Файко А. М. **Записки старого театральщика**. М.: Искусство, 1978. 279 с.

*К. Л. Рудницкий*. Воспоминания драматурга и его пьесы 5 [Читать](#_Toc293560991)

От автора 48 [Читать](#_Toc293560992)

Так давно и будто только вчера 50 [Читать](#_Toc293560993)

При чем тут я? 61 [Читать](#_Toc293560994)

Пробы пера 77 [Читать](#_Toc293560995)

Как я не стал ученым 85 [Читать](#_Toc293560996)

Три месяца в деревне 99 [Читать](#_Toc293560997)

И как я не стал дипломатом 121 [Читать](#_Toc293560998)

Тропинками и проселками к своей цели 140 [Читать](#_Toc293560999)

«На паперти» Художественного театра 148 [Читать](#_Toc293561000)

Последний взлет «Летучей мыши» 161 [Читать](#_Toc293561001)

Как я все-таки стал драматургом 171 [Читать](#_Toc293561002)

Три встречи 175 [Читать](#_Toc293561003)

Виртуоз сценического диалога 213 [Читать](#_Toc293561004)

«Михал Фанасьич» 234 [Читать](#_Toc293561005)

Младший друг и старший товарищ 246 [Читать](#_Toc293561006)

Острый и нежный…  265 [Читать](#_Toc293561007)

# **{5}** Воспоминания драматурга и его пьесы

## 1

Мемуары старейшего советского драматурга Алексея Михайловича Файко, скромно названные «Записки старого театральщика», охватывают очень длительный период времени. Алексей Файко вспоминает давнишние эпизоды детства и ранней юности, которые относятся еще к дореволюционной поре (писатель родился в 1893 году), его память отчетливо сохранила для нас, например, драгоценные свидетельства о встречах с великой Ермоловой. С другой же стороны, в книге есть страницы, посвященные событиям, совершившимся всего лет десять-двенадцать тому назад, так что в итоге примерно шесть-семь десятилетий оказываются в поле зрения читателя.

Однако повествование Файко ведется в манере, свойственной далеко не всяким мемуарам. Файко не ставил перед собой цель последовательно, шаг за шагом изложить всю свою жизнь в искусстве. Предупреждая нас — и себя! — что мемуары «жанр капризный, трудно поддающийся дисциплине плана», что в «лирическом водовороте воспоминаний» автор всегда рискует «если не потонуть, то, во всяком случае, на время захлебнуться», Алексей Файко, дабы этих опасностей избежать, сознательно выстраивает книгу как серию отдельных фрагментов. Сперва перед нами проходят наиболее памятные автору события ранней молодости, будто исподволь и невзначай предопределившие его судьбу. Файко рассказывает, как само собой случилось то, чего он в юные годы вовсе не предвидел и предвидеть не мог: как он стал драматургом, театральным писателем, или, употребляя его собственное, слегка небрежное выражение, «театральщиком». В дальнейшем же мемуарист в первую очередь стремится поведать не о том, {6} как складывалась его биография, а о самых интересных людях театра, с которыми ему довелось встречаться и работать. Сердечно и серьезно, с неизменным юмором, выразительно и пластично он пишет портреты своих знаменитых современников: актера Николая Радина, режиссеров Всеволода Мейерхольда и Николая Акимова, драматургов Михаила Булгакова и Всеволода Вишневского. Каждый из таких портретов — отдельная глава воспоминаний и, как убедится читатель, всякий раз — интересная, увлекательная глава. Любовно повествуя о мастерах, чья неповторимая индивидуальность и уникальная одаренность произвели на него сильнейшее впечатление, автор книги несопоставимо мало, бегло и скупо говорит о себе, о своем труде и творчестве.

В итоге перед нами — книга намеренно отрывочная, в высшей степени содержательная, но почти вовсе умалчивающая о творческих исканиях, замыслах и свершениях самого Алексея Файко, о том, как протекала, от пьесы к пьесе, его театральная деятельность, о том, какое место занимала его драматургия в репертуаре и в процессе становления советского театра. Его увлекают иные задачи: по возможности точно передать атмосферу и характерные приметы тех коллизий, сквозь которые он прошел, зафиксировать перемены в жизни театра, во вкусах и настроениях публики, совершившиеся на его памяти. Он повествует о времени, но — не о себе.

Эта особенность воспоминаний Файко объясняется его чрезвычайной скромностью. Он никогда не преувеличивал значение своих произведений, напротив, обычно, если уж приходилось о них упоминать, обстоятельно и весело рассказывал, что именно ему не удалось. Он не любил, в отличие от многих собратьев по перу, сообщать о «творческих планах», о том, что замышляется или осуществляется в его «творческой лаборатории». Все эти обиходные в языке театральных репортеров слова — «творческие планы», «творческая лаборатория» — казались ему чересчур {7} громкими, высокопарными. Читатели мемуаров Файко, без сомнения, заметят, что даже хорошо памятный успех таких пьес, как «Озеро Люль» или «Человек с портфелем», драматург обыкновенно старается объяснить либо великолепной композицией режиссера, либо прекрасной игрой актеров, не приписывая себе никаких заслуг.

Такая скромность внушает уважение, тем более что в ней нет ни малейшей нарочитости. Всякий, кому случалось лично встречаться с Алексеем Михайловичем Файко, знает, что он — человек исключительной душевной деликатности, мягкий, доброжелательный и совершенно искренне убежденный, что все сделанное им на театре не очень значительно. Файко склонен корить себя за леность, за недостаточную продуктивность, за то, что написал в жизни мало и вообще не был, что называется, «плодовитым драматургом». Последнее обстоятельство приходится признать: количественно «продукция», созданная Алексеем Файко, невелика, всего десяток пьес. Однако эти своеобразные пьесы представляют для историка советской сцены живейший интерес. В них обнаружились и даже в их недостатках выказали себя симптоматичные перемены во взаимоотношениях искусства и действительности, сцены и жизни.

Вот почему имеет смысл предпослать воспоминаниям драматурга краткий очерк, посвященный его пьесам, их сценической судьбе.

## 2

Первая пьеса Файко называлась «Дилемма». Одноактная комедия из американской жизни (которую молодой автор знал только по газетам и кинофильмам) была разыграна совсем «зелеными» юношами и девушками, выпускниками Второй студии МХТ. Ставил комедию В. Л. Мчеделов, а на показе присутствовал сам К. С. Станиславский. И хотя интрига комедии не имела, в сущности, никакого отношения ни к американской, ни к советской реальности, {8} а ее динамика подчинялась не достоверности, но вымыслу, беспечному и шаловливому, все же Станиславскому она понравилась. Чем же эта легкомысленная, бойкая комедия подкупила и увлекла Станиславского?

Ответ на этот вопрос подсказывает биография Файко, тогда еще очень короткая, однако сложившаяся так, что дебютант автор «Дилеммы» уже достаточно уверенно чувствовал требования сцены. Детство и юность Файко протекали в непосредственной близости к артистической среде, театральные интересы занимали важное место в жизни московской семьи, его взрастившей. Совсем молодым человеком он попал в труппу «Летучей мыши», кабаретного театрика, созданного актером МХТ Никитой Балиевым.

Самого Балиева Файко не застал: вместе с группой актеров «Летучей мыши» Балиев в 1920 году покинул Советскую Россию. «Летучая мышь», оставшаяся без организатора и вдохновителя, переживала трудные дни, и Файко, очутившемуся в этом маленьком и бедном коллективе, сразу пришлось выполнять самые разнообразные функции: он редактировал и дописывал тексты всевозможных скетчей и эстрадных миниатюр, сочинял целые эпизоды, сам выступал на сцене в разнообразных ролях, нередко по ходу действия импровизируя — в зависимости от совершенно случайных, ежевечерне менявшихся обстоятельств. Тут-то, в маленьком зрительном зале, в подвальчике знаменитого дома Нирензее (это десятиэтажное здание в Большом Гнездниковском переулке, с рестораном на крыше и театром в подвале, тогда самое высокое в Москве, воспринималось чуть ли не как небоскреб; оно в неприкосновенности сохранилось поныне, и там, где играла «Летучая мышь», сейчас дает свои спектакли Учебный театр ГИТИС), — тут-то и выяснилось, что у Алексея Файко есть одно редчайшее качество: театральный инстинкт. Он обладал специфически обостренным чувством сценической ситуации, ее возможностей, ее пределов, умел угадывать настроение сегодняшней публики и этим настроением {9} управлять, ему от природы было даровано тонкое ощущение сценического темпа и ритма. Такие свойства в принципе необходимы любому «театральщику» — и актеру, и режиссеру, и драматургу. Как только Файко сочинил свою первую пьесу, они себя обнаружили.

Неискушенный автор скомпоновал «Дилемму» ловко, так, что интрига разворачивалась логично, каждый ее поворот был эффектен, и все роли предоставляли актерам возможность показать свое мастерство. Мчеделов, опытный театральный педагог, умело воспользовался этими особенностями непритязательной комедии, и она исполнялась питомцами Второй студии увлеченно, весело, с азартом.

В такой азартной игре неподдельная правда актерского сценического самочувствия и поведения нередко очень легко перебарывает все капризы фабулы, все вымышленные недоразумения сюжета. Станиславский это знал, он вообще великолепно чувствовал и очень любил всевозможные оттенки комедийного жанра — от гневной сатиры до пустячного водевиля. Его нисколько не смущала «невзаправдошность» придуманных Файко ситуаций, напротив, Станиславский считал, что подлинный талант комедийного актера тогда и обнаруживается, когда совершенно невероятные обстоятельства артист полностью принимает на веру, умеет пережить и подать как естественные, более того, как единственно возможные.

Конечно же, похвала Станиславского воодушевила начинающего драматурга. Но, главное, эта похвала утвердила Файко в убеждении, что эффектность сценических ситуаций, неожиданность новых перипетий, четкая определенность характеров персонажей, знание тех правил игры, которые предусмотрены законами амплуа, — все эти требования, во-первых, обязательны для всякого драматурга и, во-вторых, соответствуют его собственным творческим наклонностям.

Почти одновременно с «Дилеммой» была написана и сатирическая комедия «Карьера Пирпойнта Блэка» на {10} музыку известного эстрадного композитора Бориса Фомина. Действие опять происходило где-то в капиталистическом мире: талантливый художник Блэк оказывался вынужденным подчинить свое дарование законам буржуазного бизнеса. Эту музыкальную комедию поставил маленький коллектив актеров театра бывш. Корша, выступавший под названием «Павлиний хвост». «Карьера Пирпойнта Блэка» тоже прошла с успехом.

Тогда, в самом начале двадцатых годов, советская драматургия делала первые, еще неуверенные шаги. Настоящая энергия и новаторская свобода ощущались только в «Мистерии-буфф» Маяковского, написанной и впервые сыгранной в Петрограде в 1918 году, а в 1921 году, в новой авторской редакции, поставленной в Москве Вс. Мейерхольдом в Театре РСФСР 1‑м и Алексеем Грановским на арене цирка специально для делегатов III конгресса Коминтерна. В постановке Грановского участвовал и Файко: он играл Австралийца, так что с пьесой Маяковского познакомился «изнутри». Однако он не испытал желания подражать Маяковскому — размашистой манере поэта, его дерзким сатирическим гиперболам, балаганному духу и митинговой, ораторской интонации. Но заинтересовали Файко и пьесы немецких экспрессионистов — Толлера, Верфеля, Газенклевера, Кайзера и других, — переводы которых в те времена в изобилии публиковались и ставились многими театрами. И хотя историки советской драматургии неоднократно высказывались в том смысле, что Файко, опираясь на опыт экспрессионистов, изобразил в пьесах «Озеро Люль» и «Учитель Бубус» кричащие социальные противоречия тогдашнего буржуазного Запада, все же эта версия, думаю, неосновательна. В «Озере Люль» гораздо более заметны иные мотивы, о которых сам Файко говорил тогда и откровенно и прямо.

Эта первая большая пьеса Алексея Файко написана в 1923 году. На театре в ту пору ясно обозначился кризис драматургии «агиток», драматургии массовых действ. {11} С окончанием гражданской войны, с разгромом интервенции и белой гвардии агитационный массовый театр, вполне естественно, стал отмирать. Наивные злободневные пьесы, которые то «агитировали фактами» (подобно, например, «Красной правде» А. Вермишева), то тяготели к прямолинейной аллегоричности и высокопарной символике (подобно «Легенде о коммунаре» П. Козлова), перестали волновать аудиторию.

Народу, шагнувшему к мирной жизни, книга была уже нужнее плаката, а углубленный разговор о современности — интереснее лозунгов. Снова приобрело значение то, что совсем недавно еще существенного значения не имело: законченность художественной формы, совершенство актерской игры, выразительность режиссерских композиций.

Алексей Файко, за плечами которого был успешный опыт «Дилеммы» и «Карьеры Пирпойнта Блэка», понимал, что сцена нуждается теперь в профессионально сделанной, по возможности занимательной пьесе.

В «Озере Люль» он и доказал, что способен предложить театру изощренное мастерство, что может дать актерам интересные и выгодные роли, легко и точно вести диалог, держать зрителей в неослабевающем напряжении с начала и до конца. «Озеро Люль» было написано с блеском, о котором авторы агиток и мечтать не смели. Это была первая «настоящая», «хорошо сделанная» пьеса, появившаяся на советской сцене, пьеса, где все было на своих местах: и быстрая завязка, и бурная кульминация действия, и эффектный финал.

Вся эта техника, конечно, сложилась задолго до Файко, он ее не изобрел, а применил, заново пустил в ход систему эффектов, разработанную еще в прошлом веке, в процессе эволюции жанра мелодрамы.

Зрелище для всех, зрелище яркое, демократическое, мелодрама многим казалась едва ли не самым подходящим и нужным жанром для молодой советской сцены {12} послереволюционных лет. По словам А. В. Луначарского, мелодрама раньше всех других жанров может духовно насытить народные массы, «взволнованные, навидавшиеся разных видов», ибо она обладает «увлекательностью, и притом именно увлекательностью для масс». Народу остро потребен, считал Луначарский, «театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия, театр, упирающийся одним концом в титанический пафос, другим — в бесшабашную буффонаду…»[[1]](#footnote-2)

Тут изложена программа, которой Алексей Файко следовал на всем протяжении первого периода своей театральной деятельности — вплоть до пьесы «Человек с портфелем», быть может, наиболее последовательно реализовавшей требования, сформулированные Луначарским.

Теоретически обосновывая право мелодрамы занять видное место в театральном репертуаре, Луначарский специально подчеркнул, что одна только мелодрама способна выдержать конкуренцию с кинематографом, что «самый подлый кинематограф будет бить театры насмерть, пока театр будет нести массам, может быть, и утонченные, но не рассчитанные на ее психологию продукты»[[2]](#footnote-3).

У театра появился сильный конкурент. Кинематограф, сколько бы его ни хулили, завоевывал широчайшую аудиторию. Молодой автор, «Озера Люль» это понимал, и в «Озере Люль» на помощь проверенной технике мелодрамы были привлечены некоторые средства выразительности, свойственные кинематографу, и, в частности, контрастность, динамичная смена эпизодов. Да и главный герой пьесы, Антон Прим, казалось, вышел на подмостки прямо с экрана. И в том, как использовал Файко приемы кинематографа, чувствовалось уверенное мастерство.

{13} Когда Файко написал «Озеро Люль», такие пьесы, как «Шторм» В. Билль-Белоцерковского или «Любовь Яровая» К. Тренева, еще не родились. По сути дела, Файко первый стал советским драматургом-профессионалом. Он первый предложил молодому советскому театру современную пьесу, не только учитывавшую требования сцены, но и реально способную эти требования удовлетворить. Театральный инстинкт, небольшой, но довольно разнообразный опыт работы в театре подсказали писателю выигрышные для актеров и заманчивые для режиссеров приемы построения пьесы. Избранный им жанр в этом смысле обладал огромными преимуществами.

«“Озеро Люль” — мелодрама, — говорил Файко в 1923 году, — ее стихия — темп, страсть и ударность»[[3]](#footnote-4). Рисуя «картины капиталистической вакханалии», драматург в атмосфере «наживы, конкуренции, преступления» увидел возможность построения динамически развивающейся интриги, тут нашел основной драматический конфликт своей пьесы. Это — конфликт между двумя миллиардерами, Бульмерингом-старшим и Бульмерингом-младшим, это — их борьба за деньги, за власть, за красавицу Иду Ормонд. В ожесточенной, откровенной до наглости взаимной борьбе этих персонажей — двигательный нерв пьесы. Храброе вторжение Антона Прима в конфликт между двумя миллиардерами и столь же стремительное, сколь и эфемерное возвышение этого авантюриста создают основную линию интриги «Озера Люль».

Взаимоотношения же Антона Прима, бывшего революционера, с его недавними собратьями по революционной борьбе — Педро Кабралем, Мэзи, Чонг-хэ, положительными героями мелодрамы, — были охарактеризованы менее внятно и энергично.

«Грубо говоря, — утверждал Файко, — моим заданием было показать крах индивидуалистического {14} миросозерцания»[[4]](#footnote-5). Для этого авантюристу Антону Приму и противопоставлялись настоящие революционеры. Они, однако, «настоящими» не получились.

Критик Ю. В. Соболев спрашивал: «Неужели можно принимать всерьез эту, якобы революционную, таинственную организацию, скрывающуюся на не менее таинственном озере Люль? Романтика революции… Но неужели весь ее пафос, весь смысл и все социальное содержание в том только и состоит, что агенты революции шпионят друг за другом и вообще действуют так, как подобает порядочным героям американских детективов, но как не может вести себя ни один настоящий революционер?»[[5]](#footnote-6)

И правда, революционеры были показаны в пьесе Файко очень уж кинематографично. Их напряженная слежка за Антоном Примом, изощрявшимся во лжи и мистификациях, только как бы подсвечивала эффектную фигуру авантюриста.

Антон Прим, индивидуализм которого Файко намеревался осудить, неожиданно для автора очень понравился публике. Произошло это потому, что на восприятие пьесы наложила свой отпечаток социальная ситуация, возникшая как только была введена новая экономическая политика. В ситуации нэпа многие коллизии и персонажи «Озера Люль» выглядели несколько иначе, нежели они виделись автору, когда он писал свою пьесу.

Антон Прим появлялся в первом акте с песенкой, звучавшей в годы нэпа весьма соблазнительным девизом для торгашей и спекулянтов, только что получивших легальное право комбинировать и наживаться:

Если жизнь пошла и вкривь и вкось,  
Плакать, друг мой, брось.  
{15} Приготовься сделать хоп-скачок,  
Хапай свой кусок!

Б. В. Алперс, автор первой аналитической статьи о драматургии Файко, статьи проницательной и глубокой, писал: «После аскетических лет революции у многих загорелись жадным блеском глаза и многие, так же как и Антон Прим, променяли тогда революцию на легкую жизнь и на путь личного благополучия». И продолжал: «Фабула драмы не имела прямой связи с московским бытом 1923 года. Но все в пьесе говорило о сегодняшнем дне»[[6]](#footnote-7).

С точки зрения любого нэпмана то обстоятельство, что после революции «жизнь пошла и вкривь и вкось», никакому сомнению не подлежало. Лозунг «Хапай свой кусок!» был именно тем лозунгом, которым воодушевлялась вся новая генерация предпринимателей, спекулянтов и хапуг. Антон Прим выходил на сцену как воплощение их мечты о головокружительном, легко захваченном богатстве. Острое ощущение кратковременности срока, отпущенного им жизнью, безошибочное предчувствие своей обреченности, которое и породило так называемый «угар нэпа», заставляло видеть в нехитрой программе Антона Прима («Ваши главные устремления?» — «Максимум удовольствия») чуть ли не единственный смысл земного бытия. В его словах: «Думайте о себе… только о себе» — дельцы, торговцы, стяжатели и валютчики усматривали, по-видимому, некую мудрость.

Отчетливо обозначенная в «Озере Люль» возможность ловко обманывать революцию, ходить по грани, разделяющей «красное» и «белое», балансировать на этой грани, срывая «цветы удовольствия», тысячекратно усиливала привлекательность фигуры Антона Прима для нэпманской аудитории. Нэп просто не мог обойтись без такого «героя», {16} в чьем образе мошенничество окутывалось шикарным флером авантюризма, а цинизм превращался в своего рода доблесть.

И хотя события «Озера Люль» происходили далеко от Москвы, согласно ремарке автора, «на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке», в каком-то условном центре «цивилизации и космополитизма», тем не менее успех пьесы объяснялся не только ее эффектностью, но и многими соблазнами «красивой жизни», которые обыгрывала мелодрама. Критики, сразу почувствовавшие эту двусмысленность, обрушились на Файко и на Мейерхольда, поставившего его пьесу в Театре Революции, раздраженно упрекая и драматурга и театр в «бульварщине», в «пинкертоновщине», в подражании западным фильмам. Даже А. В. Луначарский заметил: «Действие “Озера Люль” крайне скомкано и смутно… Некоторые внешние приемы кинематографии и некоторые черты бульварного романа, по-видимому, послужили приманкой для публики»[[7]](#footnote-8).

В этих упреках содержалась определенная доза истины. И все же гораздо существеннее другое: «Озеро Люль», при всех своих недостатках, при всей наивности, ныне, спустя полвека, более чем очевидной, давало молодой советской драматургии очень важные, необходимые для нее уроки профессионального мастерства. Пьеса наглядно демонстрировала в действии принципы сюжетосложения, показывала, как делается роль, учила уверенно управлять вниманием и эмоциями зрительного зала. Тогда, на заре истории советской сцены, эти уроки были чрезвычайно актуальны, и очень многие драматурги — современники Файко — ими радостно воспользовались.

И тот же Ю. В. Соболев, который иронически отзывался о «романтике революции», сочетающейся с тягой «к детективу, к бульвару, к романтике пинкертоновщины», признавал, что «Озеро Люль» в Театре Революции «один {17} из самых острых, самых ярких и самых интересных спектаклей не только этого сезона, но, может быть, и последних лет. Вс. Эм. Мейерхольд был, что называется, в ударе: он дал постановку поистине замечательную в смысле целостности и выдержанности замысла. Стремление Файко к кино он облек в стройную и четкую форму. Воспользовавшись всей техникой своего большого театрального мастерства, Мейерхольд построил спектакль на динамике, по остроте своей ничуть не уступающей кинематографу»[[8]](#footnote-9).

Что же касается других театров, то, не прислушиваясь к раздраженным голосам критиков, они вслед за Театром Революции наперебой ставили «Озеро Люль», и пьеса с аншлагами шла не только в Москве, но и в Ленинграде и в провинции.

А сам Файко вслед за мелодрамой написал комедию. По замыслу Файко, его «Учитель Бубус» тоже должен был стать «западной» пьесой. Файко намеревался высмеять политику трусливой бездеятельности и пустое краснобайство мнимых защитников народных интересов, «социал-предателей», на словах охотно примыкающих к рабочему движению, а на деле только мешающих ему. Центральный персонаж комедии, учитель Бубус, участвовал в рабочей демонстрации. Демонстрацию разогнали, Бубус испытал «самый подлинный ужас» и спрятался в саду правителя ван Кампердаффа. Одно легкое движение интриги — и вчерашний бунтовщик, «представитель народных масс», оказывается среди сегодняшних властителей. Еще одно движение интриги — и вот уже Бубуса хотят ввести в правительство. Болтун и трус, Бубус, однако, не может принести никакой пользы правящей партии. Ему опять «стало страшно», он снова «заколебался». Происходит революция, но трусливый Бубус не нужен революции, хотя и рвется «встречать вместе с массами историческую зарю {18} этого исторического утра». Революция от него отворачивается…

Таков был сюжет, подсказанный писателю интересом к судьбам рабочего движения на Западе, к судьбам мировой революции, которой ждали чуть ли не со дня на день. Воплощение этого сюжета могло быть лишь условным, умозрительным: Файко имел смутное представление о том, что в самом деле происходит на Западе. И если в «Озере Люль» он гордо отворачивается от плакатной грубости сценической агитки, то в «Учителе Бубусе» опыт агитки все же давал о себе знать. Кроме того, если в «Озере Люль» Файко приплюсовал к технике мелодрамы динамику кинематографического детектива, то в «Учителе Бубусе» на помощь водевилю были призваны приемы опереточного либретто.

Венгерский барон Тэша Фейервари с его «дьявольским темпераментом», его разбитная любовница — она же содержанка ван Кампердаффа и она же представительница народа — Стефка, предприимчивая мадам Баазе, которая хочет выдать за правителя сразу двух своих дочерей, ее дочери Тильхен и Теа, советники, генералы, пасторы и министры — все они, кажется, только что выпорхнули из опереточного мирка.

Окружавшая автора действительность пыталась, конечно, пробиться и в эту пьесу. В импортном зеркале «Учителя Бубуса» смутно отразилась проблема взаимоотношений интеллигенции и революции. Но зеркало было слишком маленьким и кривым — оно искажало пропорции, сбивало с толку. И хотя Б. Алперс писал, что «темой Файко, кочующей вместе с ним из пьесы в пьесу, оказывается крушение индивидуализма, как мировоззрения, как системы общественного поведения»[[9]](#footnote-10), думается, все же «Учитель Бубус» не найдет себе места даже под сводами столь просторной формулировки. Не найдет потому, что ни мировоззрения, {19} ни «системы общественного поведения» у Бубуса, в сущности, нет.

Спустя десять лет после премьеры «Бубуса» Б. Алперс высказал мысль, что для Файко в принципе более удобна форма мелодрамы, нежели форма комедии, что в комедиях драматург «зачастую теряет чувство реального материала, его голос непосредственно прорывает ткань сценических образов, лишая их плотности и делая их зачастую похожими на видения»[[10]](#footnote-11).

С этим наблюдением надо согласиться. Во всяком случае, пьесы, написанные Файко впоследствии, подтвердили догадку Б. Алперса: в комедийной стихии драматург явно чувствовал себя менее уверенно.

Можно не сомневаться, что многоопытный Мейерхольд, прочитав «Учителя Бубуса», тотчас понял, что комедия не удалась Файко. Вопрос о том, почему Мейерхольд все же принял ее к постановке и какие цели он преследовал, создавая странную композицию спектакля, ошеломившую и возмутившую автора, — вопрос особый, интересный с точки зрения эволюции Театра Мейерхольда, но менее существенный для творческой биографии драматурга. Ибо если даже Файко прав и Мейерхольд просто не пожелал считаться с его намерениями, поставив спектакль вопреки пьесе, если даже согласиться с Файко, что спектакль Мейерхольда оказался неудачен (некоторые критики, в их числе А. В. Луначарский и А. А. Гвоздев, придерживались иного мнения; Луначарский заявил, что работа над «Бубусом» — «самое большое достижение Мейерхольда за последние годы»[[11]](#footnote-12)), все равно и в других театрах «Учитель Бубус» — в отличие от «Озера Люль» — успеха не имел. Пьеса вышла не смешная (хотя Файко хотел написать пусть и не глубокую, но непременно очень смешную «комедию {20} положений»). Драматург верно почувствовал главную причину неудачи: ему, конечно же, трудно было оперировать незнаемым материалом, сочинять эпизоды из чужой, далекой, известной только по газетам и кинофильмам западной действительности. Решение Файко принял простое и радикальное: он раз и навсегда покинул вымышленный мир банкиров и баронов, кокоток и пасторов, политиканов и бизнесменов и обратился к московской жизни, в гуще которой он находился и которую знал.

## 3

Как только писатель из воображаемых западноевропейских или американских далей перенесся в исхоженные им самим московские переулки, в шумные пивные и пошловатые парикмахерские, едва он с высоты небоскребов и из пышной роскоши загородных вилл снизошел к скромному быту московских дворов, где «на веревках висит белье», драматическая форма, вчера еще столь послушная Алексею Файко, вдруг словно взбунтовалась, вышла из повиновения.

В «Озере Люль» выступала наружу хорошо смазанная, блестящая, свободно движущаяся конструкция пьесы, не нуждавшейся ни в каких подробностях, а в пьесе «Евграф, искатель приключений» жизнь диктовала и навязывала тысячи подробностей, нараставших на каркас произведения, превращавших холодную механику драматургического расчета в капризную и своевольную плоть.

Ее своеволие, вероятно, доставило Файко много огорчений. Трудно сказать, какой виделась автору будущая пьеса. Несомненно одно: стройности и «ударности», которой Файко так непринужденно, шутя и играя, добился в «Озере Люль», он здесь не достиг.

Пьеса «Евграф, искатель приключений» писалась в пору напряженных и мучительных поисков новой драматической формы, способной воплотить меняющийся облик новорожденного мира. Драма должна была возникнуть из {21} противоречий нэпа, из сложной социальной коллизии, которая вызвала к жизни истерически надрывный «Штиль» Билль-Белоцерковского, хлесткую сатиру Эрдмана и Ромашова, угрюмый тон леоновского «Унтиловска», «ироническую трагедию» Юрия Олеши «Заговор чувств».

Возможности открывались разнообразные, «натура», лицом к которой повернулся Файко, выглядела очень живописно. И многое зависело, как всегда на театре, от выбора героя. Взгляд Файко вырвал из сумбурного многоцветья этой поры фигуру заурядного парикмахера. Кто же он такой, парикмахер Евграф, герой этой пьесы?

Главная тема Евграфа — пресловутое «За что же мы боролись?». Он так и говорит: «Был я на фронте или нет? В гражданской войне я участвовал? Контузию получил? В тифах валялся?.. А вы меня в Грузинах спрятать хотите? В магазинчике?» Ему мерзостны «магазинчики», ненавистен мещанский, сальный уклад жизни, который его обступает, грозит затянуть. «А разве я парикмахером родился? — говорит Евграф. — И что же, мне на веки веков так и быть?.. Я, может быть, в летчики пойду, чтобы рассекать воздушные пространства грудью моего самолета!.. А может быть, я послезавтра прямо отсюда на самый Занзибар махну?»

Московская мелодия пьесы сразу получает довольно экзотическую оркестровку. Легко понять Евграфа, изнывающего в пошлой парикмахерской, Евграфа, которого оскорбляют чаевые и всевозможные «комбинации». Его раздражает будничность, повседневность. И тут Файко, который сам, так сказать, только что «вернулся с Занзибара», из кинематографической заграницы, вполне понимает героя, ему сочувствует. Он как бы становится рядом со своим парикмахером, оглядывается и видит: среди людей, окружающих Евграфа, нет никого, кто понял бы волшебные грезы и смутные порывы героя. Возле него — обыватели, люди без идеалов.

Евграф покидает парикмахерскую, устремляется в {22} странствие по взбаламученному морю нэпманской Москвы. За отдаленностью острова Занзибар Евграф отправляется в артистическую уборную цирка, где находит, как ему кажется, возможность прикоснуться к своей мечте о жизни необычайной, особенной: он делает прическу «девочке иностранной», акробатке Бетти Шрадер. Это — и комичная и горестная сцена, очень талантливо написанная Файко. Тут становится ясно, что автор отлично видит духовную немощность своего героя, его скудоумие, епиходовскую напыщенность, утлую «философию».

Герой пьесы — человек, которого революция вырвала из болота, но который умудрился тем не менее ничего в революции не понять. Он стоит на перепутьи, беспомощно оглядываясь. Ему кажется, что он ищет приключений. На самом же деле он ищет красивой жизни, как две капли воды похожей на богатую жизнь, которую нэпман Абрам Матвеич и его любовница Дина Краевич ведут в Москве и в будущем намерены искать в Париже. Дина Краевич говорит: «Как мне безумно хочется куда-нибудь вроде Филиппин или, вообще, на Таити. Одним словом, к тропикам». То есть, ей хочется туда же, куда и Евграфу: на Занзибар.

Инженер Руденко и комсомолец Литваков, которые представляют в пьесе новую жизнь и заняты большими, важными делами, вникать в душевные переливы Евграфа не хотят, да им и некогда. Гришка Литваков, земляк Евграфа, которого герой пьесы встречает с радостью и надеждой, проблему Евграфа воспринимает как проблему трудоустройства — и только. Естественно, возвышенный Евграф с презрением отворачивается от прозаического Литвакова. Подумать только, вместо Занзибара ему предлагают клуб в Лефортове!

Инженер Руденко, сперва заинтересовавшийся «забавным парикмахером», пригласивший его в «салон» Дины Краевич и пообещавший даже, что там Евграфу «дадут совет и укажут направление», потом холодно бросает «советского {23} Фигаро» среди спесивой и пресыщенной богемы. Сам Руденко относится к нэпманской накипи пренебрежительно. Он, так сказать, привел Евграфа к другим Евграфам, соединил с родственными ему по духу людьми, а остальное уже его не интересует. Ему, Руденко, не до того, он едет в командировку, да не куда-нибудь, а в Америку!..

В таком контексте деловая командировка в Америку тоже выглядит как своего рода «Занзибар», вполне доступный победительному Руденко.

Новые люди, с одной стороны, нэпманы, с другой, — все над Евграфом смеются, никто его всерьез не принимает. Ибо и те и другие заняты делом: первые — переустройством общества, созданием жизни, счастливой для всех, вторые — собственным благоустройством и обогащением. Человек фразы, фантазер и болтун, выбитый революцией из колеи и потерявший ощущение реальности, Евграф с его возбужденным самомнением и отвращением ко всякой работе — на благо общества или на благо себе самому — вполне закономерно оказывается между прошлым и будущим. Ему некуда деваться. Нет берега, к которому он мог бы прибиться. Когда это доказано — а это доказано в пьесе вполне убедительно, — тогда неизбежно возникает вопрос: как в живой действительности могла бы устроиться такая причудливая судьба?

Алексей Файко нашел, думается, верный ответ на этот вопрос. Духовное убожество мещанина, возомнившего себя героем и возмечтавшего о красивой жизни, толкает его на преступление. Евграф решается на грабеж, он появляется ночью в квартире Дины Краевич с ножом. Дина «в ужасе застывает». Но рассудительный, трезвый Абрам Матвеич, выйдя в халате из соседней комнаты, отказывается поверить в зловещее преображение Евграфа. Он говорит: «Дина, без паники. Посмотрите на него — разве это бандит? Это просто паршивый голодранец. Что? Вам не нравится, когда говорят правду в лицо? Вам нравится, {24} когда вам говорят, что вы гений? Вы хотели брить, так вы не сумели брить! Вы хотели сочинять стихи, так вы не сумели сочинять стихи! Теперь вы хотите грабить, так вы не умеете грабить!»

Евграфу крыть нечем. Но эти слова провоцируют, вынуждают действовать. И Евграф убивает нэпмана, цинично и умело берущего от жизни все то, чем Евграф зачарован. И автору и зрителям ясно, что от ножа Евграфа погибает отнюдь не его противник, скорее, его потенциальный союзник. Ситуация читается просто: взбесившийся мещанин, осатаневший неудачник убил мещанина преуспевающего.

Тут можно было бы и кончать пьесу, однако Файко написал еще две картины: Евграф пытается покончить с собой, но Гриша Литваков протягивает ему руку помощи, спасает от самоубийства, успокаивает, предлагает «чайку с баранками». И Евграф «под занавес» с надеждой вопрошает: «Значит, жить, товарищ Литваков?» Такой финал выглядел наивной натяжкой, и режиссер Б. М. Сушкевич, который ставил драму Файко во МХАТ 2‑м, от последней картины отказался — «с согласия автора» и «по соображениям эстетическим. Благополучный конец звучал фальшиво… не вязался о общим ходом спектакля»[[12]](#footnote-13). И все же спектакль прошел без видимого успеха, хотя декорации к нему писал Н. Акимов, хотя в нем участвовали С. Гиацинтова, О. Пыжова, И. Берсенев, С. Бирман, А. Азарин, М. Дурасова, А. Чебан, А. Гейрот — лучшие силы труппы МХАТ 2‑го. Отчасти неудача объяснялась тем, что самого Евграфа играл В. Ключарев, актер менее даровитый, который «пытался взять роль на сценической простоте тона, на предельной безыскусственности и скупости сценических средств, на душевной придурковатости и чистоте побуждений»[[13]](#footnote-14). Другими словами, артист акцентировал почти {25} детскую наивность Евграфа, подчеркивал контраст между его простодушием и — хитроумием, деловитостью других персонажей. В. Ключарев будто не замечал ни эмоциональной взвинченности, ни духовной взбаламученности героя пьесы, старался его оправдать, привлечь на сторону Евграфа симпатии зрителей.

Замысел же Файко был сложнее, интереснее, глубже, его собственное отношение к Евграфу — двойственным, неоднозначным. Это почувствовал А. В. Луначарский, недаром сближавший Евграфа с Павлом Гулячкиным из сатирической комедии Н. Эрдмана «Мандат» и замечавший, что оба они — «мелкие мещане, обыватели» и оба «задеты коммунизмом», выдернуты новой жизнью из привычной трясины унылого прозябания, только Гулячкин «взят исключительно сквозь смех», а Евграф — «взят всерьез»[[14]](#footnote-15). И хотя все критики в один голос справедливо указывали, что финал пьесы звучит искусственно, что автор «завязал сложный психологический узел», распутать который он «оказался не в состоянии»[[15]](#footnote-16), все же необходимо указать и на достоинства этой драмы. Несмотря на очевидную условность и даже странность всего завершающего четвертого действия пьесы, она и сейчас радует меткостью, точностью жанровых зарисовок, неоспоримой достоверностью целого ряда персонажей, острым сочетанием сценичности и жизненности. В ней запечатлелась, быть может, с наибольшей выразительностью, вся неповторимая, душная и азартная атмосфера нэпманской Москвы (о которой мемуарист Файко тоже рассказывает с увлечением и живым юмором). При всех своих недостатках пьеса «Евграф, искатель приключений» остается интереснейшим документом времени.

Само по себе обращение к современности принесло писателю неоспоримую пользу, обогатило и наэлектризовало {26} его талант. Пьеса поражала верностью деталей. Там, где ее неуверенная конструкция трескалась и ломалась, вдруг, на изломе, выглядывал, весело поблескивая, играя и сверкая, благородный металл правды. Жизнь вторгалась в пьесу Файко с такой ничем не управляемой и не корректируемой вольностью, что и самому автору явно нелегко было приводить напиравшую на него реальность в стройный порядок, подчинять ее законам сценической логики.

## 4

Следующая драма Алексея Файко — «Человек с портфелем» — имела более счастливую сценическую судьбу и принесла автору широкое общественное признание. В ней на редкость удачно соединились и свойственная Файко высокопрофессиональная техника построения динамичной драмы и наблюдательность, чуткость по отношению к сегодняшней жизни, которой окрашены лучшие эпизоды «Евграфа».

В «Человеке с портфелем» тема крушения индивидуализма была наконец схвачена мертвой хваткой. Среди многочисленных обличий и трансформаций индивидуализма Файко угадал самую опасную, самую агрессивную форму: он разглядел и вывел на сцену циничного приспособленца, всегда готового подхватить и восславить в своекорыстных целях любые идеи.

Биография героя этой пьесы профессора-лингвиста Гранатова утопает в прошлом. Он был петербургским барином, дворянином, он состоял в контрреволюционной шайке «Русь и Воля», его жена с ребенком бежала за границу. Любого из этих обстоятельств довольно, чтобы испортить карьеру. И, значит, все, что может заявить о прошлом видного советского ученого профессора Гранатова, должно быть уничтожено, истреблено. Гранатов должен любой ценой стереть следы прошлого, обрубить его щупальца, дабы предстать перед новой жизнью чистеньким, умытым, непорочным. Поэтому в пьесе Файко Гранатов {27} предприимчиво и злобно борется против собственной биографии.

Файко энергично и быстро завязывает пьесу. Он освещает фигуру Гранатова в тот момент, когда его герой на всех парах (в буквальном смысле этих слов, ибо действие первого акта происходит в поезде) мчится к успеху и славе. Его перевели из Ленинграда в Москву. Там, в столице, его «оценят, должны оценить». Там перед ним «должны преклониться». Но в этот момент в одном купе с Гранатовым и его маменькой появляется Лихомский, первый «человек из прошлого», а в следующей картине вдруг возникает Редуткин — и он из той же, казалось, уже начисто уничтоженной и забытой старины.

Оба — опасные для Гранатова люди. Есть в них пугающая бесцеремонность, какая-то страшная резвость, есть в них то, что сам Лихомский называет «бурлящим восторгом». Оба без всякого напряжения сразу же разгадывают игру, затеянную Гранатовым, оба понимают, как неудобны Гранатову, и предвкушают наживу. У обоих одинаковый, простой и грубый расчет: прилипнуть к Гранатову, шантажировать и «доить» его. Лихомский говорит об этом в шутовской манере: «Хочу купаться в вашей атмосфере… Присосаться к вам, божественный, и замереть в блаженном экстазе». Редуткин же без обиняков требует должностей и денег. Гранатов для него — клад, источник верных и постоянных доходов, «лучше всякого, извините, социального обеспечения».

Опасность Лихомского Гранатов разгадывает тотчас — и не медля, самым быстрым и решительным образом на нее реагирует: убивает Лихомского, на ходу сбрасывает его с поезда. От Редуткина же он сперва небрежно отмахивается. Пожалуй, Гранатова тут подвело привычное пренебрежительное отношение к бывшему слуге, к холую. Редуткина Гранатов недооценил. И в конце концов одна эта ошибка и погубила всю карьеру Гранатова.

Но не только шантажисты и вымогатели его преследуют. {28} В пьесе настойчиво проводится мысль, которая наиболее четко сформулирована Лихомским: «Прошлое не заткнешь. Прошлое не замажешь. Оно из всех щелей поползет, Дмитрий Ильич, поползет обязательно, помяните мое слово». Прошлое все время толчется рядом с Гранатовым в лице его запуганной, но болтливой мамаши, Аделаиды Васильевны, которую то и дело приходится одергивать. Прошлое врывается в дом Гранатова в лице его жены Ксении и сына Гоги, внезапно — как снег на голову — вернувшихся из эмиграции.

На борьбу с прошлым герою приходится мобилизовать всю свою холодную жестокую волю. И хотя Гранатов рисуется в пьесе как мелодраматический злодей, хотя он шагает по трупам и целых три жизни оборваны его зловещим движением к цели — жизнь убитого Лихомского, жизнь жестоко отвергнутой Гранатовым и покончившей с собой Ксении, жизнь его учителя, профессора Андросова, которого Гранатов предал и оклеветал, — все же при всей мелодраматической исключительности его судьбы жизненная конкретность героя сомнений не вызывает. Ибо Файко не только первый увидел и вывел на сцену «человека с портфелем», Файко раскрыл и характерные для него приемы мимикрии.

Если с прошлым Гранатов расправляется довольно банальными способами: убивает, откупается, угрожает, то в новую жизнь он врезается с помощью вполне современного средства: крадет у революции ее лексикон, пользуется ее словами, превращает идеи в громкие фразы, а фразы — в свое оружие.

Критики сразу же обратили внимание на это характерное свойство Гранатова, на его демагогию. Впрочем, он сам проболтался однажды, поучая Гогу: «Идеи коммунизма? О, ты будешь играть этими побрякушками…» Тут очень просто открывается вся методология Гранатова. Но надо сказать, что методы его, как показало будущее, опасны и поддаются усовершенствованию.

{29} В том фокусе, где интрига мелодрамы пересекается с будничной повседневностью, открываются весьма земные, прозаические, деловые свойства Гранатова. В них-то и вся сель, в них — тот горячий, обжигающий руки уголек правды, который позволяет поныне узнавать в Гранатове иных деятелей, освещенных отнюдь не «мелодраматическим багрецом», а ровным, спокойным светом кабинетных настольных ламп. О Гранатове недаром говорят, что он «превосходный, знающий работник», «с большой инициативой», что он «требователен» и т. д. Мелодраматический злодей на удивление легко приноравливается к стандартным формулам служебной характеристики. Его приспособляемость вполне соответствует его целеустремленности. Гранатов всегда, везде и со всяким умеет найти нужный и верный тон. Он и бдителен, и демократичен, и самоотвержен, и ортодоксален — что хотите! Его любимая, родная стихия — двузначная, двусмысленная фраза: когда он называет рукопись профессора Андросова «программным опусом», старик даже и не подозревает, какая угроза в этих словах. Когда он подхватывает фразу Зины Башкировой, которая советует, «не оглядываясь, идти вперед и смело расчищать перед собой дорогу», Зина и вообразить себе не может, какой смысл вкладывает Гранатов в ее собственный невинный текст. И так всегда: он прозаичен, он — без кинжала, без плаща и шпаги, он — кабинетный человек и не расстается с портфелем.

Мелодрама, как и всякое искусство, имеет дело с реальностью. Но реальность поступает в мелодраму в виде сочетаний химически чистых элементов «добра» и «зла». Мелодрама Файко, однако, вынуждена была распоряжаться конкретным жизненным материалом — у нее не было других «первоисточников». И потому, оставаясь мелодрамой, не изменяя принципу одноцветности, она обрела пафос гражданственности и прозвучала тревожным предостережением.

Характерно, что в пьесе Файко Гранатов гибнет, запутавшись {30} в собственном прошлом, а не в результате конфликта с новой жизнью, к которой хочет примазаться. Драматичны, напряженны, рискованны все взаимоотношения Гранатова с выходцами из недр его биографии. Новых людей Гранатов, напротив, обводит вокруг пальца без всякого напряжения. Ему трудно приходится дома, ему легко в институте, на службе, где почти никто в нем не сомневается, где его ловкие, эластичные фразы безошибочно производят необходимое действие.

Ксения Тревэрн — слабый, усталый, надломленный эмиграцией человек, но в пьесе она — живое, внушающее симпатию существо, и острая, щемящая боль Ксении, грубо отталкиваемой Гранатовым, по закону контраста оттеняет целеустремленность, не ведающую ни жалости, ни сомнений. Ксения Тревэрн для Гранатова — только препятствие на жизненном пути, ее надо убрать, столкнуть — и Гранатов ее сталкивает в небытие, как сбросил Лихомского с поезда. Но беззащитная перед Гранатовым, Ксения, женщина из прошлого, была хотя бы препятствием для него, а Зина Башкирова, новый человек, что она? Алперс верно заметил: хотя ей и отведена «лирическая роль возлюбленной», все же Зина, увы, «показана драматургом, как стопроцентная резолюция, лишенная чувств»[[16]](#footnote-17).

Еще более разительно сопоставление хрупкой фигурки Гоги с многозначительной фигурой Ивана Башкирова. Мальчик, вернувшийся из Парижа, выросший в эмиграции, ребенок, перешагнувший рубеж двух враждебных миров, настороженный, нервный, пытливый — одно из самых совершенных творений Файко. Недаром эта роль так полюбилась М. И. Бабановой и принесла актрисе огромный успех. С удивительной тонкостью улавливает писатель каждое душевное движение подростка, с тревогой и недоверием вступающего в новую жизнь, безошибочным детским инстинктом угадывающего опасность в Гранатове {31} и с трогательной, уже почти мужской заботливостью защищающего и поддерживающего свою мать, свою «Ксении». Болезненная чуткость, с которой Гога реагирует на каждое слово Гранатова, его страх перед отцом — все это написано Алексеем Файко с какой-то взволнованной проницательностью. Кажется, слышишь биение пульса этого хрупкого мальчишки — учащенное и прерывистое. Каждая реплика Гоги бьет в цель.

А текст роли Ивана Башкирова в театрах безмятежно сокращали. В ней все — необязательно, все — более или менее условно. Отношения Башкирова с другими людьми, населяющими пьесу, как-то пресны, прохладны, пассивны. События драматичны и волнующи для кого угодно, только не для него. Драма его обтекает, обходит: перед таким универсальным и непробиваемым оптимизмом драма бессильна, перед такой стопроцентной положительностью она пасует. Больше всего не хватает Башкирову увлеченности своей жизненной целью — в этом смысле Гранатов дает ему сто очков вперед.

«В “Человеке с портфелем”, — констатировал Алперс, — новые люди, сметающие Гранатова со своей дороги, изображены скучными дидактическими персонажами, лишенными человеческого обаяния и индивидуальных характеристик»[[17]](#footnote-18). Слова эти невозможно, к сожалению, опровергнуть. У критика тут одна только неточность: новые люди в пьесе Файко вовсе не сметают Гранатова со своей дороги. В том-то все и дело, что они, в сущности, пассивны по отношению к нему.

Файко настаивает на том, что прошлое — в лице Гранатова — должно разрушиться изнутри, что оно обладает неудержимой склонностью к распаду и самоуничтожению. Редуткин, который не получил от Гранатова обещанных Денег, конечно, не донес бы на него, он бы шантажировал {32} еще и еще, снова и снова. Какой ему прок от того, что Гранатова посадят! А потому Файко заставляет Гранатова самого себя изобличить в разговоре с Гогой, в разговоре, который «случайно» подслушивает Зина Башкирова.

В этой вот неловкой и неестественной сцене условности мелодрамы потеснили реальность и заставили Файко погрешить против жизненности. Гранатову тут совершенно незачем, да и некогда «саморазоблачаться». А если он действительно хочет сделать Гогу своим подобием, то — умный человек! — должен же понимать, что каждое его слово лишь запугивает и отталкивает мальчика. «Я убью в тебе самые зародыши всяких идеалов. Я обнажу твою душу и затяну ее грубой, шершавой кожей. Ты будешь жить среди зверей, и ты должен стремиться стать самым сильным зверем».

Гоге, конечно, страшно, но, пожалуй, еще хуже Зине Башкировой, которая все это время сидит за шкафом. Сидит, так сказать, от лица «новой жизни», чтобы до конца выслушать доброхотное признание обвиняемого, сумевшего уничтожить все улики, замести все следы, но вот теперь, за минуту до оправдательного приговора, вдруг, «одним дыханием» выпалившего такую неожиданную исповедь.

Произошло то, что должно было произойти. Мелодрама покорно слушалась писателя, пока он холодно анализировал и препарировал явление, выхваченное из самой реальной действительности. Точность диагноза, поставленного автором, заставила искусственный жанр подчиниться естественному ходу вещей. Грубая ткань мягко и эластично облегла гибкую фигуру приспособленца. Но, она, эта грубая ткань мелодрамы, начала трещать и топорщиться, когда Файко стал принуждать лицемера к откровенности, заставил скрытного, замкнутого человека выбалтывать свои сокровенные тайны перед мальчишкой, когда Файко потребовал, чтобы Гранатов, подобно унтер-офицерской вдове, сам себя высек.

{33} Быть может, самой принципиальной удачей Файко стала финальная сцена «Человека с портфелем», где Гранатов как бы через голову «новых людей», окружавших его на сцене, обращался, в сущности, к реальным новым людям, заполнившим зрительный зал театра. Драматург тут прямо сталкивал зловещего героя с действительностью. Такая острота противопоставления прошлого настоящему оказалась и сценически и смыслово чрезвычайно выигрышной. Честолюбец, авантюрист и игрок Гранатов хочет «уйти красиво», продемонстрировать «городу и миру» весь блеск своего холодного интеллекта, всю ловкость своей тактики, всю остроту своего анализа. «Я не каюсь — я предостерегаю», — говорит он. В самом же деле, Гранатов не кается и не предостерегает, он — хвастается. Он говорит о себе, как об особи редкой, интереснейшей, и в словах его явно звучит ощущение нелепой, несуразной случайности собственного краха и — цепкости, живучести того явления, которое он, Гранатов, олицетворяет собой.

В этой угрозе была своя правда, она потом подтверждалась неоднократно — недаром почти тридцать лет спустя «Человек с портфелем» вновь появился на нашей сцене. Однако в 1956 году, когда театры опять заинтересовались Гранатовым, он уже не воспринимался как «человек из прошлого». Изменившаяся картина общества заставила шире взглянуть на всю проблему «гранатовщины», впервые выдвинутую в пьесе Файко. Социальная мимикрия была понята как явление, в самой глубинной своей сути, скорее, универсально буржуазное, сопряженное с эгоцентризмом самоутверждения, властолюбия, гиперболически раздутого представления о собственных заслугах, правах и возможностях. Оглядываясь в прошлое, мы вправе сказать, что Файко верно указал эту опасность.

Успех «Человека с портфелем» превзошел все ожидания и стал одним из самых памятных в истории Театра Революции. Снова и снова давали занавес. Вновь и вновь выходили на просцениум люди, впервые угаданные драматургом {34} в какую-то счастливую минуту, а потом ожившие в актерской игре, встревожившие и взволновавшие зрительный зал. Выходила хрупкая, ломкая, поразительная Мария Бабанова, сыгравшая Гогу так, что даже автор был ошеломлен. Ольга Пыжова, наделившая Ксению Тревэрн усталой, но нежной аристократичностью, взглядом, полным недоумения и тревоги, выразительными движениями подбитой птицы. Дмитрий Орлов, изобразивший Редуткина хамом хлопотливым, напористым, самоуверенным. Гранатов — Михаил Лишин, Андросов — Леонид Волков… Спектакль, поставленный Алексеем Диким и оформленный Николаем Акимовым, вернул Файко уверенность в себе, поколебавшуюся было после «Бубуса» и «Евграфа». Автор «Озера Люль» снова стал на театральном горизонте звездой первой величины.

## 5

Впоследствии таких крупных и общепризнанных успехов в жизни писателя не было. И хотя драматург написал еще несколько пьес, во-первых, интервалы между ними становились все более длительными, а, во-вторых, ни одна из них столь сильного впечатления, как «Человек с портфелем», не произвела.

Почему это произошло? Причин, по крайней мере, несколько, однако все они могут быть приведены к одному общему знаменателю и сформулированы в одной фразе: взаимоотношения между творчеством Файко и советской сценой разладились. Сцена все более настойчиво выдвигала требования, идти навстречу которым Файко было трудно, хотя он и старался.

Сила дарования Файко особенно заметно проступала в искусном построении интриги, в создании динамичной фабулы, в умении вести ее увлекательно, в мастерстве быстрой организации эффектнейших ситуаций и еще более поразительного их разрешения. Эти свойства его та-лапта не только предопределили громкий успех «Озера {35} Люль» и «Человека с портфелем», но и обогатили всю раннюю советскую драматургию. Такие известные театральные писатели, как А. Афиногенов, В. Киршон, А. Корнейчук, А. Арбузов, многому учились и научились у Файко. Однако на перевале от двадцатых к тридцатым годам жизнь советского общества сильно изменилась и, значит, неизбежно изменились духовные запросы широкой зрительской аудитории. Театр в целом стал серьезнее и обстоятельнее. Искусство сцены все явственнее обнаруживало интерес к неповторимому душевному складу, эмоциональному миру и к психологии каждого отдельного человека. В то же время театр с жадностью осваивал новый жизненный материал, который предлагала ему действительность, менявшаяся буквально на глазах.

Появились первые пьесы Н. Погодина — «Темп», «Мой друг», «Поэма о топоре». Они вовсе не обладали формальной слаженностью, эффектностью и сюжетной прочностью, которыми вправе был гордиться Файко, напротив, они явственно распадались на отдельные, связанные друг с другом на живую нитку эпизоды, на маленькие, быстрые зарисовки с натуры. И все-таки погодинские пьесы пользовались огромным успехом, ибо в них запечатлелась правдиво и верно схваченная, почти документально точно перенесенная на сцену реальность поры первых пятилеток.

Одновременно с многоэпизодными, фрагментарными пьесами Погодина и, в принципе, точно так же построенными историко-революционными пьесами Вишневского, живой интерес привлекали к себе и пьесы Афиногенова, Киршона, Корнейчука, куда более тщательно организованные, как правило, — камерные, сосредоточенные в сфере интеллектуальной и эмоциональной жизни современника, стремящиеся раскрыть и сделать видимым для всех его внутренний мир, побуждения, характер и психологию.

Оба этих новых направления в советской драматургии сосуществовали сперва отнюдь не дружественно; напротив — {36} скоро завязалась горячая полемика между «потолочниками» (сторонниками психологической драмы, действие которой протекает в комнатах, «под потолком») и «беспотолочниками» (защищавшими принципы построения пьесы под открытым небом и развития событий непосредственно на строительных площадках пятилетки, в цехах или, например, на полях сражений гражданской войны). Позиции «потолочников» наиболее последовательно отстаивали Афиногенов и Киршон, от имени «беспотолочников» выступали Вишневский и Погодин, причем первые настаивали на традиционном для драматургии XIX – начала XX века поактном делении пьесы (как у Островского, Ибсена, Чехова, Горького), вторые же, апеллируя к великому Шекспиру, утверждали, что современная пьеса должна быть многокартинной и члениться на короткие эпизоды.

Однако и в пьесах Погодина и Вишневского, с одной стороны, и в пьесах Афиногенова, Киршона, Корнейчука, с другой, на первый план с уверенностью выступали и привлекали к себе заинтересованное внимание новые люди, которые в пьесах Файко тогда еще высказаться не сумели, которые выглядели бледными и пресными рядом с Евграфом или с Гранатовым.

В 1935 году Б. Алперс констатировал, что «все эти люди в пьесах Файко говорят правильные слова, выносят верные решения и совершают умные поступки. Драматург соглашается с ними, но он не чувствует живой органической связи с этими персонажами. Он соглашается с ними, но они остаются тезисами, которые он принимает сознанием, но которые он не может ощутить в их человеческой убедительности»[[18]](#footnote-19). Долгое время дело обстояло именно так. И Алексей Файко, конечно, понимал, что возникают проблемы, которые надо решать безотлагательно.

Будучи человеком театра, «театральщиком», он ясно видел, что в тридцатые годы резко изменились и взаимоотношения {37} сцены и драматургической классики. Если раньше режиссеры часто без колебаний переиначивали творения великих драматургов прошлого, то теперь их ставили, как правило, очень любовно и тщательно, стараясь глубоко проникнуть в замысел автора и сохранить в неприкосновенности всю систему образов, им созданную. Если раньше, в двадцатые годы, сцена почти вовсе не интересовалась ни Л. Толстым, ни Чеховым, то теперь их наследие стало вновь чрезвычайно притягательным, а новые пьесы Горького — в частности, «Егор Булычов и другие», вторая редакция «Вассы Железновой» — восторженно и взволнованно воспринимались зрителями.

Но в изменившихся обстоятельствах Файко сориентировался не скоро. Его разное манило, ему разное — и по-разному — нравилось. Читатель воспоминаний Файко, надо полагать, заметит, что полные восхищения страницы посвящены таким несхожим театральным писателям, как Михаил Булгаков и Всеволод Вишневский. В драматургии Булгакова Файко привлекала непринужденность и свежесть смелого обновления и обострения — до гротеска! — традиций психологизма. В пьесах Вишневского его пленяла размашистая новизна, свобода от традиций, от всякого канона. В статье «Возникновение стиля» Файко сильно акцентировал значение писательской фантазии, выдумки и мастерски выстроенной интриги. «Мы должны и можем, — утверждал он, — многому учиться у Мольера, Скриба, конечно, не в смысле заимствования у них идеологии, а в смысле внимательного изучения их мастерства, высокой драматургической техники. При всем сугубо формальном построении своей комедии интриги, построенной на блестящем диалоге, Скриб давал очень интересный психологический материал, не лишенный определенного социального звучания»[[19]](#footnote-20).

