таким, каким был, со всеми сложными напластованиями причудливой биографии, вобравшей в себя и рафинированность петербургских салонов, и прокислый запах солдатских казарм, и бесшабашность матросских отрядов, и портянки, и митинги на Якорной площади, и братание с германцем, и иронически-высокомерно-аристократический стиль дворянской кают-компании.

Пушкин требовал, чтобы писателя судили по законам, «им самим над собою признанным». Вишневского надо судить по этим законам и как художника, и как человека.

… Фадеев пел и в этот вечер в Лаврушинском те же песни, что и тогда, летом сорок второго, в белую ночь.

{133} И Ольга Берггольц, красиво грассируя, поправляя свою льняную прядку, прочитала блокадные стихи — те, что читала, выступая вместе с Вишневским по радио и на кораблях, и которые сделали ее поэтом, хотя она писала стихи и раньше, до блокады; и тоже спела, песня была странная, на слова Светлова, что-то было в ней неясно-щемящее:

Ты живого меня пожалей-ка,
Ты слепого порадуй во мгле.
Далеко покатилась копейка
По кровавой, по круглой земле.

Собрались затянуть и «Не встречать с тобою нам рассвет», однако Фадеев наклонился, сказал: «Сегодня не стоит», — и сызнова стали припоминать, накидывать, как в шапку, черты и черточки к будущему портрету.

Да, солдат всегда и во всем, в малом и большом, солдат революции, солдат коммунизма и просто солдат.

Мы с женой приехали к нему в Барвиху в дни его пятидесятилетия, незадолго до его смерти. Он был уже плох, с трудом выговаривал слова, мы привезли ему подарок Софьи Касьяновны — коробочку с паркеровским пером. Обрадовался, заулыбался, хотел опробовать ручку, ничего не вышло, буквы плясали, почерк чужой, незнакомый, враждебный. Нашел в себе силы встать, достал из ящика новенький военный билет, полученный накануне из Министерства Военно-Морского Флота. В билете значилось: Вишневский, Всеволод Витальевич, год рождения — 1900, воинское звание — капитан первого ранга.

А был — второго.

И, как и тогда, на Песочной, только теперь держась, чтобы не упасть, за угол стола, забыв о присутствующих и о четырех стенах, отрапортовал: «Служу Советскому Союзу».

Он всегда ощущал себя солдатом, со стороны было смешно, а иногда и неловко наблюдать, как он опускал глаза, робея перед начальством; солдатское сидело в нем неистребимо, видимо, с малолетства, когда он четырнадцатилетним подростком удрал на войну с Вильгельмом и получил за храбрость два солдатских Георгия. С четырнадцати {134} лет он был солдатом — в годы войны и в годы передышек, никогда не демобилизовываясь, ни формально, ни фактически.

Да, мирные периоды были для него лишь передышками. Война — это была его тема, его муза, его рок и его судьба.

В один из вечеров, в канун финской лесной войны, Вишневский — он уже был москвичом — выступал на каком-то собрании ленинградских писателей. В зале бывшего графского дворца на бывшей Шпалерной, выходившего на бывшую Французскую набережную, собрались и военные литераторы, и те, кому война представлялась далеким и чужим делом, к ним-то во всяком случае не имеющим никакого отношения, хотя многие из них потом воевали в ополчении, другие стали дивизионными журналистами, а третьи просто померли от голода в осаде. Вишневский говорил нервно, тревожно. Как бы стремясь передать аудитории предчувствие гроз, он называл цифры, наименования кораблей потенциального противника, дислокацию его воинских частей, приводил данные из британских и немецких специальных военных журналов, из радиоперехватов, без излишнего стеснения дополняя недостающий материал данными своей фантазии, впрочем казавшимися в его изложении несомненной реальностью. Вывод был: международная погода портится час от часу, порох держать сухим, и не только кадровым военным, но и всем писателям. И тут погас свет — в зале, в доме, на набережной, за Невой. В кромешной тьме без паузы Вишневский продолжал: «Вот так погаснет свет, когда начнется война без объявления войны и на Ленинград упадут бомбы, и я прошу вас помнить об этом, и действовать, и быть солдатами, как были ими Лариса Рейснер и Дмитрий Фурманов!»

Он говорил так, словно бы внезапная авария электростанции была им предусмотрена как тезис, как иллюстрация, как аргумент.

Свет зажегся. Вишневский продолжал, но тут его прервали сами литераторы, и самые скептические из них, с петербургским снобизмом относившиеся и к Вишневскому, и к возможности войны, и ко всему на свете, включая самих себя, не выдержали, повскакав с мест, зааплодировали.

Солдат всегда солдат.

В блокаде как-то сказал мне, подмигнув: «А ведь у {135} меня в Лаврушенском, в ванной, на гвоздочке, пиджачок висит. Серенький. Вот придет час, в него влезу».

И потом поминал серый пиджак этот, не раз поминал, как некий символ той, другой, мирной жизни. Но ее не было у него, не могло быть. Еще в тридцать шестом году записывал в своем дневнике: «Неужели судьба моя: вечно война, о войне, о крови, уничтожении живого, о смерти… Или двадцать два года военной службы — давление войн, так безнадежно сильно в моем творчестве?»

К этим двадцати годам военной службы прибавились потом еще сороковой, и сорок первый, и сорок пятый…

Все было впереди. Эпоха войн и революций требовала в строй своего надежного солдата.

Перечитал последний том Собрания его сочинений — и не уснул до рассвета.

Ворочаюсь в бессоннице от чрезмерности нахлынувшего обилия сопоставлений, от присутствия Всеволода, незримый, он тут — раздражающий, восхищающий, прямолинейный, как дорога из Петербурга в Москву, и неожиданно восхищающийся Джойсом — к Джойсу влекло, Джойса ниспровергал.

Незримый, а спорит, обдирается в кровь, соглашается, путает, предвидит, вдыхает воздух материков, живет наполненно, граждански, вселенски и очень, очень интимно…

Перечитываю десять лет спустя после того дня — с сухим треском винтовочного салюта, с резкими свистками маневровой кукушки. Десять лет с лишком — том вышел в 1962 году. Всеволод, сколько тебе сейчас? Шел бы шестьдесят второй. Если бы не откуковала кукушка. Ровесник двадцатого века.

Шестой том, заключительный. В нем устный эпос Вишневского, радиоречи — литература, равноправно живущая с его драмой, с прозой. Действие радиоречей было кинжальным, я уже писал об этом. Несколько выступлений, и среди них речь на Первом писательском съезде. Смысл ее — «будем писать дерзновенно!». Речь о довженковском «Аэрограде» — «я приветствую моего друга, большого художника нашего искусства!». О своем сценарии «Мы, русский народ» — «… отметаю начисто, всеми доступными мне силами, попытки некоторых критиков, лжекритиков, полукритиков и тому подобных наносить писателю {136} удары в спину, отказывать в доверии и т. д.». Вишневского кусали, хватали за икры шавки-невидимки, — кажется, это выражение Ильфа и Петрова. В конце концов, ничего противоестественного: кусали и Пушкина, не говоря о Маяковском.

… Много статей в шестом томе, писем. Горькому. Мейерхольду. Таирову. Эренбургу. Фадееву. Дзигану. Довженко. Эйзенштейну. Олеше. Дикому. Фридриху Вольфу. Симонову. Афиногенову. Федину. Николаевой. Сельвинскому.

Записные книжки с 1921 по 1941 год — два десятилетия. Дневники войны напечатаны раньше, в предыдущих.

Какой поучительный том, и не только для историков литературы! Какая судьба — странная, завидная, несчастная, блистательная!

Переплетения хитрейшие, невообразимые. Сближения, разрывы, увлечения, разочарования, взлеты, падения. Как был раним сам и как ранил других…

Олеша читал в Ленинграде в начале тридцатых годов свой «Заговор чувств». Читал его артистам, они сидели полукругом на самой сцене, был там и Вишневский. Олеша кончил читать, кто-то что-то сказал, Вишневский прикрикнул на него, пошел, потрясая кулаками, пересекая всю сцену, к Олеше. «Молчите! — кричал он. — Мозг Олеши — это драгоценно, это народное достояние, это надо охранять законом!» Вишневский долго еще грозил кому-то кулаками… Он был боец, он стоял насмерть, если был убежден в чем-то: так, три дня подряд он защищал охлопковский спектакль «Разбег» Ставского, в бурнейшей дискуссии противостоял всем, мужественно отстаивая свою точку зрения и тем самым навлекая сильнейшее неудовольствие, ярость, людей, собиравшихся «кончать» Охлопкова. Да, тут он был смел до конца, как на войне.

В шестом томе я прочел большое письмо Вишневского Олеше, февраль 1934 года.

Сквозь его тревожные строчки я отчетливо разглядел и восторги начала тридцатых годов, и золу и пепел позднейших разочарований. Смятение, горечь. «Будьте беспощадны, Олеша, к себе тоже». Олеша выветривал свой талант, выветривал расточительно, трагически. Письмо полно предчувствий — увы — сбывшихся. Прочтите это письмо, непременно…

Письма Мейерхольду, записи о Мейерхольде, ссора с {137} Мейерхольдом. С Мейерхольдом прерывистые нити дружбы, неверной, ревнивой, мучительной для обоих, как любовь в ранних романах Гамсуна. Вот одна запись в дневнике «О вечере в Театральном клубе». «Срезался с Мейерхольдом. Сначала сбивал его репликами, а потом… заорал: “Арапство!” — взбесился и вылетел из зала, хлопнув дверью и разрезав палец о дверную задвижку».

«Арапство», «взбесился», «хлопнул дверью», но не может, наедине с самим собою не может скрыть подступившего к горлу волнения: узнал — Мейерхольд справлялся о нем, о Вишневском. «Значит, Мейерхольд интересуется, следит… И я тоже. Я прочел с огромным наслаждением и особенным чувством понимания два тома о Мейерхольде. Иногда хочется ему написать о ряде вещей — неожиданно».

Хочется, но нет, не написал, напротив, все отдалялся, отталкивался, а значит, и отталкивал — к «Даме с камелиями»…

И Мейерхольд был ревнив к Вишневскому — то иронизировал над ним, злорадствуя его неудачам, то объяснялся в любви — заочно, только заочно. В августовской книжке «Нового мира» за 1961 год напечатаны записи Александра Гладкова «Говорит Мейерхольд». Записи превосходны. Там есть одно из таких «заочных» признаний: «Когда я работал с Вишневским, мне очень нравилось, что он как бы боится слов. Дал нам великолепнейший сценарий “Последнего, решительного”, а потом приходил на репетиции и по горсточке подсыпал слова. Мы просим: “Всеволод, дай еще слов”, — а он держит их за пазухой и бережливо отсыпает. И это вовсе не потому, что у него их мало, — у него грандиозный запас, а потому, что он экономен по чутью вкуса и ощущению истинного театра. По-моему, лучше выпрашивать у драматурга нужные слова, чем марать страницами тех, у кого эти слова дешевы».

… Шестой том, заключительный. При жизни Собрание сочинений его не издавалось, мода на собрания советских писателей была в двадцатых годах, возобновилась в пятидесятых — в тридцатых и сороковых по разным причинам было не до собраний сочинений. Подавляющее большинство того, что сейчас опубликовано в Собрании Вишневского, лежало в папках. Был строг к себе, к своей прозе. Она — отшлифованная, отточенная, мастерская — открылась после смерти. Изумлялись, {138} покашливали — будет шесть томов, да полно? Откуда? Ну, «Первая Конная», ну, «Оптимистическая трагедия», ну, «Мы из Кронштадта», ну, «Мы, русский народ», ну, ладно, еще «Последний, решительный», а дальше?

Дальше, выяснилось, очень многое. Того, что не только можно, но и нужно издать, — и не столько в память писателя, сколько в интересах литературы, читателя, зрителя. Иначе — желтели, пылились, стали бы только подспорьем аспирантских изысканий такие действующие, дерзкие, щедрые вещи, как, например, эпопея «Война», взявшая широко, объемно Санкт-Петербург тысяча девятьсот двенадцатого, усадьбы империи Российской, объявление первой мировой войны, галицийскую битву, отступление, окопы, февральский снег семнадцатого года… Эпопея властно, по праву разместилась на трехстах шестидесяти пяти страницах, текст в них как бы спрессован, насыщен предельно электричеством века войн и революций. Открылись неизвестная читателю новеллы Вишневского «Гибель кронштадтского полка», «Бушлат матроса Коцюры», «Взятие Акимовки», «Похороны», неоконченная «Песнь человеческая». «*Рассекречены*» дневники военных лет — два тома, воспоминания об империалистической войне, о гражданской, неопубликованные и непоставленные пьесы, сценарии, путевые очерки…

Вишневский родился в шеститомнике второй раз. Это сказано не для звонкой фразы, не преувеличение. Это так, все эти годы Вишневский напоминал о себе неожиданно, зычно, всякий раз, когда выходил очередной том собрания.

Родился… Да и умирал ли?

Время непостижимо быстрое, непостижимо медленное. Оглянешься, ахнешь — боже ж милостивый! Десять лет — как один миг. А начнешь вспоминать подряд, из недели в неделю, из года в год, — и не поверишь, что все это могло втиснуться в одно десятилетие, в один абзац из жизни веков.

В дни Двадцатого съезда Вишневский был с нами, была с нами его неугомонная муза в шинели, с обожженными у походных костров полами, муза в тельняшке.

Нечто символическое заключено в том, что «Оптимистическая» ожила, подобно спящей красавице из сказки. Символическое? Скорее, закономерное. Новые времена {139} вывели эту пьесу на орбиту, сквозь годы и границы, превратили ее из литературного наследия в репертуарнейшую пьесу театров Советского Союза. Было бы банальностью повторять все, что писалось о спектакле ленинградцев, поставленном Георгием Товстоноговым и привезенном в дни съезда в Москву. Спектакль вправду был превосходен. Его играли в Малом театре, его смотрели делегаты съезда, гости — я видел, как плакала Пассионария — Долорес Ибаррури. И я снова припомнил ленинградских табачниц…

Аплодировали бурно — правде, искусству, революции, несгораемым ее традициям.

И тоненькой, хрупкой девушке, наизусть знающей акмеистов, с потертым, ободранным чемоданчиком, так простенько, так буднично возникающей на палубе корабля. Ее мужеству: не задумалась, из маленького револьвера — в упор в багровое, волосатое чудовище, вылезшее из трюма. Акмеисты не помешали. Ее голосу, звонкому, как революция, и грозному, как революция: «А ну, кто еще хочет комиссарского тела?..»

Кто она, вызвавшая бурное одобрение зрителей? Откуда взял Вишневский эту на редкость «нетипичную», вызывающе «нетипичную» фигуру? Лариса Рейснер? Да, наверно, и она. Не знаю, много ли раз Всеволод встречался с нею на перепутках гражданской войны, на литературных перекрестках, — в дневниках, в записных книжках есть лишь одно упоминание об этом. Но уверен в том, что облик ее, этой женщины, по рассказам, обаяния огромного, незаурядного ума и красоты, стал отправным пунктом для образа Комиссара. Уверен и в том, что некоторые черты ее биографии странным образом сродни биографии Вишневского…

После двадцатилетней паузы издан однотомник Рейснер — своеобразнейшей очеркистки, с острым взглядом, с тонким, одновременно и женским, и мужским пером: помню, как сейчас, и ее «Рур», и «Фронт», и особенно «Барон Штейнгель, декабрист» — тут смелая разведка в новое, иное чтение истории, мастерство литературного портрета.

Дочь профессора государственного права, она то писала изысканнейшие сонеты, то в политических памфлетах издевалась над почтеннейшим Туган-Барановским, с его стремлением превратить «революционное учение марксизма» в «пасхального, масляного барашка». Сотрудник {140} горьковской «Летописи», комиссар морского Генерального штаба, разведчица в тылу у белых… Легендарная Волжская флотилия, оборона Свияжска — там была Рейснер, там был и Вишневский: она — знаменитая женщина, он — никому не известный рядовой революции.

Вишневский берет прототипом Рейснер, это ясно, как и то, что он не копирует рабски ее черты, нет, тут и она, и другие женщины революции, и не женщины, и он сам, Вишневский. Почему такой прототип? — спросите вы. Да оттого, что художника притягивает магнит необыкновенности — женщина, ушедшая из петербургских салонов в революцию, укрощающая анархическую стихию… «Поговорим о странностях любви», — писал Пушкин. Странности есть не только у любви — и у революции.

Я уже писал о близости биографии Рейснер к биографии самого Вишневского. Вот из его письма С. К. Вишневецкой — сорок восьмой год, ноябрь: «Прочел переписку Блока с Белым. Господи, какие это нервические, эстетско-мистические муки! Вспомнил Питер, Коктебель. Среду эту, к которой пропитывался ненавистью. Все эти “утончения” и пр.».

От этих эстетско-мистических мук, от утончений уходил к простым людям, к их правде, к их красоте. Уходил он, уходила Рейснер.

Странность, необычность, а на поверку — обыкновенное чудо революции.

Вот вам к рассуждениям — типично и нетипично.

По жизни женщина на флоте — белая ворона.

Федор Федорович Ушаков после посещения неаполитанскими принцессами его корабля «Святой Павел» приказал срочно окурить палубу фрегата ладаном, дабы заглушить дух женский. Этого, к сожалению, не было ни в фильме по моему сценарию, ни в моей пьесе («не влезло»).

А в 1945 году, в мае, на моих глазах командир торпедного катера, следующего с датского острова Борнгольм к берегам побежденной Германии, молоденький старший лейтенант, отказался выполнить приказание некоего вышестоящего начальника — взять на борт даму. Так и не взял, не выполнил приказа на глазах у экипажа катера. Некий начальник приказывал, увещевал, а потом, плюнув, отправил потерпевшую от морских традиций на транспорте, в компании с военнопленными немцами — благо их переправляли на материк. От последующих неприятностей {141} по службе старшего лейтенанта спасло, как я потом выяснил, во-первых, то, что дама имела отношение не столько к флоту, сколько к некоему начальнику, а во-вторых, и главным образом, извечная морская традиция, каковую на флоте хранят свято, держат неукоснительно, из поколения в поколение.

Полагаю, Вишневский держал морскую традицию не слабей командира торпедного катера и все-таки не побоялся пустить на корабль своего Комиссара — во имя правды искусства! И во имя правды жизни. Хотя если брать среднеарифметическое число женщин — комиссаров на военных кораблях, то вряд ли оно могло бы составить хотя бы двузначное. Да какой там двузначное! Прямо скажем, случай исключительный, Вишневский действовал так — умышленно, с заранее обдуманным намерением, шел на обострение конфликта, как шли с заранее обдуманным намерением на *обострение* за много лет до него Еврипид, Софокл, Шекспир, Грибоедов, Островский, Горький… Ведь типическое — это вовсе не значит часто повторяющееся.

Погодин остроумно заметил, что пьеса начинается с непорядка. В самом деле, что такое конфликт в пьесе? Это прежде всего потрясение. Это раньше всего нарушение правил. Это — испытание героя. Это — сплетение самых причудливых, пестрых, невероятных обстоятельств… Это — случайность как проявление закономерности. Это — *обыкновенное чудо*. Шекспир заставляет Ричарда Третьего у гроба убитого им мужа леди Анны объясняться ей, леди Анне, в любви. И она… верит ему! Гамлет убивает отца своей невесты. Ромео убивает брата Джульетты. Эдип любит женщину, оказавшуюся его матерью. «Тихие», задумчивые чеховские пьесы оканчиваются выстрелами из револьвера.

Нарушал правила традиционнейший будто бы Островский — купеческую жену принуждал броситься в Волгу с крутого обрыва, как будто все купеческие жены только и делали, что кидались в реки с обрывов! Нарушал правила и Толстой, заставляя Анну Каренину броситься под поезд. Но вот важна была Толстому эта деталь, гениальная толстовская деталь, — и Каренина избирает именно такой путь самоубийства, именно так кончает с жизнью, с обществом, со светом в век цивилизации и прогресса…

Потрясение, нарушение правила, обострение…

В свое время Вишневского обвинили «в показе случайных {142} анархо-бандитских персонажей, проникающих в наш флот, в качестве основных для него явлений». В качестве иллюстраций к этим объективным «злонамерениям» была и «Оптимистическая трагедия», и даже «Последний, решительный»… А я перечитываю эту пьесу теперь, читаю последний эпизод, где Вишневский на много лет вперед рассказал о первых днях нападения на СССР, и вижу погранзаставы, первыми принявшие удар, и трагедию Брестской крепости, и оборону Ленинграда. Конечно, у этого эпизода с тогдашними фантастическими военными пасторалями в прозе и в драме ничего общего…

Вишневский боролся с благополучненькой прилизанностью таких пасторалей, но нередко смирялся, говорил «есть» этим уничижительным формулам — таким округлым, таким непроницаемым. А в дневнике записывал с горечью и болью: «Несомненно, я ставлю вопросы обнаженно, без благополучных уверений и пр. Это раздражает, смущает, сбивает. Но между собой, у тех же писателей и критиков, шевелятся эти же вопросы. В сущности, надо признать, какое грандиозное количество еще не познанного, и надо *атаковать* это непознанное, а у нас критик дает готовые, застывшие “мерки”, чрезмерно рациональные. Само искусство, в его сути, художники, их “нутро” — им недороги».

Вот запись того же тридцать третьего года: «ГРК (Главрепертком) мешает “Оптимистической трагедии”. Вечная тема: остро, смело… Трудно работать».

Публично, в докладе на пленуме Правления СП СССР «Оптимистическая трагедия» была обвинена в тяжелейших грехах: «Вишневский дает “хор безликих людей”, Вишневский не в силах передать “богатство социальных соотношений”, Вишневский “оправдывает анархическую стихию”, Вишневский изображает не революцию, а “жертвенность”…»

Официальное выступление официального лица.

Вишневский проводит бессонную ночь — разбитый, оскорбленный. Проверяет себя — своей жизнью, своей биографией, Марксом, наконец, да, Марксом — он перечитывает переписку с Лассалем о трагедии «Франц фон Зикинген», делает пространные выписки.

К утру закончено письмо.

Вот только выдержки из него: «В спешке и суете перед пленумом ты прочел в один прием (заодно с пачкой {143} других) еще нигде не опубликованный и не поставленный текст пьесы. Факт передачи тебе этого экземпляра — свидетельство моего большого доверия к тебе. Что же вышло? Не обменявшись ни единым словом ни с автором, ни с театром, ты даешь в восьмидесяти строках без всякого художественного анализа и учета моего творческого пути всесоюзный “критический паспорт” моему произведению».

Не знаю человеческой и общественной реакции на это письмо, тогдашней судьбы его. Но, по выражению Вишневского, «критический паспорт» был дан. Атмосфера вокруг «Оптимистической» отравлена. И не только вокруг «Оптимистической». Начинала действовать цепная реакция автоматизма. Находим в дневнике запись от 16 октября 1933 года:

«Какая-то атмосфера неуловимых и уловимых нападок, иронии, неопределенности, замалчивания: “На Западе бой” замолчали; “Оптимистическая трагедия” идет с боем, через молчание и выжидание; премьеру в Киеве замолчали наглухо (учтите, это была первая премьера “Оптимистической”, резонанс первой премьеры всегда важен драматургу. — *А. Ш*.); книгу и публикацию в “Новом мире” замолчали; в обзоре “Литературной газеты” Оружейников прошел мимо. А я буду еще работать, писать все полста лет, если не убьют на новой войне. (Бабка жила до 80‑ти, отец в 55 крепок.)»

Вишневский дрался, протестовал, даже скандалил, а Камерный театр то репетировал пьесу, то бросал, откладывал премьеру по разным формальным поводам, то вновь, набравшись смелости, принимался репетировать, то под напором страхующихся, внутри театра и извне, требовал изменений, смягчений, компромиссов, сглаживания угловатостей — без этого ни за какие коврижки не разрешалась премьера. День за днем записывал Вишневский все эти колебания скачущего театрального барометра:

«Таиров тонко ведет к компромиссам». «Таиров срезает осторожно мои мысли». «Благополучный спектакль мне неинтересен». «Таиров смягчает, “благодарит”». «Я не отрицаю таировских данных, но смелости, риска нет…» «Я ищу, ищу ходов. В драматургии я уже не вернусь к прежним приемам. Вперед! Но идти в русло омерзительного приспособленчества — никогда! Ведь то, что и на выставках живописи и во мхатах, — это странный ход {144} назад. Это не дерзкая, новая, диалектическая мысль! Это не объемный новый мир — это XIX век!»

20 ноября в дневнике появляется новая запись: «Попытки выправить мои смелые места: сняты две смерти самосуда (высокий и старуха). Буду настаивать. Надо начинать “драку”».

22 ноября, утром — некий, весьма безрадостный, итог: «Что получается с “Оптимистической трагедией”? 1. С точки зрения нужного шаблона, зарядки и прочего: благополучно. 2. С точки зрения мастерства: ускользает резкость, размах, дерзость, намеки, проблема… Незаметно и заметно прошли перетяжки, перекройки. У Таирова — отказ от полемики; отказ от хора; отказ от масс в финале и пр., пр.».

Вряд ли справедливо, абстрагируясь от времени, винить во всем, что происходило вокруг пьесы, Таирова, ведь он в конце концов боролся за пьесу, в конце концов добился своего, в конце концов выпустил премьеру. На Таирова давили из Главреперткома, давила та «уловимая» и «неуловимая» атмосфера нападок и замалчивания, о которой писал Вишневский в своем дневнике.

Премьера состоялась. Был успех. Были вызовы. Были цветы. Все поставлено на свое место, не так ли?

Но вот читаем запись в начале января 1934 года — после премьеры, после цветов:

«“Оптимистическая трагедия” действительно дискуссионна, остра, чем-то по-разному задевает, тревожит… 4‑го был диспут в Оргкомитете. Первые “выстрелы” — то в меня, то в Таирова… Убойная статья Сольца… Бродил вокруг Арбата — посмотрел на Никитском бульваре дом, где Гоголь сжигал “Мертвые души”, где умер. … Незаметная доска над окнами первого этажа… А когда-то за этими окнами — страшная неврастеническая и творческая трагедия…»

И спустя несколько месяцев в письме к Таирову — прошу прощения за непомерной длины цитату — она необходима:

«… В “Правде”, подводя итоги сезона, стыдливо говорят о некоем шаге вперед Камерного театра, не решаясь сказать, где и как этот шаг был сделан. Историки театра будут поставлены в тупик этакими криптограммами. Вся литературная пресса занята изучением языка. О необходимости изучать мозг и другие творческие “принадлежности” пока забыли.

{145} Меня без остановки поливают разными жидкостями в ленинградской прессе и др. — все за ту же родимую “Оптимистическую трагедию”. Я узнал, что она “сценически беспомощна”; в передовой “Театра и драматургии” выяснено, что, только избавившись от узких и неглубоких мыслей этой пьески, театр смог сделать “блестящий спектакль”. В новой книге Амаглобели все эта же пьеска раздирается на массу составных частей, истребляется, возносится, вновь истребляется и вновь возносится. Автор книги так и не знает, что ему делать. Пикель доказывает родине, что Вс. Вишневский сексуально помешанный тип: нападение на комиссара, Сиплый — сифилитик, голая баба у Алексея… Кар-раул! Что они со мной делают?

Из этих двух страничек, дорогой мой, ты, может быть, поймешь бедлам, в котором я опять очутился. Спокойно! Я из него исчезаю… Я, брат, хитрый! Я знаю, что надо делать: раз‑раз и уехать куда-нибудь в Баку, Ганджу или Владивосток. Поди достань меня там! Люди там простые, знают, что я не помешанный, не кусаюсь. Разговаривают спокойно».

Так весело шутил Вишневский летом тридцать четвертого года.

Весело, но не слишком.

Этакая круговая оборона иронией. Усмешечка знакомая, лихая, матросская, но за ней — и угадывать не надо! — больше искреннего, острого недоумения, острой горечи больше, чем смеха. Как бы руками разводит, в детской обиде, по-детски оскорбленный…

И на свет просвечивают иные строки, алея отнюдь не симпатическими чернилами.

Как было бы прекрасно, справедливо — «законно», сказали бы нынешние ребята! — если б спустя двадцать два года не нам — ему случилось быть в Малом театре на представлении «Оптимистической трагедии», поставленной ленинградцами и привезенной в Москву для показа… Быть на втором рождении…

Свидетелем бессмертия своей умершей было пьесы? Или очевидцем жизнью за него придуманного нового финала его, Вишневского, оптимистической трагедии — без заглавных букв, без кавычек?

В Малом театре, на авансцене, стояли живые, воскресшие, смеющиеся, мокрые от волнения и от нестерпимого зноя сияющих юпитеров, — стояли те, кто ушел {146} от нас, погибнув, те, кто на самом деле сделал незабываемыми и девятнадцатый, и семнадцатый. Из топок паровозов, где их сожгли, со дна моря, с камнями на шее, из рвов и болот, куда их скинули, расстрелянных, из лопухом поросших братских могил, — возвращенные к жизни силою искусства революции. И, верно, потеснились бы с ласкою, появись средь них коренастый, приземистый морячок в партикулярном сером пиджачке. Том самом, снятом с гвоздичка в ванной в Лаврушенском.

Очень недоставало его тут, его, вновь родившегося в этот вечер. Пишется это не затем, чтобы вызвать бедненькую слезку, слезку жалости. Жалости заслуживают другие. Вишневский жалости не заслуживает.

Вишневский победил. Правда, большой кровью.

Уроки истории всегда предметны, даже когда это уроки литературной истории.

Немножечко больше крови потрачено, чем надо. Немножечко больше нервов. Немножечко больше времени…

Писать Вишневскому было бы и теперь не просто — писать вообще не просто, а поверять литературу сценой совсем уж сложно вопреки самоуверенной недавней декларации одного современного драматурга, возгласившего, что драматургия — дело нехитрое. Ему, разумеется, виднее, и так ему и надо.

Драматургия для Вишневского, да полагаю, что и для каждого из нас, — дело хитрое, мучительное, наисложнейшее.

Но теперь Вишневскому писать было бы просторней. Дышал бы лучше, свободней, глубже.

Как и все мы.

Оценки могут быть верными и ошибочными, мнения — объективными и субъективными, рецензии — умными и дурацкими, суждения — вежливыми и хамскими, но и оценки, и рецензии, и мнения, и суждения не должны быть приговорами в искусстве, и это очень важно и благодетельно. Неудача, ошибка не караются, как незаконная варка самогона, и это тоже очень важно и очень благодетельно для искусства.

Злая палочка магического автоматизма утратила свое волшебство. За нее хватаются живущие инерцией прошлого, однако их движения агоничны. Время отмахивается, открещивается от таких, как в старину открещивались от домовых. Чур меня, чур! И сейчас еще докучают нам современные {147} запечные, замшелые домовые. Но и время не с ними и, разумеется, история.

… В 1958 году, в феврале, я прилетел в Будапешт — был приглашен Институтом культурных отношений Венгрии на премьеру своей пьесы «Гостиница “Астория”», Ставил ее Театр Венгерской народной армии.

П., известный еще до войны венгерский актер, играл в моей пьесе главную роль летчика-коммуниста Коновалова. П. вернулся на родину после почти двенадцатилетней отлучки.

Он бежал из Будапешта в дни побед Советской Армии, бежал стремглав в Южную Америку, бросив дом, виллу, успев захватить жену и, если не ошибаюсь, двух дочерей. Вероятно, у него были все основания поступить именно так. Я был наслышан о его воззрениях, о его былой близости к Хорти и его режиму. Проскитавшись с семьей по Латинской Америке, где он работал и как актер, и как скульптор — у него была вторая профессия, — П. попросился домой. Его простили. И вот он, советский офицер, человек большевистской идеи, интернационалист, Василий Фролович Коновалов — так зовут главного героя «Гостиницы “Астория”».

П. вернулся на родину пока один, семья еще оставалась в Америке. Его спрашивали, как жилось там, — только жест рукой. Жест стоил монолога. П. — артист первоклассный, я убедился в этом через день на премьере.

На киностудии, где мы крутили хронику времен Хорти, худенькая монтажница, поблескивая иссиня-черными глазами, что-то быстро и зло сказала моему переводчику. Замявшись, с неохотой тот перевел: как могло случиться, что советский писатель согласился, чтобы в его пьесе роль коммуниста была поручена человеку, который…

А после спектакля, на банкете, организованном на немецкий счет — тут так принято, каждый платит за себя, — П. сказал мне с усмешкой, угощая токаем, что в его почтовый ящик бросили незадолго до премьеры открытки — подписанные и анонимные. Грозили, проклинали. Были разгневаны тем, что П. играл русского коммуниста-офицера. Разгневаны так же, как и монтажница с иссиня-черными глазами, правда, совсем по другим мотивам.

П. играл в спектакле без аффектации, с точной психологической интонацией; будапештские газеты писали тогда, что весь его вид, движения, даже хрипловатый голос убедительны, что спор с Батениным — одна из самых эмоционально {148} сильных сцен спектакля, что и в заключительных эпизодах он безошибочно изображает мужество и целомудрие своего героя. Газеты были правы: артист играл, любя то, что он играл. Врать в искусстве невозможно. Артист не фальшивил. Я понял: он попросил эту роль неспроста. Ему необходимо было ответить и монтажнице, и тем анонимам. Это была не только удачно сыгранная роль, это был и ответ, и позиция, и поступок.

Незадолго до премьеры моей пьесы в Будапеште была поставлена «Оптимистическая трагедия». Выбор для постановки именно этой пьесы — не камерно-интимной, не лирической, не семейно-бытовой, не водевиля, а именно этой пьесы — показался мне знаменательным, принципиальным. Захотелось увидеть и услышать зал на ее представлении.

Пьеса давалась втеатре, носящем имя Петефи, поэта венгерской революции. Со времени премьеры прошло три месяца с лишним, но в дни, когда шла «Оптимистическая»,у входа висела неизменнотабличка: «На сегодня все билеты проданы». Мой переводчик добыл места с трудом.

Вокруг нас сидела обычная публика обычного, рядового спектакля, с обличьем нашей обычной публики рядового спектакля — ни фешенебельных премьерных причесок, ни до боли знакомого скучающего выражения лиц все видевших, обо всем догадывающихся еще до поднятия занавеса премьерных аборигенов.

Прожектор высветил в глубине зрительного зала медленно идущих к сцене двух балтийских моряков — они заговорили. Вишневский, незримый, появился на сцене. Как дышал зал!

Уверяю вас, пьеса смотрелась как злободневка! Да она и была злободневной в самом высоком значении этого зря дискредитированного слова. Подозреваю: не искушенный **в** истории советской драматургии будапештский зритель мог предположить, да и предполагал, что пьеса Вишневского написана теперь. Реакция была такова, что сегодняшний смысл вкладывался в любую реплику, в любой монолог, всам сюжет, казалось, и сюжет был выбран не случайно. И я, захваченный настроением зала, тоже услышал старый текст по-новому. Опять по-новому! Да, в третий раз — и так оно было! — родилась пьеса Вишневского.

Возможно, и даже наверное, спектакль нравился не всем сидящим в зале. Но большинство было «за» — тут сомнений не было. Те, кто «против», сидели не шелохнувшись, {149} пораженные: Вишневский стрелял в них прямой наводкой. Я видел: поворачиваясь к соседу то и дело, бурно переживала события на сцене сидевшая впереди меня красивая немолодая женщина с посеребренной прядью, чем-то напоминавшая Пассионарию. Несколько раз утирала слезы. В антракте мой переводчик, сказав ей, что я друг Вишневского, попросил объяснить, почему она плачет. Объяснила, помолчав. Все, что было с Комиссаром, было с нею. Все, что переживала Комиссар, переживала она. Вокруг нее тоже была анархия, была кровь, был ужас, но она верила, как верил этот маленький Комиссар. И это дало ей силы, как это дало силы Комиссару. Тут она вынула платочек, не в силах овладеть вновь нахлынувшими воспоминаниями. В покатившейся слезе, в дрожащем алмазном свечении мелькнули обтянутые скулы ленинградских табачниц, и запыленные, мадьяры из роты интернационалистов в барханах Средней Азии, и актер П., сыгравший русского волонтера в Испании, и бессмертие революции, и ее художники, и их бессмертие — бессмертие солдат, которые остаются навечно в строю, как герои полка, чьи имена выкликаются всякий раз на вечерней поверке.

*1964*

### О Софье Касьяновне Вишневецкойи не только о ней…

Нагрянула некстати, убить часок. Везла в Салон художников, на Кузнецкий, эскизы декораций к пьесам, а там, на беду, закрылись на обед.

Вспугнула, и как раз когда наконец что-то начало писаться, а до того не шло ничего.

А ведь на входную дверь я пришпилил трофейными кнопками, захваченными в имперской канцелярии Гитлера, мольбу, *SOS*: *всем* друзьям, *всем* знакомым, *всем* незнакомым — не трогайте меня, не стучите, ради бога, я занят, я занят до пяти часов вечера включительно!

Я жил на московском юру, на бойком месте, на Петровке, в приземистом, неказистом одноэтажном домике, хотя и побеленном, даже оштукатуренном, однако постепенно и откровенно переходящем в сарай. Домик стоял {150} как бы в тылу открытого для иностранных посольств магазина. Москва жила в ту послевоенную пору все еще по карточкам, дипломаты отоваривались во дворе. Рычали, разворачиваясь на уровне моих низких оконцев, поблескивая черным лаком, «бьюики» и «шевроле». Пробравшись меж автомобилей и порожней тары, стучали в мою невзрачную дверь еще никуда не определившиеся фронтовые товарищи: кто позвонить по телефону, кто одолжить пачку папирос, кто просто до ветру. Зачастили и члены различных комиссий Моссовета, и даже сам Чечулин пожаловал однажды, тогдашний главный архитектор города Москвы: согласно одному из архитектурных проектов, на том месте, где пока еще стоял мой письменный стол, должно было быть фонтану.

Досадуя, следил я за тем, как в крохотной передней под рев разворачивающихся во дворе автомобилей иномарок, опершись о косяк, не переставая разговаривать и курить, то и дело отбрасывая падающую на папиросу вуаль, она стягивала свои боты, громоздкие какие-то, грязноватого серого фетра, такие высокие, что, казалось, она ходила не в них, а на них, как на ходулях.

Куда запропастилась моя жена — взяла бы удар на себя! Ах да, в книжной скупке: сегодня к обеду приглашены ленинградские друзья. В скупку уже откочевали почти все реденькие остатки моей ленинградской библиотеки, кое-как уцелевшей в блокаду, и когда надо было принять по чести заезжего блокадного друга, маршировали туда же, в скупку Тютчев, Майков, Фет, а если наезжали разом несколько, шел строем полный Гауптман или Оскар Уайльд — неполный; «Портрет Дориана Грея» сожгли в камельке в блокаде.

Читала ли она мое обращение на входной двери? Вполне вероятно.

Заметила ли: слово ВСЕМ напечатано заглавными буквами, подчеркнуто четырежды?

Полагаю, заметила и это.

Но могла ли она себе позволить отвлечься обременявшими чужие жизни заботами? Они, эти заботы, по сравнению с тем, чем были наполнены ее мозг, и душа, и ее плоть, представлялись ей несущественными. Даже ничтожными.

В те времена уже были реактивные самолеты. Но фетровые боты покуда не знали, что такое «молния». Она все курила, все отбрасывала прочь мешавшую ей вуаль и все {151} не могла стянуть правый бот. Чуть не упала. Я кинулся помочь — и узнал боты. Тотчас. Еще бы!

Они!

Их, и только их, единственно их, содрогнувшись, испугался насмерть уже ничего не боявшийся на этой земле голландец-нацист из батальона «Нидерланды». А ведь он был смертник. Его, оставленного в арьергардном заслоне, только-только выволокли из болот на обочину матросы морской бригады, по сухопутью наступавшей под Кингисеппом в 1944 году.

Смотрел я тут, в передней, на ее боты и видел его там: лежал он навзничь у кювета, на грязном и кровавом снегу, в своем ядовито-зеленом камуфляже похожий на болотную лягушку-гиганта, по-рыбьи дышал, широко раскрыв белый рот, безразличный и к лязгу гусеничных танков, обдававших его снежной пылью, и к черноте еще недавно страшных матросских бушлатов, и к нависшему над ним очень низкому небу в мельчайших пурпурных облачках.

Но подошла она, странное даже тут, на войне, существо, в дубленом полушубке, перепоясанном черным матросским ремнем, на котором болтались наган в черной кобуре, планшет, противогаз, в руках громадная папка — альбом для зарисовок, на голове берет с большим золотым крабом, а на ногах — боты, высокие дамские фетровые боты.

Они-то, видно, и вывели голландца из предсмертного оцепенения — он затрепетал, вскочил и пал перед ней на колени.

Что он увидел? Страшный суд? Или самую Смерть без косы, но в дамских фетровых ботах?

… Войдя в мою комнату и не обратив внимания на то, что я встал — демонстративно! — около открытой машинки с торчащим листом, что я, не пригласив ее сесть, перебирал — демонстративно! — листки черновиков, она продолжала рассказ, начатый в передней.

Как всегда, без начала. Как всегда, без конца.

Неизвестно, где начавшийся. Неизвестно, когда заканчивающийся.

Без запятых. Без абзацев.

И там, где следовало поставить точку, вновь возникало двоеточие или заменяющее его слово — «теперь».

И, как всегда, рассказ был в разных вариациях об одном; разветвляясь, соединялся вновь, в едином русле устремляясь к вечно мерцавшей впереди, как огонь маяка, {152} цели, вращаясь вокруг одного-единственного на свете имени, — и Галактика, и Земля, и материки, и человечество, и века, и войны, и города, и друзья, и литература мира кружились вокруг этого имени, и любое иное было в этом контексте не более чем спутником-сателлитом.

Забыл упомянуть: ко всем моим бедам, а быть может, именно из-за них, меня поразила экзема — лицо покрылось синими, преотвратительными пятнами, и, чтобы скрыть уродство, меня забинтовали, да так, что виднелись лишь глаза да кончик носа, тоже пятнистый.

Друзья называли меня, под впечатлением популярного в те времена детектива по Уэллсу, человеком-невидимкой, прохожие на улице оборачивались.

— Соня, — сказал я, уловив мгновение, когда она, прикурив одну сигарету о другую и чуть не подпалив при этом вуаль, сказала «теперь», — спросите все-таки, что со мной?

— Да, кстати, в самом деле, а что с вами? — спросила она, скользнув по моим повязкам пустым взглядом, и, не тратя попусту времени на выслушивание ответа, торопливо продолжила о том, какие эскизы *он* советует ей выставить, как была удачно оформлена ею первая постановка *его* пьесы, о том, как *он* сегодня сам отбирал эти эскизы и как читал ей соответствующие записи из своего дневника тридцатых годов, и…

Она была захвачена им сполна, до краев и через край, одержима *им*, как игрок рулеткой, как наркоман морфием, ни о ком, ни о чем более не могла думать, и ни для кого и ни для чего клочка не осталось на ее душевной территории, а если и оставался, то такой, куда, пользуясь выражением мужика из толстовских «Плодов просвещения», «курицу, скажем, и ту выпустить некуда».

Это смешило, изумляло, раздражало, это бывало нестерпимо, это могло вызывать даже ненависть, но бороться с этим было бессмысленно.

Полоний заметил, размышляя над поступками Гамлета, изумлявшими датский двор: «Если это безумие, то в нем есть метод».

В другом переводе «метод» заменила «логика», в третьем «логику» — «последовательность».

В «безумье», с каким она несла *его* имя при *его* жизни и после *его* смерти, особенно после *его* смерти, было и то, и другое, и третье — все вместе.

И еще добавим: сосредоточенная направленность, если хотите, — сверхзадача всего ее существования.

{153} Что такое жена?

Чехов ответил на этот вопрос монологом. Это известно. Жена есть жена.

Загадочная, изумляющая своей нечеловеческой силой скупость его письма и на этот раз вместила в одну фразу всю философию и все вариации из века в век повторяющегося сюжета, ведущего свое начало, вероятно, от мифа о верной Пенелопе, супруге Одиссея.

А быть может, вошли в эту формулу и боль, и одиночество самих чеховских писем в Москву, шумную, кипящую, к жене, Ольге Книппер, чье сердце, время и помыслы безраздельно пленил театр; те осенние и зимние ялтинские письма, и нежные, и шутливые, и смешливые, которые и нынче, спустя полвека, тяжко читать: щемит душу…

Сын таганрогского мещанина, Антон Павлович Чехов был царственно горд и никогда, даже самому себе, не признался бы в том, что читалось за шуточной интонацией его той, ялтинской, семейной переписки.

«Лошадка моя»…

Недавно, оказавшись под Ленинградом, на Карельском перешейке, близ Зеленогорска, я попробовал найти могилу современника Чехова — Леонида Андреева.

Когда-то невероятно знаменитый писатель, популярнейший драматург, который, приезжая в Москву из Петербурга, ездил на извозчике из одного театра в другой смотреть идущие одновременно в один вечер четыре разные свои пьесы, умер забытый, на чужбине, не поняв, что происходит в мире и на его родной земле, умер совсем неподалеку от нее — из окон его приморского дома в ясный день купол Кронштадтского собора виден отчетливо, а один из, русских фортов придвинулся совсем близко к берегу, вдоль которого он гулял.

Могилу Андреева я не нашел: ее, оказывается, перенесли в Ленинград, на Литераторские Мостки Волкова кладбища.

Вересаев в своих воспоминаниях утверждает, что падение Леонида Андреева как писателя и человека началось после того, как умерла жена Андреева, Александра Михайловна. Горький называл ее «Дама Шура».

Умерла она, «Дама Шура», от послеродовой горячки, и Горький пишет, что «смерть умного и доброго друга очень тяжело отразилась на психике Леонида. Все его мысли и речи сосредоточенно вращались вокруг воспоминаний о бессмысленной гибели “Дамы Шуры”».

{154} Воспоминания Вересаева о том, как Леонид Андреев, много и мучительно работавший по ночам, будил свою кроткую, тихую жену, спавшую на кушетке в комнате по соседству с кабинетом Леонида Андреева, полны неотразимого очарования. «Дама Шура» не ложилась, пока муж не кончал писать и не читал ей написанного. Но когда Андреев писал свой «Красный смех», она была беременна и, усталая, заснула, взяв с Андреева слово, что он ее разбудит.

Разбудил, прочел. Она заплакала и сказала:

— Ленечка! Это не так!

Он рассердился, обозвал ее дурой. Она плакала и твердила, что «не так». Она никогда не была тонким литературным знатоком, тем более критиком по профессии, и не могла толком объяснить, что ей не нравится и почему. Впрочем, Горький писал, что у нее, «Дамы Шуры», был тонко развит вкус к музыке слова, к форме речи. Критиком по профессии она не была, но была его женой и поэтому всем существом своим, преданным Андрееву и его таланту, всей своей интуицией, подсознательным и бессознательным чутьем определяла снайперски безошибочно, хорошо или дурно то, что он написал, умно или глупо, низко или возвышенно, — и инстинкт любящего и преданного человека, очевидно, помогал ей отделять в любой его фразе фальшь от правды и в любой его интонации — его и не его.

Вересаев называл Александру Михайловну живым воплощением художественной совести ее мужа.

Андреев, когда «Дама Шура» говорила «Ленечка, не так», грубо кричал на нее, говорил, что она ничего не смыслит, однако садился за стол и снова переписывал, а она, несчастная, оскорбленная, засыпала, а может быть, только делала вид, что спит, и он вновь будил ее и вновь читал ей исчерканные странички, и вновь она, внутренне ужасаясь, говорила, что он написал не то, и снова повторялась мучительная и грубая сцена.

И наконец приходил момент, когда она с чистой совестью, просияв, говорила, что он написал то, что хотел, и он сам чувствовал, что это так, и был счастлив.

В марте 1907 года Андреев пишет в письме к Вересаеву: «О себе говорить не стану много. Для меня до сих пор вопрос — переживу я смерть Шуры или нет, — конечно, не в смысле самоубийства, а глубже. Есть связи, которых нельзя уничтожить без непоправимого ущерба для души.

{155} И для меня отнюдь не праздный вопрос, не пустяковое сомнение — не похоронен ли вместе с ней Леонид Андреев».

Жена есть жена.

На орбите моих жизненных наблюдений не раз возникали женщины, чем-то схожие с андреевской Александрой Михайловной, были среди них и писательские «Дамы Шуры», и «Дамы Шуры» военных моряков и журналистов, рабочих и врачей, шоферов и педагогов, пограничников и партработников, артистов и инженеров.

Случалось видеть мне «Дам Шур» и в глуши дальних гарнизонов, на пограничных заставах и в столице, в будничном однообразии и в крутых житейских и всяких иных переплетах, и случалось видеть, как проходили испытания чувств, проверки на прочность, на верность, на самоотвержение.

Случалось видеть — и тоже в разных обстоятельствах, какие способна выдумать одна лишь жизнь! — и жен других кровей, иной закваски, увы, на «Даму Шуру» не похожих.

Думаю, и те и другие типы женщин будут еще долго предметом многих сюжетов в драматургии, поскольку драматургия живет от жизни не отдельно и поскольку банальны не сами сюжеты и не сами образы, а их решения. Я не вижу основания упрекать кажущейся банальностью, когда речь идет о якобы повторении извечных тем в советской драматургии. Не всякая банальность — банальность. Вот будто бы *банальная* история, *банальный* треугольник в пьесе Алексея Арбузова «Иркутская история»: Виктор — Валя — Сергей. А между тем драматург, взяв по внешности шаблонный сюжет о любви, раскрывающей сердца и облагораживающей человека, то есть сюжет, отнюдь не блистающий новизной, внес в него новое, сделав его, это новое, не фоном, а тем, ради чего написана пьеса.

Так называемая *вечная* тема, измененная и преображенная тем новым, что внесло наше время в образ мышления советского человека, в образ его жизни, стала современной. История о Вале, Сергее и Викторе обернулась чем-то гораздо более значительным, нежели обычный, банальный треугольник. Комплекс мыслей и эмоций, порожденных произведением, оказался шире и протяженнее видимого глазу сюжета.

{156} Немирович-Данченко писал Чехову: «Если ты не дашь пьесу, ты зарежешь меня, так как “Чайка” — единственная современная пьеса, а ты — единственный современный писатель…» Как видите, вечная пьеса «Чайка» привлекла Немировича-Данченко и Художественный театр именно потому, что она казалась театру современной и — не боюсь употребить это слово — злободневной. Да почему же *казалась*? Так оно и было на самом деле!

Худо иное: когда обычные банальные конфликты оказываются в зоне нашего авторского внимания сами по себе, когда конфликты существуют как конфликты, факты как факты. Извечно банальное — для чего оно существует в искусстве и когда оно правомерно? По-моему, лишь тогда и для того, чтобы открывать небанальное.

Коллизия, банальная сама по себе, никогда не страшит. Страшит, удручает, обескураживает банальность художественного мышления…

— У вас профессия есть какая-нибудь?

— Есть.

— Какая же?

— Жена.

Автоцитата. Но что делать! Я пишу книгу о том, как возникают сюжеты, а они возникают из жизни прототипов.

Неизменный легкий ветерок не то удивления, не то недоумения всякий раз проходил по зрительному залу на спектаклях «Персонального дела», когда жена исключенного из партии Хлебникова так отвечала на вопросы Дергачевой, секретаря партбюро.

Я видел, как кое-кто переглядывался, пожимая плечами.

Мой покойный друг Александр Зонин писал мне в 1955 году в письме-впечатлениях от спектакля «Персональное дело» на сцене Ленинградского театра имени Пушкина: «… Рашевская и Мамаева просто хороши, а Медведева сумела сыграть наиболее сомнительное в твоем тексте место, произнесла “жена” так, что я поверил в необходимость этой фразы, хотя считал эту реплику фальшивой».

Досада Зонина на мою реплику объяснима. Она вызвана его субъективными представлениями о типе женщины и тем, вероятно, что он расшифровал мою реплику буквально, узко, в том смысле, какой вытекает из нее непосредственно.

Но ведь ничего бы не изменилось в реплике жены Хлебникова, владей она конкретной специальностью: она могла быть и химиком, и врачом, и учительницей.

{157} Она вполне могла владеть специальностью и при этом работать по специальности увлеченно, талантливо, мастерски.

Но что бы это изменило?

Ведь и профессия жены тоже требует и увлеченности, и таланта, и мастерства, и, главное, доверия человека к человеку, позволяющего точно и безошибочно определять подлость и величие человеческой души и человеческих поступков, как определяла фальшь и правду в андреевских черновиках его «Дама Шура».

Профессией жены владели в совершенстве в девятнадцатом столетии княгиня Трубецкая и княгиня Волконская, воспетые Некрасовым, и Полина Геббль, простенькая французская девушка, полюбившая декабриста Анненкова и отправившаяся за ним в Сибирь, — о ней задумал писать либретто оперы Алексей Толстой.

И Лаура Лафарг, дочь Маркса и жена Поля Лафарга, основоположника французской социалистической партии, верный его товарищ. Почувствовав симптомы неотвратимой старости, супруги Лафарги вместе, по заранее разработанному плану, покончили самоубийством…

И Мария Складовская-Кюри, вместе со своим мужем Пьером Кюри открывшая радий и полоний и вместе с мужем в канун двадцатого столетия впервые наблюдавшая на стекле и фарфоре окрашивающее действие лучей радия.

Жена есть жена.

Я шел по следам жизни, я ничего не выдумывал, ничего не изобретал, когда описал в «Персональном деле» семейную драму Дергачевой, секретаря партбюро, исключавшей моего честного Хлебникова из партии.

Вот она, история, которую я положил в основу монолога — рассказа Дергачевой о том, почему от нее ушел муж.

Исключали из партии честного человека, хорошего инженера, навесили на него, со ступни по макушку, ужасающие ярлыки.

И он после заседания бюро райкома поехал к жене — лето она жила в деревне с ребятами. Приехал, повел в лес, чтобы дети не слышали, рассказал. И она, коммунистка, врач по профессии, честная и порядочная женщина, народившая ему троих детей, заботливая жена и мать, сказала ему, ошеломленная: она «должна подумать», «решение райкома требует, чтобы продумала все». — «О чем думать, о чем?!» — буквально застонал он. «Правильно ли решение {158} райкома, — сказала она растерянно. — Что мне делать? Ведь я не должна иметь оснований не доверять бюро райкома». — «А не доверять мне ты должна иметь основания?» — закричал он, побежал прочь, вскочил в поезд и умчался в город.

Самое примечательное, что она очень, очень любила его — единственного человека, которого она по-настоящему и любила в своей жизни. И прощала ему многое. Любила его.

Он, в отчаянии умчавшийся в город, ратовал за ту самую «слепую» любовь человека к человеку, с которым идешь по жизни, которого наблюдаешь изо дня в день, в которого веришь, как в самое себя, и на которого можно опереться в лихой час.

Потом, к вечеру, оставив детей на попечение соседки, отправилась в город, разыскала своего ушедшего было мужа, потрясенного ее реакцией на решение бюро райкома не меньше, нежели самим решением. Сказала в слезах, что все продумала. Решение райкома неправильно, она будет протестовать и писать письма во все инстанции.

Не знаю, писала ли она такие письма, но жить с ним, с исключенным, потом жила — все тяжелое время, когда он ходил, честный коммунист, без партийного билета.

И была ему верной женой.

Но все-таки, ценя ее, в глубине душевной никогда, никогда он не простил ей того лесного разговора.

И, главное, что-то сломалось в их жизни. Сломалось непоправимо.

Однажды инженер мне признался в этом — когда уже был восстановлен в партии.

И был благодарен этот человек навечно другой женщине, которая была его другом и тоже была коммунисткой, как и его жена; над ней также нависли в ту пору обвинения страшнейшие, раздувалось «дело», в котором она была жертвой, и дружба с ним была не последним пунктом в «синодике» предъявленных обвинений. Но она разыскала его после исключения, разыскала в тот же вечер, примчалась к нему, бросив все свои неотложные дела, сказала, протянув руку, что понимает, какая это слабая, маленькая рука, но если эта рука нужна ему, пусть знает, он всегда может на эту руку опереться.

Я украл эту фразу для своей пьесы. Эта вроде бы скромная фраза звучала с особой мужественностью, грозила не предвиденными никем последствиями и, во всяком {159} случае, стоила несравненно дороже и была несравненно ценней, чем, например, поцелуй Юлии, которым она оделяет выручившего ее Флора Федулыча в «Последней жертве» Островского. А этот поцелуй, как следует из финальной фразы Флора Федулыча, «дорогого стоит».

И, быть может, та скромная фраза, по контрасту, решила многое в жизни человека.

Жалею о том, что в монологе Дергачевой я смягчил существо конфликта, пригладил его, если можно так выразиться, «подрессорил» по сравнению с тем, как было в жизни.

Возможно, и даже наверняка, рассказанное мною в одном монологе стоило развернуть в целую сцену или, возможно, даже в пьесу со своим, самостоятельно развивающимся сюжетом: ведь границы этой маленькой печальной истории, как и ее философии, неизмеримо шире, нежели это можно взять по первому предположению.

Вполне вероятно, что такие, как Дергачева, в быту заботливы и, в отличие, скажем, от жены, советовавшей мужу, когда у него продрался носок, переодеть его с левой ноги на правую, умеют и штопать носки, и готовить обед, и убирать квартиру.

Не об этих качествах жены идет речь: о качествах жены — боевой подруги; это выражение с годами утратило свой изначальный смысл, употребляется частенько с некоторой долей иронии.

Мы сами повинны в этом, а быть может, виновата чрезмерность, с какой у нас затаскивают то или иное выражение.

А между тем оно, это выражение «боевая подруга», если счистить с него шелуху обыденности и привычности, открывает романтически возвышенное значение и емкий смысл одной из прекраснейших сторон человеческих взаимоотношений да и всего человеческого существования.

Горький выступил в защиту жены Толстого, Софьи Андреевны, — на память ее низринулись потоки густой грязи.

Первопричина, разжегшая ярость Горького, — книга Черткова «Уход Толстого». Цель книги «господина Черткова», по заключению Горького, «прямая и единственная» — опорочить умершую.

Недвусмысленно, резко, с великолепным бешенством заявляет Горький: именно она, Софья Андреевна Толстая, {160} и никто больше, была единственной женщиной Толстого на протяжении почти полувека, при всей страстности натуры художника — и это Горький тоже подчеркивает без обиняков! — была интимным, верным и, кажется, единственным другом.

«Хотя по щедрости духа, — продолжает Горький, — Лев Толстой называл друзьями многих людей, но ведь это были только единомышленники его. И, согласитесь, трудно представить человека, который поистине годился бы в друзья Толстому».

И снова — горьковская ярость:

«Уже один этот факт неизменности и длительности единения с Толстым дает Софье Андреевне право на уважение всех истинных и ложных почитателей работы и памяти гения; уже только поэтому господа исследователи “семейной драмы” Толстого должны были сдержать свое злоязычие, узколичные чувства обиды и мести, их “психологические розыски”, несколько напоминающие грязненькую работу полицейских сыщиков, их бесцеремонное и даже циническое стремление приобщиться хоть кожей пальцев к жизни величайшего писателя».

Много и доказательно — о том, как она, Софья Андреевна, охраняла покой гения, оберегала его от назойливых толстовствующих юродивых, от вони желтой буржуазной прессы, о том, как трудна и мучительна доля жены гения.

Обо всем этом писал Горький, писал, вознося и поднимая Софью Андреевну, которая ему, в общем, не нравилась.

Он сам признает это, чувствуется, да это можно и прочитать, по сути, в той же самой статье. «Я подметил в ней, в частности, — замечает Горький, — ревнивое, всегда туго и, пожалуй, болезненно натянутое желание подчеркнуть свою неоспоримо огромную роль в жизни мужа».

И, делясь откровенно этим своим наблюдением, не пряча его из-за того, что памфлет в целом направлен в защиту Софьи Андреевны, не пугаясь этих отнюдь не мнимых противоречий характера и ситуации, Горький расширяет, развивает эту мысль, обогащает ее новыми наблюдениями, и тем не менее, а вернее, и потому памфлет еще более набирает силу, его удар все более неотразим.

И защита Горьким Софьи Андреевны превращается в обличение всех тех, кто думает и пишет о женщинах грязно и пошло.

{161} Вишневский не был гением.

Но Софья Касьяновна Вишневецкая считала в глубине души, а иногда и открыто высказывала близким это свое убеждение: да, гений.

Даже полагала: как обыкновенный гений, Вишневский должен вести себя в отношениях с людьми запросто.

Софья Касьяновна Вишневецкая, по профессии художник, сделавшая на своем веку немалое число макетов театральных декораций и эскизов к театральным костюмам, особенно для пьес Вишневского, преимущественно для пьес Вишневского, поработавшая и в кинематографе, в частности в горьковском фильме «Дело Артамоновых», и в фейхтвангеровской «Семье Оппенгейм», член Союза художников, избрала, однако, по абсолютному и добровольному волеизъявлению души, сутью своей жизни, главной своей профессией, доминантой земного своего бытия дело ее мужа, Всеволода Вишневского.

Да, это дело было ее сверхзадачей, где бы она ни была, что бы ни делала.

Боевая подруга в истинном, возвышенном смысле формулы, действительной и в дни мира, и в дни войны. Она была и комична в этой своей роли, но была и величественна.

Не знаю, сохранились ли те ее, серого фетра, боты. Возможно, сохранились.

В семье Вишневских берегли реликвии, тем более военные.

Тогда, в 1944 году, получив редакционное задание, я поехал с ней на фронт, под Нарву и далее в расположение наступающих частей, среди которых воевала морская бригада.

Ехать вместе с ней не хотелось — если так уже откровенно. Она утомительна, эгоцентрична и — дама, что на фронте сулит неудобства для дамы и для даму сопровождающих.

Но мое задание не ждало, и выхода не было: у Софьи Касьяновны машина, бензин, путевой лист, всем этим величайшим на фронте богатством я ни в малой степени не обладал.

Почему она была такой богатой?

Потому что она ехала на фронт как корреспондент центральной газеты.

Она была корреспондентом центральной газеты, хотя для занятий журналистикой у нее не было ни призвания, {162} ни таланта. Но она очень стремилась к тому, чтобы стать корреспондентом, и вовсе не из тщеславия. Она полагала, что Вишневскому «идет» жена — военный журналист, А раз «идет» Вишневскому, она стала журналисткой.

Так было в сорок четвертом году, году наступлений и побед, когда все двигалось туда, на Запад.

А в сорок втором?

Так было и в сорок втором.

11 января 1942 года, на 205‑й день войны, Вишневский записывал в своем дневнике: «Идем в Политуправление обедать: гороховый суп, немного каши с консервированной рыбой. (Пять ломтиков хлеба. На день.) Света нет. Неожиданно мне сообщают о том, что она… уже в “Астории” (!). Дозвонился к ней. Поговорили. Дрогнуло что-то внутри — С. К. приехала… Иду в “Асторию”. Встреча… С. К. страшно похудела: потеряла семнадцать килограммов, появились морщинки, седые волосы…»

Добилась невозможного: получила все пропуска, мандаты, вылетела на боевом самолете через линию фронта в тоскливые, тяжкие часы осады, в голод и холод, когда все, кто мог — ненужные для обороны, обессиленные, — эвакуировались из Ленинграда, но могли уже далеко не все…

Перелетела через Ладогу, чтобы быть рядом.

Убедила себя, а затем всех, от кого зависело разрешение на вылет в Ленинград, что жена Вишневского не имеет права быть там, где живут эвакуированные писательские жены, обыкновенные жены, — скажем, в Чистополе, под Казанью, в деревне Черной в Приуралье, в Алма-Ате…

Убедила, сломила сопротивление — и перелетела.

В форме военно-морского офицера. И в этой же форме провела войну, всю войну, в осажденном Ленинграде, в осажденном Кронштадте, на кронштадтских фортах.

Вела себя смело, даже лезла порою куда не надо, что очень, признаться, раздражало храброго Вишневского.

… Всю дорогу из Ленинграда, пока мы в стареньком, дребезжащем, продуваемом со всех сторон «ване-виллисе» катились по Приморскому шоссе мимо покореженной, развороченной немецкой военной техники, она пилила, не уставая, старшину первой статьи Смирнова, нашего водителя.

Смирнов был прикомандирован к Вишневскому вместе с мотоциклом плюс коляска, провел с Вишневским, а затем и с Софьей Касьяновной, когда она появилась в блокаде, {163} все годы войны и свыкся с характером Софьи Касьяновны, или, как мы ее потихоньку в те времена шутливо именовали, С. К. — что одновременно сочетало и ее инициалы, и наименование класса маленьких подвижных кораблей флота (сторожевые катера), — и это наименование как нельзя более подходило к самой Софье Касьяновне, которая стерегла покой, труд и гений Вишневского так же круглосуточно и бдительно, как сторожевые катера — входы в Морской канал…

В лесу мы наткнулись на гигантский артиллерийский дот, подземную крепость, недавно покинутую немцами. Следы спешки, с какой они уносили ноги, когда войска Ленинградского фронта и корабли Балтийского флота, взломав кольцо блокады, пошли на Запад, были видны тут, у входа в дот, видны предметно: валялись банки консервов с цветастыми этикетками, ножи-штыки, пулеметные ленты, лыжи, вещевые мешки, плащ-палатки, каски, даже двухверстка и ненужная им теперь карта Ленинграда.

С. К. потребовала немедленной остановки.

Как раз это было ни к чему. Темнело, давно было время выбираться из пустынного леса; дороги толком мы не знали. Не исключалось, что дот заминирован: визитной карточки — «Проверено, мин нет» — наши саперы тут не оставили, мог быть заминирован не только вход, но и консервы, и каски.

И водитель Смирнов и я сперва ласково, потом яростно уговаривали С. К. не задерживаться.

Нет! Первые увиденные ею трофеи наших войск под Ленинградом! Первые каски тех самых немцев, которые обстреливали Ленинград! О которых писал и говорил Вишневский три года подряд! И она привезет ему эти первые трофеи, эти брошенные каски — сама, сама!

Назвав нас трусами, отважно заковыляла к доту в своих малопригодных для фронта ботах.

На счастье, каски не были заминированы. И мы, кляня С. К., загрузили ими «виллис» доверху.

В своем усердии она была нелепа, наивна, смешна, трогательна. Поздней ночью в сожженной деревне с одиноко торчавшими печными трубами мы нашли уцелевшую избу, куда до отказа набились сотрудники дивизионной газеты. Подсела к женщине, гревшейся у печи, угрюмой, неразговорчивой, в ватнике, в платке, в очках, молчаливо поглядывавшей на огонь. Почему-то решив, что женщина {164} у печи — хозяйка дома, вернувшаяся из немецкой неволи, С. К. вытащила блокнот, карандаши, еще не оттаявшими с мороза, негнущимися пальцами записывала. «Трудно ли приходилось?» — «Нелегко». — «Что, гоняли с места на место?» — «И так бывало». — «Голодно приходилось?» — «Не без этого». — «А дети у вас есть?» — «Есть». Ответы были все в таком же стиле — односложные. С. К., однако, не отставала от неподатливой на интервью женщины в ватнике, пока беседу не прервал сидевший за столом секретарь редакции: встал из-за стола и вручил молчаливой женщине полосы завтрашнего номера фронтовой газеты. С. К. брала интервью у работника дивизионной газеты, — та в своих ответах ничуть не погрешила против правды.

Будущая радиоречь Вишневского не обогатилась еще одним штрихом.

Об этом происшествии, немало позабавившем фронтовых газетчиков, не обмолвилась Всеволоду ни словом, зато уж я, сознаюсь, не преминул…

Все одиннадцать лет так: незабудки вокруг *его* могилы давно распустились, и давно пышно расцвели там, на Новодевичьем, штамбовые розы, которые *он* любил, и рядом выросло много новых надгробных плит, годы шли и шли… Но все одиннадцать лет, где бы и с кем бы ни встречалась, — всегда о *нем*, к месту и не к месту…

Вот письмо ее мне, из Ленинграда.

Длинное, на двенадцати страничках.

«… Пробыв сегодня целый день в Кронштадте, проехав по старой Петергофской дороге — многое вспомнила и на правах нашей старой дружбы решила написать так, как я думаю».

О моей книге и, конечно, речь — о Вишневском.

Закончив работу над главой о нем, чрезвычайно важной для меня во многих отношениях и по многим обстоятельствам, дав прочесть эту главу литературным и военным друзьям (и близко знавшим его, и вовсе с ним не знакомым), я наконец отважился — набрал номер *ее* телефона. До того все откладывал: что-то не хотелось слышать *ее* пристрастных, сверхсубъективных оценок. В руки, однако, экземпляр не дал: дескать, черновик, один экземпляр, приезжайте.

Приехала. Прочитала. Расплакалась.

Признаюсь, она меня растрогала, взволновала и удивила.

{165} Не думалось, что поймет, взглянет на Вишневского чуточку со стороны, отойдя.

А вот сумела.

И что-то случилось с нею в этот вечер — давно уже не видел я ее такою мягкой, такою задумчиво-милой, с ласковой, нежной улыбкой, с глазами, светившимися добро и умно, с речью, где были и точки, и запятые. Она слушала, шутила, сидя на диване, поджав ноги, распространяя запах духов, элегантная, женственная, несмотря на свои очень немолодые годы, и, глядя на нее, такую необычную, я вдруг точно ощутил, не понял, а именно ощутил, что же привлекало в ней Вишневского, почему он, не раз увлеченный другими женщинами, и не раз всерьез, неизменно возвращался к ней, и ее дом был и остался его единственным домом.

А через месяц после этого вечера получил от нее письмо, в котором она, «на правах старой дружбы» написала такое, отчего я взвился до потолка, почел себя глубочайше оскорбленным. Да, я был оскорблен в самых лучших намерениях и в самых лучших чувствах, ибо, когда я писал о Вишневском, вели меня самые лучшие чувства на земле — чувства друга. Она возмущалась, что я посмел описать горючие слезы его в оперетте: Вишневский — подумайте, Вишневский! — плакал на пошлой оперетте.

А он плакал, плакал, и это вовсе было не стыдным или унизительным для него, сурового воина, закаленного пулеметчика Конармии, матроса Балтийского флота, для него, бригадного комиссара!

Ведь и Арсений Головко, легендарный адмирал, видевший на войне столько смертей и сам не однажды, и в Испании, и на Баренцевом море, заглядывавший смерти в пустые глазницы, — он плакал, я это видел сам, плакал, как девочка, на мхатовском спектакле, когда вели на казнь Марию Стюарт.

Ну что бывшему краснопресненскому комсомольцу до шотландской королевы!

А между тем он утирал слезы и сморкался, не стесняясь, и, уверяю вас, это не только не поколебало моего высочайшего уважения к боевым его качествам, а, напротив, лишь заставило относиться к этому человеку еще более нежно.

Я рассказал об этом небольшом военно-театральном ЧП писателю Юрию Герману, отлично знавшему Головко по Северному флоту, и Юрий Герман спустя некоторое {166} время застенчиво признался мне в том, что не удержался и украл эти адмиральские слезы и отдал их своему любимому герою, Лапшину, начальнику уголовного розыска, перекочевавшему из маленькой довоенной повести в большой послевоенный роман «Один год».

А вот Софье Касьяновне горючие слезы Всеволода — в блокаде, в холоде, в бывшем Александринском театре, где играли и пели артисты Театра оперетты, театра с голодным, дистрофическим кордебалетом, с оркестрантами в пальто и шапках, — эти горючие слезы, выдававшие всю его чистую, детскую непосредственность, ей представлялись чем-то унижавшим *его*, дискредитировавшим *его* как писателя, гражданина и комиссара.

Она категорически восстала против штанов, в которых я видел его в домике на Песочной, и которые он подтягивал, и в которых он вытянулся во фронт — в ответ на дружеское поздравление с наградой.

Он не мог, по ее гневному заключению, будучи больным, разговаривать «заплетающимся языком», хотя все друзья, видевшиеся с Вишневским в эти его последние дни, грустно констатировали, что он говорит с трудом, что речь его ото дня ко дню все более неотчетлива, неясна, сбивчива.

