Гиацинтова С. В. **С памятью наедине** / Лит. запись Н. Э. Альтман, предисл. С. В. Образцова, послесл. К. Л. Рудницкого. 2-е изд. М.: Искусство, 1989. 543 с.

*С. В. Образцов*. Несколько слов тем, кто собирается прочитать эту книгу 5 [Читать](#_Toc449200037)

**С памятью наедине**

Часть первая 10 [Читать](#_Toc449200038)

Часть вторая 232 [Читать](#_Toc449200039)

Часть третья 370 [Читать](#_Toc449200040)

*К. Л. Рудницкий*. Судьба Гиацинтовой 526 [Читать](#_Toc449200041)

# **{****5}** Несколько слов тем,кто собирается прочитать эту книгу

Кто вы, к кому сейчас обращаются эти слова? Мои сверстники?

Конечно, нет. Мне восемьдесят четыре. А вам?

Наверняка куда меньше. Давно уже ни на улице, ни на работе, ни в гостях я не встречаю моих сверстников. Мало их осталось. Нет, большинство из вас намного моложе. Значит, и читать эту книгу вы будете совсем не так, как я. Не отрываясь, за два дня, прочел семьсот пятьдесят страниц машинописной рукописи. Волнуясь, радуясь, горюя, — будто вторую жизнь прожил. Ведь многие описанные Софьей Владимировной Гиацинтовой события сохранились и в моей живой памяти, а многие люди, о которых она пишет, были моими старшими товарищами или учителями.

В течение восьми лет, будучи актером МХАТ 2‑го, я встречался с Гиацинтовой чуть не ежедневно. Играл с ней на одной сцене и вместе со всеми актерами этого театра пережил тяжелые дни его закрытия. И все-таки и образ самой Гиацинтовой, и все события, о которых рассказала Софья Владимировна, и все люди, о которых она написала, раскрылись для меня совсем по-новому. И значит, все, буквально все, было очень интересно.

Это для меня. А для вас?

Ведь те из вас, кому сейчас двадцать, тридцать, сорок, даже пятьдесят, никогда с людьми, о которых написала Гиацинтова, не встречались и ни участниками, ни свидетелями описанных ею событий не были. Так, может быть, книга эта и не взволнует вас так, как меня взволновала рукопись?

Нет, взволнует. Обязательно взволнует прежде всего потому, что она горячая и очень талантливая. Разговорный прием личного, абсолютно личного обращения к читателю {6} создал великолепный стиль всего повествования. По существу, это монолог. На протяжении часов и часов с вами будет доверительно, страстно и смело говорить человек, которого вы полюбите и которому во всем поверите.

Вы узнаете об интереснейшем историческом периоде рождения «системы» Станиславского в ранние годы Первой студии Художественного театра.

Вы поймете силу актерской дружбы, создающей силу коллектива. Силу единоверчества.

Вы узнаёте, как страшно, когда единоверие затухает и дружба распадается.

Вы поймете, что такое актерский труд. Постоянный, ежедневный, ежечасный. Как негарантирован путь к актерским победам и каких душевных сил и настойчивости он требует.

С огромным количеством людей познакомит вас Гиацинтова, и вы полюбите всех, кого она любила. Они станут вашими друзьями, а может, и учителями.

Вы ощутите силу талантов многих и многих актеров. Талантов, отраженных прозорливостью и увлеченностью Гиацинтовой.

Вы будете радоваться человеческим удачам и человеческому счастью и будете искренне ощущать чужое горе и переживать чужие трагедии.

Книга разбита на три части. Первая заканчивается счастьем. Рождением МХАТ 2‑го. Вторая — горем, закрытием этого театра и трагическим монологом в его защиту. Трагическим, во-первых, потому, что все, о чем говорит Софья Владимировна, правда, а, во-вторых, еще и потому, что монолог этот уже ничему помочь не может.

Актеры МХАТ 2‑го были распределены по другим театрам. Как было сказано, в целях укрепления их актерского состава. Берсенев, Бирман и Гиацинтова сперва оказались в Театре имени МОСПС, которым руководил Любимов-Ланской.

В этом театре Берсенев поставил спектакль «Салют, Испания!», посвященный героической борьбе испанского народа с фашистскими мятежниками, а Бирман — горьковскую «Вассу Железнову» и пушкинского «Каменного гостя». В спектаклях Бирман Софья Владимировна очень интересно, по-своему, по-гиацинтовски, создала такие разные образы, как Рашель и Дона Анна.

Потом Берсенев возглавил Театр имени Ленинского комсомола, куда перешли и Гиацинтова с Бирман. Софья Владимировна отдала этому театру сорок пять лет своей {7} жизни. И показала себя талантливым режиссером таких спектаклей, как «Нора», «Месяц в деревне», «День живых», «Семья». Я назвал не все ее постановки, а только те, которые остались в моей памяти.

А те москвичи, которые видели Софью Владимировну на сцене Театра имени Ленинского комсомола, не забудут ни ее Нору, ни тургеневскую Наталью Петровну, ни Сару в спектакле «Семья Ферелли теряет покой» Хелман, ни арбузовскую тетю Тасю в «Годах странствий», ни чеховскую Раневскую. Никогда не забудут ни одной из этих ее ролей.

И уж, конечно, навсегда останется в памяти зрителей созданный Софьей Владимировной замечательный какой-то особой театральной достоверностью образ матери Ленина — Марии Александровны в спектакле «Семья».

Расширив и как бы еще более уточнив эту достоверность, она перенесла ее в кинофильм «Семья Ульяновых».

Естественно, что, открывая первую страницу третьей части рукописи, я ждал рассказа об этой, как бы заново начавшейся второй театральной жизни Гиацинтовой. И вдруг ничего об этом огромном периоде жизни и работы нет. Совсем нет. А есть рассказ о раннем детстве, о шкале, о семье, о друзьях.

Вы прочтете обо всем этом. Прочтете с не меньшим интересом, чем читали первые две части. Вас покорит третья часть. Это как бы самостоятельное литературное произведение. Повесть. Написанная все тем же доверительным языком. Откровенным, лирическим и страстным.

Но почему так произошло? Почему Софья Владимировна нарушила биографическую последовательность своего монолога? Почему?

Вот ее объяснение: «… и сейчас, работая над этой книгой и вновь пережив трагедию моего любимого театра, я чувствую необходимость сердцем отдохнуть на других “успокоительных” воспоминаниях… Мне хочется рассказать о семье, в которой я росла, о близких и любимых мною людях. И о куче родственников».

Читайте, читайте третью часть! Вам будет очень интересно. Как роман. И начинается он с родословной. С восемнадцатого века.

А потом возникают прямо-таки тургеневские или чеховские времена. Прекрасное поместье Лаптеве Настоящее. С управляющим, с верховыми лошадьми, с тройкой. Дворянская усадьба, в которой выросла девочка Соня с любимой сестрой Люсей, с не менее любимой мамой и {8} бабушкой и сверхлюбимым и сверхобразованным папой-искусствоведом, который после революции стал директором Музея изящных искусств.

Годы детства, отрочества, юности, и сквозь все эти годы какое-то буквально «обреченное» стремление быть актрисой, во что бы то ни стало актрисой драматического театра, и не какого-нибудь, а непременно Художественного. И заканчивается третья часть конкурсным экзаменом и зачислением Гиацинтовой в сотрудницы Художественного театра. «Здравствуй, новая жизнь!» — крикнула я себе словами из «Вишневого сада».

Но ведь с этого самого события начинается первая часть, то есть сама книга. И определено оно такими же радостными, восторженными словами: «Свершилось, обрушилось, ошеломило: я — актриса! Художественного театра!!!»

Что же это получается? Может, взять и переставить части? Третью сделать первой, а первую — второй? Нет, нельзя. Нарушится драматургия книги. Неожиданная и в то же время для автора, для Гиацинтовой, абсолютно закономерная.

Вы прочтете третью часть не отрываясь, и, конечно, вам будет жалко, что нет четвертой части. Нет долгих последних лет творческой жизни режиссера и актрисы Гиацинтовой.

Ну что ж поделаешь? Софья Владимировна была уверена, что напишет об этих годах, да не рассчитала, не хватило жизни.

Соломон Михайлович Михоэлс, о котором Гиацинтова написала много хороших слов, говорил мне, что большим актером может стать только тот, у которого есть тема. Это очень точно сказано. И у Качалова была своя тема, и у Москвина, и у Ермоловой, и у Комиссаржевской.

Гиацинтова — большая актриса. Была ли у нее своя тема? Была. Какая же? Как ее можно определить? Ведь играла Софья Владимировна предельно разные роли, да к тому же, как вы прочтете в этой книге, она, несмотря на преклонение перед Станиславским, создавая роль, очень не любила идти «от себя». Наоборот, чем больше героиня была не похожа на нее, тем больше она ей нравилась.

Как же тут обнаружить личную тему актрисы? А она есть. И очень большая. Среди созданных Гиацинтовой женщин были такие, которых она осудила, — это и погодинская «Моль» и Огудалова Островского, но большинство она горячо любила за нежность, за душевную открытость, {9} за доброту, за смелость, за жертвенность. Любила и озорную Марию в «Двенадцатой ночи» Шекспира, и несчастную девочку Нелли в «Униженных и оскорбленных» Достоевского, и влюбленную Кеккину в гольдониевских «Бабах», и прямо-таки «потрясенных любовью» тургеневскую Наталью Петровну и чеховскую Раневскую, и трогательную тетю Тасю из «Годов странствий» Арбузова, и обреченную, «молящую о жизни» Женевьеву Деваля, и мудрую мать Ленина.

И вот когда я вспоминаю всех созданных Гиацинтовой женщин и мысленно ставлю их рядом, то в сумме возникает гимн женщине. Гимн женскому сердцу. Всегда страстный и всегда предельно чистый. Вот это и есть тема Гиацинтовой. Вы ощутите ее, прочтя эту прекрасную книгу.

*С. Образцов*

# **{****10}** Часть первая

Блажен, кто свой челнок привяжет
К корме большого корабля…

*А. С. Пушкин*

Свершилось, обрушилось, ошеломило: я — актриса! Художественного театра!!! Впрочем, не надо преувеличивать — пока я только одна из отряда «сотрудников», как называют здесь вновь принятых, не имеющих опыта на сцене молодых людей, проявивших на экзамене некие способности. Из сотрудников еще нужно перейти в ученики, а уж потом надеяться на зачисление в труппу — в настоящие артисты.

Но тогда, осенью 1910 года, меня эти подробности не смущали — ничто не могло омрачить ликования, переполнявшего душу. Художественный театр — эталон всего честного, талантливого, нового — пустил меня к себе. Еще несколько дней назад плохонький билет на балкон был удачей, праздником. Еще вчера на экзамене проваливалось от страха сердце, не зная надежды. А теперь я могу, нет, должна постоянно ходить туда на репетиции, спектакли. И, глядя, как независимо я сворачиваю во двор, ведущий к служебному входу, все прохожие будут завидовать мне. Да что там прохожие — я сама себе завидовала, не верила, радовалась и понять не могла, что служу в одном театре с Качаловым, Книппер, Москвиным… В старых дневниках я нашла запись тех дней: «Теперь Художественный театр *мой* и дай бог мне счастья в моем театре».

Сказать о Художественном театре «мой» только что принятой и ничем не заявившей о себе юной сотруднице — дерзость, и, видимо, я это чувствовала. Во всяком случае, когда мои новые подруги уже бойко говорили «в нашем театре», я себе такой вольности еще долго не позволяла.

Все пишущие мемуары актеры похоже описывают свой робкий трепет и восторг, испытываемый при первом знакомстве с театром «изнутри». Да и где взять новые слова — {11} ведь в Художественном театре действительно все вызывало и трепет и восторг: чайка на занавесе, неброский цвет стен и кресел, ухоженные фойе, безукоризненно вычищенные ковры в коридорах, блестящие ручки на дверях, торжественная тишина и чистота за кулисами. Кстати, один из первых встретившихся мне там неизвестных мужчин — подтянутый, с суровым выражением лица — проводил пальцами по подоконникам и деревянным поверхностям, проверяя, нет ли пыли. Это оказался комендант — полковник Фессинг, строгий патриот театра. Он ежедневно совершал обход здания, неизменно присутствовал при проверке поворота сценического круга и презирал молодежь за привносимый, как ему казалось, беспорядок. Мы смертельно боялись его.

Я ничего не знала о сложностях Художественного театра — творческих, репертуарных, сугубо внутренних. Мне было ясно, что это лучший в мире театр, с лучшими в мире артистами и спектаклями. И теперь я в него допущена, и пусть совсем едва, но уже причастна его жизни, и мне дозволено дышать одним воздухом с кумирами и богинями моих недавних гимназических дней и скромно раскланиваться с ними при встрече. Позже Василий Иванович Качалов рассказал мне, что восхищение, сквозившее в моих поклонах, веселило их всех и вызывало симпатию к неизвестной барышне.

Довольно скоро я поняла, что все обстоит не так просто, как представлялось вначале. На экзамене нас отбирали внимательно и строго, стараясь не упустить лучших. С принятыми обращались ласково, молодые актеры проявляли внимание к хорошеньким «новеньким», актрисы смотрели выжидательно-снисходительно. Но, честно говоря, мы никого всерьез не интересовали. Основные артисты театра были талантливы, молоды, полны сил, играли много, жадно, с легкостью несли репертуар, так что свободных мест не было. О смене они тогда не думали — им казалось, что силы и молодость нескончаемы. Никаких сроков для перехода в ученики или так называемое филиальное отделение (вскоре отмененное), а уж тем более в основную труппу не было, никто не мог нам ничего ни предсказать, ни обещать. Добиваться, завоевывать хоть какую-то малость нужно было самим — великим усердием, железной самодисциплиной, самозабвенной отдачей себя театру, не гарантирующему ничего взамен. Не у всех, даже явно одаренных, хватило терпения, воли, не всем помог случай (тоже не последняя вещь в жизни), — кто-то уходил в {12} другие театры, где складывалась или не складывалась карьера, кто-то совсем отказывался от намеченного пути.

Я через эти сложности прошла поначалу довольно легко (терзания и сомнения начались позже, о них речь впереди) — помогли свойства характера, унаследованные от отца и выработанные воспитанием. Я была трудолюбивой, целеустремленной и внутренне организованной. А главное, так страстно любила Художественный театр, что самое скромное положение в нем казалось мне незаслуженной честью, а полное порабощение, которого он требовал, — великим благом. Чуть приблизившись к этому театру, я уже жила только им. Если не была занята сама на репетиции, сидела на чужих. Побыв час-другой дома, снова бежала в театр, где меня никто не ждал, радостно погружаясь в единственно существующую теперь для меня жизнь, и вскоре искренне перестала понимать — как, чем, для чего живут люди, если они не служат в Художественном театре. Вероятно, мою одержимость приметили «старшие», во всяком случае, многие проявляли ни к чему их не обязывающую, но так радующую мою душу приязнь. Счастливая, полная ожиданий, надежд, веры, я вышла на избранную дорогу. По-разному вела она меня долгие семьдесят лет, но ни разу не усомнилась я в своем выборе.

Придя в театр, мы чувствовали себя обособленно, не «своими». Девушкам предоставили места в общей уборной — большой продолговатой комнате с умывальником и громадным зеркалом в половину длинной стены. Гримировальные столы были тоже общие и длинные, но каждая имела свой ящик и зеркало с двумя лампочками. За этими столами мы сидели со «старыми» сотрудницами, быстро, как бывает в молодости, сошлись с ними, подружились. Была в театре еще одна общая уборная — меньше и почетнее. Она принадлежала ученицам, которые считались рангом выше, но делали то же, что мы, — участвовали в массовках, называемых тогда народными сценами.

Той осенью Константин Сергеевич Станиславский заболел в Кисловодске тифом. Его работы приостановились, роли остались без исполнителя. На время решили отменить спектакли в театре (сегодня это звучит чудовищно, но тогда было совершенно возможно и даже естественно) и в максимально короткий срок поставить инсценировку «Братьев Карамазовых». Над спектаклем работал Владимир Иванович Немирович-Данченко, заняты в нем были почти все ведущие актеры. А нас отдали в руки Василию Васильевичу Лужскому — ему поручили народные сцены. {13} Сейчас внимание к массовым сценам — норма, а в начале века само это понятие звучало новаторским. И, надо сказать, народные сцены, какими среди прочего славился Художественный театр тех лет, порой выглядели самостоятельными спектаклями в спектакле.

Работа над «Карамазовыми» шла напряженно (спектакль выпустили за два месяца), в нее активно включили и всех нас, молодежь. Я вставала в половине восьмого утра, быстро умывалась, одевалась, обязательно душилась, торопливо пила кофе и мчалась в театр. Шла по утренне чистым улицам, вдыхала холодный осенний воздух, радовалась каждому новому дню и волновалась каждый раз, переступая порог театра. Незаметно проходила дневная репетиция, прерываемая веселым чаепитием в буфете, потом — обед дома, и снова я бежала — уже на вечернюю репетицию. Вечером театр, при пустой темной сцене, был таинственным, загадочным. Наверху репетировал Немирович-Данченко, внизу — Лужский. Окончив свою работу, мы рвались наверх — хоть немножко посидеть на «их» репетициях. Однажды я видела, как красавица Германова показывала Владимиру Ивановичу Грушеньку.

— Вы нашли ее внутреннюю жизнь, теперь надо искать быт, — сказал он.

Я была в недоумении — разве характер не включает в себя все, в том числе и быт? Но прошло сколько-то дней, я снова увидела Германову… Она, она, но совсем другая — простая русская женщина, только одета по-барски. Так вот что значит «найти быт».

Как-то, поднимаясь по лестнице, я услышала разговор двух актрис. Одна, изящная, загорелая после летнего отдыха, в зеленом платье-хитоне, говорила другой, тоже интересной, с тонкой талией, в строгом костюме:

— Поздравляю, дорогая. У вас, говорят, роль хорошая!

— Чего там хорошего — два слова, — сердитый голос в ответ, сердитый взгляд.

«Зеленая», явно пыталась скрыть рвущуюся из нее радость, успокоительно защебетала:

— Я тоже было обрадовалась, а Владимир Иванович, представляете, почти все вычеркнул. — И, возбужденно смеясь, бесшумно убежала.

Это была Лидия Михайловна Коренева, получившая роль Lise, построенную в спектакле компактно и выпукло.

Итак, первая моя работа в Художественном театре — безмолвное участие в народных сценах. Первое «творческое содружество» — с Василием Васильевичем Лужским. {14} Его знают как одного из корифеев Художественного театра, талантливого постановщика народных сцен, имя его с уважением произносят среди других знаменитых имен первой мхатовской плеяды. И все-таки, читая множество книг о Художественном театре, я всегда думала, что не воздано Лужскому по заслугам, что остался он пусть в почетной, но тени. Мне же он дорог — и как первый мой режиссер и как личность, быть может, более значительная, чем принято считать.

Лужский был человеком странным, непонятным. Из богатой купеческой семьи, красивый, прекрасно одетый, надушенный крепкими мужскими духами, с красивыми, холеными руками, он всем своим существом врос в театр — будто в нем родился. Он бывал великодушным, щедрым, внимательным и необыкновенно привлекательным, когда в компании друзей шутил и мило пел, посылая карий взгляд какой-нибудь даме, — он любил женщин и относился к ним с рыцарским почтением. Но знали мы и другого Лужского — капризного, подчас истеричного, мелочного, мнительного, злого. Такие резкие противоречия ставили в тупик, но с годами я, как мне кажется, нашла им объяснение. Василий Васильевич был хорошим артистом широкого диапазона. Скромно-поэтичен был его Андрей Прозоров в «Трех сестрах»; отвратителен, страшен — старик Карамазов, особенно в сцене «за коньячком» — так противно он смеялся, откинувшись на спинку стула; благороден — Шуйский в «Царе Федоре», поверивший, что с его помощью свершается добро. Актерские успехи Лужского ценили, но что они значили на фоне актерских откровений тогдашних мхатовских гигантов.

То же происходило и с его режиссерскими работами. Какой труд и умение стояли за народными сценами, о которых столько писали и говорили. Конечно, они не главные в спектакле, но их играли начинающие мальчики и девочки, и только от него, постановщика, зависело, чтобы каждый, не имея слов и сценического времени, принес на сцену характер, образ. Режиссерские способности Лужского признавали, но и они терялись в театре, где были Станиславский и Немирович-Данченко. И Лужский, скептичный, умный, нервный, самолюбивый Лужский страдал — от недооцененности, от тщетного ожидания роли-события, которая выдвинет его в заслуженный им ряд. Его фанатическая любовь и преданность театру, слава богу, оказались выше обиды — он работал много, истово и с пользой. Но все-таки страдал.

{15} Я понимаю, почему образовалось в театре такое положение у Лужского тогда, но сочувствую ему сегодня, когда уже издали смотрю на Художественный театр того времени. Да, гениальные режиссеры и актеры, счастливо объединившиеся под крылом летящей чайки, затмевали всех остальных. Но Художественный театр не стал бы могучим монолитным организмом без Лужского и ему подобных. Поэтому его имя должно быть крупно вписано в историю Художественного театра — как человека, отдавшего театру жизнь, как одаренного артиста, режиссера и замечательного педагога. Он многому научил наше поколение. Благодаря ему мы навсегда поняли, что сцена — это подмостки, а не пол из досок, что к каждому выходу нужно относиться как к роли Марии Стюарт, что без дисциплины, беззаветного служения театру и чувства ответственности перед зрителем мы артистами не станем, и еще многое.

Репетируя народную сцену «В Мокром» из «Братьев Карамазовых», он обращался с нами сурово, жестко, часто выходил из себя. Его крики взрывали строгую тишину театра, где не принято было повышать голос. Он мучил нас, но перед остальными оставался вечным заступником. И мы его любили. За десять минут до начала репетиции уже сидели за кулисами в ожидании своего выхода — молча, сосредоточенно. Лужский занимался с каждой из нас, подсказывал характер, биографию, грим, костюм. Он решил, что я — дворовая девчонка, сирота, живу у тетки, но не забитая, а своевольная, ожидающая от жизни греха и счастья. На шабаше в Мокром — впервые, но про Митю и Грушеньку наслышана. Хожу в синем сарафане, на носу веснушки — неважно, что никто не заметит, это мне самой нужно знать.

Лужский засыпал нас вопросами:

— Какая у вас изба? С кем живете? Что делаете утром, днем, вечером?

На все требовался точный ответ. Бессловесная веснушчатая девчонка заполнила мою жизнь — весь день и даже ночью я думала, придумывала ее. Постоянно будя нашу фантазию, Василий Васильевич одновременно внушал, что она должна быть свободной, но обязательно укладываться в рамки происходящего действия. Он научил нас труднейшей и необходимой для коллективного творчества вещи — такту фантазии, не позволяющему артисту выделить себя и тем самым нарушить задуманный рисунок всей картины.

{16} В Мокром я выходила на сцену с тремя подружками — мы шептались, хихикали, уходили, потом вливались в общую толпу.

— Что вы делали перед выходом? — спрашивал Лужский. — Помните: вы пришли со скотного двора, из девичьей, из кухни, но только не из кулис. Забудьте их, одну живую жизнь несите на сцену.

Мы несли — как умели, конечно, но изо всех сил.

Потом был ответственный показ гримов и костюмов Немировичу-Данченко. Мы натягивали на себя сарафаны, завязывали платки. Лужский каждую осматривал, одергивал, оглаживал, напоминал задачу. И каждая, умирая от волнения, понимала значительность своего участия в спектакле — ох, как важно это сознание для актера.

В день премьеры я пришла задолго до начала. Как и всем, степенный сторож сказал мне: «С началом вас, барышня», а я удивленно-счастливо подумала: в скольких домах (и в моем собственном) сейчас готовятся к театру — наряжаются, прихорашиваются, волнуются. Ведь премьера в Художественном театре — громадное событие в Москве. Ее ждут, мечтают на нее попасть — премьерой, как и положено, называлось в то время только первое представление, оттого она бывала еще более торжественна и притягательна. И скоро все, кому повезло достать билет, заполнят Камергерский переулок и устремятся к подъезду театра. А меня не будет среди них. И впервые не я буду смотреть, а на меня, даже если никто меня не увидит. Это чувство трудно передать, но, поверьте, оно необыкновенное, прекрасное и единственное в жизни.

В театре сдержанное — шуметь нельзя — оживление. Служащие говорят шепотом и на цыпочках несут цветы. У Германовой в уборной они не умещаются, две корзины с гвоздиками уже стоят в коридоре. Нам Лужский тоже прислал каждой по цветку, а еще принесли большую корзинку с пирожками, в ней — записка: «Моим девушкам из Мокрого от Грушеньки». Такое внимание привело всех в восторг, и мы яростно кинулись на пирожки, будто неделю перед этим голодали.

Сели гримироваться. В моем ящике лежал мой первый грим — эта продолговатая зеленая коробочка прожила со мной почти всю жизнь. Как я полюбила запах театрального грима — особенное благоухание красок, пудры, крема, обещающее новые роли, новые судьбы и, бог даст, успех. Много-много лет, всякий раз после летнего перерыва, я с наслаждением вдыхала этот запах из зеленой коробочки, {17} делала осторожные мазки, внимательно всматриваясь в зеркало. Гримировальное зеркало отличается от всех других, в которых бегло отмечаешь, что сегодня выглядишь лучше или хуже, чем обычно, что новая шляпка к лицу или не очень, что нужно припудриться, а то поблескивает нос. В гримировальном ищешь черты той женщины, чью жизнь нужно прожить. И вот уже смотрят на тебя другие глаза — мягкие или недобрые, обрамленные пушистыми ресницами или вовсе безбровые, а возле рта залегает жесткая морщинка или, наоборот, губы вдруг приобретают капризно-чувственное выражение. Каким удовольствием было приводить в порядок свой кусочек общего стола, удобно пристраивать на нем еще нетронутый тюбик ланолина, крем «Сара Бернар», привезенный из Петербурга, косметические карандаши и пудру фирмы «Лейхнер», купленные в аптекарском магазине Шварца, который рядом с Художественным театром и где хозяин знает всех в лицо, даже сотрудниц.

В Художественном театре было заведено: женщины гримируются сами, мужчинам помогают гримеры. В тот вечер премьеры «Братьев Карамазовых» я не знала, как за что браться. Кто-то из более опытных подсказал, помог выбрать тон — в общем, загримировалась прилично. На стенах висели костюмы, вокруг них хлопотали милые одевальщицы Танечка, Настенька, Клавдюша и Анюточка, ставшая вскоре женой Леонидова. Нас по очереди вызывает причесываться красивая, спокойная и несколько надменная Мария Алексеевна. Ее муж, Яков Иванович, царствует среди мужчин. На маленьком лице этого тихого, быстрого человека — признак таланта, его нельзя определить словами, но он есть. Супруги Гремиславские считались столпами постижерского и гримировального искусства и заслуженно вошли в историю Художественного театра.

Среди всей суеты нервничает Лужский.

— Смотрите, чтобы все как надо, — повторяет он. — Владимир Иванович любую мелочь заметит, и тогда что будет!

… Из зала послышались аплодисменты — это зрители приветствовали проходящего на свое место Немировича-Данченко — после спектакля он на поклон не выходил. Потом все стихло — началось! Совсем затихли и мы за кулисами, внутренне готовясь каждая к своему выходу.