{38} Мольер тут только назван, о Скрибе же сказано с нескрываемой симпатией, быть может, потому, что сам Файко в это время как раз попытался построить комедию интриги. Попытка эта удовлетворения ему не принесла, комедия «Неблагодарная роль» вышла надуманная, внутренне вялая, хотя Файко с обычным своим мастерством изобретательно сочинил фабулу и снова показал себя мастером остроумного диалога.

Вся история иностранной журналистки, представительницы западной буржуазной прессы Дорины Вейс, попадающей — отчасти по собственному капризу, отчасти в результате случайного сплетения обстоятельств — в захолустный городок Тургач, где жизнь еще дышит дремучей, нетронутой провинциальной старообразностью, но где затеваются уже великие новые преобразования, велась с характерной для Файко занимательностью неожиданных сюжетных поворотов. Но выяснилось, что он гораздо веселее и увереннее показывает похождения богатой иностранки, вдруг влюбившейся в монтера комсомольца Костю Завьялова, нежели тот новый, незнакомый Дорине Вейс быт, образ жизни и образ мысли простых советских людей «из глубинки», который — по замыслу — должен был поразить буржуазную журналистку и полностью изменить все ее представления о советской действительности. И хотя в пьесе появился своего рода конферансье — «Заместитель автора», персонаж, иронически комментировавший мало обоснованные действия других персонажей и комически ужасавшийся их экстравагантным поступкам, — все же пьеса от многословного конферанса нисколько не выиграла, скорее, напротив, многое проиграла, ибо безмотивность, приблизительность всего, что творилось на сцене, стали еще заметнее. Главное же, на общем репертуарном фоне начала тридцатых годов «Неблагодарная роль» со всеми ее колоритными, забавными, но очень уж условными и далекими от реальности действующими лицами выглядела комедией психологически бедной, даже и не претендующей {39} подняться выше уровня шутливых сценок, беглых набросков, связанных лишь произволом писательской фантазии.

За «Неблагодарной ролью» последовала пьеса «Концерт»: за шутливой комедией — драма серьезная, психологически усложненная и претендующая на философичность. На этот раз Файко написал пьесу о композиторе, который отказывается творить, ибо считает, что художественное творчество в принципе неспособно выразить величественный пафос социалистического строительства. На самом же деле, пояснял Файко, суть не в кризисе художественного творчества вообще, а только в творческом кризисе самого композитора Шигорина.

Пьеса начиналась тем, что Шигорин отказывался дирижировать собственной симфонией и сжигал ее партитуру. А кончалась тем, что Шигорин вдохновенно дирижировал симфонией своего ученика Каурова. В назидательной перекличке между завязкой и развязкой должна была обнаружить себя вся идея пьесы.

Открытым оставался один только простой вопрос: если Шигорин не в состоянии выразить идеи, которые исповедует, и воспеть новую жизнь, которой так пламенно предан, то действительно ли он гениален? Для автора тут вопроса нет, гениальность Шигорина заранее объявлена, сомнению не подвергается. Ибо Файко, сам того не замечая, в «Концерте» ставит знак равенства между великой одаренностью и высокой степенью профессионализма, между творчеством и мастерством. Этот тезис незаметно для Файко опровергается самим «Концертом»: мастерски сделанная вещь все-таки «не звучит», все тщетно — и обдуманная отделка характеров, и искусная вязь психологической ткани, и мягкая растушевка светотени переходов от теплого юмора до напряженного драматизма. С самого начала трудно разгадать причины духовного кризиса героя. Между тем кризис и объявлен и показан: мало того, что Шигорин на генеральной репетиции новой симфонии {40} вдруг ломает дирижерскую палочку и покидает концертный зал, мало того, что он бросает комфортабельную московскую квартиру с двумя роялями, садится в первый попавшийся поезд и уезжает неведомо с кем, неведомо куда, — этими событиями пьеса лишь начинается. А дальше добрых две трети драмы композитор твердит, что «музыки нет», что «музыка кончилась», что музыка «не нужна нашей эпохе», что без этой пустячной «услады в часы досуга» общество вполне может обойтись. Он долго выглядит духовным инвалидом, этот великий композитор, невесть почему разуверившийся в необходимости искусства и в смысле собственной жизни.

Образ Шигорина многих озадачил; например, А. Афиногенов воспринял пьесу Файко как автобиографическую. Полностью отвергнуть такую гипотезу было бы опрометчиво: в конце концов, всякий писатель в какой-то мере в искусстве выражает себя, особенно если его герой — художник, личность творческая. Вполне вероятно, что Файко отдал Шигорину собственные творческие муки. Однако, даже и принявши эту «автобиографическую» версию, мы не поймем, почему Шигорин впадает в «помрачение ума», почему дело доходит до невропатологов и чуть ли не до психиатров (в начале третьего действия Шигорина уже помышляют определить в «специальное лечебное заведение»).

Резко обозначая ситуацию кризиса — творческого и духовного, — Файко довольно неуверенно указал не только причины этого кризиса, но и способ его преодоления. В пьесе было ощутимо желание драматурга создать чрезвычайно сложный, психологически углубленный человеческий портрет. Беда лишь в том, что сама сложность кажется сейчас и казалась тогда, сорок лет назад, надуманной настолько, что артист М. Штраух, который играл Шигорина в спектакле Театра Революции, счел за благо вовсе от усложненности отказаться, освободить Шигорина от «неврастенического налета, любования трагизмом своего {41} положения». Напротив, актер старался окрасить образ в светлые тона, эмоционально опираясь не столько на завязку драмы, сколько на ее счастливую развязку.

Биограф Штрауха впоследствии уверял, что «отрицание артистом сложности характера Шигорина нисколько не умаляло его значительности как глубоко и тонко мыслящего человека»[[20]](#footnote-21).

Возможно, так оно и было, возможно, что в исполнении Штрауха Шигорин выглядел и интересным и умным, но «моральное здоровье», которым актер наделил героя, и «легкий юмор», с которым он «посмеивался над переживаниями»[[21]](#footnote-22) персонажа, отменяли, сводили на нет всю затею драматурга.

Истинная причина неудачи, постигшей «Концерт», состоит, думается, в том, что самый замысел пьесы противоречил возможностям автора. Претендуя на философичность и на раскрытие сокровенных глубин смятенной души композитора, вдруг застигнутого мучительным творческим кризисом, Файко пытался занять территорию, для его дарования непривычную. Он вторгался в сферу, где Афиногенов, например, чувствовал себя, как дома, а Файко испытывал всевозможные неудобства. Стихия психологического реализма оставалась для него чужеродной. Система поступков приводилась в действие не реальными жизненными побуждениями Шигорина, а насильственными толчками извне, все той же изобретательной и склонной к эффектам фантазией Файко.

Интрига «Концерта» построена, как всегда у Файко, сценически выигрышно, смело. Но все ее повороты он постарался чрезвычайно сложно и утонченно мотивировать и тут-то потерпел поражение. Сложность вышла искусственная, утонченность — громоздко придуманная. «Концерт» — единственная пьеса Файко, в которой его {42} таланту недостает обаятельной легкости, свободы, непринужденности.

Следующую пьесу, комедию «Капитан Костров» («В сетях добродетели»), Файко написал уже после войны, в 1946 году. За десять лет много воды утекло, многое переменилось, и манера Файко стала почти неузнаваема. В пьесе «Капитан Костров» так обстоятельно изображался быт, с такой речевой достоверностью воспроизводились диалоги, так тщательно выписывались характеры, так медленно текло сценическое время, такое большое значение придавалось пустячным, в сущности, событиям, случайным разговорам, даже обмолвкам… Былая динамика, ударность, эффектность уступили место плавности, едва ли не повествовательности. Однако обаяние и сценическая свобода в этой пьесе чувствовались. Над комедией, действие которой неспешно велось в районном городке, «в Предуралье, на берегу большой судоходной реки», незримо витал ясный дух Островского, на сцену выходили, будто из Островского, занятные комические старухи, на сцене вершилась, будто в театре Островского, витиеватая и забавная история невысказанной любви… В своих воспоминаниях Файко говорит, что пьеса была холодно встречена критикой, ибо лирическая комедия пришлась не ко времени. Действительно, спектакль Московского театра драмы (такое название получил тогда Театр Революции), поставленный Е. Страдомской в декорациях В. Татлина с участием таких актеров, как А. Ханов, Ф. Раневская, В. Орлова, А. Терехова, вызвал критические отклики, которые сегодня перечитываешь с чувством изумления. В одной из рецензий, например, утверждалось, что у персонажей Файко «нет типических черт советского человека, а моральный кодекс, разработанный Файко, заставляет желать много лучшего»[[22]](#footnote-23).

Такие упреки не имеют никакого отношения к истине. {43} Напротив, образы комедии и жизненны и сценичны, а центральные ее герои — опытный речник, капитан буксира Петр Костров, и молодая учительница Евгения Шорохова вызывают самую искреннюю симпатию. И нравственные требования, которые предъявляет к своим персонажам автор, заниженными ни в коем случаем не назовешь. Критика была в этом случае явно несправедливой.

Однако в комедии есть недостаток, который ощутим и сегодня. Костров и Шорохова изнемогают от собственной скромности и на протяжении всей довольно длинной пьесы скрывают друг от друга, что они друг в друга влюблены. Оба не допускают и мысли о том, что их любовь — взаимна, хотя взаимность эта, что называется, бьет в глаза. Постепенно выясняется, что вся сложная постройка многолюдной пьесы, старательно раскрашенной многоцветными бытовыми красками и населенной легко узнаваемыми людьми, движется на буксире одного-единственного недоразумения. Читателя и зрителя не покидает мысль, что недоразумение в любой миг может самым благополучным образом разрешиться, стоит только Кострову или Шороховой проронить хоть одно необдуманное, искреннее словечко. Вероятность эта тем более велика, что для окружающих-то любовь Кострова к Шороховой и Шороховой к Кострову — никакой не секрет.

Но автор упрямо ведет свою игру, оттягивает и оттягивает неизбежное объяснение, все дальше отодвигает неотвратимый счастливый финал… Игра его слишком заметна, и доверие к тому, что происходит на сцене, быстро подрывается.

Десять лет спустя Файко написал еще одну комедию — «Не сотвори себе кумира». «Ты одна из самых привлекательных женщин Москвы. Ты не затеряна среди миллионов, ты в первой тысяче, даю тебе слово», — твердит героине комедии, Глафире Леонтьевне Днепровской, ее знакомая Зимарева. И хотя вообще-то Зимарева — глуповатая мещанка, тут Алексей Файко, кажется, говорит ее {44} устами. Он сверх меры наделяет Глафиру Днепровскую всевозможными прелестями и добродетелями. Она и красива, и умна, и талантлива, и трудолюбива, и тонка, и отзывчива, и благородна. У нее — «кипучий темперамент». А такие замечательные свойства должны быть вознаграждены — посему Глафира Днепровская в тридцать шесть лет преуспевающий ученый, превосходный педагог, депутат Моссовета, видный общественник. Все у нее есть — и деньги, и автомобиль, и квартира. «Женщина из первой тысячи», однако, как сразу же выясняется, недовольна своей личной жизнью. «… Вот у людей, — говорит она, — бывают так называемые пережитки, а у меня, как видно, недожитки».

Какие же это «недожитки»? У Глафиры Леонтьевны есть близкий друг, который скоро станет ее мужем. Это очень милый, хороший, искренне любящий ее человек, Касьян Платонович Кувалдышев. Но перспектива жизни с Кувалдышевым кажется Глафире слишком пресной. «… Я уже больше не хочу быть твоей женой… — заявляет ему Глафира. — Не хочу! Я не хочу — формальным юридическим актом навсегда закреплять свои будни». После этой декларации Кувалдышев, ссутулясь, уходит.

Днепровская же молниеносно влюбляется в молодого Юрия Гриднева, ловкого, энергичного человека неопределенных занятий. Гриднев становится личным секретарем, потом любовником Глафиры и уже собирается стать ее мужем, но тут выясняется, что он — циник, подлец, взяточник, что он гонится за богатством, что вся его пылкая любовь — наглый блеф.

Глафира выгоняет Гриднева. Она прямо заявляет, что сейчас полетит в Хабаровск к Кувалдышеву. Ясно, что Глафиру ждут те самые «будни», от которых она столь решительно отказалась в начале пьесы. «Не сотвори себе кумира» — вот в чем хотел видеть Файко мораль комедии — по крайней мере, для Глафиры. Не поддавайся соблазну завоевать счастье «сегодня, сейчас, сию минуту» — {45} рискуешь обознаться, принять заурядного проходимца за вдохновенного поэта любви, рискуешь получить вместо своих «недожитков» олицетворение пережитков. «В ней нет чувства реальности, — говорит о Глафире Гриднев. — Она живет в каком-то выдуманном мире». Файко всем сюжетом комедии подтверждает эти слова и возвращает героиню «к реальности» — к простому, доброму, сильному Кувалдышеву.

Кстати, по поводу «кумиров» и любви. Вот Сашенька, дочь Кувалдышева, обожает отца и уверена, что его «нельзя не любить». Отец для нее — кумир. Еще Сашенька влюблена в своего учителя физики — «ох, я иногда взглянуть на него боюсь… Вообще он замечательный». Учитель физики для нее — кумир. Значит ли это, что Сашеньке грозит участь Глафиры? Ничуть не бывало, и Файко за Сашеньку не тревожится. Файко понимает, конечно, что любовь вообще всегда творит кумиры, иначе какая это любовь? Тогда уж надо на место любви выдвинуть простой расчет, тогда уж надо прославлять Гриднева, у которого настолько развито «чувство реальности», что он и полюбить-то никого не в состоянии. И ясно, что либо Кувалдышев все-таки станет для Глафиры «кумиром», либо ей суждены те самые «будни», от которых она отказалась. Комедия сбрасывает свое название, отвергает мораль, предлагаемую автором.

Что же остается? Надо сказать, остается многое: пьеса богата полутонами, оттенками, которые позволяют по-разному ее толковать. Легко, например, перевести всю тему Глафиры в пошловатую коллизию «бальзаковского возраста», заметить, что Кувалдышев гораздо старше Глафиры, а Гриднев — моложе и смазлив. Легко и другое: легко объяснить ошибку Днепровской как результат успеха, жизни в «первой тысяче женщин», благосостоянием, о котором не без удовольствия говорит сама Глафира. Некогда она не помогла честнейшему ученому профессору Молоканову, которого затравили. «… Когда с ним произошла эта {46} катастрофа, осталась в стороне, была слишком занята собой. А может быть, просто-напросто струсила?» Может быть. И если так, то Гриднев — просто вовремя подставленное зеркало, в котором Глафира увидела, что ей грозит: духовная пустота, цинизм, ложь. Тогда возвращение к Кувалдышеву — возвращение не к «будням», а к честности.

Прекрасен в комедии образ Молоканова — сколько жизни в этом человеке, выбитом из жизненной колеи! Тут и твердое решение старика больше не участвовать в борьбе и непреодолимое желание принять в ней участие. Тут и более чем понятное презрение большого ученого к преуспевающим возле науки дельцам типа Гриднева и свойственное подлинному таланту умение радоваться красоте, даже если красота предстает перед ним в облике хорошенькой, но пустенькой студентки Лины Кропотовой. Значение фигуры Молоканова в пьесе очень велико, если не сказать — огромно. Драма Молоканова становится значительнее комедии Днепровской и Гриднева. Возвращение Молоканова к науке приносит больше радости, чем возвращение Глафиры к Кувалдышеву.

А кроме того, образ Молоканова в контексте всей драматургии Файко читается как завершение важнейшей темы, начатой Гранатовым в «Человеке с портфелем» и продолженной Шигориным в «Концерте». Проблема значения и места интеллигента в нашем обществе, которая в конце двадцатых годов решалась Файко в основном негативно, в тридцатые годы вызывала у него множество сомнений и колебаний, в пьесе середины пятидесятых годов наконец получила решение позитивное: и твердое и оптимистическое.

Молоканов выходит на подмостки не только как возражение Гранатову, но отчасти и как объяснение сложной духовной эволюции писателя. Новым, незамутненным взглядом смотрит Файко на своего героя, а заодно и на собственную судьбу, разгадывая наконец ее истинный {47} смысл и высокое предназначение. Связать прошлое с будущим — вот миссия, которую взяла на себя и выполнила русская интеллигенция, пройдя, как Файко и как его Молоканов, трудную дистанцию от Октября до наших дней. Об этом и сказал Файко в комедии «Не сотвори себе кумира». Об этом он говорит и в своих воспоминаниях.

Писатель, оказавший сильное воздействие на театральную жизнь в годы ранней молодости советской сцены, поныне с живым сочувствием и любовью наблюдает за ее зрелостью, охотно помогает начинающим драматургам, щедро делится с ними опытом и знаниями. У Алексея Файко было много зрителей, сегодня у него множество учеников. Вот почему он вправе с удовлетворением оглянуться на пройденный путь — трудный, но в конечном итоге счастливый.

*К. Рудницкий*

# **{48}** От автора

Я хотел посвятить свои записки главным образом театру, который с малых лет имел на меня большое влияние. В детстве я играл в театр, потом играл в самом театре, потом писал для него пьесы. На первых порах я относился к нему платонически, затем — романтически, наконец — практически и даже экономически… Я назвал себя «театральщиком», потому что, не будучи ни театроведом, ни билетером, ни помрежем, ни заместителем директора, тем не менее всю жизнь органически был связан с театром. Бывает и так. И то ли еще бывает…

В то же время «Записки» представляют собой и рассказ коренного москвича, очевидца и участника культурно-бытовых перемен, происходивших в столице. Поэтому внимание автора-мемуариста посвящено иногда не только основным, серьезным явлениям в жизни бурно растущей и меняющейся Москвы, но и более мелким, чисто бытовым моментам и деталям. Они тоже являются приметами времени.

Изложение в книге не носит строго систематический характер, ибо оно продиктовано скорее живой памятью, симпатиями, эмоциональным отношением к быстротекущей действительности, чем задачей хронологической последовательности. Это касается равным образом и событий, и фактов, и личностей.

Мемуары — вещь сложная: в них соединяются лирика с эпикой, будущее — с прошлым, которое прорывается и в настоящее. Это жанр своенравный, капризный, трудно поддающийся дисциплине плана. Здесь встречаются многие течения и образуют нечто вроде лирического водоворота, в котором легко если не потонуть, то, во всяком случае, {49} на время захлебнуться. Я знаю это не только по собственному опыту, но и по опыту сверстников и современников. У нас любят не просто читать, но и писать воспоминания. Каждый уважающий себя старичок считает своим долгом поделиться с возможно большим кругом людей подробностями собственного прошлого, со всеми контраверсами и квипрокво. Уважая себя, этот самый старичок свой субъективный интерес превращает в объективную норму и часто забывает, что не грешно также уважать и терпение читателя. Поэтому я не слишком виню себя, что не осуществил в этой книге всего задуманного, и прошу дорогого читателя не поминать меня лихом.

# **{50}** Так давно и будто только вчера

Москва выздоравливала… Пришла весна 1921 года, и самое страшное, казалось, было позади: мгла, холод, голодный тиф, зловещая «испанка». Юденич возле Пулкова. Мамонтов почти под самой Тулой. Но силы революции победили. Десятый съезд партии по докладу В. И. Ленина принял решение о замене продразверстки продовольственным налогом, утвердив новую экономическую политику — нэп.

Москва выздоравливала. Для поддержания своего столичного достоинства ей о многом теперь надо было позаботиться: кое-что подготовить, кое-где укрепить, а то и организовать заново. И, не успев еще как следует причесаться и приодеться, Москва вся отдалась спешным хлопотам по новому хозяйству. Своих-то она уже устроила, разместила, но ведь скоро появятся гости и оттуда, из-за рубежа: представительства, консульства, миссии. Сперва от ближайших соседей, а потом, глядишь, и от тех, кто подальше. Хватит ли для всех особняков, купеческих и дворянских, в узких улочках и путаных переулках, всяких Кривоколенных, Староконюшенных и Николопесковских? Да и на окраинах много чего запущено, не прибрано, бездорожно. Со всем надо управиться, до всего дойти — достанет ли сил?.. Да, Москва выздоравливала прочно, она оживилась, посвежела, помолодела. Впрочем, разве можно было ее тогда назвать старушкой? Ей еще не стукнуло и полных восьмисот лет.

Весна пришла в этом году какая-то особенная — светлая, мягкая и спорая. Солнце грело щедро и весело, все выглядело ярко и молодо, и зелени повсюду было много. {51} Трава пробивалась даже меж булыжниками мостовой, та самая травка, о которой говорится у Л. Толстого в начале романа «Воскресение». Улицы оставались малолюдными, и потому фасады домов как-то очень рельефно выступали в убегающих перспективах. Автомобили были редки, но зато трамвай лихо раскачивался на расшатанных рельсах, перевозя теперь уже не только грузы, но и самих москвичей. Звонил он при этом без удержу, с упоением, и не из необходимости предостеречь зазевавшегося пешехода или застрявшего ломовика, а просто так, от избытка чувств и энергии.

По-прежнему неторопливо и с достоинством выполняли свои функции московские извозчики. Обличье, однако, у них было уже не то. Почти не попадались синие халаты, подпоясанные кушаками, и шапки-двухкозырки с металлическими пряжками на тулье. Мелькали все больше пальтишки да шинельки, а на головах обыкновенные среднерусские картузы. И сидели извозчики на козлах уже не во всю ширь своих мощных задов, а как-то с краю, бочком, словно предчувствуя, что недалек тот час, когда песенка их будет допета. Об их недавнем, законном и респектабельном прошлом напоминали лишь потускневшие бляхи Московской городской управы на обшарпанных крыльях не в меру высоких и не в меру узких пролеток.

Не сразу открылись магазины, с витринами и стендами — вначале возникли лавочки и лавчонки или просто палатки на углах и перекрестках. Не сразу засверкали рестораны, разные там «Ампиры», «Риши» и «Люксы», — сперва открыли свои маленькие дверцы закусочные и кухмистерские, застенчивые погребки, где не было столиков, а владелец предприятия, большей частью беженец из западных губерний, тут же, на прилавке, отрезал тонким и острым ножом розовые ломти от «провесного» окорока и предлагал к нему в маленьких бутылках так называемое «пивцо» — скромный суррогат пива, невинно обходя существовавший сухой закон. Но главными козырями, примадоннами {52} торговли выступали все же булочные и пекарни. Хоть не хлебом единым, даже белым, сыт человек, но в ту пору ситный, калачи, ватрушки, баранки разных форм и размеров приобретали значение символов излишка и сытости. Выбравшиеся из своих промерзших углов московские домохозяйки не могли оторвать глаз от этого пшеничного натюрморта и восхищенно восклицали: «Смотрите, это уж совсем как у Лефёвра!» или «Это же вылитый Бартельс!» В них были еще очень сильны пережитки, и раздавать похвалы новому они умели лишь через образы прошлого.

Москва прихорашивалась, набиралась сил, шумела и клокотала, омывая со всех сторон свой старый Кремль. Но и он уже был не тот — не музей-заповедник с царь-пушкой и царь-колоколом. Теперь за этими зубчатыми стенами с башнями и бойницами живет и работает глава Советского правительства Владимир Ильич Ульянов-Ленин, а к нему с докладами и за указаниями проезжают через Спасские, Никольские, Троицкие и Боровицкие ворота народные комиссары. И москвичи разных возрастов и профессий другими глазами смотрит на свой не такой уж обширный и не такой уж вроде помпезный с виду Кремль. Постоянная близость, привычное соседство гениального человека вливают силы, рождают уверенность в будущем.

А пока люди московские живут торопливой, неугомонной, жадной жизнью. Всем хочется поскорей восполнить упущенное, восстановить потерянное, вернуться к отложенному. Хочется многое понять и по-новому осмыслить, хочется много знать и узнавать вновь. Избыток накопленных сил и душевного опыта требует выхода, воплощения. Рождаются замыслы, проекты, мечты. Причем в искусстве, в творчестве влечет к себе не одно полезное, разумное, насущное — соблазняют чрезмерность, фантастика, игра. Не ради них самих, а ради раскрытия правды, красоты {53} человеческого сердца. Декадентство, символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм понемногу скрываются в далях гаснущего горизонта, близко же, рядом, закипает неукротимое стремление к новому искусству.

Не следует, однако, думать, что в самые тяжкие годы гражданской войны музыкальная и театральная жизнь Москвы замерла совсем. Жизнь эта не угасала, иногда она лишь тлела, а временами давала более светлые и яркие вспышки. Проводились концерты, ставились спектакли, причем они имели совершенно особенный, неповторимый колорит. Ничего от спроса и предложения, ничего от потребительского начала. Конечно, в соответствующих учреждениях кто-то заботился о распределении мест, но настолько незаметно, что казалось, будто все происходит само собой.

Москвичи, что находились в концертных и зрительных залах, были чрезвычайно активны в процессе восприятия. Бескорыстная, глубокая увлеченность артистов и зрителей тем, что происходило на сцене, придавала их встречам что-то, я бы сказал, литургическое.

Вспоминаются, например, воскресные концерты-утренники в Большом театре. Концерты были, разумеется, бесплатные. Мы собирались на них компанией человек в двенадцать-пятнадцать и с улицы проникали в красно-золотой зал театра, не встречая на своем пути ни контролеров, ни билетеров. Потом занимали места в ложах одного из верхних ярусов, куда нас корректно и степенно вводили капельдинеры, служившие еще на императорской сцене. Они уже сняли свои придворные униформы и оделись в скромные пиджаки или толстовки, но лица, лица сенаторов, непроницаемые и гладкие, были тщательно выбриты, а на самом кончике носа обычно трепетало пенсне — скорее по традиции, чем по необходимости: проверять-то стало нечего. Распоряжались «сенаторы» неторопливо, {54} без всякого подобострастия, и двигались так плавно и бесшумно, как будто в полусне.

Театр всегда наполнялся до отказа. В партере стоять не разрешалось, но все проходы на балконах бывали забиты. Сидели и на ступеньках. Порядок царил образцовый: ни шума, ни толкотни, ни ссор. Стоял ровно заглушённый гул толпы, словно каждый беседовал с соседом вполголоса. Собиралось много молодежи — красноармейцев, рабочих, учащихся. Парнишки в косоворотках или ватниках, гладко причесанные девушки с отсутствующим взглядом широко раскрытых глаз, держащие в руках клавиры. Встречались, больше поодиночке, и пожилые интеллигенты, на лицах которых застыло выражение покорности и обиды.

За опущенным занавесом стояла полная тишина — ни стука, ни шагов, ни голосов. Оркестр не показывался из своей ямы, для большинства слушателей он был почти невидим. Только пульт дирижера возвышался посредине, с ярко светящейся в темноте, будто хрустальной, партитурой. Все терпеливо ждали, когда на этом возвышении появится маг и волшебник в потертом пиджаке, взмахнет палочкой, и пятиярусный зал наполнится морем чарующих звуков. Дирижеры большей частью приглашались первоклассные (В. Сук, С. Кусевицкий, В. Дранишников, Э. Купер), если не вдохновенно и сверхоригинально, то всегда точно и тонко передававшие образный мир композитора.

Мне кажется, что к миру музыки я особенно приблизился и особенно много впитал в себя именно тогда, на утренниках в Большом театре, в сумеречной и напряженно дышавшей Москве. Программы концертов составлялись щедро и вдумчиво. Помимо Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Скрябина они посвящались и творчеству западных композиторов: Бетховену (все еще с голландской частицей «ван»), Вагнеру, не игравшемуся со времен мировой войны и теперь вновь включенному в репертуар; Григу, Веберу, Брамсу, Шуберту, {55} Шуману, Дебюсси, Равелю, Франку, Рихарду Штраусу и многим другим.

Успех концерты имели огромный, но выражался он не в бурных аплодисментах, а в той глубокой и взволнованной сосредоточенности, которая господствовала и при исполнении, и в паузах, и в антрактах. В фойе и коридорах собирались небольшими группами слушатели, обсуждавшие программу и игру артистов. В группах обычно выделялся кто-нибудь один, наиболее подкованный, так сказать, знаток, который брал на себя роль интерпретатора и критика. Его слушали внимательно, очень серьезно, по-деловому. Раздавались реплики, кое-кто даже возражал, и тогда толкователь, снисходительно улыбаясь, старался уточнить свою мысль. Многие что-то записывали. Я часто искал глазами экскурсоводов, педагогов, лекторов, но ничего такого не было. Споры организовывались сами собой, и в непосредственном обмене мнений обнаруживались их оттенки. Грустно было расходиться после этих концертов. Ждать ведь приходилось целую неделю, и то в лучшем случае, если не возникнет каких-либо непредвиденных, а в те годы весьма и весьма вероятных препятствий…

А из спектаклей той поры мне очень запомнился один, в Малом театре. Шла историческая драма Шекспира «Ричард III», и заглавную роль играл Александр Иванович Южин.

Дело происходило зимой, театральное здание не отапливалось. Зрительный зал был полон. Все сидели в шубах, валенках, шапках-ушанках, а по возможности и в варежках, потому что от мороза и нехватки жиров особенно мерзли и распухали пальцы.

Я пришел на спектакль прямо с работы — с курсов театральных инструкторов, где читал лекции по истории западной литературы. В помещении, казалось, было холоднее, чем на улице, и дыхание увлеченных ценителей Шекспира все же не слишком согревало воздух. Я смотрел {56} на сцену, слушал бархатные переливы южинского голоса и… сотрясался от мелкой дрожи, но никакие силы не заставили бы меня уйти из театра. Взглянув на синевато-бледные лица окружавших меня зрителей, я понял, что все мы исполнены единого, непреодолимого энтузиазма.

… Ричард соблазнял, обольщал и покорял леди Анну. Я наслаждался каждым этапом атаки, каждым коварным выпадом умного злодея, каждым оттенком гибкой, мастерской игры артиста. И еще особенное мое внимание в спектакле привлек один из юных принцев (эту роль исполняла актриса Ладомирская). В тесно обтянутом трико и бархатном колете, положив руку на эфес шпаги и стараясь не выходить из образа, она стойко переносила суровые шалости тогдашней московской зимы. А тем временем нос, милый девичий нос с небольшой горбинкой, заметно посинел и даже как будто начал белеть на глазах у публики. Подняв воротник и надвинув поглубже шапку, я следил за тем, как побеждает Глостер и как капитулирует леди Анна, но мне упорно виделся замерзший юный принц, который, в полном соответствии с аристотелевым учением о трагедии, внушал и ужас и сострадание.

В Москве начала двадцатых годов поражало обилие студий. Они возникали не постепенно, а как-то сразу, и не в одиночку, а целыми семьями, словно веснушки на солнце или грибы после теплого летнего дождя. Родство их трудно было определить, но я заметил, что многие из этих театральных питомников тяготели к только формирующейся, но быстро крепнущей «системе» Станиславского. Появлялись студии повсюду — в переулках и на центральных улицах, в частных квартирах и бывших торговых помещениях. Некоторые имели заманчивые названия, вроде «Молодые мастера», «Синяя птица», «Альба». Но чаще всего они были известны по имени руководителя.

Студии жили не келейной, замкнутой жизнью — они были на виду, и порой настолько, что выходили чуть ли {57} не прямо на улицу. Я хорошо помню одну из них, разместившуюся в бывшем фешенебельном магазине на углу Петровки и Кузнецкого моста, где теперь разбит сквер. Через зеркальные окна, доходившие почти до самого тротуара, была видна довольно большая комната, в которой за столиками и вдоль стен на скамейках сидели девушки и юноши, посвящаемые в тайны актерского искусства. Молодые лица сосредоточенны, никто не обращает никакого внимания на улицу, но улица явно заинтригована. Прохожие останавливаются, присматриваются, одни уходят, недоуменно пожав плечами, другие ухмыляются не без ехидства: вот, мол, докатились! То ли еще будет! Наконец, третьи стоят неподвижно, в печальном раздумье о судьбах собственных подрастающих детей. А вихрастые уличные мальчишки прильнули к зеркальным стеклам своими тщедушными телами и, сплющив носы, ждут, очевидно, какого-нибудь волшебства или хотя бы небольшого сюрприза. Учеба идет своим чередом. В глазах студийцев — отрешенность от всего мелкого и будничного, явное сознание собственной избранности. И это слияние изолированной камерности с мимо бегущей жизнью уличной толпы происходит в городе, находящемся на 56‑й параллели северной широты, климат которого отнюдь не располагает к принятой на юге «публичности»…

Прообразами этих элементарных теаорганизмов, бурно размножавшихся, но не менее стремительно и угасавших, были, конечно, студии Московского Художественного театра, который, подобно славному великому князю Всеволоду Большое Гнездо, раздав уделы младшим княжичам, сам познал немало горьких потрясений от возникших затем распрей. К 1926 году Первая студия превратилась во МХАТ 2‑й, Третья — в Театр имени Евг. Вахтангова, и лишь Вторая студия, верная Корделия, как называл ее Станиславский, не покинула отчего дома, а, вернувшись в него, создала естественную смену, основной костяк будущей труппы (так называемое второе поколение МХАТ).

{58} В начале двадцатых годов еще не существовало фундаментальной литературы по «системе» Станиславского. Славные труды ее основоположника появились намного позднее, пока же он выступал лишь с отдельными высказываниями, заметками, даже письмами по некоторым вопросам. Но всякого рода статей, откликов, обзоров по «системе» выходило довольно много из-под пера самых различных авторов — критиков и теоретиков, а часто режиссеров и актеров. Эти литературные выступления носили большей частью характер полемический, задиристый, непримиримый, крайне субъективный. Наряду с восторгами и дифирамбами появлялись (и, пожалуй, чаще) враждебные выпады. Среди тех, кто выступал по поводу «системы» с момента ее рождения, были Н. Эфрос, В. Волькенштейн, М. Чехов, Е. Вахтангов, В. Смышляев, Л. Сулержицкий, Ф. Комиссаржевский, А. Бравич и другие. Прочное бытие «система» обрела не сразу. Конспекты, записи, заметки, дневники, наконец, просто устные рассказы — этими плодами преимущественно питались участники студий, не попавшие в самое «святая святых», а раскинувшие свои шатры у стен мхатовского града.

Мне приходилось в те годы, в связи с собственными интересами, часто встречаться с этой молодой порослью, алчущей и жаждущей театральной Правды. Коренных москвичей было не так уж много, преобладали приезжие, в особенности с юга, из Новороссийска, Ростова, Одессы, крымских городов. Они представляли собой своеобразную и любопытную прослойку студенческой молодежи. Причем поражала их большая осведомленность в вопросах «системы». Когда, где и как они успели к этому тесно приобщиться, для меня всегда составляло загадку. Попадались меж них ортодоксы, педанты и начетчики, которые строго держались буквы учения, неустанно блюдя чистоту и точность сложной терминологии; были и сектанты, мудрствовавшие лукаво, стремившиеся в безудержном рвении расширять и, как им казалось, обогащать достижения {59} «системы». Происходили споры и столкновений, доходившие даже, чему я сам однажды был свидетелем, до настоящих драк.

Театральная молодежь не только училась в студиях, но и самостоятельно организовывала разные кружки, коллективы, труппы, которые давали спектакли на клубных сценах московских предприятий и учреждений, а иногда выезжали и за пределы столицы, в ближайшие уездные города. Это называлось возродившимся бурсацким словом «халтура», хотя ничего грубо корыстного или недобросовестного в себе не содержало. Наоборот, молодежь была убеждена, что выполняет высокую миссию, приобщая широкие массы к истокам самого правдивого искусства.

А между тем сам Художественный театр переживал серьезный внутренний кризис, начавшийся еще в годы гражданской войны. Вначале он коснулся главным образом репертуарной проблемы, а затем перекинулся и на принципы методологии. Не надо забывать, что «левый», так называемый условный, театр мужал не по дням, а по часам и рвался в бой с рутиной. Многие театральные соединения формировались вновь или переходили под знамена новых полководцев, часто выходцев из того же МХАТ (Мейерхольд, Вахтангов, М. Чехов, Смышляев и другие). Появлялись иногда и совершенно самостоятельные организмы, например Опытно-героический театр Фердинандова или «Романеск» Бебутова. С «правого» фланга на МХАТ с его «системой» наседал академический Малый театр. Таким образом, Художественный явился как бы главной мишенью для «обстрелов» и нападок. И он в известной степени дрогнул. Его руководители — и Станиславский и Немирович-Данченко — обратились к музыкальной стихии, к оперной сцене. Вскоре, в 1922 году, Станиславский с основной группой актеров уезжает в длительную зарубежную поездку. Словом, борьба идет и в наступлении, и в обороне, и в перегруппировках. Идет великое театральное брожение, процесс подготовки и закрепления {60} более устойчивых и твердых форм. Недаром эти годы потом были признаны периодом «гипертрофии Театра», а А. В. Луначарский называл Москву той поры «театральной Меккой».

Нэп же закономерно развивался и наступал, отвоевывая для себя позиции не только в области торговли и быта, но и общей культуры, художественного вкуса. Театров и театриков расплодилось множество. Заборы пестрели крикливыми афишами, сводные программы занимали не одну страницу в театральных журналах. Реклама, конкуренция, касса заняли командные вышки, провозглашая оттуда свои требования. Одни театральные феномены были, правда, недолговечны, зато на их месте быстро возникали другие. Доминировал, даже, пожалуй, задавал тон, жанр легкий, развлекательный. Миниатюры, кабаре, варьете. «Кривой Джимми», «Не рыдай!», Петровский театр, Тверской театр и разные прочие. Оперетт было целых три: в «Эрмитаже», в Дмитровском театре и еще в «Славянском базаре», на Никольской. Не отставали и рестораны со своими эстрадными программами, цыганскими хорами и опытными конферансье. «Прага», например, обещала в анонсах «веселье до утра», а ресторан «Люкс», в Леонтьевском переулке, показывал музыкально-вокально-танцевальный дивертисмент под лихим и откровенным названием «Живи, пока живется!».

Театрики эти, размножаясь, стали вытеснять студии из их скромных комнат и превращать помещения в зрительные зальцы с занавесами, оркестровой ямой, софитами и прочими атрибутами. Студийцы часто оказывались уже буквально на улице и начинали определяться во вспомогательные составы различных трупп статистами.

В этом столпотворении временами раздавались голоса, предостерегающие и обличающие, пытающиеся заглушить шум «злобы дня». Но брожение продолжалось, котел кипел, и театральная форма не успевала затвердевать. Она образовалась, устоялась позднее, уже с ликвидацией нэпа.

# **{61}** При чем тут я?

В самом деле — при чем? Почему меня так завлекало это брожение? Почему так тянула меня к себе жизнь театра, так будоражила и опьяняла? Для этого были свои основания и предпосылки.

Я родился в театральной семье. Среди моих ближайших родственников не было ни актеров, ни режиссеров, ни драматургов, но в доме царила театральная атмосфера: интерес к театру не угасал ни при каких обстоятельствах. То была семья (я имею в виду семью моей матери) театральных болельщиков. Отец матери, Алексей Дмитриевич Лопашов, был одним из крупных и весьма популярных в Москве ресторанщиков. Ему принадлежал знаменитый Троицкий трактир на Варварке, с так называемой Русской палатой. О нем писали в своих воспоминаниях В. Гиляровский и другие московские бытописцы, его упоминал в романе «Китай-город» П. Боборыкин. Деда я уже не застал в живых — он умер в начале 90‑х годов, и обо всем этом я узнал лишь из рассказов матери и теток. В семье царил культ отца, хотя Алексей Дмитриевич не отличался деспотизмом, напротив, был мягким, ласковым главой дома. Он не получил широкого образования, был в меру грамотен, и только, но очень заботился об образованности своих детей. Его любовь к просвещению и особенно к театру снискала хорошую репутацию ресторану, клиентуру которого составляли передовое купечество и художественная интеллигенция. В этом обществе дед чувствовал себя своим человеком и даже, так сказать, своеобразным меценатом, преклоняющимся перед людьми искусства. Его симпатии тяготели главным образом к Малому театру, к корифеям прославленной труппы, ближайшим наследникам {62} М. С. Щепкина. Мать, перебирая в шкатулке и альбоме семейные реликвии, часто показывала мне фотографии с дарственными надписями Н. А. Никулиной, Г. Н. Федотовой, А. И. Южина, И. В. Самарина, С. В. Шумского и других. При этом она подробно рассказывала о спектаклях, об изумительной игре, об отдельных захватывающих моментах, об упоительном восторге, который она испытывала в молодые годы. Помню ее восторженные комментарии к «Эрнани» Гюго, «Эгмонту» Гете, «Марии Стюарт» Шиллера, «Горю от ума» Грибоедова, ко многим пьесам Островского. Я слушал, завороженный, и тускловатые старые фотографии сияли для меня ослепительным блеском.

Дед мой при всей деликатности, очевидно, обладал достаточной волей, потому что сумел достичь своего положения, начав с самых нижних ступеней житейской лестницы. Родом он был из Ярославской губернии, откуда обычно прибывали в Москву трактирные «кадры» — повара, половые, буфетчики и прочие. Начав карьеру мальчишкой при буфете, Алексей Дмитриевич за сравнительно небольшой срок стал хозяином, просвещенным ценителем театра и щедрым хлебосолом. По словам матери, кое-кому из своих любимцев, как, например, известному комическому актеру В. Живокини, он даже дарил дачи, что вряд ли вызывало удовольствие его супруги, бабки моей, Елизаветы Алексеевны.

Она происходила из московского купеческого дома и тоже не отличалась образованностью. Писала детским почерком, большими буквами и с большими ошибками до самой смерти. Она надолго пережила своего мужа, отца ее многочисленных детей. Характер имела властный, была капризна и избалованна, вращалась в обществе именитых гостей с привычной непринужденностью. В ее рассказах о былой лопашовской жизни содержалось меньше театральных эмоций и больше описаний туалетов, драгоценных украшений и замысловатых меню. До глубокой старости {63} Елизавета Алексеевна была кокетлива: любила, к примеру, грассировать, причем делала это не очень ловко. Живала она обычно по очереди то у одной, то у другой дочери, и я часто сиживал подле нее, слушая воспоминания о прошлом. Куря маленькие пахитоски и прихлебывая по особому рецепту заваренный кофе, она жаловалась мне, еще ребенку, на несправедливость судьбы и эгоизм детей. Елизавета Алексеевна была и романтична и парадоксальна в своих вкусах. Так, например, ее любимыми героями были Гарибальди и… царь Александр II Освободитель. Его с супругой она удостоилась чести принимать в Русской палате с хлебом-солью на золотом блюде и с прочими церемониями.

Дети Лопашовых подрастали и часто допускались на вечера и приемы. Мать описывала их с восторгом, словно волшебную феерию или торжественную мессу. Не принимая участия в разговорах, младшее поколение сидело по углам и, не спуская глаз с величественных пришельцев, замирало в упоенье. Вряд ли они что-нибудь понимали и запоминали из перекрестных вопросов, брошенных фраз, но одну сцену, вовсе не значительную, мать сохранила в памяти и смогла мне ее повторить.

После премьеры какой-то новой пьесы актеры и актрисы Малого театра собрались на ужин у Лопашова и делились своими впечатлениями.

— Нет, нет, не спорьте, — говорила авторитетно Гликерия Николаевна Федотова, — в этой вещи что-то есть. Она волнует, будит мысль и воображение. Одно мне не нравится.

— Что именно? — спросил Александр Иванович Южин.

— А то, князь, что нам с вами в этом спектакле приходится слишком часто целоваться. Это не опасно, как вы думаете?

— Дда… — процедил Южин, засунув руки в карманы бархатного жилета и раскачиваясь с носка на каблук, — Дда, зыбкая почва!..

{64} Описывая этот маленький эпизод, мать моя вся как бы светилась, ее лицо обретало такое выражение, словно она передает не простую актерскую болтовню, а читает отрывок из «Жития святых». Она была отравлена Театром, болела в особенности за Малый и уж совсем исключительно — за Федотову и Южина.

Всех сестер было пять. Самыми ярыми театралками были старшая, Наденька, и младшая, Маргарита, или, как ее звали домашние, Марго. Всего на семь лет старше меня, она впоследствии жила и воспитывалась в файковском доме и считалась вроде бы моей старшей сестрой, ближайшей соратницей и участницей всех театральных экспериментов.

Помимо Малого театра и отчасти Театра Корша высоко котировалась итальянская опера, и имена Мазини, Баттистини, д’Андраде не сходили с восторженных уст. Вообще зарубежные гастролеры пользовались в лопашовской семье большим успехом — Монбазон, Тина Ди Лоренцо, Сальвини, Поссарт, Дузе, Режан, Муне-Сюлли (о последнем, правда, говорили сдержаннее и с легкой усмешкой). Хотя я многого и не понимал, оценки эти оставляли глубокий осадок каких-то неосознанных, но очень живучих ассоциаций.

Кроме того, тетки, особенно младшая, были и балетоманками. Помню всю семью в ложе (постоянный абонемент в Большой театр), деловой и очень подробный анализ исполнения: определение на глазок высоты и длины прыжков, подсчет фуэте и т. д. — аплодисменты, восторги, споры. Кумиром Марго была Е. Гельцер, а раньше почитались Л. Рославлева, А. Джури, С. Федорова 2‑я, А. Балашова, имена которых то и дело слетали с уст. Я неимоверно скучал, приехав в десятый раз на «Конька-Горбунка» или «Дочь фараона» Пуни, и сверху, из ложи, разглядывал блистательный партер — офицерские мундиры, фрачные пластроны, роскошные туалеты европеизированных московских купчих.

{65} Надо, однако, сказать, что связи сестер Лопашовых с театром не ограничивались только посещением спектаклей. Дружеские нити соединяли их с актерскими семьями и даже династиями — семьей Садовских, семьей Музилёй (так их всюду называли, с ударением на последнем слоге), которых также представляли молодые девушки, начинающие и уже обратившие на себя внимание актрисы. Это были сверстницы и подруги теток, они часто навещали друг друга. Старшая — Варвара Николаевна Музиль, впоследствии Рыжова; Елена Николаевна, Леля, очаровательная по внешности; прелестная юная Надежда Николаевна Музиль-Бороздина, ставшая моим самым ранним детским увлечением. Ее пленительный облик я долго-долго хранил в памяти. И наконец, младшая, Евгения Николаевна, Женя, — единственная из сестер не актриса, а пианистка. Она меня учила музыке, но из этого ничего не вышло — то ли ученику не хватило способностей и трудолюбия, то ли учительнице — терпения.

Хорошо помню и главу семьи, Николая Игнатьевича, известного артиста комедийного амплуа, знаменитого Шмагу, Робинзона, Старого повара в «Плодах просвещения» — роли очень необычной и проводимой им с блеском и богатейшей выразительностью. Вспоминаю Николая Игнатьевича и в домашней обстановке. Музили устраивали детскую елку, и я был приглашен туда с матерью и всеми своими тетками. Вижу, как сейчас, большую полукруглую комнату, всю затянутую мягким, пушистым бобриком бирюзового цвета. У стены — нарядная, сверкающая елка, под ней игрушки, предназначенные для приглашенных детей, а вокруг, на ковре, — гости, большей частью девочки, в белых платьицах и с пышными бантами в волосах. Представителями мужского пола оказались только хозяин, сухонький элегантный старичок в темно-сером сюртуке, с большой булавкой в атласном галстуке, да я, самый младший в этой компании. Мы тоже сидели на ковре, рядом, и близость знаменитого актера завораживала, {66} томила меня. Николай Игнатьевич взял длинную палку с крючком, может быть, даже кочергу, и стал вытаскивать из-под елки подарки, раздавать их детям. Девочки, получая подарок, хлопали в ладоши, закатывали глаза и заливались счастливым смехом.

— Ну, Алешенька, а тебе вот что полагается, — сказал Николай Игнатьевич и протянул мне большого паяца в белом балахоне с блестящими круглыми пуговицами и в остроконечном колпаке с бубенчиками наверху. Тут он наклонил ему голову, замахал его руками и произнес неестественным голосом:

— А я буду теперь жить у тебя, спать в твоей кроваточке, есть твои конфеты, а по утрам плясать — вот так, вот так… — и он начал дергать паяца за ноги. Девочки опять захлопали в ладоши, закатывая глаза. Я их ненавидел в эту минуту. Насупившись, я молчал и сопел.

— Что же ты молчишь? Что ты ответишь своему паяцу?

— Это не он. Это вы говорите, — пробурчал я мрачно.

Девочки залились звонким смехом, а я уже готов был заплакать.

— Как я? — удивился Николай Игнатьевич. — Смотри! Разве я? — И он опять заговорил за паяца, не разжимая губ.

— Ну, ты видел? И все не веришь?

— Это вы носом, — сказал я страдальческим голосом и горько заплакал.

Когда мы уходили домой из гостеприимного семейства Музилей, я уже успокоился и крепко прижимал к себе паяца. Чувствовал, что нужно загладить свою оплошность, но как это сделать — не знал. Николай Игнатьевич, целуя меня на прощание, преподал мне маленькое наставление:

— Плакать не надо, Алешенька. Нехорошо. Ведь мы с тобой мужчины. Нам это не к лицу.

{67} И меня вдруг осенило. Я поднял паяца, пошевелил его руками и прогнусавил, подражая Николаю Игнатьевичу:

— Больше не буду. Спасибо. Прощайте!

Кругом раздался смех, возгласы одобрения. Мать взяла меня на руки, прижала к себе и так, окруженные толпой гостей, мы начали спускаться по лестнице. А Николай Игнатьевич кричал вдогонку с верхней площадки вниз, в пролет:

— Надюша, помяните мое слово, он у вас будет актером!

Мать прижимала меня к груди все крепче, мне было душно в теплой шубе, но где-то в глубине души я остался доволен собой. Театр все глубже запускал в меня свои щупальца.

Грамоте я научился очень рано. Мать много и часто читала мне вслух. Сперва я не сводил с нее глаз и следил за движением ее губ, на которых, выскакивая из глубины, танцевали и резвились самые разнообразные звуки. Потом стал заглядывать в книжку и следил, как эти звуки застывали в буквы или, может быть, наоборот — буквы оживали и начинали звенеть, шипеть, рокотать и петь. Я улавливал связь между ними, и когда мне показывали букварь, легко разгадывал моих знакомцев.

Из пьес мать особенно охотно читала мне «Горе от ума». Она обожала эту комедию, всегда с восторгом рассказывала, какой изумительный Чацкий был молодой Южин и как он великолепно произносил все три ударных монолога своего героя: «А судьи кто?», «Французик из Бордо» и финальный — «Не образумлюсь… виноват…» Я их скоро выучил наизусть и выкрикивал при всяком удобном и неудобном случае. Тут все без исключения пленяло мое воображение, хотя и не все было понятно. Я содрогался от наплыва свистящих, шипящих и журчащих звуков:

{68} В любви предателей, в вражде неутомимых,  
 Рассказчиков неукротимых,  
Нескладных умников, лукавых простяков,  
Старух зловещих, стариков,  
 Дряхлеющих над выдумками, вздором.  
Безумным вы меня прославили всем хором.

В особо возбужденном настроении я врывался в комнату и вопил что есть мочи:

Эй! Филька, Фомка, ну, ловчей!  
Столы для карт, мел, щеток и свечей!

Потом стучался к кому-нибудь в дверь, чаще всего к бабушке, и добавлял сдавленным шепотом:

Скажите барышне скорее, Лизавета:  
Наталья Дмитревна, и с мужем, и к крыльцу  
 Еще подъехала карета.

Тут я бросался на пол, дрыгал ногами и орал на все лады: «Еще, еще, еще! Еще одна карета!»

Что это было — болезненный экстаз, избыток детских сил или преждевременная склонность к сценическим эффектам — не знаю. Отец брезгливо морщился и цедил сквозь зубы: «Довели мальчишку до припадков!» Мать целовала меня и шептала на ухо: «Не надо привлекать к себе внимание, маленький. Это неприлично. Воображай молча, про себя». Ее любящему сердцу было больно лишать меня уж совсем всякого воображения.

И вот наконец меня повели в театр. Мне шел шестой год, но выбрали для меня не балет, не детскую оперу и не феерию с превращениями, а Театр Корша. Я помню первую ложу бенуара с правой стороны, наружная стенка которой выходила в партер. Меня окружали мать, тетки и их любопытствующие подруги. Я старался принять независимый, даже немного скучающий вид.

{69} — Алеша, а ты знаешь, что будут сегодня показывать на этой сцене?

И мне дали в руку небольшой клочок бумаги — театральную программку, где я увидел напечатанные жирным черным шрифтом три слова: «Горе от ума», а ниже и мельче: «Комедия в стихах А. С. Грибоедова». Персонажи и фамилии актеров поплыли у меня в глазах, и программка выпала из рук. Какой-то холодок пробежал по всему телу. Очевидно, я побледнел и вообще изменился в лице, так как окружение мое взволновалось, захлопотало, заверещало и кто-то даже начал совать мне в нос пузырек с чем-то пахучим. Но я быстро пришел в себя и терпеливо, сосредоточенно ждал поднятия занавеса. Наконец он пополз вверх, и в полутьме раннего утра я услышал знакомые, очень знакомые, слишком знакомые слова:

Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!

Вскоре я настолько освоился с обстановкой, что в антрактах высказывал критические замечания, а после представления, утомленный и ошеломленный, переполненный впечатлениями, заявил своим спутницам:

— Хорошо, конечно. Но я ожидал большего.

До сих пор помню я фамилии некоторых артистов, игравших в том спектакле: Чацкий — Трубецкой (он мне не очень понравился), Фамусов — Светлов, Лиза — Голубева, Софья — Музиль-Бороздина.

Дома я еще раз, медленно и внимательно, перечел «Горе от ума», обращая внимание на подробности, мимо которых раньше проходил, подучил кое-что наизусть, и мне иногда казалось, что бессмертную комедию сочинил не Грибоедов, а именно я. Теперь я стал не только выкрикивать отдельные стихи, но декламировать целые монологи.

У бабушки была в Москве родственница, тетя Вера, как мы ее звали, которая избрала душеспасительный путь — постриглась в монахини и жила в келье Страстного {70} монастыря, вне мирской суеты, но в самом центре города, на том месте, где теперь сквер с памятником Пушкину и кинотеатр «Россия». Была она статная, крепкая, голубоглазая, белокурая, кровь с молоком. Голос у тети Веры был контральтовый, мощный, тихо говорить она не умела (разве на исповеди?) и смеялась заразительно, переливчато. Жила она в смежных кельях со своей подружкой, сестрой Антонией — не Антониной, а именно Антонией, что вызывало во мне какие-то смутные исторические ассоциации. Сестра Антония была тоже высокого роста, но совсем другого склада. Седеющая грива волос и загнутые кверху густые брови придавали ей сходство с оперным Демоном.

Я выезжал в Страстной монастырь, как гастролер, со своим репертуаром и обычно декламировал перед благодарной аудиторией монолог Чацкого из четвертого действия. Я гремел, обличал, доводил интонации до самого едкого сарказма и, кончая трагическим возгласом: «Карету мне, карету!» — эффектно выбегал в соседнюю комнату, где в изнеможении валился на белоснежную монашескую постель. Тетя Вера приходила туда и рокотала на низких нотах:

— Алешка! Что ты со мной делаешь? Проси, чего хочешь, — все отдам. Ничего не пожалею.

Я оглядывал келью, не зная, что выбрать. Конечно, больше всего мне бы, хотелось золотистую канарейку в клетке… Но в это время появлялась сестра Антония, менее экспансивная, но такая же добрая, и выносила мне довольно большую корзинку из шоколада, в которую были еще уложены конфеты в разноцветных бумажках.

— Бери! И помни о своих поклонницах — рабе божией Антонии и рабе божией Вере! Дай я тебя еще раз чмокну!

Я брал шоколадную корзинку, но никак не мог ее уберечь на память — съедал всю, до последнего завитка. Медленно, но все же съедал. Шоколад был затхлый, тяжелый, и от него пахло свежевыглаженным бельем.

{71} Детские мои игры в одиночку (братьев и сестер у меня не было) всегда имели отношение к театру, носили, так сказать, театрализованный характер. Посмотрев оперу Рубинштейна «Нерон», я задумал повторить хотя бы отрывок из нее. Вообразив себя дирижером оркестра, я решил воспроизвести с возможной полнотой пожар Рима и дать ему музыкальное сопровождение. Предварительно забравшись в отдаленную непроходную комнату, я разложил бумаги на подоконнике, в тазах, на подносах и в раковине умывальника. Затем опустил шторы, поджег бумагу и, когда все кругом заполыхало, стал дирижировать оркестром, размахивая палочкой и подражая трубам, литаврам, барабанной дроби. Я забыл все на свете и видел только, как рушатся колонны (незадолго перед этим я еще прочел «Последние дни Помпеи» Э. Бульвер-Литтона), пламя вырывается из храмов и жилых домов, а по узким улочкам вечного города стелется черный, едкий дым… Комнату удалось спасти, хотя кое-где все-таки обгорели обои, а меня заперли на целые сутки, без права прогулок и передач.

Дирижеры вообще всегда пленяли меня и вызывали острое чувство восхищения. Не только оперные или балетные, но и те, что дирижировали тогда в драматических театрах, когда перед каждым актом исполнялись оркестровые пьесы. В моих играх дирижерство занимало одно из первых мест, наряду с железной дорогой, где я изображал обер-кондуктора. Мать подарила мне выдвижной пюпитр, а тетки — дирижерскую палочку и белые перчатки. Я выдвигал пюпитр кверху до отказа, клал на него ноты в твердом переплете, ставил небольшое креслице, а сбоку — табуретку и скамейку. Это ступеньки вели из оркестра к дирижерскому пульту. Я взбирался на него со всеми строго разработанными церемониями и сложным ритуалом, на ходу здороваясь с воображаемыми оркестрантами и за руку — с первой скрипкой. Потом садился перед пюпитром, откидывал фалды тоже воображаемого фрака, выдерживал {72} очень длинную паузу, как бы о чем-то горестно задумавшись, вдруг орлиным, как мне казалось, взором окидывал оркестр, взмахивал палочкой, и увертюра начиналась. Перелистывал ноты я очень часто, заметив, что, читая партитуру, маэстро не задерживается. Звуки же издавал при этом весьма странные, лишенные не только мелодии, но и элементарной музыкальности. Голос у меня был не развит, а слух весьма относителен. Доминировали в моих opus’ах ударные инструменты всех видов и звучаний, как в ультрасовременных, так называемых конкретных, музыкальных композициях. Я тогда не знал, что забегаю вперед на целые десятилетия. Однажды во время самого бурного fortissimo я вошел в такой раж, что свалился вместе со стулом на пол и основательно расшибся. Отец сказал, разглаживая бороду:

— Я не понимаю, мой милый, почему ты играешь в такие дурацкие игры. В твои годы малыши бегают по двору с приятелями, играют в салки, лазят на деревья, в крайнем случае — забираются на крыши. А ты… Nadine, c’est insupportable[[23]](#footnote-24), — обратился он к матери. — Я запрещаю ему дирижировать раз и навсегда.