Она не могла допустить, что Всеволод робел перед начальством, — это ей резало ухо нестерпимо.

«Всеволод никогда не робел перед начальством! — писала она. — Нельзя путать *дисциплину*, которая была свойственна Всеволоду, с *робостью* перед начальством. Всеволод всегда говорил им правду в глаза. И все его начальники никогда этого не подтвердят. А если бы это и было, в чьих интересах ставить в воспоминаниях друга в глупое положение?»

И как Всеволод мог «лакировать» и «подрумянивать», когда писал свой «Незабываемый»? Нет, кто угодно — Всеволод этого делать не мог.

И подчеркнула дважды — «не мог».

«Шурочка, — писала она далее своим размашистым почерком, — я Вам пишу, так как уверена в том, что меньше всего Вы хотели причинить Всеволоду вред. В этом я абсолютно убеждена. Но поймите — это будут читать люди, не *знавшие* его, будут читать недруги. Зачем Вам это?»

Зачем мне это?

Затем, что я хотел сказать правду о Вишневском и тем, кто его знал, и тем, кто его не знал, и тем, кто его {167} любил, и тем, кто его не любил, и тем, кто был его другом, и тем, кто был его недругом.

Я хотел объяснить Вишневского — так, как я его понимаю.

И послушай я Софью Касьяновну и сотри я те краски в портрете, которые требовала стереть она, Вишневский, быть может, стал бы помпезней, но непоправимо потерял бы в своей единственности, в своей человеческой, солдатской, какой хотите, привлекательности, — я в этом убежден.

Софья Касьяновна и не хотела, чтобы он был из фарфора.

Фарфор — нет. Бронза — да. Она хотела бронзы. А бронза Вишневскому не к лицу.

… Неделю спустя с грациозной непосредственностью С. К. забыла о своем письме и потребовала включения моей главы о Вишневском в том воспоминаний о нем — и включила ее сама.

Начиная с ночи, когда она, не доверяя ни одному столичному скульптору, снимала маску с его мертвого лица, она никому никогда не доверяла ничего, что было так или иначе связано с *его* именем.

Она стала *его* наместником на земле, а квартира ее — ставкой, штабом. В этом штабе заседала комиссия по литературному наследию, трудились редакторы Гослитиздата, Воениздата, «Советского писателя», «Советской России», рылись в архивах юные аспирантки, изучающие *его* труды, стучала машинка, перепечатывающая *его* ранние памфлеты, открытые ею в газетных хранилищах, свертывались в трубки материалы для выставки *его* творчества в Берлине, паковались комплекты библиотеки для вновь построенного корабля Черноморского флота, которому присвоено *его* имя. Следом за комплектом летела на Черное море сама Софья Касьяновна, захватив с собою того, на кого пал в сей раз ее неумолимый выбор, — Азарова так Азарова, Вершигору так Вершигору. И никто не смел ей перечить: обречено.

И каждый год вечером 21 декабря, в день его рождения, собирала она в угловой столовой, которую так любил Всеволод, его друзей, и друзья молча раздевались в передней, где на вешалке неизменно висело его пальто, него флотская фуражка с золотыми дубовыми листьями, и его серый пиджак, символ мирного времени, о котором он писал в своих дневниках; и Таня-балтиец, как и при нем, {168} ставила в угловой столовой штоф, рюмки, и первый тостбыл за него, живого, за его здоровье.

Она первая нарушала молчание, наступавшее после первого тоста, — и всегда чем-то неожиданным, иногда бестактным.

Вдруг жаловалась: Вишневскому отвели на Новодевичьем мало места, недаром она, когда его опускали в могилу, уже думала об этом, а теперь вот Коненков заканчивает памятник — куда ставить?

Фадеев, пришедший к ней в один из таких декабрьских вечеров, услышав от нее нечто подобное этим мыслям вслух, аж крякнул, и потом, уходя, в передней, поглядывая на золотые листья флотской фуражки Вишневского, шепнул: было бы время, он, Фадеев, мог бы написать и написал бы о Софье Касьяновне роман.

Она ходила весь вечер среди гостей, звеня браслетами, задевая мебель, посуду, предметы на столе своим шарфом, которым всегда повязывала шею. Шарф этот был так странно и в то же время так артистично повязан на ней, что кто-то, глядя на него, заметил тихо: «Не то ангина, не то богема…»

Она ничего, ничего не хотела менять в *его* доме, таком же обаятельно, неповторимо неуютном, каким был дом и при его жизни. С годами все старело, разваливалось, обивки были потерты, обшарпаны, стена в столовой в трещинах и подтеках, но не штукатурилась, потому что *он* плеснул через спину на стену рюмку с вином — и темнело пятно, память о *его* буйном и милом нраве «гения»…

И в его кабинете все было как и встарь: и закладки в пыльных книгах на тех же страницах, в какие он их заложил, и где в квартире вы бы ни садились, глядел на вас со стен *он* — то с поднятою рукою, оратор, то глазастый мальчик с георгиевскими медалями на солдатской гимнастерке, то насупленный, сосредоточенный, за письменным столом, в трудной должности писателя.

Годы шли, мчались, летели, круг друзей, собиравшихся в угловой, редел, суживался — уезжали, забывали, умирали, — но по-прежнему первый тост был за него, живущего, за его здоровье.

Он и был живущим, действующим, ее стараниями напоминал о себе — то напечатанной в газете радиоречью времен блокады, то письмом-рецензией к молодому и неизвестному литератору, ставшему немолодым и известным, {169} то мыслями о судьбах кинематографа и месте в нем писателя, то отрывком или статьей — и Софья Касьяновна, упорно добиваясь напечатания всего этого, оказывалась права: это звучало, словно бы написано нынче.

Мысль ее работала в одном направлении, рождая идеи, направленные в одну точку. И если рождалась в ее голове новая идея, рано или поздно, скорей рано, чем поздно, идея превращалась в реальное.

Так гипнотически внушала она руководителям ленинградского Театра имени Пушкина: ставьте «Оптимистическую», ставьте, ставьте скорей! — и торопила театр, включивший пьесу в репертуарный план, тормошила его, тревожила звонками, письмами, настаивала, умоляла, была в своей настойчивости бестактна, но темпы ускорялись, был найден режиссер, увлекшийся пьесой, и… излишне повторять, каким событием, праздником, этапом стал спектакль на старой Александринской сцене.

А спустя несколько лет, когда пьеса успела уже обойти подмостки сцен мира, мысль С. К. родила новую идею — дать новую жизнь пьесе на экране.

И вот уже «все завертелось», и Самсон Самсонов, постановщик чеховской «Попрыгуньи», жалуется на несносный характер Софьи Касьяновны, но советуется с ней, и она водит его к друзьям, знавшим Всеволода, и отправляется вместе с ним в Ленинград и Кронштадт, и вмешивается не только в подбор актеров, но и в вопрос о том, какую комнату дадут на «Мосфильме» постановочной группе.

А до этого, пеняя на несносный характер Софьи Касьяновны, другой режиссер, В. Катанян, документалист, ставил фильм по сценарию А. Марьямова о жизни Вишневского. Жаловался, скрипел зубами, как старшина первой статьи Смирнов, но она помогала ему материалами, смотрела каждый отснятый кусок, «пробивала» дорогу фильму, и картина была сделана, компактная, насыщенная, волнующая, в двух частях. Софья Касьяновна, впрочем, была не слишком довольна: хотела, чтобы частей было двенадцать, а то и побольше.

Сценарий «Мы, русский народ» не поставлен при жизни Вишневского. Многие не были уверены, что этот сценарий можно снимать теперь, но Софья Касьяновна заставила и Константина Симонова, и Петра Вершигору, и адмирала Ивана Степановича Исакова, и Александра Марьямова, и многих других перечесть сценарий — и {170} вот уже нашелся режиссер, Вера Павловна Строева, и звонки с «Мосфильма», и вот уже сценарий готовится к съемкам.

А в Ленинграде старый балтийский режиссер Александр Пергамент репетировал пьесу «У стен Ленинграда», и С. К., как и встарь, писала к пьесе Вишневского декорации и делала эскизы костюмов.

А издательство «Советская Россия» включило в свой план том воспоминаний о Вишневском, и она звонила друзьям по литературе, фронтовым товарищам, напоминала, увещевала, требовала, иные обещали, но подводили со сроками, иные прятались от ее звонков, как в старину должники от докучливых кредиторов, иные категорически отказывались, аргументируя тем, что недостаточно знали Вишневского.

Но в конце концов писали и те, и другие, и третьи.

Однако главным делом этих одиннадцати лет после смерти Вишневского было его Собрание сочинений.

Один за другим вставали рядышком тома в переплетах цвета балтийской волны.

Да, это был подвиг не только его, писателя, но и ее, боевой подруги: ведь напечатанного при его жизни хватило бы максимум на два тома.

В дневниках разных лет, в записных книжках двадцатилетней, тридцатилетней давности, стершей целые годы, требующих рассмотрения через лупу, в черновиках, которые она одна способна была расшифровать, в прозе, спрятанной Вишневским в самые сокровенные тайники, — открыв наново Вишневского, она совершила подвиг во славу своего мужа и во славу советской литературы.

Да, это был подвиг, это засвидетельствует каждый, кто имел после смерти Вишневского касательство, прямое или косвенное, его литературному наследию. И это обязаны оценить по совести все, кто любит литературу и любил Вишневского.

Ей с годами становилось все трудней, мучили боли в суставах, ходила нервно переваливаясь, слабела, все казалось, не поспевает, — и сидела с лупой, разбирая его рукописи, по ночам, и, поддерживая нервическое возбуждение, без которого, очевидно, уже не могла существовать и в котором находилась непрестанно, с той ночи, когда, никому не доверив, снимала с него посмертную маску, курила папиросу за папиросой и, чтобы не заснуть, варила себе по ночам кофе по-турецки.

{171} Но она успела.

Собрание вышло. Наконец встал на полке, подле пяти томов, шестой, последний.

Все.

Непоставленное поставлено. Неопубликованное опубликовано.

Ей больше нечего было делать на земле, незачем ходить по земле — и не к чему.

Жизнь потеряла смысл, сверхзадачу.

И она умерла.

### Из тысячелетнего театрального далека…

Когда-то, впрочем и не так-то давно, Александр Тихонов-Серебров, друг Чехова и Горького, писатель не столь уж широкого дарования, написал превосходнейший литературный портрет Саввы Морозова.

Савва Морозов — меценат и фабрикант, дававший деньги на революцию, причем не эсерам, не меньшевикам — большевикам.

Как и горьковский Булычов, родился Морозов не на той улице, и это не могло не кончиться для него трагически. Далеко от России, на французской Ривьере, через день после того, как вручил Красину запечатанный конверт с деньгами для передачи Марии Федоровне Андреевой — «Пусть отдаст кому нужно», — оставшись один в комнате богатого отеля, обвел химическим карандашом очертания сердца, пальцами левой руки прощупал его биение и — выстрелил. Смерть последовала мгновенно.

Пуля Саввы Морозова — драматургия.

Серебров назвал свой портрет — «Социальный парадокс». И так это и было.

Россия всегда была богата социальными, человеческими, психическими парадоксами.

В 1918 году воевал на Волге против белых пароход «Ваня-коммунист». Назывался он канонерской лодкой — это было, разумеется, громко сказано — неуклюжий буксир, который наскоро кое-как оснастили пушками, кое-где обшили броней и сделали… флагманским кораблем Волжской военной флотилии. О нем потом написала Ольга Берггольц.

… Выбирая флагману названье,
дважды гимн исполнил гармонист.
{172} Дали имя ласковое — Ваня,
уточнив партийность — коммунист.
«Ваня» был во всем слуга народа,
свято революции служил.
«Ваня» в легендарные походы
Волжскую флотилию водил.

«Ваня-коммунист» погиб в речном бою, высадив десант на берег Камы, первого октября 1918 года. В этом десанте был один из команды «Вани-коммуниста», пулеметчик, по фамилии Вишневский, по имени Всеволод. Когда потом к выплывшим после гибели корабля и оставшимся в живых десантникам-матросам пришел комиссар Волжской военной флотилии, начальник политуправления, женщина, по фамилии Рейснер, попросила рассказать, как все это произошло, матросы вытолкнули Вишневского: «Валяй, ты умеешь». Вишневский рассказал.

«Она выслушала, — писал он впоследствии. — Потом подошла и… поцеловала в лоб. Парни заржали, она посмотрела, и все утихли. Это было просто, и у меня осталось в памяти на всю жизнь».

Могло ли тогда Ларисе Рейснер прийти в голову, что этот коренастенький, курносенький, с узкими щелочками глаз, простенький морячок, перепоясанный пулеметными лентами, был сыном петербургского дворянина и петербургской дворянки, что дед его владел имением на Полтавщине, мать знала в совершенстве несколько иностранных языков?..

Могло ли тогда Всеволоду Вишневскому прийти в голову, что «баба-комиссар», поцеловавшая его в лоб, была дочерью петербургского профессора, поэтессой, печатавшей свои стихи, эссе, очерки еще в дореволюционных журналах…

Пути революции неисповедимы…

Что есть драматургия?

Всеволод Вишневский относился к ее законам недоброжелательно, многие из них именовал «дешевой экзотической липой», кипел, когда смотрел «потолочные пьесы», впрочем, авторы «потолочных пьес» также кипели, когда смотрели «эмоциональные» пьесы Вишневского.

И обменивались в связи с этим замечаниями крайне немиролюбивыми, вовсе не похожими даже на нелицеприятную {173} критику Чеховым некоторых пьес Горького или некоторых его героев.

Вишневского потом самого сильно коробили его собственные высказывания тех лет. В одном из писем друзьям он пишет по поводу этих перехлестов. Пишет с горечью, с сожалением, с самоосуждением буквально следующее: «Переносил по инерции в эти литспоры прежние военные восприятия».

Речь идет о военных восприятиях гражданской войны — душа Вишневского еще была полна ею…

«Некоторых из своих оппонентов я ненавидел, как врагов на фронте, и нужно было несколько лет, чтобы привести себя в норму, чтобы остыть, чтобы отличить врагов настоящих от друзей».

Признание, которому не откажешь в честности и в способности соизмерять свои заблуждения с истиной…

Ровесник века и сын его. Со всеми присущими веку свойствами, радостями, разочарованиями, увлечениями, преувеличениями, оценками, недооценками и переоценками, взлетами, падениями…

Ведь и в нем, Вишневском, ошибались, ведь и его произведения подвергались нередко, совсем нередко, критике более чем несправедливой…

Вишневского «заносило». Вероятно, этим был раздражен и Горький, и, наверно, этим раздражением объяснялось то, что в своей статье «О бойкости» Горький, так талантливо умевший беречь, растить, охранять таланты, причислил Вишневского к группе самых шумных и самых бойких и в своем, вероятно, справедливом раздражении заскоками Вишневского «зашелся» и осудил многое в «Оптимистической трагедии», пройдя мимо ее художественного пафоса, сделавшего именно эту пьесу Вишневского, а не какую-либо другую его пьесу — непреходящей…

И больно, очень больно ранил этим своим отзывом Вишневского — отзыв Горького значил многое для Вишневского, любившего и ценившего Горького с первых же лет своей сознательной жизни необычайно высоко. Тем более что «Первую Конную» Горький очень расхвалил, написал Вишневскому, прочитав эту пьесу, теплое письмо, подчеркивая, что хороша «Первая Конная» «именно тем, что написана в повышенном, “героическом” тоне, так же как “Конармия” Бабеля, как “Тарас Бульба” Гоголя, “Чайковский” Гребенки…».

{174} Драматургия времени…

Вишневский отрицал в современной ему драматургии даже… список действующих лиц. Он его коробил своей традиционностью.

Писал — в непримиримом полемическом запале — на первой странице «Последнего, решительного», поставленного Мейерхольдом: «Переверните же эту страницу». В своем дневнике о замысле, еще неясном, будущей «Оптимистической» — так: «Сегодня — были уже сумерки, оттепель, Невский сырой — шли бойцы и пели походную, старый мотив… нашел решение пьесы… Это должна быть патетика. Гимн. Матросы, сквозь них — решение большого».

*Патетика, гимн*. В этом — драматургия Вишневского. Вот почему его всегда притягивали, манили греческие Хоры, Ведущие — ведь это все оттуда, из тысячелетнего театрального далека, он ввел эти новые старые формы в живую практику современного советского театрального искусства — и они стали сейчас уже такими же привычными, как и потолок, и мхатовская уютная лампа над столом дачной веранды…

Но и эта, новая, драматургия Вишневского — не одно лишь свержение традиционных, канонических форм, не только, не столько…

Пленила его Евгения Бош, старая большевичка — ее манеры интеллигентки, всегда чрезвычайно вежливой, остановившей под Харьковом эшелон матросов-анархистов, которые не выдержали огня и бежали. «Подошла, вынула револьвер и сказала: “Пожалуйста, идите назад, я вас очень прошу об этом”. Анархисты совершенно “опупели”. Она сама их повела назад». Пленила Лариса Рейснер — «… петербургская культура, ум, красота, грация и… комиссар Волжской военной флотилии», В этом — драматургия «Оптимистической».

И — драматургия его собственной жизни.

Отыскал я на своей книжной полке чудом уцелевшее в блокаде, не сожженное соседями по квартире издание «Первой Конной» — соседи сжигали книги по злой воле Гитлера, в силу необходимости, для того чтобы согреться, хоть чуточку обогреться! Издание 1931 года и с характерной для Вишневского дарственной надписью:

«Тов. А. Штейну — в год 1931‑й сделаем нужные вещи {175} и в театре и вне его. Эта книга — пригодится, *Вс. Вишневский*. 25/1.31 г.».

Пригодилась!

Когда писалась пьеса-фантазия на темы Вишневского «У времени в плену».

Писалась пьеса в сроки, для меня фантастические.

Обычно на пьесу уходит полтора-два года.

А тут — три месяца.

Но точнее сказать: три месяца плюс вся жизнь.

Да, так будет точнее, потому что это пьеса — о художнике и революции, о художнике, который в плену у времени. Это пьеса о поколении, и это пьеса о моих друзьях, живущих и умерших…

Почему захотелось написать именно такую пьесу, почему я с таким азартом работал над ней?

Потому что сейчас необыкновенно важно написать о святых для революции временах, о святых людях революции, о чистоте их замыслов, надежд, целей.

Потому-то в этом спектакле — гражданская война, блокада, Испания, Отечественная война…

Спрашивали меня — почему «так много» гражданской войны по сравнению с блокадой и другими этапами жизни героя?

Потому что выбор героя во многом определил доминанту фантазии.

А муза Вишневского — это муза гражданской войны…

То, с чем он пришел в литературу, чем завоевал театр, зрителя, читателя.

18 декабря 1933 года была премьера «Оптимистической трагедии».

В Камерном театре, на Тверском бульваре. Там, где сейчас — Театр имени Пушкина.

И в том же доме, где находится этот театр, где впервые шла «Оптимистическая трагедия», до конца дней своих жила первая исполнительница роли Комиссара — Алиса Коонен.

Ставил пьесу Александр Таиров.

Спектакль прошел больше *восьмисот* раз, и «Правда» писала тогда, что пьеса Вишневского «в такой же мере устремлена в прошедшее, как и в грядущее».

Пророчески.

Совсем незадолго до смерти, уже тяжело больной, {176} писал мне из Барвихи: «… пора звонков, писем, телеграмм, визитов. Профессор сказал: “Так невозможно!”… Я режимлю: воздух, голод, сон, монастырщина, пускание крови… Вообще, видимо, буду взят живым на небо… Какой финал для моряка!.. Подумываю о поездке на Камчатку; надо самому облазить эти р‑ны и узнать, как ходят к Алеутам, Аляске и пр. — “Курортные” моря до скуки уже изучили…»

«Облазить» Камчатку не пришлось — и взвод моряков отдал у могилы писателя последний печальный салют.

И в день семидесятилетия писателя мимо памятника Всеволоду Вишневскому, воздвигнутому скульптором Сергеем Коненковым, прошли строем нынешние военные моряки, отдавая художнику воинскую почесть. На белом мраморе высечено золотом: «Писателю-бойцу». Тяжелый якорь опирается о постамент — якорь, эмблема флота, присланная моряками из Кронштадта.

В 1975 году, году тридцатилетия Победы, для которой столько сил отдал Всеволод Витальевич Вишневский, исполнилось бы ему семьдесят пять лет…

*1975*

Время, этот великий корректировщик, не однажды вносило свои поправки, иногда и горькие, иногда и решающие, в наши казавшиеся незыблемыми оценки истинного в искусстве.

Иной раз боязно прослушать пластинку с пленявшим тебя некогда монологом выдающегося артиста — не покажется ли его речь излишне театральной, даже напыщенной, не исчезла ли естественная интонация, хотя голос тот же? Боязно перечитать старую пьесу, рождавшую восторг. Посмотреть милый сердцу давнишний спектакль…

Жаль невосполнимой потери когда-то счастливых мгновений…

Тем дороже произведения, с годами, а то и с десятилетиями набирающие, как выдержанное вино в глубоких подвалах, новую, свежую и пьянящую крепость.

{177} «… В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые», — сказано Н. В. Гоголем.

Год рождения двадцатого века — год рождения Всеволода Вишневского. Вторая половина столетия шла и идет без него. И — с ним. Вмешивался в дела наши и действовал вместе с нами, как живой. Ровесник столетия не только по точному совпадению с календарем, но и по сути дела. Не случайно явились Ведущие в его пьесах — «наша память, наше сердце, наша совесть, наша радость, наш гнев…».

И жизнь прожил в срок, уготованный судьбой, и усталым сердцем, и износившимися в непрестанном горении и борении нервными клеточками, жизнь, да не одну, а несколько, из которых каждая была по-своему единственной.

Жизнь мальчика из петербургской дворянской семьи, чинно гулявшего по Невскому проспекту и Летнему саду, внезапно превратилась в другую жизнь — солдата первой мировой войны (четырнадцати лет от роду бежит на Западный фронт). У меня есть фотография Всеволода в форме русского егеря, на груди Георгиевский крест и Георгиевская медаль — наивысшие в ту пору отличия боевой, окопной смелости. Служба разведчика в спешенном лейб-гвардии егерском полку — первый университет из многих, пройденных Вишневским, смолоду пошедшим «в люди». А потом была и иная, непохожая и единственная жизнь красногвардейца, участвовавшего в октябрьских боях, матроса отряда, сопровождавшего поезд, который вез Советское правительство, переезжавшее из Петрограда в Москву. В Москве в матросских шеренгах шел в атаку на штаб анархистов на Поварской. Тут же, в Москве, записался добровольцем на Волжскую военную флотилию.

Была потом и еще одна жизнь — по-своему тоже единственная, по-своему тоже противоречивая, сложнейшая, трудная, когда уже отгремели пушки и встал на запасном пути бронепоезд Первой Конной, в котором воевал пулеметчик Вишневский, и не нужно было больше высаживаться в десанты на реках и морях, но нужно было снова искать ответы на мучившие его вопросы и искать свое новое место под солнцем. И он снова нашел его — страстно увлекся военно-морской теорией, изучил языки, самостоятельно закончил курс в Военно-морской {178} академии, был назначен в эту же академию преподавателем, читал в подлиннике труды западных военно-морских теоретиков, сам написал несколько серьезных теоретических работ о тактике и стратегии зарубежных флотов…

Но гражданская война не оставляла его памяти, его судьбы, его снов. И муза гражданской войны осенила его. Началась новая, непохожая на другие, единственная по-своему жизнь — жизнь Художника.

Душа писателя еще полнилась отблесками гражданской войны, он вошел в литературу бурно, с грохотом, разя налево и направо, иногда без особого разбора.

… Пишутся эти строки о друге, и в эти же часы в Москве, на площади Коммуны, в Центральном театре Советской Армии П. Хомский репетирует «Оптимистическую трагедию».

И в Ленинграде, на Фонтанке, в Большом драматическом театре имени Горького Г. Товстоногов репетирует «Оптимистическую трагедию».

Кто-то сказал мне: «Мода на “Оптимистическую”».

Нет. Не мода.

Ведь Г. Товстоногов ставил уже «Оптимистическую». В другом ленинградском театре — имени Пушкина, в бывшей Александринке. Новые времена вновь вывели тогда эту пьесу на орбиту. Но вот минуло еще два с половиной десятилетия, и тот же режиссер вновь возвращается мыслями и сердцем к этой пьесе, вновь листает ее страницы — стало быть, есть художнический интерес взглянуть на старое произведение глазами сегодняшними, восьмидесятых годов…

Вишневскому было тридцать три, когда он пригласил своих друзей из Ленинграда на премьеру в Камерном театре, я был в их числе. Отчетливо помню то непередаваемое ощущение, когда раздвинулись створки «бронированного» занавеса и на сцену театра, рафинированного, изысканного, театра «Адриенны Лекуврер» и «Федры», вышли схваченные двумя блеклыми лучами двое из восьмидесяти пяти тысяч балтийских и сорока тысяч черноморских матросов, бесконечно дорогих душе драматурга и неистово ищущих ответов на вопрос «зачем?», и за ними возникнут сумеречное, тревожное небо и смутные очертания палубы и надстроек корабля, которые потом отодвинет на второй план спираль дороги, по которой уйдет {179} в бессмертие матросский полк. И замрет в трепетном предчувствии чего-то большого, значимого зрительный зал, и негромко проронит один из матросов, Ведущий, а по сути скажет сам автор, прячущийся в глубине ложи:

— Какая вежливая тишина.

Помню неистовость зала после финала спектакля, возбужденные лица, рукопожатия, объятия, охрипшего Всеволода, издававшего в ответ на поздравления какие-то нечленораздельные звуки… Счастливую улыбку Алисы Коонен…

Моим нынешним современникам, молодым драматургам, часто и справедливо жалующимся на трудности нашей, по правде говоря, редкой и весьма сложной профессии, стоит напомнить, что и дорога, по которой шел Вишневский к этому этапному спектаклю в Камерном, вовсе не походила и до премьеры, и после на Невский проспект, по которому он прогуливался в детстве. Он воевал против традиционности, банальности, стандартности, он шел в своем поиске напролом, его и прорабатывали, и не понимали, и не принимали, он ставил проблемы остро, бешено сопротивляясь стремлениям отутюжить, пригладить, сгладить его монологи и диалоги, искал новые формы, прорубал путь к новому содержанию, ушибаясь, зарабатывая синяки и шишки, радуясь и страдая, тратя силы, кровь, мускулы, и это был его путь, который он сам выбрал и которому не хотел изменять. Оттого были у него и противники, явные и тайные… Не всем он пришелся по душе, так и должно было быть.

И оттого, что он был верен своим художественным принципам, новой крупнейшей удачей стала и его следующая работа — в кино. «Мы из Кронштадта» — эта картина вышла на экран непросто. И вот итог: так же как «Оптимистическая трагедия», спустя годы, по-прежнему открывает список лучших пьес нашей драматургии, так и «Мы из Кронштадта» по праву заняла место рядом с «Чапаевым». Вместе с Ефимом Дзиганом, постановщиком знаменитого фильма, смотрели мы недавно сызнова эту картину, и вновь я подивился ее неостывающей страсти, экспрессии, лаконизму, реалистическому и условному, символике и конкретности, причудливо и органически вплетающимся в художественную ткань, нисколько не подменяя, а лишь дополняя друг друга.

Удивительнее всего, что и сегодня средства художественного выражения в «Мы из Кронштадта» выглядят новаторскими — {180} вот уж картина, которая нисколько не устарела ни по содержанию, ни по форме!

И я смотрел на плавающие в темной, осенней воде Балтики осиротевшие бескозырки и снова проникался мощью, поэзией и грустью этой классической в мировом кинематографе сцены, и мысленно видел Всеволода Вишневского в черной флотской шинели и идущих черным бушлатным строем по старинным петровским плитам матросов — под стены Ленинграда.

… Вишневский действовал.

*1980*

# **{181}** Сквозь жизнь и смерть

## «На той войне незнаменитой…»

Первым заведующим литературной частью Большого драматического театра в Ленинграде был Александр Блок — это общеизвестно. Важный во многих отношениях период жизни Блока.

Пересекшийся и сомкнувшийся с жизнью Большого драматического театра, он исследован не однажды — и литературоведами, и мемуаристами. В пьесе «Версия» я также написал две сцены об этих примечательных фрагментах биографии поэта.

Было немало в этом театре и других завлитов, не столь великих. В числе их — близкий мой по жизни и литературе друг. Натура глубоко эмоциональная, сильная, полная размаха, смелости, неожиданности, кипучести. Действенная — до предела и выше предела.

Возможно, Георгий Александрович Товстоногов и не слышал этого «довоенного» имени, во всяком случае, как завлита своего будущего театра. Не слышали о нем, вероятно, и нынешние артисты театра на Фонтанке. Разве что старожилы.

Мелькнул он в истории театра, не задержавшись. Было это незадолго до войны.

Уговорил его стать завлитом тогдашний художественный руководитель театра на Фонтанке Борис Андреевич Бабочкин. Он же, Бабочкин, говорил, что это был «невозможный, просто немыслимый заведующий литературной частью». Почему? Потому что он был, вспоминал Борис Андреевич Бабочкин, «таким защитником писателей, что с ним не было возможности работать. Завлит приносил очередную пьесу и начинал ее расхваливать — страстно, {182} убежденно… Всегда это было какое-то совершенно необыкновенное произведение нового гениального Шекспира, а я читал пьесу и говорил ему, что это ужасно. Он возражал, спорил, доказывал…»

Не правда ли, какая привлекательная, очаровательная, не так уж нынче частенько встречающаяся черта для завлита?

Он любил литературу и театр почти как жизнь — фанатично.

Однажды мой друг принес Бабочкину очередную пьесу и сказал:

— Вот тут один парень написал пьесу. Прочти ее.

Бабочкин прочел и сказал:

— Да. Пьеса пойдет. Будем ставить. Тогда мой друг сказал:

— Это я написал.

Это была пьеса «Бикин впадает в Уссури», которую Бабочкин вскоре поставил на сцене Большого драматического театра.

Когда пьеса была официально принята театром, буквально в тот же день завлит подал заявление об уходе: раз его пьеса принята, он не счел для себя этичным оставаться в должности заведующего литературной частью… «Это может быть истолковано не так». — «Но ведь я взял пьесу, не зная, кто автор», — убеждал его Бабочкин. «Все равно, не могу оставаться». И вскоре, несмотря на все уговоры — ушел.

В уникальном издании — семидесятом томе «Литературного наследства», вышедшем в 1963 году, где опубликована дотоле неизвестная двухсторонняя переписка Горького с писателями, среди имен Афиногенова и Бабеля, Вишневского и Зощенко, Киршона и Платонова, Пастернака и Тынянова, А. Толстого и Тренева, Федина и Шолохова, найдете и скромную фамилию моего друга. Шестнадцать писем, многие из которых весьма развернутые — о драматургии, театре, литературе. Видно из переписки — оба корреспондента с нескрываемым любопытством относятся друг к другу. И приложена фотография горьковского корреспондента — рабочий парень с открытым и привлекательным широким русским лицом, в черной косоворотке, руки в боковых карманах кожанки, кепка двадцатых годов небрежно сдвинута назад, открывая высокий, крупный лоб. Широкие ноздри чуть-чуть вздернутого {183} русского носа и неуловимо татарское во всем чисто русском облике.

Оказались мы в тяжелой, морозной лесной войне сорокового года на Петрозаводском и Ребольском направлениях, мерзли в тонких сапогах в одних и тех же глубоких снегах, только в разных дивизиях.

Там, в снегах Карелии, и настигла его пуля — убило командира роты, и он, близорукий, в очках, с карабином в руках, увлек за собой воинов в контратаку. Подстрелила его «кукушка» — снайпер, замаскировавшийся в ветвях дерева…

Единственный литератор на фронте в ту войну награжденный орденом Ленина. Посмертно. Орден Ленина в те времена был у немногих.

Мой друг вошел навсегда в мое сердце — со всеми, порою невыносимыми, противоречиями, иногда прекрасный, иногда невозможный, я говорил ему полушутливо: «Ты и палач, ты и жертва». Обижался, а потом, на одном из собраний писателей, сказал про себя буквально то, что я ему говорил наедине…

Не раз я возвращался к его натуре — человечески она была щедрее, многокрасочнее, усложненней, нежели его драмы, повести, романы. Возвращался то в одной, то в другой пьесе. А один из главных персонажей моей довоенной драмы «Талант» — почти целиком навеян этой незаурядной личностью.

В издательстве «Искусство» — уже после гибели моего друга — вышел небольшой сборник его пьес. Я написал к нему предисловие. Выступил с воспоминаниями о нем в ленинградском журнале «Звезда» и с докладом на вечере его памяти в Ленинградском Доме писателей имени Маяковского.

Шестого февраля 1940 года он был убит, а девятого февраля походная газета напечатала его корреспонденцию с поля сражения. Родные получили газету одновременно с сообщением о гибели мужа и отца и решили, что страшное известие — неправда.

Правда.

Потом пришел в Ленинград один из его полевых блокнотов, исписанных от корки до корки — успел его послать за сутки до гибели. И снова дрогнули сердца — жив.

Мертв.

{184} На выставке, посвященной памяти Михаила Федоровича Чумандрина, открытой год спустя после его смерти в Доме писателей в Ленинграде была витрина. В ней — посмертные и неоконченные его произведения. И большой роман о ленинградцах на Дальнем Востоке, и часть уже написанного романа о Ленинграде в будущем, причем тут же, рядом с рукописью романа, нашли мы мелко-мелко исписанные странички статистических выкладок. Чертил планы будущего метро, его остановок, планы и местоположения Дворцов культуры, которые будут построены, автомобильных магистралей, новых маршрутов городского транспорта.

Не все то, что писал Чумандрин, было удачно. Больше того, многое из того, что он писал, было неудачно.

Чумандрин всегда стремился, может быть, даже торопился — сказать о самом главном. Иной раз это *самое главное* тонуло в море второстепенных мелочей — обилие тем неизменно его обуревало. Он сам не знал, как с ними управиться. Они возникали у него каждодневно, пожалуй, ежечасно, вспыхивали совершенно внезапно для него самого.

Литература была для Чумандрина необходимостью. Помню, Алексей Толстой в Детском Селе при мне говорил ему по поводу одной из его книг: «Очень много здесь лишнего, очень много вы испортили. И все-таки хочется ее дочитать до конца. А знаете — отчего? Есть какая-то в ней терпкость». И под конец сказал: «Вы пишете не от баловства».

В 1919 году Чумандрин — ему не было еще четырнадцати лет — воспитывался в пятом детском доме Новосильского уезда. Внезапно, в двух переходах от детдома, появились конные разъезды белого генерала Мамонтова. Заведующая детдомом сбежала, оставив ребят на произвол судьбы. Сбежали и служащие, захватив с собою все, что было там: крупу, соль, муку, спички и даже градусник со стены. Есть ребятам было нечего. Решили идти пешком до станции — верст тридцать с гаком. Шли голодные, большие вели маленьких, маленькие ревели. На рассвете пришли. Стоял поезд. Железнодорожники кое-как втиснули ребят в теплушку, подкармливали их дорогой и так, больше чем через сутки, дотащились до Тулы. Пришли в гороно. Секретарь не пустил к заведующему: «Почему сами пришли? Почему нет с вами директора?» Накричал, натопал ногами. Маленькие стали плакать. {185} Вышли на лестницу. Миша Чумандрин добыл где-то бумагу и карандаш. Стал писать заявление. Писал часа три. Описал и труса заведующего, и служащих Варвару и Степана, стащивших крупу и муку, чинушу-секретаря гороно. Улучил момент, когда секретарь вышел, и вихрем ворвался к завгороно. Тот прочитал заявление и сказал: «Да это не заявление, а целый рассказ».

Это и был первый рассказ Чумандрина, вызванный суровой и горькой необходимостью. Да, он и потом, всегда, писал не от баловства.

В 1925 году Чумандрин приходит на завод «Красный гвоздильщик». Писал рабкоровские заметки. Пишет первую свою повесть. Позже — вспоминает: «Меня заливает краска стыда — написать в две недели повесть в три печатных листа! Срамотища!» В кругу близких он потом неумолимо расправлялся и с этой своей повестью, и со следующей — «Родней». Я не знаю другого литератора, который бы так расправлялся со своими ошибками. Именно — расправлялся, ибо делал это, как все, что он делал, — с необузданной решительностью.

Рабочее происхождение Чумандрина рапповские критики подчеркивали и, как могли, кадили вокруг него фимиам. Я сам читал в «Вечерней Москве» о литературном диспуте в Политехническом музее, где один из профессоров не то чтобы противопоставлял, но сопоставлял Чумандрина с Толстым, Львом Николаевичем, и, в целом, отдавал предпочтение Чумандрину, в силу его классовой четкой целенаправленности. Сравнивали Михаила Федоровича и с Эмилем Золя, опять-таки выталкивая вперед не Золя, а Чумандрина.

Немудрено, судите сами, в этом удушливом фимиаме задохнуться рабочему пареньку, только-только взявшему в уверенные, но весьма неумелые руки писательское перо. На одном из диспутов в этом Доме Чумандрин признавался: если говорить о жертвах РАППа, то он, может быть, и был его первой жертвой — именно из-за этого кадила!

— Однажды, — заявил он на собрании рабочих авторов в 1932 году, — я прочитал от доски до доски все, что написал, и сдается мне, что больше правы те статьи, которые меня ругали, нежели те, что хвалили.

И тех, и других, скажем прямо, было незаслуженно много.

Думаю, что Чумандрину с божьей помощью и с помощью {186} Горького, об этой помощи будет сказано ниже, — удалось выдержать одно из самых жесточайших человеческих испытаний — лестью.

Занимаясь в училище и торгуя после уроков газетами — надо было зарабатывать на хлеб, потому что отчим Миши был скупой и злобный человек, — наткнулся Чумандрин на книгу Горького «О писателях-самоучках». И запомнил ее — навсегда.

Чумандрин знал Горького от первой до последней строки, все написанное им, письма и неопубликованное, отыскивал в архивах его фельетоны в «Нижегородском листке».

Повесть «Белый камень» (Чумандрин впоследствии переделал ее в пьесу) очень понравилась Горькому. Горький же заставил переписать всю книгу, написанную Чумандриным о Германии начала фашизма, — он побывал в эти тяжкие времена в Берлине, Руре, Гамбурге.

Чумандрин страстно любит театр и пишет пьесу «Естественная история», которую Горький читает и возвращает ему с большим количеством пометок, считая, что это пьеса скорее для чтения, чем для театра.

Пьесу «Бикин впадает в Уссури», очень понравившуюся Борису Бабочкину, Михаил Федорович писал в тяжелый для себя период жизни.

Именно в это время Бабочкин упрямо сидел с ним долгими вечерами, работая над окончательным вариантом пьесы…

Можно сказать без преувеличения, что он был снедаем совершенно неодолимой жаждой жизнедеятельности. Чумандрин однажды вечером шел домой и остановился у игравшего вальс «На сопках Маньчжурии» гармониста. Послушал-послушал его и потащил в пивную напротив дома, где мы жили. Нашел заведующего. «Хотите, чтобы у вас была культурная пивная? Возьмите этого гармониста». Заведующий прельстился — взял.

А вскоре музыка гармониста стала собирать в пивной и подле нее столько народа, что в рабочем кабинете Чумандрина, окна которого были как раз «на траверзе» пивной, стало невозможно работать.

Горький, как мог, сдерживал буйную энергию Чумандрина. Довольно сердито писал он ему в 1931 году:

«Как часто возникают у Вас, т. Чумандрин, гениальные планы! То Вам хочется издать 150 листов безграмотного словесного хлама, то Вы затеваете “Рабочий театр”, {187} о котором все еще “ни слуха, ни духа”, то организуете журнальчик “Ленинград”, кстати сказать, — очень плохой. А писательство, дело, к которому Вы более или менее способны — не двигается у Вас».

На Чумандрина такие письма Горького действовали как холодный душ. С той же неистовостью, с какой он носился со своими очередными планами переустройства мира, он вывешивал на входной двери свирепую надпись — на машинке заглавными буквами: «Я занят и никого не принимаю. Не звоните и не стучите!!!!!!!!!!»

Кажется, восклицательных знаков было еще больше.

Но — и звонили, и стучали.

Да он и сам бы не мог жить без общения с людьми, не такая это была личность.

Однажды пришел к Сергею Мироновичу Кирову — Киров, как и Горький, к Чумандрину относился с нескрываемым любопытством — и сказал примерно следующее:

«Сергей Миронович! По стечению обстоятельств — несправедливому, конечно, хотя и льстившему моему самолюбию, — в литературе мне присвоено генеральское звание, иначе говоря, я ношу в литературе ромб, хотя по уровню своего уменья еле‑еле тяну на три кубаря (по-нынешнему — примерно старший лейтенант. — *А. Ш*.). Вот я и принял решение — пойти на годик-два-три на завод, на партийную работу. А то ходят многие из нас по литературе с четырьмя ромбами, а им и моих трех кубарей много. Выхожу из этого общества».

Киров, вместе с присутствующими тогда при разговоре секретарями ленинградского обкома, долго смеялся безудержно решительной чумандринской метафоре, но потом, поразмыслив, рекомендовал его на партийную работу.

Вскоре Чумандрин записал в своем дневнике: «Уже сговорился о своем секретарстве. Иду на завод второй пятилетки (б. “Кооператор”, б. Сан-Галли). От кладбищенских памятников и несгораемых шкафов — сейчас бумагоделательные машины». И далее: «… Обедал в заводской столовой, в рабочем зале (у ИТР пока не был). Суп безобразный, язык с картофелем — ничего, вкусно, но дорого: 1 р. 23 к. Понятно, почему обедающие рабочие языка сторонятся, не по карману».

Проработал на заводе больше года, явился новый круг знакомств, связей с людьми — и несколько записных {188} книжек, исписанных все тем же мелким-мелким почерком!

… Задумал роман о Толстом. Бегал по всем библиотекам, забросив все дела, отыскивал то, что есть, и то, что не издано — о Толстом. И, разумеется, создал свою собственную, очень оригинальную концепцию образа Толстого, отличную от всех известных концепций «толстоведов».

«… Писать эту книгу так, чтобы героями были Николай II, Толстой, Ленин, Столыпин, Витте, японский адмирал Ноги, Горький, большевики, митрополиты, рабочие-революционеры. Это должна быть книга, идущая по 7 – 8 параллельным линиям, с сотнями героев. Бурская война, Южная Африка, Англия, Сибирь, Японская война, Маньчжурия, Петербург, эмиграция, богоискатели».

Несколько лет подряд работает над материалами, не решаясь, однако, приступить к роману, все откладывая и откладывая его…

### В документах*Вечер памяти М. Чумандрина. Ленинград. Дом писателей имени Маяковского, февраль 1941 г*.

*Л. Карасев*. … был вместе с Михаилом Чумандриным на фронте, в одной дивизии, в одном полку. До 17 декабря в боях не были. 17 декабря вызвались идти в боевую разведку, на четыре километра впереди передовой линии фронта. Шли вместе, а так как Миша плохо видел, то шел рядом со мной. Надел свои очки, шел, держа винтовку на изготовке. От волнения у него пересыхали губы, и он их все время облизывал. Мне он сказал: «Не знаю, чем кончится сегодняшний день, но для меня это очень большая проверка…» Мы пробыли в этой разведке до вечера, дважды приняли бой, было двое раненых среди разведчиков. Миша хотел сам вынести раненого из леса, но это сделали санитары. Идти назад было очень тяжело, однако я услышал, что он смеется. «Ты что, Миша?» — «Знаешь что? Я очень боялся, как буду вести себя в первом бою. Боялся за себя, понимаешь? И только теперь, возвращаясь, я понял, что я не трус».

{189} *Л. Канторович* (художник, погиб на фронте в первую неделю Отечественной войны. — *А. Ш*.). Знаю много людей, которых он опекал и вывел в люди. Есть, например, такой скульптор Иткин — не без способностей, но довольно странный человек. Миша где-то его откопал, и вдруг вся «Слеза социализма» оказалась наводненной иткинскими скульптурами. Я помню, в крошечном кабинетике Миши, куда набивалась масса народу, очень долго лежал сапог, из глины, колоссальный, в два раза больше натуральной величины, сапог, сделанный Иткиным, сапог всем мешал, но Миша уверял, что это великолепный сапог эпохи военного коммунизма.

… Помню об его сумасшедшей затее — плавать на яхте по Северному Ледовитому океану. Заставил меня вместе с ним пойти в Смольный — а у него была способность заражать своими сумасшедшими идеями людей, так что отвертеться было нельзя, и мне уже казалось, что можно вполне плавать на яхте в Северном Ледовитом океане. Итак, мы пошли в Смольный и уговорили одного из крупных руководителей Советской власти, почти уговорили построить нам яхту. К счастью, этого человека сняли, так как иначе мы погибли бы при самых дурацких обстоятельствах…

… Очень много людей побывало в этом крошечном кабинетике, очень много людей, которые сейчас работают в искусстве и считают Мишу своим крестным отцом. Я — в числе их. Вот почему трудно говорить о Михаиле Чумандрине как о мертвом человеке. Он действительно среди нас.

*Б. Лавренев*. Здесь приводился известный случай, когда Мишу приравняли к Толстому и Золя. Дело в том, что у него было настолько огромное внутреннее здоровье и какая-то черноземная крепость натуры, что он от этого никак не свернулся. У нас на глазах — десятки других примеров… Я знаю, что один такой писатель, прочитав статью, где его сравнивали с Толстым, сидел в Госиздате, взявшись за голову, и говорил: «Подумайте только, какая на мне сейчас ответственность!..» (Смех.)

… Если становился врагом, то врагом — принципиальным, прямым — берегитесь, хватит вас по лбу, но если идет с кирпичом сзади, можете идти спокойно, сзади никогда не ударит. Окольные пути в борьбе были для него заказаны.

{190} … Были у него настоящие рабочие руки, не мог сидеть без дела, если не писал, надо было строить или разбирать, или разламывать… Я эту черту любил, потому что и я сам ломал не раз чужие радиоприемники, желая их усовершенствовать… То, что он умер так, как он умер, — то, в сущности говоря, Чумандрин не мог умереть иначе — работая во фронтовой газете, он должен был идти в бой, должен был взять винтовку, должен был повести людей…

### В памяти…

… Чумандрин — фамилия татарская?

Что-то было в его внешности от татарина, не только от фамилии.

Необузданность нрава и непредсказуемость поступков.

И — русский, чистый русский, с его не знающей берегов широтой.

Афиногенов спокойно отнесся к моей пьесе «Талант», поставленной в Александринском театре. Понравился ему по-настоящему, как я понял из откровенного разговора с ним, только Касаткин, журналист.

А я ведь писал его с натуры — Касаткина: Чумандрин.

Звали мы его — Миша Бешеный Огурец.

Я не огородник, только слышал, что так зовутся огурцы, лопающиеся на бахче с пушечным грохотом и — в неположенное природой время.

Все время что-то совершал. Иногда нечто талантливое. Иногда глупое. Иногда — поражавшее своей алогичностью, которой сам потом несказанно изумлялся.

… Письма с «лесной войны» сорокового года в лесах Карелии, на которой он и погиб, — подписывал «Мишка на Севере».

Когда его, недавнего беспризорника, самоучку, рабочего-котельщика ленинградского завода «Красный гвоздильщик», попавшего в писатели по самому раннему «призыву {191} ударников в литературу», объявленному РАППом; его, написавшего несколько интересных по материалу и авторскому незаурядному видению, но слабоватых художественных повестей, волею той же, всемогущей в те времена РАПП, назначили не более не менее как редактором солиднейшего ленинградского журнала «Звезда» — он явился на первое заседание редколлегии с активом и произнес самую краткую в мире тронную речь.

Если учесть, что в редколлегии журнала и его активе были такие фигуры, как, скажем, Ольга Форш, Юрий Тынянов и Корней Чуковский, Алексей Толстой и Самуил Маршак, Борис Лавренев и Михаил Зощенко, можно представить, как он растерялся — ведь в душе он был весьма скромного мнения о себе как о писателе. Он был очень, очень умен. И, будучи умным, он хотел отчаянным юмором спасти свое положение. Гаркнул, неожиданно для самого себя:

— Здорово, белогвардейцы!

«Шутка» не имела никакого успеха.

Он любил есть картошку в мундире. Может, тут было чуть-чуть рисовки, но и приходя в ресторан «Европейской гостиницы», он тоже требовал не меню, а картошку в мундире. И очень обижался, когда ему отказывали.

Когда мы вдвоем путешествовали по Карелии в тридцатые годы, ночью в избе увидел в свете керосиновой лампы какую-то девушку, хозяйскую дочку, которая чем-то необыкновенно приглянулась ему. И на обратном пути уговорил меня сделать крюка километров двадцать, чтобы только поглядеть на эту девушку. А увидев ее днем, разочаровался и просил у меня прощенья.

Как личность он был гораздо ярче, чем художник.

Он сам скорей походил на персонаж, чем на автора.

В начале тридцатых годов статьи о нем печатались не только в газетах, но и в толстых журналах. Появились даже специалисты — чумандроведы. Имя Михаила Чумандрина вошло в литературную обойму, и к нему мало-помалу привыкли и даже недоумевали, если оно случайно в этой обойме отсутствовало.

{192} Откуда возникла эта дутая слава, не подтвержденная художественно?

Оттого что принималась в расчет не его проза и не его драматургия, а его должность.

Особенно поднимались на щит его первые книги: «Склока», «Родня» и «Фабрика Рабле».

Вечером зашел ко мне и прочитал эпиграмму Александра Безыменского:

Литературу начал «Склокой»
И продвигается «Родней».

— А что? — прокомментировал. — Злобно, но в общем и целом точно. А главное, остроумно. Нет, самое главное — довольно точно.

Под «Родней» подразумевалась превозносившая его рапповская критика.

Должность была у него высокая — секретарь РАППа, а РАПП в те времена была решающей организацией, она и раздавала венки, и спихивала с пьедесталов, даже влияла на издания и тиражи.

Любовь к литературе — и к людям, которых он лично любил. Умел видеть в них главное, даже обладал даром романтизировать каждого из них.

Был влюблен в Фадеева. Не только как в писателя. Все нравилось ему в фадеевской повадке. Старался ему подражать даже в манере речи — впрочем, не один он.

Для него не существовало табу.

И он весь был — в догмах.

И подгонял жизнь под догму. Вероятно, поэтому сочинения его отдавали педантизмом и сентенциозностью. В жизни он многое делал наоборот, вопреки собственным законам.

Однажды, подвыпив, расплакался и сказал, что многие считают его слишком примитивным, а ведь он — интеллигент {193} до мозга костей. Учтите, — это было время, когда слово «интеллигент» еще было полубранным, и многие завидовали Мишиному пролетарскому происхождению.

В пьесе «Между ливнями» один из моих персонажей, журналист, пишущий под псевдонимом Красный Баян, говорит о себе: «Графоман. Весь вопрос — способный ли? Пишу до беспамятства».

Это парафраз дневниковой записи Михаила Чумандрина, прочитанной мною после его гибели. Там было несколько иначе: «Я, конечно, графоман. Весь вопрос — талантливый ли?»

Он был — талантливой личностью. И весь — впереди…

14 января 1955 года. Спустя пятнадцать лет со времени «лесной войны».

Москва. Улица Горького, дом 14, шестой этаж, теплый, прокуренный, набитый людьми кабинет советской драматургии Всероссийского театрального общества.

Здесь — новая, но уже прочно установившаяся, умная традиция — чтение новинок, вопросы к автору, его ответы.

Сегодня — черед моего «Персонального дела».

Еще все впереди — премьера у Охлопкова со Львом Свердлиным и в Ленинграде, у Вивьена с Николаем Симоновым. Пока я видел только репетиции. Все впереди — успех или поражение, гороскопа у меня нет. Охлопков не спешит, честно говоря, побаивается.

Жду — с трепетом.

Я только что прилетел из Куйбышева — там готов спектакль, первый в стране. Потом он пойдет у нас и за рубежом, так широко, как, пожалуй, еще не шла потом ни одна из моих пьес. Корень тут, вероятно, не в столь уж высоких художественных ее достоинствах, у меня на сей счет довольно сдержанная позиция. Корень — в весомости самой акции драматурга и театров, их гражданского долга.

Самолет долго пробивал куйбышевские облака, без толку крутился над аэродромом. Кажется, слава богу, пошли на посадку. «Приземляемся?» — спрашиваю я у {194} проходящего меж кресел хмурого летчика. «Да, в Пензе», — откликается он.

Высаживаемся в Пензе. Сидим на чемоданах. Читая отчаяние в моем лице, случайный попутчик, из эстрадных администраторов, спрашивает: «Что с вами?» — «Да вот дикость — сижу в Пензе, а в Куйбышеве сейчас идет общественный просмотр моей новой пьесы!» — «Так ведь идет!»

Он прав.

Знай я, что в эти часы тут, в Пензе, в здешнем театре идет общественный просмотр… того же «Персонального дела»! — не видать бы мне Куйбышева! Но я этого не знал и дождался погоды, и прилетел в Куйбышев, и попал в театр на попутном грузовике, и вошел в зал, как раз когда опустился занавес, и вынужден был сидеть на обсуждении набрав в рот воды — что скажешь, не увидев?

Все это весело проходило мысленно передо мной, когда началось обсуждение в кабинете ВТО. И еще припоминалось волнение, с каким я следил за Хлебниковым — Свердлиным и Симоновым — Хлебниковым, и сквозь их черты проступали черты того, реального Хлебникова — Чумандрина, которого они и не знали… Мне даже казалось, что они и внешне чем-то неуловимо были похожи на него, хотя на самом деле было, конечно, не так. Но мне казалось, что это так и что он, Миша Чумандрин, частица которого вселилась в каждого из этих двух артистов, спустя много лет — вернулся. Живым.

А был он убит 6 февраля 1940 года в лесах Карелии, и было ему тогда тридцать четыре.

*1978*

### Две строчки

Из записной потертой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.
Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело,
Шинель на льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.
Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бежал-бежал,
{195} Да лед за полу придержал…
Среди большой войны жестокой,
С чего — ума не приложу, —
Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примерзший, маленький, убитый,
На той войне незнаменитой,
Забытый, маленький, лежу.
 *А. Твардовский*

*1943*

## «Честнейшая идея века»

Вдали от событий, в Петрополисе, в маленьком городке высоко в горах Бразилии, оказавшей изгнаннику последнее гостеприимство, дав смертельную дозу снотворного своей молодой жене и сам тут же приняв такую же дозу, ушел из жизни Стефан Цвейг. Сейчас, когда пишутся эти строки, вышла его книга «Бальзак». Цвейг писал ее последней, там, в далеком Петрополисе. Оставил записку: «Привет всем моим друзьям! Пусть они встретят зарю! Я слишком нетерпелив и потому ухожу».

Это было написано в воскресенье 22 февраля 1942 года, в вечерний час — вечерами Цвейг обычно не работал, он изменил своему правилу единственный раз, чтобы успеть написать прощальные и распорядительные письма. Цвейга и его жену нашли на кровати в одежде, он — лежал на спине, улыбаясь, будто бы спал, она — полуобернувшись, закинув руку ему за шею.

22 февраля 1942 года, а заря пришла — 9 мая 1945‑го. Через три года. Прошли они бесконечно мучительно, трудно, в надеждах и разочарованиях и снова в надеждах, трудно, но и незаметно, — для всех, кто был в бою, на переднем крае, и для тех, кто с утра до поздней ночи и до рассвета, и сутками, и неделями не выходил из цехов оборонных заводов и собирал урожай для фронта, и для тех, кто по радио говорил с немецкими окопами и с немецким тылом, и для тех, кто писал солдатский раешник и заметочки о снайперах, танкистах, минометчиках, связистах, разведчиках в дивизионных и армейских и флотских газетах, для всех, кто, каждый по-своему, {196} ускорял приближение зари, которой не дождался Стефан Цвейг. И бесконечней самой длинной полярной ночи были эти три года, если художник жил далеко, там, в ушедших столетиях.

Цвейг писал о Бальзаке — и поэтому не мог ждать.

Стрелять, быть рядом, близко с теми, кто стрелял, ускорять ход войны — так, только так…

Симонов высаживался с десантом, ходил в атаки. Эренбург в них не ходил. И с десантом не высаживался. Но оба — стреляли. Так, в осажденном Ленинграде, стреляли и Вишневский, и Тихонов, и Вера Кетлинская, и Вера Инбер, и Александр Прокофьев, и Ольга Берггольц.

Они все могли ждать и — дождались. Гайдар и Крымов, Ставский и Евгений Петров, Лапин и Хацревин — те не дождались, но стреляли. Отстреливались — до последнего дыхания.

Не для всех писателей жизнь в тылу была несчастьем, иным она дала и краски, и вдохновенье, и сюжеты.

Тем, для кого тыл явился не эвакуацией, а тылом, в точном значении этого военного слова.

Иные, помедлив, присоединились к ускорявшим ход военной, разрушающей фашизм машины и вдали от фронта оказали нужное и важное людям. А иные, растерявшись от нежданного, надвинувшегося на страну, потеряли перспективу, а потеряв ее однажды, найти вновь не так-то просто.

Война не только наново открыла, новым, дальним светом заставив засиять уже мелькнувшие в литературе имена — Ольги Берггольц, например: ее голос, чуть слышный в предвоенную пору, хотя уже были милые стихи, книжечки — наполнился, возмужал, стал слышным по-настоящему лишь в блокаде. А Вера Панова? Театралы услышали это имя еще в 1931 году — дебют драмой «В старой Москве».

Война дала созвездие имен, без которых литература была бы ниже — и не на одну голову.

Вы любите литературу? Тогда попробуйте вообразить ее без Веры Пановой и ее «Спутников». Именно «Спутники» поставили Панову в ряд крупных прозаиков, затем уже появились ее известные повести и пьесы, признанные читателями и зрителями. Смотрел недавно по телевидению {197} многосерийную ленту «На всю оставшуюся жизнь», по «Спутникам», — первоклассную картину, сделанную Петром Фоменко. В ней суть письма Веры Пановой, кружево ее литературной манеры. И вновь встревожила печально-щемящая светлая правда человеческого скромного и величественного подвига…

Перечитайте «Волоколамское шоссе» Александра Бека — и почувствуете не вчерашнюю, сегодняшнюю необходимость этой книги…

В драматургии тоже были свои открытия — не однодневки.

Из леоновских пьес — сильнейшая: «Нашествие». Русский характер в войне очерчен уверенно, вширь и вглубь, язык не только многоцветен и метафоричен — ясен, страстен. Об очень, очень многом думается, прослеживая судьбу Федора Таланова — в ней — философское обоснование идеи патриотизма, стянувшей гигантское тело народа одним могучим поясом, художественное обоснование идеи нравственного катарсиса, который дал подвиг войны миллионам на фронте и не менее — в тылу, его, леоновское, толкование подвига — «честнейшая идея века». Ей отдает всего себя сполна человек, раскрывая при этом лучшее, что в нем заложено, а быть может, было скрыто для него самого…

«Фронт» — тоже бой. Рискованный. Знаю, знаю, мне скажут — Корнейчук работал, как говорится, с лонжей. Но разбиваются и с лонжей. Да, бой рискованный, и не только для подхалимов и льстецов при самых, даже самых-самых высоких, чудодейственных покровительствах — бой и для самого автора.

Перечитайте «Фронт». Откройте то, чего, быть может, и сам Корнейчук, за письменным столом, не сознавал до конца и что сейчас, когда минули годы, проступает как симпатические чернила.

Что было в фокусе «Фронта»? Дуэль Горлова и Огнева, а за дуэлью двух всегда угадывается многое и угадываются многие — так было не только в девятнадцатом веке. Корнейчук возвеличил, не боясь, что навлечет на свою голову гнев Горловых — и он его навлек! — новый тип военачальника, пришедший к командованию полками, дивизиями, армиями, фронтами — дорогой ценой отступлений, окружений, «котлов», военачальника сложившегося, выковавшегося, отлитого в горниле войны, — Огневы побеждали не только немцев, они побеждали Горловых — {198} так было не только на сцене — на всех театрах войны.

Корнейчук прославил Огневых на сцене — этим он облегчил им путь к победе, и за это нельзя не уважать и не ценить «Фронт», пьесу, написанную со всей энергией в горькие периоды самого тяжелого отступления, пером и едким, и страстным.

Хороша была пьеса Александра Крона «Офицер флота». И, по правде говоря, не в исполнении Художественного театра, в какой-то округлости, затверженности, в тональности слишком хорошо поставленных голосов, здесь она где-то вдруг потеряла свою военную угловатость, флотскую ироническую интонацию, морскую упрямость, принятую театром за дидактизм.

Наибольшее впечатление было от пьесы в скромном театре балтийских моряков, когда ее ставил режиссер Александр Пергамент, сам офицер флота; когда играли артисты, прошедшие войну с флотом, — под аккомпанемент орудий, обстреливавших Ленинград.

Война — экзамен человеческому духу, время его невероятных подъемов и, однако, невероятных падений — и уже не одно десятилетие минуло, а все появляется и появляется рожденное ее кровавым опытом, — и «Последние залпы» Бондарева, и «Пядь земли» Бакланова, и Серпилин из «Живых и мертвых», и все симоновское, возможное, к счастью, теперь, переосмысление неудач первого этапа войны, переосмысление, в котором все больше обозначился подвиг народа и подвиг коммунистов.

Уже прошло много лет после войны, а все «Летят журавли» по свету и «Баллада о солдате», и «Судьба человека», и довженковская «Повесть пламенных лет»…

*1964*

Ушло на войну много писателей.

Треть из них не вернулась.

Ушли в дивизии народного ополчения, на корабли Военно-Морского Флота, в полки и батальоны, в дивизионные, армейские, фронтовые газеты.

Погибли в боях под Ленинградом, под Москвой, подСталинградом, под Киевом, в Севастополе, под Новороссийском, на Балтике и на Черном море…

{199} Иных я знаю по фамилиям и книгам, иных лично, были среди них и мои друзья…

Помню о них и буду помнить всегда.

Еще и потому, что вернулся с войны — невредимым.

Попадал и под бомбежки, и под артиллерийские обстрелы, и под прямой минометный огонь, пережил две блокадных зимы и три блокадных лета — но ведь все-таки вернулся невредимым…

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они, кто старше, кто моложе,
Остались там.
И не о том ведь речь,
Что я их мог и не сумел сберечь…
Речь не о том…
Но все же, все же, все же…

Эти поразительные строки — из последних стихов Александра Твардовского, Разве что-нибудь прибавишь?

*1979*

## «Помните меня, я вас очень любил…»

Ночью в номере выстукиваю на машинке корреспонденцию о сражениях на Неве. Ночью же понесу ее на военный телеграф в Адмиралтейство.

А по номеру мечется Борис Лихарев — приехал с фронта, ночует у меня, на свободном диване.

Поэт, сотрудник армейской газеты, с начала войны был на Севере. Политуправление вызвало в Ленинград, успел проехать до того, как замкнулось кольцо блокады.

Чуть приподняв край шторы из синей обертки, вглядывается в темень, в оранжевое пятно, встающее над черным всадником на площади, над Мариинским дворцом.

Даже сквозь плотно закрытые окна отчетливо слышится несмолкаемое уханье — и ночью бьет артиллерия.

Хорошо бы, если наша.

Сегодня оставлен Пушкин. Это даже трудно представить — Пушкин.

{200} В Пушкине была армейская газета, в которой работала жена Лихарева, — он переживает взятие Пушкина вдвойне. Что с женой? Успела ли уйти? Может быть, убита? Почему ее в Ленинграде нет — он искал ее весь вечер.

Свисток с улицы — пробился свет, ПВО на посту.

Опускаем штору затемнения. И тотчас же стук в дверь. Нет, не ПВО. Михаил Светлов, мой давний знакомый по комсомолу; кто-то сказал, что его лицо стало похоже на бритву в профиль. Он живет в соседнем номере. Входит, очень неумело, на ходу прочищая дуло своего солдатского нагана почему-то носовым платком.

«А что? — говорит он, оглядывая номер. — Совсем неплохая долговременная огневая точка». Мрачноватый юмор сейчас в ходу.

У него в номере испорчен телефон. Берет трубку, через коммутатор вызывает город: «Дайте город. Занят? Не может быть».

В кают-компании военного корабля Светлова приняли бы как своего — ручаюсь.

Каюсь, я потом, спустя пятнадцать лет, приписал светловскую невеселую остроту своему Трояну из пьесы «Гостиница “Астория”», московскому журналисту Трояну, застрявшему в сентябре в гостинице «Астория».

Иду в Кронштадт на катере.

Первое известие на кронштадтской пристани: убит Иоганн Зельцер, дружок.

У меня еще не успело обледенеть сердце, как это случилось несколькими месяцами спустя, в зимнюю блокаду, когда ничья смерть уже не заставляла биться его учащенней, ничья смерть уже не тревожила, и возможная собственная — тоже.

Известие о смерти Иоганна ранило больно — виделся с ним недавно, в начале этого невероятного месяца: он пришел на катере ко мне, на «Октябрьскую революцию», с «Марата», взять взаймы клише, а заодно и передать письмо близким, зная, что меня собираются на сутки командировать в Ленинград.

Письма на Большую землю из Кронштадта шли тогда дольше, чем в век дилижанса.

Письмо Иоганна Зельцера плыло здесь вдоль берега, занятого немцами, потом переплыло Ладогу, потом тряслось {201} на попутных и попало в тыл, к жене и трем его детям, когда он лежал на дне Финского залива.

Письмо превратилось в завещание.

Да оно и было написано как завещание — кончалось словами: «Помните меня, я вас очень любил».

В прошедшем времени…

Он действительно их очень любил.

После войны жена его дала мне прочесть это письмо. Зельцер писал: «Не знаю, доходят ли к вам мои письма, знаете ли вы о нашей жизни. Кругом — насколько глаза видят — пожарища! Выйдешь ночью на палубу, смотришь, смотришь без конца. Смотришь и запоминаешь. За все враг заплатит сполна. Положение наше серьезное, но мы знаем всю правду и будем биться до конца. Может быть, мне не придется увидеть вас, знайте, буду драться до последнего, пока будет теплиться сознание и я смогу действовать…»

За несколько дней до последней нашей встречи его, как и меня, вызвали в штаб флота: надо было писать проект обращения моряков, того самого, в котором давалась священная клятва: «… пока бьется сердце, пока видят глаза, пока руки держат оружие, не бывать фашистской сволочи в городе Ленина».

Зельцер писал проект этой клятвы, он и сдержал ее.

Как семьдесят тысяч моряков, погибших под стенами Ленинграда.

В письме-завещании были строки, приписанные в конце, — строки проклятия. Помню их наизусть. «Будь он проклят, — писал он об одном своем недавнем друге, — кровью наших погибших товарищей».

Это читать было страшно — друг был жив-здоров. В эти дни забыл о своем долге. И Иоганн проклял его.

Позднее этот оставшийся в живых друг рассказывал, будто бы бедный Иоганн пал бессмысленно, не на зенитном мостике, как было на самом деле, а в Ленинграде, укрывшись во время бомбежки в какой-то случайной подворотне.

Очевидно, такой конец больше его устраивал и как-то «оправдывал».

Иоганн Зельцер — это и Кронштадт, трагический, горький, самых первых месяцев воины.

Иоганн Зельцер — это и наша молодость, начало тридцатых {202} годов, серый дом на улице Рубинштейна, с плоской крышей-солярием, с железными балкончиками, забранными решетками тюремного типа, дом — бытовой коллектив, почти коммуна, населенный веселым и беззаботным племенем бандарлогов; как следовало из романа Киплинга, бандарлоги на следующее утро забывали то, о чем решали накануне. В племя бандарлогов входила и молодая, льняноволосая, в красном платочке, похожая на русскую игрушку, Ольга Берггольц, и молодой, но уже седой Юрий Либединский, и Михаил Чумандрин, и Николай Костарев, автор знаменитых в ту пору «Моих китайских дневников».

Дом назывался в тогдашнем ленинградском просторечии «Слезой социализма»; так его назвал Петр Сажин — тоже из племени бандарлогов, — и так его называли в Ленинграде все; даже Сергей Миронович Киров заметил как-то, проезжая по нашей улице имени Рубинштейна, что «Слезу социализма» следует заключить в стеклянный колпак, дабы она, во-первых, не развалилась и дабы, во-вторых, при коммунизме видели, как не надо строить.

Название родилось, очевидно, и по прямой ассоциации: дом протекал изнутри и был весь в подтеках снаружи, по всему фасаду, и потому что дом был милым, симпатичным, дружеским, но все-таки шаржем на быт при социализме. Без ванн в квартирах — к чему, есть ванны в коридорах, одна на две‑три семьи, иди мойся, когда бывает горячая вода (правда, она бывает лишь два раза в неделю). Без кухонь — зачем, когда можно, сдав карточки, пообедать внизу, в общей столовой? Без передних — к чему эта барская блажь, когда можно раздеться у швейцара, к тому же похожего на горьковского Луку? Известный архитектор, строивший этот нелепый дом и собиравшийся в него въехать, в последний момент сбежал, поселившись в нормальной петербургской квартире, с ванной, кухней и даже передней.

Иоганн Зельцер, которого мы ласково звали Гаврюшей или Гавриком, по имени мальчика из катаевской повести «Белеет парус одинокий», первым взбунтовался и первым открыто, демонстративно стал жарить любимые им яичницы с салом и бифштексы с луком по-деревенски за неимением кухни — в уборной. За ним робко последовали другие; до последнего мужественно держался один Чумандрин.

И все-таки в наивности, в нелепости, в неудобствах {203} нашей «Слезы социализма» было нечто молодое, исполненное прелести и обаяния и неповторимое.

В этой нелепости было время, с его протестом против мещанского уклада, презрением к обжитому, желанием во что бы то ни стало поломать быт, лишь бы поломать…

Иоганн Зельцер пришел в «Слезу социализма» — и в литературу — из Одесского порта, с флота: он был сначала грузчиком, потом краснофлотцем.

С ухватками, походкой, жаргоном «братишки», коренастый, крепко стоящий на земле, легко воспламеняющийся и так же легко гаснущий, он был замечен Вишневским, обнародовавшим первый его талантливый рассказ; Вишневский же пленил его навечно — не только подражал ему коротким, рубленым, нервным письмом, но даже и ходил вразвалочку, как Вишневский, даже воздух рубил яростно кулаком, как, бывало, рубил, доказывая, Вишневский. Смешно сказать, но и манеру быстренько собирать вилкой еду в уголок тарелки заимствовал от Вишневского. Не думаю, что он делал это сознательно, — он был влюблен в Вишневского детской, наивной влюбленностью, переходившей в обожание, и если это порою и раздражало, то все-таки не могло не трогать своей безыскусственной наивностью.

Счастливой он обладал особенностью — не видеть того, чего видеть не хотел, не слышать того, чего не хотел слышать. Вот прочитал в театре пьесу. Спрашиваю: как? «На “ура”! Артист Еремеев, так тот такое говорил, что и пересказывать неловко…»

Артист Еремеев действительно поддержал пьесу. Тут Иоганн ничего не убавил, не прибавил. Но… сам Еремеев, встретившийся мне на Невском, с огорчением сказал: «Я был единственный, кто за пьесу, остальные — против».

«Я хочу жить в ясном мире», — повторял мне Иоганн не раз фразу из одной моей малоудачной пьесы. И он жил в ясном мире — жизнь ему нравилась как таковая, он пил из нее жадно и не раздумывая, стихия бытия пенилась в нем, как в роллановском Кола Брюньоне; и в том, как Иоганн в переднике сам жарил бифштексы в уборной, было нечто удивительное, упрямо жизнелюбивое, хотя тогда мы расценивали эту его акцию как рецидив мещанства.