Моими «партнершами» в Мокром были «полуактрисы» Дейкарханова и Маршева из филиального отделения (там {18} все были старше нас, иногда получали маленькие роли и среди сотрудников считались аристократами) и Воскресенская, тоже сотрудница, но поступившая раньше меня.

Тамара Дейкарханова, южная красавица с большими черными глазами и маленьким лукавым ртом, была неглупой, щедрой и влюбчивой. Романы «навсегда» кончались через две недели, и искреннее всех смеялась над ними она сама. Степень ее актерской одаренности мне трудно определить — она вскоре ушла из театра, а прославилась уже в «Летучей мыши» как исполнительница миниатюр с танцами и пением. Уехав за границу, она вышла замуж — действительно навсегда — и много лет преподавала актерское мастерство.

Елена Маршева обладала изумительной фигурой при некрасивом лице, занималась у Рабенек, последовательницы Айседоры Дункан, выступала с сольными танцевальными номерами. Она тоже недолго пробыла в Художественном театре — уехала в Петербург, потом служила в провинциальных театрах. Обе они были такие, какими обычно представляли себе в то время актрис, — эффектные, дорого одетые, окруженные поклонниками, всегда в приподнятом настроении, поглощенные своей, неизвестной нам жизнью. Начинающим сотрудницам они казались недосягаемыми, и мне льстила их явная симпатия.

Вера Воскресенская тоже окончила школу Рабенек, отлично танцевала, со вкусом одевалась в хитоны разных цветов и необыкновенно элегантно ходила длинными, плавными шагами, демонстрируя прекрасные, длинные ноги. Ее назначили старостой сотрудниц, и она держала нас «в черном теле» — сердито, как классная дама, цыкала на нас в буфете и приучала к монастырской тишине, за что я ей навсегда признательна. Воскресенская была близка только со старшими, но ко мне тоже относилась очень милостиво.

… И вот он наступил — мой первый выход на сцену Художественного театра. Ослепленная светом рампы, наэлектризованная волной жгучей заинтересованности, идущей из переполненного зала, я со всеми вместе включилась в мучительное, всесокрушающее безумие Мокрого, где пылал в последнем своем пожаре Митя, где кидалась в бездну завихренная его страстью Грушенька…

Народная сцена в Мокром имела огромный успех у публики и критики, а главное, сам Немирович-Данченко сказал: «Великолепно!» Нам объяснили, что так он оценивает не часто.

{19} В тот вечер в ушах у меня звенело и все виделось как в забытьи. Но, поддавшись искушению, я на мгновение завороженно глянула в громадные глаза Германовой — в них горели слезы и отраженные лампочки. Сияние и отчаяние этих глаз запомнилось навсегда. И еще, думается, никто, как мы, «девушки из Мокрого», не знал Митю — Леонидова.

Мне мало пришлось общаться с Леонидом Мироновичем, он не интересовался молодежью. Поэтому мои впечатления о нем сторонние, зрительские. Человек страстный, нервный, он всегда против чего-то протестовал, спорил, равнодушия не знал ни в чем. Мне казалось, он добрый, благородный и, безусловно, хорош собой и элегантен. В его игре было мало актерской техники, поэтому он часто бывал неровен. Думаю, что чувство в нем вечно брало верх над мыслью. И, наверное, поэтому он совсем не нравился мне в «Каине» — приземленный, прозрачный, грубоватый. (Правда, я не любила весь этот спектакль, и, может быть, вины Леонидова тут мало.) Но этот артист обладал стихийным талантом, таким нечеловеческим, самозабвенным темпераментом, что без труда разбивал любое сомнение или предубеждение. Важно было только, чтобы роль, как говорится, «легла» на его актерскую индивидуальность.

Трагическая душевная дисгармония Мити Карамазова была предельно созвучна дарованию Леонидова. Буйство чувств, горячность, вольность, незащищенное, кровоточащее сердце — слияние актера с образом получилось настолько полным и плотным, что их уже нельзя было воспринимать отдельно, и это производило магнетическое, потрясающее воздействие. В его исступленной страсти была такая сила, что иногда казалось — сейчас он умрет и мы все — вместе с ним. В моей памяти осталось не много подобных впечатлений.

Полярно несхожим с Митей, но равным по силе игры с Леонидовым был Иван Карамазов в исполнении Качалова.

Василия Ивановича, пожизненного моего кумира, я боготворила с гимназических лет до его последнего часа. Продолжаю любить память о нем и много раз буду возвращаться к нему в своих воспоминаниях. О его ролях писать трудно, да и не к чему — это прекрасно сделали умные и талантливые люди. Но как не сказать о Иване — Качалове в трагическом споре с самим собой, известном под названием «разговор с чертом». Очень долго, по сценическому {20} исчислению времени, он один держал зал своим необыкновенным голосом, надменными, умными, цепкими словами. И лишь свеча одиноко горела да тени причудливо изгибались на стене. Все было совершенно в игре Качалова — и мысль и мастерство. «Достоевский наслаждался бы, слушая, как его душа перелилась в уста Качалова», — пышно записала я тогда в своем дневнике. Но это и правда было прекрасно.

Роль Алеши Карамазова была, мне кажется, первой большой работой молодого артиста Владимира Готовцева. Она не стала, конечно, событием на фоне Леонидова, Качалова и других. Но тоненький, с круглым лицом, спокойными, светлыми глазами и носом-грушкой, Готовцев в этой роли был очень русский — даже сцена под его ногами казалась именно русской землей. Его басок и высокий рост (спасибо Немировичу-Данченко — увидел Алешу не хрупким, «тенористым» мальчиком) придавали младшему Карамазову какую-то глубину, мужественность. И хоть не поднялся тогда Готовцев до высокого прозрения Алеши, играл он хорошо, открыто, искренне, добро. И его внешность и его исполнение четким контрастом оттеняли Кореневу — изумительную Лизу Хохлакову. Вот уж она вся была из Достоевского (я считаю, что и Татьяну Ивановну в «Селе Степанчикове» она играла лучше всех других исполнительниц), с точным попаданием в сложный характер своей героини.

Коренева вообще могла стать более значительной актрисой в театре. Были причины, конечно, и привходящие, но одну я вижу в ней самой. Начав блестяще (ее Верочка из «Месяца в деревне» — образ хрестоматийный), она целиком вверилась Станиславскому и Немировичу-Данченко, не утруждая себя собственными поисками или, может быть, не осмеливаясь на это. Произошел чрезвычайный парадокс: благородная преданность великим учителям не окрылила, а сковала, ограничила ее актерскую жизнь. И со временем она показалась консервативной, старомодной. Я думаю, она и из театра ушла гораздо раньше положенного ей актерского срока потому, что не стало руководителей, без которых она не могла ни работать, ни отстоять свое место. А едва ли не самое важное в их учении — доверившись ему, постигнув, уметь развивать и утверждать его собственной актерской индивидуальностью и творческой активностью. Этого не было дано Лидии Михайловне.

Но тогда, ведомая Немировичем-Данченко, она была {21} удивительно хороша в роли Lise. Ее острый, недобрый темперамент булавочкой колол всех вокруг. Капризная, нервная, она вертелась в своем кресле, не зная минуты покоя. И каждый мускул в лице дрожал, и глаза возбужденно горели, и голос, звавший: «Алеша, Алеша!», звучал то детски-поэтично, то настойчиво-властно, то горестно. Дитя, бесенок, мучительница, страдалица — все заключало в себе это странное и хрупкое существо.

Угнетающее впечатление производил на меня в спектакле Смердяков. Его сыграл ученик недолгого в Художественном театре «режиссерского класса» Воронов, заменивший заболевшего Аполлона Горева. Этот Смердяков долго мучил меня, снился мне: бледный, наглый, загадочный, гнусный — и тоже страдающий…

И навсегда остался в памяти, в сердце Москвин — Снегирев. Это артист из страны чудес, он будет возникать еще и еще в моем рассказе, — слишком много для меня значил он, его школа, которую я проходила, просто наблюдая за ним в жизни и на сцене.

В моем представлении, Достоевский писал точь‑в‑точь такого Снегирева — Мочалку, каким он является в спектакле, даже внешне: приземистая фигура в ветхом пальтишке, ноги стоят как-то особенно, точно придавлен этот несчастный чем-то — тяжело и навечно. И то ерничает, то робеет, то злобно скалится в юродивом юморе.

Потрясал в Москвине грандиозный охват всего разом. Трудно объяснить, что такое «охват», но я попробую. Моим любимым местом был монолог Снегирева об Ильюшечке: «Вечером взял его за ручку, вывел гулять, молчит, не говорит. Ветерок тогда начался, солнце затмилось, осенью повеяло, и смеркалось уже, — идем, обоим нам грустно». В этом рассказе Снегирев, Ильюшечка, природа, обрушившееся горе и наступающая осень — все складывается в одну тяжкую глыбу, входит одно в другое… «А мы с ним, надо вам знать‑с, каждый вечер ровно по тому самому пути, по которому с вами теперь идем, от самой нашей калитки до вон того камня большущего, который вон там на дороге сиротой лежит у плетня и где выгон городской начинается. Место пустынное и прекрас‑ное‑с». Совершенно не помню, было ли в декорации хоть что-нибудь похожее на это описание, но, слушая, видела, чувствовала все до ужаса реально — и сиротливый камень, и жалкие две фигурки, и худые, холодные пальчики Ильюшечки. И возникал сквозь горе, природу, любовь человек — странный, неприятный, но человек.

{22} В эти минуты я молча стонала от страха, тоски, жалости. Мне и сейчас плакать хочется, когда вспоминаю, как дивно сплелись в нем Достоевский, Москвин и Немирович-Данченко.

Следующим спектаклем, где меня ввели в народные сцены, была «Синяя птица». Я выходила там в нескольких «ролях». Сначала — «подставной Митиль». Ведь дети — Тильтиль и Митиль — в своем сне-сказке уходят искать Синюю птицу, а родители, естественно, этого не подозревающие, видят их в кроватках, приподнимают и закутывают в одеяла. Так вот, под кроватками были люки, и как только Митиль — Коонен уходила, я, стараясь не дышать и быть совсем плоской, влезала на ее место, и, когда надо мной склонялась Мать, я потягивалась, вздыхала и что-то бормотала — на этом шел занавес. В мечтах я играла, конечно, настоящую Митиль, но и свою крошечную роль делала с большим удовольствием.

Второй выход, в сцене «Страна воспоминаний», был опять из люка. Бабушка, которую играла замечательная актриса Самарова, кричала: «За стол, за стол!», мы, «умершие братья и сестрицы», высовывали чуть выше стола головы в чепчиках, и она кормила нас. Потом в «Царстве ночи», я изображала одну из звезд. На фоне черного бархата мы, тоже одетые в черный бархат и потому невидимые, серебряными нитями, которыми были окутаны наши головы и руки, создавали различные фигуры. За их строгим порядком следила «звездная» староста — время от времени она шипела: «Первая… Вторая…» Дальше последовало «Лазоревое царство». «Неродившихся душ» Время отправляло на землю. В светло-голубых хитончиках, мы тихо двигались по прозрачно освещенной сцене под такую же прозрачную, прелестно-сказочную музыку Ильи Саца.

Там же настигла меня счастливая случайность, столь обычная в жизни театра, но еще неведомая мне. Я отыграла подставную Митиль и собиралась стать «звездой», как вдруг в уборную, запыхавшись, вбежал сам Сулержицкий, к которому мы и подойти близко не смели.

— Гиацинтова, скорей гримируйтесь на «Лазоревое» — будете играть «Тридцать три средства», слова выучите на сцене.

Я онемела, а он продолжал грозно:

— Ваш голос сегодня раздастся на сцене Художественного театра — помните об ответственности! — И тут же бросил якорь спасения: — Думайте о задаче — вам надо {23} выполнить поручение вашего хозяина Времени, — и страх пройдет. Торопитесь.

За кулисами твержу свою фразу, потом выхожу на сцену, медленно по лестнице приближаюсь к Времени и почти теряя сознание, но четко и громко произношу:

— Тридцать три средства для продления жизни — тут, в этих синих флаконах.

Так, из-за чьей-то внезапной болезни, я сказала свои первые слова на сцене. Сколько слов и на скольких сценах я потом наговорила, но эти помню, как никакие другие. И иногда мне кажется, что в тот далекий вечер я смошенничала — припрятала один из синих флаконов, вот и живу долго-долго.

В «Синей птице» я сама себе преподала урок. Опять же по какой-то случайности я некоторое время играла с Баклановой короткую сцену расставания влюбленных. Сначала я с легкостью лила слезы. Но спектакли шли часто, глаза мои высохли, а в сцене, кроме чувствительности, ничего не было. И тогда я придумала задачу: не ждать слез, а думать, как спасти любовь, бороться за нее — и играть стало легко. Разницы в моем исполнении никто, конечно, не заметил, но я осилила крохотную ступеньку, ведущую к самостоятельным работам, которые для нас, молодежи, были чрезвычайно важны. Ведь нас в театре не обучали актерскому мастерству, как сейчас в театральных учебных заведениях. Мы учились на народных сценах и на репетициях Станиславского и Немировича-Данченко с ведущими артистами. Потом, правда, ввели уроки по движению и пению. Знаменитый танцовщик Мордкин ставил характерные танцы и что-то вроде пантомим.

Гимнастику, в том числе ритмическую — Далькроза, преподавала Нина Георгиевна, жена композитора Александрова, — худенькая женщина, умная, образованная и доброжелательная. В черных штанишках и фуфайках с короткими рукавами, мы вместе с молодой учительницей старательно отбивали ритм — руками, ногами, даже головой.

Уроки пения нам давала Фанни Карловна Татаринова, в прошлом очень богатая женщина, известная тем, что, живя в Ялте, принимала Художественный театр во время его первого приезда к Чехову. Потом она разорилась, и Станиславский, считавший себя в долгу, пригласил ее в театр. И не ошибся — она учила нас тщательно. Тогда было много новых способов постановки голоса. Не знаю, {24} каким пользовалась она, но голоса у нас были поставлены безукоризненно.

На праздники мы ходили поздравлять Фанни Карловну и старались чем-нибудь порадовать. Она же трогательно дарила нам остатки прежнего великолепия — кому чашку, кому тарелку. Мы любили ее, но, естественно, пользуясь добротой, безобразничали. Помню, бывало, «солистка» проникновенно запевает: «Я травка — крапивка, презлая трава…» А хор подхватывает: «Мы цветочки полевые, лепесточки расписные…» Появляются мужчины.

— У нас перерыв, и мы тоже хотим петь, — заявляют они.

И, изобразив великую святость на молодых, озорных лицах, они ревут громовыми голосами: «Мы цветочки полевые…» Нам этого достаточно — все хохочем.

— Мы ставим дыхание, так о чем же смех? — со строгим недоумением обращалась к нам Фанни Карловна.

Мы не могли объяснить. Нам было весело — от молодости, здоровья, интереса друг к другу, ко всему, что нас окружало. А еще мы жаждали ролей, которых нам не давали. Мы на них и не претендовали — мы о них мечтали. Это теперь в театр приходят готовые артисты — с дипломами, прекрасно обученные и твердо знающие, что «молодым везде у нас дорога». Они приносят в театр и часто растрачивают то, что им дали первоклассные педагоги, научившие их всему, кроме самостоятельной работы. И сколько я знаю случаев, когда молодой, талантливый артист, использовав запас, накопленный в годы учебы, вдруг останавливается. А он уже привык, что все получается, — и вот начинается раздражение, подозрение в недоброжелательстве, которые в свою очередь подтачивают сначала дисциплину, потом мораль. Эта сложная цепочка может кончиться утратой мастерства, разрушением актерской личности (я беру, конечно, крайний случай), а все потому, что неведом начинающему артисту завет — «душа обязана трудиться…». И не только душа — голова, руки, ноги, все мышцы тела.

Наше поколение воспитывалось самим фактом существования рядом с гениальными мастерами, но «выжили» лишь те, кто умел и хотел работать самостоятельно. Не знаю, насколько я умела, но в работе ощущала почти маниакальную потребность. Не находя в народных сценах выхода бурлившим во мне стремлениям, я до поздней ночи, полураздетая, металась по комнате, играя выдуманные роли из несуществующих пьес: рыдала, падала на {25} колени, вскакивала на стол, шепча невразумительные слова. Однажды поймала себя в зеркале в «образе» неизвестной, но явно трагической героини, потерявшей ребенка. Заливалась слезами. Потом раскланивалась перед диваном — он в ответ, конечно, осыпал меня цветами. Фантазия уносила меня в далекие миры, и, кажется, большей поглощенности и блаженства я на настоящей сцене уже не испытала.

Какое-то время для работы над отрывками к нам был приставлен недавно поступивший в Художественный театр Константин Александрович Марджанов. Он давно уже был известен как талантливый, смелый, ищущий режиссер, поставивший интересные спектакли во многих городах, в том числе в киевской труппе Соловцова. Я часто вспоминаю о нем, глядя спектакли, изумляющие молодежь новаторством: в начале века Марджанов ставил «Три сестры» без занавеса, а лет за сорок до «Лодочницы» Погодина в постановке Охлопкова устроил на сцене настоящий пруд в «Колдунье» Чирикова.

Марджанову, как вольной птице, необходим был свободный полет. В Художественном театре он участвовал в создании «Карамазовых», «У жизни в лапах», «Гамлета», «Пер Гюнта», но долго не удержался — создал свой Свободный театр, где дал волю страсти к эксперименту.

Нас он должен был научить тому, чему сам научился у Станиславского. Но ничего путного из этих занятий не вышло. Марджанов что-то толковал нам про «лучевосприятие» и «лучеиспускание», мы не понимали его, и ему становилось скучно. Я репетировала в отрывках три роли — Луизу из «Коварства и любви», Купаву из «Снегурочки» и Наташу в «На дне». Тексты повторяла про себя везде и всегда — просыпаясь утром, засыпая ночью, по дороге в театр, возвращаясь из гостей на извозчике. И странное дело: интуитивно ухватив свои роли на первых репетициях, я на следующих теряла найденное. Мы были технически беспомощны, не умели ничего фиксировать и тем более развивать, быстро исчерпывали свои возможности и, утрачивая интерес к одному отрывку, бросали его, мечтая уже о другом. Марджанов на наши репетиции заходил редко, занимался мало. Но мне нравилось смотреть, как его черные, блестящие глаза становятся горячими от затопляющего их темперамента, которому он отдавался легко и радостно. И когда, позже, он ставил «Пер Гюнта», я с удовольствием выполняла все его указания. Видимо, Марджанов отметил мою готовность и старательность {26} в работе — в ответ на возникший в художественном совете вопрос, кому из участниц народных сцен, по его мнению, можно доверить самостоятельный выход, он назвал меня. Я и не подозревала, что его доброму слову и отношению во многом была обязана свалившимся на меня счастьем.

А случилось это так. Служащий из конторы театра Дмитрий Максимович Лубенин пришел, как обычно, с толстой книгой, в которой актеры расписывались, что извещены о вызове на репетицию или получили текст роли, на которую назначены. В это утро он направился ко мне с каким-то особенным — веселым и таинственным — выражением лица.

— Распишитесь. — И торжественно протянув мне два сшитых ниткой листка, уже не сдерживая улыбки, добавил: — Поздравляю, Софья Владимировна!

На первом листочке наверху было написано: «Роль горничной у фру Гиле», на следующем — сама роль: проходы во втором акте и несколько слов в четвертом. Все вместе это означало, что меня заняли в новом спектакле — «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна. Реакция окружающих была шумной — друзья-соратники поздравляли меня, взволнованно обсуждали событие, удивляясь и радуясь моему возвышению. Тут я осознала, что легкий, но драгоценный груз из двух страничек, который дрожит в моих руках, приобщает меня к работе с настоящими артистами, дает право чувствовать себя среди них пусть не равной, но уже не чужой.

В любимом синем платье я мчалась на первую репетицию. Задыхаясь, прошла через буфет к Малой сцене. Вскоре собрались все: режиссеры — Лужский и Марджанов, артисты — Книппер, Качалов, Леонидов, Вишневский, Балиев, Косминская. Они приветливо поздоровались со мной и с моей подругой Женей Марк, назначенной на роль другой горничной. Сидя у самой двери, я смотрела на этих людей, казавшихся мне самыми прекрасными, исключительными, и думала, что вижу волшебный сон. Как его продолжение раздался голос Качалова, обращенный ко мне:

— Вам по ногам не дует? А то поставили бы их на табуреточку, вот как Ольга Леонардовна. Кстати, и похожи вы на нее — точно дочь.

От его слов, прозвучавших отечески заботливо, от светлых глаз, в которых было внимание и любопытство, я почти потеряла сознание. Какие там «ноги на табуреточку» — {27} я вообще от страха не могла пошевелиться. И не успела поблагодарить, как вдруг он сел рядом со мной. Книппер, не отрываясь от тетрадки с ролью, посмотрела краем глаза и быстро написала ему записку. Он прочел, улыбнулся и помотал головой.

— Нет. От окна дует.

Я ничего не понимала.

Мой ужас-восторг достиг апогея, когда выяснилось, что в конце второго акта Качалов будет обнимать обеих горничных и одну из них — целовать. Тут уже стало ясно, что я получила самую лучшую роль в пьесе. (Должна признаться, что на всех спектаклях потом я обращала к богу нехитрую молитву: «Господи, сделай так, чтобы он выбрал и поцеловал меня». И надо сказать, почти всегда моя просьба бывала удовлетворена.)

Через несколько дней Качалов простудился, и репетиция была перенесена к нему домой. Придя в дом Ностица на Дмитровке, возле которого еще совсем недавно толклась с подругами в надежде увидать нашего общего кумира, я осторожно осматривалась. В светлой столовой — буфет и кресла красного дерева, в стороне, на покрытом скатертью столике, — горшок с цветами, на стене — большой портрет хозяина в роли Цезаря, а наверху, в углу, — неожиданная и чем-то растрогавшая меня канарейка. Василий Иванович, в серой куртке и черных гамашах, угощал нас чаем с печеньем и все предлагал мне, как маленькой, взять про запас — «потом захочется». Голос у него был серьезный, а глаза смеялись. Он громко сморкался, совсем как мой папа, и от этого становился еще милее.

Репетиции продолжались. На одну из них заглянул Немирович-Данченко — шла наша с Качаловым сцена. Я уже привыкла уютно устраиваться в просторных объятиях Василия Ивановича, голове моей было удобно на его груди. Вдруг, переступая с пятки на носок, Владимир Иванович взошел на сцену.

— Подойдите-ка, — сказал он Жене Марк и мне.

Он решил что-то исправить в мизансцене и очень деловито примеривался, как лучше нас обнять. Поскольку он был небольшого роста, я вместо широкой груди Качалова уперлась в душистую бороду, зажмурилась и замерла в почтении.

— Да поверните ко мне голову, — сказал он, потом засмеялся и посмотрел на Качалова. — Она так на меня глядит, точно хочет спросить: чему вы меня учите, дяденька?

Артисты смеялись, а я успокоилась, только вернувшись {28} к Качалову и увидев высоко над собой улыбающиеся серые глаза за стеклами пенсне. В тот же день Владимир Иванович подсказал мне точную деталь поведения в этой сцене. Я, горничная, подаю плащ Пер Басту осторожно, выжидающе, понимая, что сейчас что-то произойдет. И только когда он обнимет меня, я, забыв всякую осторожность, кинусь в поцелуи. А плащ в моей руке должен помочь выразить и затаенное ожидание и полное ликование.

В день генеральной репетиции (с публикой) я записала в дневнике: «Я горю, дрожу, плачу, смеюсь и мечтаю», что звучало глуповато для роли из нескольких слов, но точно выражало мое отношение к ней. На спектакле, когда в начале второго акта я, в голубом платье и белом фартуке, тихо появилась на сцене, чтобы расставить на столе посуду, раздались аплодисменты, смолкнувшие только после того, как я скрылась, а на сцену вышли настоящие действующие лица. Естественно, восторг публики вызвала не я, а декорация — увитая виноградом беседка, темное небо в звездах и горящие цветные фонарики. Но я все-таки пережила мгновение внутреннего столбняка, а Немирович-Данченко, как мне после сказали, был рад, что все кончилось благополучно.

— Я боялся, что она раскланяется, — смеялся он, а потом добавил серьезно: — А может быть, это преддверие больших ролей и аплодисментов ей самой.

Его предположение сбылось не скоро, но с меня хватило и того, что мне досталось, — записка в корзиночке фиалок от Качалова: «Верю в Ваш успех, дорогая Фиалочка, и радуюсь ему всей душой»; незабудки и письмо от моего первого педагога Елены Павловны Муратовой; цветы от Лужского с запиской: «В добрый час, Фиалочка!»; улыбка Алисы Коонен («Знаете ли вы сами, Фиалочка, как вы очаровательны?»); замечание Николая Николаевича Званцева: «Хорошо с Качаловым целуетесь, Фиалочка, очень вы милы». («Фиалочку» придумал Качалов, и это дорогое мне имя пристало ко мне надолго.)

В Художественном театре, где не очень занимались сотрудниками, было зато принято щедро поощрять их малейший успех или даже просто выход на сцену. А как это важно, как необходимо начинающему актеру — спросите у любого из них. Поэтому ласка, полученная от старших, окрылила больше, чем упоминание в рецензиях: «Милы и юны обе служанки у фру Гиле». А продававшаяся везде фотооткрытка, на которой я была запечатлена в объятиях {29} Качалова сделала меня знаменитой во всех гимназиях — шутка ли.

Каждый новый день, каждая репетиция, каждый спектакль был для меня открытием в постижении существа театра.

Станиславский был еще на Кавказе, но Немирович-Данченко уверенно вел корабль, которым временно командовал один. Театр был чистый, строгий, и служившие ему по праву могли считать себя избранными. Участие в спектакле «У жизни в лапах» счастливо приобщило меня к ним. Сам же спектакль врезался в мою память двумя личностями — Качаловым и Книппер. На них я хочу остановиться.

Не случайно так подробно я описывала свои первые встречи с Василием Ивановичем. Радостно он вошел в мою жизнь, радостью и остался навсегда. Любопытных к личной жизни великих актеров разочарую сразу: Качалов не был в меня влюблен, и у него не было со мной романа. Мое поклонение ему, окрашенное полудетским обожанием, и его нежное любопытство ко мне со временем сформировались в верную дружбу, ничем не омраченную на протяжении десятков лет. Впрочем, мое поклонение с годами не уменьшилось, стало лишь более осмысленным. То, что я скажу сейчас о Качалове (как и о других), возникло не при первом знакомстве — это результат многолетних впечатлений, наблюдений, личного общения.

Не знаю, где найти слова, не оскорбляющие банальностью, чтобы рассказать о Качалове, — все о нем известно, исследовано, написано. Когда я узнала его, не было в Москве артиста более любимого публикой. Он понимал это и принимал славу с привычным добродушным удовольствием, без ханжеской постности. Но он не был на ней чрезмерно сосредоточен и к успеху своему — в театре, у зрителей, у женщин — относился, я бы даже сказала, чуть лениво. И не сытое самодовольство было тому причиной, а отсутствие всеразрушающей и губительной суетности. К товарищам по театру Качалов относился внимательно, зрителям хотел нравиться, но не угождать, за женщинами ухаживал, но не волочился — показательно, что при огромном числе почитательниц вокруг него не вились визгливые поклонницы, он не допускал этого. Я не пытаюсь представить его святым и неуязвимым. Как и все, знал он страдания сам и доставлял их другим. Но горе не выхолащивало его душу, а слабости не умаляли достоинств. Он был прекрасен — таким создала его природа, {30} которая иногда позволяет себе наделить одного человека и необычайной красотой, и редким талантом, и необъяснимым обаянием. Замечу еще, что даже среди баловней природы он выделялся тем, что все эти свойства были присущи ему в равной степени профессионально и человечески.