Но мать все же не отобрала у меня ни палочки, ни перчаток, попросила только не громоздиться на стол. И я продолжал дирижировать, когда отца не было дома. Пытался я вообразить себя и капельмейстером военного оркестра, но это мне не удавалось. Не хватало подготовительных процедур, «гарнира», театрального соуса, необходимого для магии перевоплощения.

Незадолго до кончины дела Алексея Дмитриевича Лопашова пришли в упадок, он умер, оставив большую семью почти без всяких средств к существованию. Правда, некоторое время бабушка со старшим сыном, Аркадием, пыталась {73} продолжать дело мужа, но из этого ровно ничего не вышло: недоставало торговой, практической косточки, кроме того, первенец ее и любимец слишком любил веселую жизнь. Говорили, что до разорения деда довели многочисленные родственники-ярославцы, которым он доверил командные посты своего предприятия. И вот все пошло прахом: Троицкий трактир с Русской палатой, особняки, выезды, театральные связи и меценатство. Семья потомственного почетного гражданина Л. Д. Лопашова впала, как писал когда-то Иловайский, «в ничтожество». Но она не распалась, а превратилась в семейство городской интеллигенции, зарабатывающей трудом хлеб свой насущный. Сестры держались вместе, замуж не выходили, зато определились на службу. Софья поступила на телеграф и так и умерла телеграфисткой, уже в советское время. Варвара стала учительницей, Елизавета начала служить в городской управе. Получилось очень похоже на чеховских трех сестер. Самая младшая, Марго, жила у нас. Мать моя, старшая из сестер, единственная вышла замуж. Брак ее с Михаилом Петровичем Файко был заключен хотя и не по грубому расчету, но в силу необходимости и разумных соображений.

Семья Файко имела, как теперь говорят, совсем другой профиль, происхождение и традиции. Дед, Петр Матвеевич, дослужился до генерала, но по скромному ведомству почт и телеграфа. Он умер, когда я был еще ребенком, но я хорошо помню его небольшую сухопарую фигурку, серебристые волосы с зачесанными вперед висками, крупный нос с горбинкой и гладко выбритое, по чиновничьему обычаю николаевских времен, лицо. Он был крив на один глаз, который потерял еще в молодости, сопровождая верховым почтовую тележку и наскочив в глухой темноте на торчащий сук дерева. Перед отставкой дед служил в одной из губерний Царства Польского и по праздникам еще надевал парадную форму. При своем небольшом росте и худощавой фигуре он представлялся {74} мне крайне импозантным с «Анной» на шее, звездами на груди и толстыми желтыми лампасами на брюках.

Бабка моя с отцовской стороны, Анна Алексеевна, в девицах Полевая, была старинного дворянского происхождения и, как говорили, состояла даже в родстве с семьей Матвея Платова, героя 1812 года. Она мне о нем много рассказывала, но так отвлеченно, такими общими фразами, в стиле XVIII века, что я никак не мог понять, в чем же именно заключался его героизм. Анна Алексеевна была образованной женщиной, хорошо знала иностранные языки и недурно играла на фортепьяно. Она ввела меня в курс исторических наук и географии, причем обычно изъяснялась по-французски. Этот язык вообще был принят в семье Файко как разговорный.

Помню овальный стол в гостиной, покрытый плюшевой скатертью, большую лампу и пепельницу в виде пня, около которого примостился Рейнеке-лис в шляпе с перышком и сапогах с раструбами. Эта пепельница служила нам с бабушкой кораблем, и мы совершали на нем кругосветное путешествие вокруг лампы. Так я впервые, до карт и атласа, узнал мыс Горн, Огненную Землю и Магелланов пролив, остров Святой Елены (с экскурсом в последние дни Бонапарта), мыс Доброй Надежды, Мадагаскар, Австралию, Филиппины, Сингапур и Гонконг. Читая позднее «Фрегат “Палладу”» И. Гончарова, я уже бороздил моря по пройденному фарватеру.

Бабушка любила меня за любознательность, а отца, единственное свое чадо, просто боготворила. Он был высокого роста, полный, представительный, носил бороду, по моде второй половины XIX века, и очки в золотой оправе.

Университетского диплома он не имел, остался, как теперь пишут в анкетах, с незаконченным высшим образованием. В молодые годы отец служил таможенным чиновником где-то на границе трех государств и, случалось, завтракал в России, обедал в Пруссии, а ужинал в Австрии. По семейным преданиям, молодость его изобиловала {75} бурными приключениями: он увозил чужих жен и дрался на дуэлях. Я любил рассматривать большой рубец от шпаги на тыльной стороне его руки, но меня не посвящали в излишние подробности. При переезде в Москву отец был зачислен в иностранную экспедицию Московского почтамта (я еще помню старое двухэтажное здание его, желтого цвета). Дослужился Михаил Петрович всего лишь до чина надворного советника и рано вышел в отставку. Он был баловнем семьи, мало приспособленным к борьбе за существование, человеком обломовского типа, лентяем и барином, больше всего ценившим покой и комфорт. В мое воспитание он вмешивался не очень рьяно, все предоставляя жене и отчасти гувернанткам. Любил играть в карты, не азартно, но регулярно, и ночи обычно проводил за зеленым столом. Окруженный прожженными дельцами, он поддался искушению, стал играть на бирже и после 1905 года вконец разорился. Матери пришлось взять на себя заботу о семье, то есть, собственно, обо мне, а отец удалился в провинцию, в одну из западных губерний, где у него были какие-то дальние родственники, и умер в совершенном одиночестве, в номере уездной гостиницы города Рогачева.

Я навестил его в Рогачеве один раз, незадолго до его кончины, гимназистом шестого класса. Он жил в неуютной темноватой комнатушке, в которой его массивному телу было тесно и непривычно. Но держался молодцом, сам варил себе кофе по-варшавски и даже ходил на базар. Глядя на него с печальной нежностью, я сдерживал слезы и старался шуткой развеять нашу грусть. Когда мы шли вместе по улицам города, я заметил, что местные жители, особенно уездные чиновники в фуражках с кокардами, здоровались с отцом небрежно, кивком головы, соблюдая лишь внешнее приличие. Михаил Петрович и виду не подавал, а во мне закипали жалость, обида и злость. Так мы шествовали рядом в Благородное собрание — старинный особнячок начала XIX века, где, по словам отца, хорошо кормили, {76} потому что шеф-повар когда-то служил в Петербурге у Палкина. Похваливая бефстроганов, я прекрасно сознавал, что обед этот являлся для отца редким исключением и вошел в программу лишь по случаю моего визита.

В письме к жене, уже по возвращении моем в Москву, отец сообщал, что я произвел на него очень благоприятное впечатление: развит не по годам, имею здравью суждения о жизни и прочные знания в разных областях, особенно гуманитарных. «Но главное, — добавлял он с радостным удивлением, — что наш сын, милая Надюша, — молодой человек вполне, вполне comme il faut». Мать читала эти строки и плакала…

# **{77}** Пробы пера

Вспоминая детские годы, я несколько затянул рассказ. Это естественно и заслуживает снисхождения: ведь далекое прошлое встает перед глазами особенно ярко и реально. Каждая картина, как в цепной реакции, возникая, порождает другую, которой подчас и не ожидаешь. И хочется не только что-то досказать и чем-то еще поделиться с читателем — хочется объяснить и себе самому, а не просто слепо нестись в потоке времени. Объяснять же лучше всего на конкретных, живых и, может быть, даже не всегда примечательных примерах.

Научившись рано читать, я и сочинять начал рано. Сперва покорно и бессознательно подражая прочитанному, пробовал себя в разных жанрах. Тут были и описания природы в манере «Записок охотника» Тургенева и сентиментальные рассказы о бедных мальчиках, обездоленных сиротах, в стиле Диккенса. Встречались и дневники воображаемых путешествий с вымышленными странами, городами, архипелагами и, конечно, стишки под явным воздействием Фета или Полонского. Многое я не заканчивал, перескакивая с одного предмета на другой, куда-то торопясь в жадной тревоге и стремясь прежде всего поделиться написанным с матерью — самым идеальным, всепрощающим слушателем. Наконец, к одиннадцати годам я сочинил сразу, подряд, две трагедии в белых стихах, чрезвычайно вольного, странного размера. Так я окунулся в драматургию — жанр, ставший решающим в моей творческой биографии. Первая трагедия в пяти актах называлась «Андорра» и была написана под впечатлением событий 1905 года, а вторая, тоже пятиактная, «Просвет», посвящалась столкновению язычества с христианством и {78} возникла под непосредственным влиянием «Quo vadis» Г. Сенкевича. Обе пьесы были переписаны каллиграфическим почерком и с чувством полной ответственности моей «фрейлейн», рижанкой Алисой Карловной Берзе. Переписывала она старательно, почти священнодействуя, и все удивлялась, как это я мог столько придумать и так ловко скомбинировать. Она стала моей первой секретарем-машинисткой (без машинки), притом лишенной какой-либо корысти и претензий. Каждая из трагедий, несмотря на многоактность, заняла не более одной школьной тетради. В ранние годы я умел быть лаконичным, в многословие же впал позднее, когда уже меньше доверял доходчивости своего письма и понятливости читателя.

Затем пошли другие драматические опусы. Я взрослел, и тематика моя, так сказать, углублялась. Пьеса «Святые цепи» была посвящена смятенным исканиям монаха-богоборца, но по неопытности я всю философию свел к протесту против строгости монастырского режима. В драматической сказке-феерии «Принц Альфио» я изображал молодого мечтателя, неспособного бороться за власть и предпочитавшего не заниматься государственными делами, а слушать по ночам на берегу озера пение русалочьего «ансамбля». Конечно, принц погибал. В мире торжествуют здравый смысл и трезвый расчет — такой финал представлялся мне наиболее трагичным.

Видя мое пристрастие к трагедии, мать решила познакомить меня с высшими образцами в этой области и повела однажды, уже гимназистом первого или второго класса, в Художественный театр на «Юлия Цезаря» Шекспира. Пьесы я не читал, о самом герое и об его эпохе имел смутные представления. Спектакль потряс меня. Я сидел буквально ни жив ни мертв, и каждое слово со сцены вонзалось в меня, как кинжал заговорщиков в грудь Цезаря. Особенно ошеломила гроза в первом акте. Зигзаги молний и раскаты грома заставили дрожать мелкой дрожью (я вообще побаивался грозы) и шептать, закрыв {79} глаза, «свят, свят, свят», как учила в детстве нянька. Мать брала мою руку в свою и тихо говорила: — Перестань, маленький. Это же театр. Меня это глубоко оскорбило: что значит — «театр»? Значит, это — только «как будто»? Ну, нет! Все, что происходило на сцене, казалось мне наивысшей реальностью. Впечатления свои от спектакля Художественного театра я принес в гимназию, где, захлебываясь, старался передать одноклассникам испытанный восторг. Ребята слушали, открыв рот, но большинство смотрело на меня скептически, не понимая, отчего это я так схожу с ума. Тогда я решил перейти от слов к делу и, отобрав самых ретивых, приступил к репетициям сцены в сенате. Тут были Брут и Кассий, Цинна и Меттел Цимбер, а Каску, насколько помню, изображал Боря Введенский, впоследствии академик Борис Алексеевич Введенский, которому очень нравилось наносить мне удар карандашом в шею сзади, восклицая: «Пусть за меня ответят мои руки!» Сам я воплотился в Юлия Цезаря и, падая, закрывал лицо вместо тоги салфеткой от домашнего завтрака со словами: «И ты, о Брут?! Умри же, Цезарь!» Так я падал и умирал бесчисленное количество раз каждую перемену, пока надзиратель не наказал меня за нарушение порядка после звонка (однажды я грохнулся прямо под ноги входящего в класс преподавателя) — оставил на час после уроков. Решая какую-то арифметическую задачку, я глотал слезы и шептал со сладкой скорбью непонятого избранника: «И ты, о Брут?! Умри же, Цезарь!» Кличка «Цезарь», которую дал мне все тот же Введенский, держалась за мной долго, чуть ли не до четвертого класса, когда я по близорукости должен был надеть очки. Как-то раз учитель словесности уловил это сказанное шепотом обращение и, улыбнувшись, спросил:

— Кто же из вас Цезарь? Вот этот? Ну что ж, пожалуй, похоже, только лысины не хватает и очки уж никак не соответствуют эпохе.

{80} О Петропавловском училище, так называемом «Петри-Паули», гимназический курс которого я закончил в 1912 году, можно рассказать много поучительного и любопытного. Это был целый учебный комбинат, состоящий из мужской гимназии, реального училища, а также женской гимназии, и занимавший большую территорию в двух обширных дворах — от Петроверигского переулка до Колпачного. Старинный дом с колоннами, в котором размещались мужская гимназия и реальное училище, к сожалению, не сохранился (в этом доме, по преданию, останавливался гетман Мазепа, когда наезжал в Москву по делам государственной важности). Большинство учащихся были немцы. Преподавание велось целиком на немецком языке, исключая математику в старших классах, и даже греков и римлян мы переводили на немецкий. С первого класса обязательным предметом была латынь, с третьего — греческий. В восьмом классе мы добрались до Цицерона, Тацита, Плавта, Аристотеля, Платона и Софокла. Словом, это была программа-максимум классического образца. Попав на первый курс филологического факультета Московского университета, я вначале почувствовал, что делаю шажок назад.

Одно мне хочется отметить особо. В стенах «Петри-Паули» я впервые ощутил то, что потом, гораздо позднее, мне пришлось узнать как германский державный шовинизм, прусский дух, нацизм, если не в четкой идеологической системе, то, во всяком случае, в атмосфере и фразеологии. Не все наши наставники были охвачены этим духом в такой мере, как, например, директор или учитель гимнастики, бывший офицер германского флота, — попадались преподаватели и совершенно иного стиля. Мы, гимназисты, не вникая в подробности, все-таки ощущали, что в учительской нет единства, а существуют конфликты. Частые увольнения молодых, прогрессивно настроенных педагогов подтверждали наши догадки, и мы пытались, сколько могли, выразить свои симпатии «неугодным».

{81} Однако и среди стариков встречались люди, державшиеся особняком, в некой изоляции. Таким запомнился мне преподаватель всеобщей истории и немецкой литературы профессор Антон Крюгер. Еще будучи сравнительно молодым человеком, он попал в Россию из Германии (большинство же наших учителей были питомцами Дерптского[[24]](#footnote-25) университета). Профессор Крюгер поселился одиноким холостяком в гостинице «Берлин», что помещалась на Рождественке, и вел замкнутый образ жизни. Он считался главным авторитетом по части литературного и вообще художественного вкуса у интеллектуалов нашей колонии.

Преподавательский метод Крюгера отличался своеобразием и был очень далек от какой-либо научности или прагматизма. Он излагал исторические события, опираясь главным образом на героев, их изречения и афоризмы, на эффектные эпизоды или просто факты анекдотического характера. История развертывалась перед его учениками, как красочная лента, временами вспыхивающая яркими картинами. Грузный, с седой головой, седыми, опущенными книзу усами и густыми бровями, он входил в класс, тяжело опускался на стул перед кафедрой, потирал подагрические колени и вдруг произносил хрипловатым низким голосом: «Der Mann heißt?» («Его зовут?»). А класс отвечал хором, в зависимости от того, что тогда проходилось, — Перикл или Александр Македонский, Ганнибал или Карл V и т. д. Потом начинал бить фонтан новых имен, неожиданных происшествий, парадоксальных сопоставлений и остроумных словечек. Иногда он говорил: «Die Frau heißt?» («Ее зовут?»), — и мы выкрикивали ответ, ожидая увлекательных историй о Лукреции Борджиа, Марии Стюарт, Шарлотте Корде и других. Можно было подумать, что профессор Крюгер готовил нас для каких-нибудь литературных салонов, где каждый сумел бы блеснуть {82} эрудицией и вовремя брошенным mot. Я любил его ужасно и всегда охотно следовал за ним по лабиринтам его прихотливой исторической фантазии.

Давались иногда у нас и школьные спектакли, главным образом из произведений немецких классиков: фрагменты из «Валленштейна» или «Дон Карлоса» Шиллера, часто из «Эмилии Галотти» или «Минны фон Барнхельм» Лессинга. Женские роли исполнялись учениками, так как воспитанницы женской гимназии, во избежание ненужных осложнений, допускались только в зрительный зал. Забавные, розовощекие юные немцы чрезвычайно мило носили кринолины и драгоценные колье на скромных припудренных декольте. В этих спектаклях я не участвовал, хотя многие знали о моих театральных увлечениях — наши аборигены, немцы, все же держались заодно и неохотно допускали к себе «туземцев». Однажды, правда, меня пригласили принять участие в представлении, но из этого ничего не вышло. Я на репетиции повздорил с педагогом, взявшим на себя обязанности постановщика, резко раскритиковал его трактовку и горячо возражал против штампов и декламации, за что и был выведен из состава исполнителей и даже не допущен на просмотр спектакля в качестве зрителя. Гимназическое начальство опасалось эксцессов.

Театральная инфекция засела во мне, да я и не пытался от нее излечиться. Она проявлялась и в старших классах гимназии и в университетские годы. Дело, правда, ограничивалось любительством — дома и в разных других кружках, где ставились домашние спектакли и разыгрывались пьески, большей частью моего сочинения. Например, в кружке с наивно-претенциозным названием «Зеленый шум» или, позднее, в большой квартире семьи Юргенсов, на углу Козьмодемьянского переулка. Очень удобная для театральных представлений, она вмещала отгороженную {83} маленькую сцену со зрительным зальцем, где стулья были расставлены амфитеатром, и даже буфет (насколько помнится, бесплатный). Все члены семьи входили в разраставшуюся труппу и принимали активное участие в постановках. И тут уж пошло, как полагается, соревнование талантов, иерархия и ранги, а вслед за этим — склоки, интриги, конфликты, увлечения, романы, измены… Так я прошел все стадии театрального «подготовительного периода» — от таблицы умножения до простейших алгебраических задач.

Дома у нас, несмотря на тесноту и скученность населения, тоже проводились эксперименты в различных формах и вариантах. Началось, как обычно, с шарад, которые мы сперва изображали в виде живых картин. Потом я стал составлять для каждого слога и последующего целого маленький сценарий с указанием явлений и узловых моментов действия, потом — писать текст, иногда в стихах; участники получали переписанные роли и разучивали их наизусть. Часто я специально сочинял пьески и сцены, имея в виду наличие туалетов в нашей «театральной костюмерной». Репетиции за недостатком времени проходили перед самым представлением. Зрители — мать, тетки, моя старая нянька, жившая у нас на покое, кое-кто из соседей — были терпеливы, нетребовательны и дисциплинированны. Спектакли иной раз затягивались до рассвета, в первых отблесках которого маленькая наша квартирка выглядела перевернутой вверх дном. Младшая из теток, Марго, совмещала функции директора-распорядителя и заведующего постановочной частью. Я нес обязанности преимущественно драматурга и немножко режиссера. Состав «труппы» был очень пестр и, по-моему, никто из ее участников не собирался продолжать артистическую деятельность.

Студентом я давал много уроков, помогая матери репетиторским заработком. Кое‑кто из моих юных учеников тоже примкнул к нашему зрелищному предприятию. Среди {84} них и подросток Коля Зеленин, внук Марии Николаевны Ермоловой. Мальчик он был очень начитанный и развитой. Несмотря на близкое родство с великой русской актрисой, Коля не обнаруживал никаких сценических способностей и занимал у нас должность бутафора-реквизитора. Относился он к своим обязанностям крайне старательно, что не мешало ему бить театральную посуду и ломать хрупкую бутафорию. А играл он исключительно роли людей преклонного возраста — либо старых, преданных слуг, либо спившихся отцов, вымогающих деньги у преуспевающих детей. Разница в возрасте не мешала Коле пользоваться моей доверенностью и дружбой. Ему случилось быть свидетелем и поверенным первого большого чувства, сильно отразившегося на всей моей дальнейшей жизни. Умер он рано, совсем молодым, но уже практикующим врачом-психиатром, готовившимся к научной деятельности.

А Марго дожила до моих театральных премьер и стала очевидцем первых успехов. Отношение к ним у нее было несколько своеобразное, хотя психологически вполне объяснимое. Она говорила мне с грустью и каким-то неуловимым снисходительным сожалением:

— Да, конечно, все это очень мило, мне многое понравилось, но, понимаешь, Алеша, чего-то все-таки здесь не хватает. Не знаю, в игре актеров, в твоем тексте или еще в чем-то другом. Вот, помнишь, когда мы… — и она начинала вспоминать прошлое.

Глаза ее увлажнялись, она искренне волновалась, стараясь найти самые точные слова, но чувство оказывалось сильнее слов. А я слушал настороженно, холодно, с затаенной обидой, только из вежливости поддакивая. Я ее тогда совсем не понимал. Теперь понимаю гораздо больше…

# **{85}** Как я не стал ученым

Еще в шестом классе гимназии передо мной встал вопрос о выборе факультета. Моя мать настаивала на медицинском. Она утверждала, что профессия врача никогда не помешает заниматься литературой, языками, театром и прочим. Был бы талант, а медицина предоставляет прочное положение и постоянный заработок. При этом она ссылалась на пример Чехова и Вересаева. Но мне все это казалось неубедительным. Меня влекла филология во всем ее многообразии, а театр анатомический, трупы и всякие страшные болезни вызывали ужас и отвращение.

— Значит, ты хочешь стать учителем? — спросила меня мать.

— А если ученым? — ответил я вопросом на вопрос.

— У тебя не хватит усидчивости и терпения.

— Поживем — увидим, — сказал я почему-то по-французски, и разговор был окончен.

Осенью 1912 года я поступил на историко-филологический факультет Московского университета по германской секции романо-германского отделения. Это было, конечно, влияние «Петри-Паули». Мне хотелось войти в университет подкованным и вооруженным. Во время выпускных экзаменов в гимназии один из преподавателей-классиков спросил меня как-то:

— Ну, Файко (немцы делали ударение на первом слоге), что же вы намерены теперь изучать?

Когда я ему ответил, он был очень удивлен.

— Германистику? Здесь, в Москве?.. Странная идея! — И отошел, явно неудовлетворенный.

Но и это меня не сбило. Выбор казался мне незаурядным и для меня органичным. Что греха таить — была в этом какая-то доля снобизма.

{86} Историко-филологический факультет помещался в новом здании на Моховой, там, где стоит памятник Ломоносову, а справа от него мощным фронтоном выступает за ограду здание фундаментальной библиотеки. Филологи занимали два этажа, и прямо из вестибюля вела наверх широкая лестница, разветвлявшаяся на два марша перед входом в так называемую богословскую аудиторию. Внутреннее расположение не изменилось до наших дней, только аудитория носит название «Коммунистическая». Над филологами, на третьем этаже, помещались математики, а ближайшими соседями были юристы. Жили мы обособленно и очень редко общались друг с другом.

Пробыл я в университете пять лет — с 1912 по 1917 год, и эту пору нельзя было назвать блистательной в истории нашей alma mater. Начальство относилось к студентам настороженно, недоверчиво и даже в мелочах принимало «профилактические» меры. На каждом этаже были расставлены надзиратели — «педели», как их называли, с багровыми, толстыми мордами, почему-то все очень похожие друг на друга. При каждом удобном и неудобном случае они тщательно проверяли студенческие билеты, хотя многих студентов превосходно знали в лицо. Появлялись они обязательно там, где образовывались кучки или группы людей, и с туповато-невинным видом прохаживались вокруг и около, стараясь уловить смысл и направление беседы. На них мало обращали внимания, но все же это действовало на нервы и постоянно напоминало о «недремлющем оке» высшей администрации. Атмосфера в университете была в основном академическая, замкнутая, умеренной и ровной температуры. Среди преподавателей почти не встречались крупные ученые, которыми когда-то славился университет, — только солидные научные репутации, эрудированные специалисты и знатоки своего предмета. Наука не выносилась в жизнь, и жизнь лишь малыми струйками просачивалась в науку. Ректором университета в ту пору был историк М. К. Любавский, {87} деканом нашего факультета — латинист А. А. Грушка, а во главе кафедры западной литературы стоял профессор М. Н. Розанов. Любавского я знал мало, помню только черную повязку на глазу, а с Грушкой и Розановым мне приходилось встречаться часто.

Аполлон Аполлонович Грушка читал общий курс римской литературы и комментировал авторов, главным образом поэтов. Лектором он был превосходным, но трудным. Литографированных курсов своих он не издавал, но на экзаменах и зачетах требовал ответов исключительно по материалам прочитанных лекций. За ним приходилось записывать достаточно подробно и полно, потому что он задавал обычно каверзные вопросы — по мелочам и малозначительным подробностям. А читал быстро, без пауз и повторов.

Всегда элегантно одетый, в темном костюме с эффектным галстуком, он сидел на кафедре как-то боком и смотрел не на аудиторию, а куда-то в сторону, в окно, и при этом выпаливал богатые фактами сведения без запинки. Студенты, склонившись над блокнотами, судорожно писали, боясь опустить малейшую деталь. От этой спешки лица у слушателей приобретали какой-то осоловелый вид. Я тоже очень уставал от лекций Грушки и, хотя всегда интересовался предметом, уходил из аудитории разбитый и раздраженный. Лишь дома, разбирая и переписывая наспех набросанные записи, я ощущал прелесть отдельных характеристик и обширных сведений, использованных им.

С авторами было легче. Там профессор был связан текстом, и потому подача исторических, культурных, бытовых реалий носила более плавный и размеренный характер. Аполлон Аполлонович смаковал эти реалии, упивался ими, часто по малейшему поводу преподносил нам целую бытовую энциклопедию, причем не только изучаемого периода, а и ранних времен и самых поздних, вплоть до падения Римской империи.

{88} Матвей Никанорович Розанов, напротив, обычно издавал свои обширные обзорные курсы по истории западных литератур, и книжки эти служили главным, да, пожалуй, и единственным, пособием при сдаче экзаменов. В курсы входили итальянское Возрождение, испанская литература XVI – XVII веков, французское и английское Просвещение, «Sturm und Drang» и немецкий романтизм. На лекциях профессор не отступал от изданного текста, и я, слушая, просто сверял его с лежащей у меня на коленях книгой. Заметив, что ни отступлений, ни дополнений не наблюдается, я решил читать курс дома, экономя время и внимание, тем более что при надобности я мог заглянуть и в другие пособия, даже познакомиться с самими источниками. Многие студенты пользовались тем же методом, но аудитория все же наполнялась, и слушателей у Розанова было достаточно. Декорум соблюдался, хотя подача предмета не представляла особого интереса. Матвей Никанорович держался анализа умеренно социального, вернее, даже биографического, когда каждая глава, посвященная тому или иному автору, ровненько делилась на «жизнь» и на «творчество»; сведения давались солидные, проверенные, библиография обильная, но все вместе не увлекало воображения.

Кроме историко-литературных курсов, за неимением преподавателей, Розанов читал также «Введение в романскую филологию» и «Вульгарную латынь». Я участвовал во многих его семинарах и всегда получал милостивую оценку, иной раз с легким упреком за увлечение фонетическим методом. Дипломную работу, или, как тогда называли, кандидатское сочинение, я написал на тему. «Поэтика “Книги песен” Генриха Гейне». Матвей Никанорович, поставив мне высшую оценку, все же сказал:

— Вы применили в заглавии термин «поэтика». Я не вижу достаточных оснований для этого.

Тут я впервые ощутил, что остаться при университете мне будет весьма сложно.

{89} Германская секция была довольно малолюдна и в отношении слушателей и в отношении преподавателей. Кроме профессора В. К. Поржезинского, читавшего общий курс «Введение в языковедение», а нам — еще спецкурс готского языка, все остальные преподаватели были гораздо моложе, даже не доценты, а просто лекторы — магистранты, готовящиеся к защите диссертаций.

Мне все же было тесновато и скучновато в пределах германистики, и кроме обязательных курсов и семинаров, я многие посещал факультативно. Я был жаден и все боялся пропустить что-то самое главное и ценное. Прямо надо сказать: я разбрасывался и многое не доводил до конца. А нагрузка на мне, и помимо университета, лежала немалая. Я давал уроки, не меньше двух в день, и часто в разных концах города. Помню, во время длительных трамвайных переездов проверял конспекты и перечитывал пособия. Я, конечно, уставал, и университетские годы вспоминаю как годы постоянного напряжения и торопливости. Тут уж и театр, с его новинками и премьерами, отошел на задний план, и собственные опыты носили более редкий и прерывистый характер.

На классическом отделении кроме Грушки преподавал еще Михаил Николаевич Покровский, блестящий лектор и ученый, умевший очень полно и просто воскрешать изучаемую эпоху. Я слушал у него латинских авторов, преимущественно прозаиков, и после его лекций уходил обогащенный и взволнованный.

Из эллинистов я занимался у Н. И. Новосадского (по курсу греческой литературы), специалиста по эпиграфам, курс которого изобиловал крайней, почти скрупулезной обстоятельностью, и у С. И. Соболевского, комментировавшего греческих поэтов и драматургов. Читая строфы нежных, лирических и печальных поэтов Эллады, Соболевский всегда сохранял сверхакадемическую бесстрастность.

{90} Славяно-русское отделение возглавлял Михаил Нестерович Сперанский, крупный знаток киевских и московских периодов русской письменности. Читал он также курс по литературе XIX века, где давал волю своим эстетическим оценкам, выглядевшим, однако, старомодно и трогательно-наивно. Народную словесность преподавал С. Шамбинаго. Я охотно посещал его образные, даже веселые лекции. Заглядывал я и к другим славистам, желая приобщиться к языкам болгар, сербов, чехов и словаков, но вскоре, за неимением времени, оставил эту попытку.

Философии помимо Г. И. Челпанова, читавшего для всех отделений, обучал нас Лев Михайлович Лопатин. Годами он тогда еще не был очень стар, но бледное лицо его обрамляли совершенно седые бакенбарды и пушистые клоки серебряно-белой шевелюры. Читал он тихим, каким-то угасающим голосом, и мне казалось, что все Декарты и Спинозы рассеивались в воздухе, как призрачный пар, и куда-то исчезали бесследно и незримо. «Недаром он спиритуалист, — думал я, — это очевидно до наглядности».

Посещал я еще и лекции Б. Л. Блонского о неоплатонике и Г. Г. Шпета, который был мне мало доступен со своим воинствующим гуссерлианством, — я так и не поддался чарам феноменологии.

Все преподавание, конечно, было далеко от материализма и марксизма. Во всех дисциплинах господствовал эклектический метод, с сильным уклоном в фактографию и картины быта с примесью социологии. Основной упор делался на сумму знаний — синтезу уделялось немного внимания. Ближе всего к марксизму, пожалуй, подходил историк Роберт Юрьевич Виппер, который не пользовался (может быть, именно поэтому) симпатиями университетского начальства. У него я прослушал курс по французской революции XVIII века, но не успел его сдать и попросил декана перенести зачет в сессию государственных экзаменов. Аполлон Аполлонович любезно пошел мне навстречу и добавил:

{91} — Но вам незачем сдавать его непременно профессору Випперу. Зачет у вас может принять во время сессии Александр Николаевич, — и указал на подошедшего к нам профессора Л. Н. Савина.

— С превеликим удовольствием, — сказал тот. — А в какой исторической области хотите вы обнаружить свои познания, коллега?

Я ответил, что прослушал курс по Великой французской революции у Виппера.

— Любая страна, любая эпоха. К вашим услугам, — подтвердил он, потирая руки. И мне показалось, что глаза его за очень толстыми стеклами очков зловеще сверкнули.

Я поклонился и отошел. Мне было что-то не по себе, хотя подготовился я к экзамену вполне и предмет знал достаточно хорошо. Бродя по факультету, я вдруг обнаружил в одной из верхних аудиторий профессора Виппера, принимавшего зачеты у какой-то группы. Я сел в ожидании своей очереди, и от сердца у меня отлегло. Сдал я хорошо, уверенно и бойко, получил даже особую похвалу профессора. Очутившись внизу, я радостно поделился своим успехом с деканом.

— Вы все-таки настояли на своем, не правда ли? — спросил Грушка, и в голосе его звучало неудовольствие.

— Да, но ведь…

— Ваше дело! Ваше дело! — перебил Аполлон Аполлонович и обдал меня холодным блеском светло-голубых глаз. — Я хотел лишь помочь вам уладить этот казус, но чинить какие-то препятствия не намерен. Честь имею, — он слегка наклонил голову и повернулся ко мне спиной.

«Эге!» — подумал я во второй раз, и сердце у меня екнуло в недобром предчувствии.

Наплыв студентов на историко-филологический факультет в те годы был невелик, не такой, как, например, на юридический или медицинский. Пожалуй, только математиков {92} числилось еще меньше. Они взирали сверху, с третьего этажа, перегнувшись через балюстраду, из своего отдаленного мира интегралов, дифференциалов, мнимых величин и неопределенных вероятностей на наш гуманитарный мир, где мы изучали противоречия страстей и судеб человеческих. Но личного общения не возникало. «Педели» стояли на страже при входе и выходе и тщательно проверяли студенческие билеты.

Больше всего слушателей собиралось на историческом и славяно-русском отделениях. Здесь сосредоточивалась основная масса студентов-филологов, и в большинстве своем она состояла не из москвичей. Делились они на землячества, близко держась друг к другу, и почти у всех была установка на преподавательскую, педагогическую работу в средних учебных заведениях, причем не столько в крупных центрах, сколько в далекой, глухой провинции. И внешним обликом они походили друг на друга: с бородками и усами, длинной шевелюрой, часто в очках, в светлых, форменных двубортных тужурках поверх черных или темно-синих косовороток. Жили обычно по двое, по трое, а то и больше, в дешевых меблирашках и питались в студенческих столовых. Они чем-то напоминали по виду студенческую молодежь из «Дней нашей жизни» Леонида Андреева.

После Февральской революции члены этих землячеств сразу приобрели особую активность и на всех сходках, митингах, летучих собраниях занимали заметное, ведущее место. Они председательствовали, руководили прениями и выносили резолюции. У меня были среди них приятели, с которыми я даже вместе готовился к экзаменам по общим предметам, а один из них, сибиряк, все пытался меня перетащить на славяно-русское отделение, доказывая, что все эти романистики и германистики — дело чужеродное и бесполезное.

Другой, немногочисленной, но очень характерной прослойкой на факультете (и главным образом на нашем отделении) {93} были представители крупной московской буржуазии, купеческих династий, во всяком случае, наследники богатых семей — известных присяжных поверенных, широко практикующих врачей, преуспевающих инженеров. Это была, так сказать, своеобразная московская jeunesse dorée («золотая молодежь»). Нельзя относить их к так называемым белоподкладочникам — таковые встречались уж очень редко, одиночками. Длинные сюртуки или золотом шитые мундиры при шпагах у нас, да и вообще в университете, считались явлением экстравагантным. Большая часть подобных молодых особ обосновалась в лицее у Крымского моста, учрежденном когда-то М. Катковым, где теперь помещается Институт международных отношений. А «золотая молодежь» в форму не облекалась — носила великолепные костюмы от лучших английских портных, и во внешности их не было ничего кричащего или фатовского. То были солидные, знающие себе цену денди, благовоспитанные, не по годам опытные в делах житейских не только в родных пределах, но и за их рубежами. Их главной задачей являлось расширить и развить общее гуманитарное образование, чтобы достичь репутации сверхценителей, просвещенных и ультрасовременных знаменосцев, идущих в авангарде своего класса. Надо отдать им справедливость, — они были исполнительными и старательными студентами, аккуратно посещали лекции и семинары, не просто писали обширные рефераты, а и участвовали нередко в конкурсах на соискание медали по особо сложным темам. Многие из них стали фаворитами и добровольными секретарями определенной части профессуры. В период между Февралем и Октябрем они тоже зашевелились — занимались всякой общественной деятельностью на влиятельных постах.

Сам я принадлежал к промежуточной группе или, вернее, к студентам, вышедшим преимущественно из семей трудовой интеллигенции. Среди моих товарищей и сверстников был Федор Викторович Кельин, тогда занимавшийся {94} испанскими и французскими поэтами-классиками. Он, правда, происходил из состоятельной семьи, но никак не относился к «золотой молодежи». Кельин посвятил себя изучению испанского языка и литературы, стал выдающимся советским исследователем, был удостоен Республиканским правительством Испании звания почетного доктора Мадридского университета. Николай Иванович Львов занимался на философском отделении, но впоследствии стал театральным критиком и историком советского национального театра. Он был одним из первых свидетелей моих ранних актерских, режиссерских и драматургических опытов в самом начале двадцатых годов.

Так протекала моя университетская жизнь. Шел пятый год студенчества, и я питал надежду на продолжение научной деятельности при университете. Знакомые мои были в этом просто твердо убеждены. Однако большие, или государственные, экзамены я уже почти все сдал, а ни малейших симптомов в подтверждение моих планов не обнаруживалось. Тогда я решил сам обратиться к М. Н. Розанову, шефу кафедры, и выяснить у него возможные перспективы.

Матвей Никанорович стоял в профессорской спиной к окну и не спеша дожевывал бутерброд. Выражение его лица я разглядеть не мог, но он приветливо поклонился, и я понял, что он меня узнал и даже, возможно, поджидал.

— Вы ко мне? — спросил он, доглатывая последний кусок и вытирая усы.

— Да, профессор.

— Чем могу служить?

— Я бы хотел узнать…

— Что именно хотели бы вы узнать?

Мне становилось все труднее, и я не знал, в какую форму облечь свой вопрос.

— Мне бы хотелось… Дело в том, что я накануне получения диплома, остался всего один государственный экзамен…

{95} — Поздравляю. Я уверен, что вы заслужили диплом первой степени.

— Так вот в связи с этим…

— С чем именно?

— С окончанием курса, дипломом, ну, и так далее…

— А что именно — далее?

Я запнулся, а потом выпалил:

— Как обстоит дело с возможностью продолжать научную работу и…

— Вы имеете в виду оставление при университете?

Я молчал.

— Я вас правильно понял?

— Да…

Наступила пауза.

— Но ведь предложение должно исходить не от вас, а от кафедры, не правда ли? — спросил Матвей Никанорович очень вкрадчиво и очень любезно.

— Разумеется, профессор. Но поскольку остались считанные дни, я думал… Зная ваши оценки… и прочее. Мне бы хотелось только в том смысле…

Я лепетал что-то невразумительное, и чувства жгучего стыда, отчаянного презрения и жалости к себе заливали мне горло, грудь, сердце, даже живот.

— В каком бы смысле вам этого ни хотелось, — услышал я откуда-то издалека ровный и невозмутимый голос Розанова, — повторяю: предложение должно исходить от кафедры, а не от вас.

И, сняв пенсне, Матвей Никанорович подул на стекла и стал их тщательно протирать носовым платком. Я поклонился, вышел боком из профессорской и почти бегом припустился во двор, на Моховую, мимо Манежа и прямо в Александровский сад. Сев на скамейку, я долго смотрел на зубчатые стены Кремля и старался взять себя в руки. Страсти, бушевавшие во мне, вскоре улеглись, внутри было прозрачно и пусто. Больнее всего мне было огорчить мать, которая не сомневалась в моей научной карьере и {96} уже строила по этому поводу разные планы. «Она была права, — думал я, — конечно, надо было поступать на медицинский. Благородная, крайне нужная и, главное, вполне определенная профессия. А все эти провансальские, готские, древне-верхне- и средне-верхненемецкие языки — чушь. Все эти литературы и старинные тексты, да и новые тоже, и театр, и драматургия, и вообще искусство — для бездельников и щелкоперов!»

Я готов был отрицать все, и мне становилось от этого легче. Заметно стемнело, вспыхнули фонари, кремлевские зубья почти исчезли в сентябрьской дымке. Мимо меня по аллеям, шурша опавшей листвой, проходили парочки, и девушки казались милыми, трогательными и доверчивыми. На их кавалеров я не обращал никакого внимания. Обернувшись, я взглянул на здание университета и увидел, что в некоторых окнах зажглись огни. «Вечерние лекции, — подумал я. — Первокурсники пришли… Идиоты!»

И с победным видом вскочил в трамвай, чтобы ехать домой. Раскачиваясь на задней площадке прицепного вагона, я все гадал, чем же я так не угодил руководству факультета. Ведь профессора признавали мою подготовленность и не отказывали в способностях. Может быть, я казался недостаточно усидчивым и академичным или слишком самостоятельным? Ах, не все ли равно, в конце концов? Думал я еще и о том, как сообщить матери об этом печальном финале, и решил передать ей мой разговор с Розановым в шутливой, комической форме. Я несся по московским улицам в освещенном звенящем трамвае и не мог предположить, что скоро, очень скоро, меньше чем через два месяца, родина моя всколыхнется до самых глубинных пластов и жизнь ее потечет по совершенно новому, еще не испытанному руслу.

Забегая несколько вперед, мне хотелось бы сказать, что травма, полученная мною при окончании университета, оказалась достаточно глубокой и еще долгое время давала {97} о себе знать. Я был не только в растерянности — в смятении, и переживал глубокий и болезненный кризис. Дошло до того, что я, по совету друзей, обратился к практиковавшему еще в Москве врачу-психотерапевту Далю, жившему на Малой Дмитровке. Начались сеансы уговоров и внушений. Я очень хотел освободиться от душевного гнета и надеялся на излечение.

И вот однажды днем я сидел в приемной Даля и ждал очередного сеанса. Не желая терять времени, я прихватил с собой готскую грамматику. Приемная имела нежилой вид. Вся мебель и даже картины — в чехлах, забитые фанерой шкафы, свернутые ковры, спущенные шторы. Очевидно, владелец собирался покинуть пределы страны.

Я тупо повторял готские спряжения, но в голове у меня было пусто, а на сердце безотрадно. Вдруг я услышал звуки духового оркестра и подошел к окну. Мимо меня проходил отряд вооруженных винтовками рабочих. Большинство было в гражданском платье — и молодежь и пожилые. Впереди и по сторонам ехали верховые в буденовках, оркестр тоже был одет в военную форму. Видимо, это шли новобранцы-призывники, пополнение для красной конницы. Как раз в это время возник боевой лозунг: «Пролетарий, на коня!» Отряд скрылся за поворотом, но издали еще доносились звуки труб и литавр. Я отошел от окна и вновь открыл готскую грамматику, машинально повторяя чужие и мертвые слова. И вдруг во мне вспыхнуло что-то. Вспыхнуло и озарило. Словно повеяло из глубины веков, возникла картина кочевого племени: ржание коней, запах звериных шкур, блеянье овец… Видение задернулось туманом и пропало. А в душу, в мозг, в сердце нахлынуло что-то свое, близкое, здешнее, сегодняшнее, русское, московское, родное. Мысли в голове отсутствовали, были только какие-то образы и чувства. Тихая, милая Малая Дмитровка вдруг расширилась и открыла далекую, озаренную солнцем даль. Я вскочил, повалил стул, швырнул с размаху готскую грамматику куда-то в угол и, стараясь не глядеть {98} на свернутые половики, выбежал на улицу. Я шел по улице легкий, освобожденный, радостный, почти ликующий.

Нет, вылечили меня не Даль, не психотерапия. Наверное, просто молодость и жизнь взяли свое, несмотря на то, что ученого из меня не получилось.

# **{99}** Три месяца в деревне

И со своей будущей женой, Лидией Алексеевной Добровой, я встретился в обстановке, близкой к театру, наполненной его отзвуками и отблесками.

Это было в 1915 году в Калабреве, имении Марии Николаевны Ермоловой, вернее, ее мужа Н. П. Шубинского, петербургского присяжного поверенного. Имение это находилось в Тверской губернии, на высоком берегу реки Нерли, не то Угличского, не то Калязинского уезда. Несколько ниже по течению реки было расположено большое торговое село Троица-Нерль с лабазами, складами, круглой магазинной галереей под навесом, кузницами, постоялыми дворами и добротными домами местных богатеев, с яблоневыми садами позади. Здесь в летний сезон по церковным праздникам устраивались открытые ярмарки. Съезжалось много народу даже из соседних уездов, слышались песни, гармошка, пьяные крики, случались драки, а иногда и поножовщина. Это был ближайший от имения «культурный центр», верстах в тридцати от железной дороги.

А само имение — уж не знаю, по каким причинам кто-то из предков Шубинского окрестил его именем в итальянском вкусе, — выглядело типичным дворянским гнездом, не очень старым, но полным традиций и реликвий. Между прочим, владелец имения обычно называл себя не «Шубинский» на польский манер, а по-великорусски, по-боярски — «Шубинской». Дом был двухэтажный, с цветными стеклами низких окон, выходящих на террасу, и просторным цветником перед фасадом, по сторонам которого тянулись длинные ряды служб и помещений для гостей. Местность вокруг — приветлива и нежна в своем среднерусском {100} ясном очаровании. Ни светлых просек, ни сумрачных оврагов, ни холмов — ровно, гладко, много лесков, перелесков, рощ с клинышками полей между ними и никаких признаков левитановской грусти. К дому по берегу Нерли примыкал тенистый парк, аллеи которого переходили в лесные тропинки и терялись среди зарослей ольхи, осины, орешника и ели.

Калабрево было, так сказать, летней резиденцией, местом досуга, отдохновения и скромных развлечений. В двенадцати-пятнадцати верстах от него находилось другое имение Шубинского — Богородское, где располагались конюшни беговых рысаков. Хозяин увлекался конным спортом и страстно любил тотализатор. Тут царил совсем иной стиль, и даже воздух был другой. Богородское было «старше» Калабрева и не отличалось открытым гостеприимством. Пейзаж унылый, однообразный, и сам дом с круглой верандой за небольшими колоннами казался сварливым и угрюмым старичком, целиком ушедшим в прошлое и с презрением взирающим на современные утехи своего калабревского собрата. Если он что и переносил из житейских шумов, то, пожалуй, лишь цокот копыт, который производили именитые призеры. Сюда иногда, спасаясь от многолюдства и суеты, ненадолго переезжала М. Н. Ермолова со своим немногочисленным штатом, а сам владелец имения бывал в Калабреве только проездом — местом его тоже всегда недолгого пребывания было отдаленное и замкнувшееся в себе Богородское.

Попал я в эти края в качестве репетитора и наставника Коли Зеленина, внука М. Н. Ермоловой, сына единственной ее дочери Маргариты Николаевны, по мужу Зелениной. Я уже в Москве давал Коле уроки, был вхож в семью, как говорится, облечен доверием и приглашен на летние каникулы в Калабрево. Получал я сорок рублей в месяц на всем готовом и находил вполне удовлетворительными {101} эти условия. Обязанности мои строго не регламентировались, но занимались мы с моим учеником довольно много и охотно. Я его обучал латыни, но особенно увлекались мы всеобщей историей и русской литературой XIX века. Читали и французских авторов в подлиннике — Стендаля, Мериме, Флобера, Гонкуров, Франса. Французским разговорным языком Коля владел лучше меня, но я старался не отставать, и мы обсуждали прочитанное по-французски. Коля очень любил эти занятия, мы часто засиживались в нашем флигеле, так что нас приходилось насильно извлекать на вольный воздух. Маргарита Николаевна огорчалась, что я не имел склонности к спорту, как и ее сын, и очень поощряла наше катание на лодке, теннис и другие игры. Мы же с Колей особенно любили прогулки по окрестным лесам и полям в небольшом тарантасе, в который запрягали рассудительную и спокойную кобылу Девятку, милое существо светло-серой масти. Правил я, а Коля сидел рядом, издавая носом хлюпающие звуки при виде скромных красот пленительного русского пейзажа. Мы и тут брали с собой какую-нибудь маленькую книжку и, лежа на лесной полянке, читали вслух избранные страницы.

Я, конечно, продолжал заниматься сочинительством и в Калабреве, но ни с кем не делился своими опытами, кроме Коли, хотя ценителей и знатоков вокруг доставало. Коля был пристрастным критиком, уж очень ему все нравилось из моих писаний. Я требовал беспощадных отзывов, но в душе был доволен, укрепляясь, пока еще смутно, в своем призвании.

Из постоянных обитателей Калабрева, живущих в нем весь летний период, нужно назвать следующие лица. На первом месте, в центре и, так сказать, на пьедестале — великая русская актриса Мария Николаевна Ермолова. Ей было тогда всего лишь шестьдесят два года, но ее связь с театром значительно ослабела, выступала она редко. У нее все еще сохранялись стройная, подвижная фигура, царственная осанка, непринужденная грация в походке и движениях. {102} Только кожа лица и рук говорила об увядании. Я никогда не видел Марию Николаевну в домашнем халате или каком-нибудь летнем пеньюаре. Она всегда была подтянута, собранна и готова «на выход». Жила она довольно замкнутой жизнью, избегала суеты и светской болтовни, была в ней какая-то гордая застенчивость. И к общему столу появлялась не часто: завтракала и обедала в своих небольших апартаментах, среди лиц избранных и приближенных. Из них я особенно запомнил очень маленькую, но суровую пожилую девицу, даже несколько таинственную в своем молчаливом и недоступном существовании. И фамилия ее была — Угрюмова. На письменном столике у Марии Николаевны (это я заметил во время моих крайне редких и кратких посещений) стопками лежали книжки и брошюры религиозно-нравственного содержания. Некоторые были раскрыты, и на полях страниц отчетливо выделялись энергичные пометки карандашом.

— Это вам неинтересно, — сказала она мне, отодвигая книжки. — У каждого свои принципы. Я слыхала, что вы с Колей читаете Мопассана. Не рано ли? Не вам, разумеется, а Коле? — и улыбнулась как будто просящей и опять-таки застенчивой улыбкой.

Я относился к Марии Николаевне благоговейно и был очень немногословен в ответах, а вопросы задавать вообще избегал. Меня считали в Калабреве очень воспитанным молодым человеком, я же был трусоват, самолюбив и очень боялся попасть в смешное положение. Но иногда Мария Николаевна поддавалась атмосфере беззаботной летней жизни, играла с нами в potits jeux, а однажды даже написала шуточные стихи на калабревские темы. В них мы с Колей фигурировали под названием «два ученых».

Случалось, что мне приходилось отвозить Марию Николаевну к обедне в Троицу-Нерль по реке, в лодке. Я сидел на веслах, Мария Николаевна — за рулем, причем в одной руке она держала зонт от солнца, а другой сжимала сумочку. Править ей было неудобно, мы часто тыкались в {103} берега и садились на мель. Отталкиваясь веслом, я старался не раскачивать лодку, но это мне не удавалось, чем я бывал сконфужен и подавлен.

— Плохие мы с вами лоцманы, Алексей Михайлович! Но нельзя же охватить сразу все специальности! Вот! Осторожней, дружок!

Наконец, я приставал к мосткам села, галантно подавал руку, и Мария Николаевна выходила на берег.

Однажды, обернувшись ко мне и складывая зонтик, она спросила:

— А вы в церковь никогда не ходите?

Я ответил, что в детстве мать меня часто водила по церквам — она была тогда очень религиозна.

— Ну, то было по принуждению, и вас это не привлекало. Доживете до моих лет, голубчик, и сами пойдете в храм, добровольно. Как вы думаете? — Я не знал, что ответить, и вежливо улыбался. — А я знаю, что вы думаете… Хотите — скажу? «Надоела ты мне, старая ханжа…» — И, вновь раскрыв зонтик, Мария Николаевна начала легко подниматься на высокий берег. Уже наверху она еще раз обернулась ко мне и крикнула громко:

— Алексей Михайлович, скажите, пожалуйста, дома, чтобы за мной прислали Девятку. Я, пожалуй, вернусь лучше сухим путем.

Я смотрел на ее удаляющуюся гибкую спину, на ее легкую поступь и думал: «Вот она уходит от меня, Эмилия Галотти, Лауренсия, Жанна д’Арк, Мария Стюарт, Клерхен». Мне было горько, что я не видел ее в этих ролях. Я застал только самые последние годы пребывания Ермоловой на сцене. Она уже играла старух и лишь в одной пьесе — Бьёрнстьерне Бьёрнсона под странным названием «Когда цветет молодое вино» — изображала начинающую стареть женщину, полную воспоминаний и смутных томлений, притом окруженную влюбленными парами, счастливыми и эгоистичными. Пьеса мне не очень понравилась, и я тогда был сильно этим огорчен.

{104} Мария Николаевна приглядывалась ко мне с любопытством. В молодые годы она была близка к радикальным кружкам, была кумиром революционно настроенного студенчества. Ей, наверное, хотелось узнать, что переменилось, как и в какую сторону. В ней самой произошли значительные перемены, противоречия между ее прошлым и настоящим тревожили ее, а религиозные брошюры, вряд ли могли принести полное успокоение. Она иногда пыталась вызвать меня на откровенность, но я был сдержан и осторожен, уж не знаю, в силу каких соображений. Однажды кто-то из присутствующих подсел к роялю и начал играть не то Шумана, не то Шуберта. Все слушали серьезно, со значительным выражением лица. По окончании Мария Николаевна обратилась ко мне:

— А вы любите музыку, Алексей Михайлович?

— Очень.

— Какую?

— Больше симфоническую.

— А как вы относитесь к опере?

— Мои любимые оперы — «Пиковая дама», «Хованщина» и, пожалуй, «Кармен».

— А «Жизнь за царя» Глинки?

— Мне как-то не приходилось ее слушать.

Мария Николаевна вздернула плечами.

— Как жаль, что политические предрассудки мешают вам наслаждаться подлинным и высоким искусством!

Я пытался что-то возразить, но Мария Николаевна, не взглянув на меня, удалилась в свои комнаты.

Когда в Калабревской усадьбе становилось слишком многолюдно и шумно, Мария Николаевна переезжала в Богородское. Там она жила еще более уединенной, размеренной, почти монастырской жизнью. Как-то раз меня попросили съездить к ней с каким-то домашним поручением. Я поехал один, без Коли, и везла меня по пустынным проселкам все та же старательная Девятка. Приехал крайним вечером и довольно долго ждал в гостиной, примыкавшей {105} к круглому двусветному зальцу с хорами, в котором гулко раздавались шаги и голоса. Мне сказали, что Мария Николаевна совершает прогулку и скоро вернется. Я стоял у открытого окна, смотрел на запущенные аллеи сада и старался вообразить себя не то Лаврецким, не то князем Андреем в Отрадном, не то еще кем-нибудь в этом же благородном стиле. Мария Николаевна появилась внезапно — вошла через террасу, в руках она держала ирисы на длинных стеблях, а туалет на ней был менее всего подходящий для деревенских прогулок. Казалось, она только что возвратилась с какого-то великосветского раута.

— Как это мило, Алексей Михайлович, что вы взяли на себя труд навестить меня, отшельницу! Да, да, я все знаю, Маргарита мне написала. Хотите чаю? Нет? А ягод?

Но я отказался и от ягод.

— Тогда пойдемте, я покажу вам дом, и вы познакомитесь еще с одним призраком прошлого. Впрочем, Калабрево стало теперь вполне современным… отелем. — И она улыбнулась своей иронии и своим сожалениям. Осмотрев старый, малоприветливый дом, мы вошли в тенистый, пахнущий влагой сад. Солнце склонялось все ниже к закату, в воздухе была разлита тишина, покорность. Мария Николаевна остановилась около изгороди, прислонилась к ней спиной и о чем-то задумалась, перебирая ирисы.

— Здесь хорошо. Тихо. Даже слишком тихо. Временами я начинаю не то что бояться, а чего-то с тревогой ожидать, и тогда мне хочется туда, к вам, в милую суматоху. И здесь сыро. Много болот кругом. Ночью ложится туман и рассеивается только к рассвету. Это вредно для горла, но я уже его больше не берегу…

Она говорила негромко, низким, грудным голосом, как будто сдерживая его могучую силу.

— Маргарита и Коля сказали мне, что вы увлекаетесь театром. Это верно?

— Да.

{106} — Театру я отдала всю свою жизнь. И не жалею об этом. Были чудесные, изумительные мгновения, которые словно пожирали и сердце и душу… Но пора кончать! — Я так и не понял, что она имела в виду — разговор с малознакомым студентом, работу в театре или даже самое жизнь.

Ирисы опустились головками вниз и поникли почти до самой земли.

— Если бы вам хоть немного рассказать о том, что я испытывала и переживала, вы бы…

Я сделал движение вперед, всем своим видом подтверждая, что я готов слушать без конца все лето, всю мою жизнь. Но Мария Николаевна, подняв руку, добавила со слабым смешком:

— Нет, пег, дружок. Ни к чему. И мне утомительно, и вам вредно. Поезжайте, голубчик. Вам надо поспеть домой еще засветло. Кланяйтесь всем. Я еще приеду… Когда у вас немного уляжется отельная жизнь. Ну, Христос с вами. Еще раз спасибо, что навестили старуху.

Мария Николаевна протянула мне руку, я низко склонился к ней в почтительном поцелуе и побежал к своему тарантасу. На обратном пути я много думал… Нет, пожалуй, не думал. Мыслей не поручалось, они не сформировывались ни в слова, ни в понятия. Я просто был полон самых разнообразных и противоречивых чувств. Если бы я был композитором, я бы, наверно, сочинил этюд или сонатину на основе моих впечатлений. А Девятка, потряхивая головой, бежала бодрой, уверенной рысцой и иногда только тихонько ржала от удовольствия, что мы возвращаемся домой. В Богородском, в обществе премированных коллег, ей, по-видимому, не понравилось.

Весь калабревский дом вела Маргарита Николаевна Зеленина, Колина мать. На ней лежали заботы о хозяйстве, о снабжении, размещении, питании и даже развлечениях {107} гостей и домочадцев. Она ведала общим распорядком и обслуживающим персоналом. Все шло ровно и гладко, без напряжения и суеты, в налаженном ритме, и я никогда не мог подметить каких-либо конфликтов, прорывов или симптомов классового антагонизма. Вероятно, занятый своими обязанностями, я в это мало вникал. Из «персонала» мне больше других запомнилась старушка нянюшка Васильевна, ближайшая помощница Маргариты Николаевны, так сказать, экономка и мажордом, старожил Калабрева, проводившая там и зиму. Весь ее облик, напоминавший старух Тургенева или Гончарова, был исключительно традиционен, из старого помещичьего уклада; в ней даже как будто не оставалось места для проявления индивидуальных особенностей.

Запомнил я еще управляющего; впрочем, это звучало слишком громко в применении к этому персонажу. Скорее, его можно было назвать завхозом или старшим приказчиком. Еще не старый человек, с вечно испуганным лицом, он стремительно бросался выполнять приказание, не дослушав его, и потому часто попадал впросак. С ним случалось много всяких курьезных эпизодов, за что кто-то прозвал его Епиходовым, и прозвище так и осталось за ним. Я как-то пытался побеседовать с ним на общие темы, но из этого ровно ничего не вышло. Он смотрел на меня с тоской и недоверием, словно был убежден, что я замышляю против него какую-нибудь каверзу, и отвечал на самые обычные вопросы так витиевато и неопределенно, что я отказался от своего бесплодного замысла. Уж не знаю, кто его и когда так напугал.

Все лето, с мая до сентября, проводила в Калабреве Татьяна Львовна Щепкина-Куперник. Это имя мне было хорошо известно: я читал ее книги и видел на сцене ее пьесы. Знал я, что она состояла в дружеских отношениях с Чеховым, одним из самых любимых моих писателей, который {108} звал ее «кумой». Все это вместе взятое заставляло меня относиться к Татьяне Львовне с особым уважением, вниманием, даже некоторым преклонением.