А уж какие насмешки — и по справедливости! — вызывало у нас его пристрастие к картинам в золотых рамах, {204} которые он, особенно не задумываясь над их художественной ценностью, развешивал в своей тесной квартире! У него было нищее детство в бедной одесской семье, и кругом были такие же бедняки, и родственники такие же нищие, и в семье всегда говорили об одном-единственном двоюродном дяде, который жил в достатке на самой Ришельевской улице, и однажды маленького Иоганна повели к дяде на Ришельевскую, и он увидел на стенах дядиной квартиры картины в золотых рамах, и это детское впечатление было неотразимо. И вот прошло много лет, и он тоже купил две картины в золотых рамах, как у дяди, и купил себе тоже стол, на деке которого были изображены фаворитки Людовика Четырнадцатого, какой тоже видел у дяди, и геройски сносил насмешки Миши Чумандрина, только угрожающе раздувал свои широкие ноздри, и его добрая шея наливалась кровью. Но он был удивительно отходчив и прощал Чумандрина. Правда, пришел день, когда его терпению настал конец. Он поссорился с Мишей. Но тут уже виною дела литературные: Миша разнес пьесу, которую написал Иоганн вместе с Александром Капковым, бывшим штукатуром. Не будучи никогда в Париже, не зная об эмиграции больше того, что знали о ней обычные средние читатели газет, они написали об исчезновении из Парижа главаря белогвардейской эмиграции генерала Кутепова. Про эмигрантов, про графов, про князей, про помещиков. Те изъяснялись в пьесе либо на южном блатном жаргоне, либо на истинном крестьянском языке медвежьих углов Вологодской губернии, откуда, если не изменяет память, родом Капков. Все было тут — от будуаров до пеньюаров.

Иоганн дулся на Чумандрина с месяц, а потом принял его приглашение пойти попариться в баню на Большом Казачьем и этим дружеским компромиссом как бы признал закономерность своего поражения. Слава богу, больше ни он, ни Капков пьес из великосветской жизни не писали.

Перед войной мы написали с ним сценарий о подводниках — на материалах финской войны, участником которых он был и за которую его наградили орденом Красной Звезды. Потом сценарий уехал в Алма-Ату вместе со студией, я потерял его из виду. Фильм появился, снятый Александром Ивановым в Баку, в сорок третьем. Иоганна Зельцера уже давно не было в живых. Фильм назывался «Подводная лодка “Т‑9”».

{205} … Началась война, и Иоганн, забыв о своих картинах в золотых рамах, не оглянувшись на свой столик с фаворитками, пошел на фронт, как был, заступил матросскую, комиссарскую вахту, с начала и до конца держа, подобно Комиссару из любимейшей им «Оптимистической трагедии», марку советского Военно-Морского Флота. «Форс не теряй, в зубах ковыряй, люди подумают — мясо куш‑шал»… «Любимец корабля погиб», — сказал мне с печалью комиссар «Марата», у которого я справлялся о подробностях гибели друга.

Читаю в дневнике Вишневского: «Изумительный осенний пушкинский день, золотисто-красные клены, желтеющие березы. Отбоя нет… Иду на поврежденный корабль. Развевается флаг на сломанной грот-мачте… Тишина. Несколько человек у трапа. Какая-то маленькая женщина спрашивает Зельцера. (Его сестра, военный врач кронштадтского морского госпиталя. — *А. Ш*.) Старшина отвечает: Зельцер был на фок-мачте, погиб».

Лишь спустя несколько недель водолазы нашли на дне залива оторванный клок кителя с карманом, на кармане проржавевший орден Красной Звезды, а в кармане — размокший, разъеденный морской солью, с фиолетовыми затеками партийный билет; в туманных, расплывшихся буквах угадали имя «Иоганн» и «год рождения». И еще: место выдачи билета — г. Ленинград. И больше ничего не было.

День 23 сентября, когда бомба попала в «Марат», называют черным днем Балтийского флота. И это так.

Немцы бомбили Кронштадт в этот день как никогда. Над крепостью, над рейдом, над кораблями висели одновременно по шестьдесят, по семьдесят немецких штурмовиков и тяжелых бомбардировщиков. Они шли волнами, непрестанно.

Такой атаки Кронштадт еще не знал.

Это был и день кульминации немецкого наступления.

Вишневский записывал в дневнике в этот день: «В салоне Политуправления пусто. На столах недоеденная каша. Подавальщица говорит мне: “Не хочется умирать, хочется жить. Дочь у меня”».

На «Марат», стоявший у стенки в гавани (и поэтому он не мог маневрировать, уходить от массированных ударов авиации), пикировали волнами свыше сорока бомбардировщиков. {206} Корабль отбил один за другим три воздушные налета. Зельцер по боевому расписанию — комиссар зенитчиков на фок-мачте. Очередь немецкого штурмовика убила одного из матросов — комиссар занял его место.

Четвертый налет… Бомба, пробив палубу и попав в пороховой погреб, разорвала корабль надвое; гигантская, невиданная волна захлестнула «Марат», рухнули башни, надстройки, взметнулись над волной и вместе с волной люди.

Еще живые и уже мертвые.

Ушла в воду вся носовая часть линкора. И с нею стоявшие по боевому расписанию на своих местах сотни матросов и командиров. Задохнулись.

Ушла на дно и фок-мачта. С зенитчиками и их комиссаром…

«Марат», разорванный надвое, без носовой части, остался на плаву — это столь же невероятно для корабля, как подвиг летчика Маресьева — для человека.

Но ведь и весь ленинградский, кронштадтский сентябрь был столь же невероятен.

«Марат» не только остался на плаву. «Марат» стрелял. В дневниках убитых под Ленинградом немцев мы узнали, чем был для них его главный калибр. «Марат» стрелял, словно бы ничего не случилось, держали всю войну вахту уцелевшие зенитчики и артиллеристы на части уцелевшей палубы.

Я был на этой палубе в сентябрьские и октябрьские дни сорок первого и побывал на ней уже после войны, в 1953 году, — Кронштадт справлял свое двухсотпятидесятилетие. Нас приехало тогда на празднества несколько литераторов: Лавренев, Соболев, Юнга, Рудный и я, — и всем захотелось побывать на «Марате». Подошли к нему на шлюпке, нас встретил неистовый скрежет, визг металлических пил — резали то, что уцелело после сентябрьского сражения, рвали стальную обшивку, снимали пушки, разбирали башни, выгружали машины.

Ветеран революции уходил на вечный покой.

Да, 21 – 23 сентября были днями кульминации немецкого наступления и днями наивысшего духовного, морального и физического подъема не только в Кронштадте, не только на передовых линиях Ленинградского фронта, но и во всем Ленинграде.

{207} Все, кто жил в Ленинграде в блокаду, знают: после этого сентября был тяжелый октябрь с его вестями о немцах под Москвой; был ноябрь — немцы обложили Ленинград вторым смертельным кольцом; был декабрь — голодный и холодный; а потом чудовищные январь, февраль, март — и каждый из нас, ленинградцев, терял одного за другим дорогих людей.

И все-таки, кажется мне, сентябрь уже тогда решил, на три года вперед, судьбу Ленинграда. Тогда уже стало ясно: выстоит.

*1964*

## «Боец, а не муха»

Малая ленинградская земля, пятачок, памятный мне… Осень сорок первого. Мой новый фронтовой друг корреспондент «Красного флота» Евгений Каменецкий и я с командировочными предписаниями высаживаемся из пригородного поезда, дальше — на попутных в распоряжение морской бригады, обороняющей этот клочок флотской, советской земли. Назад в Ленинград сушей нам уже пути не будет, хотя мы вернемся через четыре дня, — дорогу перережут немецкие танки.

Сначала трясемся в кузове с могучим старшиной по фамилии Маркин, разыскивающим свою часть после лазарета… Месяц спустя я прочту в газете, что ему присвоено звание Героя Советского Союза — посмертно… Потом месим грязь по болотам. Потом ночуем вповалку в какой-то избе. Потом утром снова месим грязь и наконец добираемся до расположения батальона морской бригады. Передний край совсем рядом, это ощущается во всем, поражаемся, что никто не спрашивает документов, никому до нас нет дела, мы сами, если бы захотели, могли бы проверять чужие документы. Идем все дальше, дальше, ухают пушки, пулеметные очереди, повизгивая, пролетают мины.

Под небольшим пригорком — человек в черной шинели без знаков различия, поросший черной щетиной, с толстыми негритянскими губами, с наганом в руке. К нему {208} то и дело подбегают матросы в заляпанных грязью бушлатах, в тяжелых кирзовых сапогах.

— Товарищ писатель, — слышим мы, — ваше приказание выполнено.

— Товарищ писатель, — подбегает другой краснофлотец, — отделение Задорожного заняло оборону высотки, давайте боезапас.

— Товарищ писатель, — слышится новый возглас, человек в шинели без знаков различия оборачивается…

Зонин!

Мины, отвратно повизгивая, ложатся рядом.

Зонин ведет нас в ближнюю рощицу, прыгаем в окопчик, по грудь, это нечто вроде батальонного КП, тут пережидаем налет.

Вчера убило миной командира батальона, сегодня осколком — политрука. Убиты все до единого командиры взводов. Взводы! Одно название. В батальоне полтораста штыков, не больше. Именно штыков. Автоматов нет вовсе. А немцы идут в атаку, поливая из автоматов.

Зонин принял командование, иначе к вечеру батальон перестал бы существовать.

Звания у него нет: началась война, и не успели аттестовать. Да и как аттестуешь? Кадровиков поставил в тупик: в гражданскую войну комиссар, а сейчас — бывший член партии.

И так и пошел на войну.

Вот теперь краснофлотцы сами аттестовали: товарищ писатель.

Ночуем на сеновале, у речки, сено мокрое, с наслаждением глотаем кипяток из принесенной краснофлотцем манерки. Жуем галеты.

Конский топот. Вскакиваем. У сарая спешивается, не слишком умело вынимая ногу из стремени, знакомый генерал, артиллерист. Зонин отдает ему рапорт, тот машет рукой — не до парада, — ординарец, прискакавший следом, ставит на сено маленький чемоданчик. Зонин представляет нас. «Вот по обстановке пересел на коня», — невесело шутит, устало валясь на мокрое сено, генерал, и я спустя пятнадцать лет беру эту реплику для своей пьесы «Гостиница “Астория”».

У генерала настроение подавленное. Дела плохи.

Рассказывает: под Петергофом в дрогнувшую перед натиском немцев морскую бригаду примчался из Питера видный штабной начальник, выскочил из автомобиля, выхватил {209} пистолет, побежал вперед, увлекая дрогнувших. За ним пошли.

Вел матросские цепи, бесстрашно идя впереди.

Атака удалась, немцев чуть потеснили, но на следующий день потеснили немцы.

Моряки откатились еще ближе к Ленинграду.

— Конник, — говорит Зонин. — А против нас танки. Авиация.

Генерал молча вглядывается в Зонина. Он не привык к таким писательским рискованным обобщениям.

Он кадровый моряк, из тех, кто явился на флот в двадцать третьем, по комсомольскому набору.

Рассказывает о том, как шли сегодня на левом фланге в атаку моряки с эскадры: во весь рост, надвинув бескозырки.

Немцы в невероятной близости от Ленинграда.

Под его стенами уже лежат тысячи моряков, снятых с кораблей и ушедших на сухопутье, под стены Ленинграда, цвет флота.

Генерал достает платок.

Я никогда не встречал плачущего генерала.

— Молодые ребята, жизни не видели…

Засыпаем поздно, под глухое уханье тяжелых орудий — форты не дают спать немцам, форты прикрывают наши сухопутные морские бригады.

Тусклый рассвет будит новым, злым минометным налетом.

Генерала уже нет — снялся затемно со своим адъютантом, ночью приехал его комиссар, немцы прорвались на правом фланге бригады.

И нам с Каменецким пора — должны успеть в другой батальон.

Зонин провожает нас до проселка — на развилке застряла в непролазной грязи полуторка.

— Очевидно, я отсюда не вернусь, — говорит он мне и переходит на «ты», хотя мы всегда были с ним на «вы». — Позаботься, пожалуйста, о моем сыне, Сереже.

Его сына, Сережу, я увидел у гроба отца, через двадцать один год.

В Москве.

Стоял в кителе офицера флота, с тремя золотыми полосками, — капитан третьего ранга.

А я помнил Зонина еще по Ташкенту двадцать второго года. Отблески только-только отшумевших военных гроз, {210} казалось, еще полыхали на эмали привинченного к кожаной комиссарской куртке ордена Красного Знамени, на самой этой куртке цвета воронова крыла. Отсветы фронта чудились мне на ободранной ручке старого солдатского нагана, торчавшей из отливавших малиновым пламенем кожаных кавалерийских галифе: с наганом не расставался по привычке, хотя теперь в оружии у него не было никакой нужды. Крутая походка, властная, стремительная манера, якобинская непримиримость суждений. И, казалось мне, блоковское: «Революционный держите шаг…» — относилось к нему в полной мере.

Орден Красного Знамени Зонин получил одним из первых. Он был награжден в двадцать лет, после того как вместе с незнакомым ему еще тогда Фадеевым, вместе с другими делегатами Десятого партийного съезда, вместе с атакующими отрядами Тухачевского, Дыбенко, Ворошилова сошел на лед, защищая Советскую власть от восставших в Кронштадте мятежников. Сошел на лед в тех самых местах, где потом, в сорок первом, принял командование над морским батальоном.

Девятнадцати лет — комиссар полка. Двадцати — комиссар дивизии. Двадцати двух — член Средазбюро ЦК РКП (б), ответственный редактор республиканской газеты «Туркестанская правда», потом переименованной в «Правду Востока», — согласитесь, достаточно высокий пост для молодого человека, которому не минуло еще двадцати трех лет!

Но сколько было Фадееву, когда он, делегат Десятого партийного съезда, спустился на кронштадтский лед? Ему шел двадцатый год. А Вишневскому, вернувшемуся в Кронштадт ветерану гражданской войны? Двадцать один. А Гайдару, командовавшему полком? И того меньше. А Уборевичу, командовавшему фронтом? Двадцать пять.

Малая эрудиция в сочетании с якобинской непримиримостью чуть не сгубили политическую карьеру Зонина, во всяком случае, основательно попортили ее. В Ташкент из далекой столицы пришел первый номер возобновившегося после гражданской войны журнальчика под скромным названием «Вопросы страхования». Это было время нэпа и время надежд сменовеховской интеллигенции. Из эмиграции возвращались на родину писатели, ученые, даже генералы. Зонин перелистал журнал «Вопросы страхования», увидел в оглавлении среди других фамилии каких-то известных буржуазных деятелей, недавно бывших в эмиграции, {211} ощутил прилив классовой ненависти, вызвал фельетониста Бека, и было решено дать очередь по осиному гнезду, поучить бдительности столицу, ослепленную огнями нэпа, не видящую, что творится у нее под носом, за невинными вывесками вроде этой — «Вопросы страхования».

«В таком разрезе» и появился едкий, драчливый фельетон в стихах — от зубров из «Вопросов страхования» и тем более от их неведомых покровителей не осталось живого места.

А недельки три спустя пришла в Ташкент из Москвы гроза, чуть не сковырнувшая Зонина с его редакторского кресла, реквизированного у зубного врача, заставившая Средазбюро ЦК созывать специальное заседание. И как же там секли моего бедного шефа и будущего друга!

Гроза пришла с номером «центральной газеты», в которой был напечатан подвал, куда злее нашего ташкентского — и тоже в стихах! — с названием, нарочно заимствованным у Салтыкова-Щедрина, — «Господа ташкентцы».

В качестве щедринских героев фигурировали злосчастные Зонин и Бек — на пару.

Оказывается, «Господа ташкентцы» бухнули что есть мочи в колокола, не заглянув в святцы. Они замахнулись, по наивному невежеству своему, на чуть ли не единственный в годы царской реакции легальный журнал, невинная вывеска которого тогда прикрывала большевиков, выступавших с революционными марксистскими статьями!

Скандал был большой. Зонина простили, но лишь по молодости лет и лишь приняв во внимание его боевые заслуги.

Зонинское самолюбие, из ряда вон выходящее, при этом во внимание принято не было.

Зонин решил не задерживаться в Средней Азии. Отправили его в Москву. Следом за ним покинул Ташкент фельетонист Бек.

Бек ушел в литературу, Зонин — в критику.

По характеру своему Зонин неминуемо должен был примкнуть к рапповцам. Так и случилось. По характеру своему должен был неминуемо стать в оппозицию к официальному рапповскому руководству, которое «жало и давило». Так и случилось.

Зонинское имя мелькнуло среди имен лидеров Литфронта. Под какими-то декларациями, письмами в редакцию, репликами, «вынужденными ответами».

Когда Литфронт был распущен, Зонин ушел с литературной {212} работы, его направили на советскую, на Дальний Восток.

Потом след его в дальневосточных просторах канул. И возник уже не в Москве, а в Ленинграде, незадолго перед финской войной. Я с изумлением узнал однажды, что А. Зонин, автор исторического романа «Адмирал Нахимов», и А. Зонин, редактор «Туркестанской правды», когда-то отправлявший меня учиться, — одно и то же лицо.

Приютил его в Ленинграде Бек, бывший фельетонист газеты, с которым они на пару оконфузились в Ташкенте, он же Борис Андреевич Лавренев.

Помнится, ленинградские литераторы чурались фигуры, столь неожиданно блеснувшей на невском горизонте. Странным казалась ипостась исторического романиста-мариниста и оставшаяся прежней якобинская манера комиссара гражданской войны, с какой он продолжал говорить о людях, о литературе и даже о политике.

И манера, естественная в прежнем его положении, теперь в новом казалась неестественной.

А Зонин чувствовал эту отчужденность, его, человека неуравновешенной психики, легко возбудимого, перенесшего тяжелую болезнь, это необычайно травмировало: он не понимал, не желал понимать, что в его жизни, в его мыслях, в его отношениях с людьми, наконец, в его поведении могло что-либо измениться.

Он был одинок: жена вышла замуж, где-то в другом городе воспитывалась дочь, воспитывался сын.

Ходил по Ленинграду одинокий, в черной шляпе. В облике его была загадочность, таинственность.

Чем-то походил он в этот его ленинградский период на разжалованного лермонтовского Грушницкого, и когда я вновь увидел его под Ораниенбаумом, без знаков различия, вспомнилась солдатская шинель Грушницкого. И, кстати, Зонин выделялся среди черных матросских бушлатов серой армейской шинелью.

Сходство было не только внешнее — рисовка, поза, свойственные Грушницкому, не были чужды и Зонину.

Он щеголял несдержанностью поступков, резкостью оценок и в первые месяцы войны, даже в военной обстановке, нисколько не изменил этой своей особенности. В кают-компании бранил флотские непорядки, начальство, ближнее и далекое, офицеры только переглядывались, и относили вольность его речи за счет литераторского «свободомыслия»: «им все можно».

{213} Кипел, негодовал и на то, и на другое, и на третье, негодовал, что отдают на сушу лучших специалистов, а как быть, когда флот пойдет на Запад?

Особенно доставалось от него политработникам: делают не то и не так, он бы сделал во сто крат лучше. Тут была и ревность бывшего политработника, и не мог простить им то, в чем они нисколько не были виноваты.

Уже позже, когда малую ленинградскую землю удалось удержать и Зонин вместе с немногими уцелевшими бойцами его батальона вернулся в Кронштадт, а потом на материк, в Ленинград, он подал заявление о приеме в партию.

В сорок втором, осенью, Лев Славин, Вера Кетлинская и я через Лисий Нос поехали в Кронштадт, встречать лодку Л‑3, ходившую на прорыв морской блокады в боевую операцию к берегам Швеции и Норвегии.

Уже в сумерки сошли с пригородного поезда, по лесной просеке зашагали к пирсу.

На противоположном берегу, занятом немцами, вспыхивали осветительные ракеты. Холодно, дождь. Пристрелявшаяся к Лисьему Носу немецкая батарея лениво выпускала свою вечернюю норму снарядов. Наша контрбатарея огрызалась так же лениво. Катера из Кронштадта ввиду обстрела задержались, мы ждали оказии.

Добрались ночью до Кронштадта, утром вышли на пирс. Было все так же пасмурно, хлестал дождь, над морем шли низкие, невеселые тучи. Ветер трепал флаги. Сквозь пелену дождя мы увидели, как к стенке подошла Л‑3, скорей не лодка, а настоящий подводный крейсер.

… Лодка Л‑3 приближалась.

Заиграл оркестр. Медь труб, барабан и отчаянный визг: два краснофлотца тащили вырывавшихся из рук поросят — традиционную дань победителям. Поросят добыли где-то на Ладоге, только двух, трех «недодали»: положено было пять, по числу потопленных лодкой транспортов. А где их взять?

Мы стояли на мокром, скользком пирсе, угадывая на мостике знакомые фигуры.

Лодка Л‑3 находилась в автономном плавании шестьдесят дней. Тогда, в сорок втором, Балтийский флот был трагически заперт в Маркизовой Луже, воевали главные калибры, береговая артиллерия, форты, зенитная оборона. Корабли стояли закамуфлированные на Неве, и поход каждой подводной лодки воспринимался как событие. Сам факт {214} выхода кораблей на запад был обнадеживающим, символическим.

Финский залив называли в те времена супом с клецками: он был полон мин, ударных, акустических, магнитных, антенных.

Лодки шли в поход путем сложным, опаснейшим — из Ленинграда в Кронштадт, из Кронштадта на остров Лавенсаари, с Лавенсаари к берегам Скандинавии. Их подстерегали не только широко расставленные минные поля, но и находившиеся на голландском и порккалаудском рубежах противолодочные сети из стального троса — на якорях, с подключенными минами.

Шли через финские шхеры, по мелководью, и тут смерть ждала на каждом дюйме.

Охотились, как гончие, за каждой вышедшей из Ленинграда лодкой немецкие сторожевики, торпедные катера, ходили над ними миноносцы с глубинными бомбами, высматривали их при всплытии немецкие разведчики, барражировавшие над шхерами, над заливом, над морем.

Да, это были походы смертников. Не раз лодка, геройски исполнив свой воинский долг, ложилась на обратный курс и уже у порога дома напарывалась на роковую западню.

Так погибли лодки храбрейшего Ивана Макаровича Вишневского, Осипова, Мыльникова…

С Мыльниковым я провел день накануне последнего его похода.

Фотография этого талантливого офицера сохранилась у меня, пишу эти строки, разглядывая ее, пожелтевшую. С озорным взглядом, лихой, в щегольской фуражке, надвинутой на лоб, он стоит рядом со мной и Славиным, — это тогда же, в день прихода Л‑3 и в канун последнего похода его лодки. Сохранилась и другая фотография — узкое тело всплывшего мыльниковского корабля, на мостике несколько моряков и Славин в своей армейской форме. Я хорошо знал комиссара лодки, ранее начальника Театра Балтфлота, и он познакомил нас со своим командиром, которого называл в шутку подводным Чапаем — за лихость.

Славин уговаривал Мыльникова взять его, Славина, с собой в поход. Мыльников долго отнекивался, наконец обещал замолвить словечко перед комфлотом, адмиралом В. Ф. Трибуцем.

Лодка ушла на рассвете, не взяв Славина. И не вернулась.

{215} Л‑3 вернулась. Ее встречали не одни мы. Подчеркивая значительность события, на пирсе стоял весь Военный совет. Приехал из Ленинграда председатель Ленинградского Совета Попков.

Л‑3 командовал Петр Грищенко. Я познакомился с ним на базе подводных лодок, где жили Александр Крон и Всеволод Азаров.

Грищенко был полной противоположностью Мыльникову — и характером, и воинскими принципами. Если Мыльников действовал под водой с кавалерийской лихостью, то в стратегии Грищенко преобладали расчет, неторопливость, осторожность. Кое‑кто на флоте, да и на лодке, кажется, эту осторожность склонен был считать за трусость, ну, скажем, за робость. Но осторожность Грищенко, как это показал двухмесячный поход Л‑3 и, главное, боевой итог похода, нужна была для того, чтобы дерзость опиралась на расчет. То, что Грищенко умел, будучи осторожным, быть одновременно дерзким, доказывал его прорыв через шхеры. Он в совершенстве изучил карты и лоции, прикидывая заранее различные варианты входа в шхеры. И прошел там, где его никто не ждал. Но это было лишь частью задачи. Будучи почти лишен возможности маневрирования в узкости шхер, он все-таки, завидев в перископ караван транспортов, никак не ждущих в этой узкости нападения, атаковал и потопил гигантский танкер с горючим для немецкой сухопутной армии. Это был риск, Грищенко пошел на него, тщательно взвесив шансы и удачи и поражения. И, взвесив, атаковал.

За два месяца похода он потопил танкер, миноносец, три транспорта общим тоннажем в сорок две тысячи тонн. Ни одна торпеда не была потрачена впустую.

Неспроста, окончив войну, Грищенко увлекся теорией: учился в академии, потом преподавал тактику подводной войны в военно-морском училище.

Из рабочих-железнодорожников, суховатый, сухощавый, не щедрый на слово, словно бы недоверчиво-изучающе вглядывающийся в своего собеседника, красивый смуглой казачьей красотой, похожий на шолоховского Григория, даже нос с горбинкой.

Сейчас он стоял на мостике лодки, швартовавшейся у пирса, тщательно выбритый, как всегда, свежий, как всегда, — трудно было поверить, что он проплавал под водой два месяца и не спал последние несколько суток подряд.

Такие же выбритые и подтянутые стояли подле него другие {216} моряки. Это был стиль лодки Л‑3, — у Мыльникова, напротив, в походе все усердно отращивали бороды и усы.

Рядом с Грищенко на мостике старший помощник Коновалов, ставший впоследствии командиром Л‑3 и Героем Советского Союза; спустя четырнадцать лет я встретил его, он командовал военным соединением.

И — наш Зонин, собственной персоной!

Как он упрямо добивался, чтобы его взяли в этот поход! Комфлота так же упрямо не давал «добро»: к чему лишний человек в походе, «пассажир», болтающийся без толку, в операции, сопряженной со смертельным исходом?

Но Зонин переупрямил. Доказал. Настоял.

Мне он сказал:

— Другие талантливее меня. Они могут описать поход с берега, поговорив с подводниками. А я вынужден быть храбрым, если не хватает таланта.

Он говорил шутя, беззлобно.

Отчасти он так и думал. Но только отчасти. Не одна скромная оценка собственного литературного дарования влекла его в рискованные боевые операции. Он ходил в них и попозже, попав в Заполярье: командующий Северным флотом, адмирал Головко рассказывал мне, как Зонин упорно добивался «добро» на участие в походах. Головко уступал, а после походов спрашивал командиров кораблей о том, как вел себя Зонин, и все повторяли одно слово: смел.

За поход Л‑3 Зонина наградили Красной Звездой. Он гордился и орденом, и тем, что ходил в поход смертников, но превыше всего — дружбой с Грищенко, как гордился дружбой с другими прославленными и выдающимися людьми флота, и только из числа строевых командиров. Вот что было доминирующим в стимулах его тщеславия и в стимулах незаурядной его храбрости — стремился чувствовать себя с ними на равной ноге, равным среди равных, храбрым среди храбрых.

Это был его «путь в высшее офицерское общество». Писательница Вера Казимировна Кетлинская в письме ко мне подробно описывает последний период жизни Зонина:

«Храбрость в войне была для А. И. ставкой ва-банк: или погибнуть с честью (самоубийство он презирал, хотя не раз был близок к нему), или выбиться из положения какого-то подозрительного одиночки, о чем ты очень верно написал в повести. Оставленное им для меня письмо перед выходом Л‑3 говорило об этом совершенно прямо. Он не мог жить {217} без партии, без общественной деятельности, без почета и доверия».

Щеголял дружбой с морскими офицерами в быту, как щеголял морской терминологией в своих произведениях; как ни странно, это были две стороны одной медали.

Платил за дружбу дружбой. Вникал во всю подноготную жизни своих строевых товарищей: служебную, личную, жил их интересами больше, нежели литературными. И они, морские офицеры, открывали ему самих себя, не таясь, не позируя, не фигуряя, как нередко и невольно делали иные из них, завидев нас, литераторов, вынувших привычным движением свои блокноты.

Зонин знал морскую службу лучше всех нас. Знал флот, его уставы, традиции, нравы, технику. Знание флотской техники даже подводило его, как это ни парадоксально. Завзятые «морячилы» все равно обнаруживали у него ляпы, поскольку он считал ниже своего флотского достоинства выверять морскую, специфическую часть у самих моряков.

Была и другая опасность в его увлечении морской спецификой и морской терминологией. Теряя чувство меры, он злоупотреблял и тем и другим до такой степени, что кое-где специфически морское заслоняло от читателя человеческую суть его интересных, проблемных романов.

Мне кажется, эта опасность реальна и сейчас для некоторых произведений, подымающих флотскую тему: они остаются в сфере, так сказать, маринистской литературы и не могут поэтому совершить прорыв сквозь специфические узкости в широкие литературные просторы.

Роман Зонина «Морское братство» хорош там, где он преодолевает эту морскую специфику, где роман становится романом о людях, одетых в морскую форму, и слаб там, где морская специфика начинает главенствовать, заслонять естественные чувства и страсти.

Я ему говорил это неоднократно, он соглашался, но уже ничего не мог с собой поделать, и последний его роман «На верном курсе» (издательство изменило первоначальное название «Когда корабли сталкиваются», и Зонин вынужден был согласиться с этим новым, унылым), имея много неоспоримых достоинств, все-таки не вышел из сферы маринистской литературы.

В 1962 году в Дом литераторов на панихиду собралось не много писателей, зато пришло проститься множество людей {218} в черных шинелях. У гроба менялся почетный караул: флотский экипаж прислал молодых, по первому году службы, матросов.

Флотский оркестр играл «Варяга». «Наверх вы, товарищи, все по местам…».

Флот держал у гроба последнюю вахту.

Капитан третьего ранга Сергей Александрович Зонин стоял у гроба, по-солдатски опустив руки по швам, не замечая, как катятся по щекам слезы.

Рядом с ним — подполковник Евгений Каменецкий.

Подле была и взрослая дочь Зонина.

И другой его сын, приехавший из Ленинграда, юноша, рожденный в блокаде. Стоял, очень похожий на отца, несколько отчужденный — так мне показалось, с сухими глазами. Я взглянул на него и вдруг заметил, как он напряженно, стараясь не пропустить ни слова, вслушивается в то, что говорили о его мертвом отце люди, которых он не знал, но которые знали о его отце неизмеримо больше, существенней, чем он. Белел кронштадтский лед, мела казахстанская степная поземка, листалась книга отцовской жизни — и сын должен был знать каждую ее страницу. Судьба жестоко расправилась с его отцом по многим статьям, и все-таки отец прожил эту жизнь, прожил, а не просуществовал — и сын должен был это знать. И если бы отец мог встать из гроба и спросили бы его: сменял бы он свою жизнь, не изобиловавшую утехами и радостями, на жизнь тихую, размеренную, далекую от бурь, в которых трещали и ломались не только корабельные надстройки? — он сказал бы наверняка: я за свежий ветер, за открытое море.

И сын должен был об этом знать.

В праздничный вечер встретил нежданно, навестив блокадных друзей, живущих нынче в Москве, Грищенко Петра Денисовича, подводника. Он привез в столицу своих курсантов, будущих подводников, на военный парад. И тоже забежал к старым приятелям: узы блокадного братства не разъедает ни разлука, ни время.

Время пощадило его — или он сумел с ним обойтись запросто, — он был так же красив смуглой казачьей красотой, такой же суховатый, обдутый всеми балтийскими ветрами, собранный до щеголеватости, каким запомнился пасмурным кронштадтским утром сорок второго.

Вспомнили в праздничный канун и Кронштадт, и Л‑3, и, конечно, Зонина, стоявшего тогда рядом с ним, на мостике.

Грищенко сказал мне то, чего я не знал: прошло несколько {219} месяцев после похорон, и урну с прахом Зонина бросили в море. Это была предсмертная воля — быть похороненным там, где он ходил походами. Один из участников похода прислал Грищенко письмо, в котором точным морским языком рассказал об этой печальной процедуре:

«Баренцево море, 31 мая 1962 года, четверг. 20.33. Легли в дрейф. Приспущен Военно-морской флаг. Свободная от вахты команда построена на юте по сигналу “большой сбор”. С кратким памятным словом выступил командир корабля.

21.30. Урна с прахом писателя-моряка Александра Ильича Зонина предана морю в 69° РО, северной широты и 34°30'5'' восточной долготы.

Ветер северо-восточный, 4 балла, море — 3 балла, видимость — 5 миль, дождь».

Довженко писал в своих дневниках, опубликованных после его смерти: «Боец хоть и с недостатками, но все же боец, а безупречная муха — все же муха».

Зонин был из таких: с недостатками, но боец, а не муха.

*1964*

## Чемодан с драгоценностями

Не сказал, а пропел торжественно-насмешливым фальцетом, воздев к небу длиннейшие руки:

— Известно ли вам, дамы и господа, граждане и гражданки, кто стоит перед вами?

Стояли перед ним не дамы и господа, не граждане и гражданки, а всего один я, гулявший по Переделкину и завернувший на улицу Серафимовича, в просторечии именуемой «Аллеей классиков», где он, классик Корней Иванович Чуковский, вот уже много лет почти безвыездно проживал.

Отлучался, крайне редко, в Москву, на встречи с детьми, да еще вот слетал в Англию, где его облачили в мантию и посвятили в звание гонорис кауза, почетного доктора наук Оксфордского университета. Принимая друзей или детей, он иногда неожиданно выходил к ним в этой мантии — правда, предпочитал головной убор краснокожих индейцев, привезенный из Америки и подаренный ему в Москве.

Озирая его уникально громадную фигуру, вспоминал недавний {220} разговор со своим «вторым консультантом»: Тарле процитировал, конечно, наизусть слова Пушкина:

«… Отличительная черта в наших нравах есть какое-то лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться…» — И пояснил: — Вот вам — Чуковский.

Сейчас, на «Аллее классиков», Корней Иванович смотрел на меня лукаво и загадочно и, выждав, на самых высоких регистрах своего тонкого голоса, сам ответил на свой вопрос: «Я — отец деда».

В этот день, как выяснилось, родилась девочка Маша. Правнучка. Сын его, Николай Корнеевич, превратился, таким образом, в деда. Обыденному прадед Корней Иванович предпочел титул — *отец деда*.

*Дедом* Николай Корнеевич, по нашим современным понятиям, стал сравнительно рано, всего сорока пяти лет от роду.

Для меня же сам *дед* был по-прежнему Колей Чуковским, с которым знакомы были мы с незапамятных молодых ленинградских времен и вместе ездили купаться на Черное море, в тишайший, патриархальный, довоенный Коктебель, где было так упоительно пустынно…

Вместе собирали в морском песке, после шторма, божественно отграненные морем причудливые камешки и вместе, как нищие, хотя и гордые, стояли у так называемого «корабля», дома с верандой, похожей на палубу. Там обитал мой университетский профессор литературы, близкий Ленину и Горькому, Василий Алексеевич Десницкий-Строев, владелец уникальнейшей библиотеки стариннейших русских изданий и уникальнейшего же собрания черноморских камней — он ходил вдоль моря, в коротких или подвернутых штанах, с посохом, похожий на апостола, и собирал их каждое утро. А раз в неделю, кажется по понедельникам, производил отбор, швыряя с палубы «корабля» ненужные ему дубли «лягушек» и «фермопиксов», и мы, дрожа от страсти и унижения, подбирали с горячей гальки профессорские отбросы.

Как-то в один из таких понедельников, когда улов Десницкого оказался особенно обильным, отчего настроение у него было отличное, мы с Николаем Корнеевичем спросили его, правда ли, что Горький не любил Гоголя? Десницкий молча кивнул. А почему? Десницкий стал объяснять, что декаденты делали Гоголя своим знаменем, и Горький, не любивший символистов, заодно перестал любить и… самого Гоголя.

{221} И неожиданно добавил:

— А в общем, Алеша не разобрался. Не бывает? Я ему так и сказал: Алеша, ты не разобрался…

В 1932 году умер в Коктебеле Максимилиан Волошин, поэт и художник, променявший Петербург и Париж на крохотный поселок у моря, ходивший по горам в древнегреческом хитоне, в коротких, не античных, штанах; его дом на берегу моря, с террасами, похожими на палубы, стал на долгие годы пристанищем поэтов, писателей, художников и просто заезжих странных людей, любивших искусство как самое главное в жизни и в истории человечества.

И для меня, особенно в послевоенные годы, Коктебель и волошинский дом, превратившийся, по воле вдовы Волошина, необыкновенной и странно-прекрасной Марьи Степановны, в Дом Литературного фонда, стал таким пристанищем, которому обязан я, пожизненно, августовской недушной жарой, горько пахнущей розой коктебельских ветров, преданнейшей любовью к этому ни на что не похожему, разве что на загадочные рисунки Рериха, краю…

Максимилиан Волошин завещал похоронить прах свой высоко в горах, над морской бескрайностью, и чтоб несли наверх на руках по каменистой, обрывистой пыльной тропе. И Коля Чуковский тоже нес его на руках, а я не нес, потому что Максимилиан Волошин в одном из стихотворений обещал приют красным, равно как и белым, и белым, равно как и красным, если они, белые или красные, все равно, придут под крышу его, волошинского, дома…

Мой друг, Коля Чуковский, мог позволить себе нести останки Максимилиана Волошина, потому что он, Коля, был беспартийным, а моя ригористическая комсомольская совесть того не позволяла, и я не присоединился к похоронной процессии…

В разные времена мы с Колей Чуковским по-разному относились друг к другу, иногда обходили острые рифы наших литературных и идейных разногласий во имя сохранности приятельства, иногда разногласия выливались наружу, и тогда отчужденно сторонились друг друга.

В моих друзьях ходили те, кого он не любил и которые недолюбливали его.

В его друзьях — те, кого недолюбливал я и которые не любили меня.

Война нас сблизила. Потом — подружила. И не только нас — многих из тех, кого не любил он и не любил я.

{222} Я слушал голос давнишнего моего приятеля по Ленинграду и по ленинградской осаде, уже когда его не было.

Это всегда немножко страшно.

Голос не дальнего тебе человека, еще недавно, просто вчера — живого.

Седьмого ноября 1965 года в Ялте в Доме творчества сдвинули отдельные столики в один праздничный стол, и настроение было праздничное, и шум, и милая праздничная кутерьма и безалаберщина, и вдруг прошелестело с одного конца длиннейшего стола — в другой:

— Умер Чуковский.

И все разом стихло, и только шепот, обрывки слов, фраз: «Ах, жаль Корнея… Ушел целый век… Корней, Корней… Сколько? Семьдесят два… Нет? А сколько?»

Кто-то сказал, что сейчас будут передавать сообщение по телевизору, и мы побежали вниз и неожиданно увидели, во весь экран, лицо Чуковского.

Но не Корнея Ивановича. Его сына — Николая…

Суждено было *отцу деда* пережить преждевременный уход из жизни сначала юной дочери, чью могилу разыскали мы с Николаем Корнеевичем после войны в Алупке; на войне погиб его первый сын, инженер… И вот теперь — Николай Корнеевич.

Вечером восемнадцатого ноября я приехал в Москву. Телефонный звонок — Марина Николаевна Чуковская.

— Сейчас выйдет в эфир новая повесть мужа. Будет читать сам Николай Корнеевич. Успели записать за неделю до часа, когда прилег днем отдохнуть после нескольких часов работы за письменным столом, на диванчик, стоявший тут же…

Прилег — и не проснулся.

Что ж, смерть легкая. В старину говорили — такая смерть дарится праведникам.

Я повесил трубку, включил радио. Да, еще — погасил свет.

И в темноте раздался голос Николая Корнеевича, с такими характерными для него интонациями, сдержанно-мужественными, пожалуй, даже где-то излишне аскетическими. Но это было в его манере. Он так и прозу писал — строго, страшился злоупотребления метафорами, одним они помогали, ему мешали.

Во всяком случае, читал, как писал, — без сентиментальности, хотя бы и о самом сокровенном. Хотя бы — самое лирическое.

{223} Зазвонил в соседней комнате резкий телефон — так звонит междугородная. Пришлось выйти. Вернулся. Снова — голос Николая Корнеевича.

И снова звонок в дверь — кто-то принес пакет.

И снова вышел, и снова вернулся, и снова были какие-то звонки, важные и несущественные, приходы и уходы, важные, несущественные, так или иначе — жизнь продолжалась, а в темноте все звучал знакомый голос со сдержанными, почти аскетическими интонациями…

В январе сорок второго он явился ко мне, в номер гостиницы «Астория», в потертой, видавшей виды флотской черной шинели, в морской фуражке с потускневшим золотым крабом, с сумкой противогаза, с наганом в черной кобуре, во флотских черных брюках, заправленных в пехотные кирзовые сапоги. Мороз был жестокий, блокадный, отопление отказало, вода замерзла. Чуковский приехал в Ленинград, в недолгую командировку, с ораниенбаумского пятачка, — значит, добирался кружным путем, через Кронштадт и Лисий Нос: берег, где Новый Петергоф, Стрельна, занят немцами.

Путешествие было опасным, путь с пятачка простреливался. Устал, промерз, огорчился, что и тут, в номере, лютует морозище, стало быть, не отогреться, лег, не раздеваясь, в чем был, на диван, иначе замерзнешь, пытался заснуть — не вышло.

Встретились после нескольких месяцев войны, горечи отступлений, осады, тревог — впервые.

Семьи наши в эвакуации — ничего о них… Было о чем поговорить, поразмыслить, что припомнить, даже лязгая от стужи зубами…

Поставил рядом с диваном давно потерявший цвет и форму фибровый чемодан со сломанной ручкой, обмотанный веревкой.

Скудный, блокадный сухой паек, полученный по воинскому аттестату на время командировки, смена белья, пачка табаку, кусок мыла. Но не это было главным содержимым убогого чемодана. Здесь хранились драгоценности, с которыми Чуковский не расставался. *Никогда. Ни при каких обстоятельствах*. … В первые дни войны Николай Корнеевич Чуковский пришел пешком в оборонявшийся от наседавших немецких {224} армий Таллин, пешком из Палдиски, занятого немцами. Вместе с небольшой группой уцелевших наземных политработников десятой бомбардировочной авиабригады Краснознаменного Балтийского флота.

Из Таллинского кольца тоже посчастливилось ему выйти, тоже пешком, с остатками авиабригады. Другие уходили морем.

«Мы прокрались из Таллина по суше», — напишет он впоследствии…

Судьба военная связала его накрепко с балтийскими летчиками, и это определило его судьбу писательскую на долгие-долгие годы, дало ей точный прицел, направление…

Сблизился и с летчиками-истребителями, и с теми, чьи тяжелые бомбардировщики в тяжкий час отступления поднялись в воздух и полетели на Берлин.

Русские летчики, да еще балтийские, да еще из тех, что обороняют, после падения Таллина, блокированный, запертый в Кронштадте и Ленинграде Балтийский флот.

Не верили этому не только немцы — неправдоподобными показались налеты советской авиации на Берлин даже союзникам.

Но в ночи налетов на Берлин на Британских островах стояла погода нелетная, британская авиация в воздух не поднималась…

Факт есть факт. И в фашистском «Ангрифе» появилось сообщение: «Английская авиация бомбардировала Берлин. Имеются убитые и раненые. Сбито шесть английских самолетов».

А в английской печати соответственная реплика: «Германское сообщение о бомбежке интересно и загадочно, так как 7 – 8 августа английская авиация над Берлином не летала»[[2]](#footnote-3).

Это была сенсация, прошумевшая на весь мир: советские самолеты в кульминационные дни немецкого наступления на Советский Союз бомбили Берлин.

Вместе с летчиками Балтики перебазировался и Николай Корнеевич Чуковский — поначалу все восточней и восточней, а потом, когда наступил решающий перелом в войне, — все западней и западней.

«Моя собственная жизнь в те годы была изнурительно подвижной, — заметит он потом с отцовской насмешливой интонацией, — за время осады я четырнадцать раз пересек {225} Ладожское озеро — на грузовике, на автобусе, на барже, на канонерке, на транспортном самолете, на бомбардировщике…»

Его бросало «то на южный берег Финского залива, за Ораниенбаум, то в Кронштадт, то на Лахту, то в Приютино, то в Новую Ладогу, то в Вологодскую область, где готовились наши запасные полки…».

Но куда бы командировочное предписание ни забрасывало писателя, следом за ним неизменно шествовал неказистый чемодан — разве что становился тяжелей.

Неоценимое — пока лишь для одного владельца — богатство этого чемодана составляли беглые карандашные записи, черновики репортерских заметок, собственные фронтовые дневники, стенографическое воспроизведение бесед с летчиками, оригиналы очерков, газетных корреспонденции, просто комплекты военных авиационных многотиражек.

И — подробнейшие описания воздушных боев.

Фадеев, помнится, в одном из последних выступлений своих, соотнося темпы современного строительства и современной жизни с темпами литературными, отрицал справедливость старинной русской пословицы: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается».

Фадеев шутливо доказывал — опыт истинной литературы показывает обратное: «Скоро дело делается, да не скоро сказка сказывается».

«Сказка» Николая Чуковского долго сказывалась — уже кончилась война, уже ринулись вдогонку друг за дружкой, все убыстряя и убыстряя свой неумолимый бег, послевоенные годы, Николай Корнеевич окончательно переселился в Москву, тем более что дом, в котором проживал он в Ленинграде, разбомбила немецкая авиация; фронтовой чемодан с драгоценностями все был с ним, и все чаще он в него заглядывал.

Роман «Балтийское небо» был закончен спустя девять лет после войны.

Ненастной порой зимы 1956 года прилетели мы с Николаем Корнеевичем на Балтийское побережье.

Была душевная потребность вновь навестить флотские края. Подставить голову под балтийские ветры.

Увидеть отсвет дней войны, которые не могут стать и не станут никогда прошлым.

Где-то на побережье служил один из сыновей Николая {226} Корнеевича, тоже Николай. Однако место службы находилось далеко, и увидеться с сыном не вышло. Зато выяснилось — поблизости от нас, совсем рядом, базируется прославленная авиачасть, та самая, с которой прошел путь войны мой спутник. И он тотчас же, с естественным волнением, отправился туда.

Встреча была грустная.

Никого из тех, с кем был, — не застал. Пришли молодые. Про войну лишь читали в книгах, в частности в романе «Балтийское небо». И сам Чуковский, человек, который был когда-то рядом с людьми, превратившимися в легенду, тоже показался молодым легендой.

Поняв это после первых же вопросов, стал отчасти виновато, отчасти сердито разъяснять им, что никакая он не легенда, а всего-навсего бывший работник многотиражки, в воздушных боях не участвовал, а только их описывал, словом, был чем-то вроде бойца БАО — батальона аэродромного обслуживания.

В сущности, что была правда. Почти.

Однако никто из молодых, слушавших его трепетно и жадно, не внимал этим объяснениям, приписывая их положенной почтенному литератору скромности, — иначе как бы мог он, Чуковский, «будучи бойцом БАО», описать так воздушные бои? И провожая его гуртом, и пожимая ему руку, все равно разглядывали его как человека из легенды, человека-легенду…

И Чуковский был очень смущен и очень взволнован…

По-писательски «расписался» после «Балтийского неба», ощутив раскованность, смелее заглядывая в тайное тайных человеческой души, разглядывая сложности и противоречия времени.

Работал помногу и на отдыхе, в отцовской традиции, любил повторять строчки своего друга Заболоцкого:

Не позволяй душе лениться,
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!

Оттого так поразила меня последняя встреча.

Николай Корнеевич позвонил, встретились в лесу, гуляли, и невероятным показалось мне то, в чем он признался: ему предстояла поездка в Венгрию, а ехать не хотелось, {227} хотя он любил ездить, предстояла работа, а работать не хотелось.

Последнее меня потрясло по-настоящему — для таких людей такая потеря равнозначна потере интереса к самой жизни…

Так оно и случилось.

Вскоре он умер.

И Марина Николаевна Чуковская сказала после его смерти: «На сердце его не было буквально ни одного живого места…»

Как и у многих людей его поколения…

«Думается мне, — писал Сергей Образцов, — у всякого человека две памяти. Одна похожа на записную книжку. Это память мозга, память знаний. В ней все разграфлено и аккуратно записано: даты, цифры, имена, целые строчки, а то и страницы чужих мыслей, в стихах и прозе, географические карты, алгебраические формулы, столбики логарифмов, высота Монблана и телефон районной поликлиники. Это очень хорошая и нужная книжка. Жаль, что чернила в ней с годами выцветают. А другая память похожа на альбом с картинками. Порядка в этом альбоме куда меньше, чем в записной книжке, но зато все картинки раскрашены, многие страницы пахнут разными запахами, а некоторые даже звучат. Это память чувств».

… Второй памятью слышу голос по радио, звонки междугородной, чьи-то приходы, чьи-то уходы, вижу в темноте неказистый фронтовой чемодан, обмотанный веревкой…

Это всегда немножко страшно — слушать живой голос человека, которого нет.

Но, вероятно, и прекрасно: люди, с которыми прожил жизнь, не уходят, они — с тобою… как и сама жизнь, которая продолжается.

*1972*

## «Никогда бы не узнал того, что узнал»

Ночую на канале Грибоедова, в писательской надстройке, в бывшей моей квартире. Измученный корабельными непрестанными боевыми тревогами, добираюсь до {228} дивана, заваливаюсь, не в силах раздеться, прямо как есть, и сплю, сплю…

Утром у дома несколько человек с повязками ПВХО, завидев меня, бросаются навстречу. С ними Евгений Львович Шварц, тоже с повязкой ПВХО. Жмут руки, поздравляют. Проходит немало времени, пока я начинаю соображать.

Пока я спал в пустой квартире, Ленинград бомбили. Бомбили отчаянно. Сбросили несколько зажигательных бомб и на писательскую надстройку.

А мне снилось что-то очень длинное, очень довоенное и очень светлое, и я ничего не слышал.

В разгар налета на крыше нашего дома возник, как черт из коробочки, человек в черной флотской шинели. Шипели зажигалки, скатывались по покатой крыше вниз, к желобам, — попробуй подойди.

Дому грозил пожар.

Человек в черной шинели с трудом добрался до зажигалок, спихнул вниз одну за другой все четыре, вызвав ликование у женщин, дежуривших на крыше.

Кончился налет, хватились черной шинели — пропала в ночной мгле. Столь же внезапно, как возникла. На крыше в темноте толком не разглядели моряка, стало быть, герой — я.

Нелегких трудов стоило мне отречься от чужой славы. Никто не верил, да и самому было жаль.

Шварц сказал мне с милой укоризною:

— Ах, Шура, «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»!

Потрогав черную кобуру моего нагана, заглянув и в сумку моего противогаза, где были папиросы, письма, корочка хлеба — все, кроме самих средств химической защиты, — добавил:

— Жаль, что ты не герой, но зато ты — солдат. Я бы хотел в эти времена, чтобы мной кто-нибудь командовал, не одна Катерина Ивановна.

Евгений Львович был уже тогда болен, в армию его не взяли. Сдавало сердце, тряслись руки, помню, все не мог, прикуривая, соединить спичку с папиросой.

Не знал, как собою по-хозяйски распорядиться.

Эвакуироваться? На это не пошел. Как и жена его, Екатерина Ивановна. От двух мест, предложенных в самолете Военным советом Ленфронта, отказались оба, из списка эвакуируемых попросили себя вычеркнуть. И оба, {229} в ватниках, в асбестовых рукавицах, с щипцами и баграми наготове, дежурили на чердаке, где стояли чаны с водой, — туда кидали зажигательные бомбы.

Шварцев можно было видеть на чердаке каждый вечер; в сентябре немцы бомбили Ленинград педантично, не манкируя.

Не уехали Шварцы и в октябре, и в ноябре.

Ему, больному, особенно тяжко было нести блокадный крест.

Я разучился в блокаде чему-либо поражаться и все-таки, увидев его снова в начале декабря 1941 года, отступил. Доброе лицо приобрело землисто-желтоватый оттенок, казалось, кости просвечивали под тонкой кожей, да они и на самом деле просвечивали. И лицо словно бы стало вдвое меньше. В шубу, которая болталась на нем как на вешалке — до войны он был тучен, — свободно можно утолкать еще трех человек.

— Аббас-Туман! — внезапно воскликнул он, повелительным жестом руки показав на дверь в Дом писателя имени Маяковского, где находился стационар для писателей-дистрофиков.

И мы оба улыбнулись, смеяться тогда не было сил.

В тридцать пятом году несколько ленинградских литераторов — Виссарион Саянов, Евгений Шварц, Юрий Герман, Лев Левин, Яков Горев и я — путешествовали по Грузии, были в Аббас-Тумане, и в названии этого грузинского горного курорта Женя почему-то услышал нечто схожее со сказочным заклинанием, что-то вроде «Сезам, откройся» из сказки про Али-бабу и сорок разбойников. И мы играли с ним всегда при встрече в «Аббас-Туман», и, услышав это его восклицание, я, изображая верноподданного, бросался и открывал перед ним дверь.

И сейчас я тоже бросился вперед и распахнул перед ним дверь в стационар для дистрофиков.

Леониду Рахманову, встретившему его тогда, он сказал, похлопав себя по впалому животу:

— Надо будет запомнить эту диету.

Потом, много лет спустя, как-то он сказал мне сдержанно, нисколько не приподнято, не патетически, что счастлив тем, что не уехал тогда из Ленинграда: «Никогда бы не узнал того, что узнал. Не жалею и ничего не отдаю».

Сразу после войны написал очень камерную пьесу — про эпическое, очень тихую — про сентябрьские бомбежки.

И, восстанавливая в памяти героев пьесы, людей одного {230} из ленинградских домов, подвергшихся нападению с воздуха, людей негромких, деликатных, сдержанных, вижу подле них фигуру самого Шварца, такого же негромкого, деликатного, блокадного — то в ватнике с повязкой ПВХО, в асбестовых рукавицах, то в болтающейся, как на вешалке, довоенной шубе.

— Аббас-Туман!

Большинство пьес Евгения Шварца обрело широкую, не боюсь сказать, мировую известность после его смерти. Да и сам он как художник по-настоящему признан и оценен громогласно в статьях и в книгах тоже после смерти. Хотя сказки его, пьесы и фильмы при жизни входили в биографию нескольких поколений детей — и «Красная Шапочка», и «Два клена», и «Новые приключения Кота в сапогах», и «Ундервуд», и «Снежная королева», и «Клад», и «Золушка».

«Голого короля» он написал в 1934 году. Эта пьеса при жизни Шварца не ставилась. Ее нашли у него в письменном столе, разбирая архивы.

Пьеса «Голый король», как и «Дракон», была издана впервые после его смерти. Шварц писал «Голого короля» в те вовсе не сказочные времена прихода фашизма к власти, когда, как говорится в этой пьесе-сказке, «пришла мода сжигать книги на площадях. В первые три дня сожгли действительно опасные книги. А мода не прошла. Тогда начали жечь остальные книги без разбора. Теперь книг вовсе нет. Жгут солому».

«Голого короля» поставили в 1960 году в театре «Современник», рожденном энтузиазмом воспитанников Студии МХАТ и в еще большей степени — духом новых времен.

Я видел пьесы раннего Шварца в ТЮЗе конца двадцатых и начала тридцатых годов, где начинали Черкасов и Чирков — Дон-Кихот и Санчо Панса. Уже и тогда шварцевские пьесы, хотя их смотрели дети, казались пьесами и для взрослых. Дети могли не разобраться в их скрытой иронии, в неуловимых порой, а порой подчеркнуто конкретных, привязанных к времени понятиях, толкавших к размышлениям, отнюдь не отвлеченным, и заключениям, отнюдь не сказочно-абстрактным.

В этом, по-моему, и заключается обязательнейшая и своеобразнейшая особенность шварцевского таланта. В «Снежной королеве» рядом с жестокой Властительницей {231} живут и думают по-своему, по-современному обыкновенные дети — Кай и Герда. В «Ундервуде» баба-яга в облике мерзкой старухи Варварки рядом с чудной девочкой с красным пионерским галстуком, и она-то, девочка Маруся, — истинный герой пьесы, спектакля.

Вплетал в канву детской сказки, знакомой нам с детства, внезапную, все поворачивающую сюжетную линию. В невинные по видимости андерсеновские коллизии — одно-два современных словечка, одну-две современные ситуации. И тихий, милый, добродушный сказочник, с деликатной улыбкою расставляющий по сцене оловянных солдатиков, снежных королев, ткачей, бургомистров, голых королей, тюремщиков, ланцелотов, драконов и первых министров, оказывался вовсе уж не столь тихим, вовсе и не столь уж добродушным, и не таким-то деликатным, и вовсе не сказочником!

Шварц, подобно Андерсену, смело заимствовал свои сюжеты. Монтировал несколько сказок, как, скажем, смонтирована сюжетная «болванка» «Голого короля» и «Свинопаса», «Нового платья короля» и «Принцессы на горошине». Шварц цитирует слова Андерсена: «Чужой сюжет как бы вошел в мою кровь и плоть, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет».

Шекспир, как известно, свободно распоряжался чужими сюжетами, как и Пушкин.

Я смотрел в 1958 году на Бродвее «Вест-Сайд Стори» — театральное представление, в котором шекспировских Монтекки и Капулетти представляли две враждующие уличные компании нью-йоркских молодых парней, мешавших соединению любящих друг друга англосакса Ромео и пуэрториканки Джульетты, — и как же это было потрясающе современно по мысли, по форме, по идее, наконец!

Стало быть, можно и должно перелицовывать старые сюжеты, если не подпускать к ним холодных сапожников, не так ли?

Очевидно, так.

Шварц вырос со временем, его сказки набрали скорость после его смерти.

До войны Шварц редактировал вместе с Олейниковым журналы для маленьких — «Чиж» и «Еж». Олейников был другом Шварца, не только товарищем по работе. В часы досуга они издавали, уже для собственного удовольствия, шуточный журнал под названием «Веселое олимпиадничество и затейничество».

{232} Олейников — странный человек, казавшийся даже по первому знакомству чудаковатым. Писал шуточные четверостишия:

Маленькая рыбка,
Бедный мой карась,
Где ж ваша улыбка,
Что была вчерась?..

В чудесном оформлении Николая Павловича Акимова в 1962 году вышел объемистый однотомник пьес Евгения Шварца, и потом он вновь и вновь переиздавался, мгновенно исчезая с книжных прилавков. Вышла и книга воспоминаний «Мы знали Евгения Шварца», в которой можно прочесть и Веру Кетлинскую, и Льва Пантелеева, и Леонида Рахманова, и Эраста Гарина, и Николая Чуковского, и многих других литераторов, артистов, режиссеров, знавших и, главное, любивших выдающегося нашего драматурга.

Эпиграфом к воспоминаниям были слова, принадлежавшие самому Евгению Львовичу, взятые из его «Снежной королевы»:

«А я вот — сказочник, и все мы — и актеры, и учителя, и кузнецы, и доктора, и повара, и сказочники — все мы работаем, и все мы люди нужные, необходимые, очень хорошие люди»…

А мне видится тот Евгений Шварц — блокадник, с повязкой ПВХО,в асбестовых рукавицах, дежурящий со своей женой Екатериной Ивановной каждую ночь на чердаке в сентябрьские ленинградские ночи…

«Никогда бы не узнал того, что узнал. Не жалею и ничего не отдаю».

*1964*

## Новелла о черном гардемарине

Я попалвпервые в Кронштадт совсем зеленым, по газетным поручениям — «Ленинградская правда» послала меня на флотские маневры. Ходили тогда корабли на учения, совсем недалеко и совсем ненадолго — ходить, по {233} сравнению с нынешними учениями флотов, особенно было некуда, да и не с чем. Однако и эти недолгие маневры, помнится, покорили новизной и поэзией впечатления. Хотя и не помышлял я, что все это — и свинцовые тяжелые воды, и угрюмые силуэты насыпных петровских фортов, и флаги, и кильватер, и весь балтийский неласковый пейзаж, — все это станет частью моей жизни и моей биографии…

За несколько лет до войны, в году тридцать шестом, приехал вновь в Кронштадт — на съемки картины «Балтийцы».

Первый художественный фильм, снимавшийся по моему сценарию, точнее — по сценарию моему и моего товарища, Алексея Тихоновича Зеновина.

В темную октябрьскую ночь 1919 года, подорвавшись на минах совсем близко от Кронштадта, успев, однако, до того выполнить боевое задание, погибли три эскадренных миноносца. Во время налета английских торпедных катеров на Кронштадт в 1919 году один из них, «Гавриил», держал вахту на рейде и первым открыл огонь по налетчикам. Командовал «Гавриилом» бывший царский офицер, военспец — по тогдашней терминологии — Ростовцев. Английские катера были потоплены, спасшиеся матросы и офицеры подобраны. «Гавриил» потонул со всем экипажем, и на уцелевшем миноносце «Азард» слышали взрывы.

Взрывы и — пение «Интернационала»…

Первые съемки натуры в Кронштадте, и дымят пироксилиновые шашки на петровских плитах, создавая нужную для фильма иллюзию тумана над Финским заливом, а в тумане шагает неторопливой, раздумчивой походкой по Петровскому парку Леонид Сергеевич Вивьен, знаменитый артист и режиссер Александринки.

В черной офицерской накидке. С большими золочеными застежками.

Сейчас Вивьен — военспец Юрий Сергеевич Ростовцев, командир эсминца «Гавриил». Воскресший тезка того, погибшего неподалеку, на дне Финского залива… Певшего вместе с матросами «Интернационал».

Смотрю на Вивьена, такого странного в этой старинной накидке с застежками, припоминается вычитанная в «Ленинских сборниках», где печатались неизданные ленинские заметки, письма, телеграммы, пометки, записки, — переписка Ленина с Горьким насчет него, Вивьена. В восемнадцатом году Вивьена арестовала Петроградская {234} Чека, привлекался он по какому-то контрреволюционному делу, связанному с Самарой, увезли его в Самару; впоследствии выяснилось, что к этому самарскому делу Вивьен был напрочь непричастен, что называется, ни сном ни духом. Но мало ли что могло бы случиться по роковой ошибке в те крутые денечки, если б не экстренное вмешательство Горького и затем — Владимира Ильича.

И я смотрю на Вивьена — Ростовцева, и мне кажется, что это старое происшествие, которое могло бы кончиться трагически, почему-то прямо соотносится с тем, что сейчас играет Вивьен.

Тут же, в парке, скрытый искусственным кинематографическим туманом, нетерпеливо дожидаясь своей очереди войти в кадр, ходил взад-вперед напористой своей походкой, чуть выдвинув плечо, в матросском бушлате, нервно поглаживая темные матросские усики, другой участник будущей драмы на эсминце «Гавриил», вновь назначенный на корабль комиссар Вихорев — Борис Ливанов.

Его порывистые, почти лихорадочные движения контрастировали, резко, с медлительной манерой Вивьена, я этот контрапункт дополнительно отчерчивал грани двух характеров.

«Балтийцы» были закончены съемками лет за пять до войны. Перед тем как сдать фильм Ленинграду, Минску и Москве, группа поехала в Кронштадт показать картину на кораблях тем, кто помогал ее снимать. Была и подспудная мысль — заручиться поддержкой моряков, на случай, ежели возникнут трудности при сдаче.

На кораблях фильм понравился, хуже было на берегу. В штабных учреждениях цеплялись за мнимые и действительные мелкие огрехи, к художественной ценности картины отношения не имевшие. Например, почему так валит дым из труб? Может быть, эффектно, с операторской точки зрения, но с точки зрения экономии горючего — никуда.

Дым из труб действительно валил изо всех сил, закрывая длиннейшим черным шлейфом горизонт. По жизни, на самом деле, не положено было миноносцам так чернить горизонт, но зато как же гордился оператор именно этим кадром, в который он вложил бездну труда и умения! Мне, ничего не смыслившему в экономии горючего на кораблях, кадр с идущими в кильватерной колонне миноносцами, густившими небо дымами, тоже показался чуть ли не самым изумительным в фильме, и, когда именно {235} на него обрушились на берегу, я вспомнил строчки Николая Тихонова, которые мы, студенты Института живого слова в Ленинграде, с упоением повторяли в 1923 году:

Шарлотта, неразумное дитя,
И след ее с картины мною изгнан,
Но как хорош блеск кисти до локтя,
Темно-вишневой густотой обрызган…

— Дым — убрать! — директивно заключил один из товарищей, не улыбнувшийся ни разу за все время демонстрации фильма, даже когда шли забавные эпизоды, — я сидел с ним рядом и все время наблюдал за его угрюмым выражением лица…

Но добро бы — только дым!

Нашлось множество других деталей, каковые тоже требовали убрать, и если бы согласиться с этими мнениями, всю картину быстро можно было бы разобрать «по кирпичикам».

Сцена в судовом комитете, где поначалу, до прихода на корабль Вихорева, матросы выражают Ростовцеву полное недоверие, вызвала бурные споры. У одних — сомнения, у других попросту — негодование. Даже такая мелочь, когда председатель судового комитета, наводя порядок, за неимением звонка стучит по столу воблой. «Нетипично».

А то еще другой матрос, татуированный весь, роба мятая, голос хрипатый, молотит по столу кулачищем. «Довольно! — надсадно хрипит он. — Триста лет терпели!»

Анархия!

И правильно — анархия.

Командир корабля Ростовцев предъявляет судовому комитету список людей, взятых на корабль без его, командира, ведома. Предсудкома пускает список по рукам, и матросы рвут список на цигарки — черт знает что!

И ничего не скажешь — черт знает что!

Атмосфера сгущалась — не только в кадре, но и на обсуждении картины. Уже мелькнули словечки, не слишком приятные уху: «Тут как в кривом зеркале». «Рисуете в извращенном свете». «Да уж, красочки!» «И где вы его взяли, такой судовой комитет?»

Где? Сам Зеновин, один из авторов сценария, был членом одного из таких судовых комитетов, и сам бил воблой по столу, и сам рвал командирский список на цигарки.

{236} Справедливости ради скажу, что не все обсуждавшие были готовы навесить на нас ярлычки, были и противники таких суждений, но, что поделаешь, и их понемногу начали тревожить эти словечки, имевшие в ту пору почти магическую силу.

Слово взял молчавший до поры офицер — моложавый, хотя и немолодой, с прядкой иссиня-черных волос, спускающейся на лоб, с тонкой смугловатой кожей, выдававшей южное происхождение, с острым, очень живым и чуть насмешливым взглядом черных глаз, весь какой-то собранный, сжатый, и пресловутая «военная косточка» сказывалась в каждом его малом и скупом движении, а рабочий скромный китель сидел щеголевато и так, словно бы привык этот человек носить его с младенческого возраста вместо пеленок.

«А вот когда я командовал в гражданскую войну на “Копчике”, — сказал он, будто бы невзначай, тихим голосом, и я, не знавший, кто такой был этот моложавый, офицер и какова была его должность, приметил, как все стихло при начале его речи. — Когда я командовал на “Копчике”, — повторил он, — меня вот так же, как и Леонида Сергеевича Вивьена, вызвали в судовой комитет. Кстати, Леонида Сергеевича тут нет? Я бы хотел выразить ему восхищение его игрой. — Он посмотрел вокруг. Леонида Сергеевича не было. — Вызвали в судовой комитет, дали в руки стакан спирта. И так сказал председатель судового комитета, поигрывая, между прочим, офицерским наганом: “Братва постановила — выпьешь, не переводя духа, будешь свой в доску, не выпьешь — с корабля долой”. Что же мне оставалось делать? Выпил. Выпил до дна. А судовой комитет, в полном составе, глядел — задохнусь я или не задохнусь? Не задохнулся. А не задохнулся потому, что не хотел ударить лицом в грязь. И потому, что не хотел с корабля долой. Я, товарищи, из царских офицеров, вернее, из гардемаринов, и не хотел “долой с корабля” в тяжелые времена для родины и новой власти, которой решил служить честно и верно. Вот что я могу сказать по поводу того, что бывало и чего не бывало в те времена на заседаниях судовых комитетов».

Свидетельское показание немолодого, но моложавого, подтянутого военного моряка несколько разрядило атмосферу, и когда он же предложил одобрить и поддержать фильм в целом, ревнители типического, до того бушевавшие, вдруг промолчали — тут вошел в силу закон субординации, — {237} моложавый командир был не кем иным, как только что назначенным, даже еще не вступившим в должность, командующим Балтийским флотом. Фамилия его была — Исаков.

В сумрачный утренний час поздней и неулыбчивой московской осени стояли у парапета на Ленинских горах два адмирала.

Они были немолоды.

Имена их знала вся страна. Да и за рубежом их тоже знали. В годы войны только им двоим присвоено было высшее воинское звание — Адмирал Флота Советского Союза.

Слева от парапета поблескивала смутно вновь позолоченным куполом крохотная церквушка — из действующих. Нестройное пение чуть доносилось. То ли крестили, то ли отпевали, то ли праздник какой престольный — не поймешь.

С гранитной площади у парапета, где обычно задерживаются добросовестные экскурсоводы — уточнить, что тут, как раз тут, на заре туманной юности, когда Ленинские горы были Воробьевыми, давали клятву Герцен и Огарев, — открывалась подернутая октябрьской хмурью столица.

Окольцованная еще не замерзшей Москвой-рекой, делающей крутой извив где-то у Бородинского моста. Со старинными стенами Новодевичьего монастыря. С чашей стадиона в Лужниках. Со стеклом и бетоном модерновой гостиницы «Юность». С полуготическими контурами разбросанных по городу высотных зданий. С колокольней Ивана Великого, чудесно контрастирующей с современными силуэтами новых многоэтажных зданий.

Один из адмиралов стоял, опершись на костыли. Не было ноги. Совсем не было. До бедра.

Шла, бежала, шумела, размахивая сумками и портфельчиками, стайка студентов, студенток.

И заметили адмиральские костыли. Эхо войны, которую они знали уже лишь по учебникам.

Разом стих говорливый шумок. И адмирал, спиной почувствовав тишину, обернулся и встретился с их любопытно-застенчивыми взглядами.

Зажегся на дороге красный светофор — они перебежали дорогу, спеша к себе, на факультеты МГУ.

{238} Адмирал проследил за стайкой, помолчал, сказал спутнику негромко:

— Я думаю, после смерти все же назовут один из эсминцев моим именем. — Добавил, сухо и столь же негромко: — Ведь у меня не остается потомства.

Это было 6 октября 1967 года.

Не знал он тогда, что спустя пять дней, ранним утром 11 октября 1967 года адъютант его позвонит адъютанту второго адмирала и скажет, что ночью Адмирал Флота Советского Союза, стоявший на костылях у парапета на смотровой площадке, там, где клялись Герцен и Огарев, скончался.

В 1963 году тайным голосованием единогласно был принят приемной комиссией Союза писателей в члены писательской организации по разряду прозы дебютировавший всего два‑три года назад в трех московских толстых журналах серией «Невыдуманных рассказов» литератор, шестидесяти семи лет от роду.

Рекомендовали *молодого прозаика* в Союз писателей Александр Твардовский и Константин Симонов.

Фамилия его была — Исаков.

«В 1929‑м И. окончил Военно-Морскую Академию им. К. Е. Ворошилова, в 1931 – 33 был там на профессорско-преподавательской работе. В 1933 – 38 И. — начальник штаба, затем командующий Балтийским флотом. С января 1938 — И. заместитель народного комиссара Военно-Морского Флота и по совместительству — начальник Военно-Морской Академии им. К. Е. Ворошилова. В период советско-финляндской войны 1939 – 40 и Великой Отечественной войны 1941 – 45 И. в должности начальника Главного штаба Военно-Морских Сил (ВМС) руководил боевыми операциями флотов и флотилий».

Фрагмент из Большой Советской Энциклопедии. Том восемнадцатый.

Зачитан на приемной комиссии Союза писателей вместо положенной вновь поступающему автобиографии.

Сорок шестой год, первый послевоенный… В квартире окнами на Москву-реку, на стены Кремля… Кабинет, уставленный книжными шкафами до потолка. {239} Скупые украшения, связанные с морем… Кабинет флотоводца и ученого.

И — портрет горца, в бешмете, в папахе, с древним, морщинистым, но крепким лицом.

Как здесь очутился?

— Было ему не так мало лет, — перехватывая мой взгляд, комментирует хозяин кабинета. — А если точней — сто четыре. И дальше бы жил в Нагорном Карабахе, не запей плов с жирной бараниной ледяной водой.