Качалов нравился мне во всех ролях, поражал разнообразием и обилием красок. Для Иванова, Гамлета, Пер Баста, Карено хватило бы одной его красоты, чтоб вызвать восхищение. Но Качалов не любовался своей красотой на сцене — достаточно вспомнить лишенного всякой внешней привлекательности, тихо-скромного Тузенбаха, одутловатого, опухшего Барона, наконец, страшного Анатэму. Чем притягательны были они, почему и от них нельзя было глаз оторвать? Мне скажут — талант. Да, талант великолепный, блистательный. Но я знала артистов и очень красивых и очень талантливых. Только не встречала вместе с этим такого благородства — оно делало Качалова единственным. Его душевный аристократизм и сердечная доброта окутывали все его роли, просвечивали сквозь них. Поэтому за блеклостью Тузенбаха угадывалась поэтичность и чистота души, а глядя на испитого, оборванного Барона, легко можно было представить себе его прежнего — с другим лицом, в другой одежде, с другой пластикой. Даже отвратительный Анатэма неожиданной болью отзывался в сердце.

Качалов любил своих героев, жалел, сочувствовал им, а если осуждал — так без злобы. А его голос — такой сильный, наполненный, весь в блестящих и матовых переливах… Его пытается оживить лежащая на моем столе пластинка. Но она лишь напоминает — повторить не может, потому что волшебство искусства Качалова невозможно без него самого. Он жил жизнью образа, владел мастерством перевоплощения, никогда не восстанавливая то, что сделал вчера, — всегда творил заново.

Я помню, как в темноте кулис наблюдала его выход в спектакле «У жизни в лапах». С букетом цветов, весь напружиненный, он закидывал назад голову с растрепанными, летящими волосами и как-то удивительно радостно переступал порог сцены. Он весь светился жизненной силой, молодостью, счастьем. И нельзя было понять — что шло от Пер Баста, а что от Качалова. Глядя тогда на него, я не помышляла быть такой же — только мечтала хоть когда-нибудь научиться выходить на сцену с таким творческим порывом.

{31} Я была равнодушна к «Гамлету», поставленному Крэгом, но, когда появлялся Качалов с тяжелой цепью на темном одеянии, я думала, что могут быть Гамлеты красивее, умнее, но благороднее — нет. Это ощущение тоже шло от его личности, от еще одной грани таланта — умения не только вдохновляться, но вызывать зрительское вдохновение. Оно гораздо выше зрительского успеха, его трудно объяснить. Могу сказать о себе: мне часто нравятся спектакли, актеры, но я редко испытываю удовольствие, равное истинному вдохновению — в те времена его всегда вызывал Качалов, сейчас — некоторые спектакли Товстоногова. Качалов заражал, завораживал зрителей своим оптимизмом, доброжелательностью к ним, чувствующим ее в каждой его интонации, улыбке. Эти его свойства знали все, кому посчастливилось с ним встречаться, работать.

А как тактично умел он поддерживать своих товарищей по театру. Когда Марджанов начал работу над спектаклем «У жизни в лапах», актеры встретили его вежливо, корректно, но холодновато. Качалов же после каждой репетиции рассказывал всем о малейшей его удаче, о любой режиссерской находке — и постепенно таял лед, приходило доверие, тепло. Или, например, у кого-нибудь не идет роль. Качалов не кривил душой, он просто отмечал то, что получалось — хоть одна реплика, да прозвучит правильно, — и в актерской душе загоралась надежда. Даже нас, бессловесных сотрудников, не обходил он вниманием. Стоило хорошо выполнить простейшую задачу — и уже слышишь: «Молодец! Как великолепно вы это сделали!» Мне кажется, не надо быть актером, чтобы понять великую силу такой доброжелательности.

Тяжело больной, он прислал мне письмо: «Софочка, милая и дорогая! Лежу в больнице… В глубокой тоске надел наушники и слушаю передачу из Зала Чайковского. Безнадежная, безрадостная халтура сплошь. И вдруг “Белые ночи”! Софочка! Как это прекрасно!

С первых же Ваших слов слезы радости подступили к горлу и потекли по щекам. И не потому, что натянуты мои нервы, а только потому, что это у Вас настоящее, большое, великолепное искусство! Свежесть заражающая и покоряющая и мастерство чудесное. Да не хочется никакими словами определять ту радость, которую Вы мне сейчас дали. Нежно и признательно Вас целую.

Ваш *Качалов*».

{32} Я привела это письмо не из хвастовства, хотя очень им горжусь. Из него ясно, как мучительно ему было то, что он считал дурным в искусстве, и как ценил то, что принимал душой. А уж каково актрисе получить такой привет — объяснять не надо.

Я ответила ему с гимназической пылкостью, хотя была уже совсем «взрослая».

«Дорогой, всегда любимый и всегда прекрасный Василий Иванович, Васенька! Ваше письмо доставило мне громадную радость… Мало уже людей, которые для нас авторитет, гордость нашего искусства. Как-то легко размениваются актеры самые прекрасные. А Вы остались чистым в искусстве… И от Вас слова благодарности — это мое счастье. Я буду хранить эту записочку. Я стараюсь делать на сцене и на эстраде только то, что люблю, только во что верю. Вот как будто последний день жизни, в которой надо делать самое правдивое! И иногда кажется, что это-то мало кому нужно, но вот Ваше письмо, — если *Вам* это нужно, то, значит, это хорошо, значит, я счастлива, значит, права. И от самой глубины сердца благодарю Вас за эту записку и горжусь ею.

… Я хочу Вас видеть всегда здоровым и всегда чудесным. Я Вас очень люблю — Вы это знаете. Когда я Вас встречаю — мне радость ударяет в сердце. Целую Вас крепко и обнимаю. Мне даже трудно кончить письмо, так я Вас сейчас люблю…

*Соня Гиацинтова*»

Доброжелательное внимание Качалова распространялось на всех людей, с которыми он общался. А тяга к общению была в нем огромная. И, право, не популярности ради — ее-то хватало. В нем был развит острый интерес к людям, они оставляли след в его душе. Василий Иванович помнил имена случайных знакомых, обстоятельства давних встреч. При этом глаза его глядели так внимательно, голос звучал так участливо, что каждая женщина чувствовала себя молодой и привлекательной, каждый мужчина — умным и интересным и всем хотелось быть как можно лучше. Эта манера — не любезность, а уважение — тоже входила в понятие его таланта и обаяния, ей можно и должно учиться, хотя в принципе ни таланту, ни обаянию научить нельзя. Но любить людей, нести им радость — необходимо. На примере Качалова я поняла, что истинная воспитанность — не навык, а убеждение.

{33} Он привык быть молодым, красивым и наступающую старость ощущал мучительно тяжело. Но хороший вкус и любовь к жизни победили — через возрастной рубеж он шагнул достойно, не цепляясь за то, что не может длиться вечно, не брюзжа на все новое и молодое, не утрачивая еще одной своей особенности — праздничности.

Он ходил по московским улицам свободно, широко, спокойно (кстати, не знаю, как это объяснить: мне он представлялся настолько «московским», что любой другой город, где я его встречала, казался Москвой). Так неторопливо и легко нес свою статную фигуру, так радушно раскланивался с людьми — с ним часто здоровались и незнакомые, — так без манерности, напыщенности, но с долей торжественности представлял свой театр, свою профессию, что будничный день становился воскресным и многие — бегущие, опаздывающие — останавливались и улыбались этому идущему навстречу празднику. Он являл собой дивное слияние артиста и человека — оно делало его совершенным. Слыша тысячекратно: «В человеке должно быть все прекрасно…», я всякий раз думала о Качалове.

Мы жили на одной улице, и часто, глядя на него с балкона, уже пожилого, чуть замедленного, я мысленно повторяла: «И то же в вас очарованье, и та ж в душе моей любовь». И вспоминала, что девочками мы называли его «гений чистой красоты» и у каждой в парте хранился портрет Качалова — Чацкого. А когда классная дама, обнаружив его, грозно вопрошала: «Опять?» — любая из нас с бесстрашием идущей на костер Жанны д’Арк произносила придуманный нами пароль: «Да. Опять. Всегда». Прошла длинная жизнь, а мне все хочется повторять: всегда — артист великого таланта и души, всегда — пример служения прекрасному, всегда — источник веры в искусство и человека.

Его уход — одна из горчайших моих утрат. Как в молодости, кинулась я к дневнику: «30 сентября 1948 года. Сегодня, в день моих именин, утром, в 10 ч. 20 м., умер Василий Иванович Качалов. Любовь моя, красота моя — мой вечный праздник. И это умерло? Все умирает, и все стареет. Все теряет свой цвет и запах. Ведь умер больной раком старик — уже не Качалов. А для меня — Качалов, тот, прекрасный. Не могу сказать слов прощания, даже мысленно…» Но пришлось.

Чужой и важный, он лежал на сцене Художественного театра, укрытый куском занавеса. А над ним висел портрет — {34} парадный, концертный: расставив длинные ноги, подняв руку с тонкими пальцами, Качалов высился над пришедшими с ним проститься. Слова трещали, как дробь. Тихо играла музыка. Непрерывной цепью шли люди. Старушки в потертых воротниках крестили его. Кто-то клал у гроба последние, собранные — не купленные — осенние цветы и листья. Плакали свои, плакали чужие.

На золотой ленте я написала: «Самому любимому, самому прекрасному артисту и человеку» — и положила у руки. Стоя в почетном карауле, почти не видя из-за цветов лица, все еще не понимала, что его нет — совсем, навсегда.

Поняла вскоре — на пятидесятилетнем юбилее Художественного театра. Днем поздравляли в нижнем фойе, вечером — официальное торжество. Вся труппа на сцене. Красивые Тарасова и Еланская в белых платьях, Андровская в черном, рядом в светло-сером легком костюме, седая, старая, но не старуха — женщина, Книппер-Чехова. Их приветствовали театры, дошла очередь до Большого. И когда Козловский, опустившись перед Ольгой Леонардовной на колени, пропел: «Я люблю вас, Ольга», а Гельцер склонилась в грациозном поклоне, я заплакала. Многих сверстников Книппер уже не было, вот не стало и Качалова — любимого партнера. Ольга Леонардовна показалась мне одиноко задержавшейся на этом свете. Но вдруг сквозь усталые морщинки я увидела молодые, лукавые, страдающие и хохочущие лица ее героинь. Сколько их было…

Мы впервые встретились с ней в спектакле «У жизни в лапах». Хотя нет, не так. Был весенний день, все таяло, город казался каким-то новым, веселым. Меня в нем больше всего занимали грязная кашица на тротуаре и бежавшие рядом ручьи.

— Вот идет Книппер, теперь уже Книппер-Чехова, — раздался надо мной голос мамы, обращенный к ее спутнице.

Я подняла глаза. Вся в светлом, шла стройная женщина с двумя мужчинами, державшими ее под руки. Смеясь, они прошли мимо, точнее, она прошелестела (теперь женщины так не шелестят — другие ткани, другие походки, что ли), и меня обдало душистой волной. Запомнился остренький профиль, шляпа с перышками — она была похожа на радостную, беззаботную птичку.

Позже, уже гимназисткой, я каким-то чудом попала за кулисы Художественного театра. Шел «Вишневый сад». {35} Было тихо, говорили приглушенными голосами, неслышно проносили парики, костюмы. Открылась дверь одной из уборных, и в ярко бьющем из нее свете, в белом капоте с кружевами, появилась Книппер — Раневская. Близко-близко я увидела ее лицо и опять услышала тот же шелест, тот же запах. И вот она на сцене — какой мир женской безмятежности, какое легкомыслие в грусти, какая неуловимая прелесть во всем поведении, даже в неблаговидных поступках. В каждом движении — привычка к радости, стремление к удовольствию — и искренняя печаль: так грустно стояла она у окна с кружевным платком в руке… Мы с подругами сидели в бельэтаже. Самая прозаичная из нас восторженно вздыхала: «Вишневые деревья настоящие, их привозят из сада». Остальные обливались слезами и отпускали Раневской все грехи. На другой день, пренебрегая науками, мы обсуждали причины, по которым ей все можно простить. Наконец дружно приняли предложенную мной формулировку: «Она беспомощна».

Повзрослев, я поняла, что своей Раневской Книппер охватила целый мир русского дворянства, его стиль. На ней, очень русской помещице, в сущности простой, бесхитростной женщине, был почти незаметный и точно переданный актрисой налет Парижа. Прилетела оттуда, может, и осталась бы здесь, дома, но любит — пусть недостойного, все равно любит. Она красива, и хочет жить, и жаждет любви. И все, ей кажется, будет вечно. Вечно она будет в вишневом саду, вечно — в Париже, вечно — в любви. Только уезжая, вдруг прозревает на миг — все кончено: вишневый сад, молодость, и в Париже ничего не ждет… Но она летит туда, летит — и будь что будет! Женственность и отчаянность — суть характера Раневской. Они вообще были присущи героиням Книппер.

Даже Елене Андреевне из «Дяди Вани», которой Войницкий говорит: «Какая вам лень жить! Ах, какая лень!» — и она отвечает: «Ах, и лень, и скучно». Но кто слышал, как Книппер взывала к Серебрякову: «Я изнемогаю… Бога ради молчи», тот понимал силу ее характера, ненависти, тоски — она сдерживалась, не унижалась до проявления истинных своих чувств. Сколько действия, бунта было в ее молчании! Эта Елена Андреевна сама не знала, на что способна. Наверное, и не узнала, но душевные порывы были, были…

Пленяла Ольга Леонардовна в «Месяце в деревне» — плавностью речи, движений, внутренней жизни. Платья, {36} пелерина, зонтик, старинные вышивки на креслах — все выражало беспечальность существования в тихом, удобном доме, в дивном прозрачном саду, прелестно изображенных Добужинским. Текла беседа — неспешная, перемежаемая французскими фразами и колкостями Натальи Петровны и Ракитина — Станиславского. Рассказывали, что темперамент Книппер восставал против «застойных» мизансцен. Но Константин Сергеевич не давал ей воли, хотел, чтобы ничто не предвещало будущих событий, чтобы они зрели глубоко, внутренне, а кончались неожиданным взрывом.

Книппер играла женщину избалованную, капризную, равнодушную, но не злую. А с Верочкой вот повела себя коварно, вероломно. Любовь? Думаю, что Наталья Петровна, как ее играла Книппер, не любила по-настоящему. Это опять был бунт женщины, к которой уже подступает осень, а в жизни так ничего и не произошло. Что ж, значит, нужно победить «весеннюю» Верочку и хоть в этом найти удовлетворение неудовлетворенной душе — вот и натворила бед… А женщина все равно прекрасная, с таинственными, подчас необъяснимыми извивами покоряющей женственности. Эта великая женственность роднила в моем представлении Книппер с другой моей любимой актрисой — Лешковской. Разные по своей актерской природе, они обе знали о женщинах что-то такое, чего не знали другие.

Самое изумительное создание Книппер — Маша из «Трех сестер». Какая великолепная женщина — в любви, отчаянии, смелости. И при этом поэзия, культура, порядочность — все как у Чехова. Маша — женщина еще не раскрывшаяся, ей душно и тесно, она томится и ждет. И вот приходит Вершинин, а с ним впервые — любовь. «Эх‑ма, где наша не пропадала?» — сколько русской лихости было в голосе Книппер. Но Маша еще не знает, какой огонь заполыхает скоро. Их сцена со Станиславским в третьем действии каждый раз потрясала меня.

Они сидели на диване рядом, не двигаясь. Ничего, казалось, не выражали их руки, лица не обращались друг к другу. «Трам‑там‑там», — говорила она. «Трам‑там‑там», — повторял он. Только и всего. Но дрожала невидимая струна, уже связавшая этих двоих, и ток, проходивший по ней, искрами падал в зал. В этой любовной перекличке была страсть — радостная, неожиданная, — в глубине которой таилась только им ведомая драгоценность {37} любви. А потом — прощание. Глухим рыданием прощалась она с надеждой, с любовью, с самой жизнью.

Атмосфера этого спектакля долго после его окончания владела публикой и самими актерами. Однажды после «Трех сестер» Ольга Леонардовна, еще не остывшая, только что разгримировавшаяся, бродила по коридору, кого-то ждала. Она что-то напевала, глаза горели.

— Фиалочка! — вдруг обратилась она ко мне. — Едем с нами, черт подери! Эх‑ма, жизнь малиновая!

Меня поразила протяженность игры, продолжение жизни образа. Я завороженно смотрела на нее, силясь понять, кто зовет меня — Книппер, Маша? Теперь я знаю — это и есть актерское искусство в самом высоком смысле, когда надолго остаются неотделимы актриса и ее героиня.

Потом я увидела Книппер на репетициях спектакля «У жизни в лапах». Как все, она приходила ровно за десять минут до начала, как все, спокойно, приветливо здоровалась с остальными. Ни надменности, ни фамильярности — так было заведено в Художественном театре. Мне кажется, она поначалу как-то барахталась в поисках характера фру Гиле и сознательно ни на чем не останавливалась, ожидая прихода Немировича-Данченко: без режиссера она работать не умела, а проводивший первые репетиции Марджанов был человек новый и для нее недостаточно авторитетный. Не сразу далась ей роль и потом. Книппер невзлюбила фру Гиле.

— Да что с ней, в самом деле, зачем она это делает! — враждебно восклицала она. — Не знаю, не знаю, что это за дама. По-моему, препротивная.

Потом она увлеклась фру Гиле, и так же убежденно говорила:

— Она страстная, безумная, но вовсе не плохая женщина, с большой внутренней трагедией.

Книппер была в работе строга, умела весело, иногда зло иронизировать над собой и над другими и неожиданно быстро переходить от одного настроения к другому. Как-то мы стояли за кулисами. На сцене репетировали Книппер и ее партнеры. Она вышла расстроенная, бледная, со слезами на глазах. Остановилась, что-то прошептала — и вдруг сердито, по-мальчишески плюнула. Потом взглянула на нас и засмеялась.

— Это я на себя плюнула, — объяснила она. — Мне противно.

Ее насмешливый протест вызывало все чисто внешнее, нескромно-эффектное, фальшивое, грубо претендующее на {38} успех. Создавая образ фру Гиле, Книппер шла путем его углубления, снимала декадентскую усложненность, противоречащую ее вкусу и чувству меры, наделяя героиню свойственной ей самой ясностью (не простотой взамен сложности) и гармоничностью. В этом, на мой взгляд, была главная ценность работы Книппер, парадоксально приведшая ее к противоречию с замыслом автора. Я думаю, фру Гиле у Книппер была благороднее, чем героиня Гамсуна — кафешантанная певица, которая трагически переживает конец любви, успеха, боится старости и ревниво относится к чужой молодости. Актриса, сыгравшая фру Гиле более шумно, ярко, была бы ближе к драматургическому образу. Но Книппер рассказала историю женской души сдержанно, правдиво, строго, хотя и театрально выразительно. Она наделяла свою Юлиану талантом, поэтому в ее трагедии была и мука неисчерпанного творчества.

Еще звенят в ней силы, но постарело лицо, прошла на нее мода и нет больше места в еще недавно принадлежащем ей мире. В третьем акте фру Гиле стояла среди пестрых подушек на грандиозном, во всю сцену диване и пела, словно стараясь поймать, вернуть свой прежний голос, прежний задор, очарование. Никто ее не слушал — пили вино, разговаривали, кто-то на кого-то влюбленно смотрел. А она пела для себя, будто проверяя — жива ли еще. И понимала, что мертва. Она была очень красива, но в темных глазах росло отчаяние. Не зависть к молодости, а ужас перед одиночеством старости — вот что играла Книппер. Ее Юлиана выглядела не жалкой, а глубоко трагичной.

Я помню экстравагантный, почти наглый туалет фру Гиле — зеленое платье, длинные черные перчатки, громадная шляпа. И вызывающая походка, точно что-то привычно топчет, а сквозь все это — глубокая печаль, отцветание, умирание. Пер Баст говорил в пьесе: «Для всех живущих путь один — вниз, вниз, вниз». С первого появления фру Гиле, несмотря на пышную красоту и самоуверенность кафешантанной звезды, шла «вниз, вниз, вниз». Я глядела на нее в финале, одиноко сидящую в кресле, и представляла себе, как прежде жила Юлиана, как ездила по всему свету, осыпаемая цветами, привыкла к славе, огням, праздности, бездумно и искренне любила, так же изменяла. И вот все ушло. Догорала женская душа — не злобная, не мстительная, а бурная, кровоточащая и чистая.

Книппер удалось избежать пошлости, сентиментальности, {39} вульгарности — они были на поверхности роли, но глубоко чужды актрисе.

Когда-то Немирович-Данченко сказал о Книппер, еще ученице Филармонического училища, что в ней есть «изящество игры». Она сохранила эту особенность на всю жизнь — самые сильные чувства, самые бравурные роли играла, не скрывая темперамента, но сдержанно и изящно.

Ну, вот, давала себе слово, что не вторгнусь в чужую область, а сама чуть ли не монографию пробую писать о ролях Ольги Леонардовны. А надо бы сказать о ней самой, какая она была. Всегда подтянутая, гладко причесанная, хорошо одетая и бесконечно привлекательная, она, просыпаясь утром, как будто уже радовалась новому дню, ждала от него счастья. Счастье любит таких людей — оно приходило к ней. Актерская судьба ее складывалась стройно, без потрясений. Она играла героинь, но не девушек — женщин, поэтому не пережила трудности перехода и могла играть их долго. А поскольку довольно поздно начала театральную карьеру, нерастраченный темперамент молодил ее, ее творчество. Женское и сценическое очарование Книппер было общепризнано, она справедливо ощущала себя царицей Художественного театра. Но общее обожание не развило в ней ни капризности, ни высокомерия.

Мы познакомились в сложные, как я поняла после, годы ее жизни в театре. И все же — с бесстрашием уверенной, избалованной успехом и неподдельным восхищением женщины, не знающей угрозы соперничества, она с искренней лаской относилась к молодым актрисам и не скрывала своих лет. Не расточая на окружающих глубоких чувств, была дружественно-веселой, компанейской, что называется, «отчаянная голова». Заложенная в ее характере лихость благодаря глубокой интеллигентности, безупречному вкусу и сохраняемой всегда элегантности (даже ее Настенка в «На дне» стояла, курила и заворачивалась в свою рваную, грязную кофту с каким-то убогим шиком) придавала ей особый шарм, без малейшего оттенка вульгарности. Да что там говорить, хороша была необыкновенно! Глядя на нее, я часто думала: ни сокрушающей красотой, ни сверхъестественным умом не отличается от других. Ольга Леонардовна, почему же так велика ее власть над всеми? И поняла. Перефразируя слова Гамлета, скажу: Женщина она была. Это талант необъяснимый, но именно он, я уверена, подсказывал ей мысли, {40} слова, поступки, повадку, делавшие ее такой сверкающей, победоносной и несравненной.

«Какая чудная, роскошная… Один поцелуй!» — словами Астрова закончила я свое выступление на юбилее Книппер-Чеховой, и мы обнялись под одобрительный смех зала. Да, одобрительный, согласный, потому что и в этот день она была по-женски прекрасной, душевно нарядной, источавшей одной ей присущую благоуханность. Потом на сцене играли отрывок из «Трех сестер». Вдруг из полутемной ложи бенуара раздалось: «У лукоморья дуб зеленый…» Это Книппер послала на сцену реплику Маши. Всего несколько слов, но какой голос — глубокий, сильный, призывный! Зал замер на секунду, потом взорвался восторгом. А она сама продолжала искриться пережитым волнением уже дома, после юбилейного вечера.

Ее квартира была похожа на нее — скромно-нарядная, светски изящная, по-простому уютная и душистая, с большим портретом Чехова на стене. Ольга Леонардовна оживленно рассказывала, что теперь у нее есть автомобиль и «молодые друзья», с которыми она выезжает за город. Она говорила о лесе — о березах, дубах, липах — как о добрых знакомых, сияя и молодея на глазах. Я подумала, что жизнь, природа, искусство так едины в ней, как только и должно быть в актрисе.

— Юг, Крым — нет, далеко и полно воспоминаний, — говорила она. — А вот здесь, под Москвой, такая милая Русь. Наверное, я скоро в эту землю и залягу — уж очень она притягивает меня.

И вдруг я поняла, что она уже познала всю горечь старости — слабеющее зрение, ушедшие друзья, холодные глаза молодых, чужих людей, для которых она — реликвия, анахронизм. Пусто и глухо вокруг.

Последний раз я увидела ее на каком-то собрании в квартире Станиславского. Актеры болтали в ожидании начала. Увидев приближающуюся в чьем-то сопровождении почти слепую Книппер, я, как привыкла с юности, быстро поднялась — одна я, увы.

Ольга Леонардовна не столько увидела, сколько угадала меня.

— Соня, — сказала она как-то самой себе и с непередаваемой интонацией человека, который хоть ничего другого не ждал, но все-таки чуть удивлен и доволен, добавила: — Встала…

Мне не хочется на этой элегической ноте заканчивать свой рассказ о Книппер-Чеховой. Для меня она навсегда {41} осталась «чудной, роскошной» женщиной, у‑ди‑вительной актрисой.

И невозможно забыть ее товарищескую доброту: когда я выходила на сцену, чтобы произнести два‑три слова, она губами повторяла текст и даже чуть руку поднимала, как бы подсказывая роль, давая ритм. А потом, в кулисах, обнимая за плечи, серьезно говорила:

— Очень хорошо вошла, вовремя сказала. — И уже проходя дальше, с обычной смешливостью: — Поторапливайтесь, кухонные мужики, верно, заждались.

«Кухонными мужиками» с ее легкой руки прозвали молодых актеров, ожидавших нас, двух горничных, в закутке декораций, прозванном «кухней в доме фру Гиле».

Пора сказать и о них, друзьях моей юности, с которыми вместе начинала театральную жизнь. С одними я сошлась сразу, с другими — позже, с кем-то вскоре рассталась по разным причинам, с некоторыми была связана долго, а с немногими — до конца. Но так или иначе, все они вошли в мою жизнь и вычеркнуть их я не могу.

Почему-то первой, с кем я сблизилась, оказалась Женя Марк. Мы вместе поступали в Художественный театр, и среди других я отметила высокую, хорошенькую девушку. У нее были красивые серые глаза, низковатый лоб, тупенький короткий нос, полные, беспрестанно двигающиеся губы, которые она, глотая и не договаривая слова, смешно выпячивала. Некоторая грубоватость черт лица компенсировалась кожей цвета майской розы и фигурой классических пропорций. Талантливостью и театральной одержимостью она не отличалась, хорошими манерами тоже — была назойливой, бестактной и многих раздражала. Причина, мне думается, была в ее очень неприятной семье. Отец, полупарализованный, но помнивший, что был когда-то хорош собой, волоча ногу и опираясь на палку, ухаживал за подругами дочери — ходил за нами по комнатам, читал стихи о жизни своего полка и говорил, говорил не останавливаясь, производя впечатление не совсем нормального человека. Мать — пышная, наряженная, крикливая и при этом жалкая. Над семьей всегда нависало какое-нибудь бедствие — развод родителей, денежные катастрофы, постоянная ложь, изобличение которой кончалось истериками, обмороками, безобразными сценами. Удивительно ли, что и в Жене была вульгарность. Но меня подкупала ее доброта и бесхитростность. Она ничего не понимала в людях, в обстоятельствах, была безудержна в бесконечных увлечениях и необыкновенно отзывчива {42} в дружбе. Подруги купались в ее нежности. Она ничего для них не жалела, жила их удачами и неприятностями, всегда готовая к деятельному вмешательству. Жизнь ее сложилась тяжело, об этом после. А в первый наш сезон мы дружно участвовали в народных сценах и играли двух горничных в спектакле «У жизни в лапах», что еще больше нас сблизило.