Она была очень проста в обращении, почти всегда в хорошем настроении, смешлива и любознательна. Больше всего меня поражала ее необычайная, титаническая трудоспособность. В то лето Татьяна Львовна переводила одну из пьес Шекспира, если не ошибаюсь, «Сон в летнюю ночь», и работала неистово. Я помню, как часто она выходила к столу из своей комнаты, пошатываясь от усталости, щуря близорукие, влажные от напряжения глаза, но улыбающаяся, приветливая и… счастливая. Кроме переводов она писала очерки и фельетоны в газеты, например в «Биржевые ведомости», сочиняла стихи и вела огромную корреспонденцию. Красотами природы она наслаждалась в меру и не любила утруждать себя длинными прогулками по окрестностям.

Татьяна Львовна была очень дружна с Маргаритой Николаевной, обожала Калабрево и весь уклад усадебной жизни. Как это ни странно, она редко говорила о литературе и писателях, а если и говорила, то всегда благожелательно или, во всяком случае, нейтрально-корректно. Иногда у нее бывали приступы головной боли — ее добрые глаза-вишенки делались вдруг несчастными и скорбными, но пухлые детские тубы улыбались по-прежнему. Она будто вся съеживалась и, будучи вообще от природы миниатюрной, превращалась в маленький, страдающий комочек. Маргарита Николаевна в таких случаях сбивалась с ног, желая облегчить мучения своего друга, и мы все ходили на цыпочках, чувствуя себя в чем-то косвенно виноватыми.

Ко мне Татьяна Львовна благоволила и все обещала рекомендовать учителем в какой-нибудь аристократический петербургский дом, если память не изменяет, к Барятинским. В этом Татьяна Львовна видела продвижение по лестнице моей научной и общественной карьеры.

{109} Вместе с Татьяной Львовной отдыхал в Калабреве и ее супруг, петербургский адвокат Полынов, типичный представитель своей профессии и своего сословия. Это был очень светский человек, спокойный, вежливый и снисходительно общительный. Все у него выходило легко, просто и обаятельно. И теннис, и шахматы, и прогулки, и участие в беседе за столом — все делалось как-то между прочим, без усилий и без особенного увлечения. Я был его единственным партнером по шахматам, играл я плохо, но Полынов, чтобы не отбить у меня охоту к дальнейшим сражениям, иногда галантно мне проигрывал. Однако он занимался не только прелестями летнего досуга. Я хорошо помню, как Полынов, сидя рядом с Маргаритой Николаевной в гамаке и мерно раскачиваясь, читал вслух Шопенгауэра, и не какие-нибудь афоризмы житейской мудрости, а самый основной, монументальный его труд — «Мир как воля и представление». Чем именно привлек их в этой идиллической обстановке сей неукротимый пессимист, — трудно сказать. Правда, он был тогда в моде.

А в это же время, запершись у себя в комнате, Татьяна Львовна целиком погружалась в шекспировскую стихию, упорно и азартно подбирая русские рифмы и созвучия для образов великого драматурга.

Свой летний отпуск проводили в Калабреве также Александр Викторович Васенин и жена его Клавдия Ивановна Алексеева, артисты Малого театра. Александр Викторович, или, как его обычно звали, дядя Шура, исполнитель бытовых, характерных и комедийных ролей, был очень занят в театре. Редкая премьера обходилась без его участия, он пользовался популярностью у зрителей, но к концу сезона сильно уставал. С наслаждением окунался он в сельскую жизнь, отрешившись от тесноты кулис, духоты артистических уборных, репетиций, вводов и замен. Он очень благоразумно и методически пользовался благами природы и дарами усадебной жизни — во всем у него была своя система. И уже через некоторое время его нельзя было {110} узнать — так он расцветал, наполнялся жизнерадостностью и весельем — совсем не в силу требований амплуа. Дядя Шура и внешний свой облик менял радикальным образом — отпускал усы, стриг голову под пулевую машинку, облачался в русскую косоворотку и высокие сапоги. Угнетали его в эти месяцы лишь неудачи русской армии на фронте — наступление германских войск, падение Варшавы и т. д. Он ругал бездарное командование, многих подозревал в предательстве, но твердо верил в скорую победу. Причем, когда говорил об этом, озорные глаза его как-то тускнели и суживались, а вокруг рта собирались поперечные скорбные складки. Но так продолжалось недолго. Пойманная на удочку щучка или найденные в роще неподалеку от дома подосиновики опять возвращали ему хорошее настроение.

Клавдия Ивановна, жена его, приходилась дальней родственницей М. Н. Ермоловой, была даже чем-то на нее похожа, и когда Мария Николаевна выступала в «Без вины виноватых», молодую Кручинину обычно играла Клавдия Ивановна Алексеева. Она, как правило, больше держалась нашего с Колей общества. С нами ей было проще, легче, занятней. И мы ее не стеснялись, иногда подтрунивая над некоторыми проявлениями калабревского этикета, изображая кое-что в лицах. Клавдия Ивановна от души хохотала, но грозила нам пальцем и утверждала, что мы выдумщики и клеветники и что еще не испытали настоящей строгости домашнего, гнета. Она была, конечно, права. Нас с Колей привлекала больше театрализация действия, чем реальное, точное отражение калабревской жизни. Клавдия Ивановна была очень сердобольна и отзывчива. Малейшее недомогание, особенно у Коли или у меня, вызывало в ней великое беспокойство, и она так активно и бурно старалась помочь заболевшему применением каких-то ей одной ведомых медикаментов, что иной раз простой и легкий случай давал совершенно непредвиденные последствия.

{111} Помимо постоянных обитателей на калабревском небосклоне появлялись метеорами и кратковременные гости, которые, внезапно сверкнув, также внезапно исчезали. Помню визит артистки Е. А. Полевицкой и режиссера И. Ф. Шмидта, несколько неожиданный и потому вызвавший небольшой переполох. Получив телеграмму, Мария Николаевна быстро собралась и уехала в Богородское, попросив извиниться перед гостями. Она избегала всяких новых встреч, особенно связанных с театром, и не хотела нарушать своего летнего образа жизни. Поводом к приезду гостей явилось желание познакомиться с работой Татьяны Львовны над пьесой Шекспира, степенью ее готовности и возможностью постановки И. Ф. Шмидтом в Драматическом театре Суходольского с участием Е. А. Полевицкой. Но это был лишь внешний и явный повод. Настоящей причиной приезда стало, конечно, желание встретиться с замечательной русской актрисой и поклониться ей от лица нового, идущего на смену артистического поколения. Может быть, теплилась скрытая надежда на какие-нибудь указания, советы или заветы, которым не обязательно и следовать, но о которых можно так значительно рассказать… Однако этой встречи не произошло.

Визит протекал в корректной, очень вежливой и, в силу воспитанности участников, почти непринужденной обстановке. За столом я не спускал глаз с Полевицкой (которую уже успел увидеть на сцене и которая произвела на меня громадное впечатление) и все ждал каких-то особых сентенций или хотя бы знакомых мне чарующих интонаций, но ни того ни другого не дождался. Беседа текла вяло и ровно, оживить ее пыталась только Татьяна Львовна, но и ей это не совсем удавалось. Иногда Полевицкая поглядывала в мою сторону, и каждый раз я убеждался, что она меня не только не замечает, но вообще не видит — во всяком случае, не больше, чем самовар или вазочку с вареньем. Представьте, это меня обижало. Видимо, поэтому я почти не запомнил Шмидта, обратив на него меньше {112} внимания. В памяти остались лишь очень модный летний костюм и постоянные ссылки на иностранных режиссеров, по-видимому, пользовавшихся у Шмидта большим авторитетом. Уезжали гости неудовлетворенные, разочарованные и на прощание все просили передать несравненной, божественной русской актрисе Марии Николаевне Ермоловой самый низкий поклон и самые лучшие пожелания.

Метеором мелькнул в то лето и Юрий Михайлович Юрьев, который тогда уже был известным, как стали говорить позднее, ведущим артистом Александринского театра. Его обычно причисляют к каратыгинской школе — школе благородного жеста, идеальной дикции и безупречно поставленного голоса, школе, в которой содержание образа было строго и точно отлито в совершенную форму, что достигалось рациональной и тщательной разработкой текста поэта и драматурга. Артисты этого типа умели читать стихи, придавая каждой строке, каждому ассонансу, каждой аллитерации и глубокий доходчивый смысл и великолепное звучание.

Юрий Михайлович, сосед по имению, заехал в Калабрево по дороге к себе в Подвески с дружеским и светским визитом. Многие годы он был тесно связан с семьей Ермоловой, считался близким, почти родным человеком, особенно через своего дядю, Сергея Андреевича Юрьева, популярного литератора, переводчика и театрального деятеля, бывшего когда-то одним из главных советчиков и наставников Марии Николаевны в ее сценической карьере. Впоследствии пути Юрия Михайловича с семьей Ермоловых как-то разошлись. Ведь жили они в разных городах, а в имении своем Юрьев бывал нечасто и на короткий срок. Тогда, помнится, видеть Юрьева на сцене мне еще не привелось: это случилось позднее. Но слышал я о нем много и самые разнообразные отзывы.

Юрий Михайлович произвел на меня колоссальное, почти ошеломляющее впечатление. Высокого роста и атлетического {113} сложения — широкоплечий, широкогрудый, статный, он в то же время нес свое массивное тело с непринужденной и легкой грацией. Юрьев был похож либо на римского триумфатора эпохи расцвета республики, либо на одетого в гражданское платье кавалергарда. Словом, он обладал внешностью военного, умеющего с воздушной легкостью танцевать менуэт. Я не спускал с него глаз и думал: «Да! Вот это мужчина! Тут уж ничего не скажешь!» И в мое двадцатидвухлетнее сердце вместе с восхищением вкрадывалась самая обыкновенная и недостойная зависть. В противоположность Полевицкой, не удостоившей меня даже словом, Юрий Михайлович был ко мне чрезвычайно внимателен и предупредителен. Рассказывая о петербургской театральной жизни и Александринском театре, он часто обращался ко мне, как бы желая знать мое мнение, а за столом необычайно любезно подвигал то вазу с сахаром, то сухарницу, то масленку. Юрьев быстро завладел вниманием всех присутствующих, и в столовой с цветными стеклами раздавался только его пленительный голос, словно рокот прибоя или шелест густых, могучих крон. Он не повышал голоса, не форсировал звука, но сама смена его каденций создавала простую гамму тончайших оттенков. Я поймал себя на том, что не вникаю в смысл его речи, а просто упиваюсь сочетанием и динамикой чистых звучаний. Как-то, заслушавшись, я разобрал, что Юрьев говорит мне:

— Разве не так? Я вижу, вы со мной как будто не согласны? Не правда ли?

Я отвечал, поперхнувшись от неожиданности:

— Нет, что вы, что вы! Я совершенно с вами согласен, я даже чересчур согласен… — и замолчал в смущении, что вызвало дружный смех окружающих. Один только Юрьев улыбался спокойной, сдержанной улыбкой, словно Красе, внимающий вести о новой победе своих легионов.

Дядя Шура, который слушал Юрия Михайловича с не меньшим восторгом, чем я, решился его спросить:

{114} — А скажите, Юрий Михайлович, какого принципа придерживаетесь вы в преподавании актерского мастерства? В чем заключается ваш основной метод? И как он соотносится со школой Станиславского?

— Никак, — мягко ответил Юрьев. — По моей системе я прежде всего стремлюсь убрать всякий мусор из речевого инвентаря ученика.

Слово «мусор» Юрьев произнес с таким выражением, так звучно и смачно, будто хотел сказать что-то совсем иное, передать другой эстетический образ, например, «изумруд» или «орхидея». Даже порицая и усмехаясь, этот артист настраивал свою лиру лишь на высокий лад.

Однажды ранним июньским утром мы с Колей увидели из окна нашего флигеля подъезжающий к главному крыльцу громадный тарантас, запряженный тройкой лошадей с бубенчиками. На облучке восседал знакомый нам калязинский возница, а на заднем сиденье, на пышной охапке сена, прикрытой какой-то блеклой дерюгой, возвышалась женская фигура — тоненькая, прямая и стройная, в широком плаще и соломенной шляпе, на которой развевался бледно-зеленый шарф.

— Это что же такое? — спросил я.

— А это она и есть, — отвечал Коля, — Лидок Дóброва, о которой я вам рассказывал.

— Она похожа на англичанку…

— Похожа, очень похожа! — подтвердил Коля по-английски, как-то по-особому хмыкнув носом.

— Ты говоришь, как влюбленный, — иронично заметил я.

— Интересно, как заговорите вы, когда с ней поближе познакомитесь!

Я отошел от окна и начал одеваться к завтраку, почему-то более тщательно, чем обычно. Когда мы с Колей поднялись на террасу, «Лидок» сидела уже за столом, явно {115} успев привести себя в порядок после дороги. Рядом стояла умиленная Васильевна и говорила медоточивым голосом:

— Вот, приехали, вот и хорошо. А то без вас как-то скучно, барышня, истинный крест, скучно!

Слова эти, очевидно, принадлежали к заведенному этикету и принимались в качестве заученной формулы, но по глазам Лидии Алексеевны было видно, что ей это приятно. Не только Колю, но и меня ждала радушная, теплая встреча. Сразу посыпались вопросы о Калабреве, о приезжих, о замечательных местах, которых мы, конечно, не видали, но которые она, Лидок, нам непременно покажет.

Коля больше молчал, предоставляя отвечать мне, а сам внимательно рассматривал «Лидок». Что-то английское было в ее облике, но лицо носило подлинно и мягко выраженные славянские черты. Потом я узнал, что она родилась в Нижнем Новгороде, но девятилетней девочкой была перевезена в Москву. Разглядывая ее, я думал: «Ну, приехала барышня развлекаться в деревню (что-то под Тургенева) и боится пропустить малейший шанс для получения удовольствий. Наверно, она на всех так накидывается. Ей бы лучше приехать сюда с кавалером. Не по-тургеневски, зато рационально». Не знаю, отчего я так обозлился, очевидно, самолюбие мое было как-то задето. «Она гостья, — думал я, — а я из обслуживающего персонала. Так зачем разыгрывать хозяйку и делать из меня барина, случайно завернувшего в усадьбу?»

Постепенно за столом собрались все обитатели дома, и разговор принял перекрестный характер.

— Ты, видно, уже зовешь купаться? — произнес дядя Шура, поглаживая усы. — Это прелестно. Ну, как вам нравится наша общая любимица, Алексей Михайлович?

Я чувствовал, что нужно ответить остроумно и коротко, но светского опыта мне явно не хватало. Я с трудом пробормотал:

— Говорят, что первое впечатление самое верное, но я позволю себе его еще проверить.

{116} Вышло длинно, грубовато и не умно. Спускаясь с террасы, я услышал за спиной голос Полынова:

— Молодой человек прав. Он решил для проверки оставить себе полную свободу действий.

Раздался громкий смех, и мы с Колей ускорили шаги. В тот день занимались мы с ним довольно долго и даже опоздали к обеду.

Но неловкость от первой встречи прошла довольно скоро, и неприятный осадок стал быстро испаряться. Тут вся заслуга принадлежала Лидии Алексеевне. Она сумела подойти ко мне просто и чутко, прекрасно учитывая особенности моей жизни в не совсем обычной и все-таки чудесной для меня обстановке. Оказалось, что она умеет не только закидывать вопросами, не дожидаясь ответа, но и очень внимательно, сочувственно слушать. В сосновой роще, на лодке, на теннисной площадке, где «Лидок» выступала в роли инструктора и тренера, вечерами в саду или на террасе мы беседовали увлеченно и доверчиво, так что скоро стали понимать друг друга почти с полуслова. Коля не мешал нам. Наоборот. Его присутствие нас дисциплинировало и вдохновляло, его редкие и большей частью умеренные реплики служили как бы бакенами в течении наших мыслей и чувств. Мы не очень вникали тогда в его внутренний мир — были слишком заняты собой, но я убежден, что мой ученик испытывал сложные и противоречивые эмоции, не обнаруживая их и вообще ведя себя с полным достоинством. К нам иногда присоединялась Клавдия Ивановна, которая искала общества помоложе и повеселее, симпатизировала Лидии и мне, и мы временами совершали втроем довольно дальние прогулки. Должен все же признаться, что из этой летней программы не были исключены и прогулки вдвоем. Я рассказал Лидии Алексеевне о моей жизни, о своих планах и надеждах, о заботах и огорчениях, о болезни матери, которая все еще продолжала давать частные уроки ввиду наших материальных затруднений, и о многом другом. В свою очередь я {117} узнал, что Лидия живет с братьями в большой квартире, в шереметевских доходных домах, а ее мать, Мария Софроновна, вышедшая замуж второй раз за инженера Н. Г. Лазарева, занимает вместе с мужем и сыном Виктором (впоследствии известным искусствоведом, членом-корреспондентом Академии наук) смежную, тоже не маленькую квартиру. Эти территориальные масштабы показались мне грандиозными. Я выразил по этому поводу некоторое недоумение, но «Лидок» объяснила, что ведет совершенно самостоятельную жизнь, сама зарабатывает свой хлеб переводами, главным образом в издательстве Саблина. Занята она много, устает, но зато чувствует себя совершенно свободной. А одно время работала секретарем у А. И. Южина, вела его корреспонденцию и письменно излагала ему содержание пьес, имевших успех на заграничных сценах, а иногда и переводила пьесы для театра. С семьей Южина-Сумбатова они дружны давно, через жену его, Марию Николаевну, урожденную Корф, а также с другими сестрами Корф — Лидией Николаевной, женой А. П. Ленского, и Екатериной Николаевной, супругой Вл. И. Немировича-Данченко.

«Опять театр, — думал я, слушая Лидию, — отовсюду он на меня напирает, во всех видах и обликах — и с парадного хода и с заднего крыльца. Фатально!» И еще я думал, что Лидия Алексеевна, конечно, самостоятельная и независимая, но все же вполне обеспеченная, и, не будь переводов или секретарства, вряд ли ее образ жизни переменился бы. Я спросил ее, замужем ли она.

— Нет. И не была. А вы? Вы, вероятно, женитесь по окончании университета?

Я рассмеялся. Этот вопрос меньше всего занимал место в моих планах. А вышло так, что я действительно женился через год после окончания университетского курса, женился на Лидии Алексеевне Добровой, которая и в нашу семью вошла под именем «Лидок».

Она недолго прогостила в Калабреве, меньше месяца, и {118} вскоре наступил день ее отъезда. Мы простились очень нежно наедине, при всех же я почтительно поцеловал ей руку и помог взобраться в высокий тарантас. Глядя вслед развевавшемуся по ветру бледно-зеленому шарфу, я никак не предполагал, что перед нами лежит более чем сорокалетний совместный путь, полный тревог, надежд, падений и взлетов.

Владелец обоих имений, Н. П. Шубинской, появлялся редко — при мне был всего один раз, и то проездом в Богородское. Приехал он на беговых дрожках, очевидно, прямо с ближайшей пристани, в сопровождении жокея, который сидел впереди и правил новым любимцем хозяина.

Жокей этот поразил мое воображение, подействовал даже как-то угнетающе. Представьте себе монументальную фигуру, как бы застывшую в своей сверхгабаритности, мощные ноги в низких сапожках, широкую спину, бычью шею, а на ней очень маленькую стриженую головку в крохотном кепи. Ему подали большой ковш квасу, и он опустошил его, не отрываясь, и протянул обратно, не удостоив никого ни единым взглядом. Я стоял близко и смотрел на него как завороженный. В нем была какая-то торжествующая архаика, что-то древнеассирийское или критско-микенское. Потом я стал ходить вокруг, делая вид, что интересуюсь лошадью, которая скосила на меня огненные глаза и, тряхнув головой, смахнула пену с мягких, жарких губ прямо на мой белый китель. Мне очень хотелось заговорить с истуканом на дрожках, расспросить об его профессии, но он и глазом не повел в мою сторону, а его бычья шея по-прежнему мертвым фундаментом подпирала птичью головку. Я понял, что из попытки разговора выйдет еще меньше, чем с нашим Епиходовым, и медленно ретировался, строя в уме разные психологические и фантастические предположения.

А в это время на открытой террасе, в плетеном кресле, {119} небрежно развалясь, восседал хозяин монстра и милостиво беседовал с окружающими, вернее, даже не беседовал, а давал полушутливую и одностороннюю информацию. Этот монолог изредка прерывался корректными возгласами «хора». На Шубинском была щегольская летняя поддевка, до блеска начищенные, легкие, высокие сапоги; седые волосы небрежно зачесаны назад, зато небольшая бородка аккуратно и ровно подстрижена. Из‑под густых бровей смотрели пронзительные серые глазки, в которых сверкало упоение собственным ораторским искусством. Действительно, говорил он эффектно; не знаю, как это выглядело на трибуне или в суде, но здесь было не лишено блеска. Слушатели — их собралось много, вплоть до служебного персонала — сидели и стояли полукругом, с благоговейным вниманием следя за плавно льющимся рассказом.

Шубинской был адвокатом и общественным деятелем, членом Государственной думы от левого крыла партии октябристов, а также председателем многих благотворительных и конноспортивных организаций. Томой его импровизации служил Петербург, вернее, тогда уже Петроград, с его кипучей, нервной и сложной жизнью военной поры. Государственная дума. Партии и фракции. Выступления и дебаты. Кулуары, сплетни и слухи. Разные депутаты. О левых Шубинской говорил с нескрываемым сарказмом, а правых «шалунов» журил с мягкой и добродушной усмешкой. Между прочим, он давал беглые и лестные характеристики министрам, и новым и прежним, и фаворитам и опальным. Характеристики отдавали легкой иронией, но облеченной во вполне лояльную форму. Походя он касался кое-кого из придворной камарильи, посвящая две‑три фразы с пикантным подтекстом фрейлинам, как молодым, так и молодящимся. Царской семьи он не касался, о Распутине не произнес ни слова. Всем своим видом он хотел показать, что это частное, личное, внутрисемейное царское дело и русскому дворянину неуместно вмешиваться в интимную сферу жизни царствующего дома.

{120} Аудитория была приятно возбуждена и весьма довольна протекавшим сеансом. Я чувствовал, что и мои скулы стягивает условно-покорная, вежливая, лакейская улыбка и, пользуясь тем, что сидел в задних рядах, спустился по ступенькам, собираясь удрать.

— Алексей Михайлович, вы куда? — вдруг услышал я голос Маргариты Николаевны. Я замер на месте, хотел что-то сказать, но меня опередил ироничный голос Шубинского:

— Маргарита, душа моя, ну как можно вдруг и при всех задавать такие неуместные вопросы? Идите, молодой человек, и располагайте своим временем, как это вам необходимо.

Тут он, перефразируя известное латинское изречение «Горе побежденным», воскликнул:

— Vae interrogantibus! — и сразу же пояснил присутствующим: — Горе вопрошающим!

Я почти бегом бросился к своему флигелю. В душе моей бушевали стыд, отчаяние и презрение к себе, к своей неповоротливости, робости, тупости и отсутствию юмора.

— Ну, и плевать! — шептал я исступленно. — И черт бы вас всех побрал! И меня тоже!

Говорят, юность — счастливая пора жизни человеческой. Не уверен. Не лучше других, и, во всяком случае, у нее очень много недостатков, недаром это самый опасный возраст. Эгоцентризм, болезненное самолюбие, неуверенность в своих силах, порывы и нерешительность и слишком много смутных ожиданий, обид, самоанализа и зависти, зависти даже близким и дорогим людям. И еще меня мучило, что я живу пока только вприглядку, стою где-то в стороне, смотрю на все самое для меня ценное сквозь узкую, скрытую щелку.

Литература, Театр, Искусство! Когда же я приближусь к вам и войду в ваши двери не по случайному пропуску, а как полноправный и признанный гражданин?

# **{121}** И как я не стал дипломатом

Осенью 1917 года я сдал последний государственный экзамен и получил диплом первой степени. Впрочем, пока еще не диплом, а временное, вплоть до изготовления диплома, свидетельство. Свидетельство это было старого образца, и единственной приметой времени оказалось зачеркнутое рукой А. А. Грушки, председателя историко-филологической испытательной комиссии, слово: «императорский». Итак, я получил высшее образование, но пока не мог найти практического применения своим знаниям.

Здоровье моей матери к тому времени еще больше пошатнулось, врачи настоятельно советовали, покуда не установится зима, переменить климат, и мы решили ехать вдвоем на юг, в Сухум. С помощью родственников и друзей наскребли кое-какие деньги (отчетливо помню эти желтоватые ленты «керенок», похожие на обойные бордюры) и тронулись в путь.

В Туапсе мы погрузились на военный транспорт, который взял небольшую партию пассажиров, и поплыли вдоль кавказских беретов на юг. Погода была мягкая, тихая, небо звездное. Спали мы на палубе и могли вдоволь наслаждаться красотой ночи. Но транспорт шел с притушенными огнями, очень медленно и осторожно, опасаясь турецких мин. Мы старались об этом не говорить и ни о чем не расспрашивать команду, однако настроение у молчаливо лежащих в разных углах палубы путешественников было напряженное и нервное. Время тянулось медленно. Наконец, мы миновали отроги Главного Кавказского хребта и встали на якорь на Сухумском рейде.

Не успели мы толком устроиться и побывать у врачей с нашими московскими рекомендациями, как вдруг однажды {122} ранним утром я услышал истеричные вопли мальчишек-газетчиков. Они, словно оголтелые, носились, сверкая пятками, по улицам и приморским бульварам и размахивали экстренными выпусками, напечатанными на рваной оберточной бумаге. При этом они вопили что-то такое, что трудно было разобрать, и в восторге от сенсации проносились мимо пешеходов, не продавая своих листков, а только дразня ими прохожих, владельцев кофеен и парикмахеров, стоявших в дверях собственных заведений. Пальмы колыхались от дуновения легкого бриза; солнце поднималось все выше, и море сверкало до боли в глазах. Я сбежал вниз, вырвал у одного из мальчишек рыжий бюллетень и, с трудом разбирая неясную печать, понял наконец, в чем дело. Вооруженное восстание в Петрограде, в Москве. Уличные бои. Бегство Керенского. Власть в руках партии большевиков. Во главе нового правительства — Владимир Ильич Ленин.

Мы решили немедленно возвратиться в Москву. Но как выполнить это решение? Сообщение с севером и морем и сушей было нарушено. В конце концов нам вместе с группой лиц, оказавшихся в подобном же положении, удалось зафрахтовать у владельцев-греков моторный катер под нежным названием «Зефирос». Он должен был (за довольно крупное вознаграждение) доставить нас в Новороссийск. Суденышко оказалось утлым, обшарпанным, издававшим при движении какие-то всхлипывающие, истерические звуки. Набралось нас человек десять-двенадцать, команда же состояла из трех человек, причем вид у них был малообнадеживающий, даже загадочный. Говорили они по-русски плохо, и я в переговорах с ними пытался вставлять отдельные общеупотребительные слова из древнеэллинского лексикона. Как ни странно, они меня понимали и несколько смягчили свою суровость. По молчаливому соглашению, они признали меня начальником группы и со всеми вопросами обращались только ко мне. Так я впервые применил на практике познания в классической филологии.

{123} Погода, увы, очень скоро испортилась. Не успели мы обогнуть Пицунду, как небо заволокло тучами, задул порывистый ветер и по морю заходили грозные зелено-желтые валы. Мать сидела внизу, спрятавшись за тентом в тесной палатке, уставленной какими-то тюками, стойко борясь с приступами тошноты. А я лежал на мокрой палубе, и полное безразличие охватывало мою душу. Море все больше разыгрывалось и как будто с отвращением и гадливостью швыряло в разные стороны нашу посудину. «Зефирос» хныкал, повизгивал и лихорадочно дрожал, словно прося о пощаде. О, как я ненавидел равнодушные, невозмутимые лица наших штурвальных, наших эллинов-мореходов, не замечавших или не желавших замечать мучений своих пассажиров!

Шторм усиливался. Тогда я, договорившись со спутниками, обратился к триумвирату морских волков и попросил их высадить нас где-нибудь на берег, все равно где, потому что среди нас есть женщины и дети и силы наши иссякают. Мы уж как-нибудь доберемся, поймаем грузовик или еще что-то придумаем. А «Зефирос» сделал свое дело и может идти дальше. Я не получил ответа. Я повторил просьбу, но меня смерили презрительно-издевательским взглядом. Наконец старший из «командоров» объяснил, что выключить мотор при такой погоде невозможно, тем более что он и так шалит, что приставать тут негде, и вообще — довольно разговоров: сказано — Новороссийск, значит — Новороссийск! Не знаю, чем бы это все кончилось, если бы не один находчивый старичок из Грозного, нефтяник по профессии. Привыкший, очевидно, у себя решать вопросы без лишних проволочек, он выхватил из кармана пистолет и, наведя его на служителей Посейдона, скомандовал:

— К берегу! Немедленно! Считаю до трех!

И это подействовало. Не столько сама угроза, сколько ее стиль. «Эллины» переглянулись и, видимо, решили подчиниться, только добавили, что плату, взятую до Новороссийска, {124} они не вернут, потому что за погоду не отвечают. Вывернутые наизнанку качкой, мы уже не думали ни о каком возврате, мечтая лишь поскорей попасть на твердую землю.

И вот мы в Сочи. Ничего курортного. Пустынно. Тревожно. На улицах лишь военные, группами и в одиночку. Пассажирские поезда не ходят — только товарные и только до Туапсе. Мы с матерью погрузились на открытую платформу, и в это время выглянуло солнышко. Море же шумело по-прежнему, и еще долго по его просторам ходила мертвая зыбь. Нет, уж лучше на товарной платформе — здесь хотя бы более или менее устойчиво. Правда, тронулись мы в путь через сутки, питаясь жареными каштанами, которые продавались около железнодорожной линии, прямо с раскаленных жаровен.

Нашими спутниками оказались довольно тонная дама с двумя дочками, очевидно близнецами, лет шестнадцати-семнадцати. Дама сказала, что едет в Севастополь к своему мужу-адмиралу, который их срочно вызвал, потому что события… «вы сами понимаете!» Пришлось прервать отдых и лечение, а у Клодин железки. И, главное, никто не может ничего объяснить… Дама пожала плечами и неодобрительно посмотрела в лорнет на проходившего мимо составителя поездов, который свистел и махал флажком машинисту. А барышни шептали что-то наивное, несуразное — их, видимо, возбуждала непривычная обстановка. Все три были очень старомодны и в высшей степени провинциальны. Девицы напоминали каких-то грибоедовских княжен, я так и ждал, что они залепечут в том же стиле, смотрел на них и думал: «В Москве, куда мы сейчас стремимся, возможно, еще идут уличные бои. Совершен грандиозный социальный переворот, меняются все устои, самый быт…»

— А вы, — вдруг обратилась ко мне адмиральша, — могли бы мне все это объяснить?

Я ответил, что это не так просто; они скоро вернутся {125} домой, в Севастополь, и там, наверное, им станет все ясно не на словах, а на деле. Очевидно, в голосе моем прозвучало что-то зловещее, потому что адмиральша поджала губы, а девочки как-то притихли.

После многочисленных пересадок, длительных ожиданий на вокзалах и всяких мытарств мы сумели добраться до Минеральных Вод. Путь на север был забит воинскими и санитарными эшелонами с Кавказского фронта, и мы никуда не могли втиснуться. Решили ехать пока до Пятигорска, там переждать и постараться как-нибудь связаться с Москвой.

В Пятигорске было многолюднее и оживленнее, чем в Сочи. На бульваре, в парке, у источников, на привокзальной площади возникали сходки и митинги. Выступали большей частью военные, и политическая окраска речей оказывалась самой разнообразной. Мне хотелось узнать подробности, последние новости, но ответы на мои постоянные расспросы носили либо эмоциональный, либо пропагандистский характер, фактов же не хватало. Кое‑где случались столкновения между отдельными группами, раздавались даже выстрелы, но в общем жизнь текла относительно нормально.

Устроились мы с матерью более чем скромно, питались, как птицы небесные, и я целыми днями бегал по городу в поисках работы, предлагая свои квалифицированные услуги, но никто в них не нуждался. По вечерам мы подсчитывали оставшиеся капиталы и старались не смотреть друг на друга.

И тут-то возник в нашей жизни фельдшер Деревяшко. Я с ним где-то встретился во время своих безрезультатных попыток трудоустройства. Был он высок ростом, костляв, рыжей масти, с бесцветным взглядом водянистых глаз. Он вошел в наше положение и объявил, что сам едет на север — не то в Вязьму, не то в Новгород — через Москву. Он берется сопровождать нас, хлопоты по транспортировке и расходы возьмет на себя с тем, что в Москве мы с ним полностью {126} и с благодарностью рассчитаемся. Мы с матерью ухватились за этого Деревяшко, недолго думая, и пустились в дорогу.

Кое‑как добрались до Ростова. Здесь Деревяшко заявил, что ему нужно побывать по делам в городе, и наказал нам ждать на вокзале. Мы, было, заикнулись о денежном вспомоществовании на стакан чая с пустым хлебом, но он ответил, что это после, когда погрузимся в московский состав. Вещи мы все скопом сдачи на хранение, притулились на свободных местах в зале ожидания, и фельдшер Деревяшко исчез. Прошел вечер, наступила ночь, забрезжил рассвет, а потом и новый день ворвался к нам через запыленные окна вокзала. Снова близился вечер, и ни маковой росинки во рту. Я с нарастающим беспокойством наблюдал за состоянием матери. И вдруг она, как бы отвечая на мой тревожный вопрос, сказала:

— Вот что, я вспомнила: у меня в Ростове, вернее, в Нахичевани, а это рядом, есть знакомые. Семья из зажиточных, даже более того. Я когда-то занималась с их мальчиком. Я их разыщу и надеюсь…

— Да, но как же ты одна?

— Да, да, одна. Это проще и легче. Меня по крайней море не станут удерживать! Не беспокойся, дружок. — И, помахав рукой, мать скрылась в дверях зала ожидания.

Несмотря на нервное напряжение, я заснул, уткнувшись носом в чей-то шершавый рукав, от которого несло не то карболкой, не то йодоформом. Я ухнул в скользкую, узкую, журчащую пропасть и вдруг на самом ее дне попал в ярко освещенную аптеку. За прилавком стоял фельдшер Деревяшко в белом халате и набирал в большой шприц какую-то жидкость. «Один укол, и все как рукой снимет. Поднимай рубашку! Поднимай, тебе говорят! Ты что — спишь? Ты спишь?» — И он нацелил на меня длинную острую иглу. Я в ужасе, сделав огромные усилия, открыл глаза и увидел перед собой мать.

— Ты спишь? Алешик, ты спишь? — Она стояла надо {127} мной, а на ее измученном лице играла победоносная улыбка.

— Не застала?

В ответ мать высоко подняла правую руку, в которой была зажата пачка ассигнаций.

— Живем! — сказала она.

Мы проглотили в буфете по две порции сомнительного гуляша и запили его жидким, но хотя бы горячим чаем без сахара. Тяжело дыша после внезапного и бурного насыщения, мы посовещались, как быть дальше. Ничего оригинального в голову не приходило, и я побежал в камеру хранения добывать наш багаж. Вещи числились на одной квитанции, и мне пришлось взять все, включая большой, нескладный, перевязанный крест-накрест веревкой фанерный чемодан фельдшера Деревяшко. Как мы погрузились, я уж не помню, и вскоре очутились в тесно набитом купе мягкого вагона, верхние полки которого были сломаны, оконные стекла разбиты, и нас всех обдувало пронзительно холодным ветром. Наступил уже декабрь, снег еще не лег, но небо помрачнело и не сулило никаких поблажек, тем более что путь лежал на север. Я устроил мать в углу дивана и прикрыл всем, чем только мог. Соседи по купе, солдаты и офицеры, были с ней очень предупредительны и внимательны.

Было холодно, голодно, грязно, но мы ехали домой, в Москву, новую, еще не понятную нам, но родную Москву, и это наполняло нас радостью и надеждой. Кончились степи, начались леса, все наши скудные запасы продовольствия иссякли, но я обнаружил в фанерном чемодане сбежавшего фельдшера большой кусок копченой колбасы, который мы и съели.

Прибыли на Курский вокзал ночью. Шел снежок. Редкие огни освещали длинные платформы. Ни суматохи, ни криков, ни толкотни. Было как-то степенно и торжественно. Появились даже носильщики. Мы разыскали извозчика и поехали в низеньких санках по темной, пустынной, заснеженной {128} Москве. Сугробы вдоль тротуаров, как бесформенные гигантские бакены, неверным матовым блеском освещали нам путь. Иногда раздавались выстрелы — то тут то там, то дальше то ближе. А один раз где-то вдалеке прострекотала пулеметная очередь. И каждый раз наш возница снимал шапку и крестился, словно при ударе грома.

— Не утихает, — сказал он, обернувшись всем корпусом, — но теперь только по ночам. Это ничего. Утихнет. — И замолчал, понукая свою низкорослую, неторопливую буланую лошадку.

Вот мы наконец и у себя, на Петровском бульваре. Я сразу же включился в общественную жизнь дома. Чуть ли не на другой день меня избрали на общем собрании жильцов председателем домового комитета. Я рьяно взялся за свои обязанности и наряду с вопросами снабжения и коммунального хозяйства особое внимание уделял ночным дежурствам во дворе. Налеты тогда были нередким явлением; появились еще так называемые «прыгуны», которые в белых балахонах, на каких-то самодельных ходулях наводили панику на москвичей. Для себя, подавая пример бесстрашия, я выбрал самые трудные и смутные часы дежурства — с двух часов ночи до шести утра. Иногда мы дежурили по двое, по трое, но часто мне приходилось и одному шагать по двору или стоять в подъезде. Тут было время о многом подумать, разобраться в обстановке и возникавших возможностях. Я все еще был безработным, мой университетский диплом превратился в малоэффективный документ, и приходилось решать, как лучше, осмысленнее и оперативнее всего приложить свои силы к новым формам и новому содержанию жизни. Литература, театр, исследовательская деятельность как-то отдалились и несколько поблекли.

Меж тем жильцы нашего дома наседали на меня довольно бесцеремонно. Их претензиям, требованиям, жалобам {129} не было конца. Они считали меня ответственным за все бытовые неполадки, уверенные, что я могу добиться всего, если захочу. Хотел же я, по их мнению, недостаточно.

Вначале я терпеливо выдерживал натиск обывательской массы, но потом решил переменить тактику. Перестал либеральничать, не разъяснял и не уговаривал, а, взяв диктаторский тон, указывал и постановлял.

Но вот однажды командир и начальник сам попал в положение обвиняемого, даже преступника. Как-то раз раздался звонок, и, открыв входную дверь, я увидел перед собой во весь рост не более и не менее, как самого фельдшера Деревяшко. Пауза, которую в таких случаях обязательно отмечает ремарка пьесы. И после паузы, не входя в переднюю, Деревяшко прохрипел:

— Чемодан?!

Я молча указал ему угол, где хранилось его имущество. Встав на колени, он перерыл в чемодане все до последней тряпки, прикрыл крышку и перевязал ее веревкой. Потом встал с колен и смерил меня недоверчивым, злым и в то же время каким-то возбужденным взглядом своих белесых глазок. Я хотел спросить его, что с ним случилось и куда он тогда девался, но Деревяшко, видимо, вспомнив, радостно заорал:

— А колбаса?!

— Мы ее съели…

— Так, — прошипел торжествующе фельдшер. — Запишем! Признаешь, что в чемодане была колбаса? — спросил он вдруг на «ты».

— Признаю, — ответил я тихо, но гордо.

Взмахнув чемоданом, мой обвинитель стремительно выскочил вон. Через некоторое время я получил повестку из народного суда нашего района с приглашением явиться по делу кражи чемодана. Со мной пошла тетка Марго, моя верная спутница и в радости и в беде. Пошла на всякий случай, чтобы знать, если меня арестуют.

{130} Нарсуд помещался недалеко от нас, на Рождественской горе, и занимал несколько небольших, но специально приспособленных комнат. Я сел в задних рядах и смиренно ждал своей очереди. Деревяшко нигде не было видно — он не явился. Наконец, я предстал перед судейским столом, находившимся на возвышении и покрытым красным сукном. Судьей оказалась интеллигентная блондинка лет сорока, не больше, со строгим, но привлекательным лицом. Заседателями же — другая женщина, повязанная теплым платком, и пожилой мужчина, с унылым, даже скорбным видом перебиравший какие-то бумаги.

Я рассказал все, как было, иногда впадая в излишние подробности, в стремлении принести полное и чистосердечное покаяние. Народный судья смотрела на меня с чуть заметной улыбкой в уголках губ и слушала внимательно, не перебивая.

— Ясно, — сказала она после моих показаний и обратилась к заседателям. — Вопросы к ответчику будут? — Вопросов у них не было.

— Вы вернули чемодан владельцу? — продолжала судья.

— Да, конечно. Тут же. Если бы я знал, я бы…

— Да, да. Понятно. Никакая пропажа вещей фельдшера Деревяшко не обнаружена.

— Вот только колбаса…

— Да, да. Вы об этом говорили, — и она улыбнулась уже более заметно. — Ну что же, истец, как видите, не явился. А я полагаю, что он должен быть только благодарен вам, что вы довезли в сохранности его багаж. Что касается колбасы, то тут необходимо учитывать создавшуюся к тому времени обстановку. У вас нет возражений? — спросила она заседателей.

Женщина в платке вздохнула и отрицательно покачала головой, а мужчина примиряюще развел руками.

— Вы свободны, товарищ! — сказала судья, слегка наклонив голову.

{131} И я ретировался. Так, впервые в жизни, встретился я после Октября с гуманной и справедливой советской юриспруденцией.

В тщетных поисках работы по специальности я в конце концов устроился на службу в Московский продовольственный комитет в качестве агента по реквизиции. В моем ведении находился довольно большой район в пределах Покровского и Яузского бульваров, Солянки и прилегающих к ним переулков. Сюда же входил и Хитров рынок, который уже совершенно потерял некогда характерные для него черты.

Я обходил маленькие магазинчики, главным образом галантерейные, и по заранее составленной ведомости, сверяя ее с книгами владельца, составлял акт и брал на учет находившийся в торговом заведении товар. Акт кроме меня подписывал хозяин магазина, и я передавал все документы в свой отдел. Тем мое задание кончалось, а дальнейшие процедуры проходили без моего вмешательства. Работа носила механический, я бы сказал, автоматический характер и никак не могла будить воображение. Наиболее эмоциональным моментом в ходе моих операций могла бы стать реакция бывшего владельца торговой точки, который теперь прощался со своим положением собственника. Но мой приход не являлся для него сюрпризом, он уже заранее смирялся со своей участью, и потому, по крайней мере в моей практике, не возникало протестов или конфликтов. Кое о чем говорили, конечно, выражение лица и оттенки интонаций, но это была область почти неуловимая, сугубо психологическая и не поддающаяся точному учету. Несколько оживленнее становились — особенно в районе Хитрова рынка — столкновения с мальчишками-лоточниками, когда доводилось конфисковывать их легко обозримый, скудный ассортимент. Иногда приходилось обращаться за помощью к милиционерам или дежурным {132} дворникам, так как перетаскивать лотки не входило в мои полномочия.

Конечно, работа в Продовольственном комитете не могла меня удовлетворить. Я тосковал безмерно и выискивал возможность покинуть эту сферу деятельности. Домашние не очень поддерживали меня в попытках переменить службу, потому что им внушал большое уважение паек, который я получал как сотрудник Продкомитета. Но я был тверд в своем решении и только ждал подходящей минуты.

К весне 1918 года все основные правительственные учреждения и наркоматы перевелись из Питера в Москву. Тогда-то я встретился со своим однокашником по гимназии Колей Альшвангом, который уже работал в Наркоминделе, в секретариате заместителя наркома. Коле не повезло на выпускном экзамене (он провалился по русскому сочинению) и, не пожелав оставаться на второй год, он уехал в Англию (отец его, довольно крупный биржевой деятель, мог позволить сыну такое), где прожил почти до начала первой мировой войны. Коля вернулся, воевал и на германском фронте и позже, в гражданскую войну. Демобилизовался и через друзей, партийцев-фронтовиков, попал в Наркоминдел как великий знаток английского языка. Он-то меня и соблазнил подать заявление по месту его службы, указав свой образовательный ценз и знание иностранных языков. Домашние меня благословили, хотя, по слухам, продовольственный паек в НКИД был и не велик и не разнообразен. Иногда, например, сотрудники получали банки с ананасами — консервами из Гонолулу, которые, конечно, не могли заменить ни ржаного хлеба, ни пшена… Впрочем, меня пленяли не ананасы, а новая, живая работа, непосредственно связанная с моей специальностью.

Вначале меня направили прямо к самому наркому. Я довольно долго дожидался в приемной, ощущая тот внутренний холодок, который обычно бывает перед экзаменом. {133} Наконец из кабинета вышел торопливой, нервной походкой Г. В. Чичерин и стал давать какие-то срочные распоряжения одному из секретарей. Потом ему указали на меня. Он почти подбежал ко мне и протянул руку.

— Да, да, помню… Вы знаете немецкий? Ну, хорошо. Давайте попробуем. — И он тут же вынул из портфеля письмо, напечатанное на большом листе плотной бумаги.

— Переведите, пожалуйста.

— Письменно?

— Нет, нет, устно. Ну‑с, итак…

Я начал читать немецкий текст.

— Нет, нет. Сразу по-русски, прошу вас.

— Сперва… про себя? — спросил я, стараясь проглотить набежавшую слюну.

— Нет, лучше вслух. Иначе мне будет трудно определить степень ваших знаний.

По его усталому лицу пробежала едва уловимая улыбка. Кто-то из находившихся в приемной слегка хихикнул. Я собрал все силы и стал переводить. Мне хотелось сразу придать предложениям литературный, законченный вид, и я запинался, подыскивая слова, преодолевая не всегда знакомые термины, предлагал варианты, а потому часто возвращался. Георгий Васильевич слушал внимательно и печально, глядя куда-то в сторону. Потом, протянув руку, осторожно отобрал у меня листок.

— Достаточно. Да… Вы несомненно владеете языком, но нам нужно другое. Да, да, именно другое. Благодарю вас. — И он так же поспешно скрылся у себя в кабинете.

Я стоял в приемной и не знал, что мне делать и куда идти. Прошло немало времени, а я все ждал, так мне не хотелось расставаться с Наркоминделом. Ко мне подошел сотрудник в военной форме и сказал очень ласково:

— Вы еще здесь? Георгий Васильевич уехал в Кремль, в Совнарком, и вернется не скоро. Вам, пожалуй, лучше зайти завтра.

{134} Очевидно, я посмотрел на него трагическим взглядом, потому что он положил мне руку на плечо и добавил:

— Да, лучше завтра. И после пяти. Георгий Васильевич приходит в наркомат поздно. До свиданья, товарищ.

Я ничего не ответил и молча удалился. Но назавтра все-таки пришел. К Чичерину я уже не попал, меня отправили в отдел печати, где дали толстую папку с расшифрованными стенограммами брестских мирных переговоров. Заведующий предложил мне заняться проверкой и редактурой текста. Я углубился в чтение, и мне показалось, что исправлять нечего. Текст был вполне грамотный, ясный, даже мало встречалось опечаток. Сперва я кое-где уточнял пунктуацию, переставлял слова, а потом увлекся ходом прений, и мой карандаш уже не касался бумаги. К концу рабочего дня ко мне подошел заместитель заведующего отделом и спросил участливо:

— Ну, как?

— Очень интересно, — ответил я проникновенно.

— Это само собой. Но попотеть пришлось здорово?

— Да… То есть, собственно, нет. По-моему, все изложено гладко, точно и вразумительно. Мне не хотелось ничего портить и что-либо добавлять.

— Да, это, конечно, было бы лишнее, — произнес замзав, посмотрев на меня сбоку. Он перелистал несколько страниц, вероятно, поразившись их нетронутой чистоте, и, взяв папку, молча, даже не обернувшись, отошел к своему столу.

На другой день я встретил в коридоре Колю Альшванга.

— Ты что-то гуляешь, Алексей, — сказал он неодобрительно. — Может, тебе здесь неинтересно?

— Что ты, что ты! Напротив! Но, понимаешь… С непривычки мне как-то не сразу все удается схватить.

— Ну, ладно. Я возьму тебя к себе, — промолвил покровительственно мой гимназический товарищ. — Поработаем вместе. Но если ты и там…

{135} Я с радостью согласился и был зачислен в секретариат заместителя наркома.

Профиль моей деятельности вначале вырисовывался весьма слабо, и я долго сам не мог понять, что именно я из себя представляю. Не то помощник секретаря, не то ведающий приемом посетителей, не то переводчик текущей переписки. Наконец, уже в середине лета, я определился, скорее по сути своих обязанностей, чем по номенклатуре, как сотрудник для поручений — не особо важных, а просто поручений. Работа приобрела подвижной и разнообразный характер, дававший много материала для наблюдений и жизненного опыта. Мой ближайший начальник, Николай Николаевич Альшванг, был хотя строг и требователен, но справедлив. Он считался с эмоциональной стороной натуры своего подчиненного, знал кое-что из моих литературных опусов и даже признавал их достоинства, не вдаваясь в излишние подробности.

Однажды мне поручили сопровождать бухарскую и хивинскую миссии, прибывшие в Москву для переговоров о судьбе их прежде вассальных государств. Мне скорее импонировали бухарцы, надменные и величественные, в золотых или серебряных халатах, в круглых белых чалмах, чем хивинцы в остроконечных бараньих шапках, блеклых полосатых халатах и мягких козьих сапогах с загнутыми носками, хотя, когда я заходил в отведенные хивинцам номера, они радушно принимали меня, угощая жирными лепешками и вяленой бараниной. Бухарцы же относились ко мне пренебрежительно, обращая на меня не больше внимания, чем на какого-нибудь неприметного евнуха третьеразрядного гарема.

На мне лежала обязанность развозить сановных среднеазиатских гостей по приемам и аудиенциям, соблюдая при этом внешний декорум разработанного церемониала. Я погрузился в сказочную атмосферу «Тысячи и одной ночи», увлекся постановочной стороной заданий и чувствовал себя режиссером дипломатической феерии. Я был {136} нечто вроде церемониймейстера и играл эту роль с театральным воодушевлением. Мне сказали, что я должен познакомиться с обычаями моих подопечных, изучить их этикет и не нарушать привычных для них правил общения. Главное — не спешить, соблюдать степенный ритм при выездах и представлениях, даже ходить размеренной и медленной походкой — не ходить, а выступать с невозмутимым и непроницаемым выражением лица. Я немножко пересаливал, наслаждаясь необычной обстановкой.

Как-то раз, введя послов в вестибюль особняка на Софийской набережной (теперь — имени Мориса Тореза), я начал подниматься по парадной лестнице в таком темпе maestoso sostenuto, что услышал наверху встревоженный голос одного из руководящих товарищей:

— Где же они? А где Файко? Куда он запропастился?!

А я все шел и шел, отмеривая каждую ступеньку, ведя за собой импозантную группу в золотом шитых халатах и массивных белоснежных тюрбанах. Для полноты эффекта не хватало только восточных мелодий, и меня это очень удручало.

— Вы уж чересчур, дорогой мой, — шепнул мне при входе в приемный зал руководящий товарищ. — Так нам, пожалуй, и трех месяцев на переговоры будет мало.

Я же сохранял стоическое спокойствие и, не оправдываясь, думал о том, что содержание и форма определяют друг друга и нарушение этой связи может повлечь за собой нежелательные последствия не только в искусстве, но и в политике.

По прошествии некоторого времени я был откомандирован в распоряжение Владимира Викторовича Адоратского, который занимался приведением в порядок архива Романовых. Ему отвели в Кремле, в здании Совнаркома, две комнаты, сплошь заполненные материалами — в папках, портфелях, тетрадях и рукописях разных сортов и форматов.

Среди этого хаоса размеренно двигался Адоратский в {137} единственном числе. Несколько растерявшись, я спросил Владимира Викторовича:

— Что же мне делать со всем этим?

— А вы не пугайтесь, — отвечал он с улыбкой. — Превратитесь на некоторое время в архивариуса, принюхивайтесь, поцарапайте, погрызите помаленьку эти пыльные сокровища. Не торопитесь и действуйте пока без исторического плана. Тут много любопытного для историка. Ведь вы филолог? Ну, вам и карты в руки.

Он как-то сразу подбодрил и успокоил меня. Я стал ходить в Кремль ежедневно с утра и сидел там до самого вечера, вдвоем с Адоратским, изредка делясь с ним впечатлениями. Питались мы тут же, в служебной столовой Совнаркома, а потом долго пили чай, разогревая его на чугунной плите. Мне нравился новый ритм моей жизни — казалось, что я переселился на какую-то другую планету, с иной атмосферой и иными законами тяготения.

— Ну как? — спрашивал меня иногда шеф.

— Интересно, конечно. Только ведь эдак можно без конца принюхиваться. Как бы не потерять обоняние!

— Всему свое время. У вас не архивный темперамент. Из вас ученый вряд ли получится.

— Уже не получился, — вздохнул я.

— А вот когда мы, наглотавшись пыли, приступим к обработке и систематизации материалов, нам одним не справиться. Понадобятся еще помощники, и вы уж дадите волю своим организаторским и административным способностям.

Я посмотрел на Адоратского, желая подметить на его лице иронию, но мои невозмутимый шеф внимательно перелистывал какую-то тетрадь, и лишь стекла его очков весело поблескивали в неярком освещении нашей тесной берлоги.

Мне хотелось сказать, что я не ученый и не чиновник, что меня тянут к себе литература, искусство, театр, но я {138} не решился. В такой обстановке это прозвучало бы диссонансом.

Работа моя у Адоратского продолжалась недолго. Нездоровье, которое уже давно подкрадывалось ко мне, разыгралось не на шутку. Я слег: тяжелая форма стрептококковой ангины с осложнением на сердце. Говорят, я был при смерти, но как-то этого не сознавал. Болезнь длилась долго и поддерживалась холодом в квартире — «инфекция сырого помещения», как выражались тогда врачи. Но однажды в наш двор въехал возок, привезший из хозяйства НКИД превосходные сухие березовые дрова. Мы жили на первом этаже, и дрова разгружали прямо через большое окно в пустую комнату. Жена (к тому времени я уже женился), плача от радости, готова была целовать каждое полено. Тепло и сухой воздух преодолели затянувшуюся хворь, я стал медленно, но верно поправляться. На работу я вышел поздней весной, с нездоровым сердцем, но счастливый, что вновь вижу солнце и светлое, высокое небо.

В наркомате меня ждали перемены. Перешел в другое ведомство Альшванг. А меня перевели в экономически-правовой отдел наркомата, на должность заместителя заведующего правовым подотделом. Я попал в стихию канцелярской переписки, исходных и входных, запросов и разъяснений. С новыми людьми встречаться не приходилось, все заменяли номера, подписи, четкие и готовые формулы, и я скучал безмерно, чувствуя себя не на месте. Вернулся к литературным трудам, и в ящиках письменного стола копились разные заметки, наброски, эскизы, планы. «Только бы представился какой-нибудь случай уйти!» — мечтал я. И случай представился.

В наркомат после длительной зарубежной командировки вернулся сотрудник, занимавший мой теперешний пост. Меня вызвали к начальству, разъяснили создавшуюся обстановку, добавив, что, в сущности, все условия моей работы останутся прежними, с той лишь разницей, что {139} вернувшийся товарищ будет числиться заместителем, а я — помощником заведующего, чисто формально. «Вот она, колесница судьбы! Держи, не упускай!» — пронеслось у меня в голове, и я разыграл обиду. Никакие уговоры не помогли, я заупрямился и просил меня освободить от работы. Так в самом конце 1920 года я распростился с моими коллегами в наркомате.

Зимой 1941 года в эвакуации, в Ташкенте, мы повстречались с Борисом Ефимовичем Штейном, который хорошо помнил меня по Наркоминделу. Разговорились о прошлом, и Борис Ефимович вдруг, мягко улыбнувшись, сказал:

— А вы знаете, милый мой, что после вас в ящиках вашего стола обнаружили целую кипу неотправленных писем, главным образом почему-то представительствам прибалтийских государств? Правда, в них не оказалось ничего срочного и особенно важного, но все-таки, мой милый, как же вы так? А? Или уже тогда сочинительство мешало вашей служебной карьере?

Не знаю, что именно мне мешало, но дипломата из меня тоже не получилось. Это факт.

# **{140}** Тропинками и проселками к своей цели

Распростившись с Наркоминделом, я потерял былые льготы и вновь очутился на положении военнообязанного. Однако к военной службе я был признан негодным по состоянию здоровья и зачислен инструктором в театральную секцию Московского городского военкомата (помогла рекомендация приятеля актера, уже работающего там). Мне шел двадцать седьмой год, я в панике отсчитывал жизненные сроки и все прикидывал, когда же наконец выйду на свою главную дорогу. А пока решил более не отклоняться в сторону и пробираться к цели, хотя бы тропинками и проселками.

Начался 1921 год. Каждый день приносил Республике Советов новые победы на фронтах гражданской войны, страна дышала все глубже и размеренней. Многие мои современники жили, как и я, «большими ожиданиями».

В секции в моем ведении находился ряд красноармейских клубов, за деятельностью которых я должен был наблюдать, давать указания и советы. Клубы, находившиеся поближе к центру, уже разобрали, так что на мою долю остались преимущественно окраинные, а то и за пределами столичной черты. Весна 1921 года выдалась ранняя, дружная, снег таял бурно, почти затопив тротуары и мостовые. Я шлепал по лужам в своих весьма непрочных калошах из конца в конец города — из Лефортова к Донскому монастырю или от Семеновской заставы в Дорогомилово. Было время и подумать, и пофантазировать, и помечтать.

Условия для культурного роста и отдыха красноармейцев были созданы отличные. Клубы по большей части прилично оборудованные, помещения просторные, светлые, {141} там царили чистота и порядок. Сценическая площадка или даже настоящая сцена со всеми необходимыми аксессуарами; артистические уборные (чаще всего одна комната, разделенная перегородкой); небольшое фойе с красным уголком и маленький, но торжественный зрительный зал с застывшими рядами аккуратно расставленных стульев. Всюду давали себя знать военная подтянутость, привычка к дисциплине. Заведовали клубами обычно люди военные, а драмкружками руководили нередко опытные, маститые режиссеры или актеры столичных театров. Чувствовали они себя здесь хорошо и работали в самодеятельности, как теперь выражаются, с подлинным увлечением. Приятно было, особенно после длинных пеших переходов, посидеть в кабинете такого руководителя вместе с двумя-тремя другими клубными работниками, попить фруктового чаю, смачно прикусывая ржаной хлеб с повидлом, и побеседовать о театральных делах вообще и о местных в частности. Иногда я бывал на репетициях готовящихся самодеятельных постановок, иногда — на спектаклях профессиональных коллективов, показываемых на клубной сцене. После таких представлений часто организовывались обсуждения, и я поражался, как точно, деловито и в то же время эмоционально заразительно выступали некоторые молодые красноармейцы, оценивая профессиональный спектакль со всем пылом требовательной юности.