— Кто же этот горец?

— Мой дед.

Полная неожиданность.

Я-то думал: военспец, выпивший, не переводя духа, стакан спирта на «Копчике», — из потомственной русской флотской дворянской семьи, не иначе. Морская косточка, да еще, судя по манерам, петербуржец.

А оказался, сын горца из Карабаха, и в неаристократической его родословной — дед по фамилии Тер-Исаакян.

А сам хозяин кабинета был Ованесом.

И сын горца Ованес Тер-Исаакян станет потом царским гардемарином. Правда, *черным* — но гардемарином.

И впоследствии — Адмиралом Флота Советского Союза.

Гардемарин… От всей души жаль — ушло из флотского обихода и по сей день не вернулось старинное, так красиво-романтически звучащее слово!

Оно — от французского. Гвардеец моря. Если дословно. Введено в 1716 году царем Петром. Так именовали воспитанников старших рот Морской академии, а потом и Морского инженерного училища императора Николая Первого.

Попасть в гардемарины непросто было, в морские классы дверь открывалась, за малыми исключениями, для элиты, «голубой крови». В девятнадцатом столетии классовое разделение стало еще отчетливей, к нему добавился еще и цвет погон, по ним понимающие люди определяли чистоту «голубой крови» гардемарина. У кого текла в жилах с незапамятных времен — тех в училище, где носили белые погоны. Кто «черная кость» — тем погоны черные, инженерские.

Были и среди *черных*, а особенно среди *белых* гардемаринов разные юноши.

Были и те, кто потом, ступив на борт корабля в этом {240} своем изначальном звании или получив для прохождения флотской службы звание мичмана и пройдя затем всю служебную иерархическую лестницу, стали объектами справедливой и одержимой матросской ненависти.

Те, кто кормили низших чинов зуботычинами, карцером, повседневным и беспросветным унижением.

Случались обыкновенные садисты, прославившиеся, однако, изощренным мучительством.

Были и те, что считали оскорбление матросского достоинства признаком офицерской мощи и непреложной в своей необходимости частью военно-морской службы. Были те, что кормили не одними карцерами и затрещинами, но и супом, в котором плавало мясо с червями.

Сергей Эйзенштейн, собираясь ставить картину о революции 1905 года, изучая материалы, наткнулся на конкретный случай — на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» матросы обнаружили этих червей в супе.

Сюжетное начало фильма, ставшего началом всего нынешнего революционного кинематографа.

И офицеры «Броненосца “Потемкин”», вышвырнутые за борт, — те самые, не только *белые*, но и *черные* гардемарины.

Был в числе подобных недоброй памяти адмирал Вирен, гроза дореволюционного матросского Кронштадта; попасть на глаза Вирену считалось величайшей бедой — все равно что очутиться на Голгофе. Измывательства его якобы во имя дисциплины носили характер фантастический, по своей утонченности заставляющие вспомнить ирреальности Франца Кафки. При имени Вирена брезгливо морщились даже самые убежденные поборники жестокой дисциплины, наиконсервативнейшие морские офицеры.

В первые же дни Февральской революции семнадцатого — снять не успели в кают-компаниях портреты свергнутого самодержца — адмирал Вирен был замечен на пристани, за ним погналась все увеличивающаяся огромная толпа матросов. … Труп его подняли в овраге у Якорной площади.

Были и другие юноши в гардемаринах, их поменьше, имена их любили на флоте после революции, имена эти помнят и любят по сей день.

Среди них — такой, как Лев Михайлович Галлер, у которого к 1917 году чин был немалый — капитан первого ранга, что соответствует званию полковника. А в чем-то и побольше.

Галлер остаться на чужом берегу, в противовес многим {241} и многим его однокашникам, тогда, в 1918 году, отказался. В Гельсингфорсе революционные матросы решились на ледовый поход из Финляндии в Советскую Россию, чтобы спасти для революции корабли Балтийского флота — им угрожал германский плен.

Напрасно отговаривали от безумного шага сверстники, сидевшие с ним за одной партой в гардемаринских классах.

Убеждали, негодовали, умоляли, заклинали, проклинали. Все было напрасным.

Решился.

И друзья перестали быть друзьями.

Он — из тех морских, да не только морских, царских офицеров, для которых Революция и Родина стали синонимами, слились эти понятия в одно целое, иногда мучительное, но — неразрывное.

Слились, когда никто из таких, как он, и не представлял, что за путь расстилался им в грядущей неизвестности.

Жизнь капитана первого ранга складывалась непросто, порой страшновато. Непросто было и преодолевать естественное после всего, что испытали матросы, но все равно отталкивающее своей унизительностью недоверие.

Командуя спервоначала кораблем, потом соединением, потом флотом, становясь все более и более крупным военачальником, занимая все более и более высокие посты и в гражданскую войну, и в мирные годы, и в Великую Отечественную войну, по-прежнему суховатый, скуповатый в речи, безукоризненно вежливый, — мужественно встречал жизненные невзгоды, которых было у него совсем-совсем немало.

Но и на самых крутых поворотах судьбы своей, военной, гражданской, просто человеческой, не терял достоинства, веры в справедливость, убежденности в правильности своего гельсингфорского выбора.

Да, в истории императорского российского флота остались не только шкуры с броненосца «Князь Потемкин-Таврический».

Не только чудовище Вирен.

Не только другое кронштадтское чудище, барон Рилькен, биографию которого я изучал, готовясь к написанию пьесы «Между ливнями», ранее называвшейся «Весна двадцать первого». Именно весной двадцать первого (без кавычек) такой же, как Галлер, капитан первого ранга, {242} командир линейного корабля «Севастополь» (18 марта 1921 года этот линкор будет переименован в «Парижскую коммуну»), барон Рилькен перейдет по уже начинавшемуся кое-где ломаться, но все еще твердому льду пешком в Кронштадт; барон Рилькен из тех, кто отговаривал Галлера от ледового похода в Кронштадт…

Фамилию барона Рилькена я чуть подправил, чтобы позволить себе сочетание исторической точности с фантазией — Рилькен стал Вилькеном.

И подлинный, исторический Рилькен был из гардемаринов.

Разные они бывали.

Именно один из таких *черных* гардемаринов и оказался тем самым моложавым командиром с тонкой смугловатой кожей южанина и прядкой иссиня-черных волос на высоком лбу мыслителя, тем самым, что заступился за меня и за анархию в судовом комитете. И за воблу вместо звонка.

Он же — Ваня-мичман, участник Моонзундского сражения русского и германского флотов, вошедшего в историю первой мировой войны.

Он же на «Изяславе» — эскадренном миноносце русского флота, который в апреле семнадцатого года, в Ревеле, поднял флаг революции.

Он же в тогдашнем Гельсингфорсе, нынешнем Хельсинки, в восемнадцатом делает выбор, как и Галлер, и пробивается сквозь льды с кораблями в Кронштадт…

В своей книге «На флотах — боевая тревога», изданной Воениздатом в 1971 году, Николай Герасимович Кузнецов, в годы войны бывший народным комиссаром Военно-Морского Флота, приводит текст телеграммы, полученной им от своего заместителя, с Закавказского фронта:

«Выехал с командующим фронтом в Туапсе для организации операции в районе Хадыженской».

В самые отчаянные мгновения Отечественной войны «И.», как он именовался в справке энциклопедии, неизменно оказывался на самых опасных участках фронта.

Сорок первый. Осень. Решалась участь Ленинграда.

Стоял вопрос о том, чтобы минировать корабли Балтийского флота в случае захвата города. Минировать, да, да. Мы, рядовые участники блокады, не смели даже в мыслях позволить себе думать об этом. Но, тем не менее, он стоял, этот вопрос. И не мог не стоять!

{243} И в эти дни — в Ленинграде член Военного совета Ленинградского фронта.

На кораблях, на береговых батареях, в частях морской пехоты. Со всей тяжестью тайны, которую он нес.

Был в Смольном, рядом с Кузнецовым (тем самым адмиралом, что будет стоять рядом с ним на смотровой площадке над Москвой-рекой), когда позвонил телефон и чей-то женский незнакомый голос сказал взволнованно: «Немцы вышли к Неве…»

И вот сорок второй, и тень свастики над Кавказом, и там, на кораблях Черноморского флота, в Азовской флотилии — место И. … Член Военных советов Северо-Кавказского и Закавказского фронтов…

Итак — в Туапсе.

Цепочка автомобилей, шедших по дороге у подножия гор, засекли барражировавшие над Черным морем пикирующие бомбардировщики противника.

Когда машины вползли в ущелье, началась бомбежка.

Осколок бомбы попал в левую ногу И.

Пока удалось остановить попутный грузовик, пока вывозили потерявшего сознание И. из ущелья, которое продолжали бомбить, пока везли в госпиталь по разбомбленной дороге — время шло. Необратимо. Гангрена.

Довезли. Сочи. На стол. Операцию делает главный хирург Черноморского военного флота Б. А. Петров. Ампутация. Операция. Тяжелейшая. Но и после нее — лучше не стало. Это понимали врачи. Это понимал и сам И.

Ему становилось хуже. Еще хуже. И. продиктовал телеграмму.

В два адреса.

Один — в Ставку Верховного Главнокомандующего.

Второй — Народному комиссару Военно-Морского Флота.

В случае смерти просит назвать его именем один из новостроящихся эсминцев.

Ответ был получен. За подписями Верховного Главнокомандующего и народного комиссара Военно-Морского Флота:

«Сочи. Адмиралу Исакову. Не теряйте мужества, крепитесь. По мнению врачей, вы можете выздороветь. Ваша жена вылетела к Вам. В случае трагического исхода лучший эсминец Черноморского флота будет назван “Адмирал Исаков”. Желаем здоровья».

И. остался жить.

{244} Но «подлый осколок в култышке» тоже остался жить вместе с И. И жил вместе с ним еще двадцать пять лет.

Когда боли становились невыносимыми, в квартире И. закрывались все двери. Гасился свет. Выключался телефон…

Ольга Васильевна, жена И., которую он встретил и полюбил еще в гражданскую, на Каспии, командуя эскадренным миноносцем на Волжско-Каспийской флотилии, — «матрос Лелька», как он представлял ее с той далекой поры, — ходила бесшумно по квартире, ухаживала за И. безмолвно, не тратя, как и он, лишних слов.

И. лежал в свеем кабинете, и ему казалось в эти часы страданий, что болели пальцы на несуществующей ноге…

Пик боли снижался.

И надо было вновь жить, работать и исполнять свои воинские обязанности.

Он ведь и после тяжелого ранения остался заместителем командующего Военно-Морскими Силами и начальником Главного морского штаба.

И после войны был на воинской, морской службе.

И еще — членом-корреспондентом Академии наук СССР.

И — главным редактором Морского атласа.

И — автором многих первоклассных теоретических работ. Первой из них была книга, написанная задолго до войны. Называлась — «Циндао». О борьбе японцев против германской военно-морской базы в Китае.

И., давно разменяв шестой десяток, стал заниматься прозой.

Впервые в жизни.

Но — всерьез.

Ему было что сказать.

В конце сороковых годов Михаил Ильич Ромм решил ставить двухсерийный фильм по моему сценарию — «Адмирал Ушаков».

Сценарий долго блуждал до того закоулками киностудий, все не находились на него охотники. Студия «Мосфильм» предложила сценарий Всеволоду Пудовкину — отказался, после «Адмирала Нахимова» ему хотелось совершить прыжок из истории в современность, и стал {245} меня уговаривать Всеволод Илларионович написать ему сценарий о современном Военно-Морском Флоте. Но я к этому труду тогда напрочь не был готов.

Владимир Петров сказал, что писал он уже сценарий об Ушакове совместно с прозаиком Анатолием Виноградовым, автором романа «Три цвета времени», но что-то у них не сложилось, а по второму разу идти назад, в историю, к адмиралу Ушакову, у него нет, как он выразился, «творческого аппетита».

Был таковой у Сергея Юткевича, написавшего мне об этом большое письмо; был таковой и у Ефима Дзигана, постановщика «Мы из Кронштадта», но в те времена и тот и другой по разным причинам оказались не в чести у кинематографического начальства, и оно наотрез отказало обоим в их желаниях, несмотря на все ходатайства неприкаянного автора.

Он, автор, к тому времени, отчаявшись, написал на основе своего же сценария пьесу «Флаг адмирала». Пьеса была напечатана в журнале «Звезда», поставлена в Большом драматическом театре имени Горького в Ленинграде, в Центральном театре Советской Армии в Москве, получила Государственную премию; кинематограф спохватился, вытащил из забвения валявшийся сценарий, он был отослан Ромму, и Ромм позвонил мне — сказал, что ставить будет, но не видит возможности уложиться в односерийную картину, есть единственный выход — двухсерийный фильм.

Я, сами понимаете, не сопротивлялся.

Ромма, человека свежего для Военно-Морского Флота и тем более для флота восемнадцатого и девятнадцатого столетий, надо было спешно и капитально оснастить познаниями в военно-морском деле и в военно-морской истории.

До зарезу нужны были эрудированные консультанты, а где их возьмешь?

Один, верно, был — академик Евгений Викторович Тарле, о нем пойдет речь дальше…

Но Тарле мог быть консультантом, так сказать, гражданским, а Ромму требовался консультант военный, и притом эрудированный, понимающий толк не только в истории, не только в военно-морском деле, но и в литературе. И я обратился к Ивану Степановичу Исакову.

Это случилось, как раз когда Исакова одолевал очередной приступ боли, уложили его на больничную койку, готовя к очередной операции.

Поехали с Роммом в больницу.

{246} Познакомились — адмирал и режиссер.

Друг другу — понравились. Что на том этапе было не так мало.

Исаков дал «добро».

Знакомство вскоре перешло в дружбу. Даже — домами.

«Матрос Лелька», строго оберегая покой мужа, очень фильтровала стремившихся к встречам с адмиралом по самым разным поводам ученых, военных, кинематографистов, журналистов.

Михаил Ильич был профильтрован и — допущен.

Свойственная Ромму экспансивность не подвела — влюбился в консультанта и страстью своей заразил всех без исключения участников будущих фильмов об адмирале Ушакове.

Тут были и режиссеры-ассистенты, ученики его, Базилян и Чухрай (который поставит потом «Сорок первый» и «Балладу о солдате»), были операторы Шеленков и Иоланта Чен, был главный исполнитель, сам адмирал Ушаков Федор Федорович, в лице артиста Ивана Переверзева, был тут, в другом лице, и мой давний знакомец по Кронштадту Борис Ливанов — сиятельный князь Потемкин-Таврический. Вся съемочная группа, без исключения, увлеклась адмиралом.

Тому были основания. Начиная с неотразимого Исаковского обаяния, пленившего всех. Но не только.

Теоретическая, военно-морская, историческая эрудиция больного, но энергично вмешивавшегося во все процессы труднейших съемок, в каждую их деталь главного консультанта оснастила всю группу и была поистине неоценима.

Художники, инженеры, строители, по старинным чертежам восстанавливавшие облик ушаковского флагманского фрегата «Святой Павел», позволяли себе звонить глубокой ночью на квартиру к адмиралу, дабы узнать, к примеру, каков диаметр фок-мачты «Святого Павла», и, кротко здороваясь с этими невеждами, Исаков тут же, без запинки, не отходя от телефонной трубки, давал размер диаметра фок-мачты флагмана с точностью до миллиметра…

Эрудиция его поражала. Могла идти в сравнение разве с нечеловеческой эрудицией Тарле. Но однажды адмиралу случилось обойти и самого академика-феномена — зашел бурный спор: была ли или не была встреча на борту британского флагмана двух великих адмиралов — Ушакова и Нельсона.

Я настаивал на том, что была; Тарле, не без раздражения, {247} категорически отрицал самую возможность такой встречи, да еще на английском корабле. Однако, глядя сквозь пальцы на границы литераторской фантазии, смирился, правда, не больно нежно, с тем, что драматург столкнул якобы «самовольно» в пьесе этих антиподов, не любивших, но ценивших друг друга.

Когда я сослался на прочитанную мною, при изучении исторических материалов, книгу, где говорилось, что такая встреча все-таки была, Тарле лишь досадливо отмахнулся.

Рассказал я Исакову о нашем споре с Тарле. Не говоря ни слова, адмирал проковылял на одной ноге к книжному шкафу, порылся сначала в «Британской энциклопедии», потом достал книгу, изданную в Санкт-Петербурге в девятнадцатом столетии, открыл страницу, где описывалась встреча со всеми подробностями состоявшегося ритуала.

Книга, чудом оказавшаяся неизвестной самому Тарле, сохранилась всего в двух экземплярах — одна в Ленинграде, в Публичной библиотеке, другая — в библиотеке адмирала Исакова… (По завещанию адмирала, вся библиотека после его смерти была передана в дар его родине — Армении.)

Михаил Ильич то и дело прибегал к советам Ивана Степановича в Москве, пользовался ими и когда снимал натуру в Аккермане, где пригодились уцелевшие бастионы старинной генуэзской крепости; в Судаке, где с развалин другой твердыни генуэзцев открывался головокружительный вид на черноморские бескрайности; в Одессе, где покачивался «на бочке» воскрешенный искусством двадцатого века корабль века восемнадцатого…

Исаков приезжал на съемки.

Разъяснял, как надо штурмовать крепость Корфу с моря, что такое гренадеры екатерининского морского десанта.

Даже подсказал манеру поведения, какая характерна была для адмирала Ушакова в кульминациях морских баталий.

Откуда он знал ее, эту манеру?

Сведения об Ушакове как о человеке сохранились более чем скудные. Очень немного — в жизнеописаниях примечательных людей восемнадцатого и девятнадцатого столетий, принадлежащих Бантыш-Каменскому. Их я обнаружил в той же Публичной библиотеке и узнал из них, что был Ушаков поведения неровного, необузданного нрава. Способный на поступки, о которых сам впоследствии жалел. Подвержен припадкам ярости и в эти минуты — страшен. {248} Не боялся этих припадков один-единственный человек на всем Черноморском парусном флоте, а именно — камердинер ушаковский, тезка по имени и отчеству, Федор Федорович.

В моих архивах есть старый номер журнала «Искусство кино». Пятый, за 1953 год.

На странице с оглавлением — автограф Исакова. С пометкой: «Барвиха, 9.8.53».

Приписка его рукой: «Вас, Александр Петрович, наверное, не удовлетворит эта статья, хотя Вы были крестным.

Но мудрецы из редакции сократили на 50 %, в части оценок, т. к. “неудобно — Вы же сами участник группы!” (?) Как всегда, ущемленному автору изъятое кажется особенно ценным. И.».

«Искусство кино» напечатало обстоятельнейшую статью Исакова о работе Ромма. Смысл определялся названием: «Об исторической достоверности и художественной правде».

Что же писал Исаков в этой статье о манере поведения неуравновешенного и вспыльчивого по натуре адмирала в сражении?

«Скупость жеста и мимики иногда может быть расценена как позирование хладнокровием или как проявление некоторой инертности героя. Однако такая линия поведения Ушакова — Переверзева, темпераментного в каюте и бесстрастного в бою, имеет свои основания».

Эта линия поведения Ушакова была подсказана Исаковым, о чем он в статье, конечно, умалчивает. Самое смешное и, я сказал бы, трогательное — Исаков объясняет свою подсказку по видимости вполне научно: «Такое поведение флагмана на полуюте… является традиционным для русского флота».

И вот почему:

«… Стоя в бою перед бизань-мачтой, адмирал видел как на ладони всю верхнюю часть корабля: шканцы, опер-дек, бак и работу марсовых на мачтах. Но зато он был виден со всех сторон, оставаясь абсолютно незащищенным не только от ядер, осколков и пуль (при сближении на картечный выстрел), но и от взоров своих подчиненных. Это надо помнить при сопоставлении поведения Ушакова с поведением командира или флагмана последующей эпохи, когда броня закрыла командный пункт и от снарядов и от экипажа».

Хитрил Исаков. Все объяснялось гораздо проще, и всех этих тонкостей старинной морской баталии не знал ни я, {249} когда писал сценарий, ни Михаил Ильич Ромм, когда фильм снимался.

Все дело в том, что однажды Исаков наблюдал во время наисовременного морского боя, в Великую Отечественную войну, командующего Азовской военной флотилией адмирала Горшкова, нынешнего Главнокомандующего Военно-Морскими Силами.

Бой был жаркий, вероятно, не менее, чем старинные ушаковские баталии, и чем жарче он становился, тем тише отдавал приказания советский адмирал.

Когда все кипело, клокотало и бушевало — голос его доходил до шепота, интонация — до полного бесстрастия, лицо — до совершенной неподвижности.

Деталь, столь восхитившая Ромма, что он сделал ее точкой художественного отсчета для всей трактовки образа Ушакова.

В рамки научной консультации отнюдь не входило обучение галантным манерам нынешних молодых артистов, облаченных в пышные перья послов иностранных держав и приближенных императрицы, однако Исаков в поисках исторической достоверности и художественной правды занимался и этим.

И даже — наглядным примером, особенно насущным в наш не слишком вежливый век.

Меня вызвал на съемки Михаил Ильич — нужно было дописать какие-то тексты для сцены в потемкинском дворце.

Предстоял выход Екатерины. Со всей свитой. Даже с очередным фаворитом. Мне на него не хватило места в сценарии, и я просто обозначил его, написав, что бывшую принцессу Ангальт-Цербскую, ставшую российским самодержцем, сопровождает «томный и необыкновенно красивый Ланской». О том, что он был томен и необыкновенно красив, я вычитал в жизнеописании Екатерины, написанном Валишевским, со всем перечислением ее любовников, и своими двумя строчками поставил ассистентов Михаила Ильича в труднейшее положение — с ног сбились, пока наконец не нашли артиста, соответствующего этой кондиции.

Был час ночи, когда мы с женой вошли в павильон.

И одна из тех кинопауз, когда никто не понимает, почему и из-за чего вдруг все остановилось — то ли нет одной перчатки у посла, то ли не хватило для фрейлин вееров из страусовых перьев, а то, может, у кого-то из вельмож отклеился ус… Кто знает? Никто.

{250} Сидели все, развалясь, в старинных креслицах и диванчиках. Рядом с «томным и необыкновенно красивым Ланским», вытянувшим длинные ноги в туфлях с красными каблуками, сидел, как всегда подтянутый и собранный, адмирал Исаков, приглашенный Роммом на эту ответственную съемку. Костыли его были прислонены к ручкам елизаветинского кресла.

Когда мы вошли — никто из актеров не изменил поз, кто-то помахал рукой в знак привета, кто-то кивнул головой, один Исаков, увидев вошедшую в павильон даму, вскочил, не взяв костылей, и, проскакав на одной ноге, поцеловал ей руку. Свершив сей обряд, так же непринужденно, на одной ноге, проскакал обратно. Но не сел, пока не села дама.

И тут все мои современники, которым был преподан урок манер, встали, застыв от изумления, встали артисты, операторы, ассистенты, встал даже сам «томный и необыкновенно красивый Ланской», раскрывший рот от изумления и утративший на сей раз необходимую для образа томность…

После конца съемок на маленькой, с суровым изяществом обставленной даче адмирала в Кратове был устроен прием. Как всегда у Исакова, каждого гостя ждали маленькие сувениры, кратенькие, написанные с юмором, милые и уважительные записочки.

Потом, уже став писателем, задумав серию рассказов «Досуги старого адмирала», он делился с друзьями замыслом: «Внешне слегка юмористичны и романтичны, однако под спудом флотского зубоскальства серьезности хоть отбавляй…»

И тут, на исаковской даче, где мы с Роммом впервые познакомились с адмиралом Кузнецовым, и с маршалом Буденным, и с летчиком-испытателем Коккинаки, тотчас же установил хозяин этот стиль корабельной кают-компании, где «под спудом флотского зубоскальства — серьезности хоть отбавляй…».

Припоминали забавные случаи из флотской жизни и не менее забавные — из того, как снимался в двадцатом веке фильм о баталиях восемнадцатого века, а Буденный как-то незаметно, но целеустремленно сворачивал разговор на роль конницы, не утратившей непреходящего своего значения {251} и в век грандиозных танковых и воздушных сражений…

И, учитывая морскую аудиторию, а главным образом укоризненные взгляды своей моложавой и привлекательной супруги, оправдывался тем, что кавалерия по своей сути всегда была близка флотским, недаром в Первой Конной пулеметчиком был Всеволод Вишневский, недаром можно было увидеть флотских из морской пехоты, в трудную минуту пересевших на коня и совершавших дерзкие конные рейды в тыл противника…

А хозяин, улучив минутку, озорно шепнул мне, что когда-нибудь, если будет у него досуг, он с удовольствием напишет об этом дне, включив его в серию «Досугов старого адмирала»…

Для многих его друзей, как и его недругов — а у настоящих личностей всегда найдутся и те и другие, — литературный дебют его на старости лет был полнейшей неожиданностью, в самых разных отношениях.

Я написал ему о впечатлении, вызванном рассказами его — и «Кронштадтская побудка», и «Дашнаки теряют своего флагмана», и особенно «Пари Летучего Голландца».

Были в этих рассказах и своеобразие, иногда даже чуть замысловатая, усложненная, но не заимствованная, своя манера письма, и горечь, и надежда, и флотский неповторимый аромат, и морская соль, и непременная насмешливость, без которой рассказчик в корабельной кают-компании будет тут же забаллотирован негласным, но единодушным «тайным голосованием».

Он был скромен и не хотел обольщаться на свой писательский счет.

— В этом деле я всего лишь мичман, — говорил он не однажды.

И в ответном письме ко мне — то же:

«… Дело в том, что впервые, к 65‑ти годам жизни, впервые узнал, ощутил, понял — *что такое письма читателей*. До прошлого года знал письма друзей (различной классификации). Но когда из Бугуруслана, через редакцию “Нов. мира”, от безвестного и бескорыстного майора в отставке, от женщины из Грозного, и даже от эмигранта 1917 года (из Швеции), и мн. др. стали приходить (и немало) — мысли, критика, недоуменные вопросы, ругань (из Швеции), но чаще — товарищеские советы и явное желание {252} помочь, — начал познавать незнакомое. Радостное, даже если строго.

Чертовски интересно. А главное — нужно.

Помогает.

Другими глазами вижу свое… Наверное, Вам знакомо?! А мне внове.

Из мастеров дружески и умно отозвались К. Симонов, Х. М. Мугуев… (Следует сноска: “Помимо Твардовского, который, как крестный, взял на себя больше других”.) Это тоже мне надо. Очень. Т. к. подход ко мне не от бугурусланцев, а от жителей Лаврушинского или служителей ведомств — непередаваем».

Писали ему и гадости…

«Не знал, что зависть может выражаться в таких уродливых формах. А своеобразие моего положения и натуры делает очень ранимым. Тут бы надо пренебречь, а я переживаю. Вот почему Вам спасибо. Ведь я не из числа самоуверенных нахалов. А тут еще стараются сухожилия подрезать… с ехидцей!

Одно письмо из Ташкента и одно из Переделкина — и уже снят вопрос: можно ли писать (пытаться писать!) в 67 лет?!

Буду писать. Пытаюсь.

Сейчас тяготит другое.

Полуфабрикатов, задела, записок, книжечек, листков — лет на 10 – 15.

А здоровья — на половину. А из этой половины большую надо отдать делам. Только писать — не могу. Не смею, пока нужен в другом качестве.

А по себе знаете, что сколько бы ни имели папок и тетрадей — богатейшая повседневность (небывалая за 67 лет!) дает ежедневно новые, темы, мысли, ситуации, характеры…

Когда-то понравилось библейское: “Если тяжело, держитесь за ношу, которую несете!” Но сейчас ощущаешь, что раздавить может. Вернее — раздавливает.

На ногах устоять трудно».

Когда вышли в 1962 году, впервые, отдельной книгой, его «Рассказы о флоте», прислал их мне, подчеркивая, что посылает «эти *прибрежные* рассказы». Но мечтает «выйти в открытое море и даже — добраться до океана».

«Пересекая Атлантику, плавал в Тихом. В душе остался След.

Спохватился поздно. А так хочется успеть».

{253} Болезнь его не оставляла, напротив, «осколок в култышке» был все ощутимей.

«Так как дача ничего не дала, — посылают в Крым на время московской слякоти; все с той же целью — укрепить органон перед генеральной операцией. Поеду, там видно будет. Авось смогу там закончить 1 – 2 рассказа, которые мучают. Вам бодрости, здоровья и задора. Вы еще молодой. Надо».

Я печатал в «Знамени» первую часть «Повести о том, как возникают сюжеты». В связи с этим пишет:

«Охлопков показался мозаичным. Возможно, потому, что я его не знаю. Не так воспринял, как предыдущие».

Я писал тогда о гостинице «Астория», и он шутливо комментирует: «При встрече сознаюсь Вам, что имел № в Астории до 24 октября. Приезжал редко, помыться. Выпить. Некий (ныне высокий пост!) за то, что я помог выбраться из города (а помог с чистой душой, т. к. он там никому не был нужен и от безделья терзался страхами), после отлета прислал через адм‑ю — ящик потрясающего мальтийского зелья, очевидно изъятого из таможни. Швырнуть вслед — было поздно. Поэтому, смакуя, принимал как снотворное.

Вот почему Ваша “Астория” мне по-особому близка. Тень Абрамовича-Блека являлась тоже».

Он отдавал, разумеется, себе отчет в том, что я — полный профан в военно-морской теории, и оттого — ласково-иронически:

«… Но главное не в этом. В том, что, того не ведая, Вы… решили один спор морских теоретиков. Я в споре оказался прав. Но я не знал, что Вы раньше меня решили эту проблему. (Ирония адмирала направлена тут против его эрудированных оппонентов-специалистов. — *А. Ш*.). Жаль, глава оппозиции умер — проф. Чернышев. Напомните мне вашу строку о том, как “линкор пошел в атаку на вражеские самолеты”. Это — новая страница в теории. Это — конец традиционной трактовки тактической доктрины (отчасти и оперативной)».

Надо ли говорить, что я не знал ни о дискуссии с профессором Чернышевым, ни о спорах вокруг этой доктрины.

В журналах все чаще мелькало имя уже завоевавшего прочный читательский кредит «молодого» прозаика.

{254} В пятом номере «Нашего современника» за 1964 год — новелла «Первое дипломатическое поручение». Из все той же серии — «Невыдуманные рассказы».

О невыдуманном, существующем в Ялте вице-адмирале в отставке Александре Васильевиче Немитце, известном в советской исторической литературе как «первый красный адмирал».

О том, как его, Немитца, молодого офицера Российского императорского флота, в 1902 году пытался завербовать в Константинополе в шпионы не кто иной, как германский посол в Турции фон Биберштейн.

И, посылая мне номер журнала со своей новеллой, пишет над заголовком:

«Хотя герой родился в 1879 году, он не случайно попал в “Н. современник”.

И не потому, что жив и греет старые кости в Ялте.

Он Вам еще пригодится.

*Исаков*.

*17.6.64*».

Письма его, записки, дарственные — всегда немногословны, по-мужски и по-морскому лаконичны, даже суховаты, и всегда за ними — неравнодушие, заинтересованность в чужой судьбе, в литературе, в современной жизни. И он в не меньшей степени, нежели герой его невыдуманного рассказа, — «не случайно попал в “Н. современник”».

Так вышло, что почти одновременно и в одной весьма неприятной злобноватой тональности откликнулись два самых разных по своим требованиям рецензента на две не имеющих отношения друг к другу мои работы — пьесу «Между ливнями» и «Повесть о том, как возникают сюжеты».

В пьесе усмотрены были неблаговидные политические концепции, о коих и не подозревал автор, равно как и театры, поторопившиеся ее поставить. Второй рецензент ополчился на мелкие ошибки, действительные, а больше мнимые, выдавая их за авторскую безграмотность. И даже высчитывал, мог ли разорваться артснаряд около гостиницы «Астория» осенью сорок первого года и поразить табачный ларек на углу бывшей Морской улицы и Исаакиевского собора — был ли там ларек?!

На эти рецензии отозвался — и немедля — находившийся тогда в больнице Исаков:

{255} «1. Оторванный от писательской кухни и кулис, не могу понять, почему за Вас взялись. Скопом. Всякое лыко в строку.

2. Ведь я тоже имел № в Астории и однажды, вернувшись с Ладоги, узнал, что переселен внутрь, т. к. осколок пробил фанеру. Возможно, что швырялся Николай I или из германского посольства. Однако теперь боюсь об этом упоминать, опасаясь реакции…

3. Не пишется в Барвихе.

Кроме вот таких, незначащих записок. А удирая сюда — мечтал! 22.1.65».

С пометкой «29.3.65» получил я его «Повесть о неистребимом майоре», напечатанную в журнале «Москва».

Начинается повесть с вопроса:

«Приходилось ли вам наблюдать, как коллектив самых обыкновенных людей, распределив между собой роли и даже применяя методы конспирации, объединяется для того, чтобы общими усилиями, но скрытно, делать доброе дело?

Совершенно случайно мне удалось быть свидетелем подобной коллективной воли к добру».

Повесть объемистая, однако сильно сокращена — журнальный вариант.

И автор пишет мне не без горечи:

«Как жаль, что я не Шекспир.

Кто бы посмел тогда сократить 20 страниц и поправить стилистически, даже не спросив бедного Вильяма?!

Очевидно, это — помощь молодому автору?

Подозреваю, что Вы еще не пользуетесь всеми привилегиями страдфордца, но убежден, что уже давно выросли из штанишек начинающего адмирала».

Последнюю публикацию его, в одиннадцатой книжке «Нового мира», за 1967 год, я уже прочел без его ставшей традиционной дарственной.

Корректуру напечатанной там невыдуманной новеллы «Переводчик» адмирал Исаков правил за неделю до смерти.

В 1970 году вышли отдельным сборником в Воениздате его «Морские истории». Есть в этих историях и далекие времена, и первые годы революции, и годы минувшей войны.

И — «Досуги старого адмирала»…

{256} Несколько лет назад в дверь моей квартиры позвонил, настойчиво требуя, чтобы его впустили, высоченный малый с детским лицом, говоривший густым басом. В голосе было отчаяние.

— Не впустите — убегу и стану дезертиром.

Прибежал прямо из райвоенкомата — на правах читателя, требующего от писателя помощи.

Пришел срок военной службы. Через два дня назначено отбыть с командой — как говорится, «имея при себе ложку».

Его направляли служить *не во флот*. А он хотел *только* во флот. Или по-морскому — на флот. А не брали по состоянию здоровья.

Хотел служить больше на год по сравнению с тем, что ему предстояло.

Что же он — из семьи, где в роду были моряки и служба на флоте — это традиция? Знал я такие семьи, особенно в Ленинграде. Да нет, в семье у него все педагоги. Плавал на кораблях? Да нет, на кораблях не плавал.

Своей страстью к морю обязан литературе. Читал книги о флоте. О военных моряках.

И последней книгой, которая окончательно решила его выбор, был сборник морских невыдуманных рассказов Ивана Степановича Исакова.

Только во флот. На флот.

… Это утро адмирала Кузнецова началось с телефонного звонка адмирала Исакова:

«Через десять минут буду у вашего подъезда».

Так очутились они неподалеку от здания Московского университета.

«Иван Степанович был очень рассеян. Разговор не клеился… Вспомнил о своем ранении и о посланной тогда телеграмме: “Я думаю, после смерти все же назовут один из эсминцев моим именем. Ведь у меня не остается потомства…”

Так через двадцать пять лет он повторил свое желание, чтобы эсминец, находящийся в строю, носил его имя».

Ему до смерти оставалось тогда — пять дней.

Корабль «Адмирал Исаков» находится сейчас в составе Военно-Морских Сил Советского Союза.

*1975*

## **{257}** Второй консультант

Незадолго до начала второй мировой войны академик Евгений Викторович Тарле увлекся известной тогда немолодой детской писательницей Евгенией Б.

И сам Евгений Викторович был немолод.

Как свидетельствует предисловие к его двенадцатитомному академическому Собранию сочинений, начатому изданием в 1957 году, спустя два года после смерти знаменитого историка, родился он в 1878 году, стало быть, к моменту его увлечения было ему за шестьдесят.

Увлечение было красивым, изысканным, но — безнадежным.

Евгений Викторович работал тогда в маленьком писательском Доме творчества в Пушкине над новой редакцией своего «Наполеона» и, в частности, над оказавшейся вскоре весьма поучительной и актуальной работой «Нашествие Наполеона на Россию в 1812 году». Особнячок — близ любимых Пушкиным царскосельских аллей, но и здесь, при Доме творчества, был свой укромный обаятельный уголочек со старинной скамеечкой, деревьями, высаженными в пушкинские времена. В одном из таких интимных уголков, снисходя к позднему влечению академика, дама его сердца позволяла читать себе вслух, в тихий послеобеденный час, что-нибудь из классиков. И мы, несколько ленинградских литераторов, выходя на балкон, невольно становились слушателями этих чудесных чтений.

Академик, прочитав «Село Степанчиково», перешел к «Слабому сердцу» — она любила Достоевского.

Читал Тарле прекрасно.

— Какая досада, — сказал вдруг Евгений Викторович, — я взял вместо второго — третий том.

— Вот вы всегда так! — капризно разведя руками, сказала дама сердца.

— Буду читать наизусть, — сказал Тарле решительно. — На чем мы остановились?

— На том, что Вася купил чепчик в магазине у мадамЛеру и вышел из магазина…

— «Вместе с Аркашей», — подтвердил Тарле и без паузы, так, словно бы перед ним была раскрыта книга, продолжал: — «Я вивёр, Аркаша, я рожден был вивёром! — кричал Вася, хохоча, заливаясь неслышным, мелким нервическим смехом и обегая прохожих, которых всех разом {258} подозревал в непременном покушении измять его драгоценнейший чепчик».

Мы только в изумлении посмотрели друг на друга. Между тем Тарле продолжал по-прежнему без запинки.

— «Послушай, Аркадий, послушай! — начал он минуту спустя, и что-то торжественное, что-то донельзя любящее зазвенело в настрое его голоса: — Аркадий, я так счастлив, так счастлив!

— Васенька! как я-то счастлив, голубчик мой!

— Нет, Аркаша, нет, твоя любовь ко мне беспредельна, я знаю; но ты не можешь ощущать и сотой доли того, что я чувствую в эту минуту. Мое сердце так полно, так полно! Аркаша! Я недостоин этого счастия! Я слышу, я чувствую это. За что мне, — говорил он голосом, полным заглушённых рыданий, — что я сделал такое, скажи мне!»

Тут нам показалось, что Евгений Викторович и впрямь заглушает собственное рыдание. Между тем он продолжал:

— «… что я сделал такое, скажи мне! Посмотри, сколько людей, сколько слез, сколько горя, сколько будничной жизни без праздника! А я! Меня любит такая девушка, меня…»

Здесь в словах Евгения Викторовича даже чудилась некая горечь, тайный смысл чтения… И он продолжал:

— «… но ты сам ее увидишь сейчас, сам оценишь это благородное сердце».

— Я потрясена вами, — прервала академика дама его сердца.

— Будем читать дальше, — сказал Евгений Викторович. Чтение прозы Достоевского наизусть продолжалось до тех пор, пока не раздался гонг, зовущий жителей Дома творчества на послеобеденный чай.

Памятуя об этом незабываемом чтении в Пушкине, я не удивился, когда приехал к Тарле после войны, на его дачу в академическом поселке под Звенигородом, передал ему привет от Корнея Ивановича Чуковского, и Евгений Викторович, улыбнувшись, прочел тут же наизусть отрывок из дореволюционной, шумно-знаменитой книги Чуковского «От Чехова до наших дней», где всем крупнейшим братьям-писателям автор воздал по серьгам. Прочел так, что опять-таки показалось — держит в руках раскрытую книгу.

Корнея Ивановича нечеловеческая память Тарле поразила еще в далекие предреволюционные годы. Впервые он увидел Тарле в 1910 году, в гостях у Короленко, и когда {259} Владимир Галактионович задал Тарле вопрос, относившийся ко временам Пугачева, гость, необычайно учтиво отвечая великому писателю, наизусть процитировал письма и указы Екатерины Второй, отрывки из державинских мемуаров, неизвестные данные о екатерининском генерале Михельсоне…

Зашел тогда же, у Короленко, разговор о Наполеоне, и Тарле «так легко и свободно шагнул из одного столетия в другое, будто был современником обоих: без всякой натуги воспроизвел наизусть одну из антинаполеоновских речей Жюля Фавра, потом продекламировал в подлиннике длиннейшее стихотворение Виктора Гюго, шельмующее того же злополучного императора Франции, потом привел в дословном переводе большие отрывки из записок герцога де Персиньи, словно эти записки были у него перед глазами тут же, на чайном столе».

Заключает свое воспоминание о Тарле Чуковский таким точнейшим, как я вскоре убедился на своем опыте, столкнувшись с Евгением Викторовичем, резюме:

«… Для него не существовало покойников: люди былых поколений, давно уже прошедших свой жизненный путь, снова начинали кружиться у него перед глазами, интриговали, страдали, влюблялись, делали карьеру, суетились, воевали, шутили, завидовали — не призраки, абстрактные представители тех или иных социальных пластов, а живые, живокровные люди, такие же, как и я или вы.

Я слушал его как зачарованный. И, конечно, не только потому, что меня ошеломила его необычайная память, но и потому, что я никогда не видал такого мастерства исторической живописи».

Приглашенный, уже после войны, на специальную конференцию в Союзе писателей, где собрались исторические романисты, академик Тарле сказал с милой язвительностью, разумеется, «шутя»:

— Мое сильное преимущество перед вами, многоуважаемые товарищи, что я, не умея писать исторические романы, — их не пишу.

Помню — эта его преамбула была встречена смехом и аплодисментами. Помню и то, что иные из участников совещания были шокированы.

Судьба снова свела меня с Тарле после знакомства в Пушкине, когда сценарная студия кинематографии отправила ему для научного заключения сценарий «Адмирал {260} Ушаков». Написал письмо директору сценарной студии и одновременно — автору:

«Прочел Ваш сценарий об Ушакове, хотя мне прислали убийственно неразборчивый, сливающийся экземпляр (верно 15‑я копия!), и я далеко не все разобрал. Сценарий в общем мне понравился и особых исторических “lapsus” ’ов я не усмотрел. Личной встречи Нельсона и Ушакова не было. Это бы надо иначе. Лица очерчены вообще верно. Только Павел слишком уж орет и рычит, сбавить бы на пол-октавы.

М. б., следовало бы побольше сказать о взятии Корфу. М. б., следовало бы как-нибудь упомянуть, что Ушакова *уже тогда* прозвали “морским Суворовым”.

Прилагаю несколько своих беглых замечаний (поскольку я разобрал машинописную мутную работу).

Начало очень, по-моему, хорошо. Но конец несколько скомкан. В общем же показ фильма будет полезен, тем более что об Ушакове пишут теперь даже — увы! — в таких (некогда почтенных) изданиях, как “Морской сборник”, много вздора, крайне невежественного».

Вот некоторые из его замечаний, целиком подтверждающих резюме Корнея Ивановича — «для него не существовало покойников…».

«Стр. 26. “Бенгальские огни” и “бутафорские деревни” в XVIII веке не говорили. Нужны другие выражения»; «стр. 30. Сенявин дан несколько пародийно! Его стоит дать много значительнее. Он ведь прямой продолжатель Ушакова в серии морских русских героев»; «стр. 38. Цитату Петра привести лучше и точнее». «Который потентат одну армию имеет — одну руку имеет, и который и флот имеет — обе руки имеет»; «стр. 38. Лучше заменить слово “бусурманов”». Потемкин обычно говорил *турка*. «У турки флот…»; «стр. 39. Выбросить “кишка тонка” (абсолютно тут немыслимо!)»; «стр. 77. Непременно выбросить “а вы прикидывайтесь” и всю эту речь Суворова с советами Ушакову. Этого не было и не могло быть. Суворов, м. б., и прикидывался часто, но никогда этого никому не говорил. Эта откровенность была ему в данном случае абсолютно несвойственна. Весь этот абзац — неуместен»; «стр. 106. Такой встречи личной не было». (Речь идет о встрече Ушакова и Нельсона. — *А. Ш*.); «стр. 114. Леди Гамильтон никогда не говорила на людях с Нельсоном *повелительно*. Изменить бы {261} тон этой сцены»; «стр. 99. Эмма не обращалась никогда к Нельсону “сэр”, — а “милорд” (потому что он был лордом)»; «стр. 71. Не нужно влагать в уста султана “халва, халва” (султан говорит известную на Востоке поговорку “оттого, что на улице кричат: "Халва, халва!" — во рту слаще не станет…”) и не нужно пускать дым “в лицо” англичанина. Султаны на приемах держались важно, напыщенно, еле роняли слова и не курили».

Изверившись в том, что принятый кинематографом сценарий об Ушакове, на который я потратил несколько лет, будет поставлен, я решил написать, на основе сценария, пьесу «Флаг адмирала». Осуществив намерение, снова послал Евгению Викторовичу в Ленинград новую рукопись.

«Вы желаете, чтобы я указал недостатки, — тотчас же откликнулся он. — Отмечаю кое-что лишнее».

Самые, казалось бы, третьестепенные мелочи не ускользали от него. Справедливо раздражало консультанта — Ушаков назвал Нельсона «сэром Нельсоном»: «… англичане никогда не говорят “сэр”, не прибавляя имени. “Сэр Горацио Нельсон” или “сэр Горацио”. Но ни в коем случае не “сэр Нельсон”. А кроме того, он был не “сэр”, а милорд, пэр Англии, “сэр” применяется к баронетам, а не к целым лордам».

Обиделся, когда в моей пьесе пугачевец Тихон Рваное Ухо (потом, в фильме, его сыграет Сергей Бондарчук) назвал Пугачева — Емелькой. «Емелей», но никак не «Емелькой».

Не могу в этом месте не вспомнить об одном курьезе, случившемся несколько позже, в связи с «Емелей» Пугачевым и пугачевцем по прозвищу Тихон Рваное Ухо.

Я придумал эту фигуру, сочинил, нафантазировал от начала до конца. Не было в истории беглого крепостного Ушакова с таким прозвищем; не было столкновения Ушакова с ним в херсонскую чуму; не было признания Тихона Ушакову перед баталией, выслушав которое Ушаков сказал Тихону, что он «сего не слышал».

Было лишь одно правдой. Тогда на Черноморском флоте попадались беглые, бежавшие от помещичьих измывательств в Новороссию. Нужны были мастеровые на верфи для строительства молодого флота, нужны были матросы, и их брали в дело, не спрашивая родословной.

Каков же был восторг мой, когда, войдя однажды в {262} комнату съемочной группы Михаила Ильича Ромма, я увидел специально приглашенного для просвещения группы молодого историка и услышал собственными ушами, как тот… объяснял слушателям: связи Пугачева с офицерами радищевского толка на Черноморском флоте подтверждаются исторически — наличием среди моряков таких людей, как, например, известный по архивным материалам знаменитый матрос, бывший пугачевец, по прозванию Тихон Рваное Ухо…

И я еще раз оценил по достоинству истинную эрудицию моего второго консультанта, здравствующего современника нескольких столетий…

Когда я наконец оставил Тарле в покое — взялось за него с новой энергией Министерство кинематографии СССР — мы с Михаилом Ильичом Роммом закончили режиссерскую разработку будущих двух фильмов «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы». Сценарий вновь был послан Евгению Викторовичу, и вновь он тщательнейше взялся за его изучение.

Отзыв-заключение — на восьми страницах пишущей машинки. И снова, кроме общих оценок и замечаний, поражающие своей скрупулезностью уточнения словесных оборотов, выражений, деталей. Словно бы сейчас, рядом, слышит ухо Тарле речь персонажей из далей веков, их интонацию, нюансы…

Привожу лишь некоторые из его пожеланий, советов, даже требования…

«Екатерина не называла Потемкина Гришей, а называла Григорий, дружочек Григорий и т. д.»; «Из Херсона в Петербург “за шестнадцать ден” тогда едва ли можно было доскакать. Больше к трем неделям подходило»; «Алексей Орлов-Чесменский был тогда на верху славы из-за Чесмы, и никогда Потемкин не осмеливался так о нем говорить, да еще в присутствии Екатерины II»; «Тогда не говорили никогда “его султанское величество”, а говорили: “блистательная Оттоманская Порта”. Именно так обозначали дипломаты константинопольское правительство»; «В этой обстановке никогда Потемкин не говорил Екатерине “ты” и не называл “матушка-государыня”, а говорил: “Гневаться не извольте, ваше императорское величество!”»; «Вильям Питт Младший был не короткий, а очень высокий человек, и вовсе не апоплексического сложения. Никаких бакенбард не носил, а был гладко выбрит. Ни в коем случае Вильям Питт не мог говорить: “Мой великий отец Вильям {263} Питт Старший”, а должен был говорить и говорил всегда: “Мой великий отец лорд Чатам”»; «При всех недостатках и вредных качествах Мордвинова, от которых в самом деле страдал Ушаков и Черноморский флот, не следует забывать, что как-никак впоследствии декабристы прочили Мордвинова на одно из важных мест в случае победы восстания».

Во второй серии: «стр. 5. 6‑ю строку сверху надо изложить так: “А он с вахт-парада ушел потому, говорили, что вдруг живот заболел”. Ведь самое важное тут, что именно Суворов *сам заявил* это публично»; «стр. 6. Вместо “бездарен” — “умом не вышел” (слово “бездарный” тогда совсем не употреблялось)»; «стр. 21. Султан не *обходил* никого, а сидел, и к нему подводили представлявшихся»; «стр. 105. Непременно заменить: вместо “ваша совесть солдата” надо: “ваша совесть моряка”. Тогда и в английском и в русском флоте моряки, начиная от матросов и кончая адмиралами, считали почти личным оскорблением, если их называли солдатами»; «стр. 106. Никакого рукопожатия Ушакова с Нельсоном быть не могло»; «стр. 111. Вставить слова Александра: “России флот не так нужен, как армия”».

Уже когда был снят двухсерийный фильм — оказавшись в Ленинграде, я навестил Евгения Викторовича.

Нездоровье приковало его к креслу, но по-прежнему ум был ясен, светел, ироничен, по-прежнему память — сверхъестественна. Надписав мне только что вышедшую «Крымскую войну», галантно привстав, вручил оба тома этой великолепнейшей работы.

И тут же заговорил о Паустовском, о его поразившей Тарле блеском, поэзией и живописностью слога статье в «Правде», посвященной адмиралу Ушакову и нашему с Роммом фильму.

— Мне бы так в жизни не написать! — сказал с молодой завистью.

И тут же свирепо обрушился на только что вышедший некий исторический роман — за серость, за вялость, за нудность…

Так же внезапно перевел речь на взаимоотношения Ушакова и Нельсона.

Все-таки я не удержался — сказал ему, что встреча Ушакова с Нельсоном была, была на самом деле, что доказывает {264} уникальнейшая книга, найденная в библиотеке Исакова.

— Встречи не было, — насупившись, сказал Тарле.

— Книга написана очевидцем, — сказал я.

— А вы не знаете пословицы: «Врет как очевидец»? — сердито спросил Тарле. — Кстати, пословица — не новая. Так говорили в прошлом веке.

И снова показалось мне, что рядом с нами, тут, в кабинете, кружились у него перед глазами люди былых поколений.

«Интриговали, страдали, влюблялись, делали карьеру, суетились, воевали, шутили, завидовали…»

*1976*

## Из века восемнадцатого в век двадцатый…

… Миниатюрный, холодный, навечно прокуренный просмотровый зальчик в монтажной на неуютном, неотапливаемом послевоенном «Мосфильме»…

И микшер, и учащенное дыхание Ромма — пригласил меня смотреть дубли только что отснятого материала.

Павильон — спальня князя Потемкина-Таврического.

Ролик под кодовым названием «Хандра».

Ромм нервничает. Вскакивает. Снова садится. Гасит сигарету. Закуривает новую. Хватает трубку:

— Начинайте наконец!

На экране — Потемкин.

Тот самый, сиятельный и всемогущий фаворит…

Тот самый, о коем сказал Пушкин в своих записках:

«… в длинном списке ее (Екатерины. — *А. Ш*.) любимцев, обреченных презрению потомства, имя странного Потемкина будет отмечено рукою истории…»

Странный Потемкин!

{265} И — тот самый, Борис Николаевич Ливанов, старый мой кронштадтский знакомый из фильма «Балтийцы», быстрый, напористый матрос в бушлате и бескозырке, появившийся у памятника Петру… А сейчас — вельможа, в тоске и самоуничижении повалившийся на роскошную, под пологом, кровать.

С лицом, не выражающим ничего, кроме отвращения ко всему земному.

Только-только запустил туфлей в австрийского посла, и дела все запустил, и вызвал из Петербурга офицера специально Библию ему читать, и тот тянет заунывным голосом, и Потемкин орет ему: «Читай громче, болван!» — и грозится уйти в монахи, и шепчет сам себе: «Ну какой я главнокомандующий…» И снова: «Читай громче, болван!»

А по каменистой дороге бешено летит возок с юным щеголем в башмаках с красными каблуками, и ветер с гор налетает на придорожные деревья, гнет ветки, крутит волчком пыль на дороге, и кричит щеголь сквозь ветер, привстав на красных каблуках, ямщику:

— Гони! Гони!

И вот уже элегантный красавец офицер, прижав под рукой элегантную шляпу, — вихрем на крыльцо богатого помещичьего дома, где расположилась ставка князя Потемкина, — мимо ошеломленного часового, шушукающихся по углам штабных офицеров, генералов, адъютантов и, оттолкнув дежурного адъютанта Попова, напрямую, без доклада, — в опочивальню вельможи. Как вихрь надежды, юности, виктории…

Пока еще курьер с оглушительной вестью о разгроме турецкого флота, которая снимет молниеносно всю хандру, и его светлость даже соизволит угостить отважного курьера пряником, за которым в Вязьму гонял.

Пока еще просто храбрый в сражении рядовой морской офицер, а потом и блистательный флотоводец, о котором выйдет, спустя столетия, в 1973 году, в серии «Жизнь замечательных людей», большая книга-монография… Которому после взятия крепости Корфу и острова Санта-Мавра скажет всю жизнь недолюбливавший его за светскость и щегольство адмирал Федор Федорович Ушаков:

— Разные мы с вами, Дмитрий Николаевич, но коли умру, другого преемника себе не вижу…

Адмирал Дмитрий Николаевич Сенявин…

{266} Ромм штурмует Корфу… Прокручен ролик под кодовым названием «Хандра». Свет в зале. Новая сигарета в зубах у Ромма. Выжидательный взгляд — на консультанта, адмирала Исакова, на Юдина — Сенявина, на Ливанова — Потемкина.

Борис Николаевич продолжает играть Потемкина-Таврического.

— По-моему, — в голосе его звучат покровительственно-вельможные нотки, — с автора бутылка коньяку. Главнокомандующему, во всяком случае. Ну и курьеру — тоже можно…

— Кажется, — дрогнувшим голосом говорит Ромм, — что-то получилось…

Ромм устал.

По трудоемкости эта работа — самая тяжелая в его богатой кинематографической практике.

— Суворов говорил, — заметил он, когда была наконец отснята и вторая серия, — такие крепости, как турецкая Измаил, можно брать только раз в жизни. Я далек от того, чтобы сравнивать себя с Суворовым. Однако такие фильмы, как этот, тоже можно снимать раз в жизни…

Главные трудности были, разумеется, связаны со взятием острова Корфу с моря гренадерами ушаковского десанта и моряками российских фрегатов.

И те и другие находились под командованием Михаила Ромма.

Но не только они одни.

Оборонявшие крепость солдаты Бонапарта — тоже.

И те, и другие, и третьи — матросы Черноморского флота и солдаты пехотного полка Таврического военного округа…

«Сначала наша затея казалась невыполнимой, — напишет Ромм впоследствии, — драка на краю отвесных скал грозила несчастными случаями, восемнадцатиметровые лестницы то и дело подламывались… Представлялось невероятным, как это в жизни брались штурмом подобные крепости под огнем неприятеля, если их стены невозможно было преодолеть в мирных условиях…»

Репетировали долго, осваивали старинную технику штурма скрупулезно, учились взбираться по штурмовым лестницам не одну неделю…

Некоторые команды, отдававшиеся на репетициях будущего штурма, вызывали смущение. Например:

— На молитву, шапки долой!

{267} И флотский офицер, прикомандированный к съемочной группе, запротестовал:

— Мне еще политработу с ними вести, подавайте команду сами, товарищ режиссер.

Что поделаешь — вооружившись рупором, Ромм мужественно приказывал:

— Внимание! Мотор! На молитву, шапки долой! Наконец все было готово к решающему дню. Матросы и гренадеры десанта заняли свои позиции, солдаты Бонапарта — свои.

Пошли на штурм одетые в мундиры конца восемнадцатого столетия две тысячи солдат пехоты и пятьсот матросов Краснознаменного Черноморского флота.

И тут у одного из матросов — на переднем крае и на переднем плане!!! — падает треуголка. И вместо того чтобы бежать, бежать неудержимо вперед, — смущенно оглядывается, нагибается, поднимает треуголку.

Все пропало!

Снова начинается дотошная подготовка к штурму, тушат дымы, заряжают орудия, готовят взрывы.

— Дымзавесчики, на исходные позиции!

Снова Ромм на командном пункте. Его голос — в рупоре:

— Артиллерия, огонь! Давай взрывы! Передний план, пошел! На штурм Корфу, вперед! Ура‑а! Ура‑а! Ура‑а‑а!

Фу‑у… На этот раз ни у кого треуголка не падает, слава богу…

Уже полезли по штурмовым лестницам, уже в люльках, привязанных канатами к скалам, операторы Шеленков и Иоланта Чен.

Корабли штурмуют бастионы.

Но вот… качнулась одна из штурмовых лестниц! Чуть не свалился один из матросов… И — как не помочь другу! — сжалившийся «француз» перегибается через стену и протягивает руку своему врагу, «русскому».

Все погибло. У режиссера состояние, близкое к предынфарктному…

«Через час в третий раз снимаем этот кадр, в котором участвуют две тысячи пятьсот человек. На этот раз не вовремя начала стрелять артиллерия и отстал передний план. В четвертый, в пятый, в шестой раз повторяем мы съемку. А за это время переменился ветер, приходится переносить дымы, переставлять орудия. Наконец, кадр снят — все в порядке!»

{268} Рассказ Ромма о том, как он снимал взятие крепости Корфу, не раз слышанный мною на наших встречах со зрителями после выхода фильма, кончался одной и той же меланхолической фразой:

— Мы получили пять секунд полезного действия для картины…

***Правила вежливости*.** Ромму предстояло, как говорят в кинематографе, «запускаться» — и срочно. Разрешение на запуск двух серий получено, вместе с «зеленой улицей» для съемок — внезапно.

Режиссерский сценарий еще не готов, надо успеть отснять дунайскую и крымскую натуру, мы с Роммом засели плотно в пустынном, послевоенном зимнем Болшеве, в Доме кинематографистов, уговорившись, что не покинем его, покуда не поставим слово «Конец» в конце второй серии.

Рядом с нами, во втором этаже дома, поселился Борис Горбатов. Была в личной его жизни большая беда, пытался спастись от нее днем неустанной работой над романом, писал запоем, а бессонные ночи коротал чтением Дюма и Понсон дю Террайля, затрепанные томики сочинений которых не успевал ему менять приезжавший из города литературный секретарь. По утрам уборщицы выносили из номера Горбатова черные пластмассовые пепельницы, полные окурков, — дымил он непрестанно; томики с галантными приключениями забвения не приносили, не спал, сжигая себя мукой ночных размышлений и работой на износ, с двух концов.

Он и умер рано, сорока четырех лет от роду, оставив рукопись так и не законченного романа, начатого тогда в Болшеве.

Три раза в день мы отрывались от письменных столов, чтобы сбежать вниз, в столовую, не глядя ни на кого, быстро слопать свой завтрак, свой обед, свой ужин и, не теряя минуты, вернуться в свои кельи, к работе.

В это время года в Доме не было почти никого из знакомых кинематографистов, путевки продавались другим профсоюзам, и это нас вполне устраивало, незнакомые люди нам не мешали.

Однажды девица из Комитета по делам искусств, сидевшая за нашим столом, понизив голос, сообщила:

— А ведь вас тут не любят.

Кто не любит? Кого? Почему?

{269} Разъяснилось.

Нас, троих, не любят из-за того, что мы вбегаем в столовую торопливо, едим торопливо и так же торопливо убегаем, ни с кем не общаясь.

Как бы теперь сказали — «некоммуникабельны».

Наша торопливость расценена как высокомерие, нежелание обращать внимание на простых людей.

Нас квалифицировали как зарвавшихся и оторвавшихся.

Все трое были и огорчены, и озадачены.

Собрались в номере у Горбатова, чтобы обсудить создавшееся, очень расстроившее нас положение и попробовать рассеять атмосферу недоброжелательности, сгустившуюся над нашими бедными кельями.

Увы, поздно.

С утра приезжала новая смена — срок путевок этой истекал сегодня вечером.

И старая смена отдыхающих унесет легенду о нашей чванливости и высокомерии. И это — непоправимо.

Но урок был извлечен.

Приехала новая смена. Опять были совершенно незнакомые нам люди из других профсоюзов, но мы, умудренные, теперь не позволяли себе пробегать к своему столику, как в прошлом месяце, — напротив, степенно шли по столовой, приветливо кивая сидевшим за другими столами, желая им доброго утра или доброго вечера, а то и просто приятного аппетита.

И в самом конце срока путевок второй смены, когда и мы с Михаилом Ильичом шли к финишу и уже собирали чемоданы для поездки в Москву, в комнату Ромма постучались и вошли две немолодые женщины. В руках у одной было три цветка.

Им сказали, что и мы завтра покидаем Болшево, и пришли они по поручению всей смены отдыхающих поблагодарить нас троих за то, что, несмотря на нашу занятость, мы были неизменно и трогательно внимательны к отдыхающим тут, хотя и незнакомым нам людям.

И пожелали успеха двухсерийному фильму, над сценарием которого мы трудились. И — роману, который писал здесь Борис Горбатов.

И вручили нам с Роммом по цветку.

Оказывается, они были в полном курсе наших дел, о которых мы им никогда не говорили.

А третий цветок они просили передать Борису Горбатову, который уехал с утра в город, на Киностудию имени {270} Горького, к Леониду Лукову, на съемки фильма по своему сценарию, и должен был вернуться в Болшево поздно ночью.

Они и это знали.

После всех обсуждений, поправок Тарле, замечаний художественного совета готовим окончательный вариант, — к вечеру режиссерский сценарий должен уехать к машинистке.

Мы покинули Болшево. Опаздываем к срокам — вот‑вот начнутся съемки.

Работаем в Переделкине на открытой летней дачной веранде.

Постукивая палкой, не торопясь поднимается по лесенке Александр Петрович Довженко.

Визит его внезапен — гулял по лесу, завернул.

Извинился, что помешал, сказал, что ненадолго.

Присел.

Глянул на раскинутые по столу режиссерские разработки, понимающе кивнул.

Оглядел веранду, взглянул через окно на штакетник, отделяющий дачу от соседней, покачал головой — с печалью и укоризной:

— Какое стихийное бедствие эти штакетники, боже ж мой, какое надругательство над гармонией природы, и над законами человеческой эстетики, и над самим человеком, не разумеющим, что творит.

Он был совершенно прав, Александр Петрович Довженко. Штакетники действительно пакостили природу.

Но сейчас нам было не до штакетников. Мы опаздывали к срокам.

Между тем Александр Петрович продолжал, как бы размышляя вслух:

— Если уж так назрела необходимость отделиться от соседа… или, быть может, отделаться?.. Ну, если уж полная безвыходность — в крайнем случае выдерните штакетник, выбросьте его вон, а еще лучше сожгите, чтобы никто более на него не позарился. И там, где был штакетник, соорудите стену из фанеры, сейчас я вам скажу, сколько ее вам понадобится… Думаю, листов двести. Ну, быть может, двести пятьдесят… Ну, триста, четыреста. Не больше.

Ромм, нервничая, закурил.

{271} Довженко искоса взглянул на него, продолжал не торопясь:

— Загрунтуйте ее, фанеру, и нарисуйте на ней море. Тут он провел палкой по воздуху, чертя воображаемые волнистые линии.

— И, кстати, фильм ваш — морской… Снова прочертил палкой волнистые линии.

— Море. Спокойное. Синее. А сюда, — ткнул палкой в воздух, — сюда надо вбить гвоздь. Обыкновенный длинный гвоздь. И повесить на нем спасательный круг. И сюда — гвоздь. А на нем — купальный халат.

Снова, презрительно поморщившись, глянул через окно на штакетник.

— Будут люди, которые посчитают это мое разумное предложение за фантазию, но я говорю это вам, надеясь, что вы меня верно поймете. Скажу вам так. Это будет красиво. А штакетник сожгите. Михаил Ильич, почему вы молчите, разве я не прав?

Ромм согласился, что в предложенной идее много заманчивого, однако тревожно поглядел на часы.

Но Александр Петрович не обратил внимания на роммовское беспокойство. Опершись на палку, помолчал. Задумался, возможно, домысливая будущую картину — образ Черного моря, и берега, и пляж с морской галькой в подмосковном лесу…

Потом, словно бы очнувшись, посмотрел на стол с разбросанными разграфленными листами.

— Режиссерский?

— Да, кончаем, опаздываем к съемкам, — закивал Михаил Ильич.

Довженко спросил, кто будет играть Потемкина, он видел в Театре киноактера спектакль «Флаг адмирала», поставленный Э. Гариным и Х. Локшиным, там Потемкина играл Борис Тенин; припомнил, как в момент выхода Екатерины на авансцену вышла кошка; спросил, знаем ли мы, что запорожцы называли князя Таврического Григорием Нечесой и что взаимоотношения Григория Нечесы с Запорожской Сечью были наизапутаннейшими…

Время шло.

Незаметно Александр Петрович перешел на космос. Его занимала эта тема давно, он постоянно возвращался к ней, до выхода человека во Вселенную еще было далеко, но он уже говорил об этом как о ближайшем дне человечества. И как всегда — по-своему, по-довженковски, поражая неожиданными {272} метафорами, причудливостью сравнений, поэзией присущего лишь ему языка…

Схватился за голову — вспомнил: его давно ждет приехавший к нему на дачу, из города, сценарист.

И, помахав на прощание палкой, торопливо зашагал к калитке.

Ромм посмотрел вслед, засверкал глазами, прошипел:

— Вопиюще! Потеряны два драгоценнейших часа! Закурил.

Подошел к окну. Поглядел на злосчастно торчавший штакетник.

— Море, — ядовито сказал он. — Синее. Спокойное. А в нем утонул почти целый рабочий день.

Выпустил дым.

— Слушайте, — сказал он проникновенно. — А вам не захотелось поклониться этому человеку? Вот так. Низко-низко. У меня, не скрою от вас, было такое желание. Хотя и злился. Если хотите знать, я боролся с этим желанием, как мог. Понимаете, почему низко-низко? Я вам скажу. Тут только что был гений. Да, дорогой мой. Тут был гений. И… и давайте работать, нам-то с вами ничего больше не остается…

*1975*

## Баловень судьбы

### Душевная необходимость

Я увидел Симонова впервые в убогой лавчонке в грязном, обшарпанном, провинциальном Белостоке осенью 1939 года: хозяин выложил перед молодым военным посеребренные мадонны, дешевые колечки, медальоны, браслетики, модные в ту пору брошки-якорьки — нищее великолепие…

Он уезжал обратно в Москву из Западной Белоруссии, куда вошел с войсками в первый же день как военный корреспондент. До этого побывал под пулями в Монголии, на Халхин-Голе.

Он рассматривал все то, что теперь называется сувенирами, я рассматривал его — корреспонденции Симонова уже тогда были приметны, я читал его «Суворова» в «Знамени», {273} а стихотворение «Генерал» тронуло молодой силой. Я знал и героя стихотворения, Мате Залку, венгерского политэмигранта, исполнявшего скромные общественные обязанности председателя жилищной комиссии в доме на бывшем Камергерском, где тогда жило много литераторов, отправившегося волонтером на испанскую войну; то, что Мате Залка стал неожиданно легендарным генералом Лукачем, хранилось в тайне. Симонов сказал в «Генерале» слова, много объясняющие во взглядах молодого поэта на жизнь. По собственному признанию, он ощутил себя поэтом вовсе не после того, как вышла книга его стихов, а только написав именно это стихотворение. Назовет его потом, в автобиографии, своими первыми настоящими стихами.

Тогда, в Белостоке, где за ним уже шла и улыбалась слава, ему было всего двадцать четыре!

Краски его юного лица показались мне нежными, щеголеватая шинель, не обожженная кострами, необыкновенно ладно пригнанной к его стройной фигуре. Может быть, все это показалось?

Отобрав небрежно три-четыре украшения, расплатился с хозяином, вежливо, к его удивлению, козырнул, козырнул и мне, незнакомому штатскому, и покинул лавчонку.

Тогда я не был способен объяснить себе, почему странное чувство, возникавшее всегда при встрече с людьми, несшими в себе нечто личностное, явилось в тот дождливый, неуютный день в Белостоке.

Ведь этот Симонов невероятно далек от того, который сформируется потом, в большой, тяжкой войне и в сложной послевоенной поре, так же как и от Симонова последних лет…

Потом увижу его, и не однажды, и не в шинели — в модном костюме, который он всегда носил с щеголеватой небрежностью, и в кожаном пальто с погонами, и в романовском полушубке, и в грубошерстном толстом свитере, и в меховой безрукавке, и даже в плавках, когда в палящий южный полдень, взяв на плечи уставшую от долгого и знойного похода маленькую дочь, он упрямо, ни в коем случае не уступая спутникам, нес ее несколько километров по горячему песку и плавившемуся асфальту, возвращаясь на Золотой Берег из старинного болгарского городка Несебр… В 1978 году, на юбилейной премьере в Театре имени Ленинского комсомола, где вновь была поставлена предвоенная его пьеса «Парень из нашего города» и его приветствовали зрительный зал и артисты театра, Симонов сидел {274} в зрительном зале, в первом ряду. И вместо того чтобы подняться по ступенькам на сцену, он встал на кресло, а затем на его ручки и шагнул прямо на сцену, отстраняя, как и тогда близ Несебра, протянутые ему руки, ни в коем случае не давая себе помочь, — сам, только сам…

А это уже было незадолго до… 28 августа 1979 года.

И всякий раз, рассматривая его, — трудился ли он, повесив по-маяковски пиджак на стул или попыхивая по-хемингуэевски вечной трубкой, над полосой «Литературной газеты» (и в том и другом подражании была какая-то детскость, нравившаяся тем, кому нравился Симонов, и раздражавшая тех, кому он не нравился); работал ли с автором в кабинете главного редактора «Нового мира», или у себя дома, или потом в своем «оффисе», как, шутя, называли его рабочую однокомнатную квартиру на улице генерала Черняховского, где установлена ныне на доме мемориальная доска; или на трибуне писательского съезда; или в телестудии на Крайнем Севере, где он по-мальчишески озорно помахивал перед аппаратом подаренной на дальней военно-морской базе бескозыркой (так было условлено с моряками базы, а он свято исполнял свои обещания), — неизменно испытывал я чувство, овладевшее мною в 1939‑м, в Западной Белоруссии…

Трудно было заставить себя сесть наконец за эти воспоминания, хотя была в этом душевная необходимость. Трудно. Наверно, потому, что всегда трудно писать вскоре об уходе человека, тебе дорогого. Трудно, возможно, и оттого, что я был к нему пристрастен. Неравнодушен. А неравнодушным, как известно, объективность несвойственна.

Не нравилось, когда говорилось или писалось о Симонове нечто несовпадающее с моим о нем представлением. Даже в тех случаях, когда люди, так говорившие, в чем-то были правы, — не нравилось. Они были в конечном счете все равно не правы — так я полагал, хотя, быть может, холодным логическим рассуждением в чем-то с ними и соглашался. И все равно хотелось во что бы то ни стало — оправдать. Во всех случаях. Почти во всех.