В этом же спектакле моим «партнером» был Николай Подгорный. Именно он, загримированный негром, безмолвно стоял за моей спиной, когда я обращала к Книппер свои первые в жизни реплики. Называли Подгорного почему-то Бакуля. Был он старше нас, из интеллигентной семьи, не то чтобы красивый, но мужественно интересный, умный и обаятельный в разговоре, веселый в обществе. Очень музыкальный, он низким голосом пел романсы и всем корпусом поворачивался ко мне, доходя до слов: «Ранней весной срывают фиалки, помни, что летом фиалок уж нет». На сцене, к сожалению, он блистал меньше, какая-то сухость сковывала его. Но была в нем культура Художественного театра, недлинную тогда еще историю которого он знал подробно, как, может быть, немногие.

Бакуля женился на немолодой, некрасивой и чрезвычайно богатой женщине, что вызывало разные толки. А она оказалась умной, едкой, с юмором. Очень мне нравилась. Подгорного считали человеком холодным, замкнутым. Наверное, он действительно стал таким, но потом. Я знала его другим, молодым — не по возрасту, а по характеру. И мужественным. Во время гражданской войны он, один из «качаловской группы», через все фронты дошел до Москвы вместе с женой. Кстати, после революции она уже не была богатой. Он много лет сам содержал ее, баловал, относился с уважением, старался спасти, когда она заболела.

В юности Бакуля сердил меня иногда, но и развлекать умел отменно, а, случалось, глубоко трогал душевной чуткостью. Нет, не просто устроен человек, и как несправедлива бывает порой наша категоричность. Пример тому — другой «кухонный мужик», Константин Хохлов.

Он был совсем молод и очень декоративен внешне. Изысканные манеры, белая хризантема в петлице, тщательно отточенные ногти красивых рук, да что там говорить — почти Оскар Уайльд. Порой бывал смешон и походил на манекен. Но вглядевшись в него пристальнее, я поняла, что он просто купеческий сын из Замоскворечья, {43} прикрывающий хризантемой застенчивость, с которой без кривлянья справиться не умеет.

За женщинами Костя Хохлов ухаживал по-иностранному — сдержанно-галантно, обволакивая рокочущим баритоном. А влюблялся по-русски — пылко, до потери сознания, что не укладывалось в главную его роль — пресыщенного успехом зрелого мужчины. Когда же он говорил искренне, без затей, проявлялись его начитанность, собственная точка зрения на разные явления жизни и искусства, беспокойство, мечтательность и доброжелательность — ни одной порочащей кого-нибудь сплетни не слышали мы от него, наоборот, в каждом он видел лучшее. Он не был честолюбив и умел с юмором относиться к самому себе. Любимым его занятием на «кухне» фру Гиле были длинные интеллектуальные разговоры, крайне утомлявшие мою милую Женю Марк. Актером он считался средним, но отлично играл Маврикия Николаевича в «Николае Ставрогине». Кто знает, может быть, его актерский талант и раскрылся бы интересно, но он стал настоящим режиссером, руководил театрами в Ленинграде, Киеве, ставил в Малом театре.

Во время немецкой оккупации Киева артистов Театра имени Леси Украинки, где он был главным режиссером, разбросало кого куда, и Хохлов, сам без крова, без вещей, в рваном ватнике, мотался на попутных поездах, ночевал на забитых людьми вокзалах, снова трясся в переполненных вагонах — и, представьте, собрал труппу. В эти трудные дни, говорят, не было Хохлову равных в мужестве. Вот какие качества обнаружились в ироничном денди, писавшем когда-то мне из Италии вычурные письма о ее красотах. До его смерти в Ленинграде мы иногда переписывались, иногда виделись на летнем отдыхе, и встречи наши бывали согреты родственным теплом ушедшей молодости.

Хохлов был моим «кавалером» в «Горе от ума». Мы танцевали с ним на балу у Фамусова, правда, в глубине сцены, но и там горели люстры и кружились пары. Вся в локонах, в сиреневом платье и бабушкиных аметистах, я упоенно вальсировала с Хохловым. Он тут же придумал, что мы немцы, супруги Эйнем — в Москве была кондитерская фирма такого названия. Танцуя, мы по-немецки разыгрывали для себя ссоры и примирения. И я обмахивалась веером из лиловатых перьев — восторг!

Замечательно была поставлена «сплетня» на балу. Сначала эта сцена показалась простой и мы сразу нашли {44} нужную атмосферу. Но закрепить ее не удалось — ни у кого из нас не было характера, биографии, сцена потускнела и никуда не годилась. (Вот тогда я еще раз поняла смысл работы над народными сценами в «Братьях Карамазовых» — все роли надо играть как главные и жить ими не по приказу режиссера, а по внутренней потребности.) Потом «сплетня» получилась: возникая из зловещей музыки наших голосов, она пенилась, кипела, шипела — это было изумительно по выразительности.

В «Горе от ума» я бывала еще «запасной» княжной и подменяла заболевших актрис, в том числе еще одну свою ближайшую подругу того года — Марусю Ефремову.

Она была красивая, несколько громоздкая, но ловкая, быстрая. Когда я поступила в театр, она энергично завладела мной. Я тоже старалась дружить с ней, именно старалась, потому что, не признаваясь в том самой себе, увлеклась не столько ею, сколько ее домом: у Маруси, такой же сотрудницы, как и мы, бывали все наши знаменитости. Дом был богемный, ничего общего не имевший с моим. Хозяевам же, вероятно, нравилось во мне то, чего не хватало самим, — воспитанность, «приличность». За мной «ухаживала» вся семья, что тоже доставляло мне удовольствие на первых порах. Потом я во всем разобралась.

Ефремовы были осколками чрезвычайно богатого купеческого рода. Отец умер, но оставил после себя еще достаточное состояние. Большую, толстую, фарисейски добродетельную, всегда вздыхающую по поводу несуществующих болезней мать, по-моему, никто не любил, с ней нехотя считались, — видимо, из-за денег. Она же, мне казалось, думала только о том, как выгоднее «распродать» детей. Старшая сестра Лариса, миловидная, глупенькая коротышка, вышла замуж за противного, но очень «денежного» фабриканта. Был еще брат Володя, славный и наиболее искренний в семье. Внешне они как будто необыкновенно дружили, стояли друг за друга, поддерживали во всех делах. Но их «закулисные» отношения были отвратительны: крикливые ссоры, скандалы с матерью — чего там только не случалось. Они считались добрыми, — действительно, кому-то помогали, кого-то одаривали. Но много и умильно говорили о своей доброте, а за глаза всех поносили. Вероятно, так проявлялось старательно прикрытое мещанство — я этого не понимала, да и не пыталась понять, если говорить честно. Меня, правда, смущало, когда на мои излияния по поводу чего-нибудь прочитанного {45} Маруся лениво замечала: «Перестань притворяться такой умной, все равно никто не поверит, что ты все это читала». Но к тому времени я уже убедилась, что некоторые актеры даже «Братьев Карамазовых» не читали, пока в театре не начали ставить. Сначала меня это изумляло, огорчало, потом я привыкла. Был период, к счастью, недолгий, когда я сама не прочла ни одной книги и презирала все, что не относилось к театру. Сидя где-нибудь в гостях, слушая интересных собеседников, я вдруг начинала смертельно скучать и немедленно убегала в театр на чужую репетицию. Глядя на умных, образованных, самых достойных людей, я искренне не понимала — зачем они существуют и в чем смысл их жизни, если они не выходят в народных сценах. Пылкость молодости не может, конечно, оправдать такой самонадеянной тупости, но свидетельствует, однако, о беспредельной любви и преданности избранной профессии.

Для Маруси Ефремовой театр не был столь значителен, ей больше нравилась веселая «актерская» жизнь. Ее не удручала собственная бездарность, — всегда собой довольная, она все понимала так, как ей нравилось. Например, Немирович-Данченко, посмотрев ее Глафиру в отрывке из пьесы «Волки и овцы», сказал: «Удивляюсь, как такая привлекательная женщина не смогла завлечь Лыняева — не нашла, значит, приемов». Маруся была в восторге от этой довольно двусмысленной оценки. Она ее просто не дослушала. С нее хватило первой половины фразы.

— Слышали — «привлекательная женщина»! — торжествующе сообщала она всем вокруг.

Увлеченная личной жизнью, женским успехом, она вышла замуж за нашего артиста Болеславского, тяжело пережила разрыв с ним и сошлась с богатым человеком, который увез ее за границу.

В тридцатых годах на обложке «Vogue», парижского журнала мод, я увидела ее во весь рост — статную, с толстой косой вокруг головы, в вечернем вышитом платье «а‑ля рюс». И подпись: «Русская красавица Мария Ефремова, создательница “Синей птицы”». Самозванство меня насмешило, но выглядела она великолепно.

Возвращаюсь к тем дням, когда не только не могла предвидеть будущего, но и в настоящем не очень смыслила.

Дом Ефремовых, с большими комнатами, высоченными окнами и потолками, богатой мебелью, был всегда в отчаянном беспорядке. Спать там ложились утром, вставали {46} днем, долго бродили в капотах, зевая, обсуждая прошедшую ночь. А к вечеру все оживлялись и готовились к очередному приему. Принимали Ефремовы широко, вкусно, с удовольствием — это были пышные пиры. Особенно запомнилась громадная, до потолка елка, увешанная крошечными разноцветными бутылочками с ликером. Жгли свечи в чашечках из апельсиновой кожуры, их отблеск играл на блестящих игрушках и женских украшениях. И все получали подарки, я — обязательно что-нибудь «фиалочное». Стиль этого дома казался мне шикарным. Маруся часто после репетиций уговаривала ехать прямо к ним, чтобы потом «вместе встречать». Дома она мазала себе и мне лицо кремом — это считалось подготовкой к вечеру. Лариса, с взбитыми волосами и локонами на макушке, надевала совсем не обязательное бальное платье, крупные бриллианты и меха. В нашей семье это считалось дурным тоном, и я себя отлично чувствовала в скромном туалете с маленькой брошью. Но зато научилась у Ефремовых безобразно сильно душиться, от чего мама приходила в ужас.

— От тебя в комнате тошно! — стонала она.

Но какое это имело значение — я обо всем забывала, когда начинали съезжаться гости. Качалов торжественно вводит сияющую Книппер, Москвин на ходу подбирает хористов, за ним вдруг появляется красиво-необычный Макс Волошин, и даже угрюмый Леонидов, переступив порог, начинает шутить. А посмотришь в окно — опять сани остановились, еще подъехали, еще… Через час — дым коромыслом.

Ефремовы были очень музыкальны. Лариса пела чистым, нежным сопрано, Маруся — задушевным меццо, обеим приятно подпевал и совершенно профессионально аккомпанировал на гитаре и рояле черноглазый Володя. (В тяжелые эмигрантские дни сгодились их способности — все пели в разных кабаре.) Иногда, оперевшись щекой на руку, задумчиво пел Василий Иванович: «Отдадут тебя замуж в деревню чужую…» Или раздавался негромкий голос Ольги Леонардовны: «Глядя на луч пурпурного заката…» Лихие песни исполнял москвинский «хор», они переходили в танцы: русские, цыганские — какие хочешь… В них блистала и я, почти не зная конкуренции. Танцы хорошо служили моей популярности, от этого я плясала с еще большим азартом. Иногда мы с Володей Ефремовым показывали придуманный нами цирковой номер. Надев одинаковые синие брюки, проделывали {47} головоломные трюки, сопровождаемые испуганными вскриками и смехом «публики». И было весело.

Да, да, не отказываясь от всего, что говорила о доме Ефремовых, настаиваю и сегодня: там умели веселиться. Наверное, это шло от гостей — талантливых, остроумных, любящих веселье, умеющих его создавать. Они именно для этого собирались — вино и вкусный ужин были приправой к общению, интересному для всех. Это звучит естественно — для чего ж еще и собираться, кажется. Но вдумайтесь, не уходит ли это искусство — радовать друг друга. Как часто присутствовала я на званых и незваных вечерах, где кормили обильно или мало, пили много или чуть-чуть, разговаривали тихо или громко и тоже пели и танцевали, но не было весело, просто весело, когда отпускает душу напряжение и все кажется лучше, чем представлялось днем. Очень это важно в серьезной жизни — чтобы было весело.

Разъезжались от Ефремовых под утро. Однажды, под звуки романса «Утро туманное, утро седое», мы вышли в голубой московский рассвет, обещавший что-то чудесное, неожиданное. Так и случилось — провожать меня на извозчике поехал сам Качалов. Лошади шли небыстро, сизая свежесть приятно холодила щеки.

— Ранняя весна — трепетная, — тихо сказал Качалов.

— Вася! Вася! — раздались тут же хмельные голоса с улицы.

Полуночники, среди которых оказался какой-то приятель Василия Ивановича, с интересом смотрели в нашу сторону. В ту же минуту Качалов развернулся и закрыл меня широкой спиной — любопытные гуляки так и не узнали, кого он сопровождал. Я же, чувствуя себя великой и тайной грешницей, дома еще долго бродила по комнате, натыкаясь на предметы, не замечая их. Благовестили — наступило первое утро великого поста. А я испытала невероятное счастье от простого сознания, что живу на этом свете.

Впрочем, не так все гладко и хорошо шло в моей жизни, как может показаться из моих же признаний. Веселясь и смеясь до упаду, я в то же время переживала личную драму, о которой еще найду случай сказать. Меня действительно — так сложилось — привечали и ровесники и старшие. Но среди ближайших подруг в театре я не находила полного понимания, со старшими же была недостаточно близка. Я действительно считала самой большой своей удачей службу в Художественном театре, но по {48} неразумению и нахальству молодости не довольствовалась выходами в народных сценах, хотя именно они были прекрасной школой и создавали «твердую землю» под ногами. В запале страсти к театру и жажде немедленно переиграть репертуар Ермоловой и Дузе я страдала от отсутствия ролей и перспектив. Так образовалась в моей душе невидимая дверка с надписью «вход воспрещен», за которой я мучилась, сомневалась, бунтовала, мысленно повторяя любимого с детства Тютчева: «Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои». И при этом — сознаюсь уж в крайней глупости — была уверена, что основной виной всему мой личный враг — Немирович-Данченко. Я заподозрила его еще на вступительном экзамене — не выразил, видите ли, восторга по поводу моего таланта. Потом я неудачно показалась в отрывках, и он не счел нужным от меня это скрыть. Дальше — хуже. В «Miserere» я, в белом платье, присутствовала в сцене свадьбы. И насколько естественно влилась в толпу в «Карамазовых», потому что знала девушек из имения, где провела детство, — их сарафаны, походку, смешок в угол платка, — настолько же чужеродной оказалась в незнакомой мне еврейской среде: ни характера, ни судьбы своей там не понимала, придумать не умела и просто пыталась спрятаться за чужие спины. Я сама чувствовала, что делаю не то, не так. Тем более понимал это Владимир Иванович.

— Я думаю, вам у нас делать нечего, — сказал он мне однажды. — Вы умны, насколько я за вами наблюдаю, внешность хорошая и как инженю будете иметь успех в провинции. Вы типичная Полина из «Доходного места», а вот Машеньку в «Мудреце» вам не сыграть — нет комедийности, озорства.

Ошибался ли Владимир Иванович, ставший для меня потом — и на всю жизнь — высшим критерием ума, таланта и точности оценок в искусстве? И да и нет. По конечному результату — меня в конце концов признали характерной актрисой — ошибся, к счастью. Тогда же — нет. Мог ли он знать, что в тихой, воспитанной сотруднице с неизменно любезным выражением лица «черти водятся», — ведь моя внутренняя жизнь никому не была известна, да и сама я не знала, как она скажется в моей артистической работе, к чему приведет. В те трудные для меня дни я поняла лишь, что Немирович-Данченко не верит в мои способности, другими словами, он против меня. Я страдала, придумывала разные варианты своего будущего, но ни один из них не подразумевал отказа от актерской {49} профессии — об этом я и помыслить не могла. А тут еще назрела проблема перевода из сотрудниц в школу.

Разница между сотрудниками и учениками заключалась в том, что в школе все занятия велись бесплатно, а сотрудники сколько-то платили из своего жалованья. Так вот, в школу Немирович-Данченко перевел Марусю Ефремову. Я же, поскольку многие меня хвалили, была к школе «прикомандирована», то есть могла заниматься бесплатно, но ученицей не считалась. Это решение потрясло меня. Не потому, что я преувеличивала собственный талант, — наоборот, сомнение в нем лишало сна. Но я твердо знала, что для меня театр — вся жизнь, а для Маруси — развлечение. И бесплатное обучение не радовало — «престиж» мне был дороже, тем более что в семье меня кормили, одевали и развлекали. Я даже испытывала неловкость от того, что получаю двадцать пять рублей в месяц за наслаждение работать в театре. Свою обиду на эту несправедливость я изложила в дневниковой записи, кончавшейся категорическим заявлением: «Театр я люблю больше всего на свете и без него жить совершенно не могу. Во-первых, я *могу* быть актрисой, во-вторых, — я *хочу* быть актрисой, в‑третьих, — я *должна* быть актрисой, в‑четвертых, — я *буду* актрисой».

Полыхая праведным гневом, я увидела в театре идущего мне навстречу Немировича-Данченко. То, что произошло в следующую минуту было столь неожиданно, что трудно сказать, кто изумился больше — он или я сама. Со мной приключился один из тех приступов буйства, которые с детства поражали близких, а мало знакомые люди и предположить во мне не могли. Прямо в фойе я запальчиво изложила ему свою любовь к театру, свою обиду и бог знает что еще. Владимир Иванович какое-то время молча слушал.

— Вам что же, в школу так хочется? — спросил он наконец, и голос его звучал непривычно растерянно.

Но тут уж я поняла, что натворила, и потеряла дар речи.

— Ну, ну, — неуверенно сказал он, повернулся и ушел.

Через час на меня в коридоре наткнулся Лужский.

— Не ожидал, — подмигнул он мне. — Молодец! Победа!

И правда, случилось чудо: Немирович-Данченко перевел меня в школу и, мало того, прибавил жалованье. Это было непостижимо, но человеку свойственно радоваться удаче, не вдумываясь в причины. Я продолжала настороженно относиться к Владимиру Ивановичу, еще долго не ведая, {50} что его замечания свидетельствуют об интересе к мой малозначительной особе.

Как-то он спросил меня после спектакля «У жизни в лапах»:

— А почему вы со сцены так быстро ушли, чуть не убежали?

— Просто так, — ответила я, не улавливая, к чему он клонит.

— Вот как раз «просто так» на сцене не бывает. Приходят зачем-нибудь, уходят из-за чего-нибудь, остаются, потому что необходимо — не автору, заметьте, а вам. Ну зачем вы ушли? Ведь хозяйка может позвать. Ждите ее взгляда, жеста…

В другой раз, на репетиции бала в «Горе от ума», голос Владимира Ивановича раздался из темного зала:

— Гиацинтова и Хохлов, сядьте на круглый диван на авансцене…

Привыкшая к безмятежному танцу в толпе заднего зала, я попробовала сопротивляться.

— Помолчите, фрау Эйнем, — грозно прошипел Хохлов, — и делайте, что он велит.

Я была напугана и не понимала, что мое тихое упоение жизнью на сцене перелилось через рампу и Немирович-Данченко решил приблизить его к зрителю. Каждый раз, когда он обращался ко мне, я вздрагивала и сжималась от предчувствия беды.

Прошло уже много времени, я играла одного из троллей в «Пер Гюнте». Мы были спрятаны за скалой, откуда я произносила одну только фразу: «Дайте мне ляжку ему прокусить». На репетиции я выкрикнула свою реплику так запальчиво, что все рассмеялись.

— Кто это сказал? — спросил Владимир Иванович.

Полуживую меня вывел к нему Вишневский, которому моя реплика очень понравилась.

— Нечего из мухи делать слона, — строго сказал Немирович-Данченко. — Сказала хорошо, потому что была верная задача. Какая у вас задача?

После паузы я довольно невразумительно промямлила:

— Тролль есть хотел, а ляжка, наверное, самое вкусное место…

— Видите, как сложно все получается, — засмеялся он. — В зрительный зал дойдет — кровожадный, злобный, опасный зверь. А он, оказывается, просто голодный. Ну, пусть так и остается.

Облегченно вздохнув, я вернулась на сцену.

{51} Потом я играла горничную Машку в «Нахлебнике» Тургенева. Для меня специально шили костюм, я ходила на примерки, как всамделишная артистка. А роль-то была без слов: Машка выносила тарелки, ее больно щипала экономка, она взвизгивала и, хихикая, убегала. Только и всего.

Надев трико, имитирующее босые ноги, я мелко-мелко пошла по сцене и стопку тарелок понесла не перед собой, а прижав к бедру и отклонив тело в другую сторону, как делали девушки в деревне, — и вдруг почувствовала правду своего поведения, окунулась в образ.

— Гиацинтова, подойдите к столу, — раздался голос Владимира Ивановича, вернувший меня к реальной жизни.

«Господи, — думала я, приближаясь к столу-эшафоту, — я же народная сцена, что он ко мне все цепляется?»

— Почему вы несете тарелки сбоку? — спросил Владимир Иванович, не отрываясь от своих карандашных пометок на экземпляре пьесы.

— Видела, в деревне так носят, — робко ответила я и быстро добавила: — Не надо так? Я в следующий раз…

— Я же не сказал, что это плохо, — перебил он, — только спросил — почему. Наблюдательность — хорошее качество, и на сцене нужно то, что называют бытом.

Спустя много лет я прочла у него: «Не представляю себе, как можно получить полноценное радостное впечатление от театра без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытом».

Думаю, что некое любопытство ко мне возникло у Немировича-Данченко после одного счастливого для меня случая, ставшего ему известным. Чтобы рассказать о нем, я должна подойти к моменту, который трусливо оттягивала, боясь произнести священное имя — Станиславский. О всех мхатовских «стариках» мне говорить трудно, о Станиславском — почти невозможно. Но никуда не денешься.

Я знала, что Станиславский, выздоровев, вернулся из Кисловодска в Москву. Тем не менее, когда однажды в декорационном сарае предо мной возникла прекрасная громада — у меня подкосились ноги. Скрыться я не могла — нас было двое среди фанерных стен.

— Здравствуйте, Константин Сергеевич, — тихо проговорила я вмиг пересохшими губами.

Он протянул мне руку ладонью вверх, как маленькой.

— Почему вы пришли к нам? — спросил он и в предвкушении пламенного панегирика даже зажмурился.

{52} Ох, сколько же восторга носила я в себе от пребывания в лучшем на земле театре, но тут красноречие покинуло меня.

— Я очень люблю Художественный театр, — только и смогла пролепетать.

— Но, насколько мне известно, ваши папа и дядя — поклонники Малого… — С какой-то детской настойчивостью он подталкивал меня к желаемому ответу.

— Папа тоже любит Художественный театр, — тупо повторила я.

Он вскинул на меня яркие глаза из-под черных тогда еще бровей.

— А вы умеете ходить по театру? — спросил он, получая удовольствие от моего замешательства, и было неясно — то ли со мной говорит как с ребенком, то ли сам дитя. — Надо идти тихо-тихо, чтобы не нарушить репетицию. Надо беречь работу театра. Вы поняли?

И пошел от меня на цыпочках — большой, легкий, сказочный.

Станиславский поразил меня сразу и навсегда. Его внешность была точно придумана, такой второй не сыщешь: огромный рост — и грациозная пластика, демонические брови — и ясные глаза, свирепый взгляд — и простодушная улыбка. А все вместе — немыслимая гармония, красота, сила, артистизм, удар по сердцу и воображению. Он, ослепив меня при первой встрече, на всю жизнь так и остался — солнцем и грозой. И еще: с того дня, слыша за кулисами неосторожные мужские шаги или небрежную дробь женских каблуков, я вздрагивала и вспоминала из «Пер Гюнта»: «Не гневайся, прекрасная земля, что я топтал тебя без пользы».

В какой-то счастливый, как оказалось, день я беспечно шла по коридору — и нос к носу столкнулась с Москвиным. Хитрые, умные глаза уставились на меня охотничьим взглядом, потом раздалось нечленораздельное бормотание: «Да, вполне, отчего же…»

— Иван Михайлович, ради бога, что?.. — заволновалась я.

— Помалкивай, — кратко приказал он и за руку втащил меня в зрительный зал.

Там было темно, только над режиссерским столом круг света — в нем сияла уже знакомая седая грива Станиславского. Он посмотрел на нас, тоже непонятно пробубнил Москвину: «Что ж, можно… увидим…» и улыбнулся:

{53} — Да не пугайте вы ее, объясните.

Оказывается, возобновляют «На всякого мудреца довольно простоты». А у Коонен, играющей Машеньку, приступ аппендицита.

— Вот вам третий акт. Идите к Вахтангу Левановичу, выучите сцену с Турусиной, а мы пока займемся четвертой. С вами репетиция через полтора часа, — сказал Станиславский.

Дальше все было как во сне. Привыкшая к каждому выходу на сцену как к ответственной роли (спасибо Лужскому), я собралась и не позволила себе испугаться. Молча взяла тетрадку и ушла в будку помощника режиссера Мчеделова. Память у меня была отличная, а тут слова просто врезались в мозг. Я так сосредоточенно учила текст, что, кажется, обвались потолок, — не заметила бы.

— Софья Владимировна, вы готовы? — раздался громовой голос Станиславского.

— Да, Константин Сергеевич, — бессильно пискнула я.

— Тогда прошу. Дайте свет. Маруся, — на сцену.

Улыбающаяся Мария Петровна Лилина, игравшая Турусину, подвела меня к диванчику и, нежно проведя руками по моим плечам, усадила рядом с собой. И тут на меня слетело то лихое вдохновение, которое обычно бывало только дома перед сном, когда я играла себе самой. Поправ страх, я отдалась роли — просто, легко, с покоем в сердце. Откуда взялась эта свобода — не знаю, потом я ее утратила. Но какую-то дырку в своей актерской полудреме я в тот день пробила, и фонтанчик живого чувства, пусть несильный и временный, но забил. Каждая моя реплика вызывала смех сидящих в зале актеров, а после слов «грешить и каяться» раздались аплодисменты. *Они* аплодировали *мне*. И все перекрыл Его голос:

— Просто молодец! Просто молодец! — Станиславский снова раскатисто засмеялся.

Смех Константина Сергеевича был особенный — громкий, непосредственный, заражающий. Потом он гладил мою руку, я купалась в лучах его добрых глаз и умирала от блаженства.

По дороге домой я купила себе на память об этом замечательном дне игрушку — на деревянных качелях раскачивались две девочки с косичками. Мне подумалось, одна из них — я, подброшенная сегодня к самому небу. И не имело никакого значения, что Коонен к вечеру, конечно, поправилась — я в этот день играть и не рассчитывала. {54} Важно было, что судьба как-то повернулась, что мысленно я могла сказать Немировичу-Данченко: «Вот тебе!» — ведь именно Машеньку, считал он, мне не сыграть. И наконец, на короткий срок я стала любимицей Станиславского. Мне вообще грех жаловаться, он всегда ко мне хорошо относился. Но ему было свойственно на какое-то время влюбляться в актеров. Несколько дней после моего успеха, приходя на репетицию, он садился на стул боком (молодежь всегда сидела справа) и, подперев массивную голову большой рукой, пристально наблюдал за мной.