Я кое-что сочинял для драмкружков — скетчи, интермедии, сценки, а как-то написал политико-сатирическое обозрение с музыкой и танцами под названием «Лига Наций». Его сыграли сперва члены небольшого актерского коллектива на клубной сцене Астраханских казарм (помнится, что среди участников были будущий режиссер Е. Гаккель, будущий известный актер Ф. Никитин и, если не ошибаюсь, В. Канцель, ставший и тем и другим). Спектакль имел успех и повторялся, уже в самодеятельном исполнении, в других военных клубах.

{142} Отчитываться в своей инструкторской деятельности перед начальством я должен был, к счастью, устно. А начальник наш, товарищ Акимов (имени-отчества, не помню, во всяком случае, не Николай Павлович), не любил длинных разглагольствований и разных эстетических подробностей. «Давай короче!», — говорил он обычно и нетерпеливо постукивал карандашом. В прошлом театральный парикмахер, он в общем не был чужд сценической атмосферы, но избегал актерских вольностей, скорее, культивируя в себе «военную косточку». Иногда я шутя говорил: «Разрешите обратиться» или «Позвольте доложить» — ему это нравилось, и на лице его выступало выражение наивно-серьезной удовлетворенности. Он был хорошим товарищем, энергичным работником, не бюрократом, но юмора ему не хватало.

Имелось у нас и другое начальство в лице «товарища Марии», как ее все называли. Это было существо женского пола и совершенно неопределенного возраста. Маленькая, сморщенная, всегда недовольная, она сверлила собеседника злыми серыми глазками сквозь толстые стекла очков. В минуты сильного неудовольствия она судорожно вытягивала гребень из пегих, коротко остриженных волос и резким движением втыкала его обратно в непышную свою шевелюру. Я всегда опасался, что она в конце концов проткнет себе черепную коробку. Инструкторов она презирала, считала их лоботрясами и обманщиками, театр, да и всякая художественная самодеятельность были ей, видимо, глубоко противны. Когда в нашей секции появлялась какая-нибудь студийка или молодая актриса, особенно хорошенькая и веселая, «товарищ Мария» приходила в ярость, и гребень в ее маленькой, сухонькой ручке сверкал, как нож гильотины. Лишь суровая дисциплина и спартанский образ жизни пленяли ее воображение. Я не знал ее биографии, да и спрашивать боялся, но позже мне рассказали, что в разгар гражданской войны она была политработником на Урале, вела героическую борьбу с {143} сыпняком, сама им заболела, чудом выжила и тогда была переброшена в центр на работу в области культуры.

Помимо повседневных инструкторских хождений иной раз возникали экстренные задания. Так мне пришлось развозить по вокзалам вокально-танцевальные группы Цыганского хора и Хора М. Е. Пятницкого, который тогда еще был жив. В залах ожидания, на сколоченных наспех эстрадах давались агитконцерты для отправляющихся на фронт. Вначале выступал с кратким докладом о «текущем моменте» агитатор, а вслед за ним начинались хоровое пение и пляски. Перед бойцами, окружавшими тесным кольцом эстраду, русские девушки пели озорные песни, частушки и «страдания», а молодые цыганки лихо отплясывали, топая и кружась пестрой вереницей, тряся монистами и пышными цветными шалями. Им шумно аплодировали, кричали «бис», многие пробирались к самым подмосткам, чтобы с благодарностью пожать руки артистам. Я стоял в сторонке на протяжении всего концерта, потом собирал свои ансамбли и перевозил их на другой вокзал. Передвигались мы по городу не на грузовике, а на трамвае с прицепленной открытой платформой, и участники агитбригад даже в пути, под звонки и шум колес, исполняли номера из своих программ на радость изумленным прохожим. Потом я их развозил по общежитиям, где мы пили суррогатный чай, делились впечатлениями и подводили итоги дня. Мне приходилось произносить нечто вроде устной рецензии, тут было очень важно никого не забыть, всех непременно отметить хотя бы одним словом, одной деталью. Все мы тогда чувствовали уверенность в близком, совсем близком и победном окончании гражданской войны, оттого агитконцерты становились особенно ответственным делом.

Летом 1921 года я и сам дебютировал в качестве актера, причем не на сцене, а на арене цирка.

{144} В честь III конгресса Коминтерна готовилось монументальное представление «Мистерии-буфф» В. Маяковского на немецком языке. Исполнителей, особенно для ролей с текстом, набирали где только возможно — и среди профессионалов, и среди любителей, и просто среди людей, имевших хотя бы некоторое отношение к театру. С балеринами, статистами и мимистами было легче, а здесь требовалось знание немецкого и, главное, — хорошее произношение. Мне поручили небольшую, но заметную роль Австралийца, партнершей моей, Австралийкой, оказалась М. Ценовская, кончавшая тогда театральную школу МХТ.

Руководил постановкой Алексей Михайлович Грановский — главный режиссер ГОСЕТа[[25]](#footnote-26). Он восседал в одной из центральных лож, возвышавшихся над ареной. Окруженный целым штатом помощников, ассистентов и консультантов, красивый, статный блондин с надменным лицом, он смахивал на кого-то из молодых преуспевающих наполеоновских маршалов. Не хватало лишь шитого золотом воротника и треуголки с плюмажем. А внизу, по всему кругу арены, стояли помощники, с тетрадями в руках, большей частью немцы, прошедшие школу М. Рейнгардта и приехавшие в Москву для прохождения практики. Они ведали входами и выходами, расстановкой групп, движением актерских колонн. На них, между прочим, лежали и суфлерские обязанности. Грановский зычно командовал в мегафон, и все пространство, с лестницами, трапами, переходами, вплоть до верхней сцены, приходило в движение, перестраивалось, то пустея, то вновь заполняясь толпой участников. Репетиции были похожи на подготовку к торжественному параду или военные маневры на пересеченной местности. Среди исполнителей помню С. Михоэлса и Н. Рахманова из Музыкальной студии МХТ под руководством Вл. И. Немировича-Данченко, а Вельзевула играл, танцевал и даже пел В. Канцель. Музыка, написанная для {145} немецкого варианта «Мистерии-буфф» композитором Ю. С. Сахновским и предназначенная для струнного и духового оркестров, отличалась эффектной инструментовкой и бурными ритмами.

Вообще все представление носило характер помпезного, масштабного и довольно диковинного зрелища. Нас с Ценовской облачили в темно-коричневое трико, нацепили какие-то перья, прикрепили даже кольца к носу, а в руки дали не то копья, не то бумеранги. Мы должны были изображать робких, напуганных мировой катастрофой беспомощных дикарей, морально превосходящих алчных акул империализма. Все шло благополучно, стоящие вблизи немецкие помрежи нас хвалили, но на одной из черновых генеральных репетиций я допустил промах — очевидно, переусердствовал в демонстрации австралийского темперамента. По ходу действия нам с Ценовской предстояло ползти через всю арену прямо на животе, чтобы заткнуть пальцами дыру, извергавшую вселенский потоп. Ползли мы под музыку — струнное тремоло, трубные звуки и барабанная дробь. В это время мы двое привлекали к себе внимание всех ярусов цирка, и я ощущал некий отважный подъем. Не рассчитал и… дополз до места раньше, чем нужно, а заткнуть пальцем дырку надо было на финальном аккорде. Сидя на корточках, я поднял руку и стал размахивать ею, чтобы отсчитать оставшиеся такты. Около меня примостилась моя напарница. И вдруг на весь цирк раздался в мегафон грозный голос Грановского:

— Отставить! Кто поручил вам дирижировать оркестром? Кто разрешил вам брать на себя чужие функции?

Я хотел что-то пролепетать в ответ со дна арены, но Грановский меня резко перебил:

— Я не собираюсь вступать с вами в дискуссию! Назад к барьеру! Весь эпизод сначала. Приготовились, начали!

Заиграла музыка, и мы с Ценовской опять поползли, усердно взрывая песок ногтями, плечами и животом. На {146} сей раз наш дуэт прошел не только успешно, но и блестяще, ибо мы, эффектно заткнув дыру, были награждены аплодисментами участников и кое-кого из допущенных на репетицию зрителей. Больше в течение генеральной остановок не происходило.

— Лишь мы с вами ухитрились задержать действие, — сказал я Ценовской, чувствуя себя немного виноватым.

— А вы считайте, что мы сыграли «на бис», — ответила моя находчивая партнерша, счищая тушь со своих австралийских ресниц.

Репетиции проходили только ночью, после окончания представления, когда его участники расходились на отдых. Вновь зажигались огни, и помещение заполнялось другим составом исполнителей. Коренные обитатели цирка, потревоженные в своих клетках и конюшнях, реагировали на это нашествие либо протестующим лаем, либо неодобрительным подвыванием, либо нервным храпом и дробным топотом копыт по дощатому настилу. Иногда приходилось подолгу ожидать выхода, и мы коротали часы в буфете, который по тем временам был довольно обилен, или в коридоре, примыкавшем к арене. Тут заводились знакомства, сколачивались коллективы, намечались подходящие «халтуры». Возникала как бы сама собой актерская биржа, с ажиотажем, конкуренцией, старыми обидами. Тут велись пылкие споры, выдавались аттестации, критиковались режиссеры и их фавориты, обсуждались творческие стили, причем основным предметом обсуждений служила «система» Станиславского. Стоял июнь, ночи были короткие и светлые. Мы выходили на тротуар перед цирком в костюмах и гриме — редкие прохожие поглядывали на нас с любопытством и даже некоторым опасением.

Репетиции, длительные, ночные, не вызывали усталости, по крайней мере у меня. Я чувствовал себя возбужденным, бодрым, вроде бы окрепшим. И оттого запомнил их гораздо четче, чем сами спектакли, которых, правда, состоялось немного. Усталость приходила только днем, при {147} ярком свете летнего солнца. Становилось трудно рассуждать, отвечать на вопросы, даже умыться стоило заметных усилий. Придя и наспех раздевшись, я валился с ног и сразу тонул в мутной пучине сна.

Мне снилось, будто Грановский глубоко засовывает свои холеные пальцы в мое горло, я задыхаюсь, а он кричит над самым ухом:

— Что же вы не дирижируете? На нас смотрит вся Австралия! Дирижируйте, черт вас дери!

Я просыпался и с минуту лежал неподвижно, пока не осознавал с чувством огромного облегчения, что все это было лишь во сне. А ночью я снова шел на Цветной бульвар — в цирк, на репетицию…

# **{148}** «На паперти» Художественного театра

Приблизительно в это же время я сочинил для актерского коллектив, в котором принимал посильное участие, одноактную комедию под названием «Дилемма», из американской жизни. Америку я знал по кинокартинам, литературе и многочисленным рассказам очевидцев. Писать об окружавшей меня действительности я не решался: она казалась мне слишком зыбкой, неустановившейся, как бы убегающей куда-то, где я не мог ее поймать и закрепить. Пьеса была минут на сорок, а то и больше, в ней действовали четыре персонажа: преуспевающий молодой делец Клартон, машинистка, нежная и робкая мисс Мод, слуга-негр и жених Мод, цирковой артист, акробат-эксцентрик Тедди. По развитию сюжета Мод приходилось выбирать между бизнесменом и клоуном. Под влиянием заманчивой перспективы — обеспеченный муж, белая яхта, путешествие в Европу — она готова отдать руку и сердце влюбленному в нее шефу. Между Тедди и Клартоном происходит столкновение, доходящее почти до драки, — почти потому, что я не любил на сцене слишком откровенных физических действий, и еще потому, что не был уверен в умении наших артистов-любителей профессионально боксировать. Тедди уходит, Клартон празднует победу, но в самую последнюю минуту Мод меняет свое решение и бежит за женихом. Эта «последняя» минута не была только эффектом «под занавес», а подготавливалась всем предыдущим, логически вытекала из текста и подтекста диалогов. Оставшись на бобах, неунывающий Клартон решает пойти вечером на цирковое представление, чтобы убедиться в искусстве соперника. Причем идет не один, а берет с собой слугу-негра (и это несмотря на то, что в {149} нем еще дремлют расистские пережитки). Пьеса не была в полном смысле сатирой, она носила, скорее, лирико-психологический характер, но американский образ жизни обличался в ней последовательно и бесповоротно. Из американских прозаиков на меня отчасти повлиял О. Генри, а в ремарках я открыто подражал Б. Шоу.

Тем не менее товарищи по драмкружку пришли от «Дилеммы» в восторг и заявили, что постановка ее не может быть осуществлена собственными силами, так как требует настоящей, квалифицированной режиссуры. И тут моя жена. Лидия Алексеевна, вспомнила, что она немного знакома с режиссером Художественного театра В. Л. Мчеделовым, который бывал у них в доме по каким-то театральным делам. Она решила отнести ему рукопись пьесы и спросить совета, не говоря при этом, что автор — ее муж, во избежание вежливых недомолвок и условных комплиментов. Но «Дилемма» понравилась Мчеделову, и он, по-видимому, совершенно искренне выразил желание познакомиться с начинающим драматургом. Тут же заявил, что берет пьесу для школьного спектакля Второй студии МХТ, немедленно приступает к репетициям, а уж дальше — будет видно, что и как. Такая оценка, естественно, наполнила мое сердце гордостью и укрепила уверенность в моем призвании. Я уже ощутил себя, выражаясь древне-церковным стилем, «на паперти» Художественного театра, среди толпы «оглашенных».

Вторая студия, эта самая верная дочь К. С. Станиславского, находилась тогда (до переезда на Тверскую, в бывший Клуб железнодорожников) в Милютинском переулке (теперь — улица Мархлевского), в тесных, небольших комнатах, где, однако, кроме классов, была оборудована миниатюрная сцена со зрительным залом и подсобными помещениями. На этой сцене и была разыграна моя «Дилемма», и не просто так разыграна, а в присутствии самого К. С. Станиславского, вместе с которым пришел Александр Леонидович Вишневский. Для меня они были не обычные {150} смертные, а почти полубоги. Давно ли, каких-нибудь двадцати лет не прошло, я видел их на сцене в образах Брута и Марка Антония!

Спектакль был высочайше одобрен, и мне сказали несколько приятных слов:

— Настоящий театр и… правда. Я по крайней мере верил, всему верил, что у вас там происходит, а вы, Александр Леонидович?

Вишневский взял меня за пуговицу и, притягивая к себе и дыша мне в лицо, спросил:

— Вы долго жили в Америке?

Я отвечал, что вообще еще не успел долго пожить, а тем более в Америке.

— Так поезжайте, — темпераментно и сильно в нос пропел Вишневский, — поезжайте непременно и как можно скорее!

Я обещал, что постараюсь, приложу все усилия. Мчеделов сиял. Стоя рядом со мной, он незаметно пожимал мою руку, как бы подбодряя и поощряя, Все эти маленькие детали вроде бы ничего не значат, но, соединяясь вместе, они и составляют, вероятно, то, что зовется человеческим счастьем. Нам только трудно их поймать, удержать и до конца осознать. Так можно сделать, вспоминая, но это уже не живая жизнь, а жизненные «консервы», которые необходимо держать в темном и прохладном месте.

Клартона играл В. Вербицкий, мисс Мод — М. Ценовская, моя партнерша по цирку, Ф. Никитин изображал негра, а клоуна Тедди играл Арно, единственный из всех, с которым мне потом не довелось встретиться на жизненном пути. Всем было отдано должное, и все были довольны.

Кроме участников экзаменационного спектакля я познакомился и со многими другими студийцами и педагогами. Их имена я произношу теперь в ином регистре и с иным придыханием. Тогда же это были мои сверстники, вступившие в храм искусства уже не только «оглашенными», {151} но официально посвященными в его таинства. Я их уважал, но без подобострастия, а если и завидовал, то без всякой злости. Ведь они наметили для себя вполне определенный маршрут, а я измучился на пересадках. Помню молодыми таких актрис, как Л. К. Тарасова, К. Н. Еланская, В. С. Соколова, М. А. Титова, Р. Н. Молчанова, и таких актеров, как Н. П. Хмелев, И. Я. Судаков, В. Я. Станицын, М. И. Прудкин. Студия вскоре перебралась на Тверскую, и там мы с женой часто бывали в качестве своих людей и постоянных гостей. В этом новом помещении шли потом «Гроза», «Сестры Жерар», «Елизавета Петровна» и другие известные спектакли. Все это касалось меня и очень близко. Я приглядывался, прислушивался, обтачивался. Я проходил профессиональную школу.

Кроме театральных встреч в связи с работой происходили встречи и в домашней обстановке, чаще всего у четы Ганасси, в Дегтярном переулке. Это был маленький, своеобразный, очень замкнутый и очень скромный салон. Хозяева не имели прямого отношения к театру. Они были так называемыми совслужащими, но косвенно их многое соединяло с театральной атмосферой. В этой среде я чувствовал себя не сторонним наблюдателем, а равноправным участником всех замыслов, планов и задач. Все больше определялся мой литературно-драматургический профиль. Я часто читал свои наброски и этюды, принимая во внимание пожелания слушателей, и, так сказать, наматывая на ус. Жизнь суживалась и в то же время расширялась, грань между игрой и трудом пропадала, призвание мое принимало конкретно-бытовые формы, и они определяли собой содержание личного бытия, превращая его в элемент социального. Так чувствует себя, вероятно, водитель трамвая после первых успешных рейсов или штукатур, принятый в артель после удачно сданного экзамена.

Вот в это самое время и последовало деловое предложение {152} Мчеделова. Вахтанг Леванович пригласил меня зайти к нему во Вторую студию, в Милютинский переулок, по окончании занятий. Он ждал в своем маленьком кабинетике без окон. Горела только настольная лампа, и углы комнаты пропадали в темноте. Хозяин довольно торжественно предложил мне сесть, но говорить начал не сразу, а долго курил (курил он всегда очень много), поглядывая на меня своими добрыми, темными и влажными картвельскими глазами. И я боялся нарушить молчание, полагая, что мы оба, очевидно, должны сначала «войти в круг».

— Скажите, — произнес наконец он, — как вы относитесь к искусству импровизации?

Вопрос застал меня врасплох, и я пробормотал, что, вообще говоря, это очень интересно… что, конечно, в этом что-то есть… что это особый дар, но если подходить к этому профессионально, то возникает… возникает… Что же именно возникает, я не договорил и уставился на Мчеделова в ожидании пояснений.

— Я знаю вас не так давно, — продолжал он, — но мне кажется, что вам эта область близка как драматургу, да и как человеку, тяготеющему к театру. А вам это не кажется?

Я улыбнулся виноватой улыбкой, словно уличенный в неосознанном преступлении, и не знал, радоваться мне или огорчаться.

— Константин Сергеевич, — сказал Мчеделов несколько приглушенным голосом, окутывая себя клубами дыма, — придает большое значение импровизации, и не только как служебному моменту в процессе репетиционных работ, но и как самостоятельному искусству, которое может органически войти в создаваемый спектакль. Причем импровизация может касаться не одного сценического действия, но и речи, самого текста пьесы. Это отнюдь не «отсебятина», то есть удачное словечко, брошенное в публику, — это слово, вытекающее из данной ситуации, из характера переживания, а главное, присущее самому актеру {153} как индивидуальности. Это мост между автором и исполнителем или даже, если хотите, творческий союз. Это расширение актерских функций. Это переход от иллюстрации к подлинной, целеустремленной сценической правде. Это чисто театральные элементы в их неповторимости, в их данном, я бы сказал, сегодняшнем существовании. Константин Сергеевич говорит пока об отдельных элементах, вызываемых и закрепляемых режиссурой, но ведь можно мечтать и о большем — о целостности произведения, о слиянии всех элементов в художественном актерском завершении!

(Я, конечно, не ручаюсь за полную точность слов и оборотов Вахтанга Левановича, пишу больше по памяти, но отчасти и по записям, которые сделал вскоре после встречи. Думаю, что не искажаю истины и недалеко отхожу от нее.)

Голос Мчеделова, хотя и звучал увереннее, чем в начале беседы, все же, пробиваясь сквозь дымовую завесу, доносился, как из глубины грота волшебника. Лица же моего собеседника я вообще не видел и выражение его лишь мог себе представлять. Уверен, что оно выглядело сосредоточенным и вдохновенным. Вновь наступило молчание. Вахтанг Леванович потушил папиросу, вынув ее из очень толстого и, на мой взгляд, неудобного мундштука (как я сроднился потом с этим мундштуком!). Дым несколько рассеялся, и я увидел обращенный на меня пытливый взгляд. В ответ я попытался изобразить на лице полное одобрение и даже восторг.

— Так вот, Алексей Михайлович, должен сказать, что я намерен учредить студию, еще одну театральную студию, — улыбнулся он, — а именно: Студию Импровизации. Согласие властей предержащих я уже получил, и организационный период подошел к концу. А вас я просил бы быть моим соратником в этом начинании, взяв на себя главным образом драматургическую, литературную часть. Как актера мы вас подучим — и голос поставим и дикцию {154} исправим. У меня уже есть небольшая группа энтузиастов, кое-кого вы знаете, наверно: например, Рудаков Алексей Федорович…

— Знаю, знаю, он мне очень симпатичен!

— Ну, и других узнаете. А новых будем набирать вместе. Впрочем, вы мне еще не сказали «да». Может быть, вам надо подумать? Вы не спешите.

Взволнованный, я от души поблагодарил Мчеделова и, конечно, согласился. Вскоре после этой встречи начались наши занятия. Своего помещения у нас пока не было, и мы собирались в одном из классов Второй студии для предварительных собеседований. «Мы» — это группа учеников Вахтанга Левановича по Второй студии, а также лица, привлеченные им к участию в создании будущей студии. Контингент ее был довольно пестрый, неоднородный, но всех объединял живой интерес к планам Мчеделова. Состав этот оказался не слишком прочным и стойким, кое-кто отпал почти в самом начале, кое-кто позднее, и лишь немногие удержались до конца, продолжая дело, начатое Мчеделовым, и после его ранней смерти, в 1924 году.

К этим немногим относился прежде всего А. Ф. Рудаков, самый любимый и близкий ученик Мчеделова. Это был очень чуткий, отзывчивый и бескорыстный человек, обладавший своеобразным, необычным талантом. Романтик и фантазер, он подходил к явлениям современной жизни с каких-то особых, даже парадоксальных морально-эстетических позиций. Его нельзя было назвать эклектиком или стилизатором — он был вполне самостоятелен и органичен, но, к сожалению, его художественное мировоззрение так и не приняло законченной и определенной формы. Рудаков боялся формул и деклараций и более всего ценил неуловимую прелесть убегающего мгновения. Его так привлекала импровизация потому, что именно в этом жанре он ощущал возможность выразить себя с наибольшей полнотой. Свои способности он отдавал и актерской {155} игре и режиссуре, а также театральной педагогике и опытам драматургии. Он писал сценарии для театра, где авторские ремарки занимали доминирующее место, а текст возникал в самых узловых поворотах сюжета. Я помню один такой его сценарий, который нам так и не удалось осуществить на сцене. Он был слишком труден для актерского исполнения, и многие наши студийцы смотрели на рудаковские драматургические проекты как на чудачества.

В творчестве Рудакова были сильны традиции Блока, Гофмана, но сам он всегда стремился к современности, даже к злободневности. Это показали его более поздние пьесы, шедшие на сцене организованного им после смерти Мчеделова и распада нашей студии Театра масок.

Я сдружился с Алексеем Федоровичем и часто чувствовал, что поддаюсь его влиянию. Он же уважал и ценил мое стремление к строгой и законченной форме. Беседы наши не обретали, так сказать, обобщающего характера. Рудаков всегда как-то ускользал, словно боясь спугнуть свою мечту или задеть рождающийся образ. Привязанность моя к нему не ослабела до самой его смерти: он погиб осенью 1941 года в рядах московского ополчения. Не знаю, что бы могло из него выйти и что бы он мог еще создать. Проблема неосуществившихся судеб — проблема сложная, противоречивая, а быть может, и праздная…

Приемные испытания пока не начались, и потому активисты-учредители были привлечены Мчеделовым по разным признакам и соображениям. Из студиек примкнули к нам Е. Завалишина, очень способная комедийная актриса, которая потом выступала на эстраде с художественным чтением, М. Ценовская, упоминавшаяся мной в связи с «Дилеммой», а также Л. Туманова, рано отошедшая и от нас и от Второй студии. Выли тут театральные художники, например талантливый С. Иванов, уже опытный {156} мастер, оформивший несколько спектаклей в Малом театре, его коллега А. Баев и племянник его, юный Миша Баев, увлекавшийся итальянской комедией масок и даже применявший в любительском спектакле импровизационный метод.

Были люди и совсем далекие от театра как по своим данным, так и по специальности, которых Мчеделов приблизил к себе за неколебимую веру в будущее Театра импровизации. Очевидно, он решил готовить их к режиссерской деятельности в качестве своих помощников. Таким был, к примеру, П. Казанский, человек разносторонне образованный и не лишенный философского уклона. Вернувшись с фронта, он так и не изменил своего военного облика, ходил в чрезмерно длинной шинели, в обмотках и тяжелых солдатских бутсах. При таком виде его эстетические тирады звучали особенно пленительно… Или Б. Финляндский, юрист по профессии, но страстный приверженец театральных экспериментов, или И. Артемьев, человек далеко не первой молодости и неопределенной профессии, тяготевший к искусствоведению и притом полиглот. Все они потом, как участники студии, проходили актерское обучение и на уроках движения проделывали под музыку всякого рода пируэты, assemblé и dégagé. Но мне все это тогда не казалось смешным.

Импровизация как предмет не имела твердых традиций и опыта, и потому Вахтанг Леванович со своими учениками начинал почти сызнова. Одним из главных упражнений по технике импровизации был так называемый «Этюд № 1». Он заключался в следующем: руководитель, обычно сам Мчеделов, вызывал на сцену более опытных студийцев — партнеров для себя — и подавал первую реплику. Вызванный актер должен был ухитриться по этой первой, вступительной реплике определить место и время происходящего, общий характер действующих лиц, а также начало намечавшегося конфликта. После этого все участники этюда начинали вольную импровизацию будущей, {157} возможной пьесы. И действительно, иногда из таких упражнений рождался законченный сценарии, который даже удостаивался публичного исполнения, конечно, для близких, посвященных друзей. Среди них были и очень известные люди, например, М. М. Морозов или А. К. Дживелегов.

Бывали на «представлениях» и курьезы. Однажды в помещении Грузинской студии на Сретенке во время такого импровизированного упражнения в верхнем этаже случилась авария, и на эстраду сначала закапала, а потом и полилась вода. Публика смутилась и хотела бежать, но импровизаторы остались верны себе. Герои и героиня (в данном случае это были студийка Блажкова, Рудаков и я) вообразили, что они в лодке и гребут по бурным морским волнам. Вода, сыграв свою «роль», поутихла, публика осталась на местах, а спектакль как ни в чем не бывало продолжался.

Заходили на наши занятия и актеры Второй студии — были любопытствующие, были сочувствующие, но были и ядовитые скептики. Занятия эти в небольшой светлой комнате, окна которой выходили в уютный московский дворик, заключались преимущественно в том, что Вахтанг Леванович читал нам отрывки из своего театрального дневника. Он вел его уже давно, очень аккуратно и подробно. Посвящались дневниковые записи почти целиком К. С. Станиславскому. Они не носили систематического характера, и Мчеделов читал, не придерживаясь хронологической последовательности. Тут были теоретические обобщения и этические принципы, репетиции и уроки, беседы и замечания, тут были отдельные эпизоды, всякие случаи и происшествия, поучения, воспоминания, оценки и характеристики. Много колоритных деталей, будничная, рабочая, почти интимная обстановка. Образ Константина Сергеевича возникал перед нами во всей полноте вплоть до мелких, иногда чисто внешних штрихов. Карандаш как дирижерская палочка, свисающий черный шнур от пенсне, {158} характерные интонации, своеобразные обороты речи, проникающие в термины «системы».

Мы вступали в творческую лабораторию мастера через образный и эмоциональный мир его ученика. Вахтанг Леванович читал очень тихим голосом, без аффектации и подчеркивания, не спеша, сосредоточенный и завороженный, как бы боясь расплескать драгоценную влагу из чаши, которую он нес перед собой, словно священный Грааль. И мы сидели тоже как завороженные, не смея шевельнуться, кашлянуть или громко засмеяться над какой-то из забавных историй, случавшихся на репетициях и уроках. «Система» Станиславского вливалась в нас не отмеренными дозами, а органически, непроизвольно всасывалась всем нашим психофизическим аппаратом.

Иногда Мчеделов вдруг замолкал, даже посредине фразы, опускал тетрадку и смотрел в окно, на дворик, откуда раздавались крики играющих детей, и его темные глаза тяжелели и увлажнялись. То ли он что-то еще вспоминал, то ли старался что-то глубже осмыслить, то ли вновь переживал сладостные минуты узнаваний и открытий. Я наблюдал за ним и… завидовал ему. Так боготворить своего учителя, так безоговорочно верить каждому его слову, так раствориться в нем целиком, без остатка — это великое счастье. Вспоминаю фотографию, относящуюся, очевидно, к периоду постановки «Зеленого кольца». На этом фото Вахтанг Леванович снят вместе с Константином Сергеевичем. Они сидят рядом на небольшом диванчике: Станиславский в импозантной позе красавца мужчины, улыбающийся и доброжелательный, а Мчеделов — чуть не на самом краешке сиденья, в неудобном и скованном положении. Он чувствует близость своего божества, и оттого на лице его отражается смесь недоумения и блаженства, величайшего блаженства, доходящего почти до страдания. Внешне Вахтанг Леванович был очень скромен, чрезвычайно деликатен и, казалось иногда, даже робок. Но это лишь казалось. Мне приходилось наблюдать его в решительные {159} минуты, и тогда он обнаруживал не только стойкость, но и умение энергично нападать, защищая свои творческие позиции, любимое дело или любимого ученика. Он был совершенно чужд всякой рекламы и шумихи. Все показное, дутое, очковтирательское было ему отвратительно и никакие добрые советы опытных администраторов не могли его переубедить. Вероятно, это немало вредило и ему самому и его начинаниям. Жизнь его была проникнута идеей служения, даже подвижничества, возникшей, видимо, с самого прихода в Художественный театр, в 1905 году. Мчеделов в полной мере осуществил заповедь Станиславского, что надо любить не себя в искусстве, а искусство в себе.

Нельзя, однако, утверждать, что ему не были свойственны веселость, юмор, шутка, даже озорство. Но все это он скорее поощрял в других, чем рождал сам. И уж всем, существом своим испытывал отвращение к развязности, пошлости, актерскому каботинству, дешевке и зазнайству, к потере чувства меры и вкуса. От них он морщился, съеживался, заболевал едва ли не физически. Он не старался быть новатором во что бы то ни стало, но всеядный штамп был ему ненавистен.

Эти противоречия и сложности характера как человека и руководителя, неуклонная, безоговорочная зависимость от избранного авторитета иногда мешали ему идти свободным и ярким путем, что отчасти сказалось в некоторых его режиссерских работах. Мчеделов никогда не был подражателем, избегал проторенных дорог, но обязательно случалось так, что в решающем состязании он приходил не первым, а вторым. И хотя почерк его был индивидуален и самобытен, в творческих исканиях ему часто принадлежал не подлинник, а дубликат, вариант. Перефразируя одного французского писателя, про него можно было сказать: он слишком щепетилен, чтобы быть честолюбивым.

Умер Мчеделов всего сорока лет от роду, по существу, {160} именно тогда, когда, укрепившись на занятой платформе, начал свое творческое восхождение. У него было больное сердце. Он не обращал на это внимания, продолжая непрестанно курить, а мы как-то недооценивали грозной опасности. Конечно, провожая Вахтанга Левановича из студии домой, нам часто приходилось останавливаться и пережидать, пока он укротит свое непокорное сердце. Но никто не ожидал, что Мчеделов так скоро покинет нас. Он умер от инфаркта, грозное название которого в то время звучало совсем непривычно…

# **{161}** Последний взлет «Летучей мыши»

В сезон 1921/22 года В. Л. Мчеделов был назначен главным режиссером театра «Летучая мышь». Он совмещал эту работу с режиссурой в МХАТ, у Корша, в «Габиме» и других коллективах, а также с преподаванием в театральных студиях. Однако в «Летучей мыши» он не стал редким гастролером: внимательно следил за репертуаром, за качеством рядовых спектаклей, а подготовке новых программ посвящал много времени и энергии. Это объяснялось еще и тем, что только родившуюся Студию Импровизации Мчеделов приютил в подвале «Летучей мыши», связав их и территориально и производственно.

Директором «Летучей мыши», ее хозяином, в ту пору был композитор Алексей Алексеевич Архангельский, раньше ведавший музыкальной частью. В то время как основатель и бывший руководитель театра Никита Балиев вместе с труппой актеров пожинал лавры за рубежом, развлекая пресыщенных парижан и поражая наивных американцев, в подвальной комнате Большого Гнездниковского переулка осиротевшая «Летучая мышь» продолжала по мере сил трепетать своими хрупкими крылышками. Иногда, впрочем, она было делала заметные взлеты, предчувствуя в глубине души, что это ее последние, предсмертные кроссы. Оставшиеся на родине актеры сплотились довольно тесно и образовали как бы основное ядро театра, который, естественно, требовал пополнения. К этому ядру относились артистки Т. Оганезова, Л. Колумбова, М. Буше, Н. Садкевич, обладательница очень красивого оперного сопрано, В. Закс, игравшая машинистку в моей «Дилемме», В. Воронова и другие. Кадровых актеров-мужчин было меньше: А. Юренев, В. Латышевский, братья {162} Зенины; позднее к ним присоединились уже зарекомендовавшие себя на московской сцене В. Канцель, Н. Карабанов, Ф. Никитин. Но особенно заботился Архангельский о певческой части, потому что восемьдесят процентов репертуара носило музыкально-вокальный характер. В труппу были зачислены разные теноры и баритоны, имевшие хорошие голоса, но далекие от сценического опыта, тем более в его облегченном, кабаретном плане.

Каким же все-таки был тогда этот театр, эта «обезбалиеванная» «Летучая мышь»? К какому жанру его можно было причислить и какую функцию выполнял он в семье своих близких и дальних родственников? По сути дела, это был самый настоящий театр миниатюр, без всяких прикрас и без особенных претензий. Он жил прошлым, правда, недавним, но все же прошлым, которым густо пропиталась его атмосфера. Основу репертуара составляли запасы старого, балиевского арсенала. Не было почти ни одной новой программы, в которую не входили бы прежние номера трех-, пяти- и даже семилетней давности. Часто это бывали короткие, трехминутные миниатюры, раньше звучащие более или менее убедительно в общем антураже представления, да еще сдобренные острым гарниром конферанса. Теперь они повисали в воздухе, в своей эфемерности не в силах ни приземлиться, встать на ноги, ни улететь в небесную высь. А от актеров между тем они требовали и тщательного грима, и сложного костюма, и четкого жеста, и максимальной экспрессии. Явная непроизводительность крылась в этом репертуаре, без учета сегодняшнего дня, новых требований, живых и быстрых откликов на них.

Да, конферанса не было. Остался лишь формальный, малооправданный пережиток. Перед началом номера, раздвигая резким движением занавес, появлялся на авансцене А. А. Архангельский, обычно в бархатной блузе с широким бантом на шее, и докладывал, сухо и кратко, при этом заметно картавя и искажая многие буквы алфавита, {163} о том, чтó сейчас зрителю предстоит посмотреть. Эта процедура была совершенно лишней, так как при входе продавались программки, а в фойе висели афиши, но Архангельского она тешила и, очевидно, связывала с чем-то утраченным и милым.

Были, однако, в репертуаре и более крупные вещи, как драматические, так и музыкальные, которые отличались тонкостью и изумительной легкостью постановки. Прелестно звучали очень мелодичные, одновременно лирические и ироничные песни Архангельского, а также отрывки из оперетт Оффенбаха и Лекока. Оркестра не было, все шло под рояль, что придавало еще большую интимность их звучанию. Из драматических произведений ставились, например, пьеса Б. Шоу «Суд линча» с В. Канцелем в главной роли, моя «Дилемма», в которой Клартона играли приглашенный из Малого театра Н. Горич, а из МХАТ — В. Вербицкий. В новом сезоне пошел фарс в постановке Н. Попова — трехактная, занимавшая весь вечер пьеса Тристана Бернара «Близнецы из Брайтона». Обоих близнецов играл Ф. Никитин, стильно и мягко акцентируя водевильный характер.

Все эти вещи имели, пожалуй, наибольший успех и всегда с живым одобрением принимались зрителями. А у театра, несмотря на среднюю посещаемость, все же был свой зритель, болельщик и завсегдатай. Он относился к трудовой московской интеллигенции, тому широкому слою городского населения, который известен под именем «совслужащие». Машинистки, секретари, бухгалтеры, разного рода конторский люд; попадались среди них и юристы, и врачи, и педагоги. Причем часто сюда приходили семьями, не забывая и детей, в уверенности, что театр сумеет не перейти границ, всегда останется в пределах умеренности и такта.

На общий тонус театра, его атмосферу, как в смысле репертуара, так и режиссерской трактовки, несомненное воздействие оказывал Мчеделов. И не только на это. Следуя {164} учению Станиславского, Вахтанг Леванович часто затрагивал вопросы актерской этики в работе и в быту. Больше всего он боялся «кабацкого стиля» и старался искоренить малейшие обнаруженные его симптомы. Серьезность, ответственность, чувство долга, самокритичность — вот чем он был полон сам и что хотел передать руководимой им труппе. А у «Летучей мыши» было свое, легкомысленное прошлое. Она возникла из театральных капустников, и в первые годы существования ее зрители сидели за столиками и запивали вином забавные выпады балиевского конферанса. И многие актеры, особенно из прежних, относились к Мчеделову критически, считая его придирчивым педантом и суховатым начетчиком. Когда я спорил с ними и спрашивал, как же в таком случае можно объяснить его тягу к веселой стихии импровизации, мне отвечали: «Мудрит! Это все — отсюда!» — и крутили пальцем у виска… Архангельский находился как бы между двух огней, и его искреннее признание заслуг Мчеделова сильно подрывалось финансовыми затруднениями театра. К концу сезона Алексей Алексеевич — видимо, для оживления дела — пригласил на несколько постановок режиссера Н. Попова, который решил их с позиций внешней театральности, стилизации и бездумной занимательности. Но и этого оказалось мало — театральный корабль скрипел и вздрагивал все заметнее.

Тогда для пополнения кассы Архангельский был принужден торговать своим товаром «на вынос». В то время на Страстном бульваре, против еще не снесенного монастыря, тоже в подвальном помещении, открылось модное кабаре под названием «Труффальдино», где выступления актеров шли под аккомпанемент звона бокалов и нестройного гула не в меру оживленных голосов. Открывалось это заведение после полуночи и функционировало почти до рассвета. Актеры «Летучей мыши», занятые в этих ночных гастролях, обычно перебегали расстояние от Большого Гнездниковского до Страстного бульвара загримированными {165} и в театральных костюмах, на которые наспех натягивались шубы и пальто. Улицы были пустынны, потому никаких сенсаций наш вид не вызывал. Происходило это уже к концу сезона, когда Мчеделов все больше отходил от «Летучей мыши», занятый режиссурой и преподаванием, а театр доживал последние дни перед отъездом за границу и самого Архангельского.

Я помню, как мы провожали его на Рижском вокзале, сгрудившись у окна вагона, из которого выглядывал покидавший нас директор (Мчеделова при этом как будто не было). Мы смотрели на худощавое, нервное лицо Алексея Алексеевича, не отражавшее ни радостного оживления, ни веры в будущее, и, переминаясь с ноги на ногу, думали о том, что уже никогда больше не увидим его, не услышим, как он, картавя, объявляет с просцениума следующий номер программы: «“Бриган-папаша, или Муж, вор и любовник” — старинный водевиль на современную тему!» — или что-нибудь еще в таком же роде…

Итак, именно сюда, в подвальное помещение «Летучей мыши», поселил Мчеделов осенью 1921 года новорожденную Студию Импровизации. Мы попали в довольно сложную, неопределенную и непривычную обстановку. Связь с театром носила практический характер: пока еще небольшая группа студийцев-зачинателей была принята во вспомогательный состав труппы. Таким образом, мы вошли в ее производственную жизнь, начали участвовать в новых постановках и возобновлении старых, проходя вместе с учебой актерскую школу. Не все имели одинаковый опыт и подготовку, но как студийцы-импровизаторы мы были равны и держались тесной, дружной семьей. Отношения с основной труппой складывались не совсем гладко. Нас немножко третировали, старались подчеркнуть наше зависимое положение, считая в то же время, что мы любимцы руководства без всяких на то реальных оснований. Мы {166} гордо переносили уколы самолюбию, не подавая виду, что уязвлены, и утешались своей принадлежностью к касте посвященных, далекой от грубого, ремесленного профессионализма. Все эти явления довольно общеизвестны. Театр есть театр, и ничто театральное ему не чуждо. В дальнейшем удалось устранить внутренние шероховатости в труппе, так что мы пошли единым фронтом, плечом к плечу встречая невзгоды, подстерегавшие театр извне.

Проходил театральную учебу и я. Хотя мне уже было двадцать восемь лет, в отношении специальной подготовки я принадлежал к группе новичков и, чтобы не отставать, прилежно занимался. Занимался дикцией, постановкой голоса, гримом и всякими физическими упражнениями, а они при моей слабой спортивности давались не так уж просто. Единственно, чем я владел, — это ритмом, что очень помогало самочувствию на сценической площадке.

Положение мое в театре и в студии имело довольно сложный, двойственный, если не более того, характер. Во-первых, я уже был автором «Летучей мыши», во-вторых, и отчасти в силу этого, исполнял обязанности как бы нештатного завлита театра — и Архангельский и Мчеделов нередко советовались со мной о новых вещах, поручали редактуру и адаптацию зарубежных текстов. В студии же я был не только учеником первого курса, но и преподавателем по истории и теории драмы, драматургии импровизации и сценарной технике. В этом я стал ближайшим помощником Мчеделова, и меня в шутку называли директором студии, в то время как Вахтангу Левановичу было присвоено пышное звание протектора. Помимо нашей студии он поручал мне вести занятия и в других, куда я являлся в качестве его главного ассистента по импровизации, пытаясь обучить будущих актеров находчивости, экспромту, «драматургии воображения», литературной и разговорной стилистике. До сих пор мне встречаются пожилые уже люди, которые, узнав меня, расправляют морщины на челе и, улыбаясь, доверительно произносят:

{167} — А помните, Алексей Михайлович, как вы у нас…

— Чем вы сейчас занимаетесь? — вежливо интересуюсь я в ответ.

— Да уже восемнадцатый год в «Гидропроекте». А до войны в Сибири, в управлении Обского пароходства служил. Теперь скоро и на пенсию пора! — весело признается бывший мой ученик-импровизатор. — Ну а как вы? Почему редко пишите?

— Я пишу. Пишу мемуары.

Мои собеседник делает печально-сочувствующее лицо:

— Что ж, это, может быть, очень… в некотором смысле интересно. Пожелаю вам успехов! — и мы прощаемся.

Кроме обязанностей преподавателя, инструктора, стилиста и актера я еще иногда выполнял административные функции, помогая Мчеделову в его сношениях с вышестоящими инстанциями. Составлять отчеты ни он, ни я не умели, но вместе у нас выходило веселее и непринужденнее. Да и начальство было не строгое, а в лице Ф. А. Фортунатова даже благоволило к нам, хотя и считало всю затею чудачеством и блажью.

Занят я был зверски, буквально с утра до ночи. Позднее к репетициям, спектаклям, урокам и беседам прибавился еще ночной «Труффальдино». А в промежутках разного рода дела — литературные, организационные и общественные. И хоть здоровье мое было не из блестящих, чувствовал я себя превосходно. Труд и игра соединялись, игра становилась трудом, а труд иногда превращался в пленительную игру, полную изобретательных замыслов. Получалось, вопреки заветам Чацкого, что я часто в делах не прятался от дурачеств, а самым вульгарным образом смешивал два этих ремесла. Вдобавок все это поднимало мой жизненный тонус и двигало к намеченным целям.

Очень смешно, что при такой физической и нервной перегрузке мне удалось в тот сезон сделать, громко выражаясь, головокружительную актерскую карьеру. Правда, {168} этим сезоном она и ограничилась, не дав никаких дальнейших результатов, но тем не менее сей факт достоин быть отмеченным как показатель неисчерпаемых ресурсов в психофизическом аппарате индивидуума.

Сначала я выступал статистом в толпе, но толпа у нас бывала маленькой — не больше пяти-семи человек, все на виду, и это обязывало. Затем я получил рольку в инсценировке чеховской «Жалобной книги», где изображал представителя веселящейся дачной молодежи. Персонаж этот был вымышлен, и в его обязанности входило вести комментарии к записям «жалобщиков», подавать реплики, типа: «Не унывай, жандарм!» или «Хоть ты и седьмой, а дурак» и прочие. Меня окружала стайка девиц, единственной задачей которых было заразительно и шаловливо смеяться. Все это сопровождалось разными ужимками, прыжками и суетней. Чувствовал я себя в своем клетчатом пиджаке очень неважно, но все-таки получил одобрение режиссуры.

Меня стали занимать в миниатюрах и сценах, а после ухода из театра Виктора Латышевского его репертуар перешел ко мне. Волею судеб я принял на себя амплуа комических стариков, да еще с пением — например, в оперетте Оффенбаха «Песенка Фортунио». Тут я играл не более не менее как главную роль — влюбленного старика нотариуса и что-то пел соло, фальшивя, нарочито подчеркивая это и стараясь придать своему неумению комический характер, за что и был пожалован не только «высочайшей» улыбкой, но даже громким хохотом невзыскательного зрителя. Руководство было довольно, я — тем более.

У меня появились профессиональные замашки, я отпускал актерские словечки, которые Вахтанг Леванович воспринимал с печальным недоумением в добрых темных глазах. Его только очень радовало, что я не оставлял импровизации и часто пользовался ею в своей сценической практике. Так, в водевиле «Служанка-госпожа», представляя {169} тоже одного из смешных стариков, я переиначивал текст и произносил экспромтом целые монологи в самом разудалом буффонном стиле. Заразил я этим и своего партнера, Ивана Ивановича Зенина, который, не имея никакого отношения к Студии Импровизации, поддержал компанию и стал вместе со мной изобретать новый текст, новые мизансцены я разные неожиданные «лацци». В кулисах толпились костюмеры, бутафоры, осветители, незанятые актеры, и все они не то с опасением, не то с воодушевлением следили за игрой нашей фантазии. Десятиминутную сцену мы растягивали на целый час и были счастливы, что публика ничего не замечает, веселится и награждает нас аплодисментами. К концу же сезона в оперетте «Невеста в лотерею» я совсем разошелся и дошел в своих сценических вольностях до балагана и клоунады. В этой одноактной музыкальной шутке Лекока нас было занято только трое: тот же И. Зенин, наша примадонна-вокалистка Н. Садкевич и я. Играл я некоего Пижоно, торговца гусями и специалиста по страсбургским паштетам, который ищет невесту и претерпевает при этом всякие забавные злоключения. Я надел рыжий парик с большой лысиной, налепил какой-то невероятный нос и в довершение всего, при помощи Зенина, украсил свой лоб большими вопросительными знаками, намалеванными тушью. Это, очевидно, должно было обозначать уклон в иррациональную трактовку образа. По ходу действия выделывал я всяческие фокусы и дребезжащим голосом, гнусавя и заикаясь, пел куплеты с таким рефреном:

Пижоно, Пижоно,  
Ты еще в соку мужчина!..

Представьте себе, все это имело успех, но, может быть, не совсем здоровый, потому что наша обычно сдержанная и корректная публика уже не смеялась, а гоготала, издавая какие-то нечленораздельные — то ли поощрительные, то ли протестующие звуки.

{170} После премьеры ко мне подошел Мчеделов, подал руку и сказал с виноватой улыбкой:

— Лихо играете. Но давайте в следующий раз чуточку поскромней, а то вы и сюжет забыли. На сцене неизвестно что происходит. — И, пыхнув папиросой, заглянул мне в глаза — не обиделся ли я.

Это, если не ошибаюсь, была моя последняя роль в «Летучей мыши». Вышло так, что в ее прощальном взлете я стартовал статистом, а к финишу пришел клоуном и эксцентриком. Театр распадался и погибал.

# **{171}** Как я все-таки стал драматургом

И в университете и после него, несмотря на занятость, я продолжал писать. Многочисленные любительские кружки и студии, завязавшиеся через них театральные знакомства и связи «провоцировали» меня сочинять пьесы, скетчи и другие произведения, как сейчас говорят, малых форм. В кружке под оригинальным названием «Зеленый шум» и в любительской труппе семьи Юргенсов шла моя пьеса «Вальс принцессы», написанная вначале для спектакля у нас дома. Я выступал в этом представлении и как актер, в качестве эдакого условного персонажа от театра. А в студии Льва Кирилловича, брата моего партнера по «Летучей мыши», ставилась в то время пьеса «Невеста Дон Жуана», в которой заглавную роль играла молодая, прелестная, еще начинающая актриса Н. А. Розенель. И я помню, как на репетиции приезжал и сидел в темном зрительном зале А. В. Луначарский.

Среди моих тогдашних знакомых встречались и режиссеры-любители, вроде Е. Гаккеля, ставшего впоследствии профессионалом, а тогда заведовавшего драматическим кружком в Астраханских казармах. По его-то настоянию и было мною сочинено сатирическое обозрение «Лига Наций», использованное потом и другими коллективами.

Иногда я и сам участвовал в режиссировании, и не только собственных пьес. Помню блестящий проект создания «исторического театра», где должны были идти произведения великих драматургов прошлого — Бена Джонсона, Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона… Из этой нашей затеи ничего не вышло, кроме вечера интермедий Сервантеса, устроенного нами на Сретенке, в помещении какого-то кинотеатра.

{172} Словом, и учеба и служба не прерывали любительства, а в конечном счете — связи с театром. Все это происходило одновременно, одно другое подталкивая и определяя. В ту удивительную эпоху — молодость, молодость, молодость! — магия театра вообще быта чрезвычайно характерной, сильной и даже целебной. Она превращалась в явление социального и общенационального плана. Путь в искусство был открыт буквально всем, и оно омолаживалось на глазах от прилива этой новой, свежей массовой силы. Я же, к сожалению, двигался в профессиональный мир не по прямой, хорошо вымощенной, удобной для передвижения дороге, а скорее, по узеньким тропинкам, расходящимся веером в разные стороны.

В 1922 году в одной из московских газет появилось объявление, что какое-то театрально-литературное учреждение в Ленинграде (вылетело из головы его название) открывает конкурс на лучшую мелодраму. Объявление меня заинтересовало, так как у меня всегда было тяготение к этому жанру и все мои замыслы, в конечном итоге, вертелись именно вокруг мелодрамы — остросюжетной, резко-конфликтной большой пьесы, где-то на стыке трагедии и бытовой драмы. Мне хотелось придать ей несколько романтический, условный характер, отчего потом и появились в моих пьесах стилизованные имена и названия, построение на игре слов, с неким обобщенным европейско-американским колоритом. Довольно быстро (по моим представлением) я такую мелодраму сочинил, и из нескольких вариантов заглавия — «Атака», «Перелом», «Предательство» и др. — было выбрано «Озеро Люль», взятое прямо из текста.

Однако в сроки ленинградского конкурса я не уложился и тогда решил прочитать свое детище в МАДе — Московской ассоциации драматургов. Там с «Озером Люль» познакомился Владимир Захарович Масс — уже известный в Москве драматург и сатирик. Его талант тогда созревал, приобретая черты гротеска и ультрасовременности, высоко {173} мною ценимые в течение всей нашей долгой дружбы. Вл. Масс недавно пришел в Театр Революции, организованный из Теревсата[[26]](#footnote-27), в качестве заведующего литературной частью. По-моему, одновременно в новый коллектив был назначен главным режиссером Вс. Мейерхольд. Владимир Захарович и предложил ему для постановки «Озеро Люль», зная, что Мейерхольда интересует этот жанр, и полагая, что стиль, поэтика пьесы должны были ему прийтись по вкусу. Как потом оказалось, Масс не ошибся, и первая моя большая пьеса была поставлена именно Мейерхольдом.

Интересно, что примерно в то самое время я дебютировал и в другом профессиональном «цехе». На каком-то из заседаний МАДа, где читали «Озеро Люль», присутствовал известный театральный критик Николай Ефимович Эфрос. Он представлял собой что-то вроде главного и почетного литературного консультанта кинофабрики «Межрабпом-Русь». «Головку» ее составляли М. Алейников, Ф. Оцеп и Ю. Желябужский, а вскоре приехал из-за границы и присоединился к ним Я. Протазанов, с именем которого связаны многие блестящие победы советского киноискусства двадцатых-тридцатых годов. Первые шаги в кинематографе делал и молодой Ю. Райзман (в частности, ассистировал Протазанову).

Н. Эфросу, по его словам, моя пьеса понравилась динамичностью и сложным построением сюжета, и он заметил:

— Вас надо завербовать, вы очень подходите для кино!

И я действительно начал работать штатным сотрудником по сценарному делу: сочинял сценарии сам и консультировал поступающие. В те годы мы вместе с Ф. Оцепом написали сценарий «Аэлита» по роману А. Н. Толстого, поставленный Я. Протазановым, и комедию «Папиросница {174} от Моссельпрома», режиссером которой был Ю. Желябужский. В обоих фильмах главные роли исполняла молодая и очень красивая Юлия Солнцева.

Когда я узнал, что сам Мейерхольд взял для постановки «Озеро Люль», ликованию моему не было границ. Наконец-то я почувствовал себя уже не «на паперти», а вошедшим в храм Искусства, законно причастным к нему человеком. Так моя жизнь, с юности представлявшаяся мне частью всемирного театрального действа, спаялась с ним, закрепилась в нем.

В дальнейшем я продолжал общаться главным образом с людьми театра. Пошли свидания и встречи чисто профессионального характера, когда я не только ходил в гости, но и принимал гостей у себя. Эти люди, естественно, влияли на меня и мое литературно-театральное развитие, а иногда даже круто меняли что-то и в том и в другом. О наиболее памятных встречах я и хочу рассказать читателю в следующих главах книги.

# **{175}** Три встречи

С Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, по моему подсчету, у меня было три встречи: две более или менее продолжительные, связанные с постановками пьес («Озеро Люль», 1923, и «Учитель Бубус», 1925), а третья — уже много лет спустя, в 1938 году, краткая, почти мимолетная, которая, однако, оставила не меньший след в моей памяти.

Я не был учеником Мейерхольда и не стал его правоверным последователем, но он оказал огромное влияние на все мое театральное мировоззрение. Долгие годы после этих встреч я примеривался к новым театральным явлениям, проверял и определял свое отношение к ним с позиций Мейерхольда, через призму его взглядов, его опыта, его методологии. Происходило это большей частью бессознательно, как-то само собой, и когда я ловил себя на этой зависимости, то недоумевал перед неугасающей силой мейерхольдовского наваждения.

Дело было не только в новизне или левизне, не в оригинальности режиссерских трактовок, не в экспериментах, а иногда и фокусах, а в том стихийном всеобъемлющем чувстве Театра, которое было присуще Мейерхольду, как, скажем, зоркость присуща орлу, а гончей — нюх. Я говорю о чувстве Театра в целом, а не его отдельных компонентов, будь то актер, драматург, художник, композитор, бутафор или осветитель. Для Мейерхольда всегда был важен синтез еще до анализа, целое до частностей, он шел всегда путем дедукции, не в теоретической, словесной формулировке, а инстинктивно, зримо, осязаемо, слышимо, может быть, даже обоняемо. И поэтому очень трудно сказать, над чем он умел лучше, непримиримее и профессиональнее работать — над текстом ли роли, над музыкальной партитурой, {176} над макетом оформления или над эскизами костюмов.

К тому времени, в пору моих первых шагов в драматургии (в известном смысле это осталось и до сих пор), я пришел к двум истинам или, скажем скромнее, к двум выводам, касающимся театра. Первый из них весьма тривиален и, так сказать, вульгарно прагматичен:

— В театральном мире существует только одна добродетель — успех.

Этот афоризм принадлежит французскому журналисту и некрупному драматургу Эмилю Бержера. Его мне как-то в беседе шутливо, но не без лукавого подтекста преподнес Мейерхольд, а уже позднее я его прочел сам в «Дневниках» Антуана.

Второй же вывод, находящийся с первым в явном противоречии, возник у меня самостоятельно, не от подсказа Мейерхольда, а на основе всей его режиссерской практики:

— В театре не надо убегать от театра или, что еще хуже, не надо играть с ним в прятки. Он все равно догонит и победит. А если удастся его преодолеть, то у спектакля, возможно, и будет успех, но не будет в нем ни искусства, ни правды, что в конечном счете одно и то же.

## Встреча первая

Итак, «Озеро Люль» — романтическая мелодрама в пяти актах. Место действия — где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке. Какой-нибудь большой остров — центр цивилизации, капитализма. Много действующих лиц. Массовки. Белая, желтая, черная расы. Отели, виллы, магазины. Рекламы и лифты. Революционная борьба на острове. Подполье. Конспирация. В основе сюжета — карьера и гибель ренегата Антона Прима…

Мейерхольд уехал за границу лечиться и должен был вернуться не раньше начала сезона. Он успел дать кое-какие {177} директивы перед отъездом и предложил начать работу над новой постановкой без него. Режиссером Всеволод Эмильевич пригласил Абрама Матвеевича Роома, начавшего свою театральную деятельность в Саратовском театре, художником — Виктора Шестакова, композитором — Николая Попова; постановщиком массовых сцен он назначил В. Успенского. Штаб сформировался, и на главную роль Антона Прима был вызван Борис Глаголин, которого Мейерхольд знал еще по Петербургу.

Все это было неожиданно, заманчиво и оригинально. Личное знакомство с Мейерхольдом еще не состоялось, и я не знал точно, как именно относится он к моему первому крупному opus’у. Но я уж не рассуждал, не выбирал, я плыл по воле волн. Во всяком случае, Мейерхольд — это звучало громко, дерзко, рискованно и сенсационно.

Лето было в разгаре, уже начали появляться первые признаки осени, а Мейерхольд все еще не возвращался.

Мы жили тогда с женой на даче довольно далеко от Москвы, километров за сто, но ко мне нередко приезжал А. М. Роом для бесед о предстоящей постановке. Он подробно объяснял мне свои планы и замыслы, говорил, где он думает сделать так, а где этак, и в каком смысле и почему, а я слушал его с глубокой благодарностью, но… рассеянно. Мне было очень приятно, что вот этот симпатичный, вежливый, культурный и знающий человек так тонко и умно рассуждает о моей пьесе и ее персонажах, и я, не вникая в суть, всему поддакивал и со всем соглашался. Я переживал блаженный период, и Абрам Матвеевич во время наших прогулок по полям и рощам Подмосковья посматривал на меня сбоку со сдержанным недоумением, а может быть, даже с сожалением, по поводу уровня и качества моего авторского интеллекта.