Даже эпиграммы на него, пародии, в которых была и немалая доля истины, — шокировали, вероятно, во много раз больше, нежели его самого. У него хватало мужества относиться к себе критически.

{275} И к тому же по природе он был добр. Незлопамятен. Великодушен. И чувство юмора не оставляло его в самые жестокие мгновенья.

### «Далеко шагает мальчик!»

В сорок втором, в осажденном Ленинграде, я получил весточку от друга из Полярного — Юрий Герман, как всегда в те времена, с грустноватой иронией описывал свое скромное военное житье-бытье на этой базе действующего Северного флота и тот шум, который вызвал там, на Крайнем Севере, приезд двух писателей, военных корреспондентов, москвичей, Константина Симонова и Евгения Петрова. Тот самый, знаменитый «Ильф и Петров»!

Столичных гостей принимал самый молодой из всех командующих флотами тридцатипятилетний адмирал Арсений Головко, на его флагманском катере они ходили на корабли, и дудки играли «захождение», когда катер швартовался. Прославленные летчики и подводники, катерники и морские пехотинцы встречали их радушно и гостеприимно.

Константин Симонов был в зените своей популярности, особенно у воинов, — «Жди меня» уже было напечатано в «Правде».

Впрочем, никто тогда, в сорок втором, не знал, что впервые прочитал он эти, тогда еще не напечатанные нигде, стихи именно здесь, на Крайнем Севере, на самой северной точке необъятного фронта, простиравшегося от Черного моря до Баренцева, в непосредственной близости от немецких позиций… В крошечной землянке, с двумя отверстиями — для стереотрубы и бинокля, откуда можно было засекать точки расположения немцев.

И он тоже смотрел в эту стереотрубу и видел черневшие на снегу пятнышки убитых лошадей и солдат, которых немцы не вытащили из лощины…

Читал он «Жди меня» десятку теснившихся в землянке артиллеристов, а сам был в одежде разведчика, отправлявшегося в диверсионную операцию в тыл противника, — белый балахон, белый капюшон, а в белых варежках держал листочек со стихами…

И все его документы были сданы, как и положено разведчику, идущему в тыл к немцам…

И было это глубокой осенью сорок первого года…

А тогда, в сорок втором, коллеги Симонова в Полярном {276} ничего об этом не знали, слышали смутно о каком-то смелом его походе с морскими десантниками, отдавали дань его храбрости и охоте к рисковым операциям на суше и на море — в сорок втором он уже был награжден боевым орденом Красного Знамени — и немножечко завидовали: такой юный, такой везучий, такой вездесущий — не успеешь прочесть его корреспонденцию с Западного фронта, как он уже оказывается на Южном.

Завидовали и Евгению Петрову, также с почетом принятому здесь, на флоте…

Эту часть своего письма о К. М. мой друг заканчивал так: «Далеко шагает мальчик!»

Как известно, эти слова сказаны были Суворовым — старый генералиссимус не мог скрыть своего искреннего восхищения военными триумфами юного республиканского генерала Наполеона Бонапарта. Впрочем, следующая за этим восклицанием суворовская фраза была опущена. А она гласила: «Пора бы унять!» Герман надеялся на мою образованность.

На моей книжной полке, среди книг с дарственными надписями Константина Михайловича — «Записки молодого человека». «Милому Александру Петровичу на память о Севере. Ваш К. Симонов. 2.XII.70».

«Все, о чем рассказано в этих записках, было очень давно. Мне было двадцать шесть, когда я на второй год войны по своим блокнотам и по памяти продиктовал их в том виде, в каком они у меня с тех пор и сохранились. А когда я улетал в ту первую командировку на Север, мне было двадцать пять. Вот почему я назвал их записками молодого человека».

Двадцать пять!

На Севере я был не раз — и до войны, и после. Несколько раз рассказывал при встречах К. М. о своих заполярных путешествиях. А однажды, это было в 1964‑м, сказал, что собираюсь снова за Полярный круг, в Мурманск и дальше — в Североморске должна была состояться первая в стране премьера моей драмы «Между ливнями»… Симонов стал набивать трубку, мельком спросил, когда я еду, и перешел к другим делам. А спустя два дня — поздний звонок и знакомый грассирующий голос:

— Давайте поедем на Север вдвоем.

Что влекло его вновь к этому строгому краю, где летят навстречу поезду чахлые кустарники, где летом нет ночи, {277} а зимою не бывает дня и ночь, кажется, длится в эту пору бесконечно?

В его автобиографии есть место, где он протокольно перечисляет по годам географию своей работы в войну: «По долгу службы я в разное время находился на следующих фронтах…» Мурманское направление значится там трижды в не слишком веселое время: октябрь — ноябрь сорок первого, апрель — май сорок второго и снова ноябрь сорок второго…

Думаю, это и влекло.

Утром на перроне в Ленинграде нашу «Полярную стрелу» ждал, по просьбе К. М., молодой морской офицер. Симонов зашел с ним в купе и, пока стоял поезд, записал на магнитофон его рассказ.

Это был сын Константина Ивановича Душенова, первого командующего Северной флотилией, а потом и Северным флотом, кронштадтского моряка, в семнадцатом штурмовавшего Зимний, — его жизнь трагически оборвалась в конце тридцатых годов…

Симонов собирал материалы о Душенове…

Потом в гостях у члена Военного совета Краснознаменного Северного флота вице-адмирала Федора Яковлевича Сизова мы прослушали эту магнитофонную запись. Вице-адмирал печально покачал головой.

И Симонов утер слезу, и покашлял, и снова включил магнитофон, и снова с сердцем выключил его. А вице-адмирал сел к пианино и заиграл «Лунную сонату».

Играл он, разумеется, любительски, но вдохновенно…

Сейчас, перебирая сохранившиеся от этой поездки фотографии, вижу Константина Михайловича среди матросов в кубрике, и на заснеженном пирсе, и на плавбазе «Атлантика», и на заполярной стройке, и шагающего по трапу военного корабля, и выступающего перед рабочими рудного никелевого комбината… Побывали мы в Мурманске, на кораблях тралового флота, в только что зарождавшемся в тундре городе Заполярном, на только что построенной гидростанции на границе с Норвегией, на местах боев…

Помолчали у разбросанных за Полярным кругом братских солдатских могил.

Симонов открылся в поездке и как легкий, неизменно жизнерадостный, поразительно контактный и демократический путешественник — поездки ведь особенно способны открывать людей, те грани их характера, которые добавляют к твоим представлениям нечто важное и новое.

{278} Это была пора новой популярности писателя — появились «Живые и мертвые». В «Полярной стреле», когда мы ехали, то и дело подходили к нему люди — одним нужно было спросить, когда будет следующая часть романа, другие стремились точнее узнать прототипы Серпилина и Синцова, третьи любопытствовали насчет элементов биографичности в произведении, четвертым просто хотелось получить автограф. Симонов одних сам принимался расспрашивать, другим молча писал на книжке свою фамилию…

За Полярным кругом выступал он безотказно. Читал стихи, рассказывал о войне, отвечал на вопросы — их были тысячи.

В Мурманске подошел человек, фронтовик, обнял, потребовал встречи. Костя согласился, хотя на рассвете надо было уезжать, — условились после возвращения с Рыбачьего, сразу же. Однако только мы улеглись — стук, фронтовик явился с палтусом и разведенным спиртом. Я запротестовал, Костя виновато шепнул, что посидит минут пятнадцать, я лег спать, они просидели до рассвета…

«Хотя я никогда за войну не служил в одной части ни с кем, кроме моих товарищей по “Красной звезде”, однако люди, встреченные хотя бы накоротке и порою всего единожды за войну, но запавшие в душу или по тем или иным причинам оставшиеся в памяти, в какие-то минуты войны для меня были однополчанами…» (Из книги «Разные дни войны»).

На общегородском вечере в Мурманске он читал одно стихотворение за другим, его вызывали снова и снова, и он прочел из цикла «С тобой и без тебя». Бурный успех. Уставший вконец, сел и, наклонившись, сказал мне на ухо:

— Эти стихи я не читаю уже немало лет. А сейчас прочел их… вдруг… просто как стихи… про жизнь какого-то поэта.

В театре Краснознаменного Северного флота мы были на премьере драмы «Между ливнями». Артисты, узнав, что кроме автора смотрит спектакль Симонов, чьи пьесы были играны ими неоднократно, волновались необычайно, может от этого спектакль показался нам особенно эмоциональным, и Симонов, к восторгу артистов, высказал это ощущение.

Ничто не предвещало тогда грозы, вскоре разбушевавшейся над пьесой, и, когда она разразилась, Симонов, как я узнал впоследствии, делал все, чтобы если нельзя было вовсе предотвратить удар, то как-нибудь его самортизировать. {279} Но сие от него не зависело. Спектакли по стране были остановлены.

И когда гроза отшумела, и спустя год появилась статья о пьесе совсем в иной тональности, и пьеса вновь пошла, — первым, кто позвонил мне, был он, Симонов.

— Вот видите, не прошло каких-нибудь полутора лет, смотришь, все обошлось, — сказал он и, смеясь, добавил, — и все, верно, потому, что вы тогда согласились взять меня с собою на Север…

Работая над воспоминаниями о К. М., я встретил, гуляя по заснеженным аллеям Переделкина, Андрея Вознесенского.

Заговорили о Симонове.

Вознесенский сказал, что написал стихи, посвященные Константину Михайловичу, и назвал их «Один в поле воин». Я сказал, что пишу о нем в сборник и назову свои воспоминания «Баловень судьбы».

Вознесенский остро взглянул на меня, усмехнулся с печалью:

— Баловень судьбы — в кавычках или без них?

Можно в кавычках — и будет правда. Можно и без них — и тоже будет правдой. Кавычки придадут привкус — горьковатый.

Трагический парадокс — баловня судьбы судьба-то как раз и не пощадила.

Об этой несправедливости думается с болью.

«Ах, какая дрянная, жестокая баба — природа, когда она берется за расправу с нашим братом — человеком. И обидно мне к тому же! Что я ей сделал, этой стерве-природе? За что она меня так отвратительно скрутила напоследок?.. Какие счеты она со мной сводит?»

Друг Константина Михайловича, Юрий Павлович Герман, писал это, задыхаясь от душившей его ярости, — он сам был болен, смертельно, и отдал эти строки героине своего последнего романа в ее последнее письмо…

Когда в «Новом мире» был напечатан мой литературный портрет Юрия Германа «Человеку надо, чтобы у него звонил телефон», — К. М. обратил внимание на силу, с которой написаны приведенные выше германовские строки.

Людей, любивших Симонова, обидело одно выступление, где сказано было о нем непочтительно, зло и на редкость несправедливо.

{280} Обидело оно и самого Симонова, и больно. Он сказал об этом, конечно, не одному мне и нисколько не старался прикидываться равнодушным. Однако обида не заслонила главного — спустя много лет он напишет о человеке, которому принадлежало это выступление, очень глубоко, широко, крупно и искренне, оценив его талант. И то, что напишет, включит в сборники своих статей.

Однажды, впрочем, я видел его очень злым.

В 1966 году прочитал он рецензию на книгу документальной прозы, в которой много было — о ленинградской блокаде. В рецензии сквозила неуважительная интонация в адрес книги и ее автора. Встретив автора книги, спросил: «А сам рецензент — ленинградец?» — «Ленинградец». — «Пережил блокаду?» — «Нет, эвакуировался». — «А возраст призывной?» — «Вполне». — «Тогда он подлец».

Уже в 1956 году написал:

Зима сорок первого года —
Тебе ли нам цену не знать!
И зря у нас вышло из моды
Об этой цене вспоминать.

А все же когда непогода
Забыть не дает о войне,
Зима сорок первого года,
Как совесть, заходит ко мне.

Хоть шоры на память наденьте!
А все же поделишь порой
Друзей — на залегших в Ташкенте
И в снежных полях под Москвой.

Что самое главное — выжить
На этой смертельной войне, —
Той шутки бесстыжей не выжечь,
Как видно, из памяти мне.

Кто жил с ней и выжил, не буду
За давностью лет называть…
Но шутки самой не забуду,
Не стоит ее забывать.

Не чтобы ославить кого-то,
А чтобы изведать до дна,
Зима сорок первого года
Нам верною меркой дана.

Пожалуй, и нынче полезно,
Не выпустив память из рук,
Той меркой, прямой и железной,
Проверить кого-нибудь вдруг!

… Странное дело — будучи старше его, и значительно, почти на целое десятилетие, а в молодости это очень много {281} (да разве только в молодости!), хотя бег времени стирает иногда и разницу в годах, и начав свою взрослую жизнь, как и жизнь литератора, раньше, нежели он, я почему-то всегда ощущал себя так, будто он старше меня, и, конечно уж, вовсе не оттого, что он занимал высокие литературные должности…

Да, в разные периоды он был разным.

Были периоды в его жизни, о которых он говорил с неохотой. Но — говорил. «Не надо обо мне столько, — сказал он, поморщившись, услышав чей-то дифирамб. И, подумав, добавил: — Я грешен».

В последние годы спешил сказать о главном, чего не досказал. С одной стороны, это были те, которых он понял и оценил во всю их человеческую и писательскую стоимость, — так появилось его предисловие к однотомнику Михаила Булгакова, сыгравшее серьезную роль в том, что этот писатель был поставлен на книжной полке на место, ему полагающееся; его поздняя дружба с поздним А. Твардовским, а потом и замечательные передачи по телевидению о М. Булгакове и А. Твардовском. С другой стороны, это были солдаты, рядовые войны, — увлекался кинодокументалистикой, она расширяла и углубляла его представления о войне, он изучил многие километры хроники, годами пролежавшие в архивах, записывал на магнитофон беседы с солдатами, кавалерами трех орденов Славы: «Не с одним, не с пятью и даже не с десятью — свыше сорока участников войны, удостоенных этой самой высокой солдатской награды, рассказали мне о себе, о пережитом на фронте. Сначала мы беседовали вдвоем, включая магнитофон. А затем разговор шел перед кинокамерой — кое в чем он повторял предыдущий, но всплывали и новые подробности, новые случаи, новые эпизоды…»

Напечатали эти записи — оказалось три тысячи страниц на машинке, сто двадцать пять печатных листов солдатских воспоминаний о войне.

И он почувствовал войну, по собственному признанию, куда отчетливее и конкретнее, чем раньше. Записал на магнитофон и свой разговор с четырьмя женщинами — в войну были почтальонами и сортировщицами, «вся страна была в разлуке», — и они рассказывали ему, как выглядели солдатские треугольнички, как вручали солдатские похоронки…

Уже был фильм «Если дорог тебе твой дом» (сценарий был написан совместно с Е. Воробьевым), а потом — «Шел солдат с фронта», «Солдатские мемуары»… На очереди стояла {282} картина об экипаже одного прошедшего всю войну танка.

*Не по возрасту мудр*… Никогда это ему не мешало…

В последние годы люди, встречавшиеся с ним и любившие его, с грустью констатировали: уже и выглядел старше своих лет, — очевидно, наваливалось на ограниченные неумолимыми лимитами возможности человеческой натуры все немыслимое напряжение его жизни.

Груз, который он взвалил сам на себя, в конце концов и свалил его.

К. М. писал однажды: человек, всерьез заслуживающий этого звания, живет после войны с ощущением, что он перенес операцию на сердце.

*Симонов — из таких*. Казалось, что операция прошла благополучно. *Ведь он был баловень судьбы*…

### «И чтоб, между прочим…»

Как же все-таки он оказался в октябре сорок первого за Полярным кругом? Только что вернулся из Крыма, только что отдал свой очерк о последних боях на юге, как редактор «Красной звезды» генерал Д. Ортенберг, прочтя сообщение ТАСС о том, что в боях на Карельском фронте воюют английские летчики, без замедления вручил Симонову новое предписание.

«С получением сего вам надлежит отправиться в действующую Северную армию и Северный морской флот для выполнения заданий редакции».

Тут же был раздобыт самолет Р‑5, Симонов вылетел в Вологду, там, промаявшись из-за нелетной погоды четверо суток, пересел на двухмоторный ТБ‑1, через два часа прилетел в Архангельск, на аэродроме встретил Юрия Павловича Германа. Тот сетовал: пятый день не может вместе с корреспондентом «Северной вахты» Коноваловым добраться до Мурманска — два раза вылетали и два раза возвращались из-за непогоды. Все места в этом незадачливом самолете были расписаны. Симонов понял, что его редакционное задание горит, начал, как он вспоминает, «напирать на дежурного», тем более что у него была еще бумага, подписанная самим Мехлисом, тогдашним начальником Главпура. Подействовало — чьи-то фамилии были зачеркнуты, а симоновская и его спутников вставлены.

Симонов, на его несчастье, как он потом вспоминал, оказался {283} без вины виноватым — вычеркнутыми оказались фамилии двух других военных корреспондентов, а именно Германа и Коновалова…

«Боюсь, — меланхолически замечает Константин Михайлович в своих записках, — что они мне потом и не простили этого, хотя, клянусь богом, я узнал об этом только несколько дней спустя…»

Могу засвидетельствовать — не простили. Обернулось строчкой: «Далеко шагает мальчик!» Тем более приятно вспомнить о том, как уже после войны Ю. Герман и К. Симонов подружились, и Симонов непременно бывал у Юрия Павловича, когда приезжал в Ленинград, и Юрий Павлович непременно бывал у Константина Михайловича, лишь только появлялся в Москве. Герману вообще было свойственно увлекаться людьми, и Симонов стал не только другом, но и долговременным увлечением…

Как-то в один из послевоенных приездов Юрия Германа в Москву оказались мы с Константином Михайловичем у него в номере гостиницы. Симонов был в смешливом настроении, вспоминал забавные истории, а Герман припомнил ему, все не мог забыть, как его, Германа, жалкого интеллигентишку, вышвырнули из самолета, «вставив» вместо него вооруженного всеми мандатами батальонного комиссара Симонова. И я не удержался, процитировал строчку из письма, полученного мною в сорок втором году: «Далеко шагает мальчик!» Юрий Павлович застенчиво опустил глаза, а Симонов вовсе развеселился, и, обняв Германа, погрозил ему пальцем: «Но‑но! Все-таки не кто-нибудь, а я, да еще в двадцать три года, написал поэму “Суворов”, и мне ли не знать, что за этой фразой следует строчка: “Пора бы унять!”»

На сей раз эрудицию проявил сам К. М.

В октябре сорок первого, в первую поездку на Север, удача не слишком сопутствовала К. М. Встреча с английскими летчиками состоялась, был написан очерк под названием «Общий язык», но, открыв номер «Известий», К. М. обнаружил: очерк об этих же самых англичанах был уже напечатан, и с великим огорчением положил свою корреспонденцию — из-за чего, собственно, и прилетел со столькими приключениями — в походную сумку, как вполне устарелое произведение.

Первым чувством было — бросить все к черту и вернуться. Тем более что из Москвы шли тревожные телеграммы — {284} немцы прорвали фронт. И там, в Москве, оставались мать, отец, все близкие люди…

Желание вернуться было неодолимым — и все-таки он его преодолел. С пустыми руками не мог, не вправе был возвращаться: «Красная звезда» более чем когда-либо нуждалась в материалах со стабильных участков фронта.

«… На этот раз мне повезло, и я познакомился с рядом людей, которые стали потом моими фронтовыми друзьями».

К. М. точен в своих формулировках — друзья оказались в полном смысле фронтовыми. Познакомился — и попросился с ними в разведку. Пошел на маленьком суденышке по Кольскому заливу, над мотоботом кружились немецкие самолеты, шел воздушный бой, немцы бомбили Мурманск… Наконец глубокой ночью пришвартовались к пирсу на Рыбачьем. Земля, по которой с начала войны не ступала нога военного корреспондента. Он был — первым…

Вернувшись с Рыбачьего на материк, стал готовиться вместе с разведчиками к боевой, сопряженной со смертельной опасностью операции в расположении немецких войск. Об этом лаконично докладывают документы, обнаруженные много-много лет спустя в Центральном военно-морском архиве. Симонов о них не знал, когда описывал в своих «Записках молодого человека» этот рейд.

Баловень судьбы вернулся целым.

В следующей диверсионной операции — Симонов тогда уже улетел в Москву — число его новых фронтовых друзей уменьшилось: шесть разведчиков было ранено, четверо убито…

Это случилось на самом северном участке фронта.

А в июльскую ночь того же сорок первого на один из самых южных участков фронта, в Севастополь, в полуподвал с проемами окон, заложенных мешками с песком, где располагалась редакция флотской газеты, к бригадному комиссару П. И. Мусьякову явился Симонов — только-только прилетел из Москвы — и попросил взаймы противогаз: матросские патрули задерживали тех, у кого его не было. Взял у редактора противогаз, поблагодарил, убежал. Бригадный комиссар обиделся на залетного столичного гостя — даже не соизволил перемолвиться, рассказать о московских новостях. Все произошло молниеносно.

Когда в купе «Полярной стрелы» я припомнил Косте обиду флотского редактора, он, засмеявшись, процитировал:

{285} И чтоб, между прочим,
Был фитиль всем прочим,
А на остальное — наплевать!

Поспешное бегство из редакционного полуподвала было неспроста: в кармане кителя лежало секретное разрешение — идти в боевой поход на подводной лодке.

— А севастопольская газета, — заметил, улыбнувшись, Костя, — была уважаемой, достойной, но все-таки «конкурирующей» фирмой.

Подводная лодка ушла на погружение в ту же июльскую ночь. Симонов был на ее борту.

Поход рискованный: шли не просто к берегам противника, в районы, кишевшие минами и сторожевыми кораблями, барражировавшиеся вражеской авиацией, но была поставлена сложная задача — зайти на глубине в румынский порт.

Симонов, как об этом рассказывали потом подводники, не был пассажиром на боевом корабле. Действенно включился в его повседневную жизнь: выпускал стенгазету, читал стихи в узких отсеках, даже пытался держать вахту на горизонтальных рулях, не говоря уже о том, что был допущен к наблюдению в перископ…

Миновав на обратном курсе благополучно все коварные и хитроумные заграждения, подойдя к пирсу, командир лодки рапортовал о выполнении задания, а К. М. немедля улетел в Москву, и вскоре, к изумлению и зависти его севастопольских коллег-журналистов, в «Красной звезде» появился большой симоновский очерк, по тем временам немалая военно-морская сенсация.

«Был фитиль всем прочим»! И, в частности, бедному бригадному комиссару, оплошавшему и не знавшему об этой операции. Политуправленческое начальство учинило разнос: «Вы тут рядом были и не знали, а Симонов за полторы тысячи километров от нас — и узнал! Это — газетчик!»

В один из следующих подводных рейдов отправился корреспондент «Красного Флота» в Севастополе Александр Мациевич. Поход закончился трагически. Лодка не вернулась — весь ее личный состав геройски погиб, и с ним — военный корреспондент Саша Мациевич…

С огромным волнением, безотрывно читал я опубликованные впервые в «Дружбе народов» дневники «Разные дни войны». В чем-то их сила даже кинжальнее его повестей, которые он писал, лишая себя сна, в жестоком цейтноте, по {286} горячим следам событий… В дневниках, в их непередаваемо точной, присущей ему, Симонову, интонации человека, непрестанно живущего с ощущением, что он только что перенес тяжелую операцию на сердце, есть скупо-щедрая, обнаженная до боли картина войны, та самая ее правда, неприкрашенная, ее горечь и повседневные кровавые будни, ее арифметика и высшая математика, ее рядовые и военачальники, ее страшное и прекрасное…

Меня поразило и то, как часто, невероятно часто сам Симонов находился на волосок от смерти, как смерть ходила за ним по пятам еще настойчивей, чем слава, и как он пишет об этом без малейшей рисовки — и о своем нежелании, боязни, опаске умереть, и о том, с какой неохотой отправлялся он на очередное задание — с неохотой, но отправлялся, с тяжелым чувством, но непременно отправлялся… И за этими неохотой, опаской вырисовывался удивительной смелости человек…

На волосок от смерти, а смерть пришла не на войне.

Жив ты или помер —
Главное, чтоб в номер
Материал успел ты передать.
И чтоб, между прочим,
Был фитиль всем прочим,
А на остальное — наплевать!

Рано утром, только что возвратившись из Ленинграда, — это было в 1951 году — позвонил мне:

— Я был на вашем «Флаге адмирала» в Большом драматическом. Что там выделывает ваш сиятельный Потемкин-Таврический при известии о победе при Калиакрии! Катается, переворачиваясь, по всей сцене, с ума сошел, что ли!

— При мне он переворачивался всего один раз, — робко заметил я.

— Так это он один раз переворачивался на премьере, а я видел восемнадцатый спектакль. Что же будет на тридцатом? Ох уж эти мне многотерпеливые и сговорчивые авторы! Увы, я сам такой!

— На вашем месте, — заметил он, прочитав в 1960 году в рукописи пьесу «Океан», — я бы чуточку развил спор трех офицеров в каюте о мещанстве и общечеловеческом.

— Пожалуйста, будьте на моем месте, — обрадовался я. — Я сам уже ничего не соображаю.

Он тут же, не говоря ни слова, сел и дополнил фразу офицера Платонова «Да, мещанство чуждо мне, я его стесняюсь» {287} словами: «Да, не люблю, да, презираю». Подумав, добавил: «И в себе тоже, когда лезет». Опять подумал и опять добавил: «Да, я его ненавижу».

Мне показалось. Но показалось, что тут другой споривший офицер должен спросить: «А когда мещане оказываются правы?» Он кивнул, записал эту реплику и тут же предложил ответное: «Я их ненавижу еще больше. У нас больно много стали мещанское выдавать за человеческое, а это — разно».

Все это симоновское целиком и вошло в пьесу.

Уже уходя, в дверях обернулся:

— Боюсь предсказывать, но жизнь этого сочинения может быть непростой. Так что знайте, на что идете…

Как в воду смотрел!

В шестьдесят втором году, побывав на спектакле «Океан» у Г. Товстоногова, позвонил и сказал про свои фразы не без удовольствия: «Звучит!»

Я открыл ящик письменного стола, где лежат в папке письма людей, особенно дорогих мне. Перечитал письма К. М. Вот одно из них:

«16 марта 1964 года

Дорогой Александр Петрович!

Спасибо Вам дружеское за Ваше письмо, которое было для меня первым добрым откликом собрата по перу на это мое сочинение.

Черт его знает, я даже сам не понимаю, почему мне этот рассказ, когда я его писал, показался важным и почему мне было как-то особенно интересно, как он поглядится людям, чье мнение я ценю. Может быть, потому, что этот рассказ — своего рода перевалочная база от предыдущих повестей с Лопатиным к последующим, которых я еще не написал, но теперь, кажется, непременно напишу.

Я очень рад, что Вам пришелся по душе рассказ. И, конечно, Вы очень правы насчет этой самой проклятой Сюни. Бывает, конечно, так, что женщина уж до того сидит в печенках, что в ней не видишь ровно ничего хорошего. Но, очевидно, писатель ни при каких обстоятельствах не должен поддаваться до конца такому мужскому чувству. Может быть, я, когда буду еще потом возиться над рассказом, что-то напишу про, — несмотря ни на что, — приятные для Лопатина стороны Сюниного не столько души, сколько тела. Наверное, это нужно. Вы правы. И про ее старание на скорую руку украсить жизнь мужа-фронтовика — тоже, может быть, напишу. Такая чисто физическая форма патриотизма {288} в то время имела место даже у самых скверных баб. Это — факт, а факты упрямая вещь!

Крепко жму вашу руку.

Ваш Константин Симонов».

Рассказ К. Симонова «Жена приехала» с подзаголовком «Из записок Лопатина» был тогда напечатан впервые в журнале «Москва» за 1964 год. Он действительно явился перевалочной базой для других, еще более значительных повестей о Лопатине, в частности, «Двадцати дней без войны», по которой и был сделан выдающийся фильм.

### Открывая заново…

Отгремели пушки, а он все мерил людей «той меркой, прямой и железной», порою открывая для себя одних наново, других — «закрывая» навсегда.

Всеволод Вишневский…

По-настоящему — художнически, человечески — оценил его, сблизился, подружился, когда Вишневского уже не было в живых.

В автобиографии К. М. пишет: «Атмосфера нашего дома и атмосфера военной части, где служил отец, породили во мне привязанность к армии и вообще ко всему военному, привязанность, соединенную с уважением. Это детское, не вполне осознанное чувство, как потом оказалось на поверку, вошло в плоть и кровь…»

Всеволод Вишневский удрал из дворянского родительского дома умирать за «веру, царя и отечество» в грязь, ужас и смерть окопов первой мировой войны, где и «окончил» свою «гимназию» и свои «горьковские университеты».

Вишневский вел себя задиристо, часто экстравагантно, разя противника направо и налево, иногда — без разбора. Он потом напишет в своих дневниках, которые, тоже потом, «откроет» для себя Симонов и прочтет невеселое признание:

«… Переносил по инерции в эти литспоры прежние военные восприятия. Некоторых из своих оппонентов я ненавидел, как врагов на фронте, и нужно было несколько лет, чтобы привести себя в норму, чтобы остыть, чтобы отличить врагов настоящих от друзей».

Сказано было честно и с чувством пришедшей к нему высокой ответственности за другие писательские судьбы. И Симонов оценил эти строки, когда Вишневского не было в живых. Тогда же, до войны, издали наблюдая за литературными {289} баталиями, в которых рубился наотмашь бывший боец Первой Конной, следя за тем, как вел он себя, войдя в литературу (вытаскивая при чтении пьесы парабеллум из кобуры, как рассказывали, не без преувеличения, в литературных кругах, стреляя в потолок), относился к Вишневскому уважительно, ценя его военное прошлое, но не испытывая потребности к сближению. Были знакомы, но издали, дома друг у друга не бывали; общались немного и в конце войны, когда Симонов прилетел в 1944‑м на Ленинградский фронт…

У Вишневского, после всех его войн с детских лет жившему с ощущением операции на сердце, которое потом придет к Симонову, сердце не выдержало — сын и ровесник XX века умер, прожив лишь первую половину столетия, пятидесяти лет от роду.

В комиссию по литературному наследию писателя входили: адмирал флота Герой Советского Союза Иван Степанович Исаков, партизанский писатель и генерал Герой Советского Союза П. Вершигора, критик А. Тарасенков, автор этих строк и жена Всеволода Вишневского Софья Касьяновна Вишневецкая. По ее и моей просьбе К. М. согласился возглавить эту комиссию, а потом и редакционную коллегию сочинений Вишневского. Согласился — несмотря на невероятную тогда занятость. Наш выбор оказался акцией, которую поначалу мы до конца и не оценили, — мы хотели Имя, но тут явилось и Дело. Софья Касьяновна была существом энергии необычайной, а когда речь шла о Всеволоде — и нечеловеческой. Одних эта ее почти маниакальность повергала в уныние, других — привлекала. Симонов сразу же вошел в подавляющее меньшинство. Мне нравилось в нем, что он находил в этой женщине, полагавшей с полным убеждением, что Вишневский был обыкновенным гением и даже поэтому в жизни вел себя скромно, как и подобает истинному гению, поразительную самоотдачу. Ему вообще нравилось это качество — самоотдача, ценил его безмерно. Равнодушные, изящные и лениво-скучающие скептики рождали в нем брезгливость, которую он, однако, скрывал внезапной молчаливостью. И — ледяной вежливостью.

У Софьи Касьяновны характер был, прямо скажем, не из самых легких, она, что называется, «доставала» людей, а когда Симонов возглавил комиссию, — его в первую очередь, по поводам важным и пустяковым. Звонила ему в урочный час, а чаще в неурочный, речь ее была, как всегда, монологом без начала и без конца, без запятых и без абзацев, {290} но Симонов, понимая, что все, чем она занимается, она делает фанатически, одержимо, почти маниакально во имя Вишневского, только во имя его, — и терпел, и ценил. С изумлением я наблюдал, как К. М., по горло занятый в Союзе, поначалу не слишком откликавшийся на все ее инициативы, стал мало-помалу все чаще ходить в дом Вишневских, ему там было интересно — она читала ему отрывки из дневников, перечеркнутое, зачеркнутое, они оба, вооружившись лупой, склонялись над загадочными закорючками… Ему стала нравиться сама Софья Касьяновна как личность, при всем ее утомительном эгоцентризме. Иногда она была невыносима, и все-таки он был к ней поражающе терпим. А. Фадеев как-то сказал: «… про Соню я мог бы написать роман, было бы время, да вот его-то и нет…»

Мы, литераторы, служившие в войну на Балтике, между собою называли Софью Касьяновну «С. К.», что на военно-морском языке, совпадая с ее инициалами, означало «сторожевой катер». А сторожевые катера идут, сопровождая эскадру, охраняя такие гиганты линкоры, каким был в ее представлении Всеволод. Костя, узнав, что мы называем Софью Касьяновну «сторожевым катером», хохотал до слез, а потом стал рассказывать, как он одержал викторию при очередной баталии с С. К.

— Звоню ей по важному делу, она тут же перебивает, говорит, говорит, все попытки вставить хоть словечко безуспешны. Молчу. Смотрю на часы. Киплю. Она устает, переводит дыхание, говорит: «Теперь…» и — снова, без умолку! И вдруг я, от отчаяния, начинаю говорить параллельно. Так мы говорим оба. Примерно на пятой минуте она замолкает. Ей все-таки важно узнать, что я хотел ей сообщить, тем более что речь идет о Всеволоде. Ура! Я говорю, говорю, сколько хочу. Так повторяется и в другой раз, и в третий, и она от искусства монолога перешла к не менее важному искусству — диалога. Всем, кто общается с милейшей С. К., советую заимствовать мой опыт.

Симонов был потрясен ее внезапной, хотя для нее в общем закономерной кончиной. И припомнил, как лет шесть до этого, утомленный очередной атакой на него неугомонной С. К., он сказал:

— А вы знаете, Шура, я бы все-таки хотел, когда я приму, и навсегда, горизонтальное положение, чтобы кто-нибудь занялся мною так, как С. К. занималась Всеволодом.

### **{291}** «Думаю о Хемингуэе»

2 июня 1961 года Эрнест Хемингуэй вынул из стойки любимое охотничье ружье, вложил в оба ствола по патрону, вставил дула в рот и нажал оба курка.

Записки никакой не было.

Эти подробности стали известны потом.

А вечером 2 июня в Золотых Песках, под Варной, в Международном Доме журналистов, где отдыхал Симонов с женой, Ларисой Алексеевной, и двумя дочерьми, за ужином (мы с женой сидели за столом вместе с ними), когда играл что-то бравурное оркестр и танцевали пары, к намподошел немецкий поэт, бывший боец Интернациональной бригады в Испании, Стефан Хермлин, с глазами, полными слез. Он сказал: только что радио передало о смерти Хемингуэя.

Симонов встретил известие молча, молча оглядел всех имолча кивнул головой.

Было не до ужина. Симоновы уложили детей и потом снова вышли к людям, на берег моря. Снова пришел Стефан Хермлин с болгарскими журналистами и еще журналисты и писатели из Венгрии, Польши, Югославии, Чехословакии, все были взбудоражены, спрашивали подробности, их никто не знал. Потом все пошли в бар,и Константин Михайлович заказал всем виски и предложил выпить за великого писателя, и за великого солдата, иза великую личность, которая всегда была для него идеальнымвоплощением мужчины.

Я вспомнил об этом его тосте, прочитав потом егоглавки в книге «Сегодня и всегда», названные «Думаюо Хемингуэе». Он именно думал о Хемингуэе — и до егосмерти, и когда он уже умер, — и артисты «Современника», с которыми была у него тогда большая дружба, говорили мне:

— Костя немного «чокнулся» на Хемингуэе.

Они поставили тогда пьесу К. Симонова «Четвертый», в которой отчетливо угадывалось влияние Хемингуэя-драматурга. Симонов же усердно ратовал за то, чтобы онипоставили пьесу «Пятая колонна», и они поставили ее, и спектакль начинался знаменитым хемингуэевским обращением к бойцам, погибшим за Испанию, и в спектакле звучал голос самого Хемингуэя.

Тогда, за стойкой бара, окруженный венграми и поляками, югославами и чехами, болгарами, румынами, немцами, он рассказывал о своей переписке с Хемингуэем и отом, как он послал ему свою книжку о Сталинграде иполучил {292} большое письмо в ответ, как, к несчастью, будучи на Американском континенте, не мог воспользоваться его приглашением на Кубу, и как хотелось ему встретиться с Хемингуэем, и как теперь это никогда уже не осуществится.

Потом он напишет:

«Я не знал Хемингуэя, но Хемингуэй неотделим для меня от Хемингуэя-писателя, от его книг и его героев, вернее, тех из них, в которых он, не скрывая этого, любил то же, что любил в самом себе, — силу, широту, храбрость, способность постоять за себя и за дело, которое ты считаешь правым, готовность рисковать жизнью и уверенность в том, “что есть вещи и хуже войны. Трусость хуже, предательство хуже, эгоизм хуже”. Последние слова, — добавлял Симонов, — его (Хемингуэя. — *А. Ш*.) собственные из произнесенной им в июне 1937 года на Втором конгрессе американских писателей речи “Писатель и война”».

К. М. тут же оговаривался: «Конечно, сказанное не исчерпывает характера его героев, как не исчерпывало его собственного характера. Однако в личности человека есть нечто, определяющее все остальное».

Это нечто было у Хемингуэя. Это нечто было и у самого Симонова. И все то, что он писал о Хемингуэе, можно было бы написать и о самом Симонове. Ему, как и Хемингуэю, невозможно было бы представить «такого» себя, «который бы простил своему герою скаредность, вероломство или трусость, измену под угрозой смерти или продажу своих идей за чечевичную похлебку».

Невеселой гурьбой вышли все поздно ночью на ночной берег. Симонов набил табаком свою трубку и снова стал рассказывать об Эрнесте — и о том, как тот обещал ему, в другом письме, удачную рыбалку в Гольфстреме, когда в море полно марлинов — меч-рыбы; и о том, что тот не говорил по-русски, а знал только «да», «нет», «г…» и «нельзя», он выучил это еще в Испании в качестве военной терминологии; и о том, какие поразительные сцены в «По ком звонит колокол» (роман тогда еще не был опубликован на русском, Симонов и я читали его в рукописи); и что Хемингуэй беспокоился — читал о романе статью Эренбурга, а о переводе не слыхал… И говорил, что роман можно напечатать с купюрами и изменением некоторых имен…

Потом Симонов опубликует эти письма, и я не могу не процитировать кусочек одного из них — написанное 20 июня 1946 года, оно, к сожалению, более чем злободневно звучит и сегодня.

{293} «В конце концов мир так далеко зашел, что писателям пора бы начать понимать друг друга. Столько вокруг творится г… (боюсь, неправильно пишу это слово), а люди все равно хорошие, и разумные (умеренно), и доброжелательные, и прекрасно поняли бы друг друга, а вместо этого опять штучки Черчилля, который снова, как в 1918 – 1919 годах, пытается преградить путь тому, чему сегодня преградить путь может только война…»

Чувство потери, испытываемое Симоновым, было необычайно остро тогда, в 1961‑м, и в декабре того же года, прилетев на Кубу, он немедленно отправился в домик Хемингуэя, который еще не был превращен в музей.

Потом, когда он будет работать над документальным фильмом о Хемингуэе, поставленном на «Таллинфильме», он вспомнит об этом своем посещении.

Есть запись Симонова, сделанная в этом домике: «Уезжал я оттуда с чувством опустошения и грусти… в последние годы в нем жил большой, еще сильный, но уже старый и несомненно очень уставший человек».

Хемингуэю было тогда 62 года… И ему фатально, невероятно «везло»… Смолоду.

За две недели до восемнадцатилетия «повезло» — попал на итальянско-австрийском фронте под обстрел только что пущенного в ход нового мощного крупповского миномета. Волочил на себе раненого снайпера, а он, оказывается, был уже мертв. В письме родным писал: «В меня попали только осколки мин и пули из пулемета, когда я пробирался в тыл. Мне здорово повезло, как говорят ирландцы. Правда, родственники?» Повезло… На перевязочном пункте у него вынули лишь 26 осколков, а было всего 227 ран.

«Везло» и потом — угодил в автомобильную катастрофу и по случайности, сопутствующей счастливчикам, остался жив; и вышел целехоньким из боев испанской войны; и во второй мировой войне сопутствует великому мужчине великая госпожа Удача — не разбился в боевых полетах бомбардировщиков над фашистской Германией, и цел остался в боевом полете при высадке союзных войск в Нормандии и участвуя в прорыве «линии Зигфрида», и уцелел, командуя отрядом французских партизан при освобождении Парижа…

И после войны, в годы, когда слава его становится поистине всемирной, вновь пытает судьбу — вспыхивает пламенная страсть к путешествиям. Холмы Африки и охота, острова в океане и рыбная ловля. Испания и коррида, {294} дважды — авиационные катастрофы… И снова вытаскивает счастливый билет в этой безумной лотерее и с нескрываемым любопытством читает вслух некрологи о себе самом.

Но ощущения человека, прошедшего через несколько войн и перенесшего таким образом не одну, а несколько «операций на сердце», сказываются все больше, с каждым годом и с каждым месяцем. Груз, который он взвалил на свои обыкновенные человеческие плечи, становится непосильным.

«Я поэт, этим и интересен», — писал Маяковский. Это так и не так. Маяковский-Поэт был необыкновенно интересен как Личность. Его жизнь — это и Эпоха, и Время, и Революция.

И одно от другого неотделимо.

Корней Чуковский называл жизнь Александра Блока романом в стихах.

И только ханжески размышляющим людям казалось, что описание самой жизни Блока, его личных взаимоотношений с друзьями, с женой, с матерью, с людьми, встречавшимися на его недолгом по времени, но объемном по мучительной и прекрасной сути пути, — это не только ключ к творчеству Поэта, и к Эпохе, и к проблеме выбора Художником своего пути, а вторжение в интимную жизнь поэта. Не вторжение — понимание.

Вышли книги воспоминаний об А. Фадееве, А. Твардовском, И. Эренбурге, К. Паустовском, Э. Казакевиче, М. Кольцове, двухтомник воспоминаний и портретов А. Блока — какое богатство для будущих поколений, не только современников!

Симонов — одна из фигур Времени и Литературы, как личность уникален и неповторим…

Вскоре после своего шестидесятилетия Симонов должен был уезжать на отдых в Кисловодск, кажется, утренним поездом — налетавшись досыта на войне и после, в последние годы предпочитал, и сам говорил об этом полушутливо, без острой необходимости не летать. «Так вернее», — замечал он. Ехал отдыхать, лечиться, работать — отдельно одно от другого не получалось.

На юбилее выглядел усталым, однако жизнерадостным. Потом ходил из зала в зал, чокаясь с друзьями, — даже в трех больших залах Дома литераторов было тесновато. Друзья, жены друзей, вдовы друзей, их дети, очень много военных в штатском и в форме, в их числе те, о которых писал, {295} писатели, артисты, режиссеры, многочисленные помощники по работе в кино, в литературе…

Незадолго до юбилея я дал ему, по традиции, в рукописи свою пьесу «Версия» — фантазии на темы Александра Блока. Когда я, как условились, через несколько дней позвонил, он оказался в бегах, и секретарь с сожалением сказал, что, видимо, сейчас полнейший цейтнот, пьесу возьмет с собою в Кисловодск. Признаться, я огорчился, — были очередные сложности, и была надобность, как мне сказала редактор, в слове «представительного поэта».

В канун отъезда Симонова из Москвы я был на семинаре молодых в Софрине, вернулся поздней ночью — без меня звонил Костя, дважды, просил позвонить в любое время. Я позвонил — и ровно через десять минут спустился вниз: там стоял Симонов. Мороз, снег, сугробы, ходил со мной вокруг дома — прочитал все-таки, на что я совершенно не рассчитывал… Утром, когда К. М. уже не было в Москве, в подъезде ждало меня письмо о пьесе с постскриптумом — просит, в случае надобности, рассматривать письмо как официальный документ.

### Незримое присутствие…

Одним из наиболее сильных театральных впечатлений начала 1981 года был для меня спектакль «Сашка» В. Кондратьева, поставленный на малой сцене Театра имени Моссовета. Я отправился смотреть его во второй раз, и, как и в первый, на премьере, казалось, незримо присутствовал Константин Михайлович Симонов. Своим умным и талантливым предисловием именно он напутствовал немолодого дебютанта, фронтовика, когда повесть, впоследствии вызвавшая большой читательский и литературный резонанс, ставшая заметным явлением в нашей военной прозе, в 1979 году впервые была опубликована в «Дружбе народов». Слово Симонова было точным и дальнозорким. В частности, предугадан будущий успех: «Автор этой небольшой военной повести Вячеслав Леонидович Кондратьев, москвич, по своей многолетней послевоенной профессии художник-оформитель, а по своему истинному и давнему призванию писатель, причем, по моему убеждению, не из тех, кто остается автором одной книги».

Симонов прочитал, еще в рукописях, другие повести и рассказы Кондратьева…

{296} В спектакле «Сашка» пленяло то, как живут на сцене молодые сегодняшние люди, играющие тех далеких молодых людей, — искренность, вдохновенность, достоверность. Явился спектакль, не повторяющий военную тему, хотя бы и вполне достойно, но как бы заново открывающий ее со всей свежестью художественной и идейной выразительности. Вероятно, Симонова особенно обрадовала бы непреходящесть темы, ее волнующее современное звучание… Так он радовался и изумлялся, когда видел сильные фильмы о войне, поставленные точно и достоверно молодыми людьми, войны не нюхавшими…

«История Сашки, — писал в своем напутствии Константин Михайлович, — это история человека, оказавшегося в самое трудное время в самом трудном месте и на самой трудной должности — солдатской…»

Неспроста последние годы он и в своей прозе, и в записках своих, и в кинематографической деятельности особенно пристально всматривался именно в человека, служившего «на самой трудной должности»…

Симоновское предисловие к повести, полное тепла и лиричности, по сути дела и маленькая, умная рецензия, заранее полемизирующая или отметающая возможные перестраховочные соображения. Проза Кондратьева — неприглаженная, шершавая… Авторитет Константина Михайловича в немалой степени помог судьбе «Сашки».

«Мне даже кажется, — писал он, — что, не прочитай я “Сашки”, мне бы чего-то не хватало не в литературе, а просто-напросто в жизни. Вместе с ним у меня появился еще один вдруг полюбившийся мне человек. А с годами такие “вдруг” и все реже бывают, и все дороже ценишь их. Я писал свое предисловие с увлечением или, если хотите, с долею влюбленности в прочитанное». И с новой строки: «Охотно признаюсь в этом. И, думаю, не раскаюсь». И снова с новой строки: «И, наконец, еще одно, куда более существенное.

На первой странице воспоминаний и размышлений Маршала Жукова стоят слова “Советскому солдату посвящаю”.

Так вот, когда я думаю о Сашке, то не выходит из головы, что он один из тех советских солдат, которым через много лет после войны посвятил свою книгу Маршал».

Зачтутся Симонову и эти его проникновенные строчки, написанные уже глубоко больным человеком — твердой рукой, с пониманием чужого замысла и желанием не только раскрыть его, но и облегчить судьбу произведения.

{297} «Помахал крылышками» Симонов спектаклю «Сашка», которого уже увидеть не смог.

А зрители уходили со спектакля с ощущением, которое было и у Константина Михайловича при чтении повести: не посмотри его, чего-то бы не хватало не только в театре, а просто в жизни.

### Единственность

Причудливые кинематографические обстоятельства сблизили Константина Михайловича с Алешей Германом, которого ему случалось видеть еще мальчиком в пору своих визитов в Ленинград, когда бывал в гостях у Ю. Германа.

Этот мальчик — в войну ему было всего два года — стал впоследствии молодым режиссером сначала театра, а потом кино и поставил по повести покойного отца «Операцию “С Новым годом”» — отличный, на мой взгляд, фильм. И уж во всяком случае в картине были все данные для того, чтобы поверить в дарование режиссера.

Симонов поверил. И сделал с ним фильм «Двадцать дней без войны».

Симонова покорило то, что Алексей Герман, взяв повесть, изучил необъятный материал: документы, хронику, фототеки, письма, дневники.

Иной раз, глядя на экран, нельзя было догадаться — документ это или вымысел?

Особенно понравился Константину Михайловичу артист Алексей Петренко, которого он, Симонов, да и не только он, еще не знал. Сосед по купе героя фильма Лопатина под шум колес открывает свою боль и просит написать за него, летчика, письмо обманувшей его и оттого безмерно несчастной жене…

Но главное в фильме — Лопатин, собирательный образ военного корреспондента, писателя: фронтовая сдержанность чувств, такт, совестливая деликатность, присущая истинному русскому интеллигенту, скромность, сочетаемая с достоинством…

Это был образ, созданный артистом, режиссером и, разумеется, первоосновой, симоновской повестью, и я вспомнил писателей на войне: на ум приходили и Фурманов, и Твардовский, и Вишневский, и даже артиллерийский офицер {298} Лев Николаевич Толстой на четвертом севастопольском бастионе.

И — сам автор повести и сценария «Двадцать дней без войны» К. Симонов, его романы, рассказы, фронтовые корреспонденции и особенно, как я уже писал, дневники, опубликованные в последние годы. Все то, что так сильно звучит сейчас, когда дневники освещены нынешним видением далеких событий, оказалось бесценным и для не знавшего войны режиссера Алексея Германа, и для прошедшего войну артиста Юрия Никулина…

Константин Михайлович в процессе работы над картиной подружился с режиссером, дружба не иссякла и после фильма, возник новый замысел — картины художественно-документального жанра, уже было название, «Экипаж», речь шла о танкистах. Обдумывались принципы сюжетного построения фильма, да вот…

Оборвалось.

И я увидел Алешу на траурном митинге — прямо с поезда, приехал из Ленинграда проститься со своим старшим другом. Увидев меня, подошел и чутьслышно сказал на ухо:

— После смерти отца это самая большая потеря в моей жизни…

Одни искали в нем силу. Другие — слабость.

Одни объясняли его судьбу везением. Другие — закономерностью.

Ссылаясь при этом на Суворова: «Сегодня везет, завтра везет, помилуй бог, надо же немножко и уменья…»

Одни видели в нем писателя, чувствующего умом и сердцем время, его требование к нему, Симонову, и его, Симонова, подчиняющегося этому требованию.

Другие объясняли попросту это чувство погоней за злободневностью.

То, что искали, то и находили — и те и другие.

Есть ли поэты, которые пишут или писали стихи, скажем, не хуже Симонова? Да, есть.

Есть ли прозаики, чья проза не хуже прозы симоновской? Да, есть.

Есть ли драматурги, чьи пьесы не хуже симоновских драм? Есть.

И публицисты — есть.

И сценаристы — есть.

{299} И авторы документальных фильмов — тоже есть.

И — талантливые редакторы журналов, книг, газет, авторы предисловий, писем.

И авторы своеобразного жанра — дневников, опубликованных при жизни, впрочем, автор, каждодневно ведя эти свои записи, вряд ли предполагал, что они, освещенные светом времени и собственными комментариями, станут документом большой художественной силы.

И организаторы литературного процесса.

И общественные деятели.

И просто люди, делающие на каждом шагу и каждый божий день добро другим людям, такое добро, которое Симонов спешил делать буквально каждодневно, добро не абстрактное, добро конкретное, предметное — от открытия нового писательского имени до ордера на квартиру остро в нем нуждающемуся человеку, все равно, писатель он, вдова писателя или отставной гвардии рядовой с солдатским орденом Славы.

И такие люди тоже есть, безусловно, и да будет их жизнь долгой и счастливой.

Но когда все эти ипостаси совмещаются в одном человеке — нет, простите, такого человека в нашей литературе, в нашем искусстве я просто не знаю.

Сейчас — во всяком случае.

Да и вчера — тоже.

Уникален.

Неповторим.

Единствен.

Долго и упрямо, и наперекор отказывался даже допустить, что болезнь его серьезна и ее надо лечить тоже всерьез, и гневался, когда на этом настаивали, даже когда она уже совсем не на шутку злобно вцепилась в него своими жестокими когтями.

Симонов считал, что он солдат, а солдаты, как известно, не умирают в постели.

А когда надвинулось неотвратимо то, что ходило долго за ним по пятам, еще настойчивее, чем слава, — уже было поздно.

И отдав — мужественно, как солдат — последние распоряжения, мужественно ушел из жизни…

Баловень судьбы…

*1980*

# **{300}** Наброски к портретам

## Как он был молод

… Судьба пьес Александра Афиногенова драматична, как и сама его человеческая судьба.

Погиб он по страшной военной случайности, тридцати семи лет от роду, не на войне погиб — собираясь выехать на фронт в качестве корреспондента ТАСС, зашел за документами в здание ЦК КПСС на Старой площади во время налета фашистской авиации на Москву, когда немцы бросили на здание бомбу…

Помню его, приехавшего в Ленинград читать свою новую пьесу и… жениться.

Он был влюбчив. Свадьба в Ленинграде расстроилась — почти как Подколесин, выпрыгнувший в окно в самый решающий момент, Саша внезапно для всех, для невесты, а быть может, и для самого себя, изменил свое решение.

Тогда в Александринском театре, уже с выдающимся успехом сыгравшем его «Чудака», ждали его «Страха». Приехал и, прежде чем читать в театре, пригласил в старинную квартиру своего друга на Дворянской набережной нескольких знакомых, «опробовать» на них новую драму. Афиногенов уже был известен — и как видный деятель РАППа, и как редактор журнала «Театр и драматургия», и пьесами «Малиновое варенье» и «Волчья тропа». Я считал большой честью приглашение Афиногенова — в моих глазах он давно был метром. Тогда ему было двадцать семь лет, а я был моложе его на два года…

Статен. Быстр, легок в движениях. Слава клубилась над его высоким открытым лбом. Насмешливый блеск живых и быстрых глаз. Влюбленно поглядывал на ленинградскую невесту, которую торжественно привел с собой, — и она в {301} самом деле чудо как была хороша, усевшаяся на павловском диване, сбросив туфельки и уютно подобрав ноги…

Испытание на ленинградских «кроликах» прошло блестяще — пьеса понравилась. Очень.

И не только нам. Спектакль стал событием в жизни Ленинграда.

Задумываюсь и не могу сформулировать точного ответа — почему не ставят сейчас его, так сказать, «главные» пьесы? К «Машеньке», написанной в 1940 году и сыгранной в Театре Моссовета с Верой Петровной Марецкой в главной роли, потом, после войны, возвращались несчетно. Возвращаются и по сей день. Совсем недавно Борис Чирков, и его дочь, и его жена показали «Машеньку» по телевидению. «Мать своих детей» тоже время от времени является на афишах страны. А что же «Чудак»? «Страх»? «Ложь»? «Портрет»? Где они?

Какие вокруг них кипели страсти! Какая сложная, причудливая биография у каждой из них!

Помнится и несвойственная Афиногенову оперативность, с какой он пошел на драматургический отклик, — романтическое представление «Салют, Испания!».

А что с «Далеким», философской драмой? Был шумный успех у вахтанговцев. Я приехал в Москву в день премьеры, был дома у Афиногенова, и он взял меня с собой на спектакль, и я сидел в ложе дирекции и видел, как он нервничал, комкая по-женски носовой платок…

Афиногенов в ту пору был поистине знаменит, моден, театры гонялись за его пьесами буквально вперегонки…

Sic transit gloria mundi. Так проходит слава земная…

А быть может, наш долг, долг драматургов, театроведов, режиссеров, долг памяти Александра Афиногенова — вернуться к его «главным» пьесам, вновь и вновь перечитать их, понять всерьез, что умерло, а что еще понадобится идущим за нами поколениям, и открыть это — наново?

Как открывают театры время от времени его «Машеньку», пьесу камерную, психологическую, гуманную и — солнечную…

Казалось, рок преследовал его семью, когда Александра Николаевича уже не было. Жена его, Дженни, американская журналистка, полюбившая его и вместе с ним стойко перенесшая трудные для него, а стало быть, и для нее времена вскоре после войны возвращалась из Америки домой {302} в Россию через океан на пароходе «Победа» с двумя детьми А. Афиногенова. Вспыхнул пожар, дети чудом уцелели, они были на палубе, а тело Дженни потом нашли в каюте обугленным…

Афиногенов — истинный сценический писатель. Многое успел бы сделать еще, — ведь только теперь, в 1979 году, с высоты своего возраста понимаешь до конца, как он был молод.

*1979*

## Удивительное рядом

Позвонили из редакции:

— Образцову семьдесят. Напишите о нем, пожалуйста.

Помните фильм — необычный, под названием «Удивительное рядом»? О том, что может увидеть человеческий глаз, если оглядеться по сторонам, с любопытством и добром, и тогда обыденные вещи, явления, предметы обретут сказочную прелесть…

Семьдесят лет назад, а точнее, 5 июля 1901 года, в семье Владимира Николаевича Образцова, будущего крупнейшего русского ученого, академика, родился сын Сергей, будущий знаменитый кукольник.

А где он сейчас, Сергей Владимирович, со своими верными куклами-артистами? В Чили или Конго, в Бирме или Сибири, в Швейцарии или Казахстане? В Париже? Монреале? Будапеште? Мне повезло — совсем рядом, во Внукове, на даче. И даже гоняет голубей, как гонял их, когда был мальчиком. Правда, у ворот ждет машина — каждый час расписан. Вернулся с киностудии во втором часу ночи, а сегодня выпускные экзамены в Театральном институте и просмотр дипломного спектакля его учеников, будущих мастеров кукольного искусства в бывшем помещении Кукольного театра на улице Горького… Последние коррективы, разбор конфликтного дела в театре — ведь он не только главный режиссер, но и директор. А потом совещание по предстоящим гастролям, а затем снова киностудия, снова подготовительные работы по будущему фильму — о животных, о {303} «братьях наших меньших»; уже было выступление Сергея Владимировича по телевидению с просьбой помочь ему фактическим материалом о животных, и уже получено… две с половиной тысячи писем!

Удивительное — рядом.

Но пока — голуби.

Голуби — самые обыкновенные и самые невероятные — летают вокруг нас.

— Размах крыльев «римского» до метра!

И он показывает широким движением, как поднимаются в небо римские голуби. Наверно, их полет, взмахи крыльев, весь этот мир пернатых, плавающих, летающих, поющих нужен художнику, его фантазии, его полету…

— А где ваши крокодильчики, которых вы с Ольгой Александровной вывезли, кажется, из Африки?

— Выросли, и мы их подарили Дому пионеров. Впрочем, одного из них я хочу забрать и поместить в театре.

— А канарейки?

— Видите, забыли! Они поют в фойе нового здания театра на Садовой.

… Образцову идет все это — и крокодилы, и голуби, и все это как бы обрамляет его жизнь, красивую, честную, талантливую жизнь, в которой удивительное рядом.

Есть люди искусства, которые и сами — произведения искусства. Есть душевная потребность чуть-чуть отойти в сторонку, поглядеть на них и еще раз определить, что удивительное рядом.

Его театр объездил весь мир. Да ведь он и сам театр. С двадцать третьего года, когда он, юный артист МХАТа, начал выступать с куклами, он не изменил им и по сей день. И вместе с ним его куклы, его артисты, его художники, его режиссеры обрели всемирную известность. Его книги изданы на многих языках — книги, в которых он выступает как настоящий, острый, владеющий превосходно пером литератор.

В новом здании на Садовом кольце Образцов сам ведет новую программу «Новоселье» — как актер, как ведущий. Этот спектакль и ретроспекция, и дорога в будущее.

Подъезжайте к театру, когда бьют часы на его фронтоне. Они бьют каждый час. Того лучше, если вы подъедете к театру к двенадцати дня или двенадцати ночи. Поверьте, вы будете не одни. Говорят, что в это время останавливаются идущие по Садовому кольцу троллейбусы, подъезжают {304} такси, спешат сюда пешеходы. Полдень и полночь — два сказочных, музыкальных уличных представления.

Бьют часы, играет музыка «Во саду ли, в огороде» (в специальной аранжировке Никиты Богословского), каждый зверь делает то, что ему положено: волк, например, скалит зубы, лисичка кокетливо смотрится в зеркальце, обезьяна кривляется, коза качает ребенка, — словом, все, что рассказано в русских сказках. Это длится три минуты.

Кто-то сказал Образцову:

— За три минуты люди становятся добрее.

Да, Образцов сделал много в своей жизни для того, чтобы люди стали добрее, лучше, красивее. Ведь в его театр приводят своих детей папы и мамы, которых приводили в этот театр их папы и мамы — и счет уже идет на четвертое поколение.

В конце спектакля «Новоселье», когда вдруг падают все ширмы и вместо обычных театральных поклонов поднимаются руки кукловодов, художников, осветителей, рабочих сцены, всех невидимых творцов этого удивительного театра, зал охватывает то драгоценное волнение, без которого нет истин в искусстве…

*1971*

## Встреча в Дубултах

Ранней, мягкой, на редкость для Прибалтики солнечной весной под Ригой, в местечке Дубулты, на семинаре молодых драматургов Российской Федерации. Несколько московских драматургов, с незаметной, но, увы, необратимой закономерностью превратившиеся не в «старших», а — в «старейших». Обучаем молодых нашему ремеслу. Или делаем вид, что обучаем, ибо обучить ему все равно что извлечь из алхимической средневековой реторты чистое золото.

Ну ладно — делимся опытом.

Вышел с одним из молодых, Александром Вампиловым, на балкон последнего, девятого этажа нового писательского дома.

Кормим чаек хлебными крошками.

Слева река Лиелупе, за нею дальние и геометрически аккуратные зеленые луга, пасутся чинные, равнодушные коровы, и это все походило бы на фламандские пасторали, {305} не мешай «Метеор» на подводных крыльях, промчавшийся по Лиелупе.

И справа — море, седое, викинговское, на желтеющих песчаных отмелях чайки, они, завидев на траверзе балкона коллег, срываются с отмелей, пропадая на мгновение, и вдруг внезапно «ястребками»-истребителями падают вниз, но так, чтобы мастерски перехватить у коллег крошки, летящие с балкона.

Следим за полетом чаек.

В лесочке, из-за которого они так красиво взмывают, — остроконечно-готический шпиль лютеранской церкви — кирхи.

Здешние места назывались некогда по-другому. Латвийское название переделали на немецкий лад — «Майори» стало «Майоренгофом».

Не странно ли — именно с Майоренгофом и, более того, как раз вон с той кирхой связаны мои среднеазиатские семейные предания, их драматическая страница?

Сюда в 1912 году приезжали родители. И вовсе — не на курорт.

Здесь, в бывшем Майоренгофе, вон в той кирхе, был совершен церковно-свадебный обряд над моим отцом и моей матерью. И здесь принял отец мой христианское, лютеранское вероисповедание.

Шпиль кирхи прорезывается над изящными корабельными соснами в балтийской сизой дымке, ведя меня в начало двадцатого века, в его юность, полную тревожных предчувствий.

Кормим чаек с балкона.

— Да, это драматургия, — негромко говорит Вампилов, внимательнейше выслушав мой рассказ, бросая чайкам хлебные крошки, поглядывая на остроконечный шпиль лютеранской церкви, торчащий в прибрежном леске.

А я вглядываюсь в Вампилова и думаю о том, что и он сам, Саша Вампилов, — драматургия.

Странное смуглое лицо, жесткие черные волосы, упрямые монгольские скулы, беглая, скупая улыбка, речь тоже скупая, негромкая. И — глаза. У русского — нерусские. На ум приходит блоковское: «Да, скифы мы, да, азиаты мы, с раскосыми и жадными очами…»

Потом, когда случится непоправимое, скажет Розов: «У него было детское лицо, застенчивость в разговоре и какая-то загадка в глазах. Впрочем, талант всегда загадочен».

{306} Тогда, в Дубултах, был «вампиловский день». Читали вслух его «Провинциальные анекдоты» всему семинару, говорили о других его пьесах. «Провинциальные анекдоты» покорили.

Как и «Утиная охота».

Всем, и «учителям», и «ученикам», очевидно стало — из далекой, глухой сибирской глубинки пришел своей, нехоженой тропой в большую драматургию большой Талант. Да, с большой буквы. Явился драматург, удивительно убежденный в своем праве на самое таинственное письмо на свете — сценическое.

Не всем, даже в высокой степени одаренным, прозаикам, поэтам, очеркистам дано ощутить, как бы в самих пальцах, секрет такого письма, без коего написать великолепнейшие диалоги в лицах можно, можно даже и пьесу написать для чтения. Но едва ли — для театра.

Вампилову было дано.

Исключения лишь подтверждают правило.

Сценический талант Александра Вампилова был по-настоящему недюжинным. В нем было нечто и от чеховской сценической сложной простоты, нечто от гоголевской сатирической химеры, нечто от Салтыкова-Щедрина…

Но и отличное от Чехова, от Гоголя, от Салтыкова-Щедрина — свое, молодое, современное, вампиловское.

Зло Вампилов оскорблял из пьесы в пьесу — во имя доброты…

Тридцатипятилетний Александр Вампилов не стал свидетелем своего сценического триумфа.

Трагический случай, как всегда чудовищнейший в своей нелепости. Плыл на лодке по Байкалу. С приятелем. Лодка перевернулась. Оба стали тонуть. Товарища вытащили — остался жив.

Вампилова вытащили — он уже был мертв.

Не вышло ему повидать свои столичные премьеры: «Прощание в июне», «Провинциальные анекдоты», «Прошлым летом в Чулимске», сборники своих пьес.

Увы, все это после гибели.

На премьере «Прощание в июне» сидела незнакомая женщина. Как только началось действие, стала плакать. Так и проплакала весь спектакль. Потом сказали: была это жена Вампилова, Оля.

Такая же молодая, как и он… такая же застенчивая…

*1971*

## **{307}** Артистизм

Странные, порою ужасающие звуки доносились в квартиру, где я поселился с семьей в конце сороковых годов. Особенно отчетливо — в передней, где ниша-гардероб капризом архитектора была отделена от соседей звукопроницаемой дверью. В первый же день переезда мне просто-таки раздирали душу стенания, угрозы, мольбы, гневный обмен репликами, грохот передвигаемой мебели, топот ног, похожий на тяжелую пляску фермеров в таировской «Любви под вязами», раскатистые интонации, переходящие без всякой логики в ласковый, слегка курлыкающий шепот.

На вторые сутки новоселья узнал: соседи мои — артисты бывшего Театра Революции, нынешнего Маяковского — Ю. С. Глизер и М. М. Штраух.

Тогда не имел чести быть с ними знакомым близко и предположил, с сожалением, что их супружеская жизнь решительно не сложилась.

На третьи сутки, раздеваясь в нише, стал невольным свидетелем какого-то нового, разыгравшегося в квартире многоголосого скандала и подивился: как на столь ограниченной, как мне было известно, площади скопилась такая масса неуживчивых сангвиников-родственников.

На четвертый день Охлопков поразил меня, сказав: Штраух и Глизер живут уединенно. Детей и родственников нет. Идилличней пары не бывает. И, очевидно, я страдаю галлюцинацией.

На пятые сутки, снова раздеваясь в нише, я впрямь поверил Охлопкову, услышав за дверью тексты из собственной пьесы, да еще нигде не опубликованной.

На шестые сутки Охлопков сообщил — театр приступил к репетициям моей пьесы и в ней будет играть Максим Штраух.

Тут только меня осенило.

Соседняя крохотная квартира волею ее хозяев была превращена в постоянно действующий репетиционный зал и одновременно в ателье киностудии: Штраух готовился к съемкам на «Мосфильме».

Если Штраух и Глизер не были на съемке или в театре и если они не ели и не спали — они репетировали.

Впрочем, мне казалось, они репетировали, когда ели и спали.

Репетировали порознь и репетировали вместе.

{308} И еще они — режиссировали.

Так что у Сергея Юткевича, когда снимал он со Штраухом сначала погодинского «Человека с ружьем», а потом «Рассказы о Ленине» и «Ленина в Польше» Е. Габриловича (Штраух и Юткевич были всегда верны друг другу), был неизменный, «внештатный» второй режиссер.

И столь же неизменным, не значащимся в театральной афише вторым режиссером у Охлопкова, когда Глизер репетировала в его спектаклях, был Штраух.

Дома они репетировали друг перед другом.

И — друг за друга.

И — перед зеркалом, если один из них был занят в спектакле.

Попав в их квартиру впервые, я был потрясен властвующим в этом обиталище двух художников подлинно художественным беспорядком. Да, в этом было нечто необычайное, исключительное, артистическое, художественное: гигантские, во всю стену, простые стеллажи с книгами, а в книгах закладки из газетных полос, на креслах — папки с газетными вырезками, дореволюционные журналы, пропыленные комплекты газет семнадцатого, восемнадцатого, двадцать первого года, на незастеленной двуспальной кровати тоже папки, журналы, книги, тетрадки с многочисленными закладками. В распахнутых, лежавших на полу чемоданах — шапокляки, веера, перья, стеклярус, бусы, зонтики, трости, старомодные мужские ботинки и такие же старомодные дамские — высокие, на пуговках…

Тетрадки с ролями, фотографии обитателей жилища в ролях и снимки на память от Мейерхольда, Родченко, Эрдмана… Рисунок Эйзенштейна, приколотый к стеллажу одной кнопкой. Что-то свисало с люстры, что-то висело на двери — принесли из костюмерной новый вариант платья.

На протяжении многих лет я встречался со Штраухом и Глизер не только на лестничной клетке, у лифта, не только у них дома — в театре.

Оба артиста играли в моих пьесах не однажды. И всякий раз я испытывал наслаждение от работы с ними, иногда, сознаюсь, мучительное.

Все брали на разрыв — фразу авторского текста, поступок персонажа, драматургический поворот. Даже — ремарку.

Я был не одинок. Такой же сладостной мукой была работа с ними всех без исключения — режиссера, ассистентов, {309} художников-декораторов, художника по свету, художников по костюмам, по гриму.

Поверхностному взгляду могло даже показаться, что Штрауху доставляло удовольствие терзать меня, выпытывая, во что должен быть одет писатель Шахматов, которого он играл в «Весенних скрипках», лирической комедии. А черт его знает, во что он должен быть одет! Такой вырвавшийся у меня ответ после по меньшей мере десятка других, в том же роде, вопросов обидел Максима Максимовича. Он молча смерил взглядом мой костюм и, ничего не сказав, отошел. А на следующей репетиции подошел ко мне и сказал, пожав плечами: «Ну что ж, я надену такой же, как на вас, но он мне не кажется выразительным…»

И снова отошел.

Когда играл в «Океане» роль адмирала Миничева, — а играл он ее, никогда не будучи военным моряком, столь блистательно-достоверно, что адмиралы, пришедшие на спектакль, не верили тому, что Штраух всегда был штатским! — звонил мне домой по телефону и осведомлялся крайне вежливо: пристало ли адмиралу в минуту волнения чуть сдвинуть на бровь фуражку с золотыми листьями? А если сдвинуть — то насколько? Так сдвигать или не сдвигать? А почему вы сразу согласились? Может, все же еще раз подумаем? И заодно — насчет походки. Менять ли ему ее или оставить свою? Резкий ли шаг или вразвалку? Может, как у Всеволода Вишневского? И сжать, как это делал Вишневский, кулаки? Нет, это уже было у Ильинского в роли матроса Шибаева…

И заодно — насчет шинели. Можно ли ее расстегнуть еще на одну пуговицу? Это будет не очень-то не по форме? А что, если выйти и потом уже ее расстегнуть? «Вы опять меня не слушаете?»

И заодно — насчет устава. Достаточна ли мера взыскания, которую он назначит двум молодым офицерам? Может, пожестче? Или, наоборот, помягче? Чего больше в характере Миничева? Да, кстати, с фуражкой. На левую бровь сдвинуть или на правую? «Вот видите, вы опять от меня устали. Вы опять заняты чем-то другим. Второстепенным».

Но наиболее трудным временем не только для него, но и для автора были репетиции в «Между ливнями» — он играл Ленина.

В эти же месяцы — готовился к съемкам у С. И. Юткевича.