Станиславский в то время репетировал «Тартюфа». Он назначил меня второй Марианой — на роль Кореневой. Я понимала, что буду играть только в случае ее внезапной смерти, и тихо сидела во время читки в большой комнате у окна. Рисовала Мариану — то бегущую с поднятыми руками, то сидящую в кресле. Актеры за столом выявляли суть действия. По просьбе Константина Сергеевича, кто-нибудь рассказывал прочитанный кусок, анализировал. Неожиданно он обратился ко мне. Я замерла, но взяла себя в руки и довольно складно изложила сцену по мысли и по действию. Все одобрительно заулыбались — ведь ждали невнятного лепета, а Леонидов даже сказал: «Молодец!»

— Рассказать — это одно, а сыграть — совсем другое, — отозвалась Коренева сердитой и какой-то очень актерской интонацией.

Молодежь не вызывала у нее симпатии и сочувствия. А я любила ее на сцене, и внешне она мне нравилась. Помню, как Лидия Михайловна мелко-мелко бежала через двор театра и серо-голубая вуаль на шляпе волной колыхалась за ней. Мне казалось, она сошла с картин Боттичелли.

Потом репетиции замерли, «Тартюф» так и не состоялся. Жаль. По-моему, я знала, как играть Мариану, чувствовала стиль. Да и возраст был уж очень подходящий.

А Машеньку я все-таки сыграла и потом играла долго. Случилось это, когда Алиса Коонен, безмерно огорчив Станиславского, ушла к Марджанову в Свободный театр.

Художественный театр выехал на гастроли. В Одессе было безоблачно, жарко, теплое море манило к безделью и летним наслаждениям. Мы совершали дивные прогулки вдоль берега, обедали в приморских ресторанах, смеялись до колик, особенно если главный заводила — Готовцев — {55} был в ударе. Но вскоре мое участие в развеселой жизни сократилось весьма существенно. Меня вызвал Станиславский.

— Вы будете играть в «Мудреце», — заявил он. — Станем заниматься с вами ежедневно. Сначала разберемся в тексте, для этого поедем завтра на Большой Фонтан.

Я затрепетала — такое важное, такое торжественное событие надвигалось на меня. Веселье кончилось. Константин Сергеевич привозил меня на Фонтан, усаживал на скамейку под тент и углублялся в текст. Море слепило глаза зеркально-полированной гладкостью. Друзья, проходя мимо нас к пляжу, сочувственно подмигивали мне и ехидно-печально покачивали беспечными головами. Признаюсь, моя легкомысленная молодость устремлялась им вслед…

— Успеете! — раздавался в ту же секунду суровый голос Станиславского, будто угадавшего мои желания.

Константин Сергеевич искал для меня главную задачу, или, как он тогда называл, — стремление. И нашел: «Хочу на тройке, с гусаром!» Я ухватилась за эту веревочку, но она вилась день за днем, и они надоели мне — и тройка и гусар.

Станиславский искал действие, на которое легли бы слова.

— Ну, вот, я ваша тетка — говорите мне. — Пауза. — Ну, что же?

— Я своих теток не боюсь — ни Марию Петровну, ни Елену Павловну. (Турусину в очередь играли Лилина и Муратова.)

— А меня боитесь?

— Очень.

— И отлично, — говорит Станиславский деловито. — Вам меня уговорить надо, увлечь, а не просто болтать. Преодолевайте.

Тогда я схитрила: не споря с ним, стала развлекать, подстегивать себя задачами, которые сама придумывала — перебить всю посуду, расколотить окна, выбросить тетку с балкона…

Очень нескоро я поняла, что он искал во мне не детской радости жизни и не открытого женского темперамента, а *предчувствия* женских побед, хитростей, уловок. Самое смешное, что именно этим я и обладала тогда, но не умела личные свойства применить к роли. Константин Сергеевич лепил меня, подбрасывал всякие приспособления, {56} которыми я пользовалась по-своему. В те времена у него в ходу были всевозможные упражнения.

— Если вы волнуетесь — сосчитайте квадратики на этом куске занавеса (или цветы на лужайке, или полоски на платье), это поможет сосредоточиться, — предлагал он.

Я ненавидела эти упражнения, но не смела возражать.

— Ну, что, помогает вам счет? — спросил он меня однажды.

— Еще хуже. Не знаю, что делать, — честно и мрачно ответила я.

— Как — что делать? — расхохотался Константин Сергеевич. — Не считать, вот и все! Я же ищу то, что может помочь, а артисты все разные. Вам не помогает счет — бросьте.

С меня будто камень свалился. И сколько раз после, слушая разговоры о «системе» Станиславского — что в ней можно, чего нельзя, — я вспоминала этот маленький диалог и думала: все, что помогает актеру, режиссеру обретать правду на сцене, и есть «система», и нельзя заковать ее в правила и параграфы, в утверждение формы или в отрицание условности. Любая форма, условность, любые приспособления хороши, если помогают добиться «истины страстей и правдоподобия чувств». И только фальшь губит, разрушает все, как бы точно ни придерживалась она буквы незыблемого закона, за который часто принимают и выдают «систему» Станиславского.

Работая со мною над ролью Машеньки, Константин Сергеевич сам менял приспособления, на ходу придумывая новые, — как помогали мне они, как развивали актерский ум! Разработав внутренний рисунок роли, мы перешли к внешнему — к ощущению костюма, проявлению воспитания Машеньки, произнесению текста. В поворотах слов и фраз Станиславский видел Россию, слушал ее музыку, чувствовал Островского. Убедительно, глубоко раскрывал драматургическое богатство пьесы и суть моей роли.

В работе он себя не жалел и мне пощады не давал. Иногда, чтобы не терять времени, он в перерыве между репетициями не отпускал меня, а брал с собой в ресторан завтракать. Это была мука неописуемая, особенно первый раз. Пока он заказывал, я лихорадочно думала, как буду расплачиваться: угощать ему меня — с какой стати, «я сама заплачу» — не нагло ли? Давясь под его {57} взглядом яичницей — он еще требовал от меня аппетита, — я рисовала себе скандальный финал этого мероприятия. Но все обошлось довольно просто.

— Вы запишете у себя завтрак? — спросил он официанта.

— Точно так‑с, — готовно ответил тот.

Я было сунула руку в сумочку, но Константин Сергеевич перехватил ее.

— Чудачка! — только и сказал он и повел меня заниматься.

Наступил день спектакля на сцене знаменитого Одесского оперного театра. Как я играла — не знаю. Наверное, неплохо — публика смеялась, но, конечно, была сосредоточена на Станиславском, Качалове, Москвине. И невдомек было зрителям, что в этот день зацвело актерское счастье маленькой актрисы, которую они тут же забыли. Но что творилось за кулисами! Тогда в Художественном театре каждая новая актерская работа становилась событием, праздником — это была одна из прекрасных и вдохновляющих традиций. Вся молодежь смотрела спектакль, стоя в проходе бельэтажа. Старшие обращались со мной как с именинницей. Станиславский во время моих сцен не уходил из правой кулисы — кивал, улыбался, волновался. В зале сидел Немирович-Данченко. Потом, когда меня хвалили, целовали, он тоже, улыбаясь, подошел ко мне.

— Бывают же такие ошибки! — сказал он довольным тоном, словно ошибка эта была не моим, а его собственным везением. — Вот ведь и лукавство, и озорство, и притягательность — все обнаружилось. А я пропустил. Да никто так Машеньку и не раскрывал.

Владимир Иванович тут же прислал столько роз, что провожавший меня из театра Готовцев должен был нанять второго извозчика: на одном ехали мы с ним и подаренными в театре цветами, на другом — розы Немировича-Данченко.

В тот вечер я пережила первый успех и надолго осталась хозяйкой этой роли. В Москве Константин Сергеевич продолжал следить за мной и, как мне рассказывали, шептал тем, кто был рядом: «Как разыгралась!» Меня же смущало его присутствие в кулисе, и однажды я рискнула сказать ему об этом.

— Да я на вас и не смотрю, — сказал он преувеличенно невинным голосом человека, не умеющего врать. — Я за Марией Петровной слежу. И вы помогите мне, {58} замечайте все — как сказала, зачем села, куда пошла. Потом скажете.

Так он учил интересу к партнеру, общению на сцене. «Мудрец» ближе познакомил меня с Марией Петровной Лилиной. Прежде я восхищалась ею как актрисой, особенно в «Трех сестрах». Ее Наташа, убежденная в своем праве мещанка, заставляла весь мир обслуживать себя. И не злодейка, наоборот, — болеет за справедливость. А в первом акте такая нежная, застенчиво-хорошенькая, с высоким птичьим голоском, что Андрею грех не любить ее. Потом бездумное лицо становилось жестким, интонации — уверенными: обо всем говорила как о навсегда решенном, и всю ее заливало довольство собственной персоной. Лилина была так естественна в этой роли, реальна, знакома, что становилось страшновато. А в жизни Мария Петровна была миловидной, славной женщиной. Небольшая, быстрая, вокруг лба всегда непослушно трепетали тонкие волосы, большие светлые глаза смотрели на все с любопытством и ожиданием чего-то. Одевалась нарядно-просто, как было принято в Художественном театре, вела себя скромно. Никогда в ней не проглядывала жена руководителя театра — Лилина строго подчинялась общей дисциплине, не требовала себе ролей, радовалась тому, что ей давали. Она убежденно служила искусству, всегда оставалась ученицей Станиславского и, как все, побаивалась его в стенах театра. На чьи-нибудь мольбы: «Скажите хоть вы ему…» — она вскидывала испуганно-веселые глаза: «Я ему отродясь ничего не говорила!»

Когда запыхавшаяся Мария Петровна прибегала на репетицию, ее розовое лицо несло еще отсвет дома, семейных хлопот.

— Подожди, мы твою сцену будем репетировать позднее, — сурово говорил Станиславский.

И она ждала. Выражение глаз, напряженность позы свидетельствовали, что она уже включилась в работу, и, когда выходила на сцену, репетировала чудесно, увлеченно. Ее художнический мир был ясен, оптимистичен и благороден.

Уже немолодой ей предложили ввод — роль Веры в «Где тонко, там и рвется». Как она преобразилась! Без сантимента, не банально, она раскрыла самую сущность молодости — веру в свои силы, ожидание счастья, чистоту помыслов. И зрители поверили ей, поверили в ее молодость.

{59} В «Мудреце» Мария Петровна была ко мне внимательна, помогала, подбадривала. И когда через двадцать с лишним лет ее попросили на каком-то юбилейном вечере сыграть Турусину, она захотела выступить только со мной.

Слыша удары собственного сердца, вошла я тогда в дом навечно дорогих мне людей. Мария Петровна встретила, как в былые времена — приветливо, ласково. Вспомнили подробно нашу сцену и репетировали свободно, уверенно, как будто не минуло четверть века со дня одесского «Мудреца».

— Какая же в нас вложена основа, если и теперь играть так легко, — сказала она. И вдруг, почему-то шепотом, добавила: — Мы сегодня дома одни. Я проведу вас к нему.

Константин Сергеевич уже очень болел, и ему почти никого не разрешали принимать. Когда мы вошли в полутемный кабинет, он лежал на диване и, щурясь, посмотрел в нашу сторону.

— Костя, — тихо позвала Мария Петровна, — вот Соня Гиацинтова…

— А‑а‑а, — протянул он, — ну, идите сюда.

Я подошла, села в кресло, он велел пересесть в другое и повернул две лампы, чтобы лучше меня разглядеть, а самому остаться в тени. Однако я заметила, как он стар, худ, как обтянуты скулы бледной, с желтоватым оттенком кожей. Тут же на меня обрушилось возмущение всей театральной Москвой — накопившееся, во многом несправедливое: он громил и те спектакли, которых не видел. Излившись, успокоился, стал добрым и таким «вечным», что хотелось плакать от восхищения и кричать от боли. Ни того ни другого я позволить себе не могла, просто неотрывно смотрела на него. А он, держа мою руку, долго думал о чем-то своем, глядя сквозь меня, не видя. Потом увидел, улыбнулся. Пора было уходить. Он щелкнул выключателем, и одна из ламп погасла — как занавес упал. Больше я его живым не видела. Так моя незатейливая Машенька из «Мудреца» спустя долгие годы подарила мне последнее свидание со Станиславским.

Надо сказать, что и в молодости дивиденды, полученные мною от этой роли, много превзошли значительность и самой роли и ее исполнения. Машенька робко, едва заметно, но наметила мою актерскую направленность. Благодаря ей я была удостоена внимания Константина Сергеевича и индивидуальных занятий с ним. {60} Она же разрушила ледяную стену между Немировичем-Данченко и мною, более того, подружила нас.

У Владимира Ивановича была такая система — вызывать отдельных актеров к себе для работы над ролью, которую, скорее всего, играть не придется. Но это было не так уж и важно — ведь на этих встречах вырастали артисты. Выпала и мне такая честь.

— Сегодня же пришлите ко мне на квартиру за пьесой, — вдруг быстро и тихо сказал он мне на репетиции «Екатерины Ивановны» Леонида Андреева. — Перепишите роль Лизы. Я вас вызову в кабинет. Только не болтать! — заговорщицки прибавил он.

Я знала, что эти занятия в кабинете хранились в глубокой тайне (чтобы не обиделись официально назначенные исполнители), и оценила оказанное доверие. Роль эту я не сыграла, да и пьеса мне не нравилась, но в «тайных» Лизах ходила довольно долго — весь текст выучила, приготовила, как могла. Потом получила вторую Лизу, тоже «тайную» и не сыгранную, — из «Горя от ума».

Владимир Иванович, казавшийся холодным и недоступным (что не соответствовало действительности), обладал удивительным свойством — в работе становился легким, понятным, «своим». Зная роль наизусть, я, конечно, рвалась играть.

— Нужно изучать автора, его стиль — ведь вы, подумайте только, встречаетесь с Грибоедовым! Ничего не играйте, ничего. Давайте вместе вчитываться в текст — обо всей пьесе, обо всей эпохе будем узнавать сердечно.

Как он верно сказал — «узнавать сердечно».

Меня влекли краски, детали, подчеркивающие образ, и я спросила, нужны ли они или лучше играть «безо всего».

— Зачем же «безо всего», — повторил он мое выражение. — Идите от себя, ничего не придумывайте, а образ сам будет понемножку вам нашептывать — то одно, то другое.

(И опять запомнилось это точное — «нашептывать». Все мои героини потом подсказывали, нашептывали мне детали.)

Потом мы разбирали сцену Лизы с Фамусовым. Вероятно, он таким образом сам готовился к «настоящей» репетиции.

— Вы заметили, — сказал Владимир Иванович серьезно, но не тая улыбки в глазах, — мужчины и женщины врут по-разному. Мужчина соврет по делу и торопится {61} уйти от греха подальше. А женщина врет вдохновенно, никак не может остановиться и все придумывает, набрасывает новые подробности — она клокочет в своем увлечении, творит! И Лиза тоже — не просто врет Фамусову, что Софья «ночь целую читала», а разводы разводит: «Все по-французски, вслух, читает запершись».

Я веселилась, слушая, но начинала понимать, как глубоко он проникает в человеческий характер, постигает тончайший человеческий механизм. Как никто другой, знал он психологию мужчины и женщины, старика и ребенка и учил разбираться в ней своих учеников, о которых тоже знал все, и так же досконально.

Удивительную проницательность обнаруживал Немирович-Данченко и в «отгадывании» пьес. Он был внимателен к каждой ремарке, к каждой запятой, и пусть не следовал им слепо — пьесу читал «насквозь». Он не любил натуралистической простоватости и бытового говорка на сцене, хотя быту придавал большое значение и умел находить самые красноречивые детали. Новое убедительно только тогда, считал он, когда доведено до совершенства. При этом он отнюдь не был консервативен и утверждал, что «на сцене нет ничего чересчур, если это верно». Он ненавидел рациональность и сантимент. Создавая предельно напряженное сценическое действие, требовал динамики и от актеров, чаще — внутренней, порой — активной, зримой. На его репетициях, мне казалось, воздух дрожит, звенит. А как он умел показывать! Станиславскому сам бог велел — такой актер. Немировича-Данченко же на сцене вроде трудно представить. Но вот, помню, я тихо вошла в зал, где шла репетиция «Живого трупа» (тогда еще можно было присутствовать на репетициях, потом запретили): на сцене, сидя в кресле, плакала Германова.

— Я хочу, чтобы Лиза дошла до истерики, — сказал Владимир Иванович. — Мне не печаль нужна, а отчаяние.

— А как это выразить? — вслух спросила Германова то, о чем подумала и я.

— Не надо искусственно расстраивать себя, заставлять плакать. Попробуйте быстро, резко пересаживаться — из кресла на стул, с него на диван: нигде не сидится, нигде нет места… — Говоря это, Владимир Иванович подошел к рампе и, ловко вспрыгнув на сцену, показал — нет, сыграл Лизу Протасову. Наверное, прозвучит смешно, но, клянусь, он стал женщиной — даже борода не мешала этому впечатлению, — измученной, мечущейся, потерянной. {62} Истерика стала естественным завершением найденного состояния. И когда оно передалось талантливой Германовой, слезы как-то по-другому залили ее красивое лицо, и на сцене забилась живая жизнь.

Присутствие на репетициях Станиславского и Немировича-Данченко да немногие их занятия со мной — это и была высшая школа театрального искусства. За нее не давали диплома, и справедливо: такую школу не оканчивают — в ней учатся до последней роли, до последнего выхода на сцену.

Успех на репетиции «Мудреца», советы домашних, разумные доводы друзей успокоили меня — я перестала метаться, поняла, что никуда не могу и не хочу уходить, что, слава богу, меня и не гонят и Художественный театр остается моим прекрасным уделом.

А в жизнь мою входили новые люди. В первую же весну я сблизилась с Лидой Дейкун. Она поразила мое воображение еще при поступлении в театр, — показалась необыкновенно талантливой, свободной и опытной актрисой. Под опытом я подразумевала занятия в Адашевской школе — оттуда, как одну из любимых учениц, Дейкун привел в Художественный театр Сулержицкий. Лида была старше меня, успела уже выйти замуж, похоронить маленького ребенка, разойтись с мужем — такая «взрослость» как бы разделяла нас. Но однажды, сидя на подоконнике, мы обсуждали, кого из молодых следует оставить в театре, и выяснилось, что многих мы оцениваем одинаково, о многом думаем похоже, и этого оказалось достаточно, чтобы, как бывает в юности, сразу подружиться. (Дружба оказалась не случайной и продолжалась всю нашу длинную жизнь.)

Лида выросла в Киеве, от которого в ее речи навсегда осталась характерная украинская напевность. На круглом розовом лице в ореоле пышных золотистых волос сверкали серые глаза и белоснежная улыбка. Была она при этом сильной, волевой и властной, умела страстно любить и ненавидеть. В дружбе и работе проявляла удивительную преданность — не раз в холодные дни жизни она согревала меня своим теплом. Природная веселость — как она хохотала! — юмор, остроумие причудливо сочетались с диким упрямством: вдруг она переставала не только понимать, но и слышать чьи-нибудь возражения, становилась жестокой и несправедливой, кончики губ {63} загибались вниз, глаза смотрели мрачно. Такое ее состояние у нас называлось «Лида опустила рот» и, к счастью, бывало не очень часто.

Сдобная полнота и неизменное пенсне на носу как-то сами собой предполагали возрастные роли, за которые Лида бралась с удовольствием и играла их увлеченно. Ее выходы в народных сценах были яркими, — например, в «Miserere», где меня постигла неудача, ей очень удалась старуха. Настоящую роль в Художественном театре она, как и я, сыграла случайно, и в том же «Мудреце». Заболела непревзойденная Манефа — Бутова, и на эту труднейшую роль ввели Дейкун. Она появилась на сцене с грязно-коричневым лицом, на котором торчал нос картошкой, и была глупа до идиотизма, пугала всех вокруг так откровенно и наивно, что выглядела не страшной, а уничтожающе смешной. Лида играла смело, проявляя сообразительность, что очень важно: пример других артистов, советы режиссера — все это помогает до выхода на сцену, а как остаешься один на один с публикой — так только бы не растеряться. Лида, плывя впервые, не утонула — старшие артисты не скупились на похвалы ей.

Довольно улыбался и Сулержицкий, предложивший ее на эту роль. Он умел болеть за своих учеников. Еще один из них в это же время появился в Художественном театре — смуглый молодой человек кавказского типа с огромными светлыми глазами какого-то сказочного существа и резкими, порывистыми, но неизменно изящными движениями. Познакомившая нас Лида рассказала, что он сын фабриканта из Владикавказа, но с отцом в разрыве, учился на юридическом факультете Московского университета, бросил, окончил Адашевскую школу, очень талантлив и Сулержицкий так его любит, что недавно брал с собой в Париж помощником для постановки «Синей птицы», а зовут его Женя Вахтангов.

Никто не мог тогда предсказать, что в отпущенные ему всего десять лет Вахтангов успеет прославить свое имя, но в первых же выходах в народных сценах он выделился из всех сотрудников и даже среди знаменитых «солистов» стал заметен.

Мы были заняты в двух картинах «Живого трупа» — у цыган и в суде. Как он, не произнося ни слова, руководил цыганским хором! Оценивал ситуацию, жестом, взглядом направлял девушек услужить гостю, приглушал пение хора или, наоборот, лихой песней прикрывал возникавшую {64} паузу, ловко оказывался возле того, кто должен платить, улучал минутку для собственного отдыха — со вкусом делал несколько папиросных затяжек — и снова окунался в стихию цыганского веселья. Вахтангов импровизировал на каждом спектакле, но его манера поведения была всегда точна — цыган да и только! На суде он представал франтоватым господином, произносил несколько малозначащих слов, но как-то непостижимо усугублял пошлое любопытство толпы, липко обступающей истерзанного человека.

Я любила этот спектакль, любила и страдала за удивительного Федю, каким он был у Москвина. Именно удивительного — внешность Ивана Михайловича казалась совершенно противопоказанной элегантному, аристократичному, по-мужски привлекательному Протасову. Теперь принято «красивые» роли давать некрасивым актерам и актрисам, это считается смелым и интересным. Но как редко они могут, подобно Москвину, предъявить зрителям взамен нечто, перекрывающее внешнюю несовместимость исполнителя и роли, — я знаю всего несколько таких попаданий.

Федя — Москвин, при своей простоватой некрасивости, выглядел особенно чужим в обществе, к которому принадлежал. Но душа истинно протасовская билась и кровоточила в нем, жаждала любви, света. Мне кажется, он чувствовал себя недостойным Лизы потому еще, что, кроме прочего, был для нее недостаточно хорош, — такое чувство не порождает любовь, скорее, уничтожает. А Машу любил страстно, истово (и она, в исполнении Коонен, была чиста и горячо любила его), подсознательно уверенный, что молодости и красоте может ответить культурой, интеллигентностью, поэзией, нежностью, которых ей недостает в цыганском окружении. Москвинский Федя не мог совладать со своей жизнью, со своей судьбой, и такая глубинная, такая русская тоска рвала его сердце, не оставляя надежды, убивая мечту… Я лучше всего запомнила Москвина в сцене у цыган. Сидел на стуле как-то боком, вроде неудобно. Снимал пиджак не от жары — для свободы, постепенно расслаблялся, оживая, и вошедший Каренин не сразу узнавал его — уж очень был далек в тот момент Федя от всего понятного и привычного холодно-благородному Виктору — Качалову. А Москвину неловко перед Карениным за себя, неловко перед цыганами и Машей за Каренина, мучительно за Лизу — вернуться к ней не может, но при этом ревнует к Виктору, да‑да, бессмысленно {65} ревнует. И какой-то жест бессильный и взгляд затравленно-горестный…

А следом за Фединой сердечной судорогой — гармония и чистота двух дуэтов, концертных по блеску исполнения. Лилина и Станиславский, Германова и Качалов — как они ясны, понятны друг другу, как одинаково все видят. Эти две пары, пожилая и молодая, похожи независимо от разницы в возрасте. Каренина и Абрезков в долголетней дружбе-нежности или Лиза с Виктором в любви и браке — существо их отношений определяется близостью душевных миров, эти люди сливаются с атмосферой, в которой живут, легко дышат в ней. А атмосфера сильна своей незыблемостью, и люди сильны своей верностью этой атмосфере, всему укладу жизни, ею диктуемой.

Должна признаться, у нашей молодежи был и личный интерес к «Живому трупу». Для изучения цыганских песен в театр пригласили настоящих цыган. И вскоре тишину Художественного театра будто взрезали неистовые всхлипы, в которых щемящая печаль обманутой любви мгновенно сменялась неудержимым праздником жизни. «Ай да кон авэла грен традэла», — старательно записывали мы «цыганский диктант» на необычных уроках.

Этих занятий с лихвой хватило бы для выхода в «Живом трупе» цыганским хором. Но тут-то и возникла идея о необходимости постигать цыганское искусство «на местах» — и овладела нами так стремительно, что никто уже не мог сказать, кому первому она так счастливо пришла в голову. Болеславский, получивший деньги у Станиславского для посещений ресторанов, пытался отделаться от нас, женщин: «Девочки, зачем вам мучиться, мы вам потом все расскажем», — ласково говорил он. Но мы не дали себя провести. И начались наши «деловые» поездки к «Яру» и в «Стрельну». Ах, как пели там цыгане, как тревожили они нам души — женские голоса звучали то нежно-томно, то дико-гортанно, мужские вторили им тихо, осторожно, бережно. И даже слова песен, похожие и примитивно простые слова — всегда о любви, — трогали до слез, а на гитарный перебор откликались сердечные струны самых «неподатливых» слушателей. В цыганском пении нет полутонов, там краски яркие, густые, локальные: уж если тоска — так кубово-синяя, страсть — огненно-оранжевая, безнадежность — пустынно-белая, смерть — кроваво-красная. Серых или черных тонов тоже нет — слишком первозданны цыганские чувства, велик темперамент, {66} пламенна любовь. И не все ли равно, в каких словах они выражены, если с таким умением, с такой искренностью исполнены. В мрачные бездны самых «роковых» романсов цыганки бросались с наивным бесстрашием детей, уверенных, что погибнуть всерьез они не могут. И действительно, через минуту взметались пестрые юбки, бились на груди мониста, весело дрожали плечи, блестели глаза и зубы.

Мы высиживали в ресторанах много часов, но когда, изнемогая от усталости, собирались уезжать, Вахтангов возражал.

— Сидите, девочки, — удерживал он нас, — надо же наблюдать.

— Да мы уж понаблюдали, — слабо упирались мы, но наши кавалеры были неумолимы.

Разъезжались под утро. Вахтангов провожал меня и Женю Марк. Прощаясь, целовал нас.

— Фифка, — назидательно говорил он мне, — не отворачивай морду, когда мужчина тебя целует, это неприлично.

У моих родных, привыкших к серьезной, упорядоченной жизни, не было мистического ужаса перед «кабацким разгулом». Однако, помню, вернувшись как-то домой часов в восемь утра, я увидела на лице мамы, уже прибранной к завтраку, выражение молчаливого порицания. На пороге столовой появился папа.