В прессе появились подробные извещения о предстоящей новой постановке. Сцена полностью освободилась для «Озера».

А Мейерхольд все еще не возвращался…

{178} По театру прошел слух, что Всеволод Эмильевич не будет участвовать в постановке, а намерен лишь принимать готовый спектакль. Все успокоились, а я немножко огорчился. Но работа, как говорится, была на мази, никаких сюрпризов ждать больше не приходилось, и начались трудовые театральные будни, по расписанию, от и до, и на сцене, и в фойе, и в артистических уборных. Взывали помрежи, дребезжали звонки, настраивались инструменты, шипели юпитеры.

И вдруг он появился. Неожиданно и естественно. Будто зашел на очередную репетицию. Ему шел тогда пятидесятый год, и он выглядел не то чтобы молодо, но очень собранно, спортивно в своем сером костюме, коротких брюках-гольф, в крагах или даже обмотках. Во всей его сухой, костлявой и как будто даже немного нескладной фигуре, в его походке и особенно в скупой, но выразительной жестикуляции была какая-то непринужденная, изысканная грация. Подавал он себя часто грубовато, резко, прямолинейно, а казалось, что он двигается и говорит под музыку. Где тут кончалось «прирожденное» и где начиналось «выработанное», трудно было у него подметить и разгадать.

Наша первая встреча и личное знакомство состоялись очень скоро, как-то между прочим, на ходу, не то в фойе, не то в коридоре, без малейших официальностей и условных церемоний. Мейерхольд был очень вежлив, но вел себя так, как будто знал меня уже давно и не придавал этому факту особенного значения.

— Вы бываете на репетициях? — спросил он меня.

— Да. Почти ежедневно.

— А надо не «почти». Если случилось так, что автор жив, то из него надо вытянуть все, что можно, и даже… немного больше.

— А если мертв?

Мейерхольд секунду подумал.

— То же самое, только… по-другому.

{179} И стал быстро подниматься по лестнице. Догоняя его, я хотел все-таки выяснить самое для меня главное.

— Всеволод Эмильевич, а как вам… как вы… все-таки… относитесь, в общем, к моей пьесе?

Мейерхольд вдруг остановился и спросил, как бы удивляясь:

— Но ведь я же ее принял в театр. Ведь она репетируется. А? Разве вам об этом не сообщили? — Мейерхольд прыгнул через две ступеньки и крикнул, полуобернувшись: — По-моему, интересно. А? Или нет? По-вашему, как? Неинтересно? А?! — И, не дожидаясь ответа, легко преодолевая лестницу, скрылся в верхнем фойе.

И начались репетиции с Мейерхольдом. Атмосфера сразу наэлектризовалась. Сверх всякой меры засуетились помрежи, администраторы стали чаще вылезать из своих таинственных келий и появляться в дверях зрительного зала. Глядя сонными глазами на сцену, они как бы пытались высмотреть за ней нечто такое, что никому другому доступно не было. Актеры уже не собирались группами для частных информации, а большей частью заполняли партер, занимали ложи и по-деловому следили за ходом репетиции.

Состав труппы Театра Революции в те времена был очень пестр и разнолик. Помимо перешедших из Теревсата основную группу, пожалуй, все-таки составляли «мейерхольдовцы» — или прямо его ученики, или те актеры, которые уже успели поработать под его руководством. К ним относились М. Бабанова, Дм. Орлов, А. Богданова, М. Терешкович, Н. Охлопков и другие. Заметной прослойкой оказались «незлобинцы»[[27]](#footnote-28), большей частью опытные профессионалы, закаленные на ходовом, кассовом репертуаре {180} (Батайль, Бернштейн, Арцыбашев, Винниченко и т. д.). Среди них выделялись А. Нелидов, Б. Рутковская, П. Старковский. Были гастролеры-одиночки, зарекомендовавшие себя не только с актерской, но и с режиссерской стороны, как, например, Б. Глаголин или А. Петровский.

Все эти разнообразные элементы нужно было не просто механически соединить друг с другом, а химически «слить», чтобы добиться единства стиля и формы изображения. И Мейерхольд добивался этого не путем деклараций или программных выступлений, а в ежедневной работе, репетиционной практике, в столкновениях, притяжениях и отталкиваниях.

Все ожидали, что, приступив к «Озеру Люль», Мейерхольд сломает все заготовленное до него и начнет строить заново. Но этого не произошло. Всеволод Эмильевич отнесся очень бережно к проделанной работе и стал действовать исподволь, изнутри. Обратился он прежде всего — что для него не совсем обычно — к актеру, уточняя образ, детализируя и расцвечивая как внутреннюю характеристику, так и внешний рисунок роли.

В процессе поисков часто возникали поразительные, драгоценные находки, но возникали они не планомерно, не в результате систематического подхода к решению, а всегда «вдруг», путем скачка, неожиданно и эффектно.

Все мы смотрели на сцену как завороженные, а Мейерхольд, втянув голову в плечи, легко перебрасывался с подмостков в партер и обратно, сосредоточенный, немногословный, будто ушедший в себя, а между тем очень тонко и ревниво подмечавший малейшие оттенки в реакции присутствующих.

В этот первый период мое отношение к Мейерхольду определилось не сразу. Вначале я был разочарован и огорчен, так как понял с полной определенностью, что с моей пьесой Всеволод Эмильевич знаком более чем поверхностно. {181} Прочел, может быть, разок, еще до заграничной поездки, и этим ограничился. Он часто путал имена действующих лиц, забывал, кто, как, с кем и чем связан, упускал из виду последовательность сюжетных ходов и т. п. Но при напоминании он быстро схватывал нужное и с легкостью вступал на правильный путь. В рукопись он заглядывал редко и восстанавливал забытое больше на слух. Вскоре он освоился вполне и уже сам, делал замечания актерам по разным подробностям текста. При этом он пожимал плечами, разводил руками, как бы приглашая меня разделить с ним его справедливое негодование. Импровизатором он был великолепным.

Должен признаться, что в дальнейшем его бережное отношение к пьесе (я имею в виду именно «Озеро Люль») поразило, даже смутило меня. Он ничего не менял в композиции пьесы, строго соблюдал ремарки, а в тексте не допускал никаких вольностей, не только отсебятин, но даже простых словесных перестановок. Лишь иногда он допускал дополнения и вставки в виде интермедий-пантомим, которые органически вытекали из ситуации и подчеркивали местный колорит акта или сцены, как, например, «В отеле», «В магазине» или «На железнодорожной станции».

Единственные поблажки Всеволод Эмильевич допускал, пожалуй, в отношении Глаголина, который любил изобретать и главенствовать на сцене, ревниво проводя принцип так называемого «доминажа». Так, он придумал, например, новую концовку третьего акта. Во время полицейской облавы в магазине «Эксцельсиор» Прим, уже ставший к тому времени личным секретарем крупного финансиста Натана Крона, не прибегает к защите своего шефа, а сам проводит его сквозь цепь полицейских, называя своим секретарем. Это было эффектно и, как говорится, «в образе», и я готов был даже внести поправку в текст пьесы. Мейерхольд ликовал. Он любил экспромты и встречные предложения актеров.

{182} В дальнейшем разохотившийся Глаголин предложил еще одно нововведение, а именно в самом финале, когда Прим гибнет, сраженный выстрелом своей возлюбленной — Мэзи. Глаголин — Прим взбирался при помощи веревочной лестницы по порталу сцены и, когда уже на самом верху его настигала пуля, падал головой вниз и так повисал в воздухе, держась одной ступней за веревочную петлю. Я поморщился и пробормотал что-то о ненужных трюках и малопрофессиональной акробатике. А Мейерхольд сиял, подталкивая меня плечом, убеждал не сопротивляться.

— Ну пусть, пусть! Ему этого так хочется. Не огорчайте его. И потом не забывайте — аплодисменты тут обеспечены, а ведь это — концовка акта и финал спектакля!

Так Глаголин и раскачивался в воздухе вниз головой и действительно срывал бурю рукоплесканий.

Мейерхольд очень редко теоретизировал на репетициях, избегал длинных лекций и выступления. Но иногда он прибегал к цитатам из своих любимых авторов или приводил в качестве иллюстраций наиболее яркие примеры из своих театральных воспоминаний. Часто звучали имена итальянцев — Сальвини, Росси, Дузе и особенно Джованни Грассо, иногда немцев — Поссарта, Кайнца. Из наших актеров он упоминал Комиссаржевскую, Мамонта Дальского, Орленева, Кондрата Яковлева, даже, насколько помнится, Рафаила Адельгейма. Но почти ни одной репетиции не проходило без ссылки на высказывания и сценический опыт К. С. Станиславского. Его Мейерхольд считал главным наставником, вдохновителем своих исканий и своего бунтарства. Говорил он о Станиславском почти благоговейно, с чувством глубочайшей благодарности.

{183} Великолепен и уникален был Всеволод Мейерхольд не столько в рассказах, сколько в показах. Он их не боялся и не считал, что они могут испортить актера, лишить его инициативы и самостоятельности.

Показывал он всем исполнителям, независимо от ранга и значения роли в пьесе. Для него не было второстепенных, служебных моментов в спектакле. Иногда на маленькую подробность он тратил массу энергии и времени, оттачивая ее до максимальной выразительности. Он показывал, например, как нужно лакеям разносить шампанское или как нужно фоторепортерам щелкать на ходу аппаратом, как целовать руку даме, какой именно и при каких обстоятельствах, или как применять, защищаясь, приемы джиу-джитсу. При этом он никогда не забывал общей картины живого, действующего фона. Если же актеры забывались и превращались просто в любопытствующих наблюдателей, он быстро включал их грозным окриком в сеть сценического тока. Прибегая к показам, он никогда не впадал в точное воспроизведение увиденного и подмеченного в жизни. Самое обычное, самое бытовое он всегда отстранял и театрализовал в подчеркнутой, по-мейерхольдовски акцентированной манере.

Особенно неожидан и экспрессивен он был в показе женских ролей. Тут возникало волшебство перевоплощения без всяких вспомогательных средств. Помнится, он показывал М. Бабановой, как ведет себя Жоржетта Бьенэмэ, молоденькая певичка варьете, на вечере у своей удачливой соперницы Иды Ормонд. Партитура движения с текстом и в пантомиме была разработана очень сложно и тонко: тут был танец в одиночку и танец с партнером (артист Д. Липман), игра со стеком, глоток шампанского на ходу, пробег по авансцене, взлет на лесенку, прыжок на кушетку — и при всем этом постоянная ревнивая слежка за поведенном и окружением ненавистной конкурентки.

Высокий, немного сутуловатый, уже немолодой, сухопарый {184} человек в сером пиджаке, с жилистой шеей и очень и очень заметной сединой в волосах вдруг превращался в грациознейшее порхающее создание, полное легкости, лукавства и капризного кокетства. Мы смотрели на него разиня рот, а Бабанова — надо отдать ей полную и восторженную справедливость — с такой артистической чуткостью и талантливой непринужденностью воспроизводила показ Мастера[[28]](#footnote-29), что сам Мейерхольд сбегал, громыхая бутсами, со сцены по трапу в партер и вопил оттуда неистово, упоенно и свирепо:

— Хорошо!! Хорррошо!!!

Это звучало почти как: «В кандалы!!! Расстрелять!!!» или что-нибудь в этом роде.

Но Всеволод Эмильевич мог быть подчас безжалостным, непримиримым, жестоким. В этой же сцене второго акта не повезло Б. Рутковской, игравшей Иду Ормонд, куртизанку, так сказать, высшего полета. Она обычно репетировала в вечернем роскошном туалете, чтобы привыкнуть к длинному трену и прочим особенностям фасона. Ей нужно было танцевать, но без лишних движений, почти на одном месте, обмениваясь мимолетными репликами со своими гостями и поклонниками. Нужны были кое-какие повороты, игра веером, временами короткий отдых в кресле или на кушетке и вновь два‑три па с очередным кавалером. Все это Мейерхольд показал выпукло, лаконично и удивительно музыкально. Мы все забыли об его обмотках и бутсах, а видели лишь складки шуршащего трена, цветы, приколотые к корсажу, сверкающее копье на обнаженной царственной шее, почти как у Элен Безуховой.

А у Рутковской не получалось. И чем больше она старалась, тем больше сбивалась, теряя ритм и плавность. Проклятый трен путался в ногах, веер судорожно трепетал в непослушных руках, цветы съезжали куда-то на {185} сторону. Мейерхольд возился долго и терпеливо, а у Рутковской уже дрожали губы и глаза наполнились слезами. Мейерхольд не мог этого не видеть, но что-то в нем прорвалось, и он завопил диким голосом:

— Стоп! Все отменяется! Никаких движений! Ида беседует сидя. Выяснилось, что Ида Ормонд не любит танцевать. Не лю‑ю‑ю‑бит! — протянул он почти с откровенным садизмом. — Она приглашает на танцы гостей, но сама танцы нена‑ви‑дит! — взвизгнул он вдруг так исступленно и яростно, что в дверях зрительного зала показались испуганные администраторы, пожарники и даже полотеры, натиравшие в это время паркет в нижнем фойе.

На репетициях Мейерхольд — особенно когда бывал в духе и работа ладилась — был неутомим и щедр до расточительности. Предложения, варианты, поправки сыпались, как из рога изобилия, так что исполнители к концу еле держались на ногах.

Особенно удачные репетиций, а их было немало, обычно награждались аплодисментами всех присутствующих. Иногда аплодисменты врывались даже в самый ход репетиций после каких-нибудь особенно неожиданных находок или блистательных показов. И Мейерхольд по-разному реагировал на эти выражения восторга, вероятно, в зависимости от степени уверенности в найденном и точности своих предложений: то он, резко обернувшись, быстро и как-то автоматически отделывался короткими поклонами; то, как дирижер оркестра, поднимал руку и снимал не вовремя ворвавшиеся хлопки; то — но это бывало нечасто — взбегал на сцену, протягивал руки куда-то наверх, к пустующей галерке, с победоносной и счастливой улыбкой на губах, а потом низко кланялся и замирал на несколько секунд в таком согбенном положении.

Эпиктет учил: «Если ты стремишься понравиться — ты близок к падению». Очевидно, мудрый грек не имел в виду {186} театр. Не хотеть нравиться в Театре — значит не жить Театром и ради Театра. Нравиться можно, конечно, по-разному: либо заискивая и угождая, либо обезоруживая и покоряя. И Мейерхольд никогда не шел по линии наименьшего сопротивления, но нравиться он хотел и любил. Он искренне страдал, когда замечал скуку на лице дежурной билетерши или равнодушие в глазах хотя бы у одного из пожилых и утомленных оркестрантов.

Подготовительные работы к спектаклю «Озеро Люль» полностью захватили, даже подавили меня. Я жил, как под гипнозом, и не хотел от него освобождаться. Я спрашивал себя, что же выше, богаче, насыщеннее у Мейерхольда — репетиции или спектакль, то есть творческий, скажем, проще, производственный процесс или результат этого процесса. Я хотел спросить об этом у самого Всеволода Эмильевича, но времени для разговоров не было, каждая минута была на счету. Театр лихорадило.

Тогда я решил написать Мейерхольду письмо. Черновик у меня не сохранился, подробности я забыл, помню только, что это было пылкое объяснение в любви без каких-либо корыстных соображений или дальних прицелов. Я писал, что, следя за его работой, я не только испытываю громадное эстетическое наслаждение, но чувствую, как углубляется мой профессиональный и жизненный опыт. Я благодарил его за это, а кстати и судьбу, которая отдала мой первый заметный труд в его руки. В конце письма я задавал два‑три вопроса, на которые просил мне при случае ответить.

И вот однажды, когда я сидел в партере в ожидании очередной репетиции, появился Мейерхольд и, увидев меня, как-то весь подтянулся и направился ко мне четким, почти военным шагом. Приблизившись, он поклонился коротким быстрым движением одной головы и резко, как-то рывком, протянул мне руку, как будто хотел садануть под ложечку. На лице ни тени даже самой условной, самой формальной улыбки. Я понял, что это и есть реакция на {187} мое письмо. Я хотел что-то сказать, но Мейерхольд опять так же, по-военному, сделал пол-оборота и отмаршировал, печатая шаг, к режиссерскому столику. Через секунду раздался его командирский голос:

— Все готово? Свет! Начали!

Так я и не получил ответа. Впоследствии тоже.

Однако Мейерхольд не всегда приходил в театр в хорошем расположении духа. Его настроения отличались крайне живой вибрацией. Временами он был озабочен, рассеян, даже озлоблен. В таких случаях он старался найти «козла отпущения», чтобы, сорвав на нем раздражение, вновь обрести внутреннее равновесие.

Как-то раз я опоздал на репетицию и, чтобы не мешать работе, остался сидеть в самых задних рядах амфитеатра. Довольно скоро я почувствовал, что репетиция идет вяло, тускло, актеры выполняют задания — и только, а по зрительному залу проносится даже временами приглушенный шелест разговоров. Но больше всего я заметил, что дело не ладится, по спине Мейерхольда, которая была как-то капризно изогнута, сам он не сидел, а почти полулежал в кресле, и во всей его позе были пассивность и скука. Изредка он поднимался на сцену, что-то нехотя объяснял актерам и, тяжело ступая, спускался обратно. Тут он как-то меня и приметил в дальнем углу у задней стены зрительного зала. Вернувшись на место, он вдруг заорал громовым голосом:

— Где Файко? Почему его нет в театре? Почему автор вообще перестал ходить на репетиции?! А если никто из нас не может понять, что он нам тут предлагает? А?! Я спрашиваю, где Файко? Прошу выяснить через администрацию и срочно сообщить в режиссерский штаб!

Я бросился вперед и, подбежав, начал было извиняться, но Мейерхольд, приложив палец к губам, прошипел: «Тссс!» — и, не глядя, указал на место позади себя. Я затих, а Мейерхольд завопил снова:

— А Роом? Где Роом?! Ему тоже все это неинтересно?

{188} Из кулис появился сконфуженный Абрам Матвеевич и, прикрывая рукой глаза от света, приблизился к авансцене.

— Где вы были? Куда вы прячетесь?

— Всеволод Эмильевич, по вашему заданию я проверял хронометраж отдельных сцен…

— Не проверять вам нужно. Вам нужно волноваться! Волнуйтесь, Ро‑о‑ом!

Мейерхольд, нарочито утрируя, растягивал это «о».

— Волнуйтесь! Волнуйтесь! — кричал он уже всем участникам репетиции, всему театру, всей, как мне казалось, театральной Москве.

— Уходите со сцены! — крикнул он Роому, и, когда Абрам Матвеевич хотел вернуться за кулисы, вдруг:

— Куда вы? Стойте!! Ко мне, сюда!! Рядом! Вот ваше место. Приготовиться! Тишина! Все сначала. Музыка, вступление. Начали!

Актеры оживились, встрепенулись, ощутили себя, партнеров, началось соревнование талантов, и сцена развернулась в полном блеске.

Многие утверждают, что Мейерхольд не был режиссером-педагогом, а был только замечательным постановщиком.

Нет, он, пожалуй, когда это было нужно, умел быть и педагогом.

Приближался срок премьеры. Начались прогоны, монтировочные, черновые, генеральные… Помрежи окончательно охрипли и объяснялись маловыразительной жестикуляцией, зато администраторы, наоборот, приобрели какую-то особую эластичность походки и, многозначительно улыбаясь, поглядывали на всех непосвященных.

В театре царила нервозность, но дисциплина не расшаталась, а, напротив, окрепла, и работа шла без каких-либо воздействий и понуканий.

{189} Больше всего меня заботил пятый акт, акт ответственный, завершающий, к которому Мастер почти не притронулся. От всех моих просьб и напоминаний он только и делал, что отмахивался:

— Позже… Успеем…

— Но когда же, Всеволод Эмильевич?

— Последний акт заиграет сам.

— То есть как — сам?

— Должен заиграть, если все до него найдено правильно. Вы — драматург, вы должны это понять. Сколько времени вы потратили на последний акт? Не месяцы, не недели, а, наверно, дни?

— Да, как будто…

— Вот видите! Пятый акт написался сам. Успокойтесь. И отстаньте.

И Мейерхольд вновь возвращался к шлифовке уже решенных и много раз проверенных деталей.

Однажды, во время одного из последних прогонов, мне подали телеграмму. Она была из Бакинского драматического рабочего театра, где руководителем был тогда В. Швейцер, а режиссером Д. Гутман. Они уже успели поставить «Озеро Люль» и поздравляли меня с очень большим успехом.

— Какие-нибудь неприятности? — спросил Всеволод Эмильевич. — А?

— Наоборот, — ответил я со скромной гордостью и протянул ему телеграмму.

Он бегло пробежал текст и вернул ее, не взглянув на меня. Его профиль был холоден и непроницаем. Губы надменно поджаты. После небольшой паузы он спросил:

— Разве в договоре нет пункта о нашем исключительном праве на первую постановку?

— Только для Москвы.

— Ошибка. Вот вы и поспешили сорвать нам премьеру.

— Я?!

{190} — Вы, конечно, поедете?

— Куда? Когда? Каким образом?

— Ну как ездят в Баку. Очевидно, через Харьков и Ростов. Будто вы не знаете?

— Всеволод Эмильевич, поверьте, что я…

Мейерхольд вскочил, не дослушав, подошел к оркестру и стал давать какие-то указания помрежам, вовсе, на мои взгляд, не обязательные. На прежнее место он уж больше не вернулся, а сел далеко от меня в другом конце зала.

Между нами наступил период некоторого отчуждения. Я был искренне огорчен и проклинал себя, что полез к нему с этой телеграммой. Никакие бакинские триумфы утешить меня не могли.

В вечер премьеры, 7 ноября 1923 года, голова у меня была в тумане, я плохо соображал, и потому многие подробности выпали из памяти. Но я хорошо запомнил, что успех определился уже в первом акте.

На сцене шла откровенная мелодрама с поджогами, облавами, банкротствами, изменами и убийствами, а в театральном зале царило оживленное, праздничное настроение, полное доброжелательного доверия и увлеченной заинтересованности. Контакт возник очень рано и прочно держался в продолжение всего спектакля. Актеры, вначале очень волновавшиеся, тоже скоро поверили зрителю, перестали прислушиваться и приглядываться, а свободно отдались стремительному потоку вымысла.

Все было в тот вечер ново, молодо, необычно: и самый театр — Театр Революции, и большинство его труппы, и весь образ спектакля, и его создатель — пятидесятилетний Мейерхольд. Было шестилетие Октября, алела разгоравшаяся заря советского театрального искусства.

Еще не прошла пора аскетического конструктивизма, и оформление сцены платило ему последнюю дань. Вся задняя монументальная стена театрального здания была {191} обнажена, торчали наружу металлические крепления, вызывающе висели тросы и провода. Центр сцены занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами — клетками, лесенками, площадками и бегающими не только по вертикали, но и по горизонтали лифтами. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли изнутри серебристые экраны. На этом фоне, несколько контрастируя, мелькали разноцветные пятна не совсем привычных костюмов: нарядные туалеты женщин, сверкающий крахмал пластронов, аксельбанты, эполеты, золотом обшитые ливреи.

Почти беспрерывно звучала струнная музыка, то затихая и удаляясь, то заполняя собой все пространство. Особенно запоминалась пряная, капризная мелодия «Кекуока» Дебюсси. Ритм завладел движениями актеров, и они подчинялись ему естественно и органично.

Я со своими близкими сидел в боковой, первой от сцены ложе бельэтажа, а Мейерхольд, все в том же сером спортивном костюме, подо мной, во втором или третьем ряду партера. До начала спектакля мы с ним не успели поговорить, Мейерхольд меня все еще избегал, но тут снизу он стал чаще, закинув голову, посматривать в мою сторону, сперва строго и как бы вопросительно, потом с легкой усмешкой в прищуренных глазах и, наконец, уже открыто подмигивал мне с лукавым торжеством, как если бы хотел сказать: «Ну как? А? Знай наших!»

Таким образом, примирение наше состоялось на расстоянии, хотя я и готов был выпрыгнуть из ложи, чтобы заключить его в свои объятия.

Человека редко посещают мгновения полного и цельного счастья, а я-то уж никак не могу этим похвастаться, но тут, пожалуй, было что-то в таком роде. Все это, конечно, очень субъективно, призрачно, ведь трудно отделить воображение от действительности. Но мне вспомнился в этой связи рассказ Александра Георгиевича Малышкина {192} в нашем Ялтинском писательском доме творчества уже много лет спустя, в конце тридцатых годов.

Малышкин попал на премьеру «Озера Люль» совершенно случайно, недавно демобилизовавшись, только что приехав в Москву, чуть ли не прямо с вокзала, не успев сменить гимнастерку и тяжелые солдатские сапоги.

Не ручаюсь за дословную передачу его рассказа, но постараюсь воспроизвести его сокращенно, по записи, которую мне удалось сделать тогда же в Ялте.

«Сидел я где-то высоко, и не в первых рядах, сцена казалась мне маленькой и далекой, но я боялся переменить положение тела, боялся пошевельнуться, чтобы не нарушить охватившее меня волшебство. Судя по названию, я ожидал увидеть какую-нибудь сказку или феерию, нечто вроде “Потонувшего колокола”, а увидел очень реальные события, очень реальных, даже знакомых людей. Сперва я сочувствовал Приму искренне и наивно, потом стал за него тревожиться, тревога перешла в подозрение, а в конце я ликовал, что предатель понес заслуженную кару.

По окончании спектакля мне хотелось бежать к Мейерхольду, пожать ему руку, поблагодарить от своего имени и от имени моих товарищей-красноармейцев. Но я запутался в переходах внутренних лестниц и через какой-то запасной выход очутился во дворе театра. Тут я пришел в себя и побрел ночной осенней Москвой к Тверскому бульвару. Там я сел на скамейку и попытался привести в порядок свои чувства и впечатления, но из этого ничего не вышло. Я смотрел на обнаженные деревья, на поблескивающие в аллеях лужи, ни о чем не думал, а просто улыбался. Вы знаете — мне было хорошо…»

— А на другой день вы не пошли к Мейерхольду? — спросил Малышкина кто-то из присутствующих.

— На другой день я пошел не к Мейерхольду, а… в баню. Долго мылся, стригся, брился, прыскался одеколоном и пудрил себе морду. Потом купил бутылку шампанского {193} (сухой закон был отменен уже в августе) и выпил ее один у себя в комнате, сидя перед зеркалом. Чокался сам с собой…

— Получается, что спектакль имел на вас развращающее влияние, Александр Георгиевич?

— Милый мой, поймите, это же было… это было нечто вроде обряда…

Конечно, Александр Георгиевич Малышкин многое приукрасил или даже просто присочинил в своем рассказе, тем более что говорил он с бокалом вина в руке в форме дружеского тоста по моему адресу. Но, вспоминая прошлое, уже и тогда не близкое, я находил очень много общего в наших с ним переживаниях в те времена, когда каждый из нас еще не имел о другом ни малейшего понятия.

Значит, это Мейерхольд сумел так соединить нас (да, конечно, и не только нас) своим мастерством, тонкой магией своего театрального искусства.

Вызовы начались уже после третьего акта. Стоя среди актеров, я кланялся во все стороны и от замешательства — все больше задней кирпичной стене театрального здания. Кто-то из друзей бросил мне цветы, как сейчас помню, — красные лилии на длинных стеблях, и я, держа их в руках, пытался, со своей стороны, аплодировать исполнителям. Цветы падали, мы их подбирали, стукались лбами и веселились. Парада не получилось, была милая суматоха и неразбериха.

А из зрительного зала все мощнее и повелительнее гремело имя Мейерхольда. И вот Всеволод Эмильевич легкой походкой поднялся по трапу, а я поспешил навстречу и протянул ему руку. Но рука моя повисла в воздухе, а он вихрем пронесся мимо меня, прыжком горного джейрана скакнул в сторону и очутился впереди всех нас, на авансцене, в блистательном одиночестве. Он возвышался непоколебимо и гордо, как утес, о который с шумом разбивались волны нараставших оваций. Вряд ли он хотел обидеть {194} кого-нибудь из нас, но делить успех он не умел и не привык.

Так, например, вспоминается надпись на фото, подаренном мне по случаю постановки «Озера Люль». Мелким, но очень разборчивым, изящным почерком он написал по белому вырезу сорочки: «А. М. Файко, давшему в московский театральный сезон 23 – 24 блестящий материал для нового opus’а моей режиссуры, с благодарностью *В. Мейерхольд*».

Успех держался до конца спектакля, и пятый акт, который так меня беспокоил, прошел без единой накладки, закономерно и прочно завершив представление.

Очень запомнился Н. Охлопков в роли полицейского комиссара и тот смачный, зловещий хруст, с которым он откусывал яблоко в финале, во время допроса Мэзи, а также артист Н. Раевский, с тонким юмором и мягким лиризмом игравший заику-телеграфиста Кьюги.

Вскоре в театральных журналах и газетах появились первые рецензии, благожелательные и похвальные, хоть и носившие, скорее, информационный, описательный характер (Февральский, Левидов и другие).

Но через некоторое время вдруг грянул залп со стороны «Известий». Он исходил от только что тогда учрежденного при Наркомпросе Главного репертуарного комитета и был подписан его руководителями И. Трайниным и Вл. Блюмом. Огонь был направлен не на постановку, а почти целиком на пьесу и носил сокрушительный характер. Автора обвиняли в абстрактно-условном показе революционного движения, схематизме образов и сюжета, а также в анархо-фокстротной идеологии.

Я зажмурился в ожидании новых разрывов, но театр решил отвечать. И вот на страницах «Правды» появляется письмо, в котором подвергаются критическому разбору нападки Главреперткома.

«Известия» откликнулись второй статьей, на которую не замедлил появиться ответ «Правды». Так завязалась {195} своеобразная полемика на страницах центральных органов печати и продолжалась на протяжении нескольких номеров. Составляли оборонительные ответы главным образом мы с Вл. Массом, консультируясь с Мейерхольдом, который призывал нас к большей резкости и прямоте. Но Масс был завлитом театра, следовательно, немного дипломатом, а я — автором, который все же еще намеревался продолжать свою драматическую деятельность. В силу этого дискуссия протекала если не в академических, то, во всяком случае, корректных тонах.

Все же я был убежден, что спектакль будет снят с репертуара. Но этого не случилось. Полемика еще более подогрела популярность постановки, успех был широкий и повсеместный (где-то на юге даже выпустили папиросы под названием «Люль»), и Репертком сохранил спектакль в репертуаре театров, потребовав лишь поправок, сокращений, а кое-где и вставок, связанных главным образом с конкретным показом рабочего движения. У меня как-то ничего не получалось, и вставки эти были сделаны рукой председателя ГРК И. Трайнина. На моей обязанности лежала лишь редактура реперткомовского текста. Работа была не совсем обычная и по-своему увлекательная.

Но все это было уже позднее, в начале следующего сезона, и при ближайшем содействии нового завлита Театра Революции Б. Алперса, переехавшего в Москву из Ленинграда, где он был близок к Мейерхольду и его работам первого периода. С Алперсом мы тогда встретились впервые и подружились на долгие годы.

А между тем Мейерхольд заскучал. Хоть он и продолжал руководить Театром Революции, но уже не сделал там больше ни одной постановки. Трудно объяснить, почему он охладел к молодому, задорному, только начинавшему свою нелегкую и противоречивую жизнь театру. То ли его отпугнули элементы бытовизма в драматургическом материале, который начал упорно проникать в театр на смену революционной романтике, то ли театр его имени у {196} Триумфальных ворот (ныне площадь Маяковского) все больше отвлекал силы, требуя неусыпного внимания, производственных и административных забот. За спиной уже было немало постановок, среди них такие, как «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом» и, наконец, «Лес».

Впереди были большие планы, широкие перспективы, и Всеволод Эмильевич решил расстаться с Театром Революции.

Прощаясь, он предложил мне написать новую пьесу, уже для его театра, и готов был заключить со мной договор без всяких предварительных заявок, так сказать, в кредит, на основании нашей первой встречи. Очарованный и покоренный, я, конечно, договор подписал и решил снова обратиться к комедийному жанру, опять же на зарубежном материале и опять в том же обобщенно-условном плане.

Об этом я считал своим долгом все же Мейерхольда предупредить, но его это не испугало. По-моему, даже, скорее, наоборот.

## Встреча вторая

Итак, моя вторая, относительно продолжительная встреча с Мейерхольдов была обусловлена подготовкой спектакля «Учитель Бубус», или же, как он шел в Москве, просто «Бубус».

Другая уже была обстановка, другая атмосфера, другой характер работы и при иных, менее благоприятных обстоятельствах. И конец был печальный, по крайней мере, для меня…

Комедию я написал довольно быстро. Первые два акта почти залпом, а после некоторого интервала, к ранней осени 1924 года, закончил и последний.

Задумал я комедию легкую, даже легкомысленную, {197} почти фарс. Действие было компактное, доминировали сюжетные положения, разные квипрокво, небольшое количество действующих лиц. События происходили в послевоенное время, в маленьком европейском городе, что, по моему убеждению, должно было придать колориту пьесы интимно-провинциальный характер. Персонажи представляли собой социальные маски еще в большей степени, чем в «Озере Люль», хотя и принадлежали к самым различным национальностям Центральной Европы. Например, ван Кампердафф — капиталист; генерал Берковец — представитель военщины; пастор Зюссерлих — представитель клерикальных кругов; барон Фейервари — авантюрист и прожигатель жизни; Гертруда Баазе — доктор философии, просвещенная дама, продающая своих дочерей, и т. д. В центре же вертелась фигура Бубуса — идеалиста и соглашателя, делающегося игрушкой в руках сильных мира сего.

Комедия носила сатирическую окраску, но не без лирических интонаций, которыми главным образом была наделена Стефка — простая девушка из народа, наложница могущественного ван Кампердаффа. Дело кончалось политическим переворотом и полным крушением всех иллюзий бедняги Бубуса.

Пьеса эта вполне устроила Мейерхольда и после читки на труппе была принята к постановке.

К тому времени был уже написан «Мандат» Н. Эрдмана, талантливый сатирический гротеск на советском материале, но Мейерхольд предпочел зажечь зеленый огонек раньше «Бубусу».

Оглядываясь назад, я, мне кажется, понимаю причины такого, не совсем справедливого, предпочтения.

Дело в том, что Мейерхольду всегда было присуще априорное решение спектакля, который, как мечтал еще Флобер, мог бы и должен был держаться сам по себе, одним своим стилем, и образ которого он (не Флобер, а Мейерхольд) носил в своей голове независимо от литературного {198} произведения, долженствующего вызвать к жизни очередной режиссерский opus.

Среди классиков можно было выбирать материал, а живых авторов можно и должно было подвергать театральной вивисекции.

Вероятно, и бамбук, обрамлявший всю сцену, и рояль в музыкальной раковине над сценической площадкой, и пианист во фраке за этим роялем, и вспыхивающие зигзаги электрореклам, и ковер цвета «grenat», устилающий всю сцену, — все это накапливалось задолго, грезилось, манило, вынашивалось, назревало и, наконец, потребовало выхода и воплощения.

Не хватало лишь мелочи, пустяка, а именно — пьесы.

Для этой цели больше подходил, конечно, «Бубус» — он легче и проще укладывался на приготовленное ложе (не будем называть его обязательно прокрустовым), чем более характерный, колючий и самобытный «Мандат».

Не бамбук возник для «Бубуса», а «Бубус» приспособился к бамбуку, или, вернее, бамбук царил на сцене независимо от пьесы и вообще чего-либо иного, как кантовская «вещь в себе» (Der Bambus an sich[[29]](#footnote-30)).

В начале репетиций мы несколько раз собирались у Мейерхольда на квартире, когда он жил на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского). Мы — это режиссерский штаб, состоящий из ассистентов, художника И. Шлепянова, представителей технических цехов, иногда приходил кое-кто из администрации театра и я, автор комедии. Среди молодых режиссеров, большей частью питомцев Вольной театральной мастерской, я запомнил Н. Лойтера, П. Цетнеровича, В. Федорова, Н. Экка. Актеры не присутствовали (кроме Зинаиды Николаевны Райх, которая фигурировала, скорее, как хозяйка дома), и собрания эти носили характер не бесед за столом (Мейерхольд отрицал их), а подготовительных организационных совещаний по {199} разным вопросам предстоящей постановки. Атмосфера на них была деловая, суховатая, и единственным, кто вносил эмоциональные отклонения, был Мейерхольд — своим чрезвычайным, повышенным вниманием к Зинаиде Райх.

Обычно хозяин и хозяйка дома располагались рядом, сидя на широкой ковровой тахте, заваленной шелковыми расшитыми подушками, а все остальные — полукругом перед ними на стульях, вернее, на их кончиках, и с этих позиций делали замечания и вносили предложения.

Я наблюдал за Мейерхольдом, и мне казалось, что он мало слушает то, о чем говорят, потому что главной его заботой были комфорт и покой Зинаиды Николаевны: то он клал одну подушку ей за спину, то бросал другую на пол ей под ноги, то прикрывал пледом ее колени, то задерживал штору от солнца, то проверял, не дует ли из форточки. Он весь был в сосредоточенном и самозабвенном движении. Но я ошибался, полагая, что он не участвует в обсуждении. Малейшее нарушение режиссерских планов вызывало в нем мгновенный и резкий отпор. Все уже было решено в его голове, картина была ясна, разговоры велись ради проформы и отчасти для выяснения материальных и технических возможностей: например, где доставать бамбук, как его транспортировать, кому поручить обработку и т. п.

Так же обстояло дело и с распределением ролей. Как-то еще до этих совместных совещаний Мейерхольд меня спросил в присутствии Зинаиды Райх:

— А кто, по-вашему, должен играть Стефку?

Я сказал, что если роль Бубуса я писал для Ильинского, то в роли Стефки я вижу только Бабанову. Сказал… и тут же осекся. Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна быстро переглянулись, в глазах и на губах у них мелькнул смешок, потом Зинаида Николаевна просто громко рассмеялась, не пытаясь себя сдерживать.

— Ну?! Севочка! Что я тебе говорила?! — спросила она Мейерхольда.

{200} А он, низко согнувшись, протянув сложенные руки между колен, сидел некоторое время молча. Потом выпрямился, посмотрел на меня в упор и произнес очень вкрадчиво и любезно:

— Вам, конечно, будет приятно узнать, что роль Стефки согласилась взять на себя Зинаида Николаевна.

Огорчение Марии Ивановны Бабановой было очень велико, как и мое, разумеется, но я ничем не мог ее утешить, когда слышал в телефон ее дрожащий от слез голос. Возражать Мейерхольду, выставлять собственные требования или предъявлять какие-нибудь ультиматумы казалось мне в то время кощунством.

На роль Фейервари был приглашен В. Яхонтов, по сути дела, не актер, а чтец, который, однако, пленил Мейерхольда чарующим голосом и чрезвычайно своеобразным мастерством декламации.

Ван Кампердафф был поручен Б. Захаве, уже и ранее участвовавшему в постановках Мейерхольда; генерал Берковец — Н. Охлопкову; пастор Зюссерлих — вначале В. Зайчикову, который, однако, вскоре был заменен М. Кореневым; Гертруда Баазе — В. Ремизовой. Бабанова должна была удовлетвориться ролью одной из ее дочерей — Теи, в то время как ее сестру, Тильхен, начала репетировать жена И. Ильинского, Татьяна Ивановна Ильинская — молодая, очень способная актриса. Учитель Бубус — конечно, Ильинский, что было решено с самого начала и не вызывало ни у кого никаких сомнений.

Репетиции «Бубуса» резко отличались от репетиций «Озера Люль» не только общей атмосферой и морально-психологической обстановкой, но самим направлением и характером поставленных задач. Если в «Озере Люль» Мейерхольд, репетируя и строя спектакль, сам на ходу знакомился с пьесой, то здесь, в «Бубусе», пьесу он знал достаточно и со своей стороны знакомил нас на ходу с подробностями режиссерского плана, изо дня в день открывая его нам на отдельных эпизодах и мизансценах. Никаких {201} вступительных деклараций Мейерхольд не делал, а вводил исполнителей в свои намерения практически, уточняя и закрепляя детали. Мы были все время как бы накануне непредвиденностей и сюрпризов.

Подготовительные работы по «Бубусу» носили лабораторно-экспериментальный характер. Мейерхольд был похож на ученого химика или, скорее, даже на алхимика, который занят проверкой смесей, составов в ретортах и колбах, их нагреванием или охлаждением в поисках максимально точного и нужного результата, причем объектами его опытов на совершенно равных основаниях являлись как люди, так и вещи. И чем получалось диковиннее и оригинальнее, тем больше это пленяло его вкус и воображение.

Я помню, как Мейерхольд репетировал выход в первом действии ван Кампердаффа — Захавы. Ван Кампердафф, коммерции советник, возвращается к себе на виллу из Торговой палаты во время демонстрации безработных и входит в сад, где за кустом спрятался Бубус. По указаниям режиссера, исполнитель вел себя более чем странно: он ходил какой-то развинченной и в то же время маршеобразной походкой, высоко поднимая согнутые в коленях ноги и напевая, вернее, подвывая какой-то дикий мотив на непонятном, тарабарском языке. Ходил он долго по всему кругу сцены, как одержимый, как шаман, в визитке и с цилиндром на голове. Режиссеры-ассистенты стояли на своих постах, и на их лицах застыла полуиспуганная улыбка почтительного недоумения.

А Всеволод Эмильевич был в упоении. Он подталкивал меня локтем в бок, пожимал плечами, разводил руками и шептал почти в экстазе: «Непонятно!!! Нельзя объяснить!..» Его особенно пленяла иррациональная стихия этого эпизода и то, что он ни на что не похож и ничем не может быть оправдан.

Помню, как однажды на одну из рядовых репетиций зашел в театр Сандро Моисси, гастролировавший в то время {202} в Москве. Как это ни странно, Всеволод Эмильевич, при всей своей самоуверенности, бывал иногда крайне застенчив, особенно в присутствии известных, но мало знакомых ему людей. Тут он тоже как-то стушевался и, плохо владея немецким языком, прикомандировал к Моисси меня, попросив ввести знаменитого актера в ход событий и пояснять происходившее на сцене.

В это время как раз произносил свой монолог Бубус — Ильинский и, по заданию постановщика, сопровождал свои слова удивительными и сложнейшими телодвижениями. Я взглянул сбоку на Моисси и увидел его меланхоличный, застывший в немом вопросе профиль.

— Wie gefällt Ihnen dieser Schauspieler?[[30]](#footnote-31) — спросил я его шепотом.

Моисси вздохнул и ответил печально своим певучим голосом с далматским акцентом:

— Ein komischer Mensch![[31]](#footnote-32)

— Что?! Что он сказал? — допрашивал потом меня ревниво Мейерхольд.

Я перевел ему отзыв Моисси.

— Человек?! Он так и сказал: человек?.. — Всеволод Эмильевич задумался на несколько секунд. — Да. Он не глуп… Он сразу ухватил мое намерение… А? Человек… А?!

Одним из новых режиссерских изобретений Мейерхольда, которые он ввел в работе над «Бубусом», была так называемая предыгра. Он придавал этому новшеству большое значение, требовал его неукоснительного выполнения и писал даже о нем в проспекте к спектаклю наряду с ковром цвета «grenat», пианистом в музыкальной раковине над сценой и другими находками.

Эта предыгра, как я ее понимал, была своего рода {203} вступлением ко всякому сценическому действию актера. И так как ни одна решающая реплика или узловая мизансцена не обходилась без этой предыгры, так сказать, интродукции-пантомимы, то вся пьеса, в сущности, как бы дублировалась, протекая дважды, что придавало ей тяжеловесный, громоздкий, крайне замедленный характер.

Я видел, как моя облегченная комедия положений превращается в заторможенное, претенциозное, ложно значительное представление.

Мейерхольд прибегал для оживления действия к внешним, почти цирковым трюкам. Так, он в одной из сцен заставил Ильинского — Бубуса без всяких на то оснований швырять в зрительный зал мяч, наподдавая его с просцениума ногой. Мяч был, правда, легкий, но достаточно большой и ощутимый для лиц, к которым он прикасался. Веселого оживления не получалось, а времени уходило на эту добавочную игру порядочно.

Мейерхольд, конечно, замечал мое смущение и недовольство, но это уже его мало интересовало, может быть, иногда лишь раздражало.

Помню такой случай. Как-то после одной невыносимо затянувшейся предыгры Мейерхольд обратился ко мне с победоносным видом:

— А? Ну как?

Я молча пожал плечами. Всеволод Эмильевич вдруг вспылил и заорал в сторону сцены:

— Стоп! Прекратить! Этот кусок отменяется! Автор не разрешает.

Перепуганные ассистенты выбежали на просцениум и стали выражать свои протесты:

— Позвольте, Всеволод Эмильевич!.. Как же это?! Ведь одно связано с другим. Что же тут получится: пауза? дыра?..

— После решим. После! — И Мейерхольд хитро подмигнул им, скосив глаза в мою сторону: «Без него, мол, сделаем, что нужно!»

{204} Репетиция продолжалась, а я, выждав некоторое время и стараясь не шуметь, осторожно встал и пошел к выходу. Как на грех, на мне были новые ботинки, которые нещадно скрипели. Противный звук раздавался по всему залу. Я шел и чувствовал, как кровь волнами то приливает к лицу, то стремительно от него отливает. Обернувшись на мгновение, я увидел Мейерхольда, который в комической позе, с воздетыми к небу руками, как бы просил у присутствующих извинения за недостойную и не зависящую от него интермедию.

По рядам пробежал смешок, а я вылетел в коридор, потом, кое-как накинув пальто, на улицу и шел, натыкаясь на прохожих, с чувством обиды, стыда и злости.

Репетиции «Бубуса» вступили в полосу циклонов. Мастер работал энергично, упорно, но нервно, с глухим, все более растущим раздражением. Каков бы ни был литературный материал, он все же сопротивлялся режиссерским указаниям. Приходилось иногда отступать, лавировать, искать обходных путей, потому что несоответствие между объектом и творческим планом временами обнаруживалось уж слишком заметно и нарушало взлелеянную форму спектакля, во всем ее блеске и выразительности.

Актеры с трудом усваивали принцип предыгры, механически выполняя указания режиссера, Мейерхольд злился и часто срывал злобу не по адресу, на ни в чем не повинных участниках репетиции. Мое присутствие его тяготило. Из союзника и поклонника я превращался в постороннего и даже враждебного наблюдателя. Заметив это, я стал реже бывать в театре, что, однако, тоже вызывало неудовольствие. Трудные денечки я переживал, а поделиться было не с кем, да и опасно было с кем-либо блокироваться в поисках сочувствия и поддержки. Мейерхольд был чрезвычайно чуток к такого рода проявлениям, и его подозрительность достигала иногда высокой степени.

{205} Единственно, что звучало безупречно, самоутверждающе, но совершенно самостоятельно, — это музыка Шопена и Листа из раковины наверху в превосходном исполнении Л. Арнштама (в настоящее время известного кинорежиссера).

Фаза конфликтов назревала и с каждым днем все более требовала для себя открытого выражения.

Дело началось не с меня. Взбунтовалась Татьяна Ивановна Ильинская, репетировавшая в паре с Бабановой одну из девочек Баазе.

Надо сказать, что наибольшее — можно сказать, исключительное — внимание Всеволод Эмильевич отдавал Зинаиде Райх, исполнявшей роль Стефки, в известном смысле положительной героине комедии. Все симпатии Мастера, все его нескрываемое пристрастие были обращены на этот участок постановочного фронта. Иногда повторы, показы, поиски вариантов для Стефки отнимали все репетиционные часы, тем более что помпезно разработанная предыгра тоже не так уж просто давалась Зинаиде Николаевне. В такие дни исполнители других ролей уходили домой утомленные и неудовлетворенные бездейственным присутствием на сцене.

И вот первый голос подняла Татьяна Ивановна, заявив, что хоть она играет маленькую роль, но не желает быть статисткой и обслуживающим персоналом. Не будучи ученицей Мейерхольда и обладая, очевидно, решительным характером, молодая актриса пошла на этот демарш.

Мейерхольд вскипел и дал резкий отпор, не входя в какие-либо разъяснения по существу претензии.

Татьяна Ивановна отказалась репетировать. За жену вступился И. Ильинский. Не знаю точно, были ли у него до этого дополнительно творческие разногласия с Мастером, но конфликт разрастался и принимал форму скандала.

В самый разгар событий я уехал в Ленинград, на премьеру «Учителя Бубуса» в Большом драматическом театре в постановке К. Хохлова, а вернувшись, застал серьезные {206} перемены: Ильинский и Татьяна Ивановна ушли из театра, Бубуса экстренно репетировал Б. Вельский, а роль Тильхен была поручена Х. Локшиной. В театре накануне премьеры царила уже не только напряженная атмосфера — бушевал аврал.

А тут у меня произошла еще одна очень странная и для меня неожиданная стычка с Мейерхольдом.

В то время на экранах появилась новая кинокомедия — «Папиросница от Моссельпрома», сценарий которой написал я совместно с Ф. Оцепом. Главную роль папиросницы Зины Весениной играла Ю. Солнцева, незадолго перед тем снимавшаяся в «Аэлите».

И вот как-то звонит телефон, и я слышу в трубке бархатный тембр мейерхольдовского баритона. Но в этом бархате таилось что-то зловещее:

— Это вы сочинили «Папиросницу от Моссельпрома»?

— Да… Мы с Оцепом.

— Его я не знаю. Я знаю вас.

— Да. И что же?

— А то, что вы позволили себе неуместную и дерзкую выходку.

— То есть?

— Вам известно, что Зинаида Николаевна была женой поэта Есенина?

— Да… Но какое…

— А такое, что вы назвали эту вашу… продавщицу Зиной Весениной с явным намеком и грубым выпадом против Зинаиды Николаевны, против… нас.

Я совершенно опешил. Я никак не мог связать одно с другим, и обвинение Всеволода Эмильевича показалось мне не только обидным, но и смехотворным. Я стал уверять его, что мне и в голову не могло прийти ничего подобного, что даже сейчас я с трудом улавливаю это случайное и отдаленное совпадение, и так далее в том же {207} духе. Мейерхольд слушал внимательно молча, и потом спросил в уже более смягченном тоне:

— А какие вы думаете принять меры?

— Какие же меры, Всеволод Эмильевич?! На фабрике уже не будут менять титры. Картина идет не первый день. Я готов извиниться перед Зинаидой Николаевной, хотя мне кажется все-таки, что ваше болезненное воображение…

— Какое у меня воображение — судить не вам, а Зинаиде Николаевне не напоминайте больше про эту историю. Вы достаточно истрепали ей нервы. Я объясню сам. А вы придете на премьеру?

— Дда!.. — ответил я дрогнувшим голосом.

— До свидания! — В трубке щелкнуло, и голос замолк.

Недели за две до премьеры Всеволод Эмильевич придумал рекламный трюк. На московских улицах были наклеены загадочные анонсы из двух букв с многоточием: «Бу…» Через некоторое время появилось удвоенное: «Бу‑бу…» Наконец, полностью с восклицательным знаком: «Бу‑бу‑с!» И только поело этого запестрели театральные афиши с перечислением всех виновников спектакля. Очевидно, Мейерхольд хотел этим подчеркнуть комедийный, даже озорной характер представления и пытался заранее настроить зрителя на веселый лад.

На премьеру я пришел, но сел в задних рядах партера, в одиночестве, с намерением понаблюдать за реакцией публики.

Когда свет в зрительном зале погас и осветилась сцена с полукруглой изгородью из подвешенных палок полированного бамбука, со сверкающим черным глянцем роялем, а из раковины сверху раздались мощные аккорды Листа — в театре дружно возникли аплодисменты. Потом вскоре наступили тишина и ожидание.

{208} Началось действие, скованное, оснащенное предыгрой, не совсем реальное, как при замедленной съемке. Зазвучали слова реплик, разделенные паузами, как бы повисающие в воздухе и ни к кому не направленные. Я сидел ни жив ни мертв, уже не мог смотреть на лица своих соседей, а когда послышались первые зловещие покашливания, я поднялся с места и выскользнул из зала. К счастью, на этот раз ботинки мои не скрипели.

Я пошел за сцену, но не близко к кулисам, а остался в какой-то пустынной, тускло освещенной комнате, вроде аудитории или класса, где, по-видимому, проходили занятия Театральной мастерской. Я прислушивался к громким голосам актеров, к возгласам Вельского, к сдавленным хрипам Захавы, напевным руладам Яхонтова, к мелодраматическим вскрикам Зинаиды Райх, но слышал не их, а ледяное молчание зрительного зала.

Сейчас вспоминать все это, может быть, и забавно, но, боже мой, какую боль, почти физическую боль испытывал я тогда!

В антрактах я не покидал своего убежища, ни с кем не встречался, ни с кем не говорил. Хотел удрать домой, но меня удерживало какое-то трагическое любопытство. Случайно моим соседом по аудитории и собеседником оказался очень милый товарищ, видимо, не актер да и вообще человек не театральной профессии. Он, вероятно, догадался, кто я такой, и пытался занять меня разговором на посторонние, далекие от идущего спектакля темы Он мне много рассказывал о разных случаях из области психиатрии и нервных болезней, утверждая, что наука в этой области подвинулась заметно вперед.

Одним ухом я слушал его, а другим ловил звук от брошенного Вельским в зрительный зал мяча. И хотя бы один смешок в ответ! Послышался только испуганный женский возглас: «Ай!..» — и опять все стихло.

А тем временем мой вежливый собеседник, глядя на мое несчастное лицо, продолжал уверять меня, что незапущенные {209} формы шизофрении вполне поддаются излечению.

Только позднее я узнал, что был в обществе известного невропатолога профессора Евгения Константиновича Сеппа, хорошего знакомого и поклонника Мейерхольда.

Конца я все-таки не дождался и, ни с кем не простившись, поплелся домой. Какие мысли осаждали меня дорогой, я точно не помню, но мне кажется, что их лейтмотивом было желание круто изменить образ жизни, профессию и специальность.

Пресса не заставила себя долго ждать. Она откликнулась охотно и в резкой форме. Все нападки обрушились на меня. Мейерхольда порицали лишь за опрометчивый выбор пьесы. Меня же обвиняли в том, что я анекдоту о ничтожном человеке придал монументальную, ложнозначительную форму, и еще в том, что из текста пьесы нельзя понять, сочувствую я своему герою или смеюсь над ним, и что в конце концов неясно — положительное явление этот Бубус или отрицательное.

В досаде на несправедливость этих обвинений, а также по совету кое-кого из друзей (теперь я сомневаюсь — друзей ли?) я написал открытое письмо в газету, в котором утверждал, что неповинен в возводимых на меня грехах, и отмежевывался от режиссерской трактовки пьесы, которая, не считаясь с автором, пошла наперекор и вопреки его замыслу.

Объективности и беспристрастности ради должен, однако, заметить, что и ленинградская пресса в известной своей части не пощадила меня, а один из рецензентов (не помню сейчас, кто именно) даже писал, что «вот, мол, появился в театральном мире некий Файко, который уже успел под шумок протащить на сцену две свои пьесы». Я до сих пор не понимаю, что именно подразумевал критик под термином «шумок».

{210} Написал также неодобрительную статью и В. Блюм. В частной беседе много лет спустя он как-то мне сказал:

— А ведь это вы про меня написали.

— ?!..

— Я ведь тоже был учителем гимназии, а фамилия моя тоже начинается на букву «Б».

Я промолчал, но, вспоминая историю с «Папиросницей от Моссельпрома» и подытоживая свой драматургический опыт, предался наедине невеселым обобщениям.

Позднее, однако, мы ближе сошлись с Блюмом, особенно в период «Евграфа», «Человека с портфелем», «Концерта», и, можно сказать, даже подружились. В 1941 году в эвакуации в Ташкенте я один из очень немногих стоял у его гроба, провожая в последний путь учителя Блюма.

## Встреча третья

Письмо мое, конечно, не содействовало улучшению наших отношений с Мейерхольдом. Произошел разрыв. Когда я бывал на его спектаклях и когда они производили на меня сильное впечатление, я к нему не заходил, а если мы встречались где-нибудь в общественных местах, то ограничивались официальным поклоном.

И вот только в 1938 году… Впрочем, до этого был еще один неожиданный для меня телефонный разговор, кажется, в самом начале тридцатых годов.

Подняв трубку, я услышал молодой, очень вкрадчивый и корректный мужской голос:

— Товарищ Файко?.. С вами сейчас будет говорить Всеволод Эмильевич.

Я даже как-то сразу не сообразил, что Всеволод Эмильевич — это и есть Мейерхольд, настолько я был далек от возможности какой-либо беседы с ним.

Раздался знакомый мягкий, рокочущий тембр мейерхольдовского голоса:

{211} — Вы удивлены, что я вам звоню?

— Признаться… да.

— Ну, когда кончите удивляться, тогда скажите…

— Я вас слушаю, Всеволод Эмильевич.

— Вы очень заняты?

— Когда? Сейчас?

— Ну, не сегодня вечером. Я вас в гости звать не собираюсь. Я имею в виду вообще, в данное время.

Я коротко ответил, что делаю и над чем работаю.

— Связаны с каким-либо театром? Впрочем, что я спрашиваю. Ясно и без того. Вот что, Файко!.. Не тряхнуть ли нам стариной?

— То есть, Всеволод Эмильевич?

— У меня тут родилась одна идейка. Понимаете, замысел спектакля. И материал, мне кажется, как раз в вашем духе. Как вы на это смотрите? Чего же вы молчите? Алло!.. Вы здесь?

— Да. Я… Дело в том, что так, сразу…

— Но вы же ничем не рискуете. И вы еще даже не знаете, о чем идет речь. — В голосе Мейерхольда звучали сердитые нотки. — Позвоните ко мне, когда освободитесь. Дней через десять. Ладно? Прощайте!

Я мог позвонить гораздо раньше, но почему-то все раздумывал и откладывал. Неужели уж так сильна была травма?.. Так и не позвонил. Потом жалел об этом. Очень.

И вот лет через шесть или семь, весной 1938 года, произошла наша последняя встреча. Мимолетная, короткая, на ходу…

Я шел по Брюсовскому переулку в сторону улицы Герцена, о чем-то сосредоточенно думая, не глядя по сторонам. И вдруг услышал голос:

— Файко!..

Я поднял голову и увидел Мейерхольда, который сидел в открытой машине на заднем сиденье, без шляпы, помолодевший, тщательно, даже элегантно одетый. Он улыбался мне, дожидаясь, когда я подойду.

{212} — О чем вы думали сейчас, когда шли?

— Ну, Всеволод Эмильевич, это ведь, знаете, так вдруг не скажешь…

— Да. Особенно после такого перерыва.

— Я вам тогда не позвонил, Всеволод Эмильевич, потому что…

— Э!.. Все это в прошлом…

Театр Мейерхольда к тому времени был закрыт, и спектакли в нем прекратились.