Нервничал. И там и здесь надо было играть Ленина, которого {310} он впервые играл в театре в «Правде» А. Корнейчука и затем в кинематографе в «Человеке с ружьем»…

Ведь тогда он был молод…

Понимал, насколько сложно ему стало играть эту роль… Не появилась ли у него шаркающая походка? Нет ли старческих, не свойственных Ленину интонаций? «Нет? Вы уверены? На самом деле?»

Мучило, заботило, тревожило.

И снова выпытывал у меня, что лучше в сцене ленинской бессонницы — полулежать в кресле или прилечь на диван? Кстати, почему именно Цюрупу увидел Ленин, глядя в окно, когда Цюрупа шел обедать? Хотелось автору просто упомянуть имя соратника Ленина или это как-то связано с ходом ленинской мысли? Писательская ли выдумка, что костюм, в котором ходил Ленин, куплен был еще в девятьсот седьмом году в Штутгарте или эта деталь опирается на мемуары Клары Цеткин, помнится, она что-то писала на сей счет?

Ему нравилась и та деталь и эта, но он хотел иметь для каждого ленинского слова, интонации, запятой художническое обоснование.

Взыскательность наивысшая — и прежде всего к самому себе.

Ночной звонок.

— Почему вы не пришли на вечер поэзии в Политехнический? Там выступала Белла Ахмадулина. Поэзия и артистизм. Спросите ее, где и когда она еще будет выступать? Сейчас я запишу.

— Видели «Белорусский вокзал»? Это — новое. А вы что считаете?

Еще звонок. И — последний. За десять дней до конца.

— Обещано было мне вашей женой отдать в окантовку подаренную мне пименовскую литографию. Попросите, пожалуйста, чтобы осталась видна дарственная надпись Пименова. Так вы передадите? Запишите. Пожалуйста, если вам не трудно.

В «Рассказах о Ленине» нашел поэтический ключ к киноновелле Евгения Габриловича «Последняя осень» — камерная, чуть элегическая интонация и внутренний необозримый духовный мир…

Искал новых решений — когда снимался в последней своей картине о Ленине. И когда играл в последний раз на сцене Ленина в охлопковском спектакле «Между ливнями».

{311} На премьере выходил вместе с артистами кланяться в финале. Единственный — без грима. Просто — Штраух. Максим Максимович.

В этом был его поразительный такт. Безукоризненное чувство вкуса. И, не побоюсь сказать, артистизм.

Из больницы, за день до смерти, прислал записку в Театр имени Маяковского. Вот она:

«Похороните меня без орденов и венков. Сожгите меня, в земле холодно.

Музыка — Бах, Бетховен, только не Шопен.

*М. Штраух*».

*1975*

## Спешите делать добро

Я подпал под обаяние рощинского таланта, встретив это имя на страницах журнала «Дружба народов» — там быланапечатана впервые повесть «Бунин в Ялте».

Вчера вспоминали с Алексеем Николаевичем Арбузовым эту повесть, сразу обозначившую Рощина приметным явлением в литературе, и оказалось, что нам обоим случилось прочесть ее именно в Ялте.

Помнится, перевернув последнюю страницу повествования, я ощутил внутреннюю необходимость вновь посетить чеховский дом, и, бродя по саду, где гуляли Бунин и Чехов, поднимаясь в тихие чеховские комнаты, вновь и вновь замирая перед загадочной силой чеховского гения, я был несказанно благодарен Рощину, сумевшему столь тонко, объемно, со столь художественным тактом, с такой нежной печалью написать о гигантах русской литературы.

Утекло с той поры немало воды — Рощин стал известным прозаиком и не менее, а даже еще и более известным драматургом. Да, хотя сам Рощин написал в предисловии к сборнику своих пьес, что «я считаю себя прозаиком, а меня считают драматургом», и хотя еще вчера Михаил Михайлович подарил мне «на память и на здоровье и, дай бог, на удовольствие» книгу прозы, куда вошли пять повестей последних лет, для меня он прежде всего драматург, да и сам Рощин признается в авторском предисловии к пьесам, что он стал драматургом потому, что «искал наиболее литературную форму выражения остроты жизни».

{312} Вовсе не защищаю честь мундира — речь о том, что именно в театрах, вопреки всем шипам и терниям, обжигающим каждого из нас, вступившего на коварную стезю сценического письма, именно в театре с наибольшей силою, всенародно, открылось его дарование. В театре сложилась завидная судьба — довольно вспомнить «Валентина и Валентину», «Старый Новый год», «Эшелон», «Муж и жена снимут комнату». Эти пьесы сделали погоду на театральной афише не одного сезона, обошли многие сцены у нас и за границей (помню, как в Соединенных Штатах, на национальной американской конференции драматургов к нему подошла актриса, игравшая в его «Эшелоне» в Хьюстоне, и поцеловала его, сказав, что он так же хорош собою, как и его пьеса), ныне в МХАТе принята «Перламутровая Зинаида», а в Театре имени Вахтангова драматургически замечательно исполненная инсценировка «Анны Карениной».

Название одной из последних пьес Рощина — поставленной в «Современнике» — «Спешите делать добро». Да, Рощин спешит делать добро, и он стремится делать его каждой своей новой пьесой. Нам, драматургам старшего и, увы, с каждым годом становящегося старейшим поколения, обнадеживающе радостно, что следом идут новые мастера сценического письма, честные, порядочные, идейные, талантливые, и среди них по-своему единственный, тонкий, полный очарования Михаил Рощин — прекрасный прозаик, и прежде всего — драматург.

*1983*

## В драматургию — с войны

Тридцать лет назад, на скромной обложке пьесы Афанасия Салынского «Дорога первых», изданной в Свердловске, Николай Погодин написал: «… вот настоящий жизненный сюжет и много таланта. Будет писать!»

Погодину принадлежит честь открытия не одного драматургического дарования. Так было и с В. Розовым, которого своей статьей в «Литературной газете» «открыл» Погодин в 1955 году, так было и с А. Володиным — его «Фабричная девчонка» была напечатана в сентябрьском номере {313} «Театра» за 1956 год, журнала, который Николай Федорович тогда редактировал.

К слову сказать, Афанасий Салынский, став редактором журнала «Театр», продолжил погодинскую традицию, много печатая молодых.

Салынский пришел в драматургию с войны. И отсвет фронта падает не на одну его пьесу. Даже когда речь идет и не о войне. Фронтовики мерили истинную человеческую стоимость по законам великого народного бедствия и по законам жесткой солдатской правды. И этой мерой персонажи драм Салынского судят и себя, и других и в послевоенную пору. Трагически высокая нота слышалась в пьесе «Опасный спутник», и справедливо скажет Аркадий Анастасьев, что она «привлекала драматизмом действия: давно уже герои — не в военное, а в мирное время — не умирали на сцене. В течение многих лет гибель героя трактовалась как явление нетипичное и пессимистическое». И в пьесу «Забытый друг» вновь врывается неумирающий аккорд минувших военных лет.

А в сорок третьем году в освобожденном от оккупации русском городе драматург встречает девушку. Он был потрясен — и потом рассказывал об этом, — с каким веселым азартом она сносила насмешки и прямые оскорбления жителей; следом за ней ползла позорная кличка «немецкая овчарка».

Так возникла «Барабанщица», драматическая поэма о девушке, добровольно взвалившей на себя крест тяжкого подвига, работавшей в подполье и во имя идеи не страшившейся быть опозоренной.

Людмила Фетисова, одна из лучших актрис советского театра, рано ушедшая из жизни, незабываемо сыграла эту роль. А пьеса «Барабанщица» более семисот раз прошла на сцене Театра Советской Армии, и сейчас новые поколения зрителей смотрят ее новую постановку в Центральном детском театре.

Не все пьесы Салынского поджидала счастливая судьба. Шипов на пути было немало. В частности, так было с сильной драмой «Мужские беседы».

«Летние прогулки» явились, на мой взгляд, пьесой, обозначившей художественно новую фазу в труде писателя. Удача ее принципиальна. Эту драму о юноше, борющемся за попранную честь своего отца, молодом человеке, пришедшем к нелегкому счастью борьбы за справедливость, отлично поставил Малый театр. Ставили Салынского и МХАТ, {314} и Театр сатиры, и Театр имени Маяковского, в чьей афише «Мария» и «Долгожданный». Сейчас автор отдал этому театру новую драму «Молва». Я читал эту пьесу. В ней — движение драматургии размышляющей, беспокойной Взгляд художника на далекие события начала двадцатых годов — романтический, революционный. Есть крупные характеры, есть художественное слово.

Салынский написал эту пьесу, когда ему исполнилось шестьдесят. Таким образом юбиляр сам сделал себе подарок — дороже горки поздравительных адресов. Шестьдесят, спору нет — дата серьезная. Но, позволю себе сослаться на свой опыт — небезнадежная.

*1980*

# **{315}** Сверстники

## Через всю жизнь

Свою жизнь в драматургии Алексей Арбузов начал с крупной неудачи. Точнее сказать — с провала. Это было давно. Точнее сказать — пять десятилетий назад. Для нашего юного современника это — даль времен. Премьера давалась в Ленинграде, в Красном театре, что был на Петроградской стороне, и автор, приехавший в город своего отрочества, шел по Кронверкскому проспекту, «красивый, двадцатидвухлетний», полный радужных предчувствий — театр предупредил драматурга: его ждет большое театральное событие.

Замах у молодого москвича, чье имя дотоле было вовсе не знакомо питерцам, да и в столице тоже, был немалый. Пьеса называлась коротко — «Класс». Не школьный, как теперь могли бы подумать театралы, знающие Арбузова по его лирическим, большей частью камерным циклам, а рабочий класс, Его Величество Пролетарий. И Красный театр, с его революционными традициями, решил сделать ставку на масштабную пьесу молодого дебютанта. Пресса уже заранее предвещала успех, театральная публика взбудоражена…

Автор этих строк был зрителем на этом, увы, злополучном спектакле и, как многие другие, встретившие его начало с максимальной доброжелательностью, с каждым эпизодом, а их было много, погружался во все большее недоумение. Масштаб замысла оказался совсем не адекватным художественному воплощению. Зрелище странное, неизвестно куда и зачем идущее, эпизоды мелькали один за другим, не принося утешения. Связь их не улавливалась, смысла становилось все меньше, зал оживился лишь однажды — {316} артист, игравший фабричного паренька, пленительно спел романс фабричной окраины — «Крутится, вертится шар голубой…». Это было живое, настоящее. Потом все началось сызнова, и пришедший на премьеру Всеволод Мейерхольд шумно, задевая стулья, пошел к выходу, за ним робко двинулись еще несколько человек, другие вежливо оставались на местах. Мейерхольд зашел за кулисы, о спектакле — ни слова, пригласил молодого, неизвестного актера, спевшего уличный романс, к себе, в Москву, в свой театр, обещая роль в комедии Сухово-Кобылина, Фамилия актера была Чирков, Борис Чирков. С ним песенка и перекочевала вскоре в фильм «Юность Максима»…

А пьеса — провалилась. Ее сняли незамедлительно. Вскоре Красный театр постигла горшая беда — из-за какой-то халатности здание загорелось, и потом неумирающие из века в век театральные острословы говорили, что первая спичка была брошена в театр Алексеем Арбузовым — его пьесой.

Молодой драматург не был обескуражен провалом, как это произошло когда-то с его гениальным предшественником в этом же городе, в императорском театре, на премьере «Чайки». Арбузов стоически дождался финала и только тогда, поблагодарив артистов и режиссера, бодро отправился пешком на ночной московский поезд.

Думается, в этой мужественности была не столько игра, сколько позиция.

Был твердый взгляд на свое призвание драматурга. Была верность выбору раз навсегда избранного пути. Да, выбор. И недаром много лет спустя этим словом назовется одна из его пьес.

Выбор — с юности, когда увидел в нетопленном зале Большого драматического театра в Петрограде холодной осенью девятнадцатого года матросов и солдат, уходивших на фронт под Пулковом, и Александра Блока, в солдатской шинели, перед занавесом, выступавшего со словом о «Разбойниках» Шиллера…

Ну что ж, неудача. Бросить театр? Это его любовь, первая и последняя. Расстаться с открытыми им героями? Нет. Он их нашел, и они останутся с ним, открыл их для себя, откроет их для других. И себя тоже откроет — самому себе.

Так и вышло. Негромкий арбузовский голос звучал все отчетливей на сцене. Письмо его стало носить все больше свое, отличное от других очертание. Поэзия слова освещала изнутри людей, быт, поступки, коллизии. Острое чувство {317} театральности, трезвое понимание законов театра, писательская требовательность, строго и сурово отбирающая фразы, реплики, даже ремарки. Герои, недопроявленные в «Классе», столь же негромко, как и сам автор, но и столь же уверенно заявляли о себе и в комедии «Шестеро любимых», и в романтическом представлении «Город на заре», сыгранном в созданном им же, Арбузовым, совместно с В. Плучеком Театре-студии, и в «Дальней дороге», и в «Домике на окраине».

И в «Тане».

Спустя много лет после того как была написана эта пьеса, драматург скажет студентам Литературного института:

«Мне кажется, что сейчас после “Тани” я все время пишу одну и ту же пьесу, и последующая пьеса — это просто акты одной драмы, и каждая новая пьеса возникает из чего-то такого, чего я не сумел полностью выразить раньше».

Время ставит на место если не все, то многое. Судьба появившейся в 1938 году пьесы «Таня» не была угадана критикой. В ней найден был один лишь дурной мелодраматизм, душещипательная сентиментальность, вторичность. Влияния Чехова и Ибсена, абсолютно естественные в становлении любого драматического таланта, были сочтены за эпигонство, хотя на самом деле это было продолжение традиций. Новое в почерке драматурга пристрастно не было замечено. Однако несмотря ни на что ни автор, ни поверившие в него театры не сдали позиций, великая Мария Бабанова впервые сыграла эту роль, за нею сыграли эту роль женщины, потерявшей в своем кукольном доме собственное «я» и вновь обретшей его, — новые и новые актрисы. Я был на тысячном представлении «Тани» в Театре имени Маяковского, и когда после спектакля, на праздничном торжестве, по просьбе Николая Охлопкова поднялись все исполнительницы этой роли, их оказалось чуть ли не пятнадцать.

Утверждая свой театр, реабилитируя ставшее бранным слово «мелодрама», даже демонстративно, в подзаголовках, называя свои пьесы «Домик на окраине» и «Шестеро любимых» мелодрамами, Арбузов по-прежнему не изменял найденным им в юности героям. Так, с наслаждением вернулся к ним в другой пьесе, ставшей затем крупным театральным событием, — «Иркутской истории». Без этой драмы, как и без таких заметных явлений нашей драматургии, какими были «Годы странствий», «Двенадцатый час», «Мой {318} бедный Марат», нельзя представить афиши советского театра второй половины двадцатого столетия.

Я мог бы назвать еще не одно драматическое произведение Арбузова, в том числе цикл его комедий-притч, в которых Арбузов с доброй и чуть грустноватой усмешкой повествует о судьбах дорогих его душе персонажей, в каждом из которых есть и он сам. Но, думаю, зритель знает их и без меня. Знает и — признает.

Одна из последних по времени пьес этого сильного лирического цикла — «Старомодная комедия». Пьеса, сначала поставленная в Москве, быстро двинулась на сцены театров других городов нашей страны, столь же быстро перешагнула пограничные кордоны, ее увидели зрители Мадрида и Лондона, Бухареста и Софии, Рейкьявика и Токио, Парижа и Варшавы…

В чем секрет такого неординарного повсеместного успеха?

Скромная история двух тянущихся друг к другу немолодых, не очень наделенных простым человеческим счастьем сердец, двух одиночеств, мужчины и женщины, с которыми так же сурово, как и с миллионами других мужчин и женщин, обошлась минувшая война…

В Москве, на гастролях в помещении Малого театра, недавно прошел выдающийся американский спектакль, в котором тоже действуют всего два артиста, и тоже немолодые мужчина и женщина. Называется пьеса «Игра в карты». Действие происходит в одном из штатов, в доме для престарелых. Ощущение немыслимой и беспросветной душевной тоски, порожденной одиночеством, которое останется с этими двумя людьми до недолгого конца дней… Игра артистов потрясает, судьба их героев раздирает душу…

Во многих пьесах, фильмах, прозе Запада все настойчивей звучит эта тема, определенная уже навязшим в зубах, но все же довольно точным термином — некоммуникабельность.

Арбузов предлагает иной вариант этой всемирной проблемы. Владея нечастой в нашей драматургии убеждающей доверительной интонацией, позволяющей говорить на сцене о вещах глубоко интимных, он заставляет нас поверить, что душевное одиночество можно преодолеть, побороть, победить. Его старый тезис, что даже за день до смерти не поздно начать жизнь сначала, возникает и тут, однако без свойственной иным его предыдущим работам назидательности, и это придает «Старомодной комедии» еще большую притягательность. {319} Утешительство? Счастливый конец? Ну что ж. Они так же случаются в жизни, как и концы несчастливые. Искусство имеет право на оба этих варианта, если они художественны и правдивы. Тут как раз такой случай. Изящно построенный сюжет, улыбка и печаль, поэзия житейских реальностей и музыкальная высокая нота, присущая этому лирическому стихотворению в диалогах, — все способствует удаче драматурга.

Алексей Николаевич Арбузов — один из самых трудолюбивых сценических писателей, каких я знаю. А труд и талант — два слагаемых, без которых невозможен успех драматурга. Арбузов построил жизнь свою так, что она без каждодневного труда просто бессмысленна, противоестественна.

Следом за «Старомодной комедией» явились «Жестокие игры». Тут вновь возвращение к молодежи, а стало быть, не только к современным молодым людям, но и к своей юности, ведь все, что пишет художник, он пропускает сквозь собственную жизнь, свою биографию, свою душу.

И вновь серьезный сценический успех.

Сейчас Алексей Арбузов закончил новую пьесу. Кажется, он назовет ее «Воспоминание».

Недавно, выступая в студии Останкино перед миллионами телезрителей, Алексей Арбузов начал речь со ссылки на книгу известного английского писателя Сомерсета Моэма «Подводя итоги», заметив, что, видимо, и ему, Арбузову, тоже пришла пора их подводить.

Исходя из того, о чем написано выше, думается, подводить итоги Арбузову — преждевременно.

*1980*

## Это много,Когда сделано мало,Это мало,Когда сделано много

Известно, что талантливая литература рождает талантливую критику.

Утром 29 января 1955 года, развернув «Литературную {320} газету», читатели ее прочли статью художника, славившегося своей придирчивой требовательностью к сценическому искусству. Блистательно написанная, кончалась она так: «Мне хотелось сказать без оговорок и прямо о том, что в наших рядах появился новый, большой драматический талант».

Строки эти принадлежали Николаю Погодину.

Пьеса «В добрый час!» — о ней шла речь — в полной мере оправдала погодинское пророчество. С подмостков Центрального детского театра молниеносно перекочевала она на «взрослые» сцены: поставили ее сто пятьдесят девять театров. Тогда же — перешагнула пограничные рубежи. Ставят ее — и по сей день.

К чести Розова, голова его нисколько не закружилась от редкого для молодого автора триумфа; как говорится, «темечко выдержало». Напротив, он сам впоследствии, в статье «Из опыта работы», признается в несовершенстве этой своей пьесы. Мучительное ощущение несовершенства собственных произведений сопровождает Розова неизменно по сей день, и, вероятно, оно — немаловажная причина его дальнейших литературных и театральных крупных успехов. Пожалуй, он даже в этом ощущении и перебирает, но, право, тут-то перебрать — не такая беда. Ведь «перебор» этот диктуется душевной честностью, пониманием того, что сделано до твоего прихода в литературу, человеческой, писательской, гражданской ответственностью перед теми, о которых, ради которых, во имя которых художник садится за письменный стол.

Помню, вскоре после войны, на первом семинаре молодых писателей в ЦК ВЛКСМ, на нынешней улице Богдана Хмельницкого, скромную фигуру чуть прихрамывающего человека, неловко и даже стеснительно держащего тоненькую и неказистую папочку — в ней первая его детская пьеса «Ее друзья». За плечами «семинариста» уже немалая и строгая биография — народное ополчение, артиллерийская батарея, бои под Вязьмой, тяжелое ранение, медсанбат, полевой лазарет, госпиталь… И еще раньше, до войны, рабочий на текстильной фабрике в Костроме, там же Театр рабочей молодежи (ТРАМ), потом Театральный институт, куда он ходил всякий раз «как на любовное свидание». Затем — труппа Театра Революции, Розов — актер и режиссер; общение с Алексеем Поповым, Максимом Штраухом, Марией Бабановой. В первые нелегкие послевоенные годы — кочевья в тряском автобусе по городкам и колхозам {321} Подмосковья с труппой передвижного театра, житье-бытье в одной из келий бывшего Зачатьевского монастыря, сокращенно — ЗАЧМОН, превращенного в гигантскую коммунальную квартиру, которую Розов опишет потом с мягким и лирическим юмором и в которой почерпнет немало жизненных наблюдений.

Говорю обо всем этом, потому что купно все это и дало счастливое сочетание не приблизительного, а точнейшего знания жизни с редким чувством сцены, ее порою загадочных драматических законов, повелевающих обыденное превращать в поэтическое, жизнь — в театр, а театр — в жизнь. Заставляющих зрителя обливаться слезами над вымыслом, узнавать в персонажах, сочиненных, будто бы придуманных автором — своих ближайших знакомых, о которых сам сочинитель и понятия не имеет. Помогающих, наконец, зрителю познавать самого себя, поверяя тем, что происходит на сцене — то, что тревожит собственное сердце в час раздумья…

Кроме «Ее друзья», до пьесы «В добрый час!», драматургом были уже написаны «Страницы жизни», лежали в столе первые варианты «Вечно живых» и «Обыкновенная история», инсценировка по гончаровскому одноименному роману. После «В добрый час!» последовали: «В поисках радости», «Неравный бой», «После ужина», «В день свадьбы», «В дороге», «Затейник», «Традиционный сбор», «С вечера до полудня», «Брат Алеша» (по Достоевскому), «Ситуация». Была знаменитая, обошедшая экраны мира, картина «Летят журавли».

Среди того, что создал за эти годы Виктор Розов, были произведения разные и разноценные, не всегда драматургу сопутствовала удача. Однако во всех его пьесах отчетливо прослеживается идейная, нравственная функция нашего искусства — какой бы сферы жизни общества он ни касался. И так называемые «вечные» проблемы, волновавшие на протяжении многих веков человечество, неизменно пропускаются автором через собственное, глубоко индивидуальное художническое видение современности, не созерцателем ее и равнодушным летописцем ее хочет он быть — участником, творцом. «Первоначальным для пьесы считаю возникшую во мне мысль по поводу какого-либо явления жизни. Чаще всего эта мысль тревожит меня просто как гражданина. Что-то мне в жизни нравится, что-то не нравится, и я начинаю думать, как бы сделать так, чтобы то, что мне нравится, укреплялось и развивалось, а то, что не нравится, исчезло {322} из жизни навсегда…» Это — из розовских «Часов раздумий»…

Пожалуй, мало кто из нас, драматургов, столь часто встречается со зрителями, как Виктор Розов. То и дело мчит он, несмотря на все свои немалые недуги, — то в далекий город на Волге, то на Ленинские горы в МГУ, то в Дом культуры московского завода имени Лихачева, то в одну из школ Подмосковья; поражающиеся этой недюжинной мобильности друзья шутливо называют его «проповедником». Да, он проповедник новой, большой, современной нравственности, он любит разговаривать с людьми, потому что ему всегда есть что им сказать и, главное, ему хочется им это сказать. К тому же «проповеди» его всегда живые, озорные, полные лукавого юмора. Розов любит прикидываться простачком, да нет, не верьте ему, поверьте мне — вовсе он не такой простоватенький, каким порою хочет казаться! Не зря же, в конце концов, был он во времена оны актером. Демократический характер Розова, разумеется, проявляется не только в этих его проповедях, которые, кстати сказать, по-своему художественны, но в пьесах, их реплики точны, неотразимы, щедры богатством нынешней народной речевой стихии.

Последняя по счету пьеса Розова «Ситуация» вызвала споры и дискуссии — когда не о чем спорить, то не из-за чего сыр‑бор городить! К слову сказать, и в этой своей последней по счету пьесе Розов остается верен не только демократическому характеру своего литературного стиля, но и выбору героя, — на мой взгляд, вдохновенно написаны две центральные роли этой комедии, выхваченные из среды рабочего класса, — одержимый своим делом талантливый Виктор и мать его — женщина высокой пролетарской чести. Остается пожалеть, что некоторые оппоненты не увидели этого, главного в розовской пьесе. Но, как говорится, тем хуже для них.

Статья, в которой был открыт в 1955 году Розов, была озаглавлена символически заглавием пьесы и звучала как напутствие и как путевка молодому писателю в большую драматургическую жизнь.

И вот шестьдесят. Это много, когда сделано мало, это мало, когда сделано много. Приятно знать, что голова его полна замыслов, а ящик письменного стола — черновиками и набросками новых сочинений. Повторим же погодинское пожелание: в добрый час!

*1973*

## **{323}** Человеку нужно, чтобы у него звонил телефон

Случайно тронув рычажок транзистора, слышу низкие знакомые интонации:

«Человеку нужно прежде всего, чтобы у него звонил телефон. Человеку нужно, чтобы он был нужен».

Нарочито медленный голос, будто бы чужой, но идонельзя, до острой боли знакомый.

«Если он не нужен, это катастрофа для него самого.

Только для себя и на себя, — это, так сказать, я сам вынудил себя к пребыванию в одиночном заключении…»

Узнаю голос друга, измененный болезнью.

«Нет ничего тоскливее, ужаснее и бессмысленнее, чем одиночество, вызванное своим собственным взглядом на жизнь, на отдачу этой жизни».

Слова выговариваются старательно, раздельно. Как бы незримо расставляются знаки препинания, важное как бы подчеркивается курсивом.

И оттого еще явственней — у микрофона надломленный недугом человек.

«Когда человек до самого последнего дня своей жизни нужен другим людям… вот это и есть жизнь, вот это и есть для человека, и есть для себя».

Это радиоречь, посвященная его трилогии «Дело, которому ты служишь», «Дорогой мой человек» и «Я отвечаю за все».

Говорит о персонажах романа и о героях жизни, ставших этими персонажами.

Но в подтексте, как бы симпатическими чернилами, — ио себе.

Эта речь — последнее его выступление, последнее слово людям.

Да не подумает молодой читатель, всматриваясь в портрет моего друга, что время не внесет в его черты своей цветовой гаммы, не коснется его своей, нелегкой порою, десницей.

Коснется — и не раз.

В заблуждении пребудет тот, кто по наивности станет разглядывать портретвне его контекста со временем,не соотнеся биографию моего друга с биографией эпохи, в которой {324} мужало поколение, страдало, смеялось, плакало, расшибалось, поднималось, шло вперед, отступало, надеялось, сокрушалось и — верило…

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые…

Все было, не думайте, у сего обласканного рукой Горького литературного счастливчика.

Его литературная жизнь напоминала приливы и отливы, которые я наблюдал на берегу Кольского залива, у того самого студеного моря, которое описывал Юрий Павлович в своих северных повестях и романах.

Волна то набегает, с головою накрывая прибрежные валуны, то убегает назад, к океану, обнажая морское дно.

Пейзаж прекраснейший, но и строгий.

И право — похоже.

«Ура» и «караул» сменяли друг друга в литературной критике книг Германа, равно как анафемы и панегирики, признания, полупризнания, отрицания — полные, частичные.

А иногда было одно глухое молчание.

Трудится жадно, неуемно, прямо-таки с бальзаковской ненасытностью — рассказ за рассказом, сценарий за сценарием, роман за романом.

Его то переиздают подряд, без разбора и отбора, даже и то, с чем, по совести, не так уж надо торопиться.

А то фатально не хватает бумаги на книги, которые настойчиво требует читательская заявка.

То мелькнет год, в котором имя моего друга не будет помянуто хоть в крохотной аннотации, хоть в обычном «поминальном» списке, где перечисляются навалом фамилии-достижения.

То нет номера журнала, газеты, где так или иначе не склоняется это имя.

И снова молчание, словно бы и нет такого литератора — Юрия Германа.

Все это, если не ранит — жалит.

«Всю жизнь меня с кем-то путают…»

Одно тем не менее неизменно. Потертые переплеты библиотечных книг. Исчерканные читательские формуляры. Признание де-факто — читателя. Оно — и в пору похвал, и в пору молчания.

Свободный от «соображений», независимый от приливов и отливов литературной моды, от качания критического маятника — читательский интерес. Он непреходящ — и {325} незаменимый, ни с чем не сравнимый писательский допинг.

Отсюда, наверно, и непрестанные встречи с читателями, охота к этим встречам, не ослабевавшая и в болезнь, — это надо сегодня вечером, чтобы завтра с утра сесть за письменный стол…

### В людях

*Горький и Герман*. 6 мая 1932 года заметка в «Правде» под названием «Встреча с турецкими и советскими писателями». Отчет о приеме в Доме ученых. Много приглашенных писателей, художников, режиссеров, артистов. На приеме выступает Горький.

«… Все чаще и чаще мы имеем явления исключительного характера. Вот вам пример: 19‑летний малый написал роман, героем которого взял инженера-химика, немца. Начало романа происходит в Шанхае, затем он перебрасывает своего героя в среду ударников Советского Союза, в атмосферу энтузиазма. И, несмотря на многие недостатки, получилась прекрасная книга. Если автор в дальнейшем не свихнет шеи, из него может выработаться крупный писатель. Я говорю о Юрии Германе».

И 6 мая 1932 года Юрий Герман становится знаменитым писателем.

«Было мне немногим больше двадцати одного года, когда в тихой парикмахерской на Малом проспекте Васильевского острова прочитал я добрые слова, сказанные Алексеем Максимовичем Горьким про меня. Добрые, но осторожные.

Помнится, там была такая фраза: “Если малый не свихнется, из него может выйти толк”. Не свихнется, — недоуменно размышлял я. — А почему, собственно, мне следует свихнуться?»

Почему?

Потому хотя бы, что автоматизм действует безотказно, магия горьковской похвалы, повторенной ТАСС, слишком неотразима, чтобы ей в силах сопротивляться журналам, газетным издательствам, общественным и литературным организациям.

Хотя бы потому, что сказанные бегло слова одобрения на турецком приеме рассматриваются как индульгенция и как пропуск в журнально-издательский рай. И это в чем-то {326} прекрасно, а в чем-то и страшно — прежде всего для самого молодого литератора.

… Все идет как по писаному. Вяло реагировавшие раньше на авторские предложения Германа издательства теперь наперебой предлагают договоры. Встрепенулись завлиты театров, киностудий. Дверь комнаты Юрия Павловича выходит на кухню, и жители коммунальной квартиры сквозь шум примусов прислушиваются к интервью, каковые дает их до того неприметный сосед газетным репортерам.

Словом, к литправщику газеты «Голос бумажника» приходит слава.

Герман приглашен в Москву, зван на горьковскую дачу, а потом в квартиру на Малой Никитской. Помню, в эту пору как-то задал я Герману вопрос, на который одни писатели отвечают с великой охотой, другие дрожа от ненависти.

— Над чем работаешь?

— Переписываю «Вступление».

— «Вступление»? Переписывать?

— Ну и что? Сколько раз переписывал Толстой «Войну и мир»? А ты, миленький, наверное, заметил, что я далеко не Толстой и даже не Шеллер-Михайлов.

И все-таки я в недоумении. «Вступление» переиздается, его требуют книжные магазины, в библиотеках на книгу — очередь.

Герман не обмолвился ни единым словом насчет того, что толкнуло его на непонятное многим, и мне в том числе, решение.

Боялся, что это нанесет удар его еще не оперившейся литературной репутации? Возможно.

Боялся испуга издательства? Вероятно.

Ведь никому не придет в голову, и издательствам в первую очередь, что Горький вытаскивает к себе на дачу молодого романиста вовсе не для лобызаний.

Горький учиняет разгром роману!

Да, да, разгром!

— Но какой! — воскликнет Юрий Павлович.

Правда, он расскажет о разгроме лишь несколькими годами позже… И — вполне благоразумно…

«Но какой!» — воскликнет он снова, уже десятилетиями позже, в своих воспоминаниях…

И летнюю грозу вспомнит, бушевавшую за распахнутым в сад окном, и летавшие по саду длинные листья, и сверкавшие длинные молнии, и «грозу» тут, в горьковском дачном {327} кабинете, столь нежданно обрушившуюся на бедное «Вступление» и на него самого, автора, уже «приготовившегося слушать нечто прочувствованное, комплиментарное».

Все это столь внезапно и столь непостижимо после публичных похвал, облетевших страну, что онемевшему Герману поначалу представится, будто бы и не о нем, Германе, идет разговор и не к «Вступлению» относятся все эти жестокие слова.

— Мне показалось, что идет речь о совсем другом сочинении, которое Горькому не нравится.

Бранил его Горький немилосердно — за языковые неточности, за стремление к афористичности, за общие места и за «гладкие», «казалось бы, без сучка и задоринки, обтекаемые фразы», за «одел» там, где надо писать «надел», и за «надел» там, где надо писать «одел», и за очень, очень, очень многое другое.

Слышится сквозь грозу итакой поучительный — отнюдь не для одного молодого Германа — диалог:

«— Вы сколько раз этот свой роман переписывали?

— Один, — не без гордости заявил я.

— А вам, сударь, не кажется, что это хулиганство?»

И Горький советует скрывать такие вещи от людей, «как мелкое воровство, а не хвастаться ими».

«— Один! — повторил он с непередаваемой интонацией возмущения и брезгливости. — Значит, сколько посидел, столько и написал. Хорош добрый молодец!»

Герман всю свою жизнь возился с рукописями молодых писателей, встречался не раз с оскорбительной для уважающих свою профессию литераторов скорописью, каковой иные еще и хвастают, почитая ее за некое моцартианство, хотя моцартианства тут на грош, а больше безответственного отношения к самому себе, и к своему делу, и к своему имени.

Полагаю — отсюда та нравоучительная беспощадность, с какой вспоминает Герман свое первое знакомство с Горьким.

«Горький прочитал и сказал мне угрюмо:

— Теперь лучше. Значительно лучше. Почти хорошо. Но, понимаете ли, почти».

Спустя год Всеволод Эмильевич Мейерхольд, не зная ничего об этом «тайном» разговоре Германа с Горьким, а слыша про роман одни лишь публичные похвалы, тоже скажет о «Вступлении»:

«Почти шедевр».

{328} И Герман с горечью и тоской, припомнив ту горьковскую «грозу», подумает:

«Что может быть хуже “почти шедевра”?»

И заметит — много позже:

«Что касается излюбленных страниц в моих же произведениях, то мне назвать что-либо трудно, почти ничего из опубликованного меня потом не удовлетворяет. Обычно, пока пишу — нравится, потом меньше, но все-таки еще кажется, что получилось то, о чем мечтал. А когда перечитываю то, что опубликовано, злюсь, особенно спустя несколько лет. Может быть, этим объясняется мой упорный возврат к старым темам, образам, переработке старых произведений. Вероятно, есть какой-то разрыв между моей фантазией, воображением и тем, что получается на бумаге».

Герман пришел в гости, когда я сидел за пишущей машинкой. С мальчишеским, несколько невежливым любопытством смотрит на вложенный лист.

— Ты меня прости, но я совершенно не понимаю, как можно отстукивать литературу на пишущей машинке. Ну, статью — пожалуй. Но пьесу… По-моему, это все равно что сочинять на машинке стихи. Представляешь — Пушкин отбросит свое гусиное перо и начнет «отстукивать» «Я помню чудное мгновенье». Чудовищно!

— А Маяковский, кажется, писал на машинке…

Аргумент остался без внимания.

Незадолго до войны он купил себе пишущую машинку и развлекался ею, как рыбками в аквариуме и другой поздней страстью — кактусами.

Сидел за машинкой и одним пальцем «отстукивал» письма друзьям, ответы читателям, адреса на конвертах, заявления в издательства.

Его по-детски забавлял и восхищал сам процесс появления, волею его одного пальца, печатных букв, слов, фраз.

Во время войны приучается писать все — только на машинке и уже не может иначе.

Проникнувшись неукоснительно сознанием того, что надо писать из жизни и о чем знаешь, Герман неожиданно для самого себя садится за роман о некоем немецком юноше начала тридцатых годов, отпрыске миллионера, чьи страдания и походили, и не походили на страдания гетевского молодого Вертера.

«После “Вступления” написал я роман “Бедный Генрих”, {329} книгу легкомысленную и неудачную, которую долго и упорно ругал Горький, а это он умел делать великолепно».

Книгу эту сам Герман не любил. Никогда к ней больше не возвращался.

Мне очень нравился роман, грешным делом. И новой, смелой для нашей тогдашней литературы экспрессионистской манерой написания, и сюжетом, и сутью. И читая десятилетия спустя послевоенные произведения западногерманских писателей, написанные в отчаянном душевном смятении, на духовном пепелище послефашистской Германии, на фоне ее экономического чуда, вспоминаю неудачную книгу Германа, где немецкий юноша уходит из дома миллионера в начале разгула фашизма. В «Бедном Генрихе» и этих произведениях — таких разных — было нечто близкое. Даже в сюжете. Даже в характере героев, тоже разных. Даже в их страданиях — молодых Вертеров двадцатого столетия. Даже в их отвращении к порядкам, традициям, навыкам родительского дома, в ненависти к мещанской безвкусице в быту, в образе мышления, в образе жизни. И невыразимо мучительное ощущение действительности, с каким существуют герои…

«Ах, какое это горе в литературе, — сказал Горький при новом свидании, снова критикуя у Германа то, что ему не пришлось по душе, — приблизительность, пунктирность, порхание. И похоже, а не то. Не обрадуешься; не удивишься, не почувствуешь себя счастливым».

Как же редко чувствует себя счастливым писатель, трезво относящийся к тому, что выходит из-под его пера или машинки!

Герман так настойчиво и не раз пересказывает потом эту мысль Горького, потому что она — и его мысль. Ею выражено то, о чем думалось все последние годы, когда он размышлял над написанным — своим, чужим…

Ах, худо, когда «не обрадуешься, не удивишься, не почувствуешь себя счастливым…».

*Мейерхольд и Герман*. И все-таки отзыв Горького свою миссию, в конечном счете, выполнил.

Германа заметили. Это помогло ему жить и работать.

Тогда, на турецком приеме, был и Мейерхольд. Некоторое время спустя пригласил Германа к себе в театр.

«… Все, что касается Лондона, у вас превосходно.

— Нет у меня Лондона, — угрюмо пробормотал я. — У меня описан Китай, а потом Германия — Берлин…

Мейерхольд кивнул.

{330} — Да, да, Берлин. Я спутал… Действительно, Берлин и этот толстяк инженер. Послушайте-ка, напишите нам пьесу про вашего инженера. Это может быть очень интересно. Сядьте и напишите.

— Не умею, Всеволод Эмильевич. Я никогда не писал пьес, я не смогу.

— Многие не могут, однако пишут, а мы ставим».

Написать пьесу для театра, куда еще недавно он силился попасть хотя бы на галерку! Написать — по просьбе самого Мейерхольда, спектакли которого смотрел по многу раз…

Еще в моде тогда бригадные методы, каковыми пишутся пьесы, — авторам «придаются» режиссеры, артисты, художники, завлиты, композиторы и даже сами председатели месткомов.

Мейерхольд уезжает в Париж и, подчиняясь законам времени, «придает» Герману режиссера и художника. Сформированная мастером тройка, по его настоянию, отключается от мирской суеты, уединяется в Щелыкове, в бывшем имении А. Н. Островского. Теперь там Дом отдыха работников ВТО, в самом доме Островского музей, и стоит замысловатое кресло, сооруженное для драматурга, и комнаты полны чудесных экспонатов, которые нельзя ни в коем случае трогать руками, и нельзя трогать ничего, боже упаси, на письменном столе Островского, а тем более садиться за его письменный стол. Но тогда все было иначе.

«По горькой иронии судьбы, я писал свою пьесу в кабинете Островского, за тем письменным столом, за которым писались “Гроза”, “Лес”. Я сижу и пишу. Широко распахивается дверь, и входит Александр Николаевич Островский — такой, как на портрете в Собрании сочинений: меховые отвороты, рыжеватая бородка, неприязненный взгляд. И слышен мне его тенорок:

— Ты что тут делаешь, стрекулист? Ты как смеешь! Вон! Свистун!»

Юрий Павлович написал пьесу, ее хватило бы на три спектакля — было в ней более трехсот страниц.

Пьесу долго сокращали, однако поставили в предельно короткие сроки, и вернувшийся из-за границы Мастер посмотрел содеянное в его отсутствии. Рядом с Мейерхольдом сидел его любимый артист Эраст Гарин, каковой после просмотра сказал одно слово:

— Пшено.

Эраст Гарин — он потом сыграет германовского доктора {331} Калюжного в пьесе «Сын народа»… И станет близким другом Юрия Павловича. И сблизит его с другим автором Мейерхольда, превосходным комедиографом, написавшим «Мандат», Николаем Робертовичем Эрдманом.

Но пока — «пшено».

«Мейерхольд все им увиденное запретил и отправился домой. Меня, драматурга, он как бы даже и не приметил во всю ту кошмарную ночь».

«В то невеселое утро он сказал мне по телефону:

— Выспись покрепче. Завтра мы начнем все с самого начала… Положись на меня… Обедать с завтрашнего дня станешь у меня. Не принесешь кусочек пьесы — не будет тебе никакого обеда. Не работающий да не ест».

С премьеры спектакля «Вступление» потом уйдет присутствующий на премьере весь состав германского посольства в Москве, во главе с послом.

Герман так описал потом этот приятный инцидент:

«На лице Мейерхольда появилось непередаваемое выражение счастья. Такое выражение я видел на лице у командующего авиацией Северного флота на командном пункте, когда он, командующий, понял, что разгром фашистской авиации на ее норвежских базах начался и процесс этот необратим».

Герман не преувеличивал нисколько свою роль в мейерхольдовском спектакле, не переоценивал ее и когда поднялся вокруг спектакля большой шум — и у нас, и за рубежом. Напротив, объяснял всем, что написал средний роман и дурную пьесу, а спектакль, который весь, от начала до конца, выдумал Мейерхольд, — гениален.

И не постеснялся впоследствии признаться:

«Мою пьесу очень ругали. Мейерхольда — справедливо — хвалили. Мне было горько, но не слишком».

Влюбился в Мейерхольда безмерно, так что готов был простить критике и неуважительные выражения, и просто брань по своему адресу, чего он вообще-то прощать не любил и никогда не будет любить…

Простил — потому что хвалят Мейерхольда.

Тем сильнее ранит удар, нанесенный самим Мейерхольдом.

Отшумели овации премьеры, осыпались цветы, поднесенные исполнителям спектакля, отзвучали банкетные тосты — и все кончилось.

Спектакль шел, но к самому Юрию Павловичу метр теряет всякий интерес — в том числе и человеческий:

{332} «Он умел близко, по-настоящему общаться с людьми, только делая с ними совместную работу».

Это свойство Мейерхольда Герман переносит болезненно. Приехав в Ленинград со своей «Дамой с камелиями», Мейерхольд даже не дает себе труда позвонить бывшему любимому автору, и Юрий Павлович, смирив гордыню, сам набирает телефон «Европейской» гостиницы. Метр долго и бурно притворяется, что невероятно рад звонку, однако не зовет Германа к себе в гости, что он обычно делал, приезжая в Ленинград. И Герман, вновь смиряя гордыню, напрашивается на «Даму с камелиями». Приходит в Выборгский Дом культуры, и тут — новое испытание юношеского честолюбия. Мейерхольд оставляет ему место не в нормальной ложе или в партере, а… «в яме оркестра».

И Герман, как он потом признается, обиделся ужасно. «Как обижаются в молодости». И уйдет из театра. И с той поры никогда больше не видит Мейерхольда.

Но пройдет много, много лет, и он снова вспомнит о нем и назовет месяцы, проведенные в работе с Мейерхольдом, удивительными месяцами молодости, и скажет, что за эти месяцы он очень многое понял, и если что-то в работе его удается, то он знает — «не без тех миновавших дней».

И напишет один из лучших своих литературных портретов — портрет Мейерхольда. Если не лучший.

Мейерхольд — художник революции, обуреваемый великими страстями. И с такой же революционной страстью пишет его портрет Герман.

Собственно, тут два портрета — Мейерхольда и самого Германа.

В 1966 году на вопрос анкеты «С какими недостатками в нашем обществе вы активнее всего боролись в своих первых произведениях?» — ответит:

— С равнодушием.

И литературный портрет Мейерхольда не просто писательская зарисовка — Герман требует от всех, кто знал Мейерхольда в работе, восстановить его жизнь — «это долг совести и чести каждого, кому судьба подарила трудное счастье общения с этим человеком».

Перечитываю «О Мейерхольде» и не нахожу в этом портрете ни одной умилительной интонации, часто мешающей Герману, когда он пишет людей, перед которыми испытывает восторг открытия.

Да, вот уж про кого скажешь — умеет любить!

Мейерхольда любил, как и сочиненного им доктора {333} Устименко, как невыдуманного доктора Слупского, как выдуманную Ашхен Оганян, — все это люди, без которых ему не хотелось жить.

*Бодунов и Герман*. «… В поисках героев попал я в седьмую бригаду Ленинградского уголовного розыска, которой командовал тогда И. В. Бодунов, ныне комиссар милиции в отставке, человек интереснейший, талантливый и работник совершенно выдающийся».

Когда познакомился с Бодуновым, было Герману двадцать три года.

Последний приезд Юрия Павловича в Москву, в 1966 году, и в последний раз я вижу его с Бодуновым. Дружба, а с ней и влюбленность, тянулась десятилетиями.

К фигуре Бодунова писатель возвращается неоднократно, начав с первых очерков о Ленинградском уголовном розыске. И уже в последние годы жизни, оставаясь верным своей молодой привязанности, написал повесть-быль, так и названную «Наш друг Иван Бодунов».

«Все дело в том, что я вообще не могу расстаться с героем, пока, как говорится, весь материал не будет отработан, пока для меня самого уже не останется в его истории, в его характере “белых пятен”».

Чехов писал дворян и мещан, купцов и простолюдинов, мужиков и мастеровых, вдовушек и вдов, архиереев и столоначальников…

Герман не уставал восхищаться великолепной житейской энциклопедичностью Чехова, его изумляющим знанием людей, живущих во всех этажах современного Чехову общества. Объяснял это Герман не только гением Чехова, но и тем обстоятельством, что по роду своей медицинской профессии Чехов знал тех, о ком писал.

И, яростно завидуя этому чеховскому человековедению, Герман всегда жалел, что стал, к сожалению, слишком рано профессиональным литератором. Оттого так жадно «вцеплялся» в людей, которыми увлекался, оттого так страшила его разлука с ними, оттого и становились субъекты его любви, живые люди, литературными героями, а литературные герои — живыми людьми.

Оттого-то и возникал, и исчезал, и вновь высвечивался в разных обличьях все тот же Иван Васильевич Бодунов, оттого и писал Герман свои повести о Жмакине и о Лапшине «исключительно из жизни».

{334} Еще одно обстоятельство, притягивающее Германа именно к Бодунову. Он тот самый обыкновенный человек, не «винтик», а самостоятельно мыслящая личность, сохранившая чистоту помыслов, веру в людей, в свое дело, которые и есть противоядие от всех возможных нравственных падений на крутых исторических поворотах.

В этом смысле нравственный облик Бодунова, «сыщика» и «милиционера», как тот сам себя шутливо рекомендовал при знакомстве, схож и с самим нравственным обликом Германа — литератора, гражданина, товарища.

Знакомство с Бодуновым, исследование его жизни и взаимоотношений с сослуживцами — честными и формалистами, чинушами и верующими в высшую справедливость революции, — не только оплодотворяло писательский поиск героя, но и очищало душу художника, давало силу писать, набирать свежий воздух в легкие в самые нелегкие времена.

И, в конечном счете, привело к другому герою — Дзержинскому.

«Стоит сказать, что ты писатель, — сетует в автобиографии Юрий Павлович, — как собеседник твой поворачивается к тебе в три четверти, как говорят фотографы, и нет больше милого человека, а возникает персонаж, который вдруг начинает вещать замогильным голосом то умное, что, как представляется ему, нужно писателю».

Придя однажды за материалом для небольшого очерка в газету «Известия» в уголовный розыск, на площади Урицкого, писатель «застрял» здесь на долгие годы.

К Герману «притерпелись». Он этому счастлив. «Я был то ниспосланное богом или чертом наказание, бороться с которым было бессмысленно. Мне никто ничего не показывал, мне никогда ничего не демонстрировали. Если я присутствовал, меня не замечали. Мне это, впрочем, было удобно, хоть и несколько унизительно».

Если бы спросили, что больше всего меня восхитило в творчестве Германа, пожалуй, назвал бы раньше всего «Лапшина», «Алексея Жмакина», а потом «О Мейерхольде», «Буцефал», «Капли Иноземцева», фильм «Дело Румянцева», главы о смерти и жизни в трилогии.

Но сначала — «Лапшин» и «Алексей Жмакин».

Чем восхитило? Почти физической осязаемостью изображаемого, сложным и тонким психологическим рисунком, «подтекстом», который так не любит Герман, **«**вторымпланом», который он тоже так не любит.

{335} И конечно же открытием типа.

Есть одна история, рассказанная Германом в повести-были «Наш друг Иван Бодунов» и затем повторенная в журнальном интервью. Она объясняет многое во всем направлении его многолетнего поиска.

История о том, как Бодунов ловит одного вора-рецидивиста Жарова. (Того самого, который превратится, правда сильно трансформировавшись, в будущего Жмакина.)

Жаров собирался, очаровав хранителя музея и прикинувшись эрудированным в вопросах искусства и археологии «краскомом» — красным командиром, украсть из Эрмитажа не более не менее, как… скифское золото.

Дело, как говорили, «пахнет керосином»: до скифского золота была цепь дерзких краж, одна другой сногсшибательней. Герман побоится потом использовать весь этот документальный материал, чтобы его персонаж не выглядел нереальным.

Жаров ухитряется вынести — это случилось во времена нэпа — ведро драгоценностей из ювелирного магазина. Причем серебра не берет, гнушается. Приходит в магазин в рабочей спецовке, в ведре клейстер; в темноте залезает в витрину, на ощупь достает драгоценности; выходит из магазина на глазах милиционера, дежурящего неподалеку, останавливает извозчика, машет милиционеру ручкой — и был таков.

В конце концов Бодунов поймал вора.

Ждет Жарова «вышка».

Бодунов сидит с уголовником, после неудавшейся операции со скифским золотом, у себя в кабинете и «раскалывает». Этот «одинокий волк», как сам себя называет вор, «раскалываться» никак не хочет. Хвастает своими кражами, щеголяет начитанностью — прочел всего Достоевского, даже Фрейда читал. Смеется, вспоминая, как Бодунов гонял за ним по крыше Перинной линии Гостиного двора, так и не догнал — «волк» утек…

И Бодунов тоже смеется… и — «раскалывает».

Мало-помалу, час за часом, «одинокий волк» рассказывает о себе все. Что там — все одно «вышка».

Так Бодунов узнает, что «одинокий волк» — когда-то одесский мальчик, у которого умерли в двадцатом году родители; мальчик жил впроголодь, проел все, даже тахту, на которой спал, стянул на кухне коммунальной квартиры две серебряные ложки. Тут же был схвачен. Отправлен в камеру, где сидят налетчики. Его там бьют. Укусил одного {336} из бандитов за руку. Над мальчиком чинят жестокую расправу. Избитого, окровавленного, в полусознании относят в тюремную больницу. Оттуда выходит озлобленный звереныш.

Бодунов бесстрастно слушает рассказ-исповедь.

Затем берет билет на поезд в Одессу.

Проверяет дотошно все рассказанное Жаровым — все правда.

Тем временем приговор «одинокому волку» произнесен: расстрел.

Бодунов снова садится в поезд — в Москву. К Горькому. Добивается приема.

Теряет свою обычную сдержанность. С запалом описывает Горькому путь Жарова к «вышке». «Кто есть Жаров и кем бы мог стать».

Горький активно вмешивается в борьбу за жизнь Жарова. Расстрел заменен тюрьмой.

Бодунов следит за Жаровым, когда тот отбывает срок, вскоре сокращенный, и когда выходит на волю. Определяет на завод имени Карла Маркса токарем. Жаров женится. Тот же Бодунов достает жилищный ордер молодоженам — в бывшую людскую бывшего господского петербургского дома.

Жаров талантлив. И после нескольких лет работы на заводе бывший вор становится заместителем директора завода. Юрий Павлович вспоминает:

«И вот, когда я подарил ему свою повесть — называлась она тогда “Жмакин”, — он дико обиделся, сказав: “Моя жизнь незаурядная, если так дальше пойдет, свободно могу до замнаркома дойти, а ты меня в повести только до шофера довел! Да и надо было обо мне без всяких там псевдонимов писать, в серии "Жизнь замечательных людей"”».

Во время войны Жаров командует танковым батальоном и погибает, сгорев в танке. Награждается орденом Ленина — посмертно.

Герман отказывается от этой биографии сверхвора. Пишет вора простого и, вероятно, поступает верно.

Вероятно, прав и живописуя своего Бодунова не эдаким конандойлевским сверхсыщиком, а обыкновенным человеком, но только лишенным напрочь душевного равнодушия. Обыкновенным человеком, но только влюбленным в свое дело. Обыкновенным человеком, но только делающим это дело талантливо.

Помнится, когда я впервые познакомился с Бодуновым {337} и всматривался в него, прислушивался к его негромкой и сдержанной речи, следил за его повадкой, то и дело ловил себя на том, что видел в нем не его, Бодунова, а Лапшина, то есть не реальную фигуру, а литературный тип, созданный Германом.

Иначе говоря, я уже не мог не смотреть на Бодунова глазами Германа.

Да, Герман открыл тип, характер и, открыв его, опоэтизировал, вложив в него часть своего ума и своего сердца, сделал его нашим литературным современником.

Сам Бодунов — не Лапшин, а именно Бодунов — пришел в первые годы революции в Ленинград искать правды.

Он был тогда малограмотным пареньком, из глубинки, явился в город в овчине и лаптях.

Его отцу, входившему в комитет деревенской бедноты, кулаки отрезали голову.

В те годы Бодунов и стал работать в Чека.

С Дзержинским и у Дзержинского.

И запомнил заповедь Дзержинского — у чекиста должны быть чистые руки, горячее сердце и холодная голова.

Эта заповедь стала законом для Бодунова.

Юрий Павлович познакомился с Бодуновым в начале тридцатых годов, обе свои повести напечатал — в тридцать седьмом.

Бодунов работал в эти годы в Ленинградском уголовном розыске.

Дзержинского давно уже не было в живых — он умер от разрыва сердца в двадцать шестом.

Герман шел по следам Дзержинского, как исследователь. Вникая в подробности его биографии, читал его тюремную переписку. Его стихи.

Художник ощущал жадную и острую потребность в герое, для которого, как и для него, заповедь Дзержинского была бы непреложным условием человеческого существования, законом жизни.

И он был несказанно счастлив, когда судьба свела его с прототипом героя. Герман не хотел писать человека, каким он, человек, должен быть.

Он хотел писать человека, который — есть.

И это был — Бодунов.

Две повести «Алексей Жмакин» и «Лапшин» были опубликованы вначале раздельно, как два самостоятельно живущих {338} произведения. Однако обе повести объединены единым направлением — и цельностью замысла, и внутренним ходом действия.

В том, что уже после войны Юрий Павлович решил объединить обе повести, введя в них новые жизненные наблюдения и свои размышления о времени и о современниках, — есть своя логика.

Но об этом — чуть позже.

Сейчас мне хочется сказать о том, что эти две повести написаны рукой истинного прозаика, мастера.

Манера сжатая, выразительная, мужественная.

Вот из начала повести о Жмакине:

«Партия была небольшая — восемь человек. Шли молча и быстро, чтобы не замерзнуть. Дыхание от пара на глазах превращалось в изморозь. Мороз был с пылью — пыльный мороз, любой бродяга тут начинает охать. И деревень не попадалось — только кочки, покрытые голубым снегом, да мелкие сосенки до пояса, не выше.

Захотелось есть. Жмакин вытащил из кармана хлеб, но хлеб замерз — сделался каменным. С тоской и злобой Жмакин закинул хлеб подальше в снег. Под ногами все скрипело. День кончился. Ничего не было слышно, кроме мертвого скрипа, — ни собачьего бреха, ни голосов. К вечеру краски сделались фиолетовыми, пыль сомкнулась в сплошной туман. Лица у всех были замотаны до глаз — у кого портянкой, у кого платком.

К ночи вошли в городок. В морозном тумане едва мерцали желтые огни. Пахло дымом, навозом, свежим хлебом. В большой комнате Жмакин разулся и заплакал. Весь мир был проклят, все надо было поджечь и уничтожить всю эту вонючую рвань, и все города, и села, и хутора». Ничего лишнего, навязчивого, дидактического. И, главное, сказано во много раз больше, чем написано.

В самом деле, Жмакин бежал из ссылки, не ведая, что нашлась чья-то добрая, ищущая справедливости душа, что кто-то там, в бесконечно далеком и прекрасном городе, терпеливо распутывает узелки, завязанные чьими-то нечистыми руками, кто-то добирается до сути дела Жмакина, осужденного по навету, несправедливо.

Кому дело до него, озлобленного на весь мир, несчастного изгоя?

Оказывается, нашелся такой Человек.

Жмакин бежит из ссылки, всю свою дьявольскую изобретательность и недюжинную энергию тратя на то, чтобы, {339} вернувшись в Ленинград, скрыться от Лапшина, уйти от встречи с ним — любой ценой.

А Лапшин сосредоточен на том, чтобы найти несправедливо осужденного Жмакина — любой ценой.

Это органическое переплетение философского и гуманистического смысла повести с незаурядным сюжетом и составляет главную прелесть произведения о борьбе за то, чтобы Волк среди людей вновь превратился в Человека.

В той же уплотненной, мужественной манере — «Лапшин». Для тех суровых аскетических времен Юрий Павлович позволил себе роскошь, вызвавшую косые взгляды и некоторых читателей, и некоторых критиков. Почему понадобилось автору, выписывая героя уже не первой молодости, лишать его естественного для сорокалетнего нормального мужчины семейного уюта? Почему не нашел себе Лапшин достойной подруги? Да и вообще не испытал счастья любви? Коротает немногое свободное время с ворчливой старухой Патрикеевной, помогающей в его нехитром хозяйстве, а то с Васькой Окошкиным, зеленым пареньком, работающим в том же уголовном розыске…

Короче говоря, почему понадобилось Лапшина делать одиноким? Неустроенным?

Это задумывалось вовсе не для того, чтобы вызвать сострадание к герою — такой вариант ужасен. Это надо было Герману для того, чтобы доказать: человек может быть счастлив независимо от того, посетило ли его личное, интимное счастье или нет, он все равно может быть счастлив, если есть у него дело, которому он служит вдохновенно, азартно, с полной и безусловной отдачей.

Можно спорить с такой писательской позицией, но это — позиция. Недвусмысленная и ясная позиция у Германа всегда, о чем бы ни писал, не только о том, что есть счастье.

Так было и во «Вступлении». Так было в «Наших знакомых».

Так было в «Жмакине», особенно в «Лапшине».

Во взаимоотношениях Лапшина и Окошкина тоже подчеркнутая авторская позиция.

Лапшин стал для Окошкина тем самым старшим другом, которым был для него, Германа, Бодунов.

В заключительной главе своей повести-были «Наш друг Иван Бодунов» он расшифровал эту свою позицию со всей страстностью:

«Много позже я понял: в молодости непременно должен быть у тебя старший товарищ, мудрый и спокойный друг, {340} много испытавший, для которого не так все просто в жизни, как для тебя, и про которого ты знаешь совершенно твердо: это настоящий человек! Это рыцарь без страха и упрека. Он никогда ничего не испугается, не свернет с дороги совести, правды и порядочности, ни в чем, ни в самой малой житейской мере не пойдет на компромисс, не говоря уже, разумеется, о выполнении долга коммуниста.

Такой — старший, как бы поверяет и проверяет твою жизнь и твою совесть, твое мужество и твои силы, если они нуждаются в испытании».

В ту пору жизнь поставила самого Юрия Павловича перед крутым испытанием, учинила ему серьезную проверку. Его друга обвинили во многих грехах, наклеили на него грубые ярлыки, несправедливые и страшноватые. Иные отвернулись от него. Над ним повис тяжелый меч всевозможных репрессий. Юрий Павлович, твердо веря в невиновность товарища, поселил его у себя дома, предоставил возможность продолжать работу. В то время эта товарищеская акция сама по себе была акцией гражданской смелости. Герман пошел на эту акцию во имя правды и во имя дружбы. Не помню, советовался ли он тогда с Бодуновым — самому Ивану Васильевичу по некоторым обстоятельствам как раз в ту пору приходилось не бог весть как сладко. Но одно Юрий Павлович знал незыблемо: и сам Лапшин, и его реальный прототип Бодунов — и тот, и другой поступили бы только так.

Очевидно, по всем этим причинам и не мог разлучиться писатель ни с Лапшиным, ни с его прототипом — ни в жизни, ни за письменным столом.

Во второй половине пятидесятых годов на книжных полках появился и тотчас же исчез, в силу остро вспыхнувшего читательского внимания, новый роман Юрия Германа «Один год».

Читавшие «Лапшина» и «Жмакина» без труда узнали в романе своих старых знакомых. Это были вроде те же персонажи и — другие.

Изменилось время, изменились герои.

В чем выиграл роман по сравнению с повестями? Рамки его были далеко и широко раздвинуты, эти рамки вместили и размышления писателя, обогащенные опытом войны, опытом последующего десятилетия, опытом личным, опытом общества в целом. Явилась новая струя — гневная, обличительная. Лапшин теперь боролся не только за Жмакина, но и против людей, оскорбляющих Жмакина и его, Германа, {341} кощунственным искажением правды, псевдобдительностью, прячущих свое чиновное равнодушие, черствость, бессердечие под панцирь привычных и удобных формул. Возникли в романе фигуры — антиподы Лапшина и самого Германа.

Общественный конфликт обозначился крупнее, само произведение приобрело большую многоплановость.

Сюжет? Он тоже подвергся изменениям существенным. Сохраняя былую психологическую канву, автор вплел новые нити, усиливающие внешнюю занимательность — вплоть до сцен погони, больше типичных для романа приключений, чего вовсе не было или почти не было в довоенных повестях.

Кое‑что в этой решительной реконструкции пошло на пользу — и прежде всего воинствующая позиция самого автора (хотя она в некоторых главах отдает ненужной назидательностью).

Но кое-что оказалось и утерянным.

Некоторые новые персонажи в «Одном годе» показались мне слишком однолинейными, плоскостными, некоторые новые эпизоды — схематичными.

Несмотря на потери, роман справедливо жив, справедливо любим. И справедливо то, что этот роман породил сильный, светлый, гуманный фильм.

Как часто бывало у Юрия Германа, название фильма со всей ясностью определяло его нравственный смысл и духовное направление.

«Верьте мне, люди».

*Ильф и Петров и Герман*. Да, в самом названии — программа. Так было и с другим, более ранним произведением Юрия Павловича «Наши знакомые».

Наши знакомые. Те, с кем встречаемся дома, в трамвае, на улице, в очереди, на работе. И профессии соответствующие — уборщицы, повара, официанты, рабочие на строительстве.

В книге воспоминаний об Ильфе и Петрове Семен Гехт рассказывает: Илья Ильф, тогда уже знаменитый, прочел роман Германа, и он ему понравился. Чем? «Описанием простых человеческих судеб».

Лев Славин сообщает о том же:

«В ту пору, когда Ильф был уже очень известным писателем, он прочел только что вышедшую книгу молодого тогда писателя Юрия Германа “Наши знакомые”. Ильф лично {342} не знал его. Но, услышав, что Герман приехал на несколько дней из Ленинграда, Ильф разузнал, в какой гостинице он остановился, и пошел к нему специально, чтобы сказать этому незнакомому писателю, как ему понравился роман и почему он понравился ему».

Встречаю Славина.

Говорю, что собираюсь его цитировать.

— И знаете, — замечает Славин, — Герман всю жизнь помнил и гордился этим внезапным визитом. — Засмеявшись, добавляет: — Великая традиция русской литературы… Помните — поздней ночью, на извозчике, ехал Некрасов к Достоевскому, прочитав «Бедных людей»…

Герман действительно будет гордиться этим случаем, хотя, вспоминая его, не преминет подчеркнуть, что Ильф говорил о недостатках «Наших знакомых» со «спокойным бешенством».

«Вообще говорил он мне очень много неприятного, почти только неприятное. Но я почувствовал, что в чем-то мои сочинения *интересуют*, он в них, если можно так выразиться, *вмешивался*».

Думаю, все происходило не совсем так. Вряд ли Ильф стал бы разыскивать юного ленинградца лишь для того, чтобы сказать ему почти только неприятное. Вряд ли. Так не бывает. Во всяком случае, у таких писателей. Правда, очевидно, в том, что Ильф, по-настоящему взволнованный романом, видел в нем открытие некоего нового литературного направления, подчеркнуто полемическое изображение именно обыкновенных судеб и обыкновенных людей.

Ильф немедля познакомил Юрия Павловича со своим соавтором.

В той же книге воспоминаний о великих советских сатириках в третий раз упоминается имя Германа — на этот раз Александром Роскиным, в связи с именем Евгения Петрова.

«Помню, как ополчился он раз на критиков, щипавших тогда Юрия Германа.

— Отличный писатель, — кипятится Евгений Петрович, — не понимаю, чего они от него хотят? Виноват он только в том, что его интересно читать».

Вот в этом Герман был на самом деле кругом виноват: книгу «Наши знакомые» буквально расхватали.

Знакомство с Петровым перешло в дружбу.

Дружба, как часто, — во влюбленность.

Евгений Петров назначен редактором «Огонька». И «Огонек» — любимый журнал Германа, и Герман требует {343} от друзей, чтобы читали журнал «Огонек» регулярно, а одного из своих приятелей, без его ведома, подписывает на журнал.

Евгений Петров назначен редактором «Литературной газеты». И отныне нет лучшей газеты в мире, и Герман с упоением читает ее вслух родным и знакомым.

— По доброте я не видел равных Петрову, по ярости — тоже не видел, — комментирует он свои чтения.

Эта убежденность в несравненных качествах Евгения Петрова дала Юрию Павловичу силу выдержать тяжелый натиск той самой газеты, которую редактирует Евгений Петров.

В 1964 году Юрий Павлович рассказывал об этом все в той же «Литературной газете» — по-мужски, со всей беспощадностью к самому себе.

«Е. П. Петров хорошо ко мне относился. Более того, мы были дружны. И вот однажды я согрешил. Описывать грехопадение не очень интересно. Коротко говоря, я написал вариант своей пьесы специально для театра, который желал одеть героя в форму своего ведомства».

Друзьями Юрия Павловича не забыт сей прискорбный случай. Центральный театр транспорта уговорил Юрия Павловича «перекантовать» на транспорт «Доктора Калюжного». Уговорил. Печально, но факт.

Малодушие прозаика, очень хотевшего, чтобы пьесу поставили в столице, особенно после того, как критика дружно бранила его за неудачную драму «Вступление», плюс неукротимая, железная настойчивость руководства Театра транспорта, жаждавшего тематической пьесы, да еще некоторое, назовем — легкомыслие, свойственное прозаику Герману, когда дело заходило о театре, — все это «сработало».

Появился, к недоумению и огорчению друзей Юрия Павловича, компрометирующий имя писателя «транспортный вариант».

Слово самому Юрию Павловичу.

«Петров позвонил мне из Москвы.

— Сейчас же запретите спектакль.

— Но…

— Один раз он был у вас учителем, сейчас он у вас машинист, а будет кем — хлебопеком? Послушайте — запретите!

— Евгений Петрович, дело в том, что…

— Я не Евгений Петрович сейчас. Я редактор “Литературной {344} газеты”. И если это безобразие не прекратится, мы “по вас ударим”.

— Вы? Ударите?

— Мы! Ударим! И больно!

“Безобразия” прекратить я не смог, и “Литературная газета” ударила — да как!

— И было *очень стыдно*.

Много позднее Петров рассказывал мне, как родной его брат В. П. Катаев спуску и послабления не давал нисколечко Ильфу и Петрову, когда они начали писать. И заканчивал этот рассказ: “товарищ с товарища *спрашивает*, а кум куму прощает…”»

*Головко и Герман*. Вскоре после войны, в одно из воскресений, за Германом и мною прислали длинную черную машину — едем в гости к адмиралу Головко.

Война хотя уже и позади, но и рядом.

Еще не странно видеть за рулем водителя в матросской ушанке, с черными погонами флотского главстаршины.

Живем ею, еще отчетливым ее эхом, ее беспощадной памятью.

Фамилия командующего Северным флотом, адмирала Арсения Григорьевича Головко тоже на слуху.

И прилагательное — «легендарный».

Северный флот — самый молодой флот страны — на краю земли. Скалистые берега и сопки, студеное море-океан, долгая-долгая полярная ночь.

И у самого молодого флота — самый молодой командующий.

— Танечка, ты видишь, милиционеры отдают нам честь…

Адмирал с длинными девичьими ресницами. С профилем испанского идальго.

Он и в самом деле «испанец». Под вымышленным именем Дон Алонзо ступил на палубу корвета, поднявшего флаг республиканской Испании. Бискайя, Гибралтар, Средиземное море, Картахена…

Вьющиеся волосы южанина, уже чуть-чуть серебрящиеся, оценивающий искоса, все регистрирующий взгляд серых глаз, вроде бы очень строгий, даже сердитый, а на самом деле очень мягкий, слишком мягкий для военного.

И эта мягкость во всем — и в грубоватой, насмешливой, непременной флотской интонации; и в нарочитом ироническом {345} коверканье избитых патетических фраз, до которых он всегда был небольшой охотник; и даже легкое грассирование, дворянская картавость, странная у крестьянского сына, кубанского казака, краснопресненского комсомольца.

Красная Пресня вручила ему путевку на флот, еще стоявший на приколе. Так он стал военным моряком, пройдя все ступеньки лестницы, ведущей вверх, — от кубрика краснофлотца до салона командующего флотом. Думаю, карьера его — у нас стыдливо побаиваются этого слова, но для военного карьера есть карьера, и, перефразируя Наполеона, стоит сказать, что плох тот матрос, который не хочет стать адмиралом, — так вот, думаю, карьера его не только военная. Был талант флотоводческий, и был талант — человеческий, что на войне не менее существенно.

А в общем-то, биография обыденная — биография поколения…

Однако некая таинственность сопровождает его имя и до войны, и в войну, и после.

Может быть, это Испания, засекреченная, тайная, а может быть, долгая-долгая полярная ночь, а может быть, легенды, рожденные на краю земли, — ведь без легенд всюду скучно жить, а тут, на Баренцевом море, «повитом туманами», в особенности… А может быть, обаяние и привлекательность молодого адмирала… А может быть, и некоторые трагические обстоятельства его личной жизни: молодая жена умерла вдруг, почти в одночасье, в разгар войны, там, в Полярном, и весь флот видел, как мужественный адмирал рыдал, упав на крышку гроба…

А тут англичане привезли в Полярное экземпляр фильма «Леди Гамильтон» с Вивьен Ли в роли Эммы и Лоренсом Оливье — Нельсоном.

И кто-то из писателей, служивших на Северном флоте, пустил очередную легенду об адмирале — что и у него появилась своя леди Гамильтон и что она даже приезжала или прилетала в Полярное и якобы даже сделала ему в квартире панель из голубых якорьков…

Может, это все было и «красивой» неправдой… А может, и правдой…

Загадочный туман вокруг имени бывшего краснопресненского комсомольца сгустился еще плотней…

Но суть была не в леди Гамильтон, не в голубых якорьках.

Матросская молва каждому воздает свое.

Адмирал был любим.

{346} Про то, что он сказал на одном корабле, знали все остальные в тот же день, а то и час.

И про то, как жестоко распек службиста-солдафона.