— Ну, где шаталась, Фуф? — спросил он благодушно, на ходу пристегивая цепочку от часов. — Спать-то когда же?

— Мы изучали, это нужно для спектакля, понимаешь? — пританцовывая, отвечала я.

— Уж очень вы пристальны к своему предмету, — откровенно засмеялся папа и ушел на лекцию.

Не знаю, сколь велика была роль ресторанов, но хор в «Живом трупе» получился. И тон верный нашли и пели хорошо. Особенно трогала всех «Не вечерняя», она принесла известность неведомой до тех пор Ольге Богословской, запевавшей красивым голосом — задушевно, проникновенно.

Готовясь к цыганской сцене, я густо вымазалась коричневой краской и показалась Лужскому.

— Где лицо? Нет лица! — истерически закричал он и приказал гримироваться заново.

Перед сценой суда, в которой я тоже участвовала, в ужас пришла Елена Павловна Муратова — я снова выкрасилась крайне трудолюбиво, но на этот раз была {67} кирпичного цвета. (Мы все потом, и довольно быстро, научились гримироваться и находить в гриме не украшение лица, а характер персонажа, что гораздо важнее.) На просмотре гримов произошел смешной эпизод.

— Все хорошо, — сказал Немирович-Данченко. — Вот только второй слева, — простите, я еще не всех знаю — снимите нос. Таких носов не бывает, и незачем тяжелить лицо.

Наступило молчание.

— Владимир Иванович, — раздался наконец сдавленный голос Лужского, — это Эггерт, у него свой нос.

После новой, показавшейся всем бесконечной паузы Немирович-Данченко быстро — никогда я не слышала в его голосе такого смущения — проговорил:

— Ах да… это свет… теперь вижу — все нормально. Благодарю. Все свободны.

За кулисами потом больше всех смеялся сам Костя Эггерт, который о своем действительно немыслимом носе не горевал — для успеха у женщин (которым он дорожил) ему хватало красивых глаз, стройной фигуры и мужского обаяния. Этот талантливый человек недолго прослужил в Художественном театре, несколько лет играл в Камерном у Таирова, а потом стал кинорежиссером. Поставленный им фильм «Медвежья свадьба», где он сыграл главную роль, сделал его знаменитым. Уверенный, удачливый, узнаваемый на улице прохожими, он, в шоферских кожаных перчатках, мчался в собственном (довольно редкое тогда явление) автомобиле — высоком, пыхтящем, гордом.

Нет, не мешал длинный нос Эггерту в его успехе. А успех не спас от катастрофы…

В «Живом трупе» было у меня еще одно впечатление, запавшее в память. Шел очередной спектакль. Переодевшись из лилового платья цыганки в зеленое — дамы на суде, — я из кулис смотрела сцену у следователя. Играет незнакомый артист: сидит в мундире за столом, рыжий, с бородкой, в пенсне. Но как сидит, как смотрит, как монотонно-скрипуч его голос, какая жесткая, злая неколебимость во всем облике! Кажется, он один создает угнетающую атмосферу суда, допроса, унижения человека, говорить с ним бессмысленно — не поймет. Я гляжу и изумляюсь — вот уж поистине нет маленьких ролей. Через минуту мое изумление становится еще больше — в гнусном типе я узнаю недавно поступившего в театр красавца Берсенева, наполнившего беспокойством многие {68} женские сердца. Не знаю, нравится ли он мне, но от проявляемых им знаков внимания (впрочем, не мне одной, даже мне меньше, чем другим, пожалуй) становится тревожно, да и старшие советуют держаться подальше. Я и держусь. Но до чего талантлив, до чего к собственной красоте беспощаден, и какая точная мысль!

Следователь был первой ролью Ивана Николаевича в Художественном театре. Москвин говорил потом: «Я его боюсь, он как глухой», — и очень хвалил Берсенева как партнера в этой сцене.

Личных моих достижений в «Живом трупе» не было никаких, но я любила выступать в нем, знала, зачем пою в хоре, понимала, для чего пришла в суд. А вот в «Гамлете», например, ничего подобного не было. На этом спектакле я снова оценила работу Лужского в «Карамазовых». Он ставил народные сцены, а Крэг — массовки, разница огромная. Лужский требовал от каждого индивидуальных проявлений, характера. Крэг в «Гамлете» задумал толпу придворных как единое существо, к тому же неодушевленное — Лесть. Как бы продолжая собой декорации — грандиозные золотые ширмы, — мы были облачены в золотые плащи и туго обтягивающие головы колпаки. Плащи давили пудовой тяжестью, неподвижно сидеть в них еще можно было, но бродить по кладбищу — что выполнять трудное гимнастическое упражнение. Все вместе рождало скуку и никакой пользы нам не давало. Меня спасал только печальный принц — Качалой, с которого я не спускала завороженных глаз. Сам Гордон Крэг — седой, с резким профилем, экстравагантный, какой-то особенный в своей непохожести на остальных людей, — казался мне более интересным, чем его спектакль. Однажды он несся большими прыжками по коридору, взмахивая длинными руками, как крыльями, и почудился мне летящим орлом. Таким и запомнился.

Не знаю отношения Крэга к Шекспиру — он к нам, разумеется, и близко не подходил, обсуждая все только со Станиславским и Качаловым, я часто видела их вместе. Вполне возможно, я чего-то не поняла в «Гамлете», чего-то недооценила. Но самым ярким воспоминанием (кроме Качалова, естественно) осталось происшествие на одном из представлений. Мы сидели в своих тяжелых одеяниях спиной к зрителям, образуя некий золотой холм у подножия трона, женщины — справа, мужчины — слева. После какой-то реплики королевы все медленно, ритмично поворачивали головы к центру, где стоял Гамлет, и таким {69} образом обе группы встречались лицами — сильно напудренными, чтобы они сливались в одно, условное. За общим тоном этого единого лица строго следили. Так вот, повернувшись к мужчинам, мы увидели физиономию Николая Кудрявцева, отличавшуюся совершенно круглыми, пухлыми и всегда пунцовыми щеками. На фоне мертвенно белых лиц-масок они пылали двумя факелами. Он, видно, не успел загримироваться и в спешке даже золотой колпак натянул как-то набекрень. Лицо его выражало глубокое удовлетворение тем, что все-таки он поспел к выходу и никто не заметил преступного опоздания. Благодушно скользнув глазами по нашему ряду, он задумчиво уставился на Качалова — Гамлета.

— Кудрявцев… Посмотрите на Кудрявцева… — прошипел кто-то, у кого достало сил.

И тут случился один из тех катастрофических «смехов» на сцене, который, по театральной статистике, обязательно происходил хоть раз в сезон. За ним обычно следовали поиски виновных, отчаяние, раскаяние, кара, но истребить это странно-закономерное явление оказалось невозможно. Я помню, как на «Мудреце» Городулин — Леонидов спросил: «Где Софья Владимировна?» — вместо «Марья Ивановна» и услышал в ответ: «Она в саду с Берсеневым гуляет» — Берсенев тогда играл Курчаева. Все задохнулись в паузе, неминуемо ведущей к истерике. Кто-то из артистов на сцене затеял игру с сахарницей, разрешившую всем веселиться, и даже присутствующий на сцене Станиславский, не сдержавшись, хмыкнул — обошлось без скандала. Да и сам Константин Сергеевич, выйдя однажды в «Трех сестрах» Вершининым, представился Лужскому: «Прозоров». Лужский, исполнявший роль Андрея Прозорова, ответил сдавленным голосом: «Как странно — я тоже». А руководитель «Летучей мыши» Балиев однажды даже вызвал на репетицию психиатра, чтобы тот объяснил и прекратил беспричинный смех, обуревавший Дейкарханову и Хенкина каждый раз в одном и том же месте. В этот день артисты твердо решили преодолеть себя и быть серьезными, но, увидев в зале рядом с Балиевым психиатра, зарыдали от смеха. Кончилось тем, что захохотал сам психиатр, а пьеску пришлось снять с репертуара.

Но вернемся к прибывавшим в наш полк. Осенью 1911 года мы, еще год назад сами трясущиеся на экзамене, смотрели на вновь поступавших в Художественный театр. Помню, вошел высокий, белобрысый, вполне великовозрастный {70} по сравнению с другими абитуриентами молодой человек и неожиданно стал читать детские стихотворения. Читал хорошо — с юмором и лиризмом. Но не произносил буквы *л* и *р*. Общее замешательство нарушил доброжелательный, даже огорченный, как мне показалось, голос Немировича-Данченко:

— Очень жаль, но с такой дикцией нельзя быть актером.

— Я буду так стаяться… — жалобно обещал неудачник.

В театр его не взяли, но это не помешало Александру Вертинскому стать большим артистом в им же созданном особом эстрадном жанре — музыкально-драматической миниатюры.

В молодости он выступал в костюме Пьеро — артистичный, музыкальный, грустный, иногда смешной в своих придуманных Антильских островах, но никогда не пошлый, всегда поэтичный. Он много лет провел в эмиграции — и вот я снова увидела его в Москве. На сцену вышел тот же Пьеро, только в европейски-элегантном фраке с магнолией в петлице, только старый и трагичный. Надменно вздернув зализанную голову, он небрежно (но с каким отточенным, выверенным мастерством!) посылал залу свои тонкие, ироничные и грустные песни, рожденные многолетней тоской. И каждое движение было пластично, выразительно, необходимо. А руки, — большие, бледные, — о них не рассказать. Сидя со мной рядом на концерте Вертинского, Василий Иванович Качалов взволнованно произнес:

— Такого владения руками я не знаю ни у кого из актеров.

Мне кажется несправедливым, когда Вертинского обвиняют в однообразии. Нет, это его личность, его индивидуальность звучит в каждой песне, четкой по форме и неповторимой. И пусть мал его сад — в нем выращены изысканно-изящные цветы и диковинно-горькие плоды. Для меня Вертинский — настоящее искусство и определенная эпоха. А в театр правильно не взяли — и для него и для театра.

Появившегося вслед за ним Николая Церетелли приняли сразу. Он был томно-красив и исполнен восточной грации. Но в Художественном театре не прижился, талант его полно раскрылся в Камерном.

Потом вышла худая, высокая девушка в черном платье — Серафима Бирман.

— Какая некрасивая! У Адашева кончила, говорят, {71} талантлива, но до чего же некрасива, господи! — услышала я шепот.

Не знаю, чем объяснить, но я не сразу заметила ее некрасивость. Первое, что обратило мое внимание, — особенное выражение глаз, в глубине которых будто притаился талант, и любопытство, с каким она смотрела на мир. Так я увидела ее впервые, мою Симу — подругу, спутницу, партнершу, сестру.

Бирман показала на экзамене красавицу Марикку из «Огней Ивановой ночи» — самую неподходящую, просто противопоказанную ей роль. Но мы решили, что ее надо принять, — что-то учуяли в том, как она неожиданно говорила, внезапно умолкала, резко двигалась. Через какое-то время объявили результат экзамена — ее взяли в театр. Как рассказывали, — со скрипом, главным образом за репутацию в Адашевской школе, где она блестяще играла комедийные роли.

Уже потом, в театре, я рассмотрела ее подробно и почти испугалась — такой она показалась мне угловатой, костлявой, с большим носом, занимавшим слишком много места на лице. Но не смотреть на нее, не запомнить было нельзя. Даже те, кто воспринимал ее внешность как вызов природе, не могли от нее оторваться — уж очень оригинальна, необычна, и незримая печать таланта проступает во всем, что делает. Мы сошлись не сразу — она считала меня слишком счастливой, в чем-то подозревала — никто не знал в чем. Подозрительность (она, увы, осталась ее вечным свойством, а с годами усилилась до болезненности), мнительность, боязнь быть смешной, лишней шли, вероятно, от провинциальности — всего три года отделяли ее от родного Кишинева. И когда она, уже совсем столичная, как-то особенно обернув ноги юбкой, вдруг садилась на пол с чашкой чаю в руках, я всегда думала, что так же, наверное, в юности сидела ее бабушка-молдаванка. Тогда она еще немного знала по-молдавски (потом забыла), и слова у нее звучали красиво, и губы складывались привычно, как у людей, говорящих на родном языке. Была она молода, до изумления невинна душой и изо всех сил старалась скрыть природную веселость, считая, что ей идет печаль. На одной фотографии — челка на лбу, лицо совсем юное, милое, но грустно склоненное — она написала мне: «*Что ж, надо жить*». Это при нашей-то жизни, не знавшей еще настоящих бед, наполненной интересом к работе, верой в свою звезду. Я вслух засмеялась, прочтя у Моруа: «Ваше единственное несчастье в том, что вы {72} считаете себя несчастной», — спустя полвека французский писатель как будто лично обращался к неведомой ему молоденькой артистке. Она любила страдать и проявляла в этом фантазию недюжинную. Например, выдумывала, что в кого-то влюблена. Тревожно спрашивала:

— Я побледнела вчера, когда он вошел?

— Ни капельки, — легкомысленно отвечала какая-нибудь из подруг, чем расстраивала ее до слез.

— Я не хочу больше плакать, — услышали мы однажды и не успели одобрить это мудрое решение, как она добавила: — Я хочу найти новые формы страдания.

В общем, она была такая же, как и в последующие годы, — необыкновенно талантливая, наивная, тонкая, остроумная, временами открытая, добрая, ожидающая неизмеримого счастья, но чаще — рыдающая от обиды на жизнь, на бога, на друзей.

В стихотворении нашей товарки Надежды Бромлей были такие строчки:

«… Весенняя просохнет слякоть,
И даже Бирман не найдет,
Кого и что бы ей оплакать».

Ее любили, ценили, даже подшучивали над ней с искренней нежностью. Насколько она была бы счастливее без вечно терзающих ее сомнений.

В мою жизнь она вошла стремительно, требовательно, мучительно, прекрасно — и навсегда.

Следующим знаменательным для нас (и для всего русского театра, как мы быстро поняли) событием стал приход в труппу Михаила Чехова. Уже было известно, что Станиславский принял племянника Антона Павловича, и под кличкой Племянник он фигурировал в наших разговорах. Как-то днем мы стояли в боковом проходе зрительного зала, слушая замечания Константина Сергеевича. Закончив, он крикнул в глубину зала: «Миша!» Между двумя рядами кресел боком смешно запрыгал и вскоре предстал перед нами невзрачный, худенький мальчик в серой, похожей на гимназическую курточке. Взрослое выражение маленькому личику придавали светлые, колючие глаза.

— Познакомьтесь, это Михаил Чехов, ваш новый товарищ. Примите его хорошо, — сказал Станиславский.

Племянник улыбнулся — и сразу мне понравился. Наши великолепные рослые мужчины — Болеславский, Хмара, Готовцев — какое-то время смотрели недоверчиво и свысока на «замухрышку» со знаменитой фамилией. {73} Вскоре его полюбили все, а главное, не имея еще оснований, поверили в него. Он вызывал к себе общий интерес поведением — скромным, странным, чуть застенчивым и одновременно раскованным. Остро вглядываясь во все и всех вокруг, он без видимой окружающим причины начинал смеяться — что-то усматривал, откладывал в актерскую память. Незаметно мы начали следить за ним, за его жизнью, как за художественным произведением, в котором все любопытно. Ему прощали выходки, с общей точки зрения, необъяснимые. Я думаю, он ошеломлял, подчинял всех талантом. Сверкающие грани воистину божьего дара своим невиданным разнообразием изумляли меня на протяжении многих лет как партнершу и зрительницу. И прежде других его актерских особенностей я почувствовал на себе озорство, почти хулиганство на сцене, идущее от неуемности сил, таланта и фантазии.

Мы все участвовали в народных сценах «Царя Федора». Ну, вот, стоит только произнести название, как я снова вижу Москвина — и не могу не сказать о нем. Его царь Федор потрясал, ранил, вызывал щемящую боль. В нем, как в Снегиреве и Протасове, была неутишимая тоска, эта удивительная москвинская тоска столь разных, но больных одной болью русских душ. В «Царе Федоре» Иван Михайлович, казалось мне, по клочкам вынимал свое сердце и одаривал, вдохновлял им зрителей. Он мучился, не умея нести бремя государства, страны, любимой им трагической любовью. Он был слаб, но и могуч — добром, совестью, человечностью. С отчаянием он говорил: «… я — хотел добра, Арина… Я хотел всех согласить…» Из тяжелой парчи и драгоценных камней устремляла на него кроткий, нежный взгляд царица — Книппер. Как понимала она его, как любила!

В Москвине меня поражала «тихость» актерская. На сцену выходил легко, без натуги, не демонстрируя тяжкую душевную ношу, скромно останавливался или садился. И вдруг, как бриллиант, незаметно лежащий в тени, пока не пал на него луч света, начинал сверкать — как-то изнутри, негромко и властно. Особенно в последней сцене. Узнав о гибели царевича, Москвин тихо повторял: «До смерти, да, до смерти закололся…» — и почему-то обращал глаза к нам, «народной сцене». В них было такое отчаяние и мольба, — может, кто-нибудь опровергнет известие, докажет его ложность, — что мы начинали плакать от сочувствия несчастному владыке. Со спектакля уходили с зареванными лицами.

{74} И так неожиданна, контрастна трагедии царя Федора была злая, сочная комедийность Загорецкого, Голутвина, Епиходова…

Москвин и в жизни бывал совсем разным. Встречаясь на спектаклях, концертах, я видела его глаза, обращенные внутрь себя. Вывести его из этой глубины было невозможно ничем, пока не выходил ему одному известный срок. И тогда перед нами снова представал знакомый, легкий, готовый к веселью, общению с молодежью «свой» Иван Михайлович. (Уже после войны, столкнувшись со мной на улице, он предостерегал: «Вот ты не зовешь обедать, а я скоро умру, и ты будешь мучиться — зачем я Москвина обедать не позвала». Он шутил — я всегда звала, да только заполучить его было трудно. А я до сих пор помню, что ему можно было есть, чего нельзя и что он любил, мой дорогой Иван Михайлович.)

Так вот в народной сцене «Царя Федора», вызывавшей во мне особое душевное волнение, пошли по мою душу Вахтангов и Чехов. Мы, несколько пар «белоснежек», или «белых боярышень» — потому что в белых костюмах, — под звон колоколов выходили из собора и шествовали за царицей, неся в руках толстые белые свечи. У наших ног, на паперти, протягивая руки, выпрашивая милостыню, гнусавили нищие. Все шло торжественно и по заведенному порядку, пока «главными» нищими не назначили Чехова и Вахтангова. Сначала они просто кидались ко мне с воплем: «Боярышня, дай копеечку!» Потом решили играть припадочных. Подмигивая, рыча, отталкивая друг друга, они корчились, один — в эпилептическом припадке, другой — в пляске святого Витта. При этом они хватали меня за ногу, не давая ступить дальше. Выходя за Книппер в первой паре, я, холодея, уже слышала зловещий шепот:

— Идет, идет, хватай…

Колокольный звон заглушал их хихиканье, а нога моя оказывалась опять в капкане. Наконец Ольга Леонардовна, всегда деликатная и снисходительная к молодежи, не выдержала:

— Эти молодые люди, наверное, очень талантливы, только слишком отвлекают. Нельзя ли их немного притушить? — взмолилась она.

Их «притушили», и я была спасена.

Молодость немыслима без некоторого безобразия — проказ, розыгрышей, выдумок. Тем более когда нервы и мускулы вибрируют от рвущихся изнутри сил, желаний, {75} таланта, как у этих двоих. Да и все мы томились — уж очень хотелось играть, искать, находить. Самостоятельная работа над отрывками не удовлетворяла. И еще до появления Вахтангова один из артистов, занимавшихся с нами, пригласил несколько человек, в том числе и меня, участвовать в готовящемся у него на дому любительском спектакле. Звали его Борис Афонин. Среднего роста, широкоплечий, с глубоким, низким голосом, он не играл больших ролей, но был, что называется, «полезным» актером (потом стал режиссером), серьезным человеком и добрым другом. Афонин очень любил театр и свою жену, которая мечтала стать актрисой. Для нее ее тетка, довольно известная актриса Александра Николаевна Лепковская, начала репетиции пьесы Шницлера «Забава», в которой мне дали небольшую комедийную роль.

Комфортабельная квартира Афониных возле Бронной гостеприимно принимала нас по ночам — другого времени не было. В добропорядочной их семье нас поили чаем с бубликами и вареньем из роз. Иногда, в предутренний час, когда мы расходились, выносили крохотного сына Афониных — здороваться с гостями.

Все было хорошо, приятно по атмосфере. Но сами репетиции вызвали неудовлетворенность. Я уже привыкла к методу работы в Художественном театре. Длительный застольный период, анализ текста, мизансцены, диктуемые внутренним действием, состоянием, отношениями персонажей, — все это стало необходимым, естественным. А Александра Николаевна разгородила комнату и начала «разводить», то есть указывать, кому где стоять, куда пойти. При этом коротко замечала: «Она удивляется», «Она веселая», а нас приучали не играть результат. По этим ли причинам или просто белокурая красота жены Афонина не компенсировала отсутствия дарования, — спектакль не состоялся. Но я не случайно остановилась на нем. Именно неудавшаяся работа навела нас на размышления о «системе» Станиславского — тогда еще туманной, никому по существу неизвестной, никем не изучаемой, «стариками» не поддерживаемой и потому самим Станиславским ни на ком не проверенной.

Выражаясь высоким стилем, нам посчастливилось стоять у истоков великого учения о театре, об актерском мастерстве. Происходило же все не так пышно. Где-то высоко над нами парил Станиславский, «рожавший» свою «систему», но еще не нашедший для нее ни повивальной бабки, ни нянек. Мы с Афониным после неудавшегося {76} спектакля решили, что надо разобраться в загадочной «системе». А по театру уже ходил со вздрагивающими от нетерпения ноздрями Вахтангов, готовый ринуться в неизвестное, жаждущий открытий. Он был старше нас, уже преподавал, ставил в «Летучей мыши», работал с Сулержицким. Сейчас трудно восстановить, как все произошло, но Вахтангов от Сулержицкого получал сведения о «системе» Станиславского, а небольшая группа молодых энтузиастов вверила себя Вахтангову, взявшемуся вести наши занятия.

И снова мы три раза в неделю сходились по ночам на квартире Афонина. Мы — это Вахтангов, Бирман, Дейкун, Сушкевич, Успенская, Хмара, Дикий, Афонин, я, может быть, еще один или два человека, но они, вероятно, быстро отошли от нас и поэтому я их не запомнила. С Алексеем Диким и Григорием Хмарой мы вместе поступали в Художественный театр, но еще не были близки. Хмару я впервые увидела во время вступительного экзамена — он лежал в коридоре на скамье. Мне объяснили, что этот смугло-бледный молодой человек три ночи провел на бульваре, потому что еврей и не имеет права жить в Москве, ничего не ел и вот потерял сознание.

— Только бы приняли, — виновато улыбнулся он, открыв красивые глаза.

До сих пор не знаю, был ли это точно обморок или первая талантливо сыгранная роль, но вокруг него суетились, приводили в чувство. Потом его приняли, и театр выхлопотал ему вид на жительство. Русоголовый, сероглазый Дикий был обаятелен и хулиганист. Обоих я знала издали, как и худенькую, верткую, похожую на обезьянку Марию Успенскую. Тесно мы сошлись позже, позже о них и расскажу. Тогда же нас объединили занятия под руководством Вахтангова. Относились мы к ним серьезно, хотя, строго говоря, они больше походили на игры.

Вахтангов прятал какой-нибудь предмет, а выходивший на «сцену», то есть на отведенную под нее часть комнаты, абстрагируясь от окружающих, искал. Было упражнение на «веру и наивность». А Успенская, например, садилась на пол, пальцем одной руки поднимала кончик носа, а другой рукой держала над головой зонтик. Почему-то это было смешно, но она даже не улыбалась, хотя была хохотушкой — так вырабатывалась выдержка в сценическом поведении. Большое значение придавалось «вхождению в круг» — полной сосредоточенности на производимом действии или определенной задаче. Дикий вскоре {77} объявил наши занятия несусветной глупостью и, когда делали упражнения на освобождение мышц, весь развинчивался и так «освобождался», что падал на пол. Он даже ушел от нас, но вскоре вернулся, и мы были вместе много лет, хотя в конце концов расстались обидно и плохо.

Как ни блуждали мы в своем незнании, как примитивны и наивны ни были наши упражнения, занятия приносили огромную пользу — они вырабатывали внимание, стремление проникнуть в человеческую психологию, отвращение к сценическим штампам. И, смею утверждать, мы были молодцами — целыми днями, даже не вызываемые на репетицию, как змеи, ползали по театру, во все всматривались, ловя каждое слово Станиславского и Немировича-Данченко. Ночью занимались с Вахтанговым, жили без выходных, материально трудно — и совершенно не рассчитывали на продвижение, успех, карьеру. Нас вела страсть к профессии, и только жажда постижения ее тайн и законов давала веселую, дружную силу. Вахтангов часто повторял: «Мы должны все узнать, мы должны всем стать», — и эти слова стали нашим девизом.

Константин Сергеевич сначала не знал о ночных бдениях на квартире Афонина, потом цепочка Станиславский — Сулержицкий — Вахтангов получила обратный ход: со слов Вахтангова Сулержицкий сообщал Станиславскому о результатах наших опытов. Заинтересовавшись, Константин Сергеевич поручил Вахтангову продолжать занятия по его указаниям. Тогда он сам еще не очень уверенно бродил по нехоженым тропкам своего учения, и бывали смешные случаи, когда, набравшись смелости, мы просили его разъяснить им же рекомендованное упражнение и слышали в ответ: «Кто это посоветовал вам такую чушь? Как это неверно!»

Неожиданно Станиславский оказал нам большую и незаслуженную честь — предложил объяснять «систему» артистам труппы. Для этого он разбил их на группы в десять человек, и каждой десятке кто-нибудь из нас должен был делать сообщения. Идея была наивная, чтобы не сказать — безумная и, конечно, обреченная на провал. Никто даже не пришел на эти, с позволения сказать, «занятия» (это спасло нас от позора), посчитав нас нахальными выскочками.

Станиславский остро переживал равнодушие, а иногда и прямое отрицание, которое встречала в театре его «система». Тем более охотно поверил он в нашу пылкую {78} заинтересованность. И решил попробовать и проверить на нас все то новое, что казалось ему необходимым в воспитании актеров, в развитии актерского мастерства. Прошло немного времени, и вывешенное в театре объявление пригласило всех желающих на «практические занятия и упражнения на ролях и миниатюрах». Наша маленькая группа стала пополняться молодыми артистами. Так начиналась будущая Первая студия Художественного театра.

Конечно, мы были подопытными кроликами, но с таким же основанием нас можно считать и пионерами — горячими, смелыми, бескорыстными — в изучении и насаждении «системы». Мы первые, единственные тогда, кто поддержал Станиславского сердцем и делом. И как бы ни относиться к Первой студии, в создании и утверждении учения Станиславского она сыграла решающую роль. Тогда мы об этом не думали, теперь я в этом уверена.

На углу Тверской и Гнездниковского переулка Станиславский снял помещение бывшего кино «Люкс» — две‑три маленькие комнаты и одна большая. В них поначалу шли репетиции театральных спектаклей, в них же должны были заниматься студийцы, которых Константин Сергеевич отдал на попечение человеку необычному, необычайному, ставшему легендой Художественного театра — Леопольду Антоновичу Сулержицкому.