— А сейчас вы бы ко мне позвонили? Впрочем, не буду задавать каверзных вопросов. Скажите лучше, что делаете?

Я рассказал в двух словах о своих работах и, между прочим, о том, что написал оперное либретто.

— Ну что ж, этим и Скриб шалил. А? Вы — драматург, у вас это может получиться. Я вот тоже занялся оперой. Константин Сергеевич вошел в мое положение и поручил мне «Риголетто». А?

Наступила пауза.

— Знаете, Файко, а ведь я складываю паруса. То есть, по сути дела, уже сложил. А? Понимаете?

Я посмотрел в его смеющиеся, печальные глаза, и сердце у меня сжалось.

Вдруг Мейерхольд, взглянув куда-то поверх моей головы, быстро протянул мне руку, так же быстро ее отдернул и откинулся в угол Сиденья.

— Прощайте! Лихом не поминайте. Хорошо? Ну, идите, идите…

Я оглянулся. От подъезда дома по асфальтированной дорожке шла к машине Зинаида Николаевна.

Медленно двинулся я вниз по Брюсовскому переулку. Мне очень хотелось обернуться и еще разок посмотреть на Всеволода Эмильевича Мейерхольда, но я почему-то себя удерживал. И шел, шел, не оборачиваясь, и у меня ломило затылок.

# **{213}** Виртуоз сценического диалога

Я увидел его из окна вагона, когда поезд не успел еще остановиться. Его высокая элегантная фигура в темпом пальто и мягкой шляпе отчетливо выделялась в предрассветных сумерках раннего апрельского утра. Он стоял на перроне Краснодарского вокзала и внимательно следил за подходившими вагонами. На его губах и в прищуренных глазах, как мне показалось, бродила лукавая, чуть ироническая улыбка.

«Уж не по моему ли адресу?» — подумал я, и мне стало немножко не по себе. В самом деле, прикатил автор из Москвы, чтобы выходить на вызовы и аплодисменты!.. И неумно, и нескромно… Но я все же двинулся к выходу, смущенный и нерешительный. Моя жена, замешкавшись с носильщиком, шла позади.

Увидев нас, Радин экспансивно взмахнул руками и как-то сразу очутился рядом. В его улыбке не было и тени насмешки — она была полна приветливого, взволнованного, искреннего гостеприимства. Неловкость исчезла, я в полном восторге потянулся к нему целоваться. И тут же вдруг почувствовал, как меня мягко, но энергично отстраняют, а через секунду увидел сбоку, пониже себя, голову Николая Мариусовича с безукоризненным пробором, почтительно склоненную к руке моей жены. Потом Радин выпрямился, отступил на шаг и с уверенной, спокойной грацией широко открыл мне свои объятия. «Первый урок, — подумал я, уткнувшись носом в мягкий ворс радинского пальто. — Что еще будет?»

Но никаких уроков больше не последовало, а сразу возникло непринужденное и очень сердечное общение. Беседа лилась непрерывно, легко и оживленно, переходя {214} с предмета на предмет, и по дороге в город и в номере гостиницы, очень просторном, почти роскошно обставленном, но в высшей степени холодном.

И Радин, прощаясь с нами и приглашая к завтраку, зябко поводил плечами, старательно растирал застывшие руки и даже поднял воротник пальто. При этом он рекомендовал нам воспользоваться пока удобствами отеля, отдохнуть после дороги, а главное, хорошенько согреться. И в глазах его снова мелькнул лукавый блеск, но это был уже взгляд близкого, своего человека, так сказать, сообщника, которого можно и нужно понимать с полуслова.

«Человек с портфелем», смотреть которого мы с Лидией Алексеевной приехали из Москвы, шел только на следующий вечер, и вышло так, что Радин с Шатровой два дня были свободны от спектакля и репетиций. И мы это время почти не разлучались. Либо сидели у них в домике на очаровательной застекленной верандочке, увитой диким виноградом, либо очень много гуляли. Мы ходили и в ботанический сад, и на берег разлившейся Кубани, и к просторам душисто-влажной, весенней степи. А вечером бродили по неярко освещенным улицам города среди мягкого слитного гула южной толпы. И говорили, говорили, говорили…

Николай Мариусович, много рассказывал о себе, не столько о работе в театре, сколько о своих личных делах, о своих переживаниях, о своих потерях и обретениях, о своих разочарованиях и привязанностях. Он был тогда несколько травмирован московским конфликтом в театре бывш. Корша, что и заставило его временно перекочевать в Краснодар. В его словах нередко звучали горечь и обида, всегда, впрочем, растворенные в великолепном юморе, в неожиданной шутке.

Радин был чудесный собеседник, он умел не только интересно и разнообразно строить беседу, никогда не {215} утомляя партнера длинными рассказами, он умел также замечательно слушать, активно, творчески внимательно, поощряюще. Мы уже забыли, что познакомились совсем недавно. Наше естественно возникшее общение перешло в подлинное сближение, которое потом и легло в основу настоящих дружеских отношений. Как это вышло — не знаю, скажу только, что в эти первые дни нашего знакомства мое представление о Радине, основанное на виденных мною многочисленных ролях, претерпело значительную метаморфозу. Я готов был встретить блестящего, галантного обольстителя, может быть, даже соблазнителя, обаятельного скептика, может быть, даже циника, человека парадоксальных идей и не очень точных принципов, фланёра и денди, мужественного и умного, но беспечного и немножко утомленного от удач и успехов, а вышло совсем наоборот: я видел, вернее, чувствовал рядом с собой человека очень нежной, почти робкой души, застенчивого и не очень решительного, всегда ищущего поддержки и поощрения, ранимого даже по пустяковым поводам, человека каких-то смутных печалей и надежд. И наряду с этим в нем уживался человек легкий и гибкий, остроумный и даже озорной, обладающий при этом громадным (что сливалось у него, в сущности, в одно целое) как жизненным, так и сценическим опытом.

Я поделился своими впечатлениями с моей женой, к которой Радин обращался как-то больше и чаще, чем ко мне, и не из соображений вежливости, а скорее, в поисках женской чуткости и понимания, идущего от сердца, и Лидия Алексеевна целиком со мной согласилась. Надо сказать, что и в дальнейшем это первоначальное ощущение не поколебалось, а, наоборот, окрепло.

Наступил вечер, и мы отправились на «Человека с портфелем». Я, разумеется, волновался, хотя спектакль прошел уже не один раз и всегда, как мне сказали, с неизменным успехом. Елену Митрофановну я себе представлял в роли Зины и уже предвкушал будущее удовольствие, {216} а Николай Мариусович в роли Гранатова был для меня все же загадкой. Сам он мне ни словом не обмолвился о том, как он работал над образом, как он его трактует, ни о чем меня не спрашивал, ничего мне не объяснял.

— Успеем поговорить после спектакля, — говорил он. — Потерпите!

В Радине была глубоко заложена неприязнь ко всякого рода театральной словесности, к разным вскрытиям, раскрытиям и т. п. Сам того, возможно, не сознавая, он придерживался правила Гете: «Bilde, Künstler! Rede nicht!»[[32]](#footnote-33)

Я уже говорил, что до нашего личного знакомства в Краснодаре я хорошо знал Радина как актера, видел его во многих и разнообразных ролях как классического, так и современного репертуара, в наших отечественных пьесах и в пьесах западных авторов. Началось это давно, с моих гимназических лет, с коршевских утренников и пятниц, и позднее, особенно в период триумфального расцвета радинского таланта, в драматическом театре Суходольского (1914 – 1918).

Все вспомнить или даже все перечислить было бы трудно, да и вряд ли нужно в данном случае. Каждый созданный Радиным образ требует пристального и вдумчивого разбора. Хочется только сказать, что Николай Мариусович не был актером перевоплощения, он даже редко менял внешний вид и избегал прятаться за гримом. Он всегда нес себя в своей радинской исключительности, но всегда был неожидан, оригинален, неповторим. Преодоление подражательности (даже высоким образцам) лежало в основе его творческой программы, о чем он и сам любил говорить в своих немногочисленных театральных беседах. Роль, в которой он не находил для себя хотя бы элемента новизны, еще не показанного и не игранного, была для него мертва и неинтересна. И потому зритель обычно шел на спектакль с участием Радина как на «открытие». {217} Но, раз утвердившись в роли, Радин никогда не подчеркивал своего изобретательства, не кокетничал своим новаторством. Он всегда и неизменно был прост и естествен, уверен и правдив почти до будничности, убедителен без малейших усилий что-то доказывать.

Это был стиль самого высокого театрального реализма. И этот стиль насытил и пропитал собой весь многогранный и многоцветный радинский репертуар — от классических монументов (Шекспир, Мольер, Шиллер, Гюго, Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин), через образы в творениях его современников (например, Вельский в «Касатке» А. Н. Толстого или Манчини у Леонида Андреева в «Тот, кто получает пощечины») до легкомысленных безделушек французских комедиографов, как, например, «Тревожный звонок», «Любовь — сила», «Золотая осень», до ролей в популярной «Мисс Гоббс» Дж. Джерома, во всех комедиях О. Уайльда, а также и в драматургии Б. Шоу.

И вот тут особенно вспоминается профессор Хиггинс в комедии «Пигмалион». Мне пришлось видеть много Хиггинсов, и не только своих, отечественных, но и зарубежных — одного немца, одного австрийца и одного шведа, игравшего также на немецком языке[[33]](#footnote-34). Это были все мастера своего дела, так сказать, имена, гастролеры. И все они играли безупречно эту парадоксальную, оригинально построенную и все же салонную комедию — комедию озорную и все же респектабельную, несмотря на ее эксцентричность и социальные контрасты. Все они, ловко жонглируя идеями и афоризмами драматурга, скользили по поверхности пьесы, полированной до блеска, откуда они и черпали блестящий материал для своих виртуозных комедийных пируэтов.

{218} Радин же, отнюдь не революционизируя Шоу и не утяжеляя его, просто-напросто раскапывая эту поверхность и опускался во внутренние пласты замысла, где и чувствовал себя как дома.

Радин играл ученого, специалиста в области фонетики, ученого-англичанина, именно англичанина, а не какого-либо иного европейца, играл одержимого своей наукой джентльмена, но немножко чудака и безотчетного, почти инфантильного эгоиста. Весь этот комплекс черт Радин сумел дать суммарно уже в первой картине — под дождем, во время театрального разъезда, чтобы потом развивать их в повторах и репризах, на протяжении всей пьесы.

От просторного, немного будто даже мешковатого, но строго элегантного темно-серого костюма, пытливого взгляда из-под поблескивающих стекол очков, быстрой, почти нервной походки, слегка сутуловатой спины до резкого тембра голоса с богатейшими переходами интонаций Радин — Хиггинс был слеплен из одного материала, представляя собой хоть не совсем обычный, но органически цельный социальный и национальный тип.

Всегда беспощадно логичный, полный здравого смысла и лишенный малейшей сентиментальности, он был при этом или именно поэтому душевно ограничен и очень одинок в своем маленьком мирке. Без понимания того, что существует иной мир, сложный, таинственный и неумолимый.

Не знаю, в какой сцене и в каком именно месте в Радине — Хиггинсе вдруг возникают первые признаки перемены, когда его реакция замедляется и на отработанную схему жизненных представлений ложится пелена задумчивости и недоумения.

Я вспоминаю замечательную картину возвращения ночью с великосветского бала. Мужчины во фраках, Элиза в роскошном вечернем туалете. Хиггинс утомлен, истощен, больше — он опустошен. Все кончилось. Финиш. Эксперимент удался на славу, экзамен сдан блестяще. И его сдала не Элиза — она тут ни при чем, — экзамен сдан им, {219} им одним, профессором Хиггинсом, его мастерством, его гением. А сейчас делать больше нечего, и упражняться не в чем, и спешить некуда. Надо просто спать. И Хиггинс зевает. Какой это был зевок! Нарочитый, вызывающий, оскорбительный и при этом по-детски рассчитанный на какую-то реакцию, на эффект, полный надежд на взрыв, на протест, может, даже на слезы и бурное объяснение.

Ожидания Хиггинса не оправдались, и в сцене, когда Элиза швыряет в него домашние туфли, разочарованный и обозленный, он резок, груб, почти истеричен. Но мы уже ясно чувствуем, что он покорён, что все поведение его — лишь бравада мужчины накануне капитуляции.

Я опускаю последние переходы и оттенки в отношении Хиггинса к Элизе, мне вспоминается только самый финал пьесы.

Обычно все виденные мною Хиггинсы в конце торжествовали победу. Они ликовали и пожинали плоды. А Радин в той недоговоренности, которая есть и у Шоу (сцена с галстуком), показывал человека прежде всего бесконечно счастливого и как бы удивленного этим своим счастьем, этим неожиданным пленом. Это было дано и в несколько испуганном, ищущем взгляде, и в приподнятых бровях, и в каком-то полузаторможенном движении к ней, к своему творению, к своему шедевру, к своей Галатее…

И перед самым закрытием занавеса в воздухе как бы звучал без слов итог пьесы: так вот, значит, какова она, эта жизнь, подлинная жизнь человеческой души, к которой может привести и такая узкая тропинка, как изучение фонетики лондонских диалектов.

Все эти мысли и воспоминания проносились у меня в голове, когда я сидел уже в полузатемненном зрительном зале Краснодарского театра и, прислушиваясь к гулу голосов, ждал начала спектакля «Человек с портфелем».

«И вот этот артист, — думал я, — этот самый Радин {220} будет играть роль, написанную мною, и будет произносить мои слова». Во рту у меня было суховато, а в животе пробегали холодные волны.

Запоздавшие зрители, рассаживаясь по местам, переговаривались и даже смеялись. Это мне казалось бестактным, вызывающим.

Но вот наконец занавес дрогнул, на мгновение задумался — стоит ли ему вообще на этот раз открываться, — и потом, шурша и надуваясь, раздался в обе стороны.

Должен сознаться, что первый акт вызвал во мне некоторую настороженность. Вернее, не весь акт, а его финал. Все первые сцены (с матерью, Лихомским и Редуткиным) Радин проводил очень сдержанно, скупо, но точно и выразительно. Не раскрываясь, не ставя резких акцентов, он как бы заманивал зрителя, интриговал его. Но вот в конце акта — перед убийством Лихомского — Радин вдруг преобразился и перешел на какую-то условно-театральную манеру игры. Он надвинул жестом апаша на глаза кепку и стал злодейски красться вдоль стены вагона, хотя это не было вызвано никакой необходимостью.

«Что же это такое? — думал я с тревогой. — Ведь это не потому, что не в его, Радина, привычках выбрасывать людей с поездов под откос; это потому, что в данном случае, в данной ситуации он не поверил автору, он тут мне не доверяет».

За кулисы я в антракте не пошел, остался сидеть в партере, и мне казалось, что зрители, проходя мимо, усмехаются на мой счет и даже как будто что-то шепчут друг другу.

Но со второго акта пошло все по-другому, неожиданно и незабываемо, Радин вошел в свою стихию и чеканной, уверенной игрой все больше захватывал и покорял зрителя. Обычно Гранатова играли в замкнутой, тяжкой, даже несколько зловещей манере. Радин же, говоря языком шахматистов, избрал открытую партию. Он был подвижен, быстр, неутомим и жизнелюбив. Начав свой путь с преступления, {221} он устремился вперед, и уже никакие преграды не могли его больше остановить. Это было закономерно и фатально. Он как бы фехтовал на все четыре стороны, делая выпады, защищаясь и вновь атакуя. Особенно хорош и разнообразен он был в дуэтных сценах с Зиной — Шатровой, сверкая отточенным клинком диалога, как, например, во втором акте (мольба о помощи и признание в любви), в проходной встрече третьего и в последней сцене четвертого (разоблачение Гранатова и неудачный выстрел потрясенной Зины).

Чрезвычайно убедителен он был также в сцене с Тополевым, избрав ход лицемерного послушания, мнимой покорности. Мне кажется, что весь зрительный зал вместе с Зиной, спрятавшейся за шкафом, готов был верить искреннему раскаянию Гранатова. Оба монолога, как в третьем акте, так и особенно в финале, Радин произносил с тончайшей отделкой деталей, но в стремительном и страстном нарастании. Пользуясь музыкальным термином, это было allegro con fuoco. И когда он только успел так скрупулезно разметить партитуру роли? Или это просто была интуиция артиста, закрепленная опытом и проверенная мастерством? Я слушал и не верил ушам своим. Я перестал понимать: где тут Гранатов, где Радин и где тут, между прочим, я?

За финальный монолог меня много упрекали, вплоть до самого недавнего времени. Что я, мол, допустил психологическую ошибку, согрешил против правил и что Гранатов не мог бы себя обнажать в такой форме и так исповедоваться во всех своих грехах и преступлениях. Но Радин и не исповедовался и отнюдь не просил пощады. Он меньше всего заботился о том, что его публичная декларация может принести пользу обществу. Это был последний пир его души, самоупоение на краю грозной бездны. Каким он был, таким и остался — воинствующим эгоцентриком и одиночкой. Сбрасывая маску за маской, личину за личиной, он как бы освобождался от пут, которые сам {222} на себя наложил, освобождался в преддверии ближайшей и неминуемой личной катастрофы.

У меня одно время было в плане пересмотреть этот монолог, исправить его, изменив некоторые мотивировки, но, увидев и послушав в Гранатове Радина, я это попечение отложил.

При выходе из театра в толпе зрителей меня остановил какой-то гражданин средних лет, небольшого роста, в чесучевой поддевке, с пышными черными усами. По всем признакам — местный житель. Хлопнув меня по плечу, он спросил:

— Ну, что скажешь?

Я не знал, что и о чем мне с ним говорить.

— Ничего не скажешь? И правильно! И молчи. А вот когда вернешься в Москву, скажи там им, как у нас здесь играют.

И отошел.

В этом «им» было грандиозное, ничем не поколебимое сознание своего абсолютного превосходства.

После спектакля, на банкете в Пединституте, среди профессуры, преподавателей и приглашенных, Радин уже почти в самом конце подошел ко мне с бокалом вина и сказал не в очень даже, как мне показалось, дружелюбном тоне:

— Ну?..

— Что — ну?

— Давайте теперь разговаривать.

— Стоит ли, Николай Мариусович?

— Неужели так безнадежно?

Я хотел ответить и не смог, а только посмотрел на него влюбленными глазами и беспомощно развел руками. Радин понял меня и поцеловал в лоб.

— А теперь выслушайте меня, автор. Репетиций было мало. Это неизбежно при здешних условиях. Но я продолжаю работать. Не только дома, а всюду и всегда. Даже на сцене, даже во время спектакля. Вот и сегодня, например, {223} уже в вашем присутствии я пытался кое-что изобрести в конце первого акта. Вы заметили?

— Ннет…

— Врете! Я знаю, это плохо. Я отменю. И помните одно, милый автор: как я играю сейчас, мне еще не ясно. Но одно я знаю твердо: буду я играть лучше, и гораздо лучше. Вы мне верите?

Я все еще молчал, побежденный, счастливый.

— Надо верить! — добавил он, легко вскочил, подлетел к моей жене и пригласил ее на вальс. Ему было тогда пятьдесят шесть, а вальсировал он, как молодой бог.

Через день или два мы уезжали, с грустью покидая милый весенний Краснодар. А в нем — двух очень близких, дорогих друзей. На вокзале, опять почему-то ранним утром, мы прощались и чуть ли не обливались слезами. В следующем сезоне Радин и Шатрова уже не служили в Краснодаре, а вернулись в Москву, снова в театр бывш. Корша, в свободное же время они участвовали в больших и длительных гастрольных поездках. Мы переписывались довольно интенсивно, но, к сожалению, у меня сохранились далеко не все радинские письма. В то время мы с женой тоже подолгу разъезжали по Союзу, все время меняя места. Очевидно, при переездах многие письма затерялись.

Николай Мариусович любил писать письма, писал их охотно, со вкусом, придавая им всегда очень живую, оригинальную, не лишенную литературной отделки форму. Я утверждал, что у него изысканный эпистолярный стиль, и Радин делал вид, что сердится на меня за это.

В одном из своих посланий из Кисловодска он мне писал: «Amicissime[[34]](#footnote-35)! Писателю писать трудно, то есть мне трудно писать Вам, писателю, но, конечно, и Вам, писателю, писать тоже трудно. (Вероятно, поэтому Вы так мало и пишете.) Вы все с меня смеетесь. Выдумали, что у {224} меня высокий эпистолярный стиль! Я даже не знаю, что это такое. И вот душа рвется к соединению с Вами, а перо от конфуза трясется в руке, как цуцик на морозе. Да примите же Вы меня когда-нибудь всерьез!!! Я же больной, усталый, потерявшийся человек! Ага! Я пощекотал Ваше предсердечье! Вам стыдно, Вы сняли очки и задумались. Вы ищете поддержки в глазах Лидии Алексеевны, но у этой чуткой, нежной женщины Вы встретите только справедливую укоризну…»

И дальше, вдруг:

«Прочтя всю эту чепуху, Вы, конечно, сразу догадаетесь, что мне писать решительно не о чем. Но Вы пожелали, вот и казнитесь. Ну, что мне сказать? Да, о погоде. Стало теплее…» и т. д.

В конце 1928 года мы с женой побывали за границей и привезли оттуда новую пьесу Вернейля «Мсье Ламбертье», которую видели в «Лейпциг-театре» в Берлине с Альбертом Бассерманом и Люци Мангейм в главных ролях. Вернее, в единственных, потому что в трехактной драме действуют только два лица, не считая телефона. По жанру — это психологический детектив, то есть раскрытие тайны без участия сыщиков и преступников. Тема — ревность к прошлому, подозрительность, доходящая до мании и приводящая к катастрофе. Пьеса эта имела за границей громадный успех, став гвоздем сезона во многих европейских столицах. Мы с женой сразу поняли, что обе роли — великолепный материал для актерского мастерства Радина и Шатровой. И действительно, они оба ухватились за нее с жадностью и азартом.

Лидия Алексеевна быстро сделала перевод, я слегка отредактировал текст, применяясь к условиям нашей сцены, и пьеса, которой, по предложению Николая Мариусовича, мы дали название «Ложь», была разрешена к представлению, но… лишь для гастролей по некрупным городам Советского Союза.

Однако, несмотря на это, оба артиста тщательно приготовились {225} к поездке, помогая друг другу, и отправились в путь летом 1929 года.

В небольшом объяснительном проспекте к гастролям я между прочим писал:

«… Вернейль в тонкости знает законы театра, он в совершенстве владеет тайнами сценического механизма.

Он строит роль непринужденно и четко.

Характеристику он дает в действии, скрепленном самой обычной, но и самой выразительной “разговорной речью”.

Положения, в которые ставит Вернейль своих героев, всегда неожиданны и в то же время естественны. Их ожидаешь неизбежно, и в то же время они поражают.

Зритель следит за развитием действия затаив дыхание. Его внимание не ослабевает ни на минуту. Он предугадывает будущее, он даже не ошибается, но все же всегда остается побежденным.

Произведение Вернейля по своему стилю совершенно исключительно подходит к характеру талантов и художественной манере и Радина и Шатровой.

Пьеса дает возможность в очень простых, жизненно правдивых формах достигать высокой театральности, а это, по существу, и является настоящей силой обоих артистов…»

Прогнозы мои полностью оправдались. Спектакль имел громадный успех, и театральное турне Николая Мариусовича и Елены Митрофановны, хоть и не по крупным городам, само по себе носило триумфальный характер.

К сожалению, мне не пришлось видеть этот спектакль, наши маршруты не скрещивались ни в одном пункте, но, судя по рецензиям и главным образом по рассказам очевидцев (и не только друзей), игра обоих артистов была подлинным концертным дуэтом, тончайшим по филигранной шлифовке и волнующим глубокой жизненной правдой.

{226} Живя в Москве сравнительно недалеко друг от друга, мы часто встречались с Николаем Мариусовичем. Он заходил к нам на Петровский бульвар, по дороге в театр или из театра домой. А мы бывали у него на Малой Дмитровке в большом доме, в большой мрачноватой квартире.

Когда из Ленинграда наезжал Алексей Николаевич Толстой с первой своей женой Натальей Васильевной Крандиевской, в этой квартире устраивались обычно ужины, не очень многочисленные, но полные непринужденного веселья, всякого рода воспоминаний, рассказов, как театральных, литературных, так и личных.

На эти вечера приходил кое-кто из коршевских старых сослуживцев Николая Мариусовича — Павел Сухотин, а также старичок, театральный администратор М. Разумовский, занимавший одну из комнат в квартире Радиных и боготворивший хозяев. К остальным он был суров, придирчив и неумолим, особенно если дело касалось контрамарок. Это тоже давало повод для всякого рода шуток.

Маленькие эти пиры, отличавшиеся не только количеством, но и тонким качеством яств и пития, вплоть до устриц и французского «Шабли», затягивались обычно до самого утра.

Мы с женой присутствовали на них преимущественно на положении слушателей и потребителей, завороженные и ошеломленные не совсем привычной для нас обстановкой. Наши скромные реплики тонули как в бурных, сочных монологах Алексея Николаевича, так и в острых, полных иронии и сарказма интермедиях Николая Мариусовича.

Но больше я любил наши беседы с Радиным вдвоем в его кабинете, обычно днем, когда он бывал свободен от репетиций. Здесь Николай Мариусович как бы преображался, и опять предо мной возникал тот образ, который поразил меня при нашем краснодарском знакомстве.

Самоуверенность, корректность, даже некоторая надменность исчезали начисто, и опять я общался с человеком встревоженным, смятенным, чего-то ищущим, что-то стремящимся {227} понять. Разница в возрасте между нами была немалая, больше двадцати лет, и Радин, относясь ко мне с доверием и настоящей симпатией (позволю себе это утверждать), соединял в этом чувстве и дружеские и отеческие ноты. Ему всегда хотелось поделиться со мной чем-то самым серьезным и самым главным в своем опыте и в своих раздумьях.

Он читал мне фрагменты из личных записей и заметок разных лет, отрывки из писем к нему его друзей и сослуживцев и собственные сохранившиеся черновики. Тут мелькали такие имена, как Синельников, которого Радин считал своим первоучителем, Комиссаржевская, Савина, Горелов, Павленко и многие другие.

Это уже были не анекдоты, не беглые зарисовки, не забавные эпизоды — это были вдумчивые, осторожные и почти всегда доброжелательные характеристики. Как будто Радин хотел вызвать в своей памяти самое светлое, самое чистое, чтобы закрепить это в своей настоящей жизни. Создавалось впечатление, что Николай Мариусович постоянно хочет как бы освободиться от чего-то наносного, мелкого, случайного, сорного, что мешает ему по-настоящему жить, понимать жизнь и людей. И мне всегда казалось, что в Радине наряду с очередными театральными и актерскими задачами жила какая-то сверхзадача, настойчивая, но трудно определимая, и что эта сверхзадача была связана каким-то образом с толстовской идеей личного нравственного совершенствования. Позднее эту мою догадку полностью подтвердила Елена Митрофанова Шатрова, в то время как сам Радин в этих наших задушевных беседах никогда не ссылался на Толстого, не цитировал его и даже редко называл его имя.

В этот период Радин стал чаще выступать в советских пьесах. За ростом нашей драматургии он следил с пристальным, ревнивым и требовательным интересом. Он часто {228} задавал мне в этой связи всякого рода, иногда и каверзные вопросы, на которые я, находясь сам внутри процесса общего драматургического развития, часто не мог объективно и вразумительно ответить.

Между другими ролями он сыграл также инженера Мерца в одноименной пьесе Л. Никулина. Пьеса эта в известном смысле была написана как полемический отклик на «Человека с портфелем». Мерц — положительный герой, беззаветно и честно отдающий все свои творческие силы Советской Родине, и Радин создал образ, полный искреннего пафоса и темперамента. Помимо спектаклей я помню концерты, в которых Радин выступал с монологом Мерца и всегда имел единодушный и шумный успех.

В 1932 году Радин вступил в труппу Малого театра. В этом шаге была своя закономерность, и мне понятно, почему переговоры с Художественным театром так ни к чему и не привели. Хотя Николай Мариусович не говорил мне об этом прямо, но мне казалось, что он опасается чрезмерной художественной регламентации, в каких бы высоких формах она ни выражалась. Его артистической индивидуальности было бы тесновато и холодновато в строгом орденском капитуле великого МХАТ. Более старинные и более просторные традиции Малого театра были ближе его душе, в них он чувствовал себя естественнее и органичнее.

Я помню две роли, сыгранные Радиным в Малом театре, два замечательных созданных им образа: Звездинцева в «Плодах просвещения» и лорда Болингброка в «Стакане воды» Скриба.

В «Плодах» Радин в молодые годы играл и Вово и Григория, и вот теперь, к шестидесяти годам, воплотился в Звездинцева. Так обычно и постаревшие Чацкие с течением времени переходят от протестов и обличения к бюрократическому консерватизму Фамусовых.

Звездинцев Радина был чрезвычайно колоритной фигурой как во внешнем облике, так и во всех деталях характера и общения с людьми. Статный, представительный, с {229} военной выправкой, он весь во власти своей маниакальной идеи. Это весьма приятный, мягкий в обращении, доверчивый до наивности, очень воспитанный и очень глупый барин. С его лица не сходит постоянное, почти восторженное удивление перед непостижимыми загадками бытия. Оно не покидает его не только при общении с медиумами, профессорами и своими единомышленниками-спиритами, но и с домочадцами, прислугой и прибывшими с челобитной мужиками.

Мы видим, что просвещения в нем не так уж много, но что плоды такого просвещения грандиозны по своему торжествующему идиотизму. Убежденность Звездинцева не поддается никаким колебаниям, он верит и любит свою затею, не может и не хочет с ней расстаться.

Особенно хорош был Радин — Звездинцев в финальных сценах, после разоблачения Таниных проделок.

Трудно забыть интонации Радина в маленьких проходных репликах, когда жена ему говорит, что его обманывают, как самого глупого человека.

«То есть в чем? Я не понимаю, какой обман».

В этом словечке «какой» было столько веры и столько снисходительной жалости к тупым, непросвещенным людям!

Или дальше:

«А дитя, которое ясно видела Марья Васильевна! Да и я видел… Это не могла же сделать эта девушка».

Слова «Да и я видел…» Николай Мариусович произносил после небольшой паузы, несколько понизив голос, как бы обращаясь к себе самому и преодолевая возникшие смутные сомнения.

«Барыня. Вы думаете, что вы умны, а вы — дурак!

Звездинцев. Ну, я уйду. Алексей Владимирович, пойдемте ко мне».

В этой сцене первую скрипку играет профессор Кругосветлов со своими псевдонаучными тирадами, но Радин, с малым количеством не очень эффектных слов, его полностью {230} перекрывал, и это последнее «я уйду» в ответ на грубость супруги звучало величественно, почти как галилеевское «А все-таки она вертится!».

И вот — лорд Болингброк. Громадный диапазон.

Радин играл эту роль после Южина, который был очень хорош, но уже тяжеловат, и силен главным образом в резонерском регистре образа. Радин же был весь подвижность, натиск и грация. При этом ни одного лишнего жеста, ни малейшей суеты. Рисуя придворного, царедворца с головы до ног, обольстительного кавалера и тонкого дипломата, Радин ни на минуту не забывал показать в Болингброке прежде всего министра и государственного деятеля.

Скриб искусно привинтил к искрометным положениям своей комедии исторический фон, эпоху королевы Анны, политику Англии в борьбе за «испанское наследство» и т. п. Болингброк — убежденный тори, сторонник мира с Францией и разумных компромиссов на почве здравого смысла. Радин выдвигал на первое место именно эту характеристику роли, попутно увлекательно и непринужденно расшивая узоры интриг в столкновениях Болингброка со своей соперницей, герцогиней Мальборо.

Запомнилась мне особенно одна сцена, уже не помню, в каком действии комедии, но где-то ближе к финалу. Болингброк одерживает блестящую победу в очередной стычке с герцогиней, он весь полон торжества и даже злорадства. Но Радин прежде всего показывает не это, а глубокое, проникнутое скорбной печалью сожаление, что ему, рыцарю и джентльмену, пришлось так грубо обидеть даму. Склонив голову несколько набок и пряча улыбку, он сочувственно наблюдал за своей неистовой жертвой, потом, отвесив церемонный придворный поклон, он делал изящный поворот и удалялся легкой, почти танцующей походкой далеко в глубь сцены по анфиладе дворцовых апартаментов. Были видны только его спина, аллонжевый парик, {231} спадающий на плечи, и кончик шпаги, торчащий из-под расшитого золотом кафтана. Проход длился достаточно долго, но радинская спина была до такой степени красноречива, экспрессивна и, я бы сказал, музыкальна, что зрительный зал каждый раз в этом месте не мог удержаться от грома рукоплесканий.

К тому времени здоровье Николая Мариусовича несколько ухудшилось. Он часто жаловался на разные недуги и, посмеиваясь над докторами, охотно и тщательно лечился. Вообще в быту Николай Мариусович был очень аккуратен, даже педантичен. В кабинете, например, среди бумаг и книг царил безукоризненный, строго продуманный порядок, нарушение которого доставляло ему искреннее огорчение.

В гастрольные поездки Николай Мариусович уже больше не пускался, это его утомляло, но очень любил проводить отпуск где-нибудь в захолустном тихом местечке и большей частью один. Так, я, например, помню его отъезд в городок Гадяч, на родину гоголевского Ивана Федоровича Шпоньки. Там он жил на окраине, в уютной мазанке с палисадником, в котором пестрели большеголовые подсолнухи, а под домом хрюкал поросенок. Николай Мариусович в жаркий полдень обычно сидел на маленькой терраске, поджаривал на примусе цыпленка и в ожидании вкусного завтрака либо размышлял на свои любимые этические темы, либо писал письма.

И эти письма из такого вот Гадяча всегда были полны душевного покоя и какой-то буколической умиленности.

А в Москве врачи все чаще укладывали Радина в постель для передышки и восстановления сил. Мы его в эти дни часто навещали, обычно днем. Он лежал на белоснежных подушках, с открытым воротом тончайшей сорочки, красивый, томный, чуть ослабевший и, держа за руку собеседника, говорил негромким, чуть прерывающимся голосом. {232} Но по ходу беседы он как будто забывал о болезни, в глазах опять зажигался озорной блеск, и в его рассказах о переживаниях и наблюдениях пациента опять искрился неисчерпаемый запас иронии и шутки. При этом он очень любил слушать рассказы навещавших его друзей и слушал всегда очень внимательно, сочувственно, расспрашивал о мельчайших подробностях, сердился, когда что-нибудь пропускали. Он давал советы, «учил жизни», как он сам это называл. Но советы оказывались так неожиданны и парадоксальны, что трудно было понять, шалит он или говорит серьезно.

Характерно, что в беседах этих тема театра почти всегда отсутствовала. То ли Николай Мариусович ощущал в эти годы известного рода пресыщение своей профессией, то ли он сознавал, что вернуться в театр прежним Радиным — может быть, даже и недавним — он уже не сможет.

Катастрофа произошла все-таки неожиданно, в самом конце 1934 года. Кровоизлияние в мозг и потеря речи. Узнать об этом было особенно больно. Речь — его самый тончайший, драгоценный, уникальный инструмент. Радин замкнулся и никого не принимал. О ходе его болезни мы узнавали от Елены Митрофановны, главным образом по телефону. Здоровье как будто бы несколько восстанавливалось, но речь не возвращалась.

Я помню раннее утро ранней весны 1935 года.

Я шел по Петровке в районе монастыря. Улица в этот час была пустынной: редкие пешеходы, мало машин. Я шел не спеша, о чем-то задумавшись, и вдруг услышал негромкие, очень странные звуки — не то всхлипывание, не то мычание. Я оглянулся по сторонам и вдруг увидел на противоположном тротуаре фигуру Николая Мариусовича Радина. Он был в длинном, доверху застегнутом пальто, в синей фуражке морского образца и с палкой в руках. Этой палкой он мне и махал, издавая беспомощные звуки. Я бросился к нему и чуть было не угодил под проезжавший мотоцикл. Радин привлек меня к себе, потом отстранил и {233} погрозил пальцем. В глазах появился знакомый огонек. Вынув карандаш и записную книжку, Николай Мариусович написал не совсем ровным, но четким почерком: «Он, как безумный, кинулся к нему в объятия, не помня себя и не щадя своей жизни». Эту фразу он заключил в кавычки, очевидно, цитируя кого-то, но я уже не спрашивал, кого именно и откуда. Радин вновь написал: «Почему не заходите? Теперь можно». Я машинально потянулся за карандашом, чтобы написать ответ. Радин взглянул на меня удивленно, даже с опаской, и, пожав плечами, приложил палец сперва ко рту, а потом к ушам. «Я, мол, говорить не могу, но слышать — все слышу». Я ему сообщил, что вечером этого же дня мы с Лидией Алексеевной уезжаем на юг, и надолго, вероятно, до поздней осени. Он подумал немного, посмотрел куда-то в сторону, на чирикающих воробьев, и потом написал очень медленно: «Увидимся ли?» — и подчеркнул.

— Конечно, да! Непременно, непременно! — почти закричал я. Но Николай Мариусович укоризненно покачал головой, указывая на проходивших мимо девушек, которые оглядывались на нас с нескрываемым любопытством.

Я вновь его обнял, и опять, как на краснодарском вокзале, мой нос уткнулся в радинское пальто.

Больше нам повидаться не пришлось.

# **{234}** «Михал Фанасьич»

Я с ним познакомился в начале двадцатых годов, когда он приехал из Киева, чтобы окунуться в московскую литературную жизнь. «Булгаков… Это какой же Булгаков?» — «Он прибыл из Киева!» — «Иностранец?» — «Ну, если для вас Украина — иностранное государство…» — «Он, кажется, “сменовеховец”?» — «А какие вехи на какие он меняет?» — «Это уж вы у него спросите! Он будет читать свою пьесу у нас в МАДе…» — Так толковали меж собой писатели, ожидая первой встречи с новичком.

Эта встреча произошла на квартире, нет, скажем скромнее: в хорошей, большой комнате поэта Липскерова Константина Абрамовича, на углу Цветного бульвара и Самотечной площади (поблизости от того места, где потом обосновалась «Литературная газета», и напротив издательства «Искусство»). Комната Липскерова была выдержана в «восточном стиле». Он незадолго перед тем побывал в Средней Азии и привез оттуда много предметов средневосточной древности, что очень импонировало жадным до впечатлений столичным литераторам.

Булгаков, здороваясь с коллегами, кратко говорил каждому: «Михал Фанасьич!» Он, очевидно, опасался, что его сразу начнут называть по фамилии или уж совсем запросто — Мишей. Так и я получил своего «Михал Фанасьича» и с большим любопытством уставился на новое для меня лицо.

Булгаков был худощав, гибок, весь в острых углах, светлый блондин с прозрачно серыми, почти водянистыми глазами. Он двигался быстро, легко, но не слишком свободно. Обстановка обязывала, тем более что в руках у него была объемистая тетрадь. Атмосфера и впрямь создалась {235} несколько торжественная, заметно более напряженная, чем в дни обычных собраний МАДа.

Московская ассоциация драматургов завоевала себе положение и репутацию как-то легко и безболезненно. У нее не существовало устава, членских взносов — вообще ничего не существовало, кроме группы московских литераторов, которые решили вплотную заняться именно драматургией. Таково было веление времени: исторический момент требовал действенного слова, динамики, столкновений и даже эффектов. И вот собрался кружок преимущественно поэтов, чтобы создать репертуар для самых разнообразных, порой противоположных друг другу театров. В Ассоциацию вошли писатели различных направлений: А. Глоба, П. Антокольский, Н. Зархи, Вл. Масс, К. Липскеров, Н. Эрдман, Я. Апушкин, В. Билль-Белоцерковский, Е. Тараховская, Б. Ромашов, А. Глебов, С. Шервинский, Л. Неверов, В. Шкваркин (не берусь перечислить всех, хотя должен сознаться, что многолюдством МАД не отличалась). Своим главой мы избрали старшего из нас и годами и опытом Владимира Михайловича Волькенштейна, у которого уже прошла пьеса «Калики перехожие» в Первой студии Художественного театра. Владимир Михайлович держался строгих драматургических правил, не любил всякие театральные «коктейли», компромиссы. И мы все следовали за ним. Он был наш Аристотель. Не какой-нибудь там Буало или Лессинг — именно Аристотель, наставник и систематик. Тут становилось уже не до шуток! В театре можно играть, но театром нельзя забавляться — было нашим девизом.

Михаил Афанасьевич оказался в центре драматургов, вперивших в него пытливые, выжидающие и немножко даже строгие взгляды. «А ну‑ка, что ты нам преподнесешь?» — казалось, гласили эти взгляды из-под полуопущенных век. Булгаков нервным движением руки разглаживал {236} свою тетрадь, слегка поеживался, даже подергивался. После некоторой паузы он заговорил — сказал несколько слов по истории создания пьесы. У мадовцев были равнодушные лица: они ждали текста, а не прелюдий к нему. И наконец зазвучали первые слова. Уже довольно скоро атмосфера изменилась. Тишина из выжидательно-скептической превратилась в напряженную. Голос Булгакова стал тверже, в нем появился металл. А мы слушали, и каждый говорил «Э‑э!» своему внутреннему Петру Ивановичу…

Булгаков читал нам инсценировку романа «Белая гвардия», которая потом получила название «Дни Турбиных». Тогда пьеса была громоздкой и композиционно немного неуклюжей. Действие происходило на двух этажах, в двух разных квартирах. Персонажи соединялись, разъединялись, опять соединялись, и это создавало калейдоскопическую суматоху.

Но роли были выписаны великолепно! Целая галерея образов киевлян, нам, москвичам, малоизвестных. Тем не менее Булгаков сумел двумя-тремя точными репликами, я бы даже сказал, интонациями ввести нас в атмосферу этого дома, этого красавца города, поэтичного, героичного, святоши и забияки.

И сыграли «Дни Турбиных» в Художественном театре блистательно: точно, органично, в ключе трагического лиризма — Н. Хмелев, М. Яншин, Б. Добронравов и особенно Вера Соколова — Елена Тальберг. Она у нее была провинциалка, но особого рода, из дворянской южнорусской семьи. Лукавая, смешливая, очень добрая и в то же время проникнутая каким-то безотчетным страхом. Ее сцены с Лариосиком (М. Яншиным), с мужем (В. Вербицким), братом (Н. Хмелевым) до сих пор звучат в моих ушах музыкально, правдиво, как-то по-особому женственно и нежно. То был чудесный русский язык, не центральных областей, не «Северной Пальмиры», а днепровский — русалочий, полуязыческий-полуцерковный… Я множество раз {237} смотрел этот спектакль и всегда, как после чеховских пьес, уходил взволнованный и очарованный.

Да, дебют киевлянина Михаила Булгакова на московской сцене вышел блестящим. Предполагали ли мы это тогда, в комнате Липскерова, слушая первую редакцию пьесы?! Булгаков, прощаясь с нами, выслушивая отрывистые похвалы, кое-какие замечания, кое-какие пожелания, улыбался гораздо увереннее. Он уже не дергался, не ежился, а из его светло-серых глаз струился теплый, мягкий и спокойный свет.

Частым гостем МАДа Булгаков не стал: он слишком занят был на репетициях, да и у себя за столом, переделывая инсценировку по указаниям и пожеланиям режиссуры. Времени оставалось мало, в особенности для чужих пьес. Михаила Афанасьевича вообще трудно было упрекнуть в отсутствии эгоцентризма. Он всегда предпочитал говорить сам, нежели слушать других, тем паче выслушивать какие-нибудь витиевато-мудреные сентенции по поводу конфликта, перипетий, кульминаций и концовок. Если он выступал в МАДе, что случалось редко, то говорил резко, отрывисто, немножко даже зло. А по содержанию его мысли всегда были неожиданны, смелы, порой парадоксальны.

Владимир Михайлович Волькенштейн, слушая его, удивленно приподнимал брови и несколько болезненно кривил губы, словно прислушиваясь к тому, как ворочается в гробу Аристотель.

Мне иногда приходилось встречаться с Михаилом Афанасьевичем и вне МАДа — у наших общих знакомых. Одной из них была Роза Львовна Гинзбург — врач-хирург, которая относилась к литературе не менее нежно, чем к лечившимся у нее людям. Жила она в уютной квартире в Хамовниках. Тут я встречал не только медиков, но и моих сокурсников — филологов Московского университета, художников, {238} музыкантов, актеров. Все они с любопытством и даже нетерпением поглядывали на Михаила Афанасьевича.

А он, по сравнению с первой нашей встречей, успел измениться. Сперва разговоры, толки, пересуды, а потом и спектакли «Дней Турбиных» не могли не вскружить ему голову. Он был слишком нервен, впечатлителен и, конечно, честолюбив. Помнится, он заметно преобразил свой наружный вид, начиная с костюма. Появлялся, например, в лихо отглаженной черной паре, черном галстуке-«бабочке» на крахмальном воротничке, в лакированных, сверкающих туфлях, а ко всему прочему еще с моноклем, который он иногда грациозно выкидывал из глазницы и, поиграв некоторое время шнурком, вставлял вновь, но, по рассеянности, уже в другой глаз. В разговорах Булгаков почти не участвовал, характеристик, как лестных, так и нелестных, не поддерживал. Он явно чувствовал себя центром внимания, по его лицу блуждала немного усталая, но все же торжествующая улыбка. Литературных чтений в доме Розы Львовны, как правило, не происходило, но если кто-нибудь отваживался прочесть свои стихи, монокль начинал вертеться на пальце писателя с удвоенной быстротой — и в ту и в другую сторону.

Успех и популярность пришли к Булгакову главным образом с «Днями Турбиных», хотя кроме этой в московских театрах шли и другие его пьесы. Однако литературное и даже общественное положение его от этого не стало прочнее. Поклонники, ценители у него были, но много оказалось и злопыхателей, в основном из категории завистников. Эти свое недовольство старались преподнести на «политическом» блюде. И в конце концов «колесо истории» повернулось не в сторону писателя. Пьесу «Дни Турбиных», несмотря на большой успех ее в МХАТ, на время сняли. Потом, после некоторого перерыва, спектакль был возобновлен, но литературная судьба писателя по-прежнему оставалась сложной.

{239} В 1932 году Михаил Афанасьевич женился на Елене Сергеевне Шиловской — своей горячей поклоннице и рьяной, неутомимой помощнице. Довольно скоро он переехал в новую квартиру, на улице Фурманова (бывший Нащокинский переулок), и мы с ним оказались близкими соседями — vis-à-vis на одной лестничной площадке. Работать он не переставал — позднее мы об этом узнали подробнее. Кроме того, писатель еще и служил — сначала режиссером-ассистентом в МХАТ, потом литературным консультантом в Большом театре. Что он делал в последнем, мне трудно себе представить, потому что разговор об этом у нас с ним как-то не налаживался. Жил Булгаков тихо, уединенно, ибо похвастаться здоровьем не мог.

Уединенно, но не в полной изоляции. Сам он «выезжал» редко, но дома у него часто собирались друзья и близкие знакомые. Для них он регулярно устраивал чтения отрывков из своего романа, впоследствии названного «Мастер и Маргарита».

Он не искал советов и замечаний, но жадно и чутко ловил производимое впечатление. А впечатление было сильное, незабываемое, и, мне кажется, у всех без исключения. Я помню лица слушателей, выражение их глаз и отчетливое ощущение, будто хочется вскочить, броситься куда-то вперед, что-то догнать и в чем-то убедиться. Помню лица Павла Маркова, Виталия Виленкина, Сергея Ермолинского, Петра Вильямса, Бориса Эрдмана, Владимира Дмитриева, Павла Попова[[35]](#footnote-36) и еще кое-кого. Небольшая столовая, примыкавшая к кабинету хозяина, заполнялась целиком. Бывали здесь и давние члены МАДа, которая перестала существовать с начала тридцатых годов.

Читал Михаил Афанасьевич просто, не играя, не пытаясь «давать образ». Но образы его жили сами по себе. Реальные и фантастические, необыкновенные люди и {240} обыкновенные чудовища. Роман получил свое окончательное название, по-моему, оттого, что автор (хотя прямо он не говорил мне об этом) имел в виду слияние двух легенд — о Христе и о докторе Фаусте. Много страниц, великолепных по силе изображения, посвящалось, например, Голгофе (они читались в несколько приемов), и сделано это было с поразительным знанием эпохи, безошибочным чутьем колорита и даже запаха древних веков. А внутренний мир живого человека олицетворял Мастер, с его исканиями и страданиями, его пафосом и печалью. Действие романа происходило в Москве, на знакомых всем нам улицах — на Патриарших прудах, Бронной, Садовой, в знакомых по укладу домах, и этот быт, такой привычный, вдруг оборачивался озорной и беспощадной фантасмагорией… Впрочем, что ж я? Пересказать роман невозможно, его надо читать собственными глазами или слушать собственными ушами. Если б меня спросили тогда (да и сейчас), какая господствующая идея в этом своеобразном произведении, я бы не сумел ответить прямо и ясно: мне хотелось бы сказать слишком много, и я не сказал бы ничего. Так случается, когда сталкиваешься с подлинным искусством.

В шестидесятых годах, через двадцать с лишним лет после смерти Булгакова, его роман был опубликован и зажил необычайно активной жизнью. Вульгарно выражаясь, Булгаков внезапно стал модным писателем. Раньше к нему относились по-разному. Одни думали, что он шалит, издевается над читателем, другие полагали, что он хочет его запугать, и мало кто понимал кристально чистую влагу его поэзии, проступающую сквозь всю дьявольщину и чертовщину. Теперь она открылась людям.

Ранней осенью 1939 года Михаил Афанасьевич и Елена Сергеевна решили проехаться в Ленинград, чтобы немножко развеяться, отдохнуть от потрясений и неудач, {241} обрести силы для дальнейшей работы. Я надолго запомнил их отъезд на Ленинградский вокзал.

Они зашли ко мне попрощаться. После короткого прощания (Михаил Афанасьевич не любил сентиментальностей) я глядел на них с четвертою этажа, стоя у окна своей квартиры. Отчетливо помню спину Булгакова (он был в летнем пальто кофейного цвета и мягкой темной шляпе) — худую, с выступающими лопатками. Что-то скорбное, измученное было в этой спине. Я следил за его высокой фигурой, когда он, согнувшись, садился в такси, резким, характерным жестом отбросив в сторону папиросу. Хотелось крикнуть вслед какое-то прощальное слово, но я никак не мог его найти. Машина мягко тронулась с места и отъехала от нашего подъезда… «Неужели я больше никогда его не увижу, неужели?» — неожиданно подумал я.

Нет, я его увидел, и даже довольно скоро — примерно через месяц. Но Елена Сергеевна привезла обратно не отдохнувшего и успокоившегося, а уже очень больного и как-то сразу постаревшего человека. Михаил Афанасьевич слег и только спустя некоторое время, далеко не сразу, стал выходить к столу. Большей же частью он лежал на своей тахте, в легком халате (всякая излишняя одежда тяготила его). Подумать только, что и в те дни он находил силы, чтобы продолжать работу над романом, исправлять его, редактировать и кое-что дописывать заново! Тут-то и начались чтения отрывков, про которые я уже упоминал.

Это были упоительные часы. Собирались обычно к вечеру, в столовой, а иногда и в меньшей комнате, кабинете, так что все мы находились близко около полулежащего на тахте чтеца. Похождения Мастера, превращения Маргариты, бытовые и фантастические коллизии романа воспринимались с таким напряженным вниманием, что тишина в квартире становилась благоговейной. Булгаков хотел было вначале устроить нечто вроде обсуждения, но {242} из этого ничего не вышло. Логическая мысль, рациональные формулировки не укладывались в чувства, которые охватывали присутствующих. Не могу припомнить что-либо, кроме восторженных междометий при таких попытках.

И теперь еще случались, но редко, просветы в жизни — скажем прямо — умиравшего писателя. До того как Булгаков слег, он охотно участвовал в домашних делах. Квартирно-семейный быт его вообще интересовал чрезвычайно. Он очень любил выходить к обеду и для этого даже переодевался, насколько было возможно в его состоянии. Снова обязательными оказывались крахмальный воротничок и галстук, повязанный бантиком, монокль, разумеется, отсутствовал, но зато левый глаз смотрел весело и задорно. За столом было мало народу — все свои, близкие, и Михаил Афанасьевич чувствовал себя гостеприимным хозяином, хлебосолом. Временами он даже позволял себе к обеду водочки, разведенной рижским бальзамом, так называемым пиконом, — густой черной жидкостью, которую он отмерял аптекарски точно, аккуратно и педантично. Свою порцию получал и Сережа, младший сын Елены Сергеевны. Иногда, в особенно светлые минуты, Михаил Афанасьевич произносил за столом тосты. Содержание их целиком восстановить трудно — настолько они были рассыпчаты, противоречивы, но форму, манеру я помню.

— Я пью за тебя, Алексей Михайлович, — обращался он, например, ко мне (мы были на «ты», но звали друг друга по имени-отчеству), как за главу этикета в нашем маленьком Версале, за самого Людовика Шестнадцатого! — Но он тут же отплевывался: — Нет, не Шестнадцатого, Пятнадцатого, — о Шестнадцатом на ночь лучше не говорить. А вы, мадам, — обращался он к моей жене, — значит, выходите мадам Помпадур! — И кричал громко: — Люсенька! Что, Лидия Алексеевна может сойти за Помпадур?

{243} Откуда-то издалека, по-видимому из кухни, раздавался убежденный голос Елены Сергеевны:

— Ого‑о!

Все смеялись, а Сережа под шумок наливал себе лишнюю рюмку пикона. Иной раз на таких обедах присутствовали не только мы, ближайшие соседи, но и друзья, приехавшие навестить Булгакова издалека. Михаил Афанасьевич всегда был щедр, изобретателен, неутомим на выдумки. И эти дружеские беседы, или «малые комитеты», как он их называл, дословно переводя с французского, сильно отличались от «больших комитетов», где читался роман и господствовали фантазия, воля, я бы даже сказал — произвол писателя-поэта.

А иной раз вечерами мы играли в игры, которые выдумывал хозяин. Особенно он любил игру в отметки, когда мы, каждый от себя, должны были оценивать кандидатов той или другой степенью балла.

— Так это же просто игра во «мнения»! — сказала моя жена в первый раз.

— Нет, мадам, вы ошибаетесь, — отвечал Булгаков. — Это мнения, но не так уж это просто. Мы должны оценить человека не за какие-либо его особые качества, а за весь комплекс присущей ему личности. Дело не только в интеллекте, чуткости, такте, обаянии и не только в таланте, образованности, культуре. Мы должны оценить человека во всей совокупности его существа, человека как человека, даже если он грешен, несимпатичен, озлоблен или заносчив. Нужно искать сердцевину, самое глубокое средоточие человеческого в этом человеке, и вот именно за эту «совокупность» ставить балл.

— Да, это, пожалуй, не «мнения», — сказала «мадам Помпадур» и задумалась.

К столу подсаживались Елена Сергеевна, Ермолинский или Попов, но обыкновенно народу на наших священнодействиях бывало немного. Не стану называть кандидатов, попадавших в списки оцениваемых лиц, — это {244} ничего не объяснит. Важны результаты, а не отбор. Когда наши мнения сходились и некий Икс, мало чем известный, тихий, скромный человек, единодушно получал высшую оценку, Булгаков ликовал.

— За что? — спрашивал он с сатанинским смехом. — За что мы ему поставили круглую пятерку все без исключения?

Он чуть не плакал от восторга, умиления и невозможности понять непонятное.

Особенно ярко, и уже навсегда, мне запомнился один из последних наших разговоров. Булгаков лежал на своей широкой тахте, окруженный подушками. Ему трудно и больно было поворачиваться с боку на бок, он болезненно воспринимал всякое прикосновение. И вот он лежит передо мной, очень худой, весь какой-то зелено-желтый, к чему-то прислушивающийся, как будто мудрый и как будто ничего не понимающий вокруг. После короткого визита, обычного в то время, я собирался уходить, но он вдруг остановил меня:

— Погоди, Алексей Михайлович, одну минутку.

Я хотел присесть на край тахты, но он предупредил меня:

— Нет, не надо, не садись, я коротко, я быстро, а то ведь я очень устаю, ты понимаешь…

Я остался стоять, и какая-то теплая массивная волна захлестнула все мое нутро.

— Что, Михаил Афанасьевич? — спросил я.

— Помолчи. — Пауза. — Я умираю, понимаешь. — Я поднял руки, пытаясь сказать что-то. — Молчи. Не говори трюизмов и пошлостей. Я умираю. Так должно быть — это нормально. Комментарию не подлежит.

— Михаил Афанасьевич… — начал было я.

— Ну что — Михаил Афанасьевич! Да, так меня зовут. Я надеюсь, что ты имени-то моего не забудешь? Ну и довольно {245} об этом. Я хотел тебе вот что сказать, Алеша, — вдруг необычно, интимно произнес он. — Не срывайся, не падай, не ползи. Ты — это ты, и, пожалуй, это самое главное. Ведь я тебе не комплимент говорю, ты понимаешь? — Я, конечно, понимал, но вымолвить «да» не смог. — Ты не лишен некоторого дарования, — его губы криво усмехнулись. — Обиделся, да? Нет, не обиделся? Ну, ты умница, продолжай в том же духе. Будь выше обид, выше зависти, выше всяких глупых толков. Храни ее в себе, вот эту, эту самую, не знаю, как она называется… Прощай, уходи, я устал…

И я ушел и проплакал потом всю ночь. Больше у нас таких разговоров не было. В самый же последний раз я видел его близко, вплотную, когда мы с Пашей Поповым одевали покойного, причесывали и готовили к отходу в вечность…

Вот и все. Вспоминая Булгакова, я иногда спрашиваю себя: с кем рядом можно его поставить? На кого из писателей он был похож? Может быть, это Гоголь? Михаил Афанасьевич очень его ценил. Отчасти, но лишь отчасти. Сухово-Кобылин, о котором мы немало говорили? Да нет, пожалуй. Из иностранцев — Гофман, Шамиссо, Эдгар По? Не знаю… Впрочем, зачем гадать? Больше всего он похож на Булгакова — великолепного русского писателя, уникального в своем стиле.

# **{246}** Младший друг и старший товарищ

Впервые я услышал о Всеволоде Вишневском от художника Исаака Рабиновича. Это было осенью 1930 года в железнодорожном вагоне, в котором мы возвращались в Москву с берегов Черного моря. Исаак Моисеевич был под громадным впечатлением от встреч с новым драматургом, пьесу которого «Первая Конная» он оформлял в Театре Революции.

— Да, да, — говорил он в своей тягучей, медленной, как будто несколько затрудненной манере, — это именно новый драматург, не просто молодой, да он уж не так и молод — ему тридцать лет, а новый, необычный, своеобразный, со своим особым видением жизни и особым чувством театра. Вы знаете, у него в пьесе действует Ведущий, и это великолепно. Это так организует действие, так пружинит его… Это, знаете, как мост, по которому он перебрасывает зрителя с одного сюжетного берега на другой. А слово! Он очень скуп на слова, этот Вишневский, но каждая реплика — залп. Уверяю вас!