И как вывел из-под верной штрафной роты нашкодившего, но лихого моряка.

И как вручал командировочное предписание в морскую пехоту на Рыбачий размордевшему интенданту, известному холуйством перед комфлотом и хамством с офицерами.

И как надувал адмирала, простую душу, жулик-адъютант: тратил изрядное адмиральское жалованье и, зная, что адмирал счетов никогда не проверяет, в списке расходов писал без конца — «одеколон “Чайка”», «одеколон “Чайка”», «одеколон “Чайка”», поскольку это самый дорогой одеколон. И выходило, что адмирал по меньшей мере через день принимал ванну из одеколона «Чайка»…

И про то, как нежданно, в неурочный час, зашел в какой-то отдел не то штаба, не то политуправления и поинтересовался, кто из работников отдела читал «Обрыв» Гончарова и кто — Стендаля, и кто слышал о Редьярде Киплинге, а у одного работника отдела, сидевшего втянув голову в плечи и стремившегося лишь к одному, чтобы его не приметил комфлота, спросил:

— Товарищ старший политрук, кто написал «Челкаш»?

— Чехов, — без запинки ответил старший политрук.

И комфлотом ушел, хлопнув дверью, назвав присутствовавших турками…

И работники отдела, нисколько не желая быть турками, тем более что в это время Турция вела двойственную и коварную политику, заигрывая с немцами, срочно занялись «Обрывом» и Стендалем и наводили справки про Редьярда Киплинга…

Впрочем, товарищу, передавшему горьковский «Челкаш» Чехову, сильно не пофартило: угораздило через месяц столкнуться нос с носом с комфлотом, и комфлотом узнал его и тут же спросил:

— Так кто же написал «Челкаш»?

И товарищ вновь, с еще большим убеждением, сказал:

— Чехов.

… А то заметил на пирсе, впургу, какого-то катерника, зябнувшего, дрожащего,спросил:

— Замерз?

— Такточно, товарищкомандующий, полное обледенение.

**—** А где бушлат?

{347} — Потонул, товарищ командующий.

И как через час появился на пирсе у державшего вахту катерника адъютант комфлотом с капковым бушлатом. А бушлат был не из цейхгауза, а лично комфлота, уникальный, говорят, подаренный британским адмиралом, а может быть, и самим британским королем Георгом, вполне вероятно…

И как через месяц вновь столкнулся на пирсе комфлотом с тем же катерником и спросил: «Который час?» А у того — нет часов.

— Как же ты живешь — без часов?

— Хуже быть не может, товарищ командующий. Есть часы в военторге — денег нету. Есть деньги — нету часов в военторге. Так вот и живу, товарищ командующий.

— Нахал ты, братец, — нахмурившись, сердито сказал комфлотом и пошел прочь.

Но через час тот же адъютант нашел нахала на катере и надел ему на руку часы комфлота.

Говорили, что часы были получены адмиралом не то от президента, не то от премьер-министра Испанской республики. А может быть, от Долорес Ибаррури.

Впрочем, кто-то сказал, что адъютант купил часы в том же военторге.

Спустя год катерник сильно отличился в блестящей операции по торпедированию немецких транспортов. И конечно же сверял ход операции, и команды, и залпы только по адмиральским часам. Они были счастливыми. Ему дали Героя. Вручили Золотую Звезду. Комфлотом увидел на нем Звезду, потрогал, прокомментировал:

— Поглядите на этого фрукта! Мало ему адмиральского бушлата, он еще и часы выцыганил. Лично я такому «турку» Героя Советского Союза не дал бы… Но не смею перечить партии и правительству…

Разумеется, всем было известно, что представлял на звание Героя — Головко.

«Турок» — излюбленное словцо адмирала, дань традиции: морские бои восемнадцатого и девятнадцатого столетий, в пору наибольшего могущества русского флота, были на Черном море с Оттоманской Портой — так называлась тогда гигантская Турецкая империя.

После Испании Головко назначили на Дальний Восток, на Амурскую флотилию, он знакомился с личным составом, обходил корабли. На одном из них служил однокашник. Тому не задалась карьера, занимал небольшую должность. {348} Вспоминал, как ели с Головко из одного котелка и как вместе на «губе» сидели за какой-то проступок на тактических курсантских учениях, и все гадал, узнает его при обходе новый комфлотилией или запамятует, как это невзначай бывает, когда один друг быстро продвигается по служебной лестнице, а другой остается у ее подножия.

Командующий подошел на катере к кораблю, где служил однокашник, дудки сыграли захождение, рапорт, торжественная церемония. Командующий обходил строй, у однокашника застучало сердце, весь сжался, закрыл глаза — и внезапный, сильный и ласковый удар по плечу и знакомая картавость:

— Вот где встретились, едрена качель!

Имея в зародыше какие-то истинные случаи и происшествия, эти легенды, созданные корабельной молвой в кубриках, в кают-компаниях, на полубаках, обрастали фантастическими и одновременно будто бы реальными подробностями — и верить нельзя, и не верить нельзя. Приметы были точные, недаром Писемский говорил, что если лгун врет, то непременно с приметами…

И сказания об адмирале Головко перелетали не только с корабля на корабль, но и с флота на флот, это было похоже на узун-кулак в среднеазиатских степях — «длинное ухо», слух, мчавшийся на конях из аула в аул.

Добирались они и до нас, в Ленинград и Кронштадт, свободно проникая сквозь кольцо блокады…

… Герман зябнет, поеживается в сером демисезонном пальто, уцелевшем в блокаду и вывезенном из Ленинграда в конце войны. Сохранилось и зимнее, но оно в ленинградском ломбарде, и выкупить, простите, не на что — об этом знаю я; там, куда мы едем, этого не должны знать ни в коем разе.

Как и то, что на жене его чужая шуба.

Своя шуба в ломбарде, рядышком с его зимним пальто.

На одной квитанции.

Странно, что он никогда мне не писал из Полярного о Головко. Такой падкий на были и легенды о добром, правильном, справедливом — ни разу.

А о том, что ему нравилось жить на Севере, — неоднократно. К великому сожалению, не сохранились у меня все его письма начала войны. Несколько сорок второго и сорок третьего, много — сорок четвертого, а начала войны — почти {349} нет. А помнится, письма те были еще очаровательней и милей и ироничней и грустней, чем обычно…

Вот, шутливое, сорок второго года, в ленинградскую гостиницу «Астория», где я квартировал, — из Архангельска:

«Почему ты мне не пишешь? Ни на телеграммы, ни на письма нет ответа. Совсем одурел? Как ты там живешь? Или ты думаешь, что мне достаточно читать твои корреспонденции в газете? Нет, недостаточно. Мне нужно больше, неизмеримо больше. Я хочу всего тебя, без остатка! Вот так. Твоя Люся неизмеримо лучше, чище, выше тебя, по сравнению с тобой, гадкий человек, она чудо. Она нам пишет интересные письма, и написаны ею письма совершенно так же, как она говорит: впопыхах, очень много, очень быстро, просто прелесть… Я много езжу. Написал одну пьесу, получилось, как говорят, ничего — взялся за другую, под названием “Далеко на Севере”. Про фронтовых женщин-врачих. Получается хорошо, но немножко грустно…»

Потом эти женщины-врачихи вошли в его последнюю трилогию. И там тоже получилось хорошо, но немножко грустно.

В сорок третьем году его приглашали на работу в Москву в военную газету. Очень скучал в Полярном без семьи — жена и дети в Архангельске.

«Жить врозь уже нет сил. Что касается отъезда… я бы уехал, если бы ко мне тут дурно относились. Относятся же ко мне здесь настолько хорошо, даже не по заслугам, что пожаловаться решительно не на что и отъезжать до того момента, пока я хоть в какой-то мере тут нужен, — грех. Да и атмосфера у нас очень хорошая. Дышать легко и работать хорошо, — времени много, никто не цыкает и не гоняет, сиди и пиши, а не хочешь — смотри, набирайся всего».

Снова предложение — в Москву, и снова отказ.

«… Когда наберу действительно много флотского духу, когда действительно почувствую, что могу ехать в Москву, потому что у меня хватит надолго чего писать из жизни, а не из головы — тогда попрошусь…»

Спустя несколько дней:

«Получил твое письмо — оно меня порадовало, хоть и написано на розовом дамском пипифаксе. Я тут путешествовал и опять скоро отправляюсь… у меня страсть бродяжить, и мне хочется помотаться по разным морским путям и дорожкам…»

Письма из Полярного бывали разные, или, как выражался {350} Юрий Павлович, «разненькие» — и веселые, и не слишком; бывало, нападала на него хандра тяжелейшая.

И все тоскливей — без семьи.

«Таня нынче одна, скоро уж с полгода, живется ей невесело, за полгода виделись мы с ней три дня, и никто не пишет ей».

«Таня живет одна, в тоске».

Приписка:

«И все-таки я доволен, что я тут. Я очень много вижу каждый день и рад этому. Теперь я стал старый, очень умный, необыкновенно талантливый и вообще просто прелесть…»

Ему стукнуло в этот день тридцать три года…

Рефрен «я доволен, что я тут» — неизменен:

«Пиши мне, Шурик! Я на днях отправляюсь бродить. Я теперь не в пример некоторым другим пишу все исключительно из жизни».

«С флота я никуда не уеду. Мне тут отлично. Вчера у меня был день рождения, начальство узнало об этом, и мне прислали пять литров алкоголя и много других прекрасных вещей, которые я скоро отвезу своему семейству. А сегодня мне прислали бутылку шартреза».

Признаться, прочитав про шартрез во фронтовых условиях, я несколько удивился. Оказывается, узнав о дне рождения Юрия Павловича, комфлотом послал Герману, не сказав от кого, бутылку вина, подаренного, в свою очередь, комфлоту каким-то офицером из британской миссии в Полярном.

Герман был чувствителен, как сейсмограф, ко всем колебаниям человеческой атмосферы, где бы и когда бы то ни было, раним любым проявлением людской толстокожести и, напротив, приходил в умиленно-блаженное состояние, если обнаруживал в людях душевную тонкость, а в их добрых поступках изящество, деликатность и особенно застенчивость…

Чеховское…

Люди, служившие на флоте, знают, кем был командующий в те времена, да еще в гарнизоне, отрезанном, далеком, как говорилось в старину — и царь, и бог, и воинский начальник…

Почерк Головко был в цифрах потопленных неприятельских транспортов. И в поросятах, которые по традиции выдавались {351} подводным лодкам, возвращавшимся с боевых операций, и в пушечных выстрелах при входе в гавань. (Таким способом называлась победная цифра: сколько кораблей потопили, столько выстрелов, столько и поросят…) И в анонимной бутылке шартреза, присланной в день скромного писательского праздника…

… Адмирал сегодня уже не командует Северным флотом — переведен в Москву, на высокую должность. Но — скучает по Северу и к себе относится в новой ипостаси с несколько иронической почтительностью… И себя называет — главным швейцаром военно-морского департамента…

— А нам там дадут супу? — тихо любопытствует Герман.

Приехал Юрий Павлович в Москву из Ленинграда всего на два дня, сегодня — обратно. Билеты на «Стрелу» уже в кармане. Приехал взять «добро» у начальника Главного штаба — без его команды не откроют плотно закупоренных ленинградских морских архивов. А Юрий Павлович вернулся к материалам о войне, о Севере, о флоте, и надо порыться в еще не успевших пожелтеть документах…

— Подгребайте-ка ко мне в лес послезавтра, в воскресенье, — пригласил нас адмирал. — Форма одежды — теплое исподнее, валенки, ушанка. Выяснять отношения будем на природе, хотя имейте в виду, слоны живут долго потому, что не выясняют отношения…

— Дадут супу? — продолжает шептать Герман и оживляется: — Ты помнишь, полгода назад я пришел в твой домик на Петровке, «постепенно переходящий в сарай», и попросил, если помнишь, каши? Размазни, но только чтобы ее было много.

Я помнил. Он был зван на обед к одному весьма известному литератору и заявился ко мне в гости злой как черт.

Именно теперь, когда едем на званый обед, не терпится ему вновь «прокатить» историю, которую он рассказывал наверняка не впервые и всякий раз с рождающимися по дороге вкусными подробностями…

— Ах, как все было изысканно… Много салфеток, вываренных в крахмале, много рюмок различных калибров, и еще больше пустых тарелок — отдельно для салата, для хлеба, для рыбы, для мяса, для десерта и для очень многого иного… Глубоких тарелок, правда, я не заметил и понял: горим. Немножко посидели, поговорили про умное, а потом вошла какая-то старуха с профилем дамы пик, в наколке и в переднике с размытыми в духе Моне или Марке пятнами и {352} внесла на большом, тоже размытом в духе импрессионизма подносе кокильницы. Не правда ли, очень утонченно? Кокильницы. Но не думай, что эти кокильницы поставили на стол. Там ничего не ставили на стол. Там только обносили. Даже хлебом. Я потом приноровился, я сразу хватал три или четыре ломтика — тем более что ломтики были тоненькие-претоненькие, они просвечивали… Нас все время обносили и все время спрашивали: хотите ли вы? Еще бы не хотите! Я умирал от голода. Но когда человек очень хочет есть, ему стыдно сказать, что он очень хочет есть, даже показать, что он очень хочет есть, напротив, он всеми силами старается продемонстрировать, что если он чего и не хочет, то именно — есть. И когда меня спрашивали: хотите ли вы? — надо было отказываться, хотя бы через раз. Но вначале я не в силах был этого сделать. И взял маленькую кастрюльку. Простите, кокильницу. В ней на донышке было немножко грибов. Чуть-чуть. Они были посыпаны сыром. Это было фантастически вкусно и неправдоподобно мало. Потом нас обнесли обыкновенной простой русской водкой, но ее почему-то держали в белоснежной накрахмаленной салфетке, как шампанское, и почему-то спрашивали: «Позволите ли вам налить?» А почему бы я мог не позволить? И вдруг принесли суп. Это было как мираж. Но вглядевшись, я очнулся: да, мираж. Суп-бульон принесли в таких маленьких чашечках, что они казались еще меньше, чем кокильницы. У Джонатана Свифта есть описание еды, какой кормили Гулливера, когда он попал в страну лилипутов. Так вот у лилипутов были такие же чашечки и такие же кокильницы. Даже побольше. Из чашечек очень вкусно пахло. Хозяйка еще успела положить в чашечки укропа. Почему-то укропа было сколько угодно и на столе. Все остальное разносили. Нет, на столе кроме укропа были специи — соус кетчуп, соус фландрис, соус керри, еще какой-то соус с иностранной наклейкой и необыкновенно изящный тройничок с уксусом, горчицей и солью. Я покончил с бульоном одним полуглотком и, вдруг поняв, что сейчас умру от голода, поглядел на стол, чтобы что-нибудь схватить. Но кроме специй там ничего не было. Я бы намазал хлеб горчицей, но хлебом тоже только обносили. Я был так зол и так несчастен и ничтожен в своих помыслах, что не мог даже следить за ходом интеллектуальной и утонченной беседы — кажется, это называется «козери» — о пуантиллизме и сюрреализме, об экзистенциализме и Жане Кокто. Мне хотелось ввернуть что-нибудь земное, будничное, повседневное, {353} посконное, но куда там, я боялся даже заикнуться.

На сладкое было желе. Опять на тарелочке для лилипута что-то дрожало. «Вы хотите?» Я ответил мужественно, помня, что надо было отказываться хотя бы раз: «Не хочу». Закурил. И когда потом нас позвали в кабинет, где, вероятно, нас обнесли бы французским коньяком и гаванскими сигарами, кончики которых следует откусывать, я испугался, что могу не только откусить кончик сигары, но его и съесть, и убежал, и попросил у тебя хотя бы размазни, но только чтобы было много.

Тут главстаршина, сидевший дотоле за рулем с каменным лицом будды, натренированный на то, чтобы не вникать в разговоры на заднем сиденье ни при каких обстоятельствах (ведь это была машина Главного морского штаба, на ней ездили «туда» и «оттуда»), — тут главстаршина громко захохотал, как хохочут только в матросских кубриках. И только тут, глянув по сторонам, мы обнаружили, что, завороженный рассказом, он давно промахнул поворот на Переделкино, и теперь мы мчались прямиком в Минск…

— Так как ты думаешь, Танечка, нам дадут супу? Или хотя бы размазни?

Разворачиваемся, чуть не угодив задними колесами в сугроб — машина длинная, — и едем в Переделкино.

Вся передняя — в офицерских и адмиральских фуражках с дубовыми золотыми листьями, в одинаковых белых шарфиках, а внизу, под вешалкой, очень много галош — и то и другое по форме.

Домоправительница Устя гоняется за белой дворняжкой по имени Шарик, сжимающей в зубах чью-то адмиральскую галошу на малиновой подкладке с золотой буквой «Е». Головко натаскивал дворняжку носить за собой галоши, и тут, увидев их в таком обилии, Шарик распоясался.

Еще раздеваемся, когда из столовой доносится женский голос: какая-то гостья говорит о французском импрессионизме — надо же! Я вспоминаю о старухе в наколке и кокильницах и переглядываюсь с Германом.

И Герман шепчет:

— Вот видишь. Я так и знал. Супа не будет.

Мы входим. Нет, тут никого не обносят, на столе по-русски много и широко — начиная с маринованных опят, домашнего посола огурцов, студней, жареных пирожков с рыбой, с капустой и мясом. А супа два — на весь дом пахнет рыбной солянкой и украинским борщом.

{354} Уютно шаркая тапочками, адмирал выходит нам навстречу, усаживает Германа около гостьи, рассуждавшей об импрессионизме. Герман смотрел на меня с отчаянием.

Даму слушают вежливо, но вяло, больше из почтения к сидевшему близ хозяина адмиралу, чьей женой она была, и мало-помалу она сосредоточивает свое светское внимание на Германе, спрашивает про его творческие планы, чего он больше всего на свете не любит. И он злится все больше — разговор за столом идет необязательный, несущественный, день уходит впустую, ему уже не удастся поговорить с Головко, а билеты на «Стрелу» в кармане. И я кожей чувствую, как он ненавидит даму.

Ощутив всю бессмысленность такого застолья, хозяин стучит вилкой по стакану и, установив тишину, рассказывает о том, как один военный инженер (фамилию забыл), не то на «Л», не то на «М», находясь в Германии, неподалеку от французской границы, внезапно отбыл в Париж, в самовольную отлучку.

Это было так невероятно — в Париж, да еще в те времена, когда поездка в Париж казалась всем нам чем-то совершенно нереальным, да еще без командировочного предписания, по собственному, никем не контролируемому желанию…

— Кто же его выпустил?

— Никто. Взял трофейный «опелек» — и айда!

— А зачем?

— Захотелось.

— Но как же?

— А вот так.

— А все-таки?

— Имел желание рассмотреть Эйфелеву башню. Вблизи. И въехать на Елисейские поля через Триумфальную арку, повторив маршрут Александра Первого. Больше ничего.

— Он что — нормальный?

— А что тут ненормального?

— А дальше?

— Посмотрел и вернулся.

— Домой?

— А куда же?

— Ну и что же дома?

— На допрос. Кто, что, куда, зачем и какая разведка завербовала. А я, говорит, к разведке отношения не имею, ни к ихней, ни к нашей, у меня другая специальность, я инженер-строитель. {355} На каком же основании поперли в Париж? А я, говорит, туда стремлюсь с детства.

Все хохочут. Я глянул на Германа — он один не улыбается и только спрашивает низким, очень напряженным голосом:

— Ну и что же вы с ним сделали? Небось уж где-нибудь копает?

Головко взглядывает на Германа задумчиво.

— Повторять, что я ему говорил, при дамах, пожалуй, смысла нет. Напишите, говорю, объяснение. А что, говорит, писать? Пишите, говорю, как сказали: «Захотелось в Париж». Можете добавить, что стремились с детства. Ну, он так и написал. Что захотелось. И что стремился. Еще что-то насчет Эйфелевой башни написал. Что она самая высокая в мире. Его прорентгенили до пятого колена. Посидел на гауптвахте. Он теперь предприятия демонтирует. Тут он — бог. Работать умеет, подлец.

Домоправительница внесла новую мощную партию пирожков, а Герман закатывает глаза и разводит руками, как бы показывая, какой из ряда выходящий случай, и из ряда выходящий инженер, и из ряда выходящий Головко…

— Лев Николаевич Толстой, — произносит Юрий Павлович, встав и подняв стопку, и так значительно, что домоправительница Устя застывает на месте с поднятым блюдом, — писатель, которым каждый из нас обязан гордиться, умел видеть простые вещи простыми, срывая все и всяческие маски. Вы, Арсений Григорьевич, действовали в данном случае по великой толстовской традиции. Инженеру, не то на «Л», не то на «М», захотелось повидать Париж, как естественно хочется повидать этот прекрасный город всем нам, и вы поняли это естественное стремление. (Сам Герман попадет в Париж через пятнадцать лет после этого воскресенья и, вернувшись, заболеет болезнью, ставшей для него роковой…) Офицеры и адмиралы слушают речь Юрия Павловича, признаться, с некоторым недоумением: налицо, как ни кинь, самоволка, и — грубейшая. Не говоря о незаконном переходе границы.

Но начальник Главного морского штаба согласно кивает Герману головой и, тоже встав, предлагает выпить за то, что ничто человеческое не чуждо человеку, в том числе инженеру, проявившему настойчивость, инициативу и волю к достижению цели, а потому предлагается опрокинуть в один бокал три тоста — за инженера, за настойчивость в достижении цели и за графа Льва Николаевича Толстого.

{356} Поскольку тройной тост предлагает не вольный художник, вроде Германа или меня, а начальник Главного морского штаба, лично, все раскованно улыбаются милой шутке и с охотой пьют. И Герман, осушив стопку, снова закатывает глаза и разводит руками, и ясно становится, что отныне никого на всем земном шаре не поставит он вровень с этим адмиралом.

— Посмотри на него, — умиленно шепчет Юрий Павлович, — он в тапочках. Это неслыханно…

И уже не жалеет, что приехали, и подливает водку то на перце, то на рябине даме, которую он уже не ненавидит, как раньше, напротив, находит ее милой и, главное, делающей в общем в этой среде, далекой от французского импрессионизма и от многого иного, нужное, полезное и, если хотите, благороднейшее дело. И уже все, все, все, без исключения, умиляет его почти до слез: и беленькая дворняжка, внесшая в зубах еще одну галошу одного из адмиралов, на малиновой подкладке, в этот раз с буквой «Ю», и домоправительница Устя, разливающая крепчайший, истинно флотский чай, и появившийся неожиданно бочонок натурального кавказского вина, который прислали адмиралу земляки с Кубани…

А Головко притащил сверху патефон, поставил пластинку, любимую, которую мог слушать бесконечно. Пластинка куплена им в Париже, на Севастопольском бульваре, когда он, «Дон Алонзо», возвращался из побежденной Испании. Это вальс, незатейливый, с простенькой мелодией, в духе «Под крышами Парижа», а может быть, чем-то похожий и на вальс «На сопках Маньчжурии», он трогателен, наивен, и у слушавших его теснит грудь. А может быть, это оттого, что за окном русская метель, но говорят про Испанию, и шумят слова «Гвадалахара», «Барселона», «Картахена», фамилии Листера, Ларго Кабальеро, Хозе Диаса, Эренбурга, Кольцова, Хемингуэя; читают, конечно, стихи Светлова про Гренаду, и все‑все кажется Юрию Павловичу необыкновенно прекрасным, и у него блестят глаза от умиления.

А тут Головко приглашает его пройти наверх, в кабинет, по лестнице, которая тут, разумеется, называется трапом. И они скрываются наверху. Они там остаются вдвоем, очень долго только вдвоем, все ждут их, время ехать, и наконец они спускаются.

И оба, и Герман и Головко — какие-то просветленные, и молчаливые, и загадочные…

{357} И, выпив «посошок» на дорогу, все отправляются в переднюю.

Когда Герман надевает свое демисезонное пальтецо довоенного шитья, Головко восхищается и ставит в пример всем военным морякам писательскую недюжинную закалку. Герман стыдливо улыбается.

— Юрочка, — виновато говорит жена, — я забыла, которая шуба моя. Ведь все-таки она чужая.

— Тише, — шепчет Герман. — И вспомни, если можешь…

— Может быть, ты вспомнишь, — жалостно шепчет жена.

— Все-таки, — шепчет он с фальшивой ласковостью, — она была на тебе, а не на мне…

— Берите любую, там разберемся, — ликвидирует назревающую семейную ссору подошедший и регистрировавший своим морским глазом все ЧП Головко.

Дамы тем временем оделись. К счастью, на вешалке остается лишь одна дамская шуба. Ее и берут.

Всю дорогу Юрий Павлович едет молча, забыв даже попилить жену за инцидент в передней.

Он полон всем, что случилось в это воскресенье, хотя в это воскресенье ничего особенного не случилось. И, очевидно, последним разговором один на один там, на втором этаже…

Когда мы подъезжали к Москве и сквозь метель замаячили ее неясные огни, сказал, вроде бы ни к кому в машине не обращаясь:

— Спросил его: почему вы, командующий флотом, зная, что тут, у вас на флоте, есть писатель, имя которого, вероятно, вам было известно, и, может быть, еще задолго до войны, не пригласили меня к себе?

— Что он сказал?

— «Я стеснялся». Именно потому, что считал меня писателем, — стеснялся. И сам спросил, между прочим, весьма сердито: «А вы, едрена качель, почему вы не пришли ко мне?»

— Что ты сказал?

— «Я стеснялся». Чеховское…

И много месяцев спустя, всякий раз, когда заходила речь об адмирале Головко, голос его менялся, становился низким, грудным, как всегда, когда он говорил о чем-то необыкновенно значительном и умилявшем его…

И писал мне о записках Головко, опубликованных вскоре после этого свидания в «Новом мире».

{358} «Передай Арсению Григорьевичу, что его записки мне необыкновенно помогли. В них есть настоящая и точная точка зрения, — то, чего я не знал, так как это время был в Архангельске. Пишет ли он дальше? Если не пишет, то это очень печально».

А спустя пятнадцать лет после этого воскресенья пишет мне из Ленинграда:

«Я очень обрадовался твоему письму, хотя оно и не слишком веселое. Все мы почему-то перестали писать друг другу, а письма все-таки штука приятная. Обычно я, не знаю, как ты, но я — получаю только повестки на разные заседания…

… Про Головко — все это невыносимо! Какая-то дикая закономерность: умирают хорошие люди!»

Эта дикая закономерность очень, очень скоро коснется и его самого…

… *И Дзержинский*. «Наши знакомые» — знаменитая книга Германа, необыкновенной популярности у читателя тридцатых годов. Ею зачитывались, одни наши знакомые крали ее у других наших знакомых. Кроме всего прочего, это была беллетристика, со свойственной истинной беллетристике непринужденностью и легкостью изложения, с той самой занимательностью, когда нельзя оторваться от страниц и жаль, что где-то все же роман должен кончиться…

Стало быть, сила Германа в изображении судеб людей обыкновенных, простых, чьи биографии — биографии миллионов?

Но почему же в ответ на вопрос интервьюера: «Кого же все-таки можно считать вашим самым любимым героем?» — отвечает коротко: «Дзержинского».

Почему Дзержинского? Только ли потому, что при встрече с Горьким тот присоветует написать книжечку для ребят о Дзержинском и расскажет о том, что Дзержинский спросил Горького: «Алексей Максимович, когда же отпадет необходимость в жестокости?»

Но ведь биография Дзержинского не рядовая, а из ряда вон выходящая, сам он личность более чем незаурядная, своеобразнейшая, не боюсь сказать — исключительная.

Может быть, потому, что исключение подтверждает правило?

Или потому, что в Дзержинском для Германа воплотился {359} облик идеального человека революции, выражаясь его же, Германа, словами, — «центральный характер»?

Попробуем понять, на чем фокусирует свое внимание Юрий Павлович, изучая эту биографию и, в частности, книгу воспоминаний жены Дзержинского, Софьи Сигизмундовны.

«Никто никогда не замечал в его взгляде выражения безразличия».

Это уже не могло не привлекать Германа с его ненавистью к равнодушию.

Герман читает об американской скульпторше Шеридан — она лепила Ленина. Лепила и Дзержинского. Что выписывает из ее воспоминаний Герман?

«А руки его — это руки великого пианиста или гениального мыслителя. Во всяком случае, увидев его, я больше никогда не поверю, больше ни одному слову из того, что пишут у нас о г‑не Дзержинском».

Выписывает строки из письма Дзержинского жене в 1918 году:

«Жизнь солдата, у которого нет отдыха, ибо нужно спасать наш дом, некогда думать о своих и о себе. Работа и борьба адская. Но сердце мое в этой борьбе осталось живым, тем самым, каким было и раньше. Все мое время — это непрерывное действие».

И — строки из письма Дзержинского сестре:

«Не знаю, почему я люблю детей так, как никого другого. Я никогда не сумел бы полюбить женщину, как их люблю, и я думаю, что собственных я не мог бы любить больше, чем несобственных. В особенно тяжелые минуты я мечтаю о том, что взял какого-либо ребенка, подкидыша, и ношусь с ним, и нам хорошо…»

И — случай в тюрьме. Дзержинский сидел вместе с умирающим от чахотки революционером Антоном Россолом, тот в полубреду мечтал увидеть небо, — и Дзержинский, когда вывели арестованных на прогулку, взвалив Россола на спину, встал в строй. Прогулка продолжалась сорок минут. Останавливаться запрещено. Так Дзержинский носил Россола на спине все лето. Это тюремное лето навсегда сделало его сердце больным.

Герман записывает чьи-то слова:

«Если бы Дзержинский за всю свою сознательную жизнь не сделал ничего другого, кроме того, что сделал для Россола, то и тогда люди должны были поставить ему памятник».

{360} Германа интересуют строчки из блокнота Дзержинского после его посещения в 1921 году детских больниц и приютов:

«… Вобла, рыба — гнилая. Сливочное масло испорчено. Жалоб в центр не имеют права подавать».

Переписывает выводы Дзержинского:

«Нужно 120 тысяч кружек, нужно сшить 32 тысячи ватных пальто, нужен материал на 40 тысяч детских платьев и костюмов. Нет кожи для подошв к 10 тысячам пар обуви».

Переписывает пожелание Дзержинского сыну, Яцеку, чтобы сын, когда вырастет, непременно был «ясным лучом — умел бы сам любить и быть любимым».

Герман фиксирует в своих заметках:

Первый смертный приговор ВЧКбыл вынесен князю Эболи — тот присвоил себе бланки и печати ВЧКи под маркой работника ВЧК производил обыски и присваивал себе огромные ценности.

15 января 1920 года, то есть когда гражданская война еще не кончилась, не кто иной, как Дзержинский, подписывает постановление ВЧК об отмене смертной казни по приговорам ЧК и ее местных органов.

Дзержинский приказывает судить работника ЧК, ударившего арестованного контрреволюционера. И на суде сам выступает обвинителем.

И слова Дзержинского, сказанные им в Большом театре на собрании, посвященном пятилетию ВЧК — ОГПУ:

«Кто из вас очерствел, чье сердце уже не может чутко и внимательно относиться к терпящим бедствие, то уходите из этого учреждения. Тут больше чем где бы то ни было надо иметь доброе и чуткое к страданиям других сердце».

И — строки письма Дзержинского сестре:

«Я остался таким же, каким и был, хотя для многих нет имени страшнее моего».

И Герман называет удивительными слова, какими заканчивается знаменитое письмо Дзержинского всем Чрезвычайным комиссиям, посвященное борьбе с беспризорностью детей:

«Забота о детях есть лучшее средство истребления контрреволюции».

Не примечательно ли — первые рассказы о Дзержинском, написанные Германом, адресованы детям.

Как и первые рассказы о Ленине — Михаила Зощенко.

Напечатаны первые рассказы о Дзержинском в ленинградском детском журнале «Костер».

{361} Как и первые рассказы о Ленине — Михаила Зощенко.

Написаны эти рассказы примерно в одно и то же время — трудное и сложное, когда особенно важно было сказать детям о Ленине и о Дзержинском.

А для меня удивительно и то, что сам Герман, будучи человеком противоречивым, часто непоследовательным, в чем-то очень сильным по характеру, а в чем-то и грешным, не стойким, влюбляется в Дзержинского, человека, которого никогда в жизни не видел, влюбляется в личность, поразительно цельную, единую в действиях и помыслах, в личность гармоническую в высшем и прекрасном значении этого слова.

Впрочем, удивительно ли?

Можно сказать, тут не будет никакого преувеличения, что Дзержинский — незримый спутник Германа не только потому, что он пишет о Дзержинском очерки, рассказы, повести, наконец, пьесу.

Не только и не столько. Тем более что не все эти рассказы и повести удаются Герману по-настоящему.

Дзержинский всегда с Германом, потому что для Германа Дзержинский — воплощение честности революции. Ее мечты. Потому что Герман доказывает:

Дзержинский — меч революции, не только карающий, но и спасающий. Доказывает: человечность революции, гуманность ее — смысл жизни революционера.

«Главное в Дзержинском, — размышляет Герман в своих записках, — вера в человека, а не неверие и подозрительность. И Бодунов (Лапшин) и Штуб в трилогии — это продолжатели дела Дзержинского, это представители подлинной Советской власти, которые никогда не признавали человека, любого человека, “винтиком”, которые ненавидели страшную формулу: “лес рубят — щепки летят”».

И особо останавливается на своем персонаже из последней трилогии — Штубе. (Читавшим трилогию известно — Штуб кончает жизнь самоубийством). Почему особо? И вообще, как могло случиться самоубийство героя, героя активного, никогда не стоящего в стороне, борца, человека переднего края?

Герман объясняет в интервью, данном журналу «Вопросы литературы»:

«Это своего рода фронтовой “огонь на себя”, это никак не слабость, это то самое, о чем писал Вольтер: “Если все потеряно и нет надежды, жизнь — это позор, а смерть — долг”».

{362} Можем не согласиться с Германом. Более того — с Вольтером. Это наше право. Можем судить и самого Штуба за избранный им род огня на себя. Это тоже наше право.

Но не можем отказать ни Штубу в человеческом мужестве, ни Герману в писательском.

И обоим — в гражданском.

***Родители*. «**Четырех лет от роду я попал на войну. Отец был офицером. Мать пошла за ним сестрой милосердия. В артиллерийском дивизионе — среди солдат, пушек, коней — прошло мое детство. И в полевом госпитале — у матери».

Юрий Павлович Герман родился 4 апреля 1910 года в городе Риге, в семье Павла Николаевича Германа, поручика Малоярославского полка, родом из мещан, получившего личное дворянство. Мать, урожденная Игнатьева, Надежда Константиновна, преподавала русский язык в рижской гимназии.

Хорошо помню его отца, Павла Николаевича, тучного, одутловатого, сохранившего и после революции вместе с былой строевой выправкой свои щеголеватые усы типичного русского отставного офицера, и носил он потертый френч с нашивными карманами, какие донашивали после гражданской войны военспецы из бывших офицеров.

И маму помню его — строгую даму, пронесшую сквозь революцию, как отец, свою былую строевую выправку, несколько высокомерную манеру обращения и несколько надменное выражение лица — и то и другое, очевидно, положенное, по ее мнению, бывшей преподавательнице русского языка в дворянской классической гимназии.

А Юрий Павлович, если говорить правду, мучительно стесняется этой ее манеры и этого ее выражения лица. И, перевезя родителей из провинции в Ленинград, выполняя все сыновние обязанности, возможно, по этим причинам не спешит знакомить с матерью всех своих многочисленных друзей. Родители, естественно, обижаются, и мама его, забыв о надменности, совсем как другие простые мамы, иногда горько-горько жалуется мне на то, что Юра обходит ее вниманием, а оно, известно, дороже любых денег. Считаю долгом друга — сказать ему об этом.

Раздражается еще пуще и бывает у родители еще реже.

Странности и причуды революции, сделавшие в свое время Всеволода Вишневского, дворянского сына, братишкой-матросом {363} и пулеметчиком Первой Конной, а дочь профессора права Петербургского университета Ларису Рейснер — начальником политотдела Волжской военной флотилии, не минуют и заурядного, ничем особенно не примечательного бывшего русского офицера Павла Николаевича Германа.

Приходит нэп, и поручик Малоярославского полка, а потом красный военспец в потертом френче преображается в грозного для нэпманов фининспектора — взимает прямые налоги с их нередко подозрительных косвенных доходов. Фининспектор Павел Герман действует в маленьких городках: Льгове, Обояни, Дмитриеве, — не отсюда ли возникает глухой городок, захлестнутый стихией нэпа, в литературном дебюте сына фининспектора?

«*Рафаэль из парикмахерской*». «В семнадцать лет написал я бойко и плохо толстый роман», — напишет потом Юрий Павлович. И добавит: «К сожалению, книжка вышла в свет».

Изображались в романе, по определению самого автора, конец нэпа, аферы в кооперации и борьба молодежи с частной торговлей и с «профанацией чувств».

Время написания романа совпадает с дискуссиями вокруг модного тогда Пантелеймона Романова, особенно вокруг рассказа его «Без черемухи», и вокруг повести «Первая девушка» Николая Богданова, и вокруг шумного романа Сергея Малашкина.

И когда друзья-комсомольцы «увлеклись этими модными книжками, я рассердился и решил с ходу написать роман, бросить этим писателям вызов». В автобиографии сказано об этом с насмешкой над собой:

«В юности, живя в городе Дмитриеве и руководя там драматическим кружком (самодеятельностью, как говорят нынче), я решил ответить очень шумевшему тогда роману Малашкина “Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь” и написал чрезвычайно быстро, что-то месяца за три, тоже роман, под названием “Рафаэль из парикмахерской”, развязно предпослав своему сочинению эпиграф из Жарова:

Но знайте, нытики,
 что, юным,
Нам эти песни не страшны,
И мы по вашим правым лунам
Ударим с левой стороны!»

{364} *Немного о моде*. Мода, будь это платье, кинематограф, прозаическая манера, новая звезда на небе поэзии, носы башмаков, новые музыкальные ритмы, новый способ лечения старой болезни взамен испытаннейшего, опробованного — все это вызывает у Германа инстинктивный протест.

И вот он раздражается, слыша восторженные клики вокруг нового тогда имени Шостаковича.

Иронизирует.

Не зло, но обидно. А часто — и зло. Но — всегда по-своему.

— Что делать, вам это доступно, а я такой посконный-посконный. И вам все это кажется гениальным, а мне — выдуманным. Этот скрежет вилкой по стеклу, это царапанье гвоздем по мозгам, это ожидание, что вот‑вот наконец что-то начнется — все это одно шаманство, которое хочется заесть соленым огурцом и маринованными грибами с капустой домашнего приготовления.

Не только спорит с людьми, защищавшими от него Шостаковича, но их ненавидит, как личных недругов.

«Поворот» к Шостаковичу у Германа начался, когда Шостакович оказался под огнем несправедливой критики.

Он говорит во всеуслышание, что Шостакович велик, и что все мы «чижики и ничтожества, случайно оказавшиеся подле гиганта», и что для него лично музыка Шостаковича столь же существенна, как «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича» и чеховский «Крыжовник».

Спустя несколько лет я слышу, как он объясняет своим друзьям-сыщикам, что Шостакович — гений. Что, ничего не смысля в музыке, музыку Шостаковича он понимает, что лучше Шостаковича ничего нет на свете и что только Шостакович заставил его уразуметь, для чего вообще нужна музыка. Раньше он сего искренне не понимал.

Друзья-сыщики слушают его очень внимательно, очень вежливо, но молчат.

Говоря все это же и друзьям, знавшим его коротко, он забывает, что им-то известно — он не ходит в концерты.

Дальнейшие приключения «Рафаэля из парикмахерской». Итак, в семнадцать лет в пику моде — толстый роман «Рафаэль из парикмахерской». Роман, написанный по принципу — «сколько просидел, столько и написал», услышанное позже, при встрече с Горьким, выражение, которое Юрий Павлович не раз будет вспоминать и цитировать.

{365} Роман отослан в Москву, в издательство «Молодая гвардия».

Долгое время, трепеща, ждет ответа. Ответа нет.

Отчаянные дискуссии вокруг любви без черемухи грохочут по-прежнему.

Попытка литературного вмешательства полемиста-романиста «ударить по “правым лунам” с левой стороны» — не удалась.

Обидевшись, покидает родные места, где луна с правой стороны владеет умами и сердцами его друзей-комсомольцев по-прежнему, как и до написания «Рафаэля из парикмахерской».

В Ленинград.

Этот город становится его второй и истинной родиной.

Опираясь на свой к семнадцати годам уже недюжинный опыт руководителя клуба молодежи и даже автора и режиссера-постановщика небольших пьесок из комсомольской жизни, сдает вступительные экзамены в техникум сценического искусства, на специальное клубно-инструкторское отделение.

Впереди — карьера руководителя молодежной самодеятельности (сейчас знавшим Юрия Павловича это трудно даже представить).

Его настойчиво учат в техникуме сценических искусств петь — у него нет ни слуха, ни голоса. И, попев немного на клубно-инструкторском отделении, он больше не станет петь никогда.

Учат танцевать — он больше никогда танцевать не будет.

Фехтовать — и фехтовать не научится.

Особенно не нравится, что его обучают технике речи.

Это вызывает неодолимое отвращение, и Герман решает бежать, бежать куда угодно, только бы не говорить хорошо поставленным голосом. Так он покидает техникум сценических искусств и отправляется на Выборгскую сторону, на Металлический завод — становится чернорабочим и в часы досуга пописывает очерки, статейки, рабкоровские корреспонденции, как он потом выразится, «исключительно из жизни».

Между тем роман «Рафаэль из парикмахерской», выведенный на литературную орбиту, живет своей, отдельной от автора сложной и увлекательной жизнью.

До издательства он доплелся наконец! Дают рукопись на прочтение и отзыв рецензенту, каковой, конечно, отбывает {366} в отпуск, на юг. Рецензент гуманно соглашается прочесть роман на курорте. И кладет его в свой чемодан. И садится в поезд. В поезд, который мчит на отдых рецензента «Молодой гвардии», забираются воры и крадут чемодан.

Тем часом Юрий Павлович становится незаменимым работником многотиражки «Голос бумажника».

«Тут я делал все и познакомился с немецкими специалистами, приехавшими в СССР».

Пока он знакомится с немецкими специалистами, что потом и определит его судьбу, воры рассматривают содержание чемодана.

«Мой роман ворам пришелся не ко двору, рукопись была пухлая, тяжелая, и ее подкинули в милицию».

И «Рафаэль из парикмахерской», продолжая жить своей отдельной от автора жизнью, отправляется в новое путешествие — по отделениям дорожной милиции.

Таким образом, это путешествие можно считать первым заочным знакомством будущего автора «Лапшина» и «Жмакина» со своими будущими героями — милиционерами и ворами.

Но пока что Герман ничего об этом не знает и продолжает общаться с немцами на Бумажной фабрике имени Горького, берет у них интервью, пишет о них рабкоровские корреспонденции.

А пока пишутся очерки, рассказы, подаются рабкоровские сигналы, «Рафаэль из парикмахерской», проплутав по дорожным отделениям милиции, возвращается в «Молодую гвардию».

«К тому времени я уже понял, какой кошмар написал, радовался, что роман украли, и сидел тихо, не скандалил с “Молодой гвардией”. Ведь я вместо статьи с историями из жизни людей, которых хорошо знал, за два месяца накатал роман».

Но — поздно. «В эту пору, совершенно причем для меня неожиданно, мне сообщили, что роман мой “Рафаэль из парикмахерской” нашелся и будет издан».

Потребовать, чтобы роман не напечатали, у молодого автора не хватает душевных сил.

И роман издан в 1931 году. И они вновь встретились — автор и роман.

Славы первому, прямо скажем, второй не принес.

**Кому положено быть военным.** Уже позади Западная Украина и Западная Белоруссия 1939 года. Юрий Павлович {367} вместе с группой ленинградских артистов, возглавляемых Николаем Черкасовым, едет в войска. В местечке под Белостоком наша негаданная встреча. Подходит к нам подтянутый, ладный командир. Это Алексей Сурков. Герман с великим любопытством и даже некоторым недоумением разглядывает поэта, чувствующего себя привычно и уверенно в солдатском обличье. Уже позади и тяжелая зимняя лесная война — Герман сам надевает военную форму, впервые: он специальный корреспондент ТАСС на Карельском перешейке.

Начало сорок первого. Келомякки, нынешнее Комарово. Здесь поселились несколько ленинградских писателей, в их числе Герман.

Зимние Келомякки — последняя, наполненная грозовыми предчувствиями передышка. Совсем поблизости, в Пенатах, жил еще недавно Репин. Чуть подальше Куоккала — места Корнея Чуковского.

Каждая снежная тропка — литературная реминисценция…

Герману нравится тут жить. Изобретает теорию, по которой писателю должно чураться города, презренной урбанистической суеты. Жить, как Чехов, в Мелихове, — с уймой гостей, спящих во всех комнатах, с утренними веселыми чаепитиями, с одинокими прогулками в сосновом лесу. Жить, чтобы было время размышлять. Жить, как Репин, — мастерская, друзья, природа.

— На Карельском перешейке попал я с тассовской «эмкой» в жуткую пробку, — продолжает он. — Подбегает ко мне младший лейтенантик, смотрит на две мои шпалы — вроде бы майор, рапортует, став по стойке «смирно». Дескать, пробку доблестно расшивает. Скинул в овраг застрявшую поперек обозную повозку. Заставил шоферов вытаскивать грузовик из кюв… И вдруг, оборвав рапорт, машет рукой, идет прочь — продолжать расшивать пробку. А знаешь, что случилось? Сообразил младший лейтенант, глядя на мое по-глупому растерянное лицо, чего стоит сей замаскированный под военное шпак с двумя шпалами — не по чину! Да еще с дурно застегнутым ремнем… Словом, понял, кто я есть на самом-то деле, и стыдно стало — кому, лапоть, отдаешь рапорт! Нет, военного из меня не получится во веки веков!

Кто знал в те месяцы последней передышки перед страшной, немыслимой войной, получатся ли из нас военные или не получатся?

{368} Тает. Зима в Келомякках мягкая, солнечная. Снег на соснах. Лыжня в нетронутой лесной целине. Мирный солнечный луч над золотящимся в небесной голубизне куполом кронштадтского собора — он виден отсюда отлично. Пешком можно дойти до кронштадтских фортов, вросли в лед неподалеку. Да и Финляндия близко — можно дойти до ее берега по этому льду.

— Большая война? Будет? А он откуда знает, твой Вишневский? А может, обойдется? Гитлер… Ненавижу до судороги! Ах, бонапартики — сколько они стоили и еще будут стоить человечеству! Слушай, миленький, давай переключимся и напишем-ка пьесу совсем о другом… Есть фактическая история — я только чуть-чуть дотронулся до нее в одном маленьком плохоньком рассказике. О том, как Дзержинский провозгласил республику в царской каторжной тюрьме! Будем писать большую пьесу о большом человеке и не думать о большой войне! Пусть о ней думает Вишневский. Он солдат. Ему положено.

И мы начали писать пьесу, с наслаждением, по уши окунувшись в густой раствор исторического материала, решив раздвинуть стены острога, вобрать сюда, во двор Александровской пересыльной тюрьмы, всю дореволюционную Россию.

Работа спорится.

Окончательно готов и даже переписан начисто первый акт. Юрий Павлович уезжает на несколько дней в Ригу — ему хочется поглядеть места, где он родился.

Там его и застает 22 июня 1941 года.

Две строчки из его автобиографии. «Отечественную войну я прослужил на Северном флоте и Беломорской флотилии в качестве военного корреспондента ТАСС и Совинформбюро…»

… Вернувшись ночью из Кронштадта, держу в руках, вместе с ключом от неотапливаемого номера, в котором предстоит мерзнуть до утра, конверт, врученный администратором гостиницы «Астория».

На конверте штамп военной цензуры — «проверено». Адрес гостиницы — сейчас это мой адрес — напечатан на пишущей машинке. Шрифт знакомый, сразу вызывающий ассоциации из той мирной жизни: машинка Юрия Павловича.

В холле гостиницы темно, синий приглушенный свет, читаю {369} письмо, придвинувшись к коптилке у окошечка администратора.

«Я долго и плодотворно работал на ниве — в газете “Северная вахта”. Писал все — фельетоны чуть не каждый день, рассказы, очерки, различные зарисовки и все такое прочее. Всех забил и стал газетным королем, что не прошло для меня даром…»

Коптилку задувает резким порывом ветра — несколько дней назад взрывная волна выбила зеркальные стекла в холле.

Темно. Жду, пока администратор, перевязанный крест-накрест, как деревенская бабушка, пуховым оренбургским платком, матерясь, добывает огонь.

Письмо длинное, знакомый шрифт необычайно уборист, без полей, без интервалов, на обеих сторонах листа. Как всегда у Юрия Павловича, с его системой запятых, точек и тире.

Да, на этой самой машинке я переписал 21 июня последнюю страничку первого акта нашей пьесы «Феликс» и поставил слово «Занавес».

Келомякки… Келомякки…

Последняя передышка.

«Будем писать большую пьесу о большом человеке и не думать о большой войне. Пусть об этом думает Вишневский. Он солдат. Ему положено…»

Оказывается, «положено» и ему, Юрию Павловичу.

Сколько раз виделись мне блокадной зимой сорок первого Келомякки, мачтовые прибрежные сосны, раскачиваемые норд-остом с залива, сизый, свинцовый, чуть подкрашенный неярким балтийским солнцем и дюны, и звучал в памяти тот разговор.

Где «Феликс»? Не пошел ли на растопку соседям, забытый в брошенной германовской квартире, на набережной Мойки, против квартиры Пушкина.

Сколько прошло с той благословенной поры? Дней, месяцев, лет, столетий?

В июле сорок первого ТАСС вызвало Юрия Германа в Москву и направило специальным корреспондентом на Север, в Архангельск.

Изредка отыскиваю его имя в «Известиях», в «Правде», в других газетах, прорывавшихся в блокаду с большим опозданием, под короткими корреспонденциями из Полярного, {370} из Мурманска, из Архангельска. С еще большим опозданием получаю пересланные мне в Кронштадт женой два его письмеца и телеграмму: зовет ее к себе в Архангельск, на работу в «Северную вахту».

В конце сорок первого и вовсе теряю его след — мы в кольце. Уже четыре месяца.

И вот первая весточка.

Администратор в пуховом платке с удивлением выглядывает из окошечка: я начинаю хохотать, читая письмо, — обстановка для смеха более чем неподходящая. Но что делать, вторая часть письма полна не злых, но едких характеристик нашим общим знакомым, оказавшимся на Севере.

И, несмотря на машинопись, отчетливо виден его — германовский — почерк!

«О своих стариках я ничего не знаю с осени…

Я написал тут повестушку — насчет англичан — ее где-то издают, печатают в “Знамени”. Мне было хорошо, а газете плохо.

… Корреспонденции твои я всегда читаю, и не потому, что они так уж удивительно хороши, а потому, что по ним я определяю — жив ты, здоров ты или нет. Рассказ у тебя был симпатичный. Но ты, как личность, симпатичнее».

От переезда в столицу, предложенного ему, отказался.

Вскоре он покинул Архангельск и расстался с семьей ради Полярного.

Там, на действующем флоте, ему было сподручнее.

### Последнее пике

«Я пишу повесть про морских летчиков. Быть может, это будет даже роман. Во всяком случае, это будет нечто объемистое. Когда это нечто я кончу, неизвестно. Мелочи я не пишу — надоело. Да и нужды в этом нет. Нынче газеты и без рассказов интересны… В августе, если обстоятельства будут благоприятствовать, — надеюсь подгрести к Тане. Думаю, что меня пустят. А не пустят — что ж делать».

Отпуск Герману дали. Он был прелестен, но краткосрочен, этот отпуск.

И Герман нервничал, потому что возвращаться надо на попутных — машинах, эшелонах, самолетах…

{371} О том, как возвращался из краткосрочного увольнения на берег, рассказывал мне потом.

«Я стал, как ты заметил по моим письмам, паинька-морячок и больше всего на свете боялся вернуться не вовремя. К тому же меня могли бы из-за опоздания не отпустить к Тане еще раз, а это помешало бы моему небывалому творческому подъему. Словом, я поспешил изо всех сил к месту службы. Добрался до разбомбленного Мурманска, оттуда надо было в свою очередь добираться до Вайенги, мчусь на попутке к аэродрому, по моим сведениям, тут возникла оказия — вылетал в Полярное известный в Заполярье летчик А. на своем тяжелом бомбардировщике, ты его знаешь — “ТБ‑три”.

Попутка изрядно натрепала мне нервы — конечно, лопнул баллон, конечно, отказало зажигание, конечно, полетела свеча, фырчали, чихали, дергались, изнемогали. К тому же погода портилась от минуты к минуте. Кое‑как доковыляли. Летчик А. согласился взять меня. Но — с условием: “Я — вам одолжение, вы — мне”. — “Все, что в моих силах”, — подхалимски улыбаясь, сказал я. “Видите вон тех двух чижиков?” — показал мне на двух людей в морской форме с серебряными погонами, они сиротски жались неподалеку, у бензоцистерны. Я вгляделся — вспомнил их, еще недавно надменных, разговаривающих “через губу”, те самые неколебимые деятели военфлотторга, нанесшие смертную обиду Саше Зонину: он вернулся из похода и они отказали ему в спирте, необходимом для “омытия” ордена Красного Знамени. Зонин затаил обиду на них, и я вместе с ним. Ты понимаешь, дело ведь не в спирте.

“Из‑за вашей милости, — продолжал летчик А., — им негде будет сидеть. Самолет забит. Но ничего, я заложу их в бомболюк. Но за это вы будете держать в руках всю дорогу четверть спирта, которую они мне дают вместо двух проездных билетов. Четверть — достояние не только мое, но и всего экипажа машины боевой, помните это”.

“Хорошо, — сказал я со всей готовностью, на какую способен, — я подержу четверть”.

“Держать мало, — сказал А. строго, — ее надо удержать. Помните, это не только моя четверть”.

“Постараюсь”, — сказал я.

“А это что?” — спросил летчик А., оглядев футляр, в котором я держал известную тебе мою машинку-неразлучку.

“Пишущая машинка системы "Ремингтон"”, — по-военному четко ответил я.

{372} “Ее мы привяжем, чтобы она не ездила и не стукнула по четверти”.

Интендантов заложили в пустой бомболюк, я вцепился обеими руками в священную четверть, моторы страшно заревели, и вот мы уже ринулись в плотный туман, который как бы по мановению летчика А. развеялся через десять минут полета. Я был почти счастлив. Пролетели полпути. Озеро внизу похоже сверху на небольшую лужу. Снижаемся. Что случилось? Описываем круги над озером. Видны уже редкие леса вокруг. Крашенный белой известью одинокий домик на берегу. Волнуюсь.

“ТБ‑три” делает один круг, второй, третий — зачем? И вдруг, выключив моторы, самолет камнем рухнул вниз, — кажется, так, зайчик, военные корреспонденты отображают падение сбитых самолетов? Так вот я, а не какой-нибудь стервятник, падал камнем вниз. Ты, по-моему, знаешь, я никогда не принадлежал к числу завоевателей воздуха, сердце мое, естественно, упало.

Когда осталось до земли всего ничего, моторы неожиданно включились, я не успел опомниться, как “ТБ‑три”, милый, славный, голубчик, паинька, ласточка, со страшным ревом вырвался в небеса, но… снова вычертил два круга над озером и домиком, крашенным белой известью. И не успел я по-настоящему обрадоваться, как уже мы снова ухнули камнем вниз. Ты можешь представить, какое это было испытание для моих несчастных интеллигентских нервов? Единственное, что я делал, как и в первом пике, по-солдатски исполнительно держал обеими руками четверть спирта. Она как бы стала продолжением моих дрожавших мелкой, унизительной дрожью конечностей. Что это было — штопор, бочка или иммельман — не спрашивай. Я не знал, что это было. Я знал, что мне худо. Меж тем самолет снова взмыл вверх и, наконец, словно бы одумавшись, пошел на курс, — кажется, так выражаются в авиации. Второй пилот случайно обернулся и увидел мое лицо. И все понял. И, нацарапав что-то на планшете, протянул мне листик. Я прочел, все еще унизительно ляская зубами: “Пикнул на бабку. Все в порядке. Не уроните четверть”.

Кто пикнул? На какую бабку? Где бабка?

Потом второй пилот открыл мне смысл операции: в белом домике у озера жила девушка, любимая летчиком А. И всякий раз, пролетая над домиком, летчик традиционно приветствовал девушку таким, несколько необычным для людей неподготовленных и темных, вроде меня, способом. {373} Бочки, иммельманы и штопоры в переводе на язык любви означали то, что летчик А. любит ее, помнит и просит, чтобы она его ждала, как в памятном тогда каждому военному человеку стихотворении нашего Кости Симонова “Жди меня”, которое и ты, как мне доподлинно известно, переписал и держишь в кармане кителя, том, что прикрывает сердце. Но лично я был от этого необыкновенно близок к обмороку и тем не менее доблестно продолжал держать в руках четверть — как хоругвь, как полковой ящик, который мне вверили и в котором была заключена моя честь. Из этого ты можешь заключить, что служба в Полярном не прошла для меня даром и я стал солдатом, правда, еще не в такой степени, как твой друг Вишневский, но где-то в чем-то и похоже.

Самолет приземлился, — я уже не верил, что это когда-нибудь случится, но это случилось. Летчик А. посадил его на три точки с привычным для него буднично-спокойным мастерством. И весь экипаж боевой машины, а именно летчик А., второй пилот и стрелок-радист, соскочив с самолета так легко, словно бы они спрыгнули с детского двухколесного велосипедика, с веселым любопытством разглядывали меня, тяжело дышащего, трудно сходившего на землю с четвертью ихнего спирта. Я подошел к ним и как ни в чем не бывало поблагодарил за удачное путешествие. Это понравилось.

Летчик А. глазами приказал стрелку-радисту взять у меня четверть и тут же пригласил меня в блиндаж, спрятанный в леске, близ аэродрома, — отметить прилет. “Ведь вы теперь прибудете вовремя, согласно предписанию”.

Да, теперь я поспевал.

Двигаемся к домику — и вспоминаю, что на радостях забыл свою машинку-неразлучку, привязанную к полке ремнями.

“Что там машинка! — весело заорал летчик А. — Человека забыли!”

Видимо, он был знаком с любимой нами драматургией Чехова!

Все бегом пустились к брошенному было “ТБ‑три”.

Открыли бомболюк.

Ох, зрелище!

Два чижика лежали валетом бледные и гладкие. Укачало — и со всеми вытекающими миленькими последствиями, ты знаешь, я в состоянии описать их вполне живописно и даже несколько натуралистически, что, впрочем, свойственно {374} мне и как беллетристу и как ашугу. Но не хочется. Если у тебя есть хоть чуточку воображения, представь себе, детка, что было с ними после того, как их кидало друг на дружку в бомболюке, когда летчик проделывал свои любовные кульбиты!

Самым впечатляющим было, однако, и не это, а то, как несчастные, выгруженные из самолета вместе с моей пишущей машинкой, стали счищать с себя все некрасивое, содеянное ими за все время воздушного путешествия, а летчики стояли около пострадавших с каменными, неулыбающимися лицами. Потом все вместе пошли к леску.

“Что это было? — тихо спросил меня один из интендантов. — Налет вражеской авиации? Воздушный бой?”

“Нет, — ответил я, — воздушная трасса свободна от противника”.

“Что же это было?”

“Ничего особенного, — сказал я, — летчик А. пикнул на бабку”.

На лицах интендантов не было кровинки, что я заметил не без злорадства. Они покинули прифронтовой аэродром, навсегда сохранив о “ТБ‑три” дурную память. Я же остался с летчиками, пригласившими меня пить спирт.

Спирт, тебе, верно, известно, можно разбавлять пятьдесят на пятьдесят, это будет вполне, но к концу войны, не знаю, как у вас на Балтике, но у нас, на Севере, многим летчикам и подводникам, нуждавшимся в так называемом допинге, этого стало мало, и они предпочитали, по возможности, чистый спирт, что и произошло в это хмурое, но, скажу тебе, симпатичнейшее полярное утро.

Неразбавленный спирт пили и, чтобы не захватывало дыхание, тут же запивали водой. Летчики, якобы равнодушно поглядывая на меня, на самом деле жадно ждали — как я буду задыхаться и выкатывать глаза.

Но я, мой дружочек, памятуя, что представляю всю славную русскую литературу, пил спирт медленно, даже чересчур медленно, так же неторопливо запил водичкой и еще неторопливей — даже степенно — закусил открытыми для этого случая любимыми твоими консервами, бычки в томате, теми самыми, в которых отказали Зонину надменные интенданты. Это опять понравилось. И летчик А. поднял тост за советскую литературу и в ее лице за Юрия Германа, которого он до сей поры, к величайшему сожалению, не читал, как, скажем, Чехова, Толстого или, например, {375} доктора Фридланда “За закрытой дверью”[[3]](#footnote-4), поскольку Герман как-то не попадался, но зато теперь прочтет обязательно, и весь экипаж — тоже.

Спустя три тоста, в числе которых один был за авиацию, второй за встречу на аэродроме Темпельгоф в Берлине и третий вообще за отечество и человечество, не скрою от тебя, мы трижды поцеловались с летчиком А. И я сказал экипажу “ТБ‑три”, что отныне смыслом и делом моей жизни на флоте, а быть может, и не только на флоте, будет большой роман о морских летчиках, и только о них. Я сказал, что предполагал ранее ограничиться повестью, но нет — роман, только роман. И попросил разрешения включить в него историю о том, как мы “пикнули на бабку”. Летчик А., поколебавшись, согласился, поставив условием скрыть его под псевдонимом, но так, чтобы знакомые в конце концов догадались. Мы расстались влюбленные друг в друга окончательно и навечно. А через неделю примерно, а быть может, и больше летчик А. возвращался с задания — бомбил немецкий караван. Стоял стеной, как бывает в этих местах, серо-молочный туман, и летчик А. врезался в сопку. Погиб весь экипаж. Обломки славного “ТБ‑три” нашли через месяц. Вот тебе, и грустный конец этой поначалу такой забавной истории.

Больше никто не падал камнем вниз и не взмывал вверх над домиком у крохотного озера. А я так и не написал про морских летчиков — ни повести, ни романа».

### В памяти, в письмах, в документах

***Действующий флот*.** «Не сердись на меня за мое молчание — я почти месяц был в море…»

«Меня сфотографировал один добрый человек по фамилии кинооператор Маневич. Посылаю тебе свою фотографию или даже две, — чтобы ты носил их у сердца».

«Я сейчас пишу сценарий еще один и пьесу из морской жизни… Очерки я писать не буду — это, как я выяснил, у меня получается очень плохо. Я буду писать рассказы. И буду сидеть на флоте… Кроме того, пишу повестушку».

О «повестушке» — более подробно в другом письме:

«… Читал ее Николаев, контр-адмирал, член Военного совета, человек неглупый и дельный. Прочитал в несколько {376} часов, наговорил мне много хороших слов и внес кое-какие поправки, которые я и воплотил в жизнь. С повестью этой я долго возился, хотелось что-то сделать серьезное для флота, не знаю, вышло ли, людям нравится… видеть ее книжкой мне бы весьма и весьма хотелось, тем более что издается продукция куда хуже того, что пишу я».

«Многоуважаемый А. П. Штейн! Довожу до вашего сведения, что т. Зонин поутру вручил мне Ваше послание, которое, как мне кажется, Вы со свойственным Вам самомнением считаете шедевром и в смысле обилия мыслей, и в смысле темперамента, и в смысле легкого, изящного, незлобивого остроумия. Не буду Вас разочаровывать, весьма вероятно, что для Вас вопросы эпистолярного стиля дело существенное. Хочу только Вам сообщить, что в Вашем письме я обнаружил еще одну особенность, видимо, Вами не замеченную, — Вы часто ударяете пальцами не по тем буквам Вашей дрянной машинки, по каким следует, например, вместо Зонин Вы пишете Донин, вместо хорошо — породо, вместо письмо — мостр. Так не надо, ибо письмо ваше может быть рассматриваемо как шарада или даже как бред сумасшедшего, что не может содействовать, разумеется, вашим служебным успехам».

«Танин номер восемьдесят три, Архангельск, Центральная гостиница.

Кроме повести я высылаю тебе телеграфом рассказ “Вымпел”, в основе которого лежит подлинный факт, имевший место у нас. Кстати, что там с моей корреспонденцией — большой и прелестной, которая словно провалилась сквозь землю?

Танин номер восемьдесят три, Архангельск, Центральная гостиница. Ты ничего не пишешь мне о себе, о своей жизни и о своих делах. Почему?

Танин номер восемьдесят три. Может быть, теперь ты запомнил?»

«Буду рад повидать тебя, но в сентябре не приезжай — я отправлюсь бродить в разные края. Буду тут в октябре».

«Я тут путешествовал и скоро опять отправлюсь».

«Вот‑с! Прочитал я тут две новых пьесы… неважнец. Прочитал также повесть Ф. Достоевского, етот автор, пясатель ладной, как говорят мужики в… пьесе…»

Письма пестрят шутливыми и полушутливыми и совсем не шутливыми характеристиками литераторов, работающих рядом.

«Живу я с Марьямовым хорошо, он умный, легкий и глубоко {377} порядочный человек, нам с ним приятно… Есть тут еще Плучек — худ. рук. театра — милый парень…»

«Есть тут майор Б. — твой знакомый. Он человек ничего, но очень как-то торжественно держится — я испытываю при виде его трепет…»

«Что касается до рецензии в “Литературке”[[4]](#footnote-5), то она на меня не произвела никакого впечатления, но тут, к моему ужасу, она была воспринята как директива со всеми вытекающими отсюда последствиями, с косыми взглядами и всем прочим. Представляешь, как это приятно? Объяснять, что рецензия в “Литературке” не есть директива — и смешно и унизительно, а в общем ну их всех в болото вместе с товарищем Леноблем. Рецензию в “Новом мире” я не читал, потому что третьего номера журнала еще не видел, он до нас не дошел…

Вообще-то работается тут великолепно. Никто не мешает… так что работается как-то само собой. А кроме того, одна добрая душа подарила мне на днях полкило или немного меньше великолепного кофе, так что я его варю и чувствую себя на седьмом небе. Вообще, человеку надо очень мало для счастья».

«Таня привезла в Архангельск свою маму и очень тому, судя по письмам, радуется. Мне за нее приятно. Бабушки на полу не валяются, их надо беречь. Лимит пока что выдают аккуратно, а он есть основа основ»[[5]](#footnote-6).

Добавляет шутливо: «Если на основании рецензии в “Литературке” его не отменят, все будет вполне хорошо».

«Саша Зонин пишет роман. Человек, конечно, он хороший и, что смешно, из породы буйно хороших людей, поэтому кажется иногда плохим. Здесь он непрерывно ратует за справедливость, ссорится, буянит, заступается и по своему обыкновению абсолютно не понимает шуток. Из‑за этого мы недавно чуть не вкапались в историю. Его разыграл один дядя, он все принял всерьез и так ужасно распалился и распалил всех нас, что мы чуть не побежали жаловаться на дядьку-шутника — начальству. Бог миловал от жалких слов, но вот тебе весь Зонин. Это в общем очень смешно.

Выглядит он роскошно в своем новом капитан-лейтенантском виде. Сед, красив, значителен, глаза с поволокой, {378} говорит преимущественно благородное или же военно-морское в историческом аспекте».

Театральные дела его теперь интересовали особо.

«Мою пьесу вдруг разрешили, о чем сюда прибыла депеша. Видимо, наш театр ее скоро начнет репетировать. Скажи про нее Пергаменту[[6]](#footnote-7). Я ее ведь совсем наново написал, и она теперь милашка. Пусть Пергамент поставит. Эту пьеску я уже одиннадцать раз читал вслух офицерам, и, ты знаешь, — она имеет огромный успех у слушателей. Были случаи, когда обсуждение пьески превращалось в настоящий митинг. Прочитай газетную вырезку, которую я тебе посылаю. Это действительно так и было.

Зачем тебе на Черное море? Приезжай лучше к нам. А?»

«… Из Ленинграда я получил милицейское письмо. Стилем бюро похоронных процессий меня извещают, что украденные у меня вещи не найдены. Кроме того, мне дано понять между строчек, что я симулянт и что вообще у меня никаких вещей не было. Завтра накропаю большую ябеду Ивану Васильевичу Бодунову в Москву. Пусть проберет своих ленинградских знакомых».

Рецензия в «Литературной газете» обидела его, ранила, и это чувствуется в других его письмах из Полярного.

«Многоуважаемый Александр Петрович! Чем объяснить Ваше молчание? Ужели тем, что меня обругали? Стоит ли из-за этого не писать мне, если учесть, что по существу я преотличный человек?..

Пожалуйста, напишите мне, несмотря на то, что меня переехали. И нехорошо мне не писать. Поскольку я периферийный товарищ. Прошу также передать приветы всем, кто меня помнит, и Пронину Павлу Ивановичу, он у вас хороший человек и может понимать в отношении суеты сует и всяческой суеты. Низко прошу поклониться М. М. Зощенко и сказать ему, что мы тут с восторгом читали его “Рогульку”.

С периферийным приветом Ю. Г.».

**«*Кого я любил и кого люблю*…»** Несмотря на огорчения, Герман работал в Полярном самозабвенно. Позднее скажет читателям в автобиографии: «За годы войны я много работал в газете, написал книжки {379} “Далеко на Севере”, “Аттестат”, “Студеное море”, подготовил много материала для романа “Россия молодая”, узнал довольно близко прекрасный характер русского помора, так как не раз бывал в походах с североморцами. Здесь, в театре Северного флота, режиссер В. Н. Плучек поставил мою пьесу “Белое море”, которая послужила в дальнейшем основой роману “Россия молодая”».

И о том же — в предуведомлении к сборнику «Документальных повестей»:

«Годы войны свели меня со многими замечательными людьми, которые впоследствии стали героями исторического романа “Россия молодая” (я перенес характеры своих современников — знаменитых ледовых капитанов-поморов — таких, как Воронцов и Котцов, в далекую эпоху) и современных моих книг — “Подполковник медицинской службы”, “Дело, которому ты служишь”, “Дорогой мой человек”, “Я отвечаю за все”. Именно эти годы свели меня с Владимиром Афанасьевичем Устименко, образ которого мне бесконечно дорог, как образ “делателя и созидателя”, как “центральный характер” моего современника».

И когда, уже в 1966 году, Л. Исарова, корреспондент журнала «Вопросы литературы», напомнив, что он до войны писал «Лапшина» и «Жмакина», спросила его, не может ли он объяснить, почему потом, в своих военных и послевоенных произведениях, он обратился к жизни и работе медиков, и заметила, что «контраст уж очень разителен», Герман ответил:

«Это только внешний контраст. На деле хирурги и работники уголовного розыска близки друг к другу. Они всегда занимаются какими-то человеческими бедствиями, всегда борются за человека. И не случайно, что медицинской темой я занялся во время войны. Я был военным корреспондентом на Карельском фронте и Северном флоте, близко знал прекрасного хирурга и организатора, начальника санитарного управления фронта Клюсса, дружил с острым и сложным, но всегда принципиальным профессором Арьевым, так прославившимся в те годы на Севере борьбой с обморожениями. Интересовался я и судьбой доктора Стучинского, который после фронтового ранения — у него были повреждены руки — отчаянно боролся, чтобы вернуться в строй, чтобы остаться хирургом. Не раз беседовал и с врачом Маковской, послужившей прототипом образа Ашхен. Все эти люди не могли не задеть моего воображения; {380} все эти люди, прожившие за войну не одну, а три жизни, надолго покорили меня…»

И на последнем своем творческом вечере в 1966 году — снова подытожит:

— Если считать годы Великой Отечественной войны, то с дорогим моим человеком и его друзьями и врагами я прожил вместе более пятнадцати лет. Срок достаточный. Во всяком случае, вполне достаточный для того, чтобы убедиться в активном начале тех, кого я любил и кого люблю по сей день.