Теперь, когда выпущен толстый том статей, писем Сулержицкого и воспоминаний о нем, нет нужды в моем подробном описании этой уникальной личности. Поэтому о Леопольде Антоновиче, как и о других широко известных деятелях театра, я буду рассказывать лишь то, что запало в душу и память, хотя вряд ли мои впечатления окажутся сколько-нибудь оригинальны — Сулержицким восхищались все.

Кто же он был? По определению Станиславского, — «революционер, толстовец, духобор», «беллетрист, певец, художник», «капитан, рыбак, бродяга, американец». Еще можно добавить: мельник, садовник, пекарь, санитар на войне, режиссер. Еще: ссыльный, эмигрант, друг Толстого, правая рука Станиславского, всеобщий любимец. Для нас же, молодых актеров, прежде всего — руководитель, учитель, воспитатель.

Внешне — крепыш, на коротких ногах, с красивой головой, как будто от другого туловища, он во времена Студии был уже безнадежно болен, знал это, но кипел энергией, рабочей неутомимостью. Приходя на занятия, {79} ставил перед собой завтрак — яблоко или грушу и стакан воды. Вина не пил никогда — из-за диеты и по убеждению, но с каждой выпитой кем-нибудь рядом рюмкой веселел, играл на разных инструментах, пел, смешно исполнял один целые оперы. Наблюдательный, образованный, объездивший свет, он, чуть шепелявя, при дурной дикции, зачаровывал нас фантастическими, хотя и правдивыми рассказами из своей пестрой жизни.

Сулержицкий обладал различными талантами. Пожалуй, их было даже слишком много, чтобы какой-то из них проявился исчерпывающе полно. Все, к чему он прикасался, становилось лучше, приобретало новую краску, но ни в какой области не свершил он ничего достойного масштаба его личности и прославившего его имя в общепринятом смысле. Думаю, не последнюю роль тут сыграла особенность его характера: Сулержицкий, фанатично преданный любому делу, которым занимался, стремился к наилучшему результату, нимало не заботясь о признании собственных заслуг, не думая о месте, уготованном ему при «разделе» успеха. Это была даже не та осознанная скромность, которую принято уважать. В творческом горении и сердечном бескорыстии он просто не думал, не подсчитывал «стоимость» своего вклада. И как часто, увы, бывает с людьми, не знающими внутренних притязаний, ему формально не доставались заслуженные почести, и блестящие доспехи других, более тщеславных, надежно прикрывали его своей тенью. Страдал ли он от этого? Не думаю. Разве что от неприкрыто нанесенной обиды, да и то — вряд ли она могла затуманить его радость при общей удаче, для которой он делал все, что мог. Жизнь показала, что ему незачем было хлопотать и волноваться: не только профессионалы, но все, кто хоть немного интересуется театром, знают сегодня, что Сулержицкий — замечательное явление в искусстве. Мы же, начавшие свой путь под его крылом, знаем также, что это явление было единственным в своем роде — я имею в виду силу воспитательного воздействия Сулержицкого.

Так же как Станиславский, Сулержицкий связывал воедино эстетику и этику театра. Но поскольку практически руководил Студией он — Константин Сергеевич только приходил на занятия, — именно он и закладывал эту основу в наши незрелые головы. Что человек и актер в одной личности должны быть достойны друг друга, что театр не место службы, а дом, в который каждый несет все {80} лучшее в *себе*, — эти понятия были для Леопольда Антоновича не расхожими фразами, а смыслом всей деятельности. Не буду настаивать, что все мы стали безупречны под его влиянием и достигли того нравственного уровня, к которому он нас вел. Но общение с ним, безусловно, всех облагораживало, душевно обогащало. И если Первая студия, а потом и МХАТ 2‑й были для большинства из нас театром-домом, коллективом единомышленников (при любых частных разногласиях), — это случилось волей Сулержицкого, самим фактом его существования среди нас. Только не надо думать, что он был этакой доброй наседкой. Любое несоответствие студийным законам вызывало в нем гнев. Обычно мягкий и доброжелательный, он непримиримо изживал все, что противоречило установленным нормам поведения студийцев.

Вскоре после водворения на Тверской сложился некий уклад нашей колготной жизни. В десять утра мы приходили на занятия в Студию. В одиннадцать-двенадцать мчались на репетицию в театр. После небольшого перерыва на обед, а иногда и без него, свободные от вечерних спектаклей возвращались в Студию — к своим отрывкам, этюдам. О том, что мы будем ставить самостоятельные спектакли, разговоров не было (хотя втайне все мечтали о них) — Студия предназначалась для лабораторных экспериментов. Таким образом, все находились в равном положении, ни премьерства, ни конкуренции не знали — тоже важный принцип Сулержицкого.

Одна из маленьких комнат была отведена под кабинет Сулера (так его называли в театре, выражая этим именем не фамильярность — одну любовь), в котором он и ночевал, только на воскресенье уезжая к жене и детям. В этом кабинетике создавал он свою «педагогическую поэму», героями которой сделал всех нас. Основа ее состояла в том, что процесс человеческого и профессионального совершенствования должен быть непрерывным, разве что в недолгие часы сна разрешалось отключаться от работы. Поэтому утром, спеша в Студию, мы уже выполняли задание Сулера — собрать «дорожные» впечатления и показать их. И вот я на ходу впитываю обыкновенные подробности жизни: человек неловко и смешно спрыгнул с трамвая; женщина смотрит в витрину — то ли на товар за стеклом, то ли себя в стекле разглядывает; старушка с трудом ковыляет, а рядом, едва сдерживая прыть, терпеливо трусит ее собачка. Все нужно запомнить для тех, к кому спешу, — им я должна отдать свои впечатления. Не {81} это ли главная заповедь актерской профессии: все, что накопил, познал, усвоил, — дарить пришедшим к тебе зрителям, да не просто так, а пропустив через себя, через свое отношение, мозг, сердце.

Сулержицкий все понимал и в ремесле и в педагогике. Конечно, из всех его талантов педагогический был самым сильным. Он вел нас правильно, уверенно, интересно. С ним мы не знали скуки. На утренние занятия студийцы приносили темы для этюдов, импровизации, возникшие по дороге. Какие-то элементы этих этюдов тут же становились упражнениями — и все было увлекательно, молодо, весело. Сулер говорил: «Увеличить дарование мы не можем. Значит, кроме специальной школы-системы, одинаково необходимой дарованию исключительному и среднему, есть единственное средство помочь среднему дарованию стать хорошим актером — найти способ углублять взгляд на жизнь и отношение к ней, развивать понимание философских, нравственных и общественных вопросов». И мы старались — не задумываясь, кто из нас талантливее, кому уготованы лавры. Мы прочно усвоили, что прежде всего нужно овладевать азами мастерства, все остальное — потом. Сулер предостерегал нас от зубоскальского критиканства: «Став привычкой и системой, оно уничтожает нравственную энергию, веру и силу. Этот опасный род ума поощряет дурные инстинкты — распущенность, неуважение, эгоистический индивидуализм».

Он учил бережному отношению друг к другу. И действительно, почти никто из нас не пытался нажить капитал острослова за счет ущемленного самолюбия товарища или злой насмешки. Сам Леопольд Антонович с равным уважением относился ко всем, кто честно служит театру. Характерно название книги об этике и искусстве сцены, которую он собирался написать: «Актерам и режиссерам, участвующим в театре, гримерам и бутафорам, всякому, кто живет одной сценой или работает на сцене, чья жизнь проходит на сцене или за сценой».

— Человек, выходящий на сцену, — это хирург, — говорил Сулержицкий. — А что необходимо хирургу, кроме таланта и знания? Дисциплина, воля, сознание важности момента. Без этих трех элементов нельзя переступить порог сцены. В Студии даже нет сцены, нет порога. Значит, тем более важны и дисциплина и воля.

— Студия — не театр, — внушал он нам. — Мы не разыгрываем пьесы, а только обрабатываем сценический материал. Три главные задачи Студии: первая — развитие {82} психологии актерского творчества, вторая — выработка актерского самочувствия, третья — сближение актера с автором. Но также важны этика и культура. Без Художественного театра Студия не имеет смысла — там надо применять то, что найдено здесь.

Действительно, если в спектакле театра не удавалась какая-нибудь народная сцена, Сулержицкий занимался ею в Студии. Ставил этюды, давал упражнения по «системе», требовал анализа роли, логики чувств. Много лет существовала легенда, будто Сулержицкий портил молодежь Студии «толстовской моралью». Не знаю, что дурное подразумевалось под этим определением, но ответственно могу сказать: он воспитывал в нас гуманность, остерегал от пошлости, боролся с тщеславием, чванством.

Сулержицкого часто называли идеалистом. Это так и было, если считать идеалистом человека, который в своих учениках воспитывал мораль, человечность, трудовую и душевную дисциплину. Он сделал Студию нашим домом, в котором мы не знали устали, уныния, в котором не было места недоброжелательности и разобщенности, несмотря на человеческую «разность» и студийцев, и учителей, несмотря на частные ошибки в оценках чего бы то ни было. Сулер был «домовым» Студии, умным, требовательным ее хранителем.

Все свободное от театра время мы проводили в нашем волшебном доме. Из Камергерского переулка, часто не до конца разгримированные, в накинутых на плечи пальто, мчались по Тверской, провожаемые удивленными, а порой и возмущенными взглядами.

— Полоумные! — слышался иногда за спиной старческий голос. — И куда их только несет?!

— Несет, несет, бабушка, — весело откликался Вахтангов, — только бы принесло…

А «дома» нас уже ждут: Лида Дейкун сует бутерброды, Сулер ругает за опоздание, кто-то за что-то еще нападает. И как нам сладостны и еда и упреки — мы нужны, мы дело делаем, нам верят, на нас надеются. Сулер, сидя на стуле, как всегда, поджав под себя одну ногу, обрушивает на наше воображение множество заданий, мыслей, красок — и мы работаем! Работаем, забыв обо всем, что не театр, не наша любовь к искусству, не наша безграничная вера в учителей, избравших нас для великих открытий. Было чем гордиться, ради чего отказываться от всего постороннего. Каждый день мы держали экзамен — на талант, трудоспособность, терпение. Художественный {83} театр был нашей надеждой, нашим будущим. Но нами же, вчерашними девочками и мальчиками, поверял Станиславский будущее Художественного театра. Мы еще не вполне это понимали, но от гордости, энтузиазма, восторга кружилась голова.

Часто с нами занимался сам Константин Сергеевич. Иногда он приходил после спектакля, делал грозное лицо, ворчал:

— Поздно, спать надо, а не работать. — И без всякого логического перехода, бодро: — Ну‑с, начнем.

Мы трудились с упоением, помогавшим преодолеть множество сложностей, — все было в новинку, все волновало. Например, упражнения на веру, наивность. Это очень нелегко — поверить, что пол, по которому идешь, вовсе не доски, а цветущий луг. Но уж если поверишь всерьез, так и партнер поверит и все вокруг — тоже. И окрыляется фантазия, расковывает душу, тело, и уж можно отпустить внутренние вожжи, — эх, мчи меня, мой конь ретивый. Блаженство! Но чтобы дойти до него, мы работаем, работаем, а Константин Сергеевич все подбрасывает нам ключики — смотрите, выбирайте, ищите, какой кому подходит, какой отопрет ваш актерский замочек, да и есть ли он у вас — вот главный вопрос, ответ на который и не всегда быстро приходит и не всегда поначалу верен.

Много занимались этюдами. Бывали удачные, например — «Парикмахерская» Чехова, Вахтангова и Чебана или «Сестры» Пыжовой и Орловой, который начинался весело, а кончался драматически — выяснялось, что обе влюблены в одного человека.

Иногда Станиславский показывал сам. Это было прекрасно и мучительно — повторить его мы не умели, чувствовали себя бездарными и до смерти боялись, что он увидит нашу никчемность и ненужность театру. Мы ошибались — через день-другой все, что он давал, входило в нас широкой волной, на гребне которой мы совершенно неожиданно для себя играли лучше, вернее. А он, уже забыв о собственном показе, ухватывал, вытаскивал, подчеркивал, фиксировал в нас все живое, верное и радовался едва ли не больше своих учеников. А если показывали что-нибудь смешное, хохотал громче всех и весь сиял: «Много возможностей есть у Студии. Есть кому расцветать!»

Теперь, вспоминая его на репетициях, мне всегда хочется сказать словами Гоголя о Пушкине: «Какой прекрасный сон удалось мне видеть в жизни!»

{84} Константин Сергеевич каждого просил написать о своем понимании «системы», потом забыл об этом задании, а у меня сохранилась тетрадь с моим сочинением: «Чтобы не было искусственности и штампов, чтобы душа всегда была готова выбрать из жизни и перенести на сцену те чувства, которые нужны в данный момент, — нужна система. … Что такое творческое состояние? Когда человек подчиняется собственной воле. Все внешнее тогда ему только помогает. … Надо воскресить в душе какое-нибудь определенное чувство таким, как оно было. И с ним действовать. Это будет не фотография жизни, а сама жизнь — только другая…»

Стоп! В последнем абзаце я лукавила. Я ненавидела этюды за то, что надо было играть «от себя», даже имен менять не разрешалось. А я не могла представить, что я, Соня, развожусь с мужем, которого нет в помине, и привлекаю к этому событию вполне конкретную Лиду. В детстве я постоянно кого-нибудь изображала, и чем больше это воображаемое существо было непохоже на меня, тем прекраснее я себя чувствовала.

Когда Сулер, бывало, говорил на уроке: «Вспомните хорошенько — как это было с вами в жизни», я застывала от ужаса. Честно и тщетно я пыталась вспомнить «прошлое», которого фактически не было. Скажи он мне: «Это было с вами или с вашими знакомыми», а еще лучше: «Вообразите себе», и я бы сыграла ему сколько хочешь женщин — известных мне и выдуманных.

В той же тетради я писала: «Если зажить чувством, приспособления придут сами собой… Что касается характерности в роли, она естественно определяется через внутренний образ, о внешней же характеристике надо думать только в конце».

Здесь я тоже кривила душой и была тайной еретичкой. Во-первых, мне нравилось в этюде сделать что-то опрометчивое, с бухты-барахты, и, если это нечаянное действие оказывалось верным, оно рождало и верное самочувствие. Во-вторых (и это осталось навсегда), прежде всего мне хотелось «увидеть» внешний облик той, которую показываю, — какое у нее лицо, какая прическа, походка. Потом уже возникало настроение, чувство. Из‑за этого я считала себя страшной грешницей, недостойной храма, в который допущена. Тогда я не понимала того, в чем уверена сейчас: при самой глубокой верности «системе» Станиславского, каждый актер должен находить свой, для него одного пригодный ход, прием — и нет в этом ни измены, {85} ни греха. И невдомек мне было, что не только можно, но и необходимо самой себе помочь, подсказать нечто своей фантазии. Мы слишком прямолинейно понимали требование Станиславского играть «от себя», а он, как это часто с ним случалось, увлекался одним положением за счет другого и переоценивал нашу сообразительность. Все это было естественно — ведь мы вверились ему, на нас он проверял свои догадки (ставшие законом для последующих актерских поколений), на ходу их корректировал, а подчас и вовсе отметал. Но мы не были просто мышками, умиравшими в результате опытов. Наоборот, по мере восприимчивости и индивидуальности каждого брошенные в нас семена неожиданно (как казалось, а на самом деле — закономерно) прорастали первыми стебельками актерского мастерства.

В этюде Вахтангова «Поступление в театр» я показала жеманную кривляку, совсем на меня не похожую по характеру, — всем понравилась, и сама получила удовольствие. Это вышло хорошо, и не только потому, что, как мне думалось, я своевольно пошла не «от себя». Это был пусть уже малый, но результат несмелого, чуточного умения поверить в обстоятельства, освободить мышцы, распушить фантазию, «войти в круг»… Сейчас это азы, знакомые абитуриентам театральных школ. Тогда же сама терминология казалась странной, а многим — вообще нелепой.

Мы не все понимали, но с готовностью плыли по новому театральному течению, а наши учителя видели далеко вперед. Именно поэтому, вероятно, за что-то рассерженный на нас Сулер после какого-то удачного показа сказал: «Хоть вы и сволочи (букву “л” он не выговаривал, прозвучало “свовочи”), но в историю войдете».

Станиславский и Сулержицкий учили нас пристальному вниманию к окружающей жизни, к самим себе. Задания были простые: как протекал день (то есть внешние события) и как к этому относились разные люди (события внутренние). Выполняя эти нехитрые на первый взгляд задачи, мы начинали по-новому видеть, запоминать, откладывать в памяти и то, что нужно сейчас, и про запас. Другими словами, приобретали ту специфику наблюдательности и памяти, которая отличает актеров от людей других профессий.

Наши руководители стремились развить в нас вкус к инициативе, самостоятельности. Однажды на доске появилось объявление: «Лица, желающие прочесть что-либо, {86} показаться в отрывках, представить макеты, демонстрировать искания в области сценической техники или предложить для инсценировки литературный материал, благоволят записаться в особую, заведенную для того книгу. Книга эта хранится в приемной Студии у швейцара Баранова».

Все загорелись, но началась бестолковщина — на один и тот же отрывок записывались многие. Мы запротестовали — неинтересно. Станиславский согласился и предложил другой вариант — не лучшие: голосованием решить, кто получает ту или иную роль. Мы снова «бунтовали» — просили, чтобы он сам назначал исполнителей. Не помню, на чем остановились, но волнений и предложений было множество. Берсенев захотел ставить «Шоколадного солдатика» — опять «драма», потому что именно эту тему задумал и Болеславский. Решили, что начнет постановку Болеславский, а заканчивать будет Берсенев. Но тут их обоих заняли в спектаклях театра — они были уже настоящие артисты, в отличие от нас, — и все постепенно распалось.

Трудно, очень трудно, наверное, было нашим руководителям нащупать верные пути становления новых артистов новой школы. Сейчас конечно, проще — программы изданы на все годы обучения, и слава богу, а нас вели нехожеными тропами. И все-таки даже неосуществленные затеи давали пользу и пищу уму.

Станиславский занимался с нами чтением чеховских рассказов: один из нас читал, другой рассказывал, что запомнил по линии действия и характеров, а он сам объяснял, как делить рассказ на куски.

Как-то показывалась Бирман. Стояла худая, как щепка, туго перетянутая кожаным поясом и изо всех сил трагически читала какую-то балладу. Читала хорошо, но совсем по-детски, о трагедии не могло быть и речи, хотя в какие-то моменты грозно взглядывала на Станиславского. Он улыбался в поднесенный ко рту кулак, и в глазах его плавала нежность.

Володя Попов приготовил басню и заявил, что будет читать ее три раза, чтобы лучше вышло. Он так и сделал, насмешив нас до слез, что, впрочем, было не так уж сложно.

Попов, наш милый товарищ, тяжело начинал свою жизнь — служил мальчиком в лавках, убегая из одной в другую от побоев хозяев. Играл на скрипке и балалайке, под их аккомпанемент плясал и пел, завоевывая {87} благодарную аудиторию — трактирных половых, извозчиков-лихачей, дворников. Позже учился в консерватории, но бросил ее, нанявшись статистом по сорок копеек за спектакль в Художественный театр, которым «заболел». Он был активным членом Студии, талантливым артистом. Другим его призванием оказались театральные «шумы». Громы, бури, прибои, шум волн и громыхание мчавшихся поездов — все это в наших спектаклях придумывал он, а потом стал первым мастером шумового оформления в звуковом кино и даже изобрел специальные машины.

Меня очень привлекали детские драматические роли, что-то я находила в них, волновалась ими. С отличным и пожилым (лет тридцати пяти!) артистом Лазаревым я играла Анютку в сцене из «Власти тьмы», а с Григорием Хмарой показывала сцену Нелли и Вани из «Униженных и оскорбленных» (мне и в голову не могло прийти, какую роль эта девочка сыграет в моей актерской судьбе). Мы учились пристально вглядываться в характеры людей и по мере сил правдиво их показывать. Играли, конечно, ученически, но это были прекрасные уроки. И как ни нахально прозвучит — не только для нас, но и для Станиславского, — мы овладевали его «системой», он, глядя на нас, понимал, что в ней необходимое, а что лишнее.

Женя Вахтангов очень хвалил меня и Гришу за наш отрывок, и я гордилась его одобрением — с самого начала почувствовала его первенство во всем. Он был старше и опытнее, но что-то еще подсказывало мне различие между нами и им, он как бы уже взошел на какую-то ступень той лестницы, у подножия которой толпились все мы.

После показов обычно устраивались вечеринки — танцы, шарады, игры. Пили только чай, вина не бывало, но как веселились! Константин Сергеевич и Леопольд Антонович тоже участвовали в этих забавах, и тем, для кого их имена давно покрыты бронзой (а для иных, увы, и пылью), уже трудно представить, как они рьяно спорили и хохотали. В эти минуты казалось, что мы и они одинаково молоды и счастливы. Может, так оно и было.

В Художественном театре в это время ставили «Пер Гюнта», где у меня было несколько «ролей», — конечно, в народных сценах. К спектаклю я была холодна, хотя мне очень нравились Леонидов и Халютина — сцена Пера и Озе, пронизанная философской мыслью, оставалась совершенной сказкой. Хороша была и Коонен — Анитра: {88} танцевала задорно, горячо, темпераментно. Однажды на репетиции я с удовольствием смотрела на нее.

— А где же страсть? — в воздух, в никуда выдохнула Коренева.

— В танце, — так же, в воздух, тихо сказала я.

Получив в ответ испепеляющий взгляд — она всегда была надменна с нами, — я не огорчилась: меня не устраивала ее Сольвейг. Думаю, что Сольвейг вообще нельзя хорошо читать, играть — она вся в музыке, сама музыка.

Собственное же участие в этом спектакле доставляло мне удовольствие тем, что я танцевала. В коротком красном платьице с передником и красном чепчике — с Готовцевым на деревенской свадьбе и в качестве тролля — с Женщиной в зеленом, которую играла Вера Барановская. Хотя она была старше и получала настоящие роли, мы подружились, чему способствовало и то, что ее муж, балетный дирижер Большого театра Юрий Николаевич Померанцев, был знаком с моими родителями.

Небольшая, худенькая, стремительная, с удивительно жгучими глазами, Барановская была талантлива и фанатически влюблена в театр. Ее сценическая манера, резкий темперамент иногда казались грубоватыми — поэтому, я считала, ей противопоказана Офелия. Зато хороша была в «Miserere» — ветром кружилась по сцене, с развевающимися золотистыми волосами. Нетерпеливый характер Барановской не превозмог медленность развития актерских судеб в Художественном театре, и она уехала в провинцию, где играла героинь, организовала, кажется, свой маленький театр, но, «испорченная» Художественным, вскоре разочаровалась, несмотря на личный успех. На какие-то годы мы с ней потеряли друг друга, но, помню, когда был в расцвете МХАТ 2‑й, она появилась, очень изменившаяся — перебурлившая, собранная, душевно более тонкая. Берсенев вел с ней переговоры о поступлении в наш театр. В это же время ее пригласили сниматься за границей, она уехала и, к сожалению, вскоре умерла. Памятью о ней остался фильм Пудовкина «Мать», где она отлично сыграла главную роль, принесшую ей славу. Не надо ей было уходить из Художественного…

Танец в «Пер Гюнте» нам ставил известный хореограф Александр Алексеевич Горский. Мы усердствовали и к его урокам готовились дома у Веры — повторяли по сто раз одни и те же движения под аккомпанемент Юрия Николаевича. Потом уютно завтракали втроем, иногда спорили. Горячность Веры в отношении театра пугала ее мужа.

{89} — Сумасшедшая, — шептал он, — честное слово, сумасшедшая. Сонечка, не слушайте ее, надо быть разумнее.

Но я всегда была на стороне неразумной Барановской. Мы обрушивались на императорский Большой театр и быстро заклевывали бедного Померанцева.

С детства я обожала танцевать. Определение Новалиса: «Музыка и танцы — веселая молитва» мне и сейчас близко, хотя давно знаю, что по законам искусства мало уметь взлетать вверх, надо еще и рудокопом вниз спускаться, из глубины копать — работа трудная, для окружающих неприметная, но необходимая. А в юности хотелось летать, движение было моей стихией — я чувствовала себя счастливой от каждого удавшегося жеста. Мои хореографические склонности отмечали в театре — честолюбиво помню, как в первый же мой театральный сезон, после капустника, где я танцевала в красном трико на фоне черного бархата, ко мне подошел Леонидов, что само по себе было честью.

— От комиссии — первый приз! — торжественно произнес он и выдал мне шоколадку.

Горский хвалил меня на репетициях, что, придавая мне силы, делало почти невесомой.

Занимался с нами и Михаил Михайлович Мордкин — знаменитый артист балета и одаренный педагог. Он звал меня в балетную школу и утверждал, что хоть для классической танцовщицы время мое прошло, но характерной стать еще могу. О переходе из театра в балет я не помышляла, однако бывала польщена, когда он широким жестом протягивал мне руку, выбирая из ряда танцующих девушек. Не знаю почему, как, но я угадывала его задание — отвечала на каждое движение и танцевала так, словно прежде репетировала.

Молодежь любила Мордкина. Нам нравилась его мускулистая, но изящная фигура, приятное бледное лицо, а главное — танцы, которыми он нас очень увлек.

Урокам Мордкина мы радовались, скучали без них. Помню, вернувшись с очередных гастролей, мы с Успенской написали ему письмо: «Дорогой Михаил Михайлович! Эту записку мы отсылаем Вам, чтобы Вы разрешили наши сомнения. Всем до такой степени хочется заниматься пластикой, что надо что-нибудь придумать… Каждый день мы выдумываем новые комбинации, а Вашего мнения еще не знаем. Напишите, какие часы у Вас свободны. По телефону ведь Вас очень трудно добиться. Сегодня вынула {90} туфли и с любовью на них смотрела. Оставляю место Успенской.

*С. Гиацинтова*.

Увы, свои туфли я летом истрепала по болотам и оврагам, но это не мешает мне завести новые и с еще большим рвением начать заниматься… Но ждать начала сезона уже невтерпеж. Может быть, первое время хоть не регулярно, а по взаимному соглашению изредка заниматься.

… Нужен отдых и движение, а главное, хоть в неделю час жить удовольствием нормальной жизни. Откликнитесь.

*М. Успенская*»[[1]](#footnote-2).

Мордкин ставил комический танец в «Мнимом больном». Чехов, Дурасова и я, все в зеленых костюмах, изображали обойщиков — что-то забивали молоточками и вились вокруг страдающего Аргана.

О том, как играл Станиславский, написано достаточно. Но не могу не вспомнить, как он был прелестно добр и смешно глуп в этой роли. На одном спектакле у него отклеился гуммозный нос, он стал приклеивать его на глазах у публики и, глядя в зеркальце, приговаривал:

— Вот беда, вот и нос заболел. Это, наверное, что-то нервное…

В «Мнимом больном» я выдержала экзамен и на танец и на терпение: однажды перед самым выходом на сцену почувствовала, как что-то вонзилось мне в пятку, но времени не было — я выскочила и начала лихо плясать. Заметив ужас на лицах партнеров, я глянула вниз и обмерла — башмак захлебывался зеленой от крашеного трико кровью. Продолжая улыбаться, я дотанцевала. Уже за кулисами, не в силах подняться в уборную, сняла башмак и обнаружила на дне здоровый гвоздь. На минуту я оказалась в центре внимания: вызвали врача, он промывал и бинтовал ногу, все поражались моей выдержке. С ногой же ничего не случилось — я несколько дней прохромала, в душе удовлетворенная тем, что во время самого происшествия не ахнула, не ойкнула.