Он захлебывался, держа меня за пуговицу пиджака и не отпуская от окна, возле которого мы беседовали и за которым в это время приносились милые киевские пейзажи. Мне хотелось полюбоваться на Днепр, на Лавру, но художник глушил меня Вишневским и не давал отвлечься ни на секунду. Я слушал рассеянно… Да и слушать мне, драматургу, такие восторженные дифирамбы в адрес другого, мне еще совсем неизвестного, было не так уж утешительно.

А Рабинович продолжал, загородив окно спиной:

— Нет, вы поймите, Файко, этот матрос — действительно новое веяние в театре, в литературе, в искусстве {247} вообще. Новое и очень нужное. Мы уже стали застаиваться, стали тучнеть. Ведь РАПП захватила все проходы, всюду ее пикеты, и вдруг свежий ветер, шквал, ммм, шторм, тайфун, ммм.

Рабинович мычал, как бы страдая от того, что ему не хватает морских сравнений. А меня уже укачивало, я начал пошатываться, но художник был неумолим.

— Я не знаю, — добивал он меня, — биографии Всеволода Вишневского, но мне кажется — это очень цельная, очень целеустремленная, очень принципиальная творческая личность. Вы знаете, а вот внешность… внешность, ну как бы вам сказать… ничего особенного. Небольшого роста, плотный не по годам, мягкий детский овал лица, и вообще что-то детское во всем облике, но… свиреп! Ух, как свиреп… — Исаак Моисеевич даже присел на откидной стульчик в коридоре. — Вы знаете, когда он читал свою пьесу труппе театра, то перед тем, как начать, он… ну что, по-вашему, мог он сделать? — Я наотрез отказался отгадывать и с тоской посмотрел на мой пустующий в купе диван. — А вот что. Он вынул из кобуры пистолет и положил его на стол рядом с рукописью. А?.. — Рабинович даже как-то всхлипнул и залился восхищенным смехом. — Ну, конечно, аудитория притихла, слышно было, как муха пролетит, никто пошевельнуться не посмел во время всей читки. И дело тут вовсе не в пистолете, а в покоряющем таланте, захватывающем темпераменте автора.

Мне, наконец, удалось ускользнуть в купе и лечь на свое место. «Поза, — подумал я, закрывая глаза, — обыкновенная рисовка. Позер, и все тут…». Мне было приятно, что я сумел найти хоть один отрицательный штрих в этом наступающем на нас театральном феномене, и, утомленный, успокоенный, я крепко заснул.

Прошло немного времени, как состоялось и мое личное знакомство с Вишневским. Это было в Ленинграде, насколько мне помнится, в конце зимы или ранней весной 1931 года. Шло собрание драматургов, посвященное проблемам {248} текущего репертуара. Народу было много, среди ленинградцев — и московские гости. Прения затянулись. Каждому хотелось сказать самое главное, самое наболевшее и, естественно, каждый говорил прежде всего о себе, но в завуалированной форме, кокетничая объективностью и нелицеприятием.

Выступил и я. Насколько мне опять-таки помнится, я говорил о «сценичности» и о «драматургичности» в театре, стараясь доказать, что от сценичности до драматургии еще очень далеко, но что подлинная, глубокая и строгая драматургия неизбежно содержит в себе все элементы сценичности. В моих доказательствах было немало словесных выкрутасов и всяких бьющих на эффект парадоксов, но я был искренен, потому что говорил о себе самом, отбиваясь от некоторых критиков, упрекавших меня тогда в излишней каноничности приемов. Переходя к современности, я хотел в качестве положительного примера привести Вишневского («Первую Конную» я уже успел посмотреть), который, на мой взгляд, в своем новаторство не пошел по линии наименьшего сопротивления, а сумел создать для своего замысла адекватную и точную форму. Но тут я увидел его самого, вернее понял, что вот этот крепкий, но некрупный паренек в военно-морской форме, круглоголовый, с небольшим носиком и полуприкрытыми щелочками глаз и есть он, тот самый Всеволод Вишневский, на которого я хотел сослаться. На его губах играла какая-то неопределенная улыбка, не то снисходительная, не то насмешливая, и я вдруг на ходу изменил намерение и вместо Вишневского бабахнул двумя глубокомысленными цитатами, кажется, одной из Горация, другой из Лессинга, да еще при этом по-латыни и на немецком. Улыбка на лице Вишневского превратилась из иронической в саркастическую. На щеке заметно выступил шрам, след боевого ранения, а сам Вишневский как-то вдруг нагнул голову, будто молодой бычок, собравшийся боднуть соперника.

{249} Я кое-как скомкал конец выступления и под жидкие аплодисменты, сконфуженный и неудовлетворенный, прошел к своему месту. Я ждал ответной реплики, какого-нибудь выпада, вроде того, что, мол, некоторые интеллигенты «хочут свою образованность показать и всегда говорят о непонятном», этакого перифраза из чеховской «Свадьбы» или еще чего-нибудь похлестче. Но прения вскоре прекратились. Было душно и было поздно. Собрание закрылось.

При выходе в дверях я столкнулся с Вишневским, с которым меня познакомили и который представил меня своей жене, художнице С. К. Виншевецкой. Мы вместе вышли на пустынную, чудесную в своем ночном безмолвии улицу Росси и почему-то вместе пошли в сторону Александринки и Невского.

Разговор явно не клеился. Что ни скажешь, все казалось ненатуральным и неуместным. Но вот в ответ на один из вопросов Софьи Касьяновны, как ему понравился тот или иной выступавший, Вишневский издал какой-то странный звук горлом, нечто среднее между откашливанием и полосканием (позднее я к нему привык), и пробурчал, что ему понравилось, например, выступление Файко.

— Неужели? — спросил я с искренним недоумением.

— А почему вы удивляетесь? Вы думаете, что я ничего не понял? Что для меня это слишком сложно?

— Напротив, — ответил я, — я видел ваше лицо…

— Ну и?..

— Я заметил на нем насмешливую и мало ободряющую улыбку.

— Книги вы читать, может быть, и умеете, а в том, что написано на лицах, разбираетесь плохо. — И после небольшой паузы прибавил: — Я тоже борюсь и буду бороться за подлинную драматургию, за строгую и точную форму. За новую форму, которая должна соответствовать новому содержанию.

{250} Я признался, что хотел сегодня именно его привести по этому поводу в качестве образца.

— Почему же вы этого не сделали? — И в горле у него опять-таки что-то заклокотало. — Боялись перехвалить?

— Нет, но ваше лицо…

— Опять мое лицо! — И Вишневский в первый раз громко рассмеялся. — Вы все-таки, Файко, — типичный интеллигент.

Я не пытался возражать, не поняв только, почему он говорит «все-таки».

Некоторое время мы шли молча, потом Вишневский вдруг начал говорить очень тихо, но внятно, как бы сам с собой, не обращаясь ни к кому из нас в отдельности. Смысл его слов был в основном таков: он вступил на новый путь в своей жизни и работе и прекрасно сознает ту ответственность, какую на себя берет. Как коммунист, как солдат и как писатель. Опыт у него есть — и боевой и жизненный. Людей он знает и без ложной скромности уверен, что может кое-чему научить. Но сейчас ему нужно прежде всего не учить, но учиться, не сбавляя темпов, всем волевым напором, так, чтобы пар пошел клубами. Кое‑что вспомнить и много, много узнать заново. До сих пор было некогда. Не было самого маленького досуга. Война, война и опять война… Потом газета, журналистика. Оперативная работа. Есть заправка. Фундамент заложен. Теперь надо строить. И он ждет помощи, указаний, советов, и не только от единомышленников и соратников в литературе и театре, а может быть, и от противников.

— Вот и вы, например, — обратился он ко мне, — противником я вас не считаю…

— Позвольте, — возразил я, — но ведь я могу быть очень субъективным, очень пристрастным. Вкус и стремления могут быть настолько разными… Я боюсь, что…

— А вы не бойтесь. Меня трудно сбить. Вы не бойтесь. Авось вам не удастся меня охмурить. С одной стороны, вы старше меня, а ведь с другой…

{251} Тут наша беседа приобрела несколько стихийный, хаотический характер, так что Софье Касьяновне было трудно внести в нее последовательность и порядок.

Я проводил их до дому. Софья Касьяновна простилась и ушла, а мы еще долго стояли и договаривали. Потом Всеволод проводил меня до подъезда гостиницы «Европейская», где мы еще немного поговорили, потом побродили по скверу возле Русского музея и расстались уже почти на рассвете. Кажется, мы тут же к концу беседы как-то незаметно перешли на «ты».

«Позер? — спросил я себя, входя в номер и зажигая свет. — Пожалуй, нет. Конечно, нет. То есть — совсем нет!»

Мне вспомнился железнодорожный вагон, вспомнился Исаак Рабинович… Наверно, я бы точно так же, как и он, наседал на своего собеседника, рассказывая об этой моей первой встрече с Всеволодом Вишневским.

Я лег, но долго не мог уснуть.

Осенью 1931 года Вишневский переезжает в Москву и поселяется в Камергерском переулке, как раз напротив Художественного театра. Более близких встреч с этим театром у Всеволода Вишневского в дальнейшем, насколько я знаю, так и не произошло.

Продолжается литературная борьба. РАПП, не предчувствуя своего близкого конца, наступает организованно, планомерно, сомкнутыми рядами. Одним из главных объектов ее атак был и Всеволод Вишневский, который оборонялся стойко, упорно, иногда запальчиво, продолжая утверждать избранный им тематический и стилистический путь в театре. В этот первый его московский период мы видались с Вишневским не очень часто, случайно и больше на ходу, но мне помнится, что в некоторых беседах он жаловался на свое одиночество, на отсутствие крепкой поддержки. Эта литературная борьба давалась ему {252} нелегко, и только выработанная в военные годы внутренняя дисциплина не позволяла впадать в повышенную нервозность.

С большим успехом проходит в Театре Мейерхольда и в его же постановке пьеса Вишневского «Последний решительный». Но отношения между постановщиком и автором как-то не укрепились, не перешли в длительную, прочную связь. Я не знаю конкретных причин и подробностей этого разрыва, вернее, знаю приблизительно, с чужих слов, и потому не буду их касаться. Я знаю только, что натуре Мейерхольда была глубоко присуща органическая конфликтность. Ни одна из самых близких связей, будь то с учеником-режиссером, с драматургом или с актером, не проходила у него без потрясений и катастроф. Вишневский же тоже не хотел и не умел гнуться и приспосабливаться, его творческое самосознание в эти годы очень выросло и окрепло.

«На Западе бой» идет уже в Театре Революции в постановке Шлепянова, а следующая пьеса, «Оптимистическая трагедия», — в Камерном, ставит ее Таиров. Несколько неожиданная связь и тем не менее давшая блестящие, незабываемые результаты. Я полагаю, да и не я, конечно, один, что «Оптимистическая трагедия» является вершиной творческой энергии Вишневского. Не изменяя себе, не отступая ни на шаг от своих эстетических принципов, он сумел доказать, что уверенно владеет не только массовым действием, не только монументальным плакатом, но тонким, углубленным психологическим рисунком, да еще на таком зыбком и хрупком материале, как женский образ. Пьеса эта прозвучала одновременно как мажорный торжественный гимн и как траурный реквием, полный пафоса и скорби.

Трудно гадать, что сделал бы с этой пьесой замечательный мастер театра Вс. Мейерхольд, но в одном Вишневский несомненно выиграл: в Камерном театре Комиссара играла Алиса Коонен — талантливейшая актриса {253} трагедийного плана, в Театре Мейерхольда эта роль была бы, вне всякого сомнения, доверена Зинаиде Райх.

В конце 1933 года наступает второй московский период в биографии Вишневского, когда он переезжает в писательскую надстройку дома № 8 по Нижней Кисловке. К этому периоду Всеволод относился с особенной любовью, всегда вспоминал его с нежностью и теплотой.

В этой же надстройке жили Борис Алперс, Натан Зархи, Юрий Гайдовский, кинодраматург Георг Гребнер. Вместе с Вишневским переехал сюда и занял отдельную квартиру Фридрих Вольф с семьей. Я жил в другом доме, неподалеку. Алперс и Зархи были моими друзьями уже более чем с десятилетним стажем, и потому наши встречи носили интенсивный, так сказать, нелимитированный характер. Хождение из квартиры в квартиру, с этажа на этаж в любое время дня, вечера, а иногда и ночью, летучие беседы на ходу, в перерывах между работой, а иногда и более прочно — за столом, за бокалом вина, с тостами и речами — все это соединяло нас как бы в одну большую, пеструю по составу семью. Жены тоже сдружились между собой, что придавало нашим иррегулярным собраниям, с одной стороны, уютную непринужденность, а с другой — в некотором роде семейную респектабельность. Шутки, экспромты, пародии и так называемые розыгрыши чередовались с импровизированными дискуссиями, а иногда даже диспутами на литературные, театральные темы. Они проводились по всем правилам, установленным традицией, и к ним Вишневский всегда относился очень серьезно, можно сказать, педантично.

Вообще Всеволод любил иногда поозорничать, но умел также быстро, без задержки переходить на ответственную и значительно-весомую интонацию. Он уже не беседовал, а изрекал, не делился своими впечатлениями, а наставлял и вел к очередным важным задачам. Старался вселить в нас, в большинство своем глубоко штатских интеллигентов, {254} боевой дух армии и флота и раздражался временами от нашей несобранности и склонности к компромиссам.

Мы читали друг другу отрывки из наших еще не законченных произведений, театральных пьес или киносценариев, черновики статей, конспекты докладов или выступлений, ходили вместе на свои и чужие премьеры, а иногда на юбилейные спектакли, как собственные, так и близких товарищей, после которых ночные бдения продолжались до самого позднего утра. Не чурались мы в таких случаях и танцев и нередко, отодвинув мебель в угол, скользили в лисьем шаге под патефонное шипение.

Это было хорошее время — бурное и легкое, насыщенное и прозрачное, очень сложное, очень трудное и веселое.

Зимой, в самом начале 1934 года, мы впятером, то есть Алперс, Вишневский, Гайдовский, Зархи и я, выехали литературной бригадой в Зауралье, в МТС Бутку, куда незадолго до этого начальником политотдела был назначен хорошо нам известный театровед и театральный критик С. Подольский. Нашим бригадиром, разумеется, был Вишневский.

Наши товарищеские отношения Всеволод быстро спаял дисциплиной и сумел безболезненно установить твердый принцип субординации.

Вспоминается, как длинным зимним вечером в купе вагона, мчавшего нас на восток, мы совещались о предстоящей нам деятельности в политотделе. Всеволод предложил составить точный план работ, наметить график занятий и распределить обязанности между членами бригады. Но из этого ничего не выходило — каждому из нас хотелось охватить все, участвовать сразу во всех делах, не замыкаясь в одной, ограниченной области.

— Отставить, — произнес наконец Всеволод и «прополоскал» горло. — Решим на месте в зависимости от конкретных заданий.

Мы хитро переглянулись, подумав, что наш бригадир {255} не устоял и пошел наконец на уступки. Всеволод заметил это, насупился, как-то натужился, принял командирскую позу и процедил сквозь стиснутые зубы:

— Основные качества, которые требуются от бойца во время любой операции, — это максимальная гибкость, личная сноровка и мгновенность реакции. Остальное приложится само. Ясно?

Мы ответили, что нам ясно, и сразу почувствовали себя не членами Союза писателей с командировочными удостоверениями в кармане, а боевыми разведчиками, увешанными гранатами и с автоматами в руках.

В Бутке мы разместились в отдельном домике начальника политотдела Подольского и вечером собирались у него в столовой, делясь впечатлениями и подводя итоги прошедшему дню. Часто мы тут же набрасывали газетные статьи, краткие очерки и заметки. Вишневский давал указания, делал редакционные поправки, подбирая и комплектуя материал для общего сводного доклада. Из Бутки мы выезжали и в отдаленные колхозы, наиболее трудные по обстановке, и, возвратившись, рапортовали в политотделе о виденном, слышанном и узнанном. Всеволод также делился своими соображениями, охотно выслушивал замечания, иногда соглашаясь, иногда возражая. Работа кипела дружно, и Всеволод чувствовал себя начальником маленького штаба, увлекался этой ролью, а временами чуточку и «играл». Это шло у него от азарта, от воображения, от художественного инстинкта, который всегда помогал Всеволоду при создании им своих образов достигать наглядности и почти физической ощутимости воплощения. Следя за ним, мы, особенно я с Алперсом, старшие по годам в бригаде, невольно улыбались эдакой вроде как бы отечески поощряющей улыбкой и любовались его «игрой», в которой не было ни на грош фанфаронства, а много цепкой и деловой целеустремленности.

Иногда под влиянием внешних неожиданных обстоятельств Всеволод обнаруживал и другие черты характера, {256} иные грани своей комплексной психики: это была то ли повышенная эмоциональная возбудимость, то ли лукавство и хитреца, а то и просто милая, подкупающая инфантильность. В этой связи вспоминаются отдельные эпизоды из той же уральской поездки, разной степени накала и значения.

Помимо деловых совещаний и обсуждений мы нередко совершали и совместные прогулки по заснеженным дорогам окрестных уральских лесов, дышали полной грудью морозным чистым воздухом.

Однажды во время одной такой прогулки мы встретили стайку ребятишек, из которых старшему не было и тринадцати, а младшей девчурке едва ли исполнилось пять. Они шли тесной гурьбой, в каких-то широких и длинных одеждах, явно с чужого плеча. Белоголовые и светлоглазые, они были молчаливы и серьезны. Сопровождавший нас работник МТС сказал, что в окрестных колхозах, да и в самой Бутке кое-кто из детей остался без семьи, что они пока не все могут быть устроены, но что очень скоро, к весне, их разместят в детских домах и в интернатах.

Вишневский обратился к этим ребятам с краткой ободряющей речью и задал старшему несколько вопросов, на которые мальчик ответил неохотно и скупо. Он, видимо, ждал чего-то другого. Мы с собой ничего не захватили и сказали, чтобы они зашли позднее в домик начальника политотдела в Бутку. И мы разошлись.

Вдруг Всеволод взял меня под руку, как-то рывком притянул к себе и повел вперед лесной прогалиной меж сосен и пихт. Я услышал рядом, около самого уха, знакомые горловые звуки, шумное прерывистое дыхание. Слов не было. Лишь через некоторое время я начал что-то улавливать в натруженном, прерывающемся шепоте:

— Надо понять! Нельзя поддаваться! Закономерная, неизбежная поступь истории. Грандиозные сдвиги от самого верха до последних нижних пластов. Нельзя останавливаться… {257} Нельзя замедлять ход ни на минуту… И надо понять! Мозгом, сердцем, кожей, всем существом… Надо понять!

Шепот перешел во что-то уже совсем нечленораздельное. Я взглянул на Всеволода сбоку, увидел дрожащие детские губы, на щеке палившийся рубец, а по этой щеке из уголка глаза бежала крупная светлая капля слезы. Всеволод, поняв, что я это заметил, вдруг поправил на голове фуражку, как-то лихо крякнул, схватил меня в охапку и начал, борясь и отдуваясь, толкать в сугроб. Я сопротивлялся, началась возня, вскоре в общей свалке приняли участие и другие члены бригады, а также сопровождавший нас работник МТС.

На обратном пути мы остановились на несколько дней в Свердловске, были приняты в обкоме партии, проводили встречи с работниками печати, литературы и театра. С некоторыми из них у нас завязались дружеские отношения, в том числе и с артисткой Надюшей Слоновой, как мы тогда ее называли. Она играла уже в некоторых из наших пьес, и мы считали ее родной и близкой.

На одной из таких встреч мы докладывали о нашей уральской командировке, выступая по очереди с краткими сообщениями. Дело дошло до Натана Зархи, человека неуемного темперамента, не лишенного экзальтации, склонного к гиперболизму и сверхмасштабности. В какой-то степени это его сближало с Вишневским, и, будучи ровесниками, они были особенно дружны. Рассказывая о наших поездках по глухим колхозам. Зархи достиг высокого напряжения и, потрясая руками, выпучив добрые, опушенные длинными ресницами глаза, вопил и содрогался.

Он рассказывал о пустынных, затерянных в безлюдье дорогах, о стае волков, бегущих по перелескам за колхозными санями, и о том, что по приезде к месту назначения на нас, писателей-москвичей, «со всех сторон попер кулак в *потрясающем* количестве».

{258} Аудитория замерла. В глазах у многих застыл ужас, а Надя Слонова, сидевшая в первом ряду, как-то съежилась и стала судорожно искать что-то в сумочке, не то зеркальце, чтоб убедиться, насколько исказилось ее лицо, не то, возможно, и валерьяновые капли. Алперс встал из-за стола президиума и, вынув носовой платок, быстро вышел через боковую дверь в коридор. Я вскоре шмыгнул за ним. Там, встретившись глазами, мы разразились безудержным, почти истерическим смехом. И вдруг в дверях показался Вишневский. Он был бледен. Глаза сужены. Губы крепко сжаты. Во всей фигуре холодное недовольство и неумолимость. Алперс отвернулся и зажал себе рот платком, а я, подняв, как бы защищаясь, руки, мог только выдавить прерывающимся голосом: «Понимаешь… *потрясающем* количестве» — и задохнулся. Наступило молчание. В зале рядом тоже стало тихо, лишь изредка доносился уже более умеренный и как будто сконфуженный голос Зархи. Бледное лицо Вишневского постепенно стало розоветь, на губах показалась улыбка, глаза весело сверкнули, и, прислонившись лбом к стене, наш взыскательный бригадир отдался беззвучному неукротимому смеху.

Юмор художника победил гнев начальника. А тем временем в президиуме, уже без нас, спокойный и корректный Гайдовский сумел снизить температуру неистового докладчика и направить его по более реальному руслу.

В гостинице мы занимали всей бригадой один общий большой помер и часто по утрам, утомленные нагрузкой предшествующего дня, позволяли себе поваляться некоторое время в постелях, отдаваясь более чем непринужденной беседе. Смех висел в воздухе, не замолкая, и мы, уж совсем не такие юнцы, предавались этому занятию лихо и со вкусом.

Мне вспоминается, что Всеволод был одним из наименее активно выступавших, но зато слушателем он был идеальным — отзывчивым, благодарным и ненасытным.

{259} Как-то раз, во время такой беседы, когда для очередного коммюнике взял слово Гайдовский, прозвенел телефон. Всеволод сделал серьезное лицо и снял трубку:

— Да? Всеволод Вишневский у аппарата. Привет. Доброе утро.

Всеволод поднял руку, и мы поняли, что звонит авторитетное лицо из авторитетного места.

— Сегодня? Одну секунду, я только взгляну на наш график.

Мы бросились врассыпную искать график, хотя каждый из нас превосходно знал, что его не существует в природе. Движение руки бригадира — и мы все четверо юркнули под одеяла. Глядя на ладонь левой руки, Всеволод невозмутимо докладывал:

— С утра «Уралмаш». Нет. Уже в четвертый раз. Затем редакции газет и журналов. Худсовет в театре до спектакля. В антрактах встречи с архитекторами. Ночные часы будут восполнены потом.

Всеволод снисходительно улыбнулся.

— Отдохнем мы уже в Москве. А что сейчас? В данную минуту? — И после короткой заминки: — Только что подробно ознакомились с местной и центральной прессой. Приступаем к разборке и подработке собственных материалов. Ну, конечно. Обязательно. Ведь у нас к вам накопилось еще много серьезных неотложных вопросов. Благодарю. Передам всем. Привет.

И Всеволод Вишневский повесил трубку.

Мы лежали с натянутыми до подбородка одеялами, завороженные и оцепенелые. Всеволод без тени какой-либо улыбки на лице повел характерным движением плечом и спросил, ни на кого не глядя и ни к кому не обращаясь в отдельности:

— А что? Разве не так? Ведь так? — И затем без всякого перехода, уже в адрес Гайдовского и все еще немного тоном начальника: — Ну, Юра, давай досказывай поскорее, и, в самом деле, за работу.

{260} Это «в самом деле» прозвучало великолепно.

Одеваясь, я следил за Вишневским, который уже что-то отмечал у себя в блокноте, сверяя с отдельными листами, вынутыми из кармана тужурки. Следил и вспоминал его сказанные нам еще в вагоне слова: «Максимальная гибкость. Личная сноровка. Мгновенность реакции».

По возвращении в Москву связи наши не ослабели, а, напротив, укрепились, особенно осенью 1934 года, во время Первого съезда писателей. Мы вместе к нему готовились, вместе посещали заседания, знакомили предварительно друг друга со своими выступлениями, обсуждали речи других писателей и ход прений вообще.

Но через год, летом 1935 года, нас постигла очень тяжелая утрата. В автомобильной катастрофе погиб Натан Зархи, едва достигнув тридцатипятилетнего возраста, полный сил, планов и замыслов. Вишневский тяжело переживал эту потерю. В Москве его тогда не было. На похоронах он не присутствовал, но позднее часто возвращался к этой необратимой утрате и написал даже Б. В. Алперсу письмо, полное скорби, горьких раздумий о смерти и судьбе.

«25 июля 1935 г.

Балаклава

Дорогой Борис.

Писать трудно — неделю смерть, тема смерти стоит буквально вплотную, пронизывает сознание… Я как раз работал до изнеможения над сценой казни матросов… Съемки потрясли меня: образы были до жути жизненные… 18 июля твоя телеграмма — оглушила…

… Думаю неотрывно: пресса все время о Зархи, письма… Вижу его, и опять: буквально непостижимо, — стерт человек, распылился…

{261} Я всю свою силу вкладывал в работу, отвечая потребности бороться… Работаю до головных болей; мне не до солнца и моря. Сфера мыслей: жизнь — смерть… Она идет вновь сквозь “Мы из Кронштадта” и сквозь мой новый вариант вольфовского “Флорисдорфа” (поражение Венского восстания).

Это — центральная проблема бытия, наиболее противоречивая, простая, неразрешимая… Может быть, ее надо решать, думать до тех пор, пока не “снимут” ее, — найдя, таким образом, наивысшее материалистическое отношение к проблеме…

Смена мыслей днем и ночью — напряженная. Все детонирует, преобразуется — и идет в образы, в искусство… Я готов брать последние слова не подозревающего о близости смерти Натана — брать во что-то новое, что надо написать.

Хотел бы тебе показать готовые части фильма; показать и варианты вольфовской пьесы… В ней подлинное дыхание жизни-смерти.

Упорная работа в данной области, мне думается, даст какие-то результаты. Может быть, от безмыслия некоторые люди (читатели, зрители) перейдут к фазе острого чувства страха (и у них родится проблема смерти!) и дальше — к преодолению ее… Это преодоление, должно быть, будет выше всех в истории человечества, выше мистических, языческих, христианских, где есть всякие “вспомогательные”. Прости за сжатость, краткость…

*Всеволод*».

Ему хотелось разумом и закрепленными на бумаге словами преодолеть боль. В то время он бережно и вдумчиво взялся за недоконченный киносценарий Н. Зархи «Самый счастливый» о советских летчиках-полярниках, чтобы завершить его и подготовить к съемкам.

В 1937 году Вишневский переезжает с идиллической Кисловки в парадный Лаврушинский, и наши встречи становятся {262} реже. Тут он много пишет для кино и ведет также большую общественную, руководящую работу — и в журнале «Знамя» и в правлении Союза писателей как первый заместитель А. А. Фадеева. Наконец, с этого же времени Вишневский подолгу не бывает в Москве (Испания, Дальний Восток, Финляндия). Во время Отечественной войны он в Таллине, а позже в Ленинграде, где Всеволод пережил всю блокаду, работая и как комиссар (на флоте) и как писатель («Раскинулось море широко», «У стен Ленинграда», записи, дневники).

Встреча наша, заметная для меня и очень запомнившаяся, происходит лишь осенью 1946 года в Москве, у него дома, в Лаврушинском переулке. Мы давно не виделись и решили наговориться всласть, не ограничивая себя временем. Начали мы утром, вместе обедали и разошлись лишь поздним вечером.

Беседа наша касалась всего пережитого, передуманного, перечувствованного. Всеволод много, подробно, с каким-то умудренным спокойствием рассказывал о блокаде и связанных с ней испытаниях. Вообще в Вишневском появились новые черты — большая мягкость, человечность и уже полное отсутствие всего показного.

У меня весной того года прошла в Театре драмы новая комедия «Капитан Костров», или, как я называл ее раньше, «В сетях добродетели». Вначале спектакль имел успех, но по ряду обстоятельств в репертуаре долго не удержался.

Разговор наш с Всеволодом не мог не коснуться этого моего последнего — в то время — опуса, но мой чуткий друг и собеседник старался не касаться особенно больных мест, а был склонен придать всему происшедшему характер хоть и неприятного, но незначительного и малопоказательного эпизода. Помню, он приводил много аварийных примеров из собственной творческой биографии и при этом улыбался спокойной, почти непротивленческой улыбкой.

{263} Всеволод отнюдь не был поклонником моей пьесы, относился к ней без всякого восторга, но не был также резким ее хулителем. Смысл его критики заключался в том, что я допустил ненужный отход на боковую дорожку, что я решил сделать несвоевременную передышку и отдался тому, что в наши дни принято обозначать термином «мелкотемье». Мои возражения на него не действовали, да он их и не слушал. На его лице было ясно написано: «Говори, говори, что хочешь, и все же ты, братец, не прав».

К концу беседы, уже поздно вечером, чтобы подытожить и закрепить нашу встречу, чтоб придать ей весомость и в известном смысле даже «историчность», Всеволод снял с полки толстый том «Стенографического отчета Первого съезда писателей» и, сделав на нем надпись, вручил мне. Вот эта надпись:

«Дорогому и близкому Алексею Файко — Другу, — на память о 1930‑х годах, о Театре Революции, о “Первой Конной”, о Петербурге, о драках Всеросскомдрама, о всех трудностях и счастье жизни, о поездке на Урал, об этом съезде, об Отечественной войне, о родной Москве, о новых наших встречах, — и с чувством подлинного братства вручаю книгу сию…

*Вс. Вишневский*.

Москва, 25/X‑1946 г.».

Позже мы уже так длительно и так подробно не общались. Было несколько проходных встреч, но всегда в чьем-либо присутствии и всегда без пристального внимания друг к другу. Последней пьесы его я не видел, с ним о ней не говорил, а в 1951 году Всеволод Вишневский скончался.

Когда я стоял в почетном карауле и сбоку смотрел на спокойное, строгое, торжественное и все же детски милое лицо Вишневского, я понимал, что он рано ушел от нас, слишком рано… Но при всех усилиях воображения, не мог представить его себе маститым, убеленным сединами писателем.

{264} Вот он лежит в гробу — застывший сгусток противоречий, борьбы, страстей, веры и азарта, колебаний, порывов и вдохновения, совсем недавно еще живой, теплый, а теперь недвижный, завершенный, пришедший к последнему краю. Время-история больно ударила меня в мозг и сердце, и я почти физически, почти материально ощутил Вишневского как осколок, вернее, даже как слиток первой половины XX века.

Рука разводящего дотронулась до моего плеча, и я отошел от гроба. Снимая траурную повязку, прислушиваясь к пению скрипок, я думал о том, что вот закончилась эта первая и уже начала свой бег вторая половина такого страстного, безжалостного и такого в высшей степени человечного столетия.

# **{265}** Острый и нежный…

… На ручку моего кресла в партере Ленинградского Большого драматического театра вдруг кто-то бесшумно присел. Я невольно посторонился.

— Не помешаю? — раздался около моего уха внятный шепот.

Я молча пожал плечами. В зрительном зале было темно и очень пустынно. Шла одна из очередных репетиций моей пьесы «Учитель Бубус». До сих пор я с напряжением следил за каждым жестом и каждым словом исполнителей. Конечно, незнакомец помешал мне, и я невольно стал разглядывать его. Очень молодой человек, почти мальчик. Худенький, небольшого роста, в темно-сером костюме. На остреньком личике со смеющимися, насмешливыми глазами заметно выделялся несоразмерно длинный нос. Заметив, что я его разглядываю, мой непрошеный сосед кивнул головой на сцену:

— Нравится?

— Пьеса?

— Об этом я не спрашиваю.

— Почему?

— Спрашивать об этом у автора неделикатно. Не станете же вы уверять, что испытываете к ней отвращение!..

— Шш, — зашипел на нас проходивший мимо помощник режиссера.

Так зимой 1925 года началось мое знакомство с Николаем Павловичем Акимовым. А я тогда, не дочитав до конца программку, и не знал, что «Учителя Бубуса» в БДТ оформлял молодой художник Николай Акимов. Он был значительно моложе меня, его карьера только начиналась, {266} но о нем уже много говорили, возлагали на него большие надежды.

Все подготовительные работы были окончены, я познакомился с почти готовым спектаклем. Его ставил К. Хохлов, а главную роль играл Николай Федорович Монахов. И режиссерская трактовка, и актерская игра, и художественное оформление — все казалось мне ново («Бубус» был только второй моей пьесой), несколько неожиданно, конечно, волнующе и маняще. Очевидно, Акимов переживал нечто подобное, и оттого беседы наши носили задушевный, откровенный характер.

Знакомству этому суждено было перейти в подлинно дружеские отношения, которые продолжались (разумеется, с перерывами) десятки лет. Жили мы в разных городах, но встречались довольно часто. И каждый раз по приезде — я в Ленинграде, он в Москве — останавливались друг у друга.

Следующей моей пьесой, которую оформлял Акимов, была «Евграф, искатель приключений», поставленная во МХАТ 2‑м Б. Сушкевичем в сезон 1926/27 года. В спектакле были заняты отличные актеры: С. Бирман, С. Гиацинтова, О. Пыжова, А. Азарин, И. Берсенев, В. Подгорный, В. Попов, А. Чебан и другие. Тут в наших деловых взаимоотношениях с Акимовым впервые наметились если не конфликты, то, во всяком случае, некоторые трения.

В пьесе было четыре акта, двенадцать картин, и все двенадцать — главным образом интерьеры. Только последняя, по моему замыслу, должна была «опрокинуть» стены домов, комнат, квартир и выйти наружу, в экстерьер, вместе с освобожденным и нашедшим себя Евграфом (его играл В. Ключарев). Мне представлялась набережная Москвы-реки, вид на Кремль, церковные купола и раннее, очень раннее московское утро. Акимова же это не устраивало: он не хотел нарушать целостность сценического построения, в котором во всех картинах была создана атмосфера тесноты, духоты, придавленности, даже мрака. {267} Эпилог разрушал его композицию. Тем более что, по мнению моих оппонентов, — а Сушкевич принял сторону Акимова, — никакого настоящего освобождения Евграфа так и не происходило: финал им казался трагическим и безысходным. Кроме того, последняя картина не клеилась и у исполнителей. В конце концов я пошел на уступки и переменил всю последнюю картину: в этом спектакле Евграф Каптелин после своего «сна» кончал жизнь самоубийством… Потом, когда пьеса издавалась, я вернулся к первоначальному варианту. Но и эта вынужденная «казнь» не испортила наших добрых отношений с Акимовым. Мы продолжали встречаться, посвящая друг друга в свои замыслы и мечты.

В то время по делам, связанным с охраной авторских прав драматургов, я чаще бывал в Ленинграде, чем он в Москве. Останавливался обычно у него, на Новопосадской улице, неподалеку от Московского вокзала. Он был женат на актрисе Надежде Кошеверовой, и их дом всегда становился для меня родным, теплым и уютным местом. Когда я заболевал — в ту пору это случалось нередко, — Надя заботливо и внимательно ухаживала за мной, а Николай Павлович терял свой насмешливо-лукавый взгляд, смотрел на меня беспомощно и уныло. Я невольно угадывал его основную мысль: «Опять не работал! Когда же мы снова примемся за дело?»

Одной из характерных черт Акимова было настоящее, упорное, я бы сказал, неугасающее трудолюбие. Не помню его без какого-нибудь занятия, вне решения какой-либо очередной задачи. Мольберт, кисти, тушь, карандаши — все это было рядом, под рукой, и всегда помогало ему найти себя, обрести уверенность и целеустремленность. Причем он никогда не спешил, не надрывался, его движения были размеренны, точны, экономны, даже пластичны. Его маленькая, хрупкая фигурка умела найти удобное и выгодное {268} для работы положение. Я был свидетелем возникновения многих полотен и рисунков и каждый раз поражался, как упорно и детально, до скрупулезности, до педантизма он добивался точного воплощения своего замысла. В один из моих приездов я стал не только свидетелем, но и моделью для художника. Должен сознаться, что уставал позировать гораздо раньше, чем мастер — находить нужные линии и краски.

Акимов не оставлял театра и нередко «гастролировал» в Москве. Следующая моя пьеса, «Человек с портфелем» в Театре Революции, была оформлена им же. Вновь возникали кое-какие разногласия, но я уже не очень протестовал, а скорее, подчинялся, как, видимо, и режиссер спектакля — А. Д. Дикий.

Алексей Денисович Дикий незадолго перед этим порвал с МХАТ 2‑м и перешел в Театр Революции вместе с довольно значительной группой актеров, своих соратников и последователей, таких, как О. Пыжова, Л. Волков, Г. Музалевский, Я. Смирнов, Т. Соловьев. Не знаю точно, кто именно пригласил Николая Павловича в качестве художника — Дикий или более высокое руководство театра. Во всяком случае, имя Акимова уже звучало громко, можно сказать, сверкало на звездном небе театральных художников. А он продолжал расширять свои полномочия и функции, занявшись режиссурой. Шумный и спорный успех имела впоследствии его постановка в собственном оформлении шекспировского «Гамлета» в Театре имени Евг. Вахтангова, где главную роль играл А. Горюнов. Даже внешний вид его да и вся артистическая индивидуальность говорили о том, что трактовка Акимова отличалась оригинальностью и новизной.

С Диким у Николая Павловича отношения сложились крепкие, без конфликтов и стычек. Надо отдать справедливость Алексею Денисовичу, он предоставил Акимову-художнику carte blanche и лишь изредка вставлял те или иные пожелания.

{269} Хотя мы были хорошо знакомы по двум предыдущим постановкам, это не мешало Николаю Павловичу несколько засекречивать свои планы, не очень допускать меня в «святая святых» оформительского храма. Я и не пытался туда проникнуть, отдавая все внимание трактовке образов и развитию главной темы пьесы. Тут скорее, могли возникнуть расхождения с режиссером, что, кстати, и бывало. Случались даже настоящие ссоры, когда мы оба покидали зрительный зал и расходились в разные стороны. В подобных случаях нас мирил Владимир Иванович Блюм — тогдашний «эмиссар» Главискусства. Акимов держался в стороне от наших споров, со своей обычной усмешкой поглядывая на нас хитро и как бы даже поощряюще. Он, видно, считал, что без стычек и боев искусство вообще, и театральное в особенности, немыслимо. Я запомнил его небольшую фигурку, прислонившуюся к барьеру ложи, откуда он посматривал на нас с высоты своего дипломатического нейтралитета. И уже громко он расхохотался, что было ему мало свойственно, когда Дикий, паясничая и озорничая, встал передо мной на колени и закричал на весь театр:

— Отче Алексей! Прости меня, Христа ради! Не буду больше!

Оформление спектакля Николай Павлович выдерживал в условном плане. Он не мог и не хотел отказываться от найденных ранее декоративных позиций. Большинство картин давались в наклонном положении, так что исполнители, находившиеся на авансцене, были значительно меньше тех, кто находился ближе к заднику. Это создавало иллюзию перспективы, хотя, признаться, я не очень понимал, в чем тут соль. На мой вопрос Акимов ответил, несколько отвернувшись от меня, по-видимому, досадуя, что я не сразу все понял:

— Я иду за вами, Алексей Михайлович, а не вы за мной. В вашей пьесе очень много от кино — в построении сюжета, в развитии интриги, даже, в некотором смысле, {270} в детективных приемах. Я и решил немного «покинофицировать». Вот вы увидите следующую картину — так, пожалуйста, не пугайтесь!

И он отошел от меня, элегантный шалун и экспериментатор, изобретатель секретов. Действительно, следующей картиной я был поражен и не понимал, смеется Акимов или действует вполне серьезно. В институтском вестибюле, где центральной фигурой был швейцар в золотых галунах, многие предметы приобрели неожиданно гигантские, грандиозные размеры и притом еще располагались у самой рампы. Например, громадная пепельница с недокуренной папиросой на ней, которая как будто дымилась. Или пара калош, таких огромных, что в них можно было уместить всех исполнителей во главе с режиссером, автором и руководством театра. Я опять подошел к Акимову:

— Вы про это говорили?

— Протестуете? — спросил он несколько заносчиво, словно готовясь к отражению атаки.

— Нет, я просто хотел бы знать, что вами руководило…

— Безумная любовь к святому искусству, к музам! К музам театра! Как их всех звали, кстати, вы не помните? — добавил он тут же.

— А черт их знает, как их звали… — сказал я в сердцах и пошел прочь.

— Не сердитесь, Алексей Михайлович, дорогой! — кричал он мне вслед. — Вы же сами все это вызвали к жизни! — И совсем громко, догоняя меня: — Это крупный план, понимаете? По слогам: крупный план! — раздавался голос Акимова по всему зданию. В нем таились и торжество, и насмешка, и дружелюбие, и сознание какого-то профессионального превосходства.

Так пепельница и калоши остались в спектакле и, конечно, вызвали массу разговоров и шуток. Спрашивали, скажем, для кого Акимов приготовил калоши: для себя, для режиссера, для автора или для Театра Революции вообще? {271} Но я уже примирился с «крупным планом» и благодарил Акимова за его смелую, оригинальную находку, которая стала потом необходимой в спектакле.

Словом, ссорам нашим не удавалось разгореться, и взаимная привязанность крепла, хотя встречи стали реже и короче. Особенно после того, как Николай Павлович взял на себя руководство Ленинградским театром комедия.

Пришло лето 1941 года и с ним — война. Нас с женой эвакуировали сначала в Ташкент, а оттуда в Душанбе, столицу Таджикистана. Я бывал там раньше и теперь чувствовал себя в этом городе не чужим пришельцем. Работы было много, но это не могло заставить забыть зловещие, тяжкие события первых месяцев войны.

Однажды я сидел у себя в комнате за маленьким столом и строчил какое-то очередное задание — не то доклад, не то рецензию, не то лекцию. Подняв голову, я вдруг увидел в дверях миниатюрную, молчаливую фигурку, в которой даже не сразу распознал Николая Павловича Акимова. Он стоял, по своему обыкновению, немного наклонив голову набок, и смотрел на меня — внимательно, пристально, но улыбаясь. Очевидно, в отличие от меня, готовый к этой встрече, он испытывал и радость, и печаль, и подлинное, естественное волнение… Все еще не совсем веря своим глазам, я вскочил, уронил стул, бросился к Акимову, обнял его, хотел что-то сказать, но спазмы сдавили мне горло. Я смог произнести лишь какие-то отрывочные звуки, вроде: «Как… Когда… Сюда… С кем? Один?» Акимов потянул меня к дивану, сел рядом, но говорить тоже начал не сразу. А я все ждал, боясь, что он скажет сейчас что-то ужасное, непоправимое… С паузами, хотя довольно связно и подробно, Николай Павлович рассказал, что приехал не один, а со всем театром, который намерен открыть в Душанбе свой очередной сезон.

— И семья здесь — и Лена, и дочь, и многие-многие, {272} кого вы знаете, и тоже с семьями, вплоть до костюмеров и парикмахеров, — и он улыбнулся не просто радостной, но несколько горделивой улыбкой.

— Как же это вам удалось? — спросил я.

Акимов развел руками, как будто в чем-то извиняясь и желая отвратить от себя всякие обвинения. Вскоре я узнал, уже от других лиц, что его хотели эвакуировать из Ленинграда еще в самом начале войны вместе с М. Зощенко, Д. Шостаковичем и другими выдающимися деятелями искусства, но он наотрез отказался ехать без театра, без *всех* сотрудников с их семьями. В конце концов Акимов добился своего, и театр вырвался из блокады. Они сделали большой крюк — через Урал, потом на Кавказ, в Красноводск — и, наконец, попали в гостеприимную столицу Таджикистана. Так открылась новая страница в жизни этого изящного, даже изысканного и в то же время выносливого и крепко спаянного творческого коллектива. В блокадном Ленинграде он по-прежнему ежедневно давал спектакли, лишь начинались они гораздо раньше обычного. Ослабевшие, исхудавшие, голодные ленинградцы тем не менее охотно и с радостью наполняли зал Театра комедии. Акимов иногда рассказывал об этом периоде, но не часто и не детально — видимо, трудные, очень трудные то были дни…

Наша первая беседа, конечно, затянулась — мы никак не могли оторваться друг от друга. Я невольно все дотрагивался до его плеч, рук, все никак не веря, что рядом со мной — живой Николай Павлович, не очень даже постаревший, ставший только словно еще меньше, еще более хрупким. А в глазах его — усмешка, пристальное внимание и будто какой-то вопрос, не получивший ответа.

Несмотря на длительный и тяжелый путь до Душанбе, проделанный вместе с театром, в котором насчитывалось ни много ни мало — сто шестнадцать человек, несмотря на утомительность экспедиции через горы и моря, Акимов не дал себе времени передохнуть, опомниться, насладиться {273} законной праздностью. Ему не терпелось начать, начать во что бы то ни стало, и непременно новое, чтоб скорее забыть вынесенные невзгоды и лишения. Он, как и прежде, был весь словно бы начеку, весь напряжен, проверяя свою творческую и эмоциональную мускулатуру. Разумеется, можно было — да и пришлось показать старый репертуар, — но Акимову хотелось сделать почин, вернуться к своим экспериментам, поискам, мечтам. Хотя слово «мечтатель», пожалуй, не подходит к Николаю Павловичу Акимову. В моих глазах он всегда был *деятелем*, но не стремительным, не бурным, а неторопливым, все время что-то высматривающим, что-то проверяющим. Если перевести на язык музыки, то темп Акимова можно обозначить как allegro ma non troppo.

Кроме того, в Душанбе в связи с эвакуацией находилось довольно много зрелищных организаций. Помимо таджикских театров — оперного и драматического — были и русские. Некоторые коллективы проезжали через Душанбе дальше, на восток — в Казахстан, далекую Сибирь, а некоторые застревали надолго, как Воронежский театр музыкальной комедии. Работали симфонические оркестры, ансамбли, крупные дирижеры. Обосновалась здесь и кинематография в лице московского «Союздетфильма» под руководством Сергея Юткевича, так что обмен творческими силами между кино и театром был интенсивен, входил в порядок дня. Среди этих художественных предприятий нужно было занять достойное, подобающее место. Ведь *Ленинградский театр комедии* звучало гордо, импозантно и многообещающе. В хлопотах перед началом сезона Акимов завязывал знакомства с театральным миром города, узнавал актеров и режиссеров, да и себя тоже показывал, как он умел, — скромно, но не без некоторого этикета. Ничего захолустного, провинциального в культурной атмосфере Душанбе тогда не было, и Николай Павлович имел основания видеть перед собой широкую арену деятельности, без всяких скидок на «периферию».

{274} Он делился со мной своими планами в коротких, но частых беседах, когда меж нами не было никаких секретов или замалчиваний. И скоро, как обычно, наклонив голову немножко набок и глядя куда-то в сторону, хитро и в то же время непроницаемо, он сказал мне, негромко, но внятно:

— У меня к вам есть одно предложеньице, Алексей Михайлович.

— И вы его не растеряли по дороге из Ленинграда?

— Нет, оно хорошо упаковано и, мне кажется, будет иметь спрос… Вы очень заняты сейчас?

— Ну, как вам сказать… Я — консультант, референт, вроде завлита и вроде педагога, лектор, оценщик и даже рассказчик. Так выкладывайте ваше «предложеньице», Николай Павлович, прошу вас!

Тут я узнал, что Николай Эрдман и Михаил Вольпин написали новый комедийный сценарий полнометражного фильма на военную тему, действие которого, однако, происходило в тылу. Назывался сценарий «Актриса», и то ли уже был экранизирован, то ли его только собирались ставить. Акимов предложил мне сделать на материале этой кинокомедии пьесу для театра, со всеми особенностями, условностями и приемами жанра. Для меня это было ново: обратный путь еще приходилось проделывать, но из кино перескакивать в театр — пока нет. Это меня смущало, но Акимов не желал слушать никаких возражений:

— Не возражайте и не сопротивляйтесь! Прочтите, и я уверен, что эта вещь вам обязательно понравится.

Он действительно не ошибся — «вещь» мне понравилась. Авторам, которых я глубоко и искренне ценил, удалось, при всей актуальности тематики, внести в свое произведение подлинный лиризм, и притом лиризм с грациозно-развлекательным налетом. Хоть работа и была трудновата, я взялся за нее с увлечением и, по-видимому, удовлетворил требования главы и актеров Театра комедии. Роль актрисы, опереточной примадонны, играла сначала {275} И. Зарубина, а потом — К. Турецкая. (Впоследствии эта комедия шла и в других театрах, в том числе — Московском театре сатиры, который находился в эвакуации в Новосибирске; там главную роль исполняла Н. Слонова.) Акимов — постановщик и художник, несмотря на стесненность в технических возможностях, проявил много выдумки. Ему все-таки удалось создать свежий, обаятельный спектакль, с целым рядом оригинальных акимовских приемов. Таким образом, мы не только эмоционально, а практически, производственно отметили нашу встречу в Душанбе.

Но все проходит. Прошли и годы эвакуации. Я выехал из Таджикистана раньше Акимова. И следующая, уже последняя наша творческая встреча состоялась только в конце пятидесятых годов.

Война кончилась. Кончилась полной, окончательной победой. И в окнах московских домов зажглись откровенные, вызывающие огни. Как будто все вошло в норму, но сама эта норма была вне нормы, и это ощущалось на каждом шагу. Тот, кто пережил первые послевоенные дни, должен помнить чувство какого-то радостного, трудно определимого опьянения. Казалось, весь мир — у ног, и в впереди — счастье, счастье, счастье…

Я возвратился в Москву раньше, чем Акимов в Ленинград, и продолжал писать — главным образом комедии. Пьесы мои, в которых было много психологизма и, как тогда говорили, бытовизма, не очень сочетались с необходимым, даже обязательным в те поры героизмом. И я начал испытывать довольно серьезные трудности. В конце концов — не привыкать стать! — и я к этому как-то приспособился. Одна моя комедия, «Капитан Костров, или В сетях добродетели», прошла в очень хорошем составе и под очень хорошей режиссурой Е. И. Страдомской в Московском театре драмы (так именовался теперь бывший {276} Театр Революции). Она имела успех у зрителя — зал реагировал легко, непосредственно и дружно. Но… критики судили иначе. И вышло так, что я не понимаю «исторического момента», а «высокое, сильное и народное» свожу к различным житейским пустякам и психологическим подробностям.

У Николая Павловича тоже не все было благополучно. Он ставил не то и не так, «как нужно», как требовал «момент». Момент исторический и политический. Меж тем, подлинный художник, он творил *по-своему*, как он чувствовал и как умел чувствовать: очень точно, очень тонко и всегда чрезвычайно оригинально. Уж не помню, кто его обвинял и за что — сейчас не стоит вспоминать об этом. К тому же я не адвокат и не прокурор, а свидетель и современник. Современник, глубоко, искренне, всей душой расположенный к талантливому артисту и человеку — Николаю Павловичу Акимову.

А годы шли, и репертуары возобновлялись. Театры открывались и закрывались. Рецензии писались и… не читались. В ту пору я решил сочинить комедию, так сказать, из женской жизни. Писал я ее для Театра драмы (который, кажется, уже успел сменить «фамилию» и получил имя Маяковского). Но его руководитель, Н. П. Охлопков, по необъяснимой случайности полный тезка Акимова, пьесу отверг, объяснив мне, правда, в приличных, вежливых выражениях, что все это — поверхностная чепуха. И Мария Ивановна Бабанова, любимая моя актриса, к сожалению, не заинтересовалась главной ролью — чего-то я не угадал, чего-то недопонял…

С комедией «Не сотвори себе кумира» познакомился и Малый театр. Она получила полное одобрение главного режиссера К. А. Зубова. Талантливые актрисы — Д. А. Зеркалова, К. И. Тарасова и другие — спорили между собой о главной роли. Вроде бы — все в порядке. Но ждешь одного, а выходит другое. В конце концов пьеса пошла только в маленьком, но тогда очень заметном московском театре — {277} Театре имени Ермоловой. Там ее поставил Б. Г. Голубовский, а центральную роль сыграла Л. Р. Орданская.

В то время в Москве гастролировал Ленинградский театр комедии. Вся труппа, в том числе и Елена Владимировна Юнгер, находилась в столице (правда, самого Акимова не было). Ей пьеса и главная роль Глафиры Днепровской очень понравились. Мы были достаточно хорошо знакомы, чтобы говорить без утайки, напрямик, и я, поняв, что Юнгер сказала мне чистую правду, возликовал. Вскоре Театр комедии принял пьесу к постановке, и я отправился в Ленинград, чтобы познакомить с ней труппу.

Читая пьесу и видя веселые, добрые, понимающие актерские глаза, я почувствовал, что она целиком одобрена, и был счастлив. И в заключение сказал:

— То, что я сейчас испытываю, вероятно, и называется счастьем — нечего ждать чего-то сверхъестественного, вот оно, рядом! Спасибо вам, дорогие.

В ответ раздались дружные аплодисменты. В общем я расчувствовался, впал в сантименты, и тут снова сказалась чудесная особенность Акимова — артиста, художника и человека. Позже я понял, что его обычная ирония не всегда таит в себе злую издевку, насмешку — за ней часто кроются расположение, дружелюбие, симпатия. Просто он умел сочетать эти качества с иронической формой и блестяще ею пользоваться. В данном случае, после моей громогласной тирады, он мне преподнес:

— А я, Алексей Михайлович, думаю, что знаю, чем именно вы берете в ваших пьесах.

Я насторожился и по хитрым глазам его ожидал какого-то подвоха, укора или порицания. Он же улыбнулся своей очаровательной улыбкой — улыбкой кого-то из персонажей комедии дель арте, и сказал, пожимая плечами:

— Вы берете качеством!

Это был прямой, «лобовой» комплимент, что я не обиделся, так как был растроган. Я знал, что такие слова зря, {278} на ходу, Акимов не расточает. Тут забылись и неудачи, и разговоры в высоких инстанциях, и слова критиков. Я видел перед собой только умное, милое, интеллигентное лицо Акимова…

Акимов, по-моему, не относился к категории режиссеров-педагогов. Скорее, он был постановщиком, интерпретатором, оформителем. Но бывали случаи, когда Николай Павлович показывал себя дотошным воспитателем актеров. Так, вводя в мою пьесу «Не сотвори себе кумира» на роль профессора Молоканова нового исполнителя, он упорно, методично, я бы даже сказал — несколько бесстрастно, повторял первый выход персонажа, добиваясь желаемого результата. Утомленный артист заканчивал играть эпизод и собирался уходить, берясь за шапку. Но Николай Павлович чуть ли не в дверях останавливал его и ровным голосом, спокойно, однако настойчиво, говорил, по обыкновению потирая руки:

— Знаете что? Давайте все-таки еще разок, пожалуйста!

Я присутствовал на этой репетиции и в иные моменты думал, что новый исполнитель роли профессора просто упадет в обморок, но, к счастью, она окончилась благополучно и результатом ее Николай Павлович был очень доволен.

Спектакль шел в Театре комедии с успехом. Глафиру Днепровскую, ученого-лингвиста, человека самостоятельного, с крупной научной репутацией, и в то же время обаятельную женщину, женщину прежде всего, блестяще играла Юнгер. Она создала очень тонкий, изящный рисунок образа. Своим отношением к героине актриса как бы и осуждала ее и тут же реабилитировала. Я был в восторге от того, как эта умная, чуткая, тонкая актриса проводила роль, и делала это, по-видимому, с удовольствием. Несмотря на это, спектакль долго не продержался в репертуаре, {279} потому что опять появились соображения о его недостаточной «актуальности».

После «Не сотвори себе кумира» мы встречались с Акимовым редко и помалу. А в тот последний приезд в Москву, в 1968 году, когда он неожиданно скончался у себя в гостиничном номере, мы с ним даже не успели повидаться. Вот и сейчас, когда я пишу эти слова о его смерти — простые, житейские слова, — мне снова хочется плакать от горя. И тогда я говорю самому себе: «Светлая память тебе, глубокая любовь и все мое обожание, дорогой мой, нежный и острый, незабываемый Николай Павлович Акимов!»

1. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. М., «Искусство», 1958, с. 218. [↑](#footnote-ref-2)
2. Там же. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Зрелища», 1923, № 6, с. 2. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Зрелища», 1923, № 6, с. 2. [↑](#footnote-ref-5)
5. Соболев Ю. Комментарии к московским спектаклям. — «Худож. труд», 1923, № 4, с. 4. [↑](#footnote-ref-6)
6. Алперс Б. Крушение индивидуализма. Творческий портрет А. Файко. — «Театр и драматургия», 1935, № 12, с. 15. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Художник и зритель», 1924, № 4 – 5, с. 79. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Худож. труд», 1923, № 4, с. 5. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Театр и драматургия», 1935, № 12, с. 17. [↑](#footnote-ref-10)
10. Алперс Б. Драматургия А Файко. — В кн.: Алексей Файко. Пьесы. М., «Худож. лит.», 1935, с. 14. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Нов. зритель», 1925, № 13, с. 10. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Нов зритель», 1926, № 38, с. 6. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
14. А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 502 – 503. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Жизнь искусства», 1927, № 28, с. 3. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Театр и драматургия», 1935, № 12, с. 18. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Театр и драматургия», 1935, № 12, с. 18. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Театр и драматургия», 1935, № 12, с. 20. [↑](#footnote-ref-19)
19. Файко А. Возникновение стиля. — «Сов. искусство», 1933, 2 февр. [↑](#footnote-ref-20)
20. Шахов Г. Штраух. М., ВТО, 1964, с. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Ленингр. правда», 1948, 11 сент. [↑](#footnote-ref-23)
23. Надин, это невыносимо *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-24)
24. Дерпт — теперь г. Тарту Эстонской ССР. [↑](#footnote-ref-25)
25. ГОСЕТ — Государственный еврейский театр. [↑](#footnote-ref-26)
26. Театр революционной сатиры. [↑](#footnote-ref-27)
27. До 1917 г. в помещении Центрального детского театра помещался театр Незлобина. [↑](#footnote-ref-28)
28. Так обычно называли Мейерхольда его ближайшие ученики. [↑](#footnote-ref-29)
29. Бамбук в себе *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-30)
30. Как вам нравится этот актер? *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-31)
31. Смешной человек! *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Твори, художник! Не болтай!» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-33)
33. Я не говорю об американском Хиггинсе в мюзикле — Хиггинсе, поющем и танцующем. Это уже, так сказать, из другой области. [↑](#footnote-ref-34)
34. Друг мой! *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-35)
35. Попов Павел Сергеевич — друг Булгакова, литературовед, адресат многих писем писателя. [↑](#footnote-ref-36)