*Послевоенное*. «Милый Шурик! Почему ты мне не считаешь нужным написать? Из чужих рук я узнаю, например, что ты, например, статский…»

Мы оба расстались с морскими кителями в сорок шестом году.

Он — снова в Ленинграде, с семьей.

«Мы общаемся со Шварцами немного и с Кавериным немного, а больше друг с другом, что весьма приятно. Дети наши большие и чрезвычайно назойливые».

Покинув Полярный, его пишущая машинка-неразлучка стрекотала буквально дни и ночи. Заряженный войной, Полярным, флотом, Севером, Герман отписывается.

Работает с Г. Козинцевым — ведь уже идут съемки «Пирогова». Пишет рассказы. Делает записи для романа.

«Я пишу еще клеветоны в “Лен. правду”. Их там не печатают, а я все пишу и пишу».

Это — для красного словца: газеты обращаются к Герману непрестанно, и он откликается на их просьбы охотно: печатают его и в «Литературной газете», и в «Ленинградской правде», и в «Известиях», всюду он желанный гость, крупный прозаик, овеянный дыханием войны, полный кипучей и действенной энергии.

«Ленинградская правда» с удовольствием публикует его рецензию на книгу рассказов М. Зощенко…

И все же главный смысл его жизни в эту пору — «широкоформатное» полотно «Россия молодая»; он был на подступах к роману уже там, в Полярном, эскизно намечались контуры произведения еще в Архангельске, и тут, в Ленинграде, самое время пришло взяться за роман со всем пылом, глубоко и всерьез.

Он готовился все интенсивней — раскапывал в лавках букинистов все новые источники, приносил домой старинные {381} фолианты, морские лоции, собирал этнографический материал, относящийся к Северу и поморскому быту. Этот быт он хотел знать досконально, скрупулезно, из чего ели, из чего пили, что ели и что пили, какие были присловья, какие приметы, что носили, как носили, что пели…

«Я скоро кончу с “Пироговым” и буду писать роман. У меня все к роману готово».

Роман вырастал из пьесы его «Белое море», из повестей, из очерков. Когда-то он сделал две полосы об истории флота российского на Севере для журнала «Краснофлотец», сейчас он мог бы этой истории флота посвятить несчетное количество полос, такие были накоплены богатейшие заготовки. Но какими бы ни были его запасы документов восемнадцатого столетия, без того, что он узнал в этой, только что минувшей войне, не мог написать роман исторический.

Работа над романом тянулась долго, когда он вышел в 1952 году в издательстве «Молодая гвардия», толстенной книгой в 908 страниц печатного текста и с приложением старинных карт «Государева дорога» и «Нападение шведских кораблей на Новодвинскую крепость в июле 1701 года» — в конце значилось: «Архангельск — Полярное — Ленинград». И чуть ниже: «1944 – 1952».

Восемь лет.

Исторических романов, признаться, в ту пору выходило довольно много; были романы, прекрасные, но были и не имевшие отношения к большой литературе, да и, прямо заметим, к литературе вообще.

Юрий Павлович сумел написать исторический роман — по-настоящему эпическое, по-настоящему поэтическое повествование, не захлебнувшись в потоке исторического материала, а, напротив, по-хозяйски распорядившись им, отлично овладев языковой стихией века, избежав при этом стилизации и конечно же умиленно-подобострастного изображения царей, принцев и королей. В этом отношении роман был открыто полемичен и явственно выражал демократический характер, внутренне присущий самому Герману и всем без исключения его произведениям.

Повествование, я бы сказал даже, величавое своей неторопливостью, оснащенное драматически напряженным сюжетом, полное колоритнейших описаний поморского быта, со старинными песнями, поговорками, присловьями, с эпиграфами из Радищева и Державина, Ломоносова, Пушкина, Рылеева, предваряющими части и главы; роман не об истории царя и его вельмож — об истории народа.

{382} Есть в «России молодой» и царь Петр, есть и приближенные его, есть и сиятельный Меншиков, и князь Репнин, и граф Шереметев, есть знаменитые военачальники шведы и многие другие исторические лица. Но это все — фон. Не они — суть. Не это — сердцевина «России молодой». Народ — главный персонаж романа, движущая сила всех драматических коллизий, поворотов, сюжетных кульминаций. Это, если хотите, «Наши знакомые» восемнадцатого столетия, и во главе их — кормщик Рябов, тоже узнаваемый, предок тех самых капитанов-поморов, с которыми водил знакомство, не без умысла, Юрий Павлович, когда работал в Архангельске. Он сам писал впоследствии, что именно тогда открылся перед ним «во всей полноте, красоте и силе этот характер». И конечно же «этот характер» открылся перед ним и в Полярном, в тесном общении с военными моряками советского современного флота. Они-то и вызвали в писателе желание «написать не очерк о былых днях, а нечто большое…».

В сорок шестом году Юрий Герман был подвергнут резкой и, как время показало, несправедливой критике за рецензию в «Ленинградской правде» на книгу рассказов М. Зощенко.

Вылетели из плана издательства повести Юрия Павловича «Студеное море» и «Жена».

В сценарии «Пирогов» внезапно обнаружились ошибки.

«Сценарий ничего не покажет нашим читателям и ничему их не сможет научить».

«Автор не пожалел красок для того, чтобы привести в ужас своего будущего зрителя».

«… В этой картине почти что тонет маленькая фигура самоотверженного врача, пытающегося спасти десятки тогда, когда гибнут многие тысячи».

«Сценарий распадается на части и собран не образом Пирогова, а любовным сюжетом, прикрепленным к второстепенным персонажам».

«Сам образ Пирогова постоянно заставляет вспоминать что-то уже давно и хорошо знакомое. Порой — анекдоты о Павлове, порой — профессора Полежаева из “Депутата Балтики”».

«То же следует сказать о кинематографических злодеях-немцах, плаксивом боевом генерале. Все эти персонажи — самая плохая и низкопробная литературщина».

{383} «… Все это напоминает худшие образцы голливудской стряпни, рассчитанной на самого нетребовательного и неразвитого зрителя».

Я скрыл этот попавший ко мне отзыв от Германа. Почему?

Потому что все восстановимо в человеческом организме, кроме нервных клеток.

Стоит добавить: Г. М. Козинцев мужественно отстоял сценарий, фильм в 1947 году вышел на экраны. Незыблемой литературной основой фильма был именно тот самый, обруганный сценарий Юрия Павловича.

Фильм и его авторы удостоены Государственной премии.

Но тогда, в 1946 году, Юрий Павлович еще не видел этого сияющего и, поди знай, близкого будущего.

Мы оба с ним оказались на литературной мели, — во многих отношениях и я ненароком попал в число «подвергнутых» резкой и, как время показало, несправедливой критике.

Хотелось в это немилое для нас время быть вместе, вместе поразмышлять, вместе оглянуться на минувшее и, быть может, как в былые годы, вместе поработать. Во всяком случае — попробовать.

И он предложил мне вернуться к старой пьесе, которую начали до войны, — осталось дописать два акта.

И писать ее там, где был написан первый, для чего двинулись в Келомякки, уже переименованное в Комарово в честь знаменитого академика.

*Снова в Келомякках, и снова — Дзержинский*. Сейчас это полный прелести, празднично-благоустроенный курортный район Ленинграда, сюда мчится современная комфортабельная электричка, летит сюда двустороннее отличное шоссе, не покалеченное ни движением гусеничных танков, ни бомбовыми ударами, ни разрывами тяжелых снарядов.

Тогда во всем была память о войне — и в остовах обгоревших дач, и в сиротливо бегающих, брошенных хозяевами псах, и в гранитных надолбах, торчащих у дороги, и в заросших первой послевоенной травой серо-стальных дотах, и в тряском, на неверных рельсах вагоне медленно ползущего поезда, набитого до отказа людьми в военных полушубках, {384} в шинелях со споротыми погонами — едут селиться на новые, неосвоенные места…

Мечется из стороны в сторону огарок свечи в фонаре, зыбко освещающем щербатые полки, входит в вагон на двух культяпках инвалид с гармонью — гитары тогда еще не были в моде. Расположившись у скамейки, на которой мы сидим, растянув мехи, тронув голоса, хрипло тянет длинную-предлинную монотонно-протяжную песню о том, как он приехал домой, как узнал, что изменила ему, герою-инвалиду, жена, как взял он сидор и вместе с верной ему дочкой ушел на станцию…

И весь вагон утирает слезы, и Юрий Павлович тоже и отдает ему все деньги, которые наскреб в карманах.

А инвалид на двух культяпках, сверкнув острым, пронзительным, хитрым глазом, решает отблагодарить щедрого штатского и снова разводит мехи, и снова хриплый, берущий за душу голос, но на этот раз уже не песня о неверной жене, а вовсе куплеты из оперетты «Сильва».

И Юрию Павловичу не по себе, нервничает и не хочет больше смотреть на инвалида, а тот только «разгорается», и вот уже слышим салонно-цыганский романс «… и разошлись как в море корабли…»

— А я-то думал, он сам сочинил эту песню про неверную жену, — разочарованно шепчет Герман. — И хотел уже написать об этом рассказ. А он, оказывается, профессионал… Перейдем-ка в другой вагон…

Сели за стол. Германа «озаряет»:

— Слушай, а если начать с песни?

— С какой?

— Ну, этого инвалида…

— Там же есть приметы нашего времени — нельзя…

— Да… А жаль. Давай искать что-нибудь похожее… Ищем.

Останавливаемся на старинной песне:

Прощай, отец, прощай, невеста,
Сломись венчальное кольцо.
Навек закройся, мое сердце…
Не быть мне мужем и отцом…

— Слушай, я подсчитал: Дзержинскому было всего двадцать пять лет, когда все это случилось. Ты понимаешь, всего двадцать пять, когда его волей начало существовать {385} на территории России крошечное государство, в котором не действуют законы Российской империи… Это надо напомнить всем. Двадцать пять…

И он «выстукивает» на машинке ремарку: — Действие происходит весной 1902 года в Александровской пересыльной тюрьме, когда Феликсу Эдмундовичу Дзержинскому было двадцать пять лет.

«… *И нести за это ответственность полную*». Популярность книг Юрия Павловича достигает наивысшей точки в конце пятидесятых и в начале шестидесятых годов — она может сравниться разве с тем периодом его литературной жизни, когда вышли следом за «Вступлением» и «Наши знакомые».

Кажется, нет издательства, где не выходят его произведения. И в «Советском писателе», и в «Молодой гвардии», и в Лениздате, и в «Советской России», и в «Искусстве», и даже в Госполитиздате выходят — и огромными тиражами! — его книги.

Я слышал, как спрашивали в книжном магазине:

— У вас есть что-нибудь Германа? Все равно что, если есть — дайте…

— Было, раскуплено, — отвечала продавщица.

Это годы напряженной деятельности Юрия Павловича — не только литературной. Переписывается с десятками и сотнями читателей, вникая в их нужды, заботы и обстоятельства. Выступает перед читателями по радио, телевидению, в печати. Участвует даже в организации театрального сатирического представления.

«Ради господа бога, помоги нам вывезти “Давайте не будем” в Москву. Программа очень милая, талантливая и полезная… Не сердись на меня, Шурик, но, право, овчинка стоит выделки…»

Киностудия «Ленфильм» отнимает у него часть жизни — и не только как автора сценариев. Выступил на заседании художественного совета однажды (цитирую по монографии Р. Файнберг «Юрий Герман»), сказав так:

«Мы пришли, чтобы делать дело и нести за это ответственность. Полную. Рублем, головой, как будет велено…

Мы пришли сюда всерьез, настолько всерьез, что даже стали ссориться друг с другом. С Г. М. Козинцевым мы вместе сделали две картины, я у него спал и ел, и никогда за двадцать пять лет мы не обижались друг на друга, а вот {386} нынче мы с самого начала объединений, черт бы их драл, не были в гостях друг у друга. И старый друг мой и соавтор Хейфиц порой поглядывает на меня с ненавистью, почти так же, как бывает, когда мы вместе пишем сценарии и я утверждаю, что этот эпизод хорош, а он говорит, что у меня начисто отсутствует обожаемый им “кинжальный” диалог.

Объединения стали нашим *личным* делом».

И не только объединения. Очень много участков нашей жизни были для него — личным делом, за которое он отвечал…

### Жалобная книга

В номере гостиницы «Москва», большом и неуютном, с ослепительным, дух захватывающим видом на темные ели вдоль Кремлевской стены и сказочно расписанные луковки Василия Блаженного, его провожают друзья, старые и новые. Старые ревнуют его к новым, он замечает это, и ему это приятно.

Ему все приятно в этот тихий вечер пустынной, летней, воскресной Москвы.

Поездка в Москву прошла как нельзя более удачно.

На киностудии ему показали отснятый материал новой картины по его сценарию.

В издательстве получил десять авторских экземпляров нового издания романа «Один год», к десяти прикупил еще сто, а подумав, еще пятьдесят — для подарков родным, друзьям, работникам медицины и уголовного розыска, и это тоже укрепляло его и без того отменное настроение.

Он ходит по комнате в затрапезном, протертом на локтях песочном свитере, пошаркивая сбитыми шлепанцами, подтягивает время от времени тоже затрапезные, вызывающе немодные широковатые брюки (сейчас ему до смерти нравится быть немодным и отставшим от светских правил), не без удовольствия прислушивается к тому, как старые друзья негромко поругиваются с новыми, лукаво улыбаясь, растягивая губы и становясь при этом похожим на мягкую образцовскую куклу.

Достает из раскрытого чемодана экземпляры романа, делает своим косым, размашистым почерком дарственные вновь приходящим.

Складывается и уезжает из гостиницы обычно загодя, {387} частенько прибывая на вокзал, когда состав еще не подан. Эта боязнь опоздать на станцию, возможно, укоренилась в нем смолоду, когда жил в маленьком провинциальном Льгове.

А тут осмелел — жалко расставаться — и не торопил никого, и даже подарил друзьям еще несколько приятных минут, и прочитал им рассказик-коротышку.

Не свой, разумеется, — нового друга, очередное увлечение, новый предмет его изменчивой любви.

Сам предмет, на этот раз им оказался Илья Зверев, журналист и молодой прозаик, в полосатой майке сидит на кровати, вцепившись руками в ее спинку, иначе его выпихнут, разумеется, нечаянно, старые друзья, напирающие на него, ибо мест уже совершенно не хватает, как на футбольном экстра-матче.

Илья Зверев, к чести его, ощущает всю неуместность громкой читки в данных условиях и молит Юрия Павловича отложить ее до какого-либо другого случая, более подходящего и выгодного для автора.

Однако, потребовав тишины, встав посреди номера, делая паузы в особо потрясших его местах, при этом почти молитвенно поднимая глаза к потолку, выделяя как бы курсивом фразы, кажущиеся ему верхом удачи и совершенства, Юрий Павлович читает рассказ.

Старые друзья, прослушав, хвалят — вежливо, но спокойно.

На вокзале шумно и весело, электросветовые часы над перроном бодро отсчитывают бегущее время.

В купе он один — это тоже необычайно приятно.

Закуривает гаванскую сигару. Раньше он знал такие сигары лишь по литературным описаниям и сам однажды не удержался и упомянул их, если не ошибаюсь, в раннем романе «Вступление» — там их курил, конечно, американский делец, и, конечно, в купе, поглядывая на проносящийся мимо пейзаж.

А теперь появились сигары из Кубы, их можно купить в любом папиросном ларьке, и они ему в самом деле нравятся, и он курит их непрерывно, что ему, как выяснилось позже, делать было не надо.

Курит и улыбается и с умилением вспоминает наивные страницы «Вступления».

Снова припоминает и деловые, и шумные, и достаточно безалаберные, но милые дни в Москве, и влюбленных в него друзей, и то, что вышел тиражом в двести тысяч экземпляров {388} его роман, и то, что выйдет скоро картина, которая, тьфу-тьфу, получается, — в кинематографе это бывает, во всяком случае, не сплошь и рядом.

И… вдруг вспоминает, что целый день ничего не ел.

На этот раз едет он не «Стрелой», как всегда, а каким-то другим дальним поездом, подумал, что в поезде должен быть ресторан, и действительно ресторан есть, и он отправляется туда, хватаясь за уходящие из-под рук стенки и перебегая скрежещущие, сдвигающиеся под ногами буферные площадки.

В одном из вагонов его видят и узнают два отдаленно знакомых ленинградских инженера. Они ездили в Москву утверждать технико-экономическое обоснование какого-то будущего завода. Один из них массивный и крупный, другой, напротив, худ и невелик, однако чем-то они неуловимо похожи друг на друга. Как выясняется несколько позже, их роднит страсть к театру и литературе, они давно стремятся к тому, чтобы какой-нибудь уважаемый писатель ответил им, в неофициальной обстановке, на ряд тревожащих их вопросов литературной жизни.

Случай представляется.

Юрий Павлович прихватывает инженеров с собой.

В ресторане подозрительно пусто.

За столиком сидит лишь официантка в рыжем перманенте, отрешенно щелкая на счетах.

Второй официант, с угрюмым удивлением глянув на них, пожав плечами, наливает им по сто граммов «Столичной» и отходит.

Юрий Павлович, взяв меню, выбирает, попутчики выбирают то же, что и он, и тотчас же, не теряя времени, наседают на писателя, стремясь найти наконец хоть приблизительные ответы на мучающие их литературные проблемы.

Юрий Павлович отвечает рассеянно, отламывая кусочки черного хлеба, ест их, намазывая горчицей.

Проходит довольно много времени. Наконец официант возвращается и устало-нетерпеливым голосом сообщает: кухня уже не работает, ничего нет, ни холодного, ни горячего.

Герман спрашивает сдержанно, почему ресторан закрыт, когда по положению он должен быть открыт. Официант пробует объяснить, но, поглядев в лицо Юрию Павловичу, направляется к шефу, в этот момент вышедшему из кухонногоотделения.

Попутчики, воспользовавшись новой паузой, опять наваливаются {389} на него: полный инженер стремится узнать, правда ли, что он, Герман, высказался недавно против творческой манеры Хемингуэя и Апдайка, это его очень озадачило и опечалило, ему хотелось выяснить это, так сказать, из первоисточника. Однако Герман отвечает как-то неопределенно, он внимательно прислушивается к шепоту шефа и официанта, заглушаемому сухим щелканьем — официантка по-прежнему сводит на счетах концы с концами.

Шепот наконец стихает. Официант бросает на стол пачку печенья «Мария», бутерброд с высохшим, исключительно костистым белужьим боком, бутерброд с таким же старинным куском сыра и бутерброд с когда-то излишне жирной, но тоже уже давно ссохшейся и закрутившейся по краям «Краковской» колбасой.

Такие бутерброды обычно подолгу держат в витринах продуктовых ларьков, и называются они — выставочные.

Юрий Павлович просит позвать директора ресторана.

После новой продолжительной паузы тот явился.

Это человек, в силу своей редкой специальности, мало двигающийся. Судя по всему, мучающийся от ожирения. Страдание читается в его глазах, лучистых, необыкновенных, нечеловеческих.

Толщина его уникальна.

— Как вам не стыдно, — говорит ему Юрий Павлович своим грудным басом на самых низких регистрах, задыхаясь на сей раз не от восторга, как совсем недавно при чтении чужого рассказа, а, напротив, от негодования. — Для чего вы здесь поставлены, ежели людям, для блага и во имя которых вы здесь поставлены, вы можете предложить, и то после неприличных препирательств, лишь так называемый выставочный бутерброд со стыдной собачьей колбасой?

Несчастный с печатью страданья в глазах стал уверять, что колбаса «Краковская», а не собачья, и — свежая.

— Побойтесь бога, — сказал Герман.

Стремясь разрядить напряжение, официант попробовал было пошутить, заметив, что бога нет, но Герман на шутку не отозвался.

— Дело не в том даже, свежая она или не свежая, дело в том, что вам все все равно, это самое страшное, — говорит он, выделяя слово «страшное» как бы курсивом.

Толстяк неколебимо корректен.

— Наш вагон-ресторан, — разъясняет он с терпеливой снисходительностью, — выставлен на доску Почета как занявший третье место в соцсоревновании вагонов-ресторанов {390} дороги в истекшем году. В этом году имеем все показатели для выхода на второе, а не ровен час, и на первое место.

— Неслыханно, — побагровев, говорит Герман. Очевидно, успехи вагона-ресторана доконали его окончательно. — Феликс Эдмундович Дзержинский снял бы вас с поезда на ближайшей станции и отдал под суд.

Именно в эти дни Юрий Павлович редактировал для Детгиза свои ранние рассказы о Дзержинском и живо представил, что бы сделал его герой в этих обстоятельствах.

Толстяк хотел нагрубить Герману, но удержался.

— Закусите чем бог послал, — миролюбиво говорит он, — и баюшки-баю. Утро вечера мудреней.

Официантка в рыжем перманенте, наконец сведя концы с концами, взмахивает счетами, как бубнами, и присоединяется к шефу, готовая ринуться в атаку против буйствующих, по ее мнению, пассажиров. Выходит на шум из кухни повар в немыслимо грязном колпаке. Но что колпак! Каков его халат! Бегло глянув на него, можно мгновенно и навечно утратить самый волчий аппетит.

К тому же повар спрашивает, зевая:

— Что за шум, а драки нет?

И тут Юрий Павлович не выстоял.

— Дайте жалобную книгу, — произносит он каким-то не своим, тонким и склочным голосом, который сам так ненавидит у других.

Толстяк поводит милосердными глазами, велит официанту принести жалобную книгу.

Она чудо как хороша собою, в твердом лиловом переплете с розовым ободком, с тисненной золотом надписью, с остро очинённым карандашом, привязанным, чтобы его не увели, черным сапожным шнурком.

Попутчики Юрия Павловича уже не рады всей этой заварухе, — если говорить правду, они и не ждут теперь ответов на тревожащие их вопросы, и если их тянет к чему-либо, то только назад, к заветным койкам, застеленным прохладными простынями.

Но Юрий Павлович тоном, исключающим возражения, заявляет, что никто не уйдет, пока не будет написана жалоба и каждый из троих не подпишется под нею, оставив свои адреса и телефоны, служебные и домашние.

Полный инженер, вспомнив, как вел себя Золя по делу Дрейфуса, соглашается. Второй тоже покорно кивает.

Между тем Юрий Павлович внимательно и сосредоточенно изучает жалобы, уже вписанные в книгу.

{391} Их немного.

Книга почти девственна.

Не всем пассажирам, плохо обслуженным этим вагоном-рестораном, видимо, было свойственно чувство ответственности, которым обладал Юрий Павлович. Самое парадоксальное, впрочем, заключается в том, что именно Юрий Павлович, как никто, ненавидит жалобщиков, особенно жалобщиков-профессионалов.

Кажется, это вообще первая жалоба, на которую он решился.

И он хочет, естественно, заимствовать опыт предыдущих.

Пока он читает, а потом пишет, все работники ресторана, не исключая и повара в грязном колпаке и немыслимо грязном халате, сидят чинно друг против друга за соседним столиком, молчат и думают каждый о своем.

Директор думает, что теперь ему может улыбнуться доска Почета. Официант думает, что его свободно могут лишить премии, а директору вполне могут намылить холку. Это несколько утешает официанта. Повар думает, что запросто могут назначить ревизию и тогда ему, а может, и не только ему, несдобровать. Официантка в рыжем перманенте думает, что зря она сводила концы с концами, вот теперь вернутся в Ленинград, и их всех затребуют для объяснений в трест вагонов-ресторанов, и тогда ей не выкроить времени на поездку к сыну, который живет у бабушки на Карельском перешейке, — в прошлый раз ей тоже не вышло это редкое свидание.

Она даже говорит об этом, вздохнув и прослезившись, официанту, — тихонько, разумеется.

Но не настолько тихонько, чтобы Юрий Павлович не услышал.

Услышал. И застыл — с поднятым карандашом в руке. И ощутил во всем теле внезапную мучительную усталость от всего этого тупого, злобного и унизительного времяпрепровождения. Выстрелило в висках.

Ему стало невыносимо стыдно.

Проглотив пятирчатку, устало проведя ладонью по лбу, он взял жалобную книгу, попытался вырвать лист, на котором только что излагал свою жалобу.

— Что вы делаете?! — вопит директор. Впервые за время инцидента ему изменяет корректность. Оказывается, листы прошиты и пронумерованы, если, упаси бог, вырвать хотя бы один из них, его обвинят в сокрытии чьей-то жалобы, {392} и он понесет ответственность за злостное нарушение правил, введенных трестом вагонов-ресторанов.

Тогда Герман, после некоторого размышления, вновь вооружается карандашом, тот ступился, он достает свой «Паркер» и пишет объяснение к собственной жалобе, своеобразный авторский комментарий, в котором есть все, начиная с необходимости каждому отвечать за свое дело и, главное, любить его, выдавливать, как говорил А. П. Чехов, из себя раба, и кончая веским соображением о тяжелой и неблагодарной работе официантов вообще и особенно в специфике железных дорог, когда трясется посуда, трясутся подносы, трясется все и люди большую часть жизни проводят на колесах, в отрыве от семьи и родного дома.

Он заходит в своем контрударе столь далеко, что и не замечает, как в конце комментария выражает глубокую благодарность всем работникам вагона-ресторана и перечисляет их поименно, с отчествами и фамилиями.

И что же было, когда он при этом узнает, что официантку зовут Антонина!

Так зовут любимую им героиню его романа «Наши знакомые»!

Когда Юрий Павлович, зардевшись, говорит об этом удивительном и во многом знаменательном совпадении, официантка просто-таки разрыдалась.

И у него немножко першит в горле.

Ночь меж тем мчится.

Инженеры уже собираются на боковую, но Юрий Павлович заставляет их прослушать свой комментарий и затем скрепить его подписями, а также указать телефоны, домашние и служебные.

Подписывая, худенький инженер думает, что комментарий написан в манере, несколько непривычной для такого рода сочинений, но ведь писатель всегда остается писателем…

А массивный инженер думает, что Золя все-таки волновался по более серьезным поводам, но подписывает, ничего про это не сказав.

Когда все сделано по всей форме, директор загораживает троим путь (что ему при его габаритах не составило затруднений) и сообщает, понизив голос, что у него есть палтус горячего копчения, подаренный ему лично одним капитаном — директором рыбного траулера «Надежда», Андреем Ивановичем Филимоновым, чей портрет был опубликован {393} в «Правде» в прошлом году, а подарен ему, директору, лично, палтус горячего копчения за отличное обслуживание капитана-директора, который провел весь долгий путь из Владивостока в Москву в вагоне-ресторане, отлучаясь лишь для короткого сна.

И директор говорит, что не простит себе никогда, если не угостит таких пассажиров таким выдающимся палтусом. Теперь уже вагон-ресторан закрыт согласно действующим правилам, по всем законам. Составляют два стола, раскидывают скатерть такую тугую, что, казалось, вот‑вот она сломается, убирают только мешавшую делу вазу с цветами, и гости рассаживаются вперемежку с работниками сферы обслуживания.

Повар незаметно снимает свой халат и колпак.

Палтус идет прекрасно под «Столичную», которую заказывает Юрий Павлович, и «Охотничью», которую не замедлили заказать инженеры.

Всем так хорошо, или, как выражался Юрий Павлович, славненько, что он не может не прочитать вслух тот самый рассказ Ильи Зверева, который он недавно читал друзьям, благо рассказ был напечатан в тоненьком сборнике, свободно умещавшемся в кармане, и Юрий Павлович может не расставаться с этим столь полюбившимся ему произведением.

Не в пример снобствующим старым друзьям, эти простые и независтливые люди принимают рассказ, что называется на «ура». Официантка Антонина скромно замечает, что человек, написавший такой рассказ, — великий писатель, и великая честь, что он сидит тут рядом, запросто. Все соглашаются с ее мнением и пьют за здоровье Юрия Павловича. Объяснения его гаснут в общем шуме, а теми, кто их услышал, принимаются за похвальную скромность, увы, столь редкую в среде работников искусств.

Инженеры тоже чувствуют себя преотлично, особенно после того, как Юрий Павлович говорит, что «Прощай, оружие!» Хемингуэя он недавно перечитывал с огромным наслаждением, это роман гениальный, но его, Юрия Павловича, на данном этапе дико раздражают копиисты, усвоившие лишь манеру писателя. И что Апдайк его раздражает потому только, что он сейчас моден, а кто знает, некоторое время спустя и Апдайк может стать его настольной книгой.

Это несколько, хотя и не целиком, успокаивает полного инженера, а худой думает, что художник есть всегда художник, {394} и вкусы его могут меняться даже от случайного облачка в небе, и это великолепно.

Чтобы хоть немного прикорнуть перед Ленинградом и суметь более или менее внятно доложить начальству о том, как прошла защита технико-экономического обоснования, инженеры заикаются насчет того, что самый бы раз по вагонам. Но, как тут же определилось, такая акция была бы курам на смех: поезд несся, грохоча, к своей конечной цели, оставляя позади отстроенные после войны кварталы Колпина с облинявшими из-за неустойчивой краски когда-то лимонными фасадами и белыми колоннами под русский ампир. Уже моросил привычный ленинградский дождик, и на переездах автобусы, спешившие на Невский и на Петроградскую сторону, ждали, когда поднимется автоматический шлагбаум.

*Не только литературный персонаж — авторская программа*. «Больше всего на свете неприятны моему современнику характеры вялые, пассивные, те люди, по глазам которых видно, что их “хата с краю”», — напишет он в автобиографии. И — процитирует Николая Заболоцкого:

Не дорогой ты шел, а обочиной,
Не нашел ты пути своего,
Осторожный, всю жизнь озабоченный,
Неизвестно во имя чего!

И хотя герой трилогии Германа Владимир Устименко — не реальный человек, а всего лишь литературный персонаж, все, что сказал Юрий Павлович о героях своих документальных повестей, целиком относится и к вымышленному им, Германом, Володе Устименко.

Ведь это не только персонаж — это авторская программа.

Между мальчиком Володей из первой книги последней трилогии, тем самым ригористом Володей, отрицавшим Чехова, мальчиком Володей, сыном летчика Устименко, павшего в боях за революционную Испанию, и Владимиром Афанасьевичем Устименко, выступающим в Париже, в феврале 1965 года, на Международном симпозиуме по вопросам лучевой терапии, пролегла жизнь — большая, нелегкая жизнь целого поколения, точнее, нескольких поколений.

{395} Трилогия, таким образом, отразила не только биографию врача Устименко, но и жизненный опыт самого автора, вобрала раздумья художника об этих десятилетиях нашей жизни, наконец, размышления автора о жизни собственной.

Место действия в последних страницах трехтомного повествования Юрия Павловича — Париж, 1965 год.

Сам Юрий Павлович был в Париже в этом же, 1965 году, уже пораженный лучевой болезнью.

Снова долго мне не писал — ему было очень, очень плохо, шла первая атака наступившей болезни…

«Я ужасно перед тобою виноват… и мне нет никакого прощенья…»

Возвратившись домой, в свою деревню Сосново, под Ленинградом, где была начата его трилогия, написал эпилог к последней части романа. Эта последняя часть называется «Я отвечаю за все».

Господин Устименко, известный русский врач, привез в Париж свое открытие — это в эпилоге.

Медицинская проблема, которую решил Владимир Устименко, не выдуманная, не вымышленная. По горькому совпадению автор трилогии изучил ее на своем опыте.

Но герои Германа никогда и не мучились проблемами выдуманными. Они реальны, как реален мир, который изображал писатель. И, чтобы понять человека, писателю нужно понять его дело.

### Розовый старик

— Где шампунь?

Он задает этот вопрос, чуть приоткрыв дверь из ванной в коридор, нарочито тихим, подчеркнуто страдальческим голосом.

— Дело в том, что старики, а особливо старухи, к каковым отныне, пройдя курс лечения, я принадлежу и буду, очевидно, принадлежать до конца дней, отвратительны тем, что раздражаются на любую мелочь. Если они положили ручку, или резинку, или газету в правый угол стола, а кто-то из несчастных домашних, прибирая, переложил их в левый — ох, не приведи господь попасться старухам под руку! Они будут нудно и длинно твердить о человеческой черствости и о черной неблагодарности и о том, что {396} любой посторонний, и притом пустяковый, человек и любая вздорность его дороже им, нежели этот, то есть эта, затянувшая свой век, зажившаяся, проще говоря, к несчастью всех ближних, старуха.

Он собирается с визитом к Лукьянову, в управление милиции Ленинграда. Из‑за болезни визит откладывается вот уже шестой раз.

— И решил вымыть в связи с визитом голову. Я привык мыть голову шампунем, а шампуня как раз на том месте, где ему стоять, и не было. В силу того, что я стал старухой, я обиделся буквально до слез и стал выговаривать моей кроткой супруге, а она, напуганная в свою очередь буквально до слез, робко сунула мне в дверь золотистый флакон.

Несколькими неделями раньше пишет мне из Соснова, под Ленинградом:

«… Искали у меня рак месяца три, не нашли на сегодняшний день, но нет таких крепостей… найдем. Лечили и лечат всяко: переливают в вены женское — кровь и плазму… я давно старуха. Не старик, а именно старуха. И голос у меня старушечий — дребезжащий, и характер такой же…»

Смерть, или, как он иной раз называл ее по старинке, с незлобивым и фамильярным небрежением, — костлявая, надвигается на него, ускоряя свой шаг, и он это знает.

И свои сроки, минимум и максимум «от» и «до».

Вероятно, это очень страшно — знать, даже приблизительно, свои сроки, но он их знает.

Вычитал в книгах.

Не надо для этого будто невзначай выспрашивать своих друзей-медиков, или украдкой рыться у них же на книжных полках, или навещать букинистов на Литейном, с которыми он поддерживает связь смолоду.

Книги по медицине, громоздкие, неформатные, в мрачноватых, если можно так сказать, нелюдимых переплетах, неказистые, ультранесовременной внешности, чем-то похожие на тех самых земских врачей, перед которыми он благоговеет, как перед любимым Чеховым, который был тоже земский врач, — эти книги под рукой, тут же, в кабинете, на полках, тоже громоздких и неказистых.

Рукой подать от дивана, на котором он встретит конец.

Они всегда рядом с ним, рядом со всей его жизнью, книги по медицине — и когда он был молод и здоров.

{397} Одно из самых его постоянных чтений, если не самое постоянное. Так что ничего не стоит ему узнать про свою болезнь раньше и больше всех.

И, узнав, поставить самому себе диагноз.

Как когда-то его любимый Чехов.

Из того же Соснова писал мне:

«Правильно ли, что Таня, выпуская меня гулять на улицу, повязывает мою голову оренбургским платком? И сижу я на лавочке у дома, со старухами. Правильно ли это с точки зрения науки и чуткости?»

Он даже знает, как это будет.

И описывает скрупулезно. Даже холодновато. Как бы поглядывая издали на зеркальное свое отражение.

В своей последней книге, в последнем письме своей героини конечно же медика Ашхен Оганян.

Нет. Не холодновато. Вновь перечитываю письмо Оганян, — нет, не холодноватость, напротив, скорей даже скрытое, запрятанное за иронией бешенство.

Начинается оно в манере писем самого Юрия Павловича поры его болезни:

«Вы получите это письмо только в том случае, когда я перестану существовать, что, как вам хорошо известно, назначено всем нам рано или поздно. От этого никуда не деться никому. Впрочем, профессор Карл Эрнст Байер, учитель моего деда, вовсе не был убежден, что должен умереть, поскольку, правда, известно, что все люди пока что умирали, но это вовсе не аксиома, основано лишь на практическом опыте, который вполне может измениться. Байер, разумеется, умер, а дед мой, недурной, кстати, впоследствии клиницист, сказал: еще один опыт провалился».

«… В общем, мой друг Володя, “их штербе”, — как сказал удивительный доктор Чехов, умирая.

Пока! — как говорят нынешние молодые люди».

Нет, не холодновато. Ссылается на записки Пирогова — те, которые Пирогов обозначил словами «Дни страданий». Это было незадолго до смерти хирурга.

И Ашхен Оганян, то есть Юрий Герман, пишет:

«Так вот, я пишу вам в дни страданий!»

«Я смешу себя, я смешу других, но мне не смешно больше, а другие улыбаются из вежливости».

В письме из Соснова:

«… Было мне действительно очень плохо, похуже, чем Баталову в картине твоего любимого Ромма. Его ударило, если я не ошибаюсь, только по… которая такому… как изображаемый {398} Баталовым ученый, и не слишком-то нужна, а меня ударило по голове и по органам поедания пищи, что для меня в высшей степени ценно… Да и голова нужна для писания посредством выжимки из нее — всяких романов. Тут меня и садануло. Врезали мне 20 тысяч 400 единиц — спросите у вашей Тани (врача. — *А. Ш*.), она вам, темным, объяснит, что это такое, если по “два поля” в день и все по горлу. В общем — кто противник атомной войны — так это я противник…»

А в письме Оганян, сочиненном примерно в это же время, уже не смешит — ни себя, ни других, ему уже не смешно больше, и другие тоже больше не улыбаются из вежливости…

«Ах, какая дрянная, жестокая баба — природа, когда она берется за расправу с нашим братом — человеком. И обидно мне к тому же! Что я ей сделала, этой стерве — природе! За что она меня так отвратительно скрутила напоследок?.. Какие счеты она со мной сводит?»

Смерть не только страшит его, как страшит каждого, даже уставшего от жизни и особенно от страданий, но и возмущает.

Оскорбляет!

«“Мудрая” природа, “добрая” природа, спокойная и вечная природа, — задыхаясь от ярости, пишет Ашхен Оганян, то есть Юрий Герман в свои “дни страданий”. — Вы даже представить себе не можете, как бешено я ненавижу восторги немощных и паточных рабов перед величием и мудростью праматери-природы…»

Перечитываю эти строки, припоминаю пасмурное и темное ленинградское довоенное утро на набережной Мойки, и квартиру в первом этаже, и большую лампу, которая горела на его письменном столе. Я зашел к нему с утра, мы куда-то спешили, но он усадил меня в кресло и взял со стола книгу.

— Помнишь, Олеша сказал нам, что лучшее о смерти и вообще лучшее в литературе мира — «Смерть Ивана Ильича»? А вот я прочитаю тебе и кое-что другое.

И он прочел:

— «Ты ничего такого не чувствуешь? — спросил он.

— Нет. Просто хочется спать.

— А я чувствую, — сказал он. Он только что услышал, как смерть опять прошла мимо койки. — Знаешь, единственно, чего я еще не утратил — это любопытство, — сказал он ей».

{399} Мы опаздывали, но он продолжал читать:

— «Смерть пододвинулась, но теперь это было что-то бесформенное. Она просто занимала какое-то место в пространстве.

— Скажи, чтоб она ушла. — Она не ушла, а придвинулась ближе. — Ну и несет же от тебя, — сказал он, — Вонючая дрянь…»

Герман положил книгу, помолчал.

— По-моему, это гениально.

Перечитывал ли он в свои «дни страданий» «Снега Килиманджаро» Хемингуэя, отрывок, который он читал мне тогда вслух? Не знаю.

Может быть, и перечитывал. В ту пору, когда он прочел впервые Хемингуэя, и романы, и рассказы, это было до испанской войны, не было предела его восхищению и изумлению. После войны сорок первого — сорок пятого как-то сказал мне, что перечел изумившую его в свое время «Фиесту» — не понравилось… А «Снега Килиманджаро» любил и не менял своей первой оценки…

— Итак, я готов к визиту в милицию. Голова вымыта на славу, побрился до раздражения кожи, надел свой выходной костюм, правда уже блестевший в локтях и на заду, дребезжаще-старушечьим голосом наказал записывать, кто мне звонил. Не забыл втыкнуть пугливо жавшимся к стенке моим ближним, что они обещают передать, кто звонил, и всегда забывают, отчего люди обижаются на мою нечуткость, хотя нечуткость-то как раз и не моя… Затем, выйдя, я решил пройтись пешком вдоль Мойки и затем уже на любимую мою Дворцовую площадь. Так я и сделал. Меня удивляет несколько, что прохожие, все как один, оборачиваются и смотрят мне вслед — разумеется, в Ленинграде я популярен, но не настолько же.

Быть может, люди войны в годы войны научили его защищаться от страха смерти, да и от самой смерти — иронией.

И он защищается.

Иногда — юмором. Солдатским, грубоватым.

Иногда — иронией. Тонкой и печальной.

Как строчки последних чеховских писем — ведь он их то и дело перечитывает.

Как чеховское последнее — «Их штербе»…

Книги по медицине, а главным образом их авторы, люди, о которых в книгах этих писалось, все они вкупе {400} составляют как бы часть его существования, часть немаловажную. Все равно, знакомы ли они ему лично или незнакомы, то ли это Мечников или скромнейший сестрорецкий врач Слупский, доктор ли Иноземцев, хирург Бурденко или не ведомая никому врачиха, чьи непритязательные записи о полевом лазарете публиковались в провинциальном альманахе.

И персонажей для своих книг выбирает преимущественно с медицинским уклоном. Неравнодушен, как известно, к сыщикам, но те все-таки, пусть не обижаются за правду, идут вторым эшелоном.

А в первом — люди профессии, каковую он почитает за благороднейшую и чистейшую в человечестве.

Такой, как, скажем, доктор Калюжный — нелюдим, врачевавший в сельской глуши. Традиция тут шла не от светского преуспевающего доктора Иноземцева, чье имя прославлено одноименными каплями, а именно от солдатского лекаря Пирогова.

Название пьесы, где угрюмая фигура Калюжного возникла перед зрителями, вызывающе ассоциативно.

«Сын народа».

Непримиримый Калюжный был не прототипом автора — слаб человек! — авторским идеалом.

Из пьесы нелюдим уходит на экран.

Но Калюжного Герман от себя не отпускает, вместе с ним он на войне, только Калюжный становится Устименко, сохраняя, впрочем, свою маратовскую непримиримость, свою мрачноватую угловатость, презрение к показному, душевную девственность, не поколебленную немыслимыми катаклизмами столетия.

И своих героинь ищет после Антонины из «Наших знакомых» в медицинской среде. Так написались «Сестры», пьеса об обороне Севастополя в прошлом веке. А в сорок втором, когда Герман служил на Северном флоте, сестры воскресают в повести «Медсестра Надя Гречуха».

Рассказы о Пирогове, родившие «Сестер», написал до войны; помню, как он читал рассказ «Буцефал», который показался лучшим из написанного им.

И «Буцефал» воскреснет спустя годы в сценарии «Пирогов».

Были и упоминавшиеся подполковник медицинской службы Левин, и Ашхен Оганян, была документальная повесть «Доктор Слупский».

Впрочем, сам до болезни к врачам никогда не обращался, {401} напротив. Не жалует санаториев и домов отдыха, искренне не понимает, зачем люди туда едут. Не знает своего давления. Веса. Состава крови. На него не заведены, как на остальных всех советских смертных, санаторные карты, нигде, ни в каких поликлиниках нет истории его болезни. Да и болезней, в общем, если не считать насморков, головных болей, легких простуд, тоже нет.

Но зато есть теория, полушутливая, что и зубы лечить не надо, лучше предоставить их, зубы, естественному ходу событий, чтоб им, зубам, самим надоело болеть и они сами по себе отмирали.

Впрочем, в 1955 году произошла осечка.

Поддавшись уговорам и принципу «в жизни надо все испытать самому», решился провести месяц на курорте, в Кисловодске.

Из отпущенных ему по путевке двадцати шести ремонтных дней двадцать пять прилежно не делал того, что примерно делали вокруг все остальные.

За двадцать пять дней не принял ни одной нарзанной ванны. Не выпил ни одной кружки нарзана из источника — только лишь переписал надпись о том, что эту водичку некогда пил сам Петр Первый. Не участвовал ни в одном прописанном ему гидротерапевтическом сеансе. Отверг все другие предложенные ему процедуры. Отверг диету. На утреннюю гимнастику не выходил ни разу. На прогулки по нумерованным маршрутам выходил, правда, трижды, но ни разу не доходил до цели, как бы близка она ни была. Правда, ему очень нравились названия этих маршрутов: теренкуры. И он с удовольствием повторял это слово без всякого на то повода: «те‑рен‑ку‑ры», «те‑рен‑ку‑ры».

На двадцать шестой день этого единственного в его жизни курортного лечения (билет на поезд в Ленинград уже в кармане), трепеща от того, что ему нечего будет рассказать жене и выпихнувшему его в Кисловодск другу-врачу, делает все разом. А именно: принимает первую и последнюю в его жизни нарзанную ванну; потом встает под душ «шарко»; потом выходит на гигантскую прогулку на известное всем Большое Седло; на обратном пути завернул в «Храм воздуха», теперь там читальня, а тогда жарили шашлыки по-карски. Это-то предназначение «Храма воздуха» ему известно было с первых же дней пребывания, и с первых же дней пребывания он прилежно посещал «Храм», правда, доезжал к нему на такси.

{402} После приема пищи в «Храме воздуха» спускается к источнику и впервые глотает лечебный нарзан. Нарзан кажется ему, как он потом сообщил мне, подогретым и не газированным, и он этому обстоятельству изумился.

Через несколько часов стало ему худо. Впервые в жизни плохо с сердцем. И это после того, как он впервые в жизни пробует лечиться!

Отъезд отложен, билет пропал. Юрия Павловича укладывают в постель.

Обо всем этом происшествии Юрий Павлович пишет мне из Кисловодска в обычной, отстраненной, грустно-иронической манере:

«Как ты, вероятно, слышал, меня навернул микроинфаркт».

«Навернул микроинфаркт»… Несколько неожиданное столкновение жаргонного слова с медицинским. Однако вполне в манере Германа. «Было все это довольно противно, очень больно и мучительно. Не так страшен инфаркт, как стенокардия. Припадок ее продолжался более шести часов, представляешь? В общем, я видел “глаза орла”, как пишут в книгах. Но все это лирика, а есть еще и дело».

Далее идут соображения, связанные с его работой и моей.

«Глаза орла». Это выражение я встретил вновь в письме его — уже много лет спустя, после облучения. «Живу в деревне, в городе почти не бываю. Написал 300 страниц романа. Пишу и пугаюсь того, что пишу, а врать на старости, да еще поглядев в “глаза орла”, неинтересно. Для отдохновения пишу книжечку, вернее, очерк про И. В. Бодунова. Получается мило, довольно смешно».

«Глаза орла».

А я в эти времена несколько раз видел глаза моего друга — и ловил в них странную, холодную пустоту.

Отчужденность, или, как ныне принято говорить элегантно, некоммуникабельность.

Те, кто знал Германа, знали, как этот термин и по сути и по звучанию ему неприятен — не только потому, что терпеть не мог Юрий Павлович модной, изысканной терминологии, но и потому главным образом, что ничто так не было противопоказано талантливой и щедрой натуре его, как именно некоммуникабельность.

И жизнь человеческая влечет художника — не парадная, а именно будничная, черновая, и не только жизнь сама по себе, но и ее чепуха, мелочи, он удивительно неотразимо, {403} по-снайперски засекает в человеке то, что его украшает, и то, что чернит, всегда идя от частного к общему, а не наоборот, замечает, как кто ест, кто как разговаривает, кто как хвастает, придумывает и гиперболизирует хорошее в человеке, если этот человек ему по сердцу, и придумывает и гиперболизирует плохое, если человек ему «поперек»…

В том же последнем письме Ашхен Оганян, то есть Юрия Германа, есть строчки:

«Милый Володя! Я видела разных людей, и в том числе женщин, которые не хотели связывать себя. Боже мой, какие в старости это были несчастные, жалкие вдовицы. Как они холили и лелеяли себя, как относились к себе, к своему никому не нужному здоровью, как истово, почти свершая религиозные таинства, они кормили себя то сладеньким, то кисленьким… Как они одевали свои увядшие тела, как сосредоточивались на глупостях и пустяках, недостойных человека, как произносили слова “уютненько”, “вкусненько”, “тепленько”, “сладенько”»…

А тут — пустота в глазах, холод.

Герман дважды ездил во Францию. Во второй раз привозит огромный мешок, набитый дорогими лекарствами. Не себе — Леониду Лукову, режиссеру, тогдашнему очередному увлечению. Луков снимает по сценарию Юрия Павловича фильм «Верьте мне, люди». Луков ему «пришелся», стало быть, лучше Лукова на планете создания нет.

Это время, когда, казалось бы, в тучах засинела узкая полоска надежды.

Казалось бы, наступил железный перелом в болезни.

На языке врачей это называется красиво — ремиссия.

И Юрий Павлович с наслаждением повторяет это слово, как когда-то «те‑рен‑кур»: «ре‑мис‑сия, ре‑мис‑сия».

Близкие счастливы. Он по видимости тоже. А может, делал вид?

Во всяком случае, пишет мне в этот, казалось бы, обнадеживающий период, по обыкновению высмеивая и свою хворь, и ее лечение:

«… А доктора, тудыть их в качель, ничего не петрят в лечении этой лучевой болезни. И петрить не желают. Кроме сибирского масла “облепиха”, никому ничего не известно в этой области знания… Сейчас полегче. Гремит еще в ушах, и спиртное не лезет в глотку. Дожил до того, что Таня и дети уговаривают: — У‑пу‑пуп‑сик, выпей рюмашку — за мамочку, за Лешечку… У‑у‑пупсик, хоть бы надрался, как свинья… А я сижу и кочевряжусь…»

{404} Так что же — верил или знал, что конец?

Думаю, второе.

Ведь и в последнюю пору своей жизни, когда он уже все понимал и все высчитал, скрывает от близких им самим поставленный диагноз.

А они, полагая, что он не знает, что его ждет, скрывают от него приговор, уже вынесенный врачами.

Так и идут меж ними эти поддавки.

И все-таки… И где-то… Надеется.

«Ах, какая дрянная, какая жестокая баба — природа, когда она берется за расправу с нашим братом — человеком…»

Еще в молодости завел манеру — делать выписки на маленьких библиотечных картонных бланках.

И, помнится, выписывал и читал вслух друзьям поговорки о том, что жизнь, вопреки всему и несмотря ни на что, лучше смерти. «Жизнь надокучила, а к смерти не привыкнешь». «Никогда живого не считай мертвым». «Жить скучно, да ведь и умереть не потешно». «Горько, горько, да еще бы столько». «Ешь солоно, пей кисло, не сгниешь».

В дни ремиссии я приезжаю по своим делам в Ленинград, вхожу в номер, набираю его телефон — я всегда звоню ему сразу же, не откладывая, когда приезжаю в Ленинград, и я не воспринимаю Ленинград без того, чтобы не знать, что там есть Герман, которому можно тотчас же позвонить…

И сейчас, когда, приехав в Ленинград, нельзя позвонить Герману, Ленинград опустел для меня.

Он приходит в гостиницу — и потому, что хочет встретиться со мной, и потому, что любит гостиницы, весь ритуал встречи с приезжими друзьями. Он работает всегда очень много, днем и вечером, бешено — в последние годы жизни, но неизменно превращает приезды друзей в свои выходные дни.

И на сей раз пожаловал ко мне, и не один, с друзьями.

Шум, гам — все это он любил всегда в таких случаях, а сейчас это ему и нужно. Впрочем, вдруг внезапно наскучивало.

Так и сейчас.

Вдруг утомляется, идет в смежную комнату. Я двинулся за ним, садимся друг против друга на кроватях, молчим. Ему не хочется говорить, мне — тоже. Входит женщина, пришедшая вместе с его друзьями. Садится рядом со мной, напротив Юрия Павловича, и, не стесняясь моим присутствием, говорит, глядя в пол, о том, что напротив нее сидит {405} человек, ради которого она, было время… «Да вру я, — перебила она себя, — не было, а есть»… Да, ради которого она могла бы, не задумавшись, умереть, и он это знает, знает, и все-таки не принял ее любви… и быть может, «да не быть может, — снова она перебила сама себя, — а так оно и есть»… и теперь, сегодня, сейчас, каждой своей клеточкой чувствует — ни к чему ему эта ее вечная, несчастная, бессмысленная любовь.

Она говорила это спокойным, чуть хрипловатым голосом, и это спокойствие, и то, что она при мне, и не умолкая, когда сюда заглядывали другие люди, решилась на это неожиданное, быть может, для нее самой открытое признание, жутковато.

Но еще более жутким представлялось то, как он ее слушал.

Снова ловлю выражение его глаз — с той же странной и холодной, так резко несвойственной ему, так сказать, нетипичной для него пустотой.

Она смолкает так же неожиданно, как и начала. Я, ощутив великую неловкость, молчу. Он говорит:

— Ре‑мис‑сия.

И неизвестно, к чему относится это — к ее ли чувству, к его ли приблизительным срокам.

Ночью перебираю в памяти этот шумный день, проведенный целиком с Юрием Павловичем, — он потом весел, оживлен, шутит, рассказывает смешные устные новеллы: на которые, как известно, великий мастер, — и чувствую острый толчок в сердце.

«Глаза орла».

В темноте ночного гостиничного номера тускло светятся передо мною глаза Германа, когда шел рассказ любившей его, малознакомой мне женщины.

Где я видел раньше это выражение глаз? Зрительная память подсказала.

В блокаду. Люди, пораженные дистрофией, шли по обледенелым проспектам, сами обледенелые, сберегая движения, и по сторонам не смотрели, а доводилось если поглядеть — только чтобы понять, куда идут. А бывало, когда шли, не отдавали отчета — куда.

С таким же выражением глаз.

Внешне все вроде по-прежнему — утром стрекочет машинка, и вечером она стрекочет, и ложатся рядом странички, стопки их растут, и он ездит на читательские конференции, {406} и в Доме книги надписывает свои книги — стоит к нему огромная очередь, и говорит мне, придя после одной из таких встреч:

— Ты знаешь, это очень приятно, но и нужно, ну да ты этого никогда не поймешь, ведь вы, драматурги, зайчики избалованные, вы привыкли выходить под свет софитов и привычно раскланиваться, посылая ручкой безешки на галерку, а мы, прозаики, всего этого лишены…

Все вроде по-прежнему.

Он даже снова ходит, как бывало, на рынок, это смолоду одно из его самых любимых занятий, он приезжал в другой город и тотчас же отправлялся на рынок.

Сам выбирает и покупает продукты и, если ждет гостей, спозаранку отправляется на базар с авоськой.

И, пользуясь своим привилегированным в органах милиции положением, прописывает кого-то, кого никак не прописывают, и пишет мне очередное письмо с очередной просьбой: «Помоги этому парню. Если бы ты знал, какой он талантливый и настоящий мужичок. И как глумливо обошлась с ним жизнь».

И призывает своих московских друзей: «Любите нас. Пишите нам. Мы — зайчики. Наверное, числа девятого будем в Москве, ко мне прилетает мой парижский брат, и я хочу проводить его из Москвы».

Но приезды в Москву становятся от месяца к месяцу роже, даже если это нужно по срочным делам — в Москве снимаются его фильмы, издаются его книги.

И в последний раз, когда прилетает его брат из Парижа, ни встречать его, ни провожать не может.

Нетранспортабелен.

И материал снимающегося в Москве фильма Юрию Павловичу возят в Ленинград.

— Итак, я вышел на любимую мною Дворцовую площадь. По-прежнему редкие здесь прохожие останавливаются и смотрят мне вслед, и я, будучи гадко тщеславным и не будучи в состоянии подавить в себе это низкое чувство, уже несколько приосанился и стал подумывать о том, что я и в самом деле популярен, как Штепсель и Тарапунька, и даже ощутил известный духовный подъем. Правда, завидев ангела на Александровской колонне и взглянув на арку Главного штаба, я тут же ощутил ничтожность моих суетных помыслов вблизи этих взлетов гения, не правда ли, пупсик? Ведь не вместе ли прохаживались мы в этих невероятных {407} местах с Юрием Карловичем Олешей, когда он приезжал до войны в Ленинград, и, помнишь, Олеша сказал, глядя на эту арку, что ее надо читать, как стихи? А помнишь, как Олеша, приезжая в Ленинград, стоял в «Европейской» гостинице, и я ходил к нему принимать ванну, это было моим любимейшим занятием до войны — принимать ванну у заезжих москвичей. Кажется, это теперь называется «хобби»? А у тебя есть хобби? У меня теперь нет никаких хобби. Были хобби — кактусы, были хобби — фотографии, были хобби — рыбки. И сплыли. Так вот. А после войны мы снова с тобой бродили по Ленинграду, хотя я очень не люблю гулять, но мы шли с «Ленфильма» пешком и остановились на мосту и поглядели на Петропавловку, и на Биржу, и на особняки на набережной, и ты, отвратительная столичная штучка, глянув на все это, похлопал меня, жалкого провинциала, и сказал одобряюще:

«Смотри-ка, и у вас в Петербурге сохранились кое-какие недурные уголки».

Я этого не говорил, но он придумывает, что это говорил я, а уж придумав — незыблемо в это верит. Он верит тому, что придумывает про людей.

— В дверях уголовного розыска, куда я направился, стоял милиционер, меня, видимо, не знавший… а быть может, нынче и не узнавший… Долго изучал мой пропуск, что всегда меня бесило. Сравнивал мое фото с тем, что он увидел, как говорится в высшем свете, «о‑натюрель». И, покачав головой, все-таки пропустил меня в департамент, а оглянувшись, я поймал его полный изумления взгляд. И, по суетности естества, вновь принял это за знак популярности в городе, тем более что еще недавно я долго и нудно выступал по городскому телевидению, или, как говорят мои друзья-украинцы, «телебачению».

С так называемым хобби у Юрия Павловича было всю жизнь хорошо.

На полученный гонорар за «Наши знакомые» завел автомобиль — один из немногих частновладельческих автомобилей в аскетически-пуританском Ленинграде начала тридцатых годов.

Тогда у подножия Невской башни, где еще уцелела от начала двадцатых годов энергическая, выдвинутая вперед голова Фердинанда Лассаля, поставленная на постамент так, что казалось, она существует от него отдельно, где-то впереди, — так вот тут еще стояла очередь к последним в городе извозчикам, и пахнущий лошадиным потом извозчик мог {408} отвезти вас в фаэтоне на резиновом ходу по деревянным торцам улицы Красных Зорь на Стрелку или к Буддийскому храму в конец Новой Деревни.

И окажись поблизости Юрий Павлович — не преминул бы вас отвезти на своем авто туда, куда вам нужно.

Конечно, за рулем лично.

Это была любовь. Это была страсть.

Входил к друзьям, или в Гослитиздат, или на читательский вечер, привычным движением усталого шофера утирая ладонью вымазанный в чем-то автомобильном лоб.

Нравится поздней ночью, особенно если это белая ночь, развозить по застывшему в ночной неподвижности Ленинграду друзей и знакомых так, чтобы дать кругаля и вылететь на Дворцовую набережную или на Троицкий мост, или промчаться мимо сфинкса близ Академии художеств, а то и завернуть, покрутив вокруг памятника Фальконета, в петровские места, Новую Голландию.

Досадовал, если засидевшиеся допоздна друзья живут непростительно близко от его дома и не стремятся попользоваться его автомобилем.

Тогда, помявшись, просто предлагает прокатиться.

Всегда был готов помочь в переездах, в поездках на дачу, и разве что неохотно соглашался участвовать в погребальных процессиях — медленная езда не нравится.

После войны забывает о том, что водит машину, и, кажется, ни разу не брал руль.

Любовь иссякла. Забылась страсть.

Увлекся фотографией.

Увлекся — не то слово.

Обуян. Одержим. Поглощен. Забрасывает семью. Друзей. Писать даже на некоторое время перестал.

По ночам жена просыпается от жгучего света юпитеров — снимает ночью, в квартире. Саму квартиру перестроил так, чтобы выделить помещение для фотолаборатории, хотя на службу страсти поставлены все помещения — снимки сушатся в столовой, в кухне, в ванной; нельзя, соответственно, готовить обед и мыться, так как стоят горки специальной фотопосуды. В кабинете готовые снимки раскладываются на поду и на рабочем столе.

Самые счастливые часы жизни — в фотолаборатории.

И самые чистые, самые цельные, самые благородные люди на земле — фотографы.

А потом все кончается. Внезапно. Столь же необъяснимо, как и началось.

{409} И, подобно чаплиновскому миллионеру, запамятовавшему наутро все то, что умиляло и воодушевляло его ночью, вяло отзывается на вопросы о том, как дела с фотографией, есть ли новые снимки.

— Какие снимки? О чем вы?

И, получив первый же аванс за новый роман, вновь перестраивает квартиру. А так как квартира сырая, в первом этаже, а рос мальчик Леша, и надо опять что-то огораживать, делить и встраивать, а денег уже нет, и он снова беден, а бедный — он считает — должен жить как бедный, то страшно раздражается на эту свою недавнюю страсть и уже всему виной полагает фотографию, а пуще фотографов, которые ранее входили к нему запросто, а теперь их повымело, и он, не стесняясь, обзывает их марафонщиками и шарлатанами.

После войны он где-то вычитал, а быть может, и сам выдумал, но говорил, что вычитал: кактусы — святые растения.

Растут всюду, даже на песке, даже где нет дождей. Противостоят самым чудовищным засухам. Спасают в пустыне умирающих от жажды людей. И животных тоже спасают. В них, кактусах, накапливаются резервы водянистого сока.

— Глядя на кактусы, — говорит он растроганно, низким голосом, — можно поверить, что есть бог, который их создал.

И уже заведена обширная литература о кактусах. И уже известны вариации кактуса — эхинокактусы и мамиллярни, грандифлорусы и рипсалисы. И есть специальный чемодан с отделениями, и даже название ему придумано — кактусятник.

И носится с этим чемоданом по городам и весям, всюду, где обнаруживается новый вид этого колючего и царственного растения. И становится видным членом общества советских граждан, выращивающих кактусы. Даже собираются граждане и, учитывая его беззаветную отдачу, выдвигают Германа в председатели общества.

Все делает сам: пересаживает, поливает, переделывает подоконники в квартире, выламывает стенки — кактусы любят свет.

Меняет к лучшему мнение о людях, когда узнает, что они одержимы кактусами. Завязывает темные связи с личностями неопредленных профессий, которых в другие периоды жизни немедля выгнал бы вон. Они облепляют его, как ракушки глубоководный корабль, звонят ему поздними ночами, {410} таясь от его семьи, подделывая и изменяя голос. И поздними ночами уходит к ним, как на тайное свидание, вызывая дома неоправданные подозрения. Возвращается с очередным цереусом или факельным кактусом или, того более, с кактусом, обладающим необыкновенным, сильным, резким и приятным запахом, под названием «царица ночи».

За два года собрана уникальная коллекция.

Однажды привез в свой кактусятник крупнейшего специалиста по кактусам, на самом деле — крупнейшего жулика. Сам ушел работать. Жена заходит в кактусятник, видит, как специалист, то есть жулик, складывает кактусы в две большие корзины.

— Что вы делаете?

— Это велел Юрий Павлович. Я вынимаю кактусы больные и увожу их лечить.

На улице стоит грузовик. Жена идет к Юрию Павловичу, он работает, просит не мешать. Когда она наконец поднимает тревогу и оба выходят на улицу — нет специалиста, нет корзин с кактусами. Нет грузовика. Все лучшие экземпляры, на которые потрачено столько сил, средств, любви, увезены.

Завелся, позвонил в милицию, своим корешам — объявили всесоюзный розыск.

Жулика разыскали. Посадили. Кактусов уже, конечно, нет. Крупнейшему специалисту угрожает тюрьма, и долгая. Юрий Павлович пугается: из-за кактусов могут посадить человека, и, стало быть, он, Герман, в этом виноват. Нанял адвоката, который будет защищать вора-кактусятника.

И спрашивает жену:

— У тебя нет знакомых, которым бы ты хотела подарить кактусы? Там, кажется, еще что-то осталось…

И механически выбывает из общества советских кактусятников.

Ах этот всесоюзный розыск!

Однажды приходит к Герману здоровенный мужчина — падает на колени и просит помочь через милицию.

Пропали жена и ребенок. Исчезли бесследно.

Мужчина полагает — убиты злодеями.

Юрий Павлович помогает мужчине — объявлен милицейский розыск.

Нашлась жена. Нашелся ребенок. Целы, невредимы. Убежали от мужа и папочки — оттого, что он бил их, воровал у них одежду на водку. Злы на Германа, отыскавшего их, бесконечно пишут ему письма, обзывают.

{411} Некоторое время спустя, тайком от семьи, вступает в общество по разведению рыб.

В соответствии с уставом общества, заводит рыбок. Приобретает аквариумы. Монтирует аквариумы в книжные полки.

Книги сыреют.

В аквариумах надо поддерживать определенную температуру, и весь кабинет опутан, как лианами в джунглях, тонкими шлангами.

Семья терроризована.

Рыбы живородящие, и нужно сделать так, чтобы мать не сумела заглотать новорожденную крохотулю, нужно выловить младенца миниатюрным сачком и молниеносно перенести в другой аквариум, и непременно с одинаковой температурой.

Прерывает деловой междугородный разговор извинением:

— Простите, не могу говорить, у меня рыба рожает.

Рыбы золотые, в крапинку, пузатые, головастики, с пушистым хвостом и маленьким хитрым глазом. Водоросли, камешки, гроты, черви, сушеные мухи и, возможно, я ошибаюсь — сушеные тараканы.

Памятью о рыбах остались пятна на стенах и на полу.

А рыбки?

Он их разлюбил. Однажды пришел к жене и сказал:

— Хочешь, я подарю тебе мои аквариумы, они мне больше не нужны.

Жена была в отчаянии.

Неправда, что в последние годы не было хобби.

Зажигалки.

Курил и, прикуривая, уже больной, лежа, брал со столика всякий раз другую — то бензиновую, то газовую, то с откидывающейся крышкой, то пистолетик. Ему их привозили все, знавшие эту его, кажется, последнюю страсть…

И когда все кончилось, в столе нашли штук сорок зажигалок, которые теперь никому не были нужны: в семье никто не курил.

Я уже писал — материал снимавшегося в Москве фильма о сыщиках ему возили в Ленинград.

На один из таких просмотров пришел с изрядным опозданием, что было не в его правилах.

Объяснил:

— Теперь я трачу неслыханно много времени на то, чтобы {412} привести себя в порядок. Пожалуй, даже больше, чем Наташа Ростова перед первым балом. — Усмехнулся. — А знаете, что я делал и почему опоздал? На языке уголовного розыска это называется «туалет трупа». Все замирают.

— Советую вам взять на вооружение этот милый термин. Не возражаю, если вкатите его куда-нибудь в текст… Куда идти? Разумеется, я опоздал, но, разумеется, и просмотровый зал еще занят. Вот вам острота еще довоенная: в авиации как в кино, а в кино как в авиации, — никогда не опоздаешь.

Нет, нет, понимает — дело идет к концу. Понимает, да.

И тем поразительнее — мужество.

В канун Нового года звоню ему в Ленинград, задаю отныне, увы, далеко не банальный вопрос:

— Как себя чувствуешь?

— Ну как? Хорошо. Что мне сделается? — Говорит это тем самым нетерпеливо-досадным тоном, который я теперь так хорошо знаю и знают все, спрашивающие его о здоровье и самочувствии. И тотчас же: — А где вы встречаете Новый год? С кем? Нет, назови точно, по порядку. Так. Так. Так. Ну что ж. Огни и цветы. Мило. А я дома, по-семейному. Кое‑кто придет. И даже довольно много народу. И мы будем веселиться. И вы веселитесь, зайчики. Скоро увидимся. Собираюсь в Москву.

А я беру с полки «Снега Килиманджаро» и читаю то, что когда-то до войны читал мне вполне здоровый и мало думающий о смерти Герман — читал ранним утром, на Мойке, почти напротив квартиры Пушкина.

«— Скажи, чтобы она ушла.

Она не ушла, а придвинулась ближе.

— Ну и несет же от тебя, — сказал он. — Вонючая дрянь».

Друзья из Москвы звонят в Ленинград, но не к нему домой — может взять вторую трубку. «Есть ли надежда?» — «Надежды нет». — «Есть ли надежда?» — «Надежды нет».

Семья по-прежнему скрывает от него, что знает все, а он скрывает от семьи, что знает все.

За два дня до конца звонок из Ленинграда: «Остались часы».

Дают удвоенные, утроенные снотворные — не действуют. Внутривенные вливания. Внутримышечные инъекции. Если не снять боль — хоть ослабить.

{413} Не спит.

Врачи, которых любил всю жизнь и которые платят ему взаимностью, не отходят. Один из них поздно ночью вошел в кабинет, где лежит Юрий Павлович. Герман приоткрыл глаза, снова закрыл.

— Надо пустить кровь, — говорит врач.

— А что это даст? — не открывая глаз, спрашивает Герман. — Ведь ничего?

Оба замолчали. Врач сел в кресло.

— Расскажите что-нибудь забавное, ведь я не сплю, видите, — сказал Герман, по-прежнему не открывая глаз.

Врач молчит, а потом пересказывает рассказ Чехова, не вошедший в Собрание сочинений, который недавно читал.

Юрий Павлович лежит закрыв глаза. Говорит раздраженно:

— Вы путаете. У Чехова не так.

— Я только что читал, — говорит врач.

— Так Чехов не мог написать, — говорит Герман.

— Утром я принесу вам этот рассказ, и вы убедитесь, что я прав, — говорит врач.

— Утром вы принесете? — спрашивает Герман.

— Утром. А что?

— Пускайте кровь.

Герман верит, что еще будет утро. Врач делает укол. Но утра уже не было.

А на маленьком картонном библиотечном бланке в его бумагах нашли сделанную им все тем же косым, размашистым, только теперь из-за неверности руки скачущим почерком запись:

«Как бы умереть, не интересничая…»

— Итак, я пришел к Лукьянову, моему другу, он сменил Соловьева, — твой Петька должен помнить Соловьева, он у меня отлично играл на гитаре и пел песни, и Петьке исключительно понравилось, что начальник милиции поет песни, и даже цыганские, и Петька сказал мне: «Дядя Юра, это только у вас дома начальник милиции способен петь цыганские песни»… Все-таки дядя Юра чего-то стоит, даже в глазах этого самонадеянного и лишенного многих славных иллюзий и тем не менее обнадеживающего поколения… И вошел в кабинет Лукьянова, Лукьянов посмотрел на меня {414} опытным сыщицким взглядом и спросил, правда как бы ни в чем не бывало: «Юрий Павлович, что это вы?» — «А в чем дело?» — спросил я в свою очередь. «Вы сегодня смотрели на себя в зеркало?» — «Ни сегодня, ни вчера, ни месяц назад», — ответил я. «Почему же?» — «Дабы не вызывать в себе отрицательных эмоций, даже приучился бриться на ощупь».

Лукьянов нажал кнопку, явился дежурный.

— Принесите зеркало.

Зеркало принесли. Я взглянул. И мне тотчас же стала ясна причина моей неслыханной популярности. Мною же напуганная моя супруга принесла мне вместо шампуня — шампунь красящий, то есть ландотон. «Ландо-тон». «Ландо-тон». Я вымыл голову ландотоном, и мои волосы стали ярко-розовыми. И теперь из зеркала на меня смотрел розовый старик.

Последняя устная новелла, рассказанная им самим. «… Человеку нужно прежде всего, чтобы у него звонил телефон…»

*1967 – 1972*

Ю. П. Герман был нужен. К его произведениям за эти годы неоднократно обращались театры, кинематограф, телевидение.

В 1984 году по телевидению была показана десятисерийная эпопея «Россия молодая», вызвавшая поток зрительских писем и множество рецензий в печати, подчеркивавших непреходящее значение романа.

«… Человеку нужно, чтобы он был нужен…»

*1984*

1. Наплевать мне на это! *(франц.)* [↑](#footnote-ref-2)
2. Цит. по книге: Кузнецов Н. Г. На флотах — боевая тревога. М., 1971. [↑](#footnote-ref-3)
3. Популярная до войны книга врача-венеролога. [↑](#footnote-ref-4)
4. В «Литературной газете» была напечатана статья Г. Ленобля о повести Ю. Германа «Студеное море». [↑](#footnote-ref-5)
5. Речь идет о продовольственном лимите — пайке, который получала семья его в Архангельске. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. В. Пергамент — в годы войны главный режиссер Театра Краснознаменного Балтийского флота. [↑](#footnote-ref-7)