Вспоминая о танцах в театре, я обязана сказать доброе слово и о талантливом балетмейстере Льве Александровиче Лащилине — зеленоглазом красавце, добром, порядочном, ленивом и влюбчивом. Он ставил танцы в «Гадибуке», «Яблочко» в балете «Красный мак», занимался с молодыми артистами Художественного театра. На занятиях был {91} с нами профессионально строг, резок, повелителен. Импровизируя и подчиняя себе партнершу, требовал мгновенного отклика. Я покорялась ему с рабским вдохновением. Помню, как в «Вальсе» Шопена я, по замыслу танца, вырывалась из его объятий, а он властно притягивал меня снова и снова — дух захватывало от его силы, ловкости, грации.

Нам нравилось, что при несказанной красоте в Лащилине отсутствовала балетная женственность. Он был само мужество — любил природу, охоту, хорошие ружья и собак. Мужественность была и в его танцах. Друзья, провожавшие Лащилина в последний путь, с изумлением увидели на нем военный мундир. Оказалось, в больнице перепутали костюмы, когда одевали его. И я подумала, что в чужом военном костюме он сыграл свою последнюю героическую роль и похоронен не принцем, а воином, — почему-то эта мысль утешала.

Возвращаюсь к своему рассказу. Он будет много раз перебиваться, но что делать — так многих хочется помянуть добрым словом, именно помянуть, ведь почти никого не осталось на этой земле.

Готовясь к выступлению в «Пер Гюнте», я, конечно, сочиняла по ночам интересные роли — в этот период в основном танцевальные. Как-то в очередном импровизированном танце я высоко прыгнула и, неловко опустившись, подвернула ногу. Довольно долго лежала на полу — встать не могла, потом на одной ноге, кое-как доскакала до кровати. Нога моя у щиколотки стала совершенно слоновой и болела нестерпимо, но я решила терпеть и не тревожить маму. Утром она пришла меня будить, после чего в доме наступила странная для утреннего часа тишина. Удивленный папа, открыв дверь ко мне, увидел сразу — мою раздутую ногу и маму без чувств. Оказалось, я разорвала связки. Пришлось довольно долго лечиться и сидеть дома, в большом бархатном кресле с плоскими подлокотниками — я вся в него погружалась, и еще оставалось место.

Я любила свою комнату. Плотная занавеска отделяла гостиную от спальни, где стояли кровать, туалет и умывальник. В главной же части на полу, между диваном, креслами, письменным столом и столиком, покрытым темно-красной скатертью, лежал большой пестрый ковер, высокие стены были увешаны репродукциями «Богородицы» Тициана, «Мальчика» Рафаэля, «Весны» Боттичелли, портретов Рембрандта и моей любимой «Ведьмы» Франца {92} Хальса. Оторвавшись от книжки, я подолгу рассматривала картинки, придумывала развитие их сюжетов. В минуты скуки спасали портреты Пушкина, Байрона, фотографии друзей и любимых артистов. Лампы, цветы в стаканах и вазах, множество игрушек делали комнату уютной, живой — в ней хорошо было заниматься, читать, разговаривать.

Очень меня беспокоило, что я проболею премьеру «Пер Гюнта» (кстати, успела выздороветь и сыграла), но утешало сочувствие друзей — они навещали, баловали конфетами, писали ласковые записки. Найдя недавно среди своих бумаг телеграмму от Бурджалова, который был ответственным за троллей в «Пер Гюнте»: «Огорчен несчастным случаем, бог даст — скоро поправитесь. Привет», я растрогалась — и вниманием режиссера к ничего не значившей еще пигалице и даже буквой «ять» в слове «привет».

Я так подробно остановилась на этой довольно весело протекавшей болезни, потому что в те дни произошло серьезное событие.

Ворвавшаяся вихрем Сима Бирман, задыхаясь, произнесла без пауз и знаков препинания:

— Болеславский прочел нам пьесу, он ее нашел и сам хочет ставить, и мы все будем играть. Это удивительная пьеса, и у тебя там такая роль, такая роль — ты говоришь по телефону и узнаешь, что корабль погиб.

Из ее дальнейшего сбивчивого рассказа я поняла, что речь идет о пьесе Гейерманса «Гибель “Надежды”», спектакль по которой стал поворотным в истории Студии на пути ее превращения из учебной лаборатории в театр — со своими спектаклями, своей публикой, своими гастролями.

«Гибель “Надежды”» — довольно обычная мелодрама, но психологически мотивированная, с острым социальным конфликтом: жадный хозяин отправляет в море заведомо обреченных на гибель моряков, чтобы получить страховку за уже непригодное судно.

Предложивший пьесу Ричард Болеславский играл в Художественном театре приметные роли (очень хорошо — Беляева в «Месяце в деревне»), был чуть старше нас и, при нашем молчаливом согласии, чувствовал себя немного вожаком. Высокий, могуче-плечистый, но по-польски элегантный, он ходил в кожаном пиджаке и был весь обвешан — перочинными ножичками, какими-то открывалками и инструментами, замшевыми мешочками с табаком, трубками, которые курил из оригинальности, просто цепочками, {93} воинственным звоном возвещавшими о его появлении. Ричард очаровывал детски открытой улыбкой и веселым голубым взглядом, искренность которого возрастала, как только он начинал фантазировать и привирать. Был он влюбчив (хотя, думаю, истинную любовь питал только к себе) и довольно часто женился. Иногда его амурные дела кончались скандально. Как-то, представив всем хорошенькую молодую актрису своей невестой, Ричард потом перевлюбился в другую или просто раздумал идти под венец. Выглядеть соблазнителем и негодяем в строгой атмосфере Студии было нельзя, и тогда, недолго думая, он объявил себя сумасшедшим, написал безумное письмо Станиславскому и пошел «сдаваться» в психиатрическую больницу, где его не приняли. Возникла опасная ситуация — Константин Сергеевич был в ярости. Но доморощенного донжуана все-таки не выгнали, а свадьба так и не состоялась — к счастью для невесты, конечно. Столь легкомысленный портрет я закончу несколько неожиданно. При всем своем авантюристическом складе, Болеславский был очень талантлив, рыцарски предан театру, наделен явными организаторскими способностями и несомненным человеческим обаянием. Романтик в душе, поклоняющийся Джеку Лондону (отсюда, наверное, подчеркнуто мужественная внешность), он необыкновенно увлекся «Гибелью “Надежды”», сам сделал режиссерскую разработку, нарисовал эскизы костюмов, планы декораций. Сулержицкий поддержал его, а о нас и говорить нечего — наконец-то, наконец мы делаем настоящий спектакль! Правда, сначала он был задуман как учебный — только для показа Константину Сергеевичу, но это ни в коей мере нас не расхолаживало. Все с готовностью подчинились режиссерской воле Болеславского, а он с неменьшей готовностью принял на себя командование вверенной ему «труппой».

Ричард сам распределил роли. Мысли о том, кто будет «главнее», нас не волновали — что «нет маленьких ролей» мы усвоили с первых шагов в Художественном театре. При всем этом не обошлось без рыданий Бирман — ей так хотелось играть молодых драматических героинь, а досталась старая, острохарактерная жена судовладельца Босса.

— Я не хочу, не могу играть Боссиху, — стонала Сима и, высокая, худая, клонилась из стороны в сторону, как тростник в бурю. — Она старая, злая, некрасивая!

Плача, она, однако, уже «примеряла» роль, тут же находила {94} комедийные краски, повороты и сама первая смеялась — то ли над собой, то ли над своей Боссихой.

Мы работали под неусыпным надзором Сулера. Часто приходил и Станиславский. Спектаклем жили все — не занятые на репетициях тоже присутствовали и помогали чем могли. Помню, Леопольд Антонович репетировал самый трудный акт: женщины во время бури страшатся за своих мужей, сыновей, братьев, находящихся в море.

— Стихийное бедствие объединяет людей, — подсказал он сквозное действие. — Они собрались не для того, чтобы пугать друг друга, — это не надо играть. Им страшно и хочется быть ближе, найти поддержку. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце — и сердце зрителя будет с вами.

Мы пытались выполнять его указания, а для создания атмосферы хорошенькая Зина Журавлева изображала шум бушующего моря. Сидя поодаль на столе, лицом к стене, она шипела, рычала и почему-то разводила руками, как бы сопротивляясь волнам. Полностью погрузившись в «страшную стихию», она бы еще долго плавала, не видя нас у себя за спиной, но первый захохотал Сулер и серьезность репетиции была нарушена.

А вообще дисциплина в Студии блюлась неукоснительно. Помощником режиссера назначили громогласного Володю Готовцева. Ох и строг был!

— Тсс! Цыц! — то и дело обрушивался на нас возмущенный бас. — Как ты ходишь? Ты не знаешь, что это Студия? Ты забыл — у нас репетиция!

Приходя раньше всех, он расставлял стулья, заменяющие нам декорации, и грозно ждал остальных, — горе было тому, кто появлялся позже чем за десять минут до начала репетиции или в эти же десять минут шептался с соседом.

Болеславский вел репетицию смело, без боязни показывал наработанное Сулеру. Обычно веселый, звонкий, он стал полководчески собран и суров.

Остро, ярко репетировала Бирман. Эта девочка-селедка с необыкновенным юмором изображала старую, почти карикатурную дуру в пенсне, жеманно подбирающую воображаемый шлейф платья, — и вдруг начинала хохотать.

— Ты не в «кругу», — гневно указывал ей Болеславский.

— Реничка, не сердись, я снова начну, — отвечала Сима, смирением поддерживая его режиссерский престиж.

В Студии была заведена книга, в которой каждый мог изложить свое предложение, мнение, недовольство. Записи {95} Болеславского: «Опозданий много. У Б. роль отнята мной — он совсем перестал посещать репетиции»; «Отказался от роли Я. — решено выразить ему товарищеский упрек». Иногда недовольные уходили из Студии — такое чрезвычайное событие будоражило, волновало всех.

— Ушли, — берите других, — убежденно настаивал Станиславский, — при таком отсеве увидим, кто действительно с нами.

Впрочем, он не всегда бывал так философически спокоен. Когда произошел небывалый случай — один актер явился на репетицию пьяным, — Станиславский написал: «Он нанес мне личное оскорбление. Как жаль, что это случилось. Не хочу верить». Этого артиста до конца сезона отстранили от работы, устроили товарищеский суд, потом долго еще вспоминали его проступок. Но такие неприятности редко врывались в нашу жизнь, наполненную трудовым рвением.

Готовя свой первый спектакль, мы, дружные и до того, как-то совсем срослись и, по-моему, были похожи на грибную семью опят — они растут у одного пня, из одного корня, а длина разная, шляпки у кого светлее, у кого темнее и торчат в разные стороны. Задачей наших учителей было угадать эти различия, что они и делали. А уж мы старались как могли, хотя и боялись думать о таком счастье, как спектакль на публике. По-настоящему верил в это только Сулержицкий и приходил в ярость от нашей робости.

— Без помощи с той стороны рампы актер себя почувствовать в новой роли прочно не может! — бушевал он. — Важно ощущение зрительного зала, его реакция на душу и творчество актера в первом спектакле. Тут и награда, тут и наказание.

Об этом он писал и в одной из статей. Его оптимизм победил — Станиславский разрешил пригласить на спектакль немногих избранных зрителей.

— Имейте в виду, — серьезно добавил он, — что актер после удачи никуда не должен ехать. Он должен запереться и проверить свои переживания.

Константин Сергеевич очень боялся, что мы сразу загуляем, закутим. Мы же слышали только «после удачи» — неужели она возможна и, более того, близка?

Но премьера была назначена — и состоялась. У меня даже сейчас замирает сердце, когда я вспоминаю тот день. Из дома меня провожали торжественно, серьезно, всей семьей — как на фронт. Собрались в Студии ни свет ни {96} заря. На столе стоял кем-то принесенный большой пирог, привлекавший внимание — все еще по-детски любили сладкое, — но попробовать его никто не посмел, это посчиталось бы кощунственной изменой великому искусству. Сняв обувь, чтобы не шуметь, мы принялись гримироваться.

Бледный Болеславский, от волнения и напряжения особенно звеневший своими побрякушками, ходил меж нами, осматривая грим, повелительным жестом указывал, кому что исправить, после чего выразительно стучал себя по лбу. Сулер просто стирал с нас лишнюю краску.

Зрители тем временем занимали места, мы за занавеской уже слышали их дыхание, а сами от страха совсем перестали дышать.

При открытии занавеса я должна быть на сцене. Скоро занавес, пора идти…

— Реничка, — вдруг говорю я чужим голосом, — я так боюсь, что вся охрипла.

— Какая ты все-таки… — раздается в ответ враждебное шипение.

Но мне не суждено дослушать уничтожающе-клеймящих слов. Сбоку приоткрывается занавеска, и я вижу сияющее, гимназически взволнованное лицо Станиславского.

— Ну‑ну, не надо бояться — ваша мама пришла, — ласково говорит мне это прекрасное лицо и исчезает.

Спектакль начинается. Идет. Все в тумане — только бы дожить до финала, и без позора… Кончено. Раскланиваюсь вместе со всеми участниками спектакля, вижу в середине первого ряда Станиславского — он явно доволен. А слева, так близко, что можно дотянуться рукой, сидят мои родители — мама, в сером платье, с лорнетом, и папа, в парадном сюртуке, с подстриженной и надушенной бородкой. В зале шум — это аплодисменты, одобрительные звуки негромких голосов. Нам кидают маленькие, скромные букетики. Мы беспомощно взглядываем друг на друга, в глазах рядом стоящего необходимо найти подтверждение — да, это мы, это нам, это и есть успех. Нет, не может быть… Но ведь снова хлопают.

За кулисами напуганный заплаканными лицами Сулер пытается нас успокоить.

Приглашаем Станиславского на пирог. О, ужас — кто-то все-таки выковырял шоколадную середину (потом узнали — Бирман), и в пироге зияет дырка. Сулер спасает положение: «Какой оригинальный торт!» Да и что теперь может нас омрачить — мы счастливы.

{97} Прощальные объятия, поцелуи — и вот я дома. Стол накрыт, цветы в вазе, вино. Родители вне себя от удивления.

— Да нет, вы просто умеете играть. Вы играете как настоящие актеры! — В голосе мамы такое недоумение, что впору обидеться, если бы не радость.

В последующие дни прекрасный сон продолжается — о нас пишут, нас хвалят, мы произвели фурор. Не веря глазам своим, читаем:

«Ученики Студии гг. Станиславского и Сулержицкого, работая над старой пьесой, пришли к новому, подкупающему своей свежестью искусству. Они нашли новый свет и новые краски… Они ушли от приемов обычной театральщины и дали превосходный образец художественной простоты в исполнении, постановке и обстановке… И при этом сразу выдвинулись крупные артистические дарования… Если нужны пути к новому театру, то их надо искать в Студии гг. Станиславского и Сулержицкого… Там живет здоровая молодежь, которой принадлежит будущее».

В другой рецензии слова выспренние, но не менее сладостные: «Такой театр истинно приходит на помощь страждущему человечеству, неуклонно зовет человечество к лучшему будущему. Из такого театра мы выходим обновленные, оторванные от окружающей повседневной пошлости. Такой театр пусть развивается, растет вширь и вглубь, таких артистов мы должны приветствовать радостным возгласом: “Радость безмерная!”»

Еще статья: «… Не сразу сознаю, что радуюсь совсем по другому поводу, к жизни пьесы совсем не относящемуся. Пьеса жестока, ужасна, кошмарна, но вот на участниках ее лежит что-то общее. … Все разные и, однако, делают одно. И делают это, как ни странно сказать, смягченно, продуманно, точно предвидя за всем этим нечто большее, чем смерть, — точно предвидя жизнь».

Потом в Студию пришло письмо от чертежника электромеханического завода: «Мне показалось, что для Студии нужна особая публика, с таким же целостным и правдивым восприятием жизни, как у ваших актеров… Почему вы не пробуете играть в рабочей среде? Только там, мне кажется, будут жадными глотками пить ваши неподдельные переживания, только там вы найдете вполне заслуженный энтузиазм, будете признанными пророками. Может быть, я сужу опрометчиво — по одной лишь “Гибели”, которая и по содержанию просится в рабочие районы. Но невольно думается, что буйным талантам {98} актеров Студии тесен обычный интеллигентский театр, что они могли бы создать невиданной силы и влияния театр народный…»

Делая скидку на стиль рецензий тех лет и доброжелательность критиков и зрителей ко всему новому, надо признать, что «Гибель “Надежды”», сыгранная начинающими артистами, произвела сильное впечатление на избалованных московских театралов. Чем же поразил наш спектакль? На первых представлениях я была в обморочном состоянии и ничего не могу о них сказать. Но мы играли «Гибель» долго, много, и это первое детище Студии навсегда, со всеми подробностями осталось в моей памяти.

Начать с того, что спектакль сразу обнаружил талантливых актеров, каждый из которых был ярко индивидуален. Хочу сразу оговориться: в моих рассказах об актерах Студии слова «талантливый» и «красивый» могут показаться слишком часто употребляемыми. Но что поделаешь — «Да будем мы к своим друзьям пристрастны…», как сказано у замечательной и очень мне милой Беллы Ахмадулиной. А кроме того, у нас действительно было много талантливых людей, лучшим доказательством тому — их последующие судьбы (достаточно сказать, что даже роль одного из двух бессловесных стражников играл будущий знаменитый режиссер Алексей Дмитриевич Попов). Да и мозг человеческий, сердце так устроены — запоминается все непохожее, оригинальное, выдающееся. А серое, стертое, неинтересное — растворяется, уплывает. Какими другими словами скажешь о Григории Хмаре и Алексее Диком в ролях сыновей вдовы-рыбачки? Они были талантливы и красивы. И горячи, и обаятельны, и искренни. Хмара играл, конечно, себя, только в рыбацком костюме. Но в нем уже тогда чувствовалось стремление к театральности, неподчиненность бытовой драме — он играл Герда мужественно, темпераментно, правдиво, но не буднично. А сколько силы было в Диком — крепкий, с мускулистыми руками, а в серых глазах страх и стыд за этот страх. Но в отчаянном крике, обращенном к матери: «Ты никогда меня не увидишь!» — еще и протест — зачем, ради кого он должен идти в море, на верную смерть. Контрастом бунтующему Баренду была тяжкая, скорбная, вся в черном Ио — невеста Герда, обреченная стать вдовой, не сыграв свадьбу. В последнем акте, когда ей мерещилось что-то в свете изломанных молний, она вдруг вскрикивала — коротко и пронзительно. Эту роль прекрасно играла {99} Вера Соловьева. В ней был заразительный темперамент, она легко отдавалась чувству, поэтому ее драматические роли вызывали доверие у зрителя.

Поразителен был в крошечном эпизоде Владимир Попов: слепой музыкант Йелле играл на скрипке (вот где пригодилось музыкальное образование), долго искал брошенную из окна монету — с кряхтением, переживанием, потиранием больной спины — и уходил. Тщательная отработка самых мелких деталей отличала потом все его роли — большие и маленькие.

Молодые Бирман и Дейкун удивили всех, играя старых женщин. Какая затаенная трагедия пронизывала прощание вдовы Книртье с сыновьями, как зло смешна была сухая, тупая, надменная Боссиха. В этих двух работах наметились те поиски образности, которые стали потом столь характерными для актеров Первой студии.

Мои достижения в нашем первом спектакле были не так значительны. Роль Клементины, дочери хозяина, относилась к тем, которые принято называть «голубыми». Я честно пыталась делать самое трудное — идти от себя. На полях роли у меня было написано в разных местах: «Талантлива, умна, прекрасна, но не жизнеспособна»; «Задача — хочу счастья, а его нет»; «Зерно — ущемленная совесть; хочу помочь рыбакам, но не могу». Теперь я знаю, что так роли не выстроишь, а тогда старалась, не имея опоры ни в авторе, ни в себе, ни в нашем молодом режиссере.

Станиславский на репетициях был суров, вранья не терпел. Когда подошла моя драматическая сцена, я вышла, вероятно, с ничего не выражавшим лицом и пустыми глазами. Он гонял меня несколько раз и, наконец, не скрывая недовольства, спросил:

— Меня интересует, как вы готовитесь к выходу?

— Стараюсь вспомнить грустное, — загробным голосом отвечала я.

Константин Сергеевич хохотал долго, громко, от души.

— Нет, это у вас не выйдет, — сказал он. — Вы лучше подумайте, как бы вы вели себя, если бы беспокоились. Сидели бы на одном месте или меняли его. Высказывали свое беспокойство или скрывали бы его за шуткой…

Про себя я ничего не могла вообразить. Мне нужен был образ, характер. И когда годы спустя, на юбилее МХАТ 2‑го, мы играли один акт из «Гибели “Надежды”», я, уже опытная актриса, показала Клементину не бледной барышней, а девочкой-подростком — в матроске, с бантиком {100} в косе. «Оказывается, это роль с характером — где ты его взяла?» — удивились мои товарищи.

Но в Студии я сыграла Клементину так же неинтересно, как она была написана. И хотя в газетах меня упоминали, я понимала, что причиной тому молодость, миловидность и доброе отношение к спектаклю в целом. Одним только могу похвастать — я не завидовала и не грустила. Восторг от общего успеха Студии был сильнее всего (и думаю, так чувствовали в те дни почти все), к тому же моим партнером был Миша Чехов — радость немалая.

Надо сказать, что талант Чехова засверкал высоко над всеми актерскими удачами и с первого же представления стал центром победы и внимания прессы. И так уже повелось: одобрение, поощрение, наконец, восхищение вызывали многие, а Чехов сотрясал, смещал понятия о границах актерских возможностей. Да правду сказать, единственный он был среди нас, не нашелся другой такой и вообще никогда больше. Только как рассказать об этом странном человеке и артисте, так трудно поддающемся моему анализу? Буду писать о нем, как запомнила.

Чехов был реальной фантастикой, если такая может быть. Но если и не может — он все равно был ею. Ни в какие термины, ни в какие привычные понятия он не укладывался. Его дар и страсть к импровизации иногда выливались в чистое озорство, но сколько пищи они давали фантазии партнера. Перед выходом он не застывал в сосредоточенности, — наоборот, балагурил, шалил. На сцену выбегал и в роль вскакивал на ходу, но как глубоки, истинны какой-то высшей правдой были все его образы. Он любил преувеличенный грим, смелую до дерзости сценическую повадку, но никогда не играл «извне» — всегда «изнутри». Его искусство, даже когда он позволял себе экстравагантность, было реалистически мощным. Он жил на сцене словно невзначай, летал, будто Меркурий одолжил ему крылышки, смеялся над собой, смешил партнера, а в результате возникало высокое творчество, исторгавшее из зрительских сердец все, что он хотел, — гомерический смех, исступленную боль, несдерживаемые слезы. И тут же мог весело подмигнуть кому-нибудь из актеров, только что плакавших вместе со всем залом. Он один так умел, он один так смел, ему одному это было дозволено. Есть такая картинка: Гаррик-трагик задумчиво сидит у стола, а в щель приоткрытой двери весело посматривает на себя самого Гаррик-комик. Вот такая раздвоенность всегда отмечала на сцене Мишу Чехова.

{101} Совсем молодой человек, он в «Гибели “Надежды”» играл старика Кобуса. Внешний облик Чехов доводил почти до абсурда. По пьесе Кобус просто старый человек, в спектакле ему было лет сто двадцать, не меньше. На его абсолютно лысой голове не росло ни одного волоса. Большой, не по размеру, парик Чехов натягивал как шапку-ушанку и застегивал английской булавкой, не скрывая ее, даже время от времени любовно поглаживая. Шея была замотана старым серым шарфом, с которым происходила постоянная и разнообразная игра: он закутывался, раскутывался, путался в нем, плакал в этот шарф, но мог и, выглянув из него, поймать чей-нибудь нечаянный взгляд и ужасно насмешить — мы этого боялись как огня и без надобности старались на него не смотреть. На лицо он пришлепывал нос картошкой из гуммоза и напрочь замазывал брови. Физиономия становилась невообразимой, противоестественной, но оставались сразу выцветшие, белесые, утратившие от старости всякую окраску глаза — они делали лицо живым, реальным, придавали ему множество различных выражений.

Спектакль начинался сценой Клементины и Кобуса: она его рисует, а он засыпает и срывает сеанс. Перед самым выходом мимо меня проносился Чехов.

— Ох, что сегодня будет! — сразу пугал он, кидался на стул и «засыпал».

Трясясь от ожидания какого-нибудь подвоха, видя краем глаза возвышавшуюся над всеми белую голову Станиславского, я будила Чехова: «Кобус, Кобус…» Без малейшего страха, веселый и свободный, начинал он свою первую импровизацию — потягивался, почесывался, вздыхал с каким-то детским блаженством.

— Да, когда долго сидишь, так тебя очень-таки… — и, не договорив фразы, он снова впадал в сон.

— Подними руку. Повыше, — говорила я.

Новая игра. Теперь уже с рукой. Каждая моя реплика будто давала ему тему, которую он развивал долго и с удовольствием.

Иногда он вообще не хотел просыпаться — однажды даже со стула упал, но продолжал спать. Другой раз так долго не откликался, что я была вынуждена встать и потрясти его за плечо.

— Э, барышня, вы поосторожней! — сердито отреагировал он и приоткрыл один глаз.

Этот глаз, блеклый, старческий, бессмысленный, долго смотрел на меня, заставляя и публику напряженно следить {102} за нами. Потом двумя пальцами он разлепил веки и показал одной мне другой глаз — свой, смеющийся, чеховский, — а сам залепетал какой-то сонный бред. Зрители были в восторге, и даже я, которой он сбил всю сцену, не могла не наслаждаться его трюками — всегда мотивированными, естественными, работавшими на роль. Так продолжалось много лет, — играя с ним, я всегда была в напряжении, предчувствии неожиданностей, но и в счастье партнерства, соучастия в творимых им чудесах. Неприятностей он на сцене устраивал много, но сердиться на него было нельзя — чудо может только восхищать и удивлять. Слушая скрипку Йелле, Кобус танцевал, сидя на стуле, неистощимый в бессильно-лихих движениях головы и рук, за которыми просматривались его былая молодость и сила. А когда Йелле искал монету — выходил из себя от азарта и волнения.

— За камнем, за камнем! — вопил он. — У него один глаз, и тот плохо видит!

В одной фразе умещались и сочувствие и жадное детское любопытство ко всякому происшествию.

С каждым спектаклем Кобус становился все старее, но Чехов не мог остановиться.

— Увидишь, какой еще буду в следующий раз… — обещал он.

И когда, уже совсем древний, еле стоя на ногах, чуть слышно шамкая, но веря в свои слова, он произносил: «Что мне море — наплевать!» — несоответствие его сил с морем вызывало оглушительный смех. Но тут же он незаметно, легко перестраивал зрителей на драматические переживания. О болезни старика Даантье (его отлично играл Колин) он, как бы удивляясь, говорил:

— Если бы пришел мой черед, что делать — бог дал, бог и взял. Мы берем рыбу, а бог берет нас.

Но в его словах звучала такая боль за друга, что хотелось плакать.

Чехов изумительно владел паузой. Во время бури, несущей смерть, он как-то съеживался на табурете и задумывался. И вместе с ним замирал, угадывая его мысли, весь зал. В наш нетерпеливый век сценическую стремительность часто подменяют торопливостью. А она — во внутренней активности. У Чехова был талант активного молчания, поэтому его паузы никогда не замедляли действия. Фарс у него легко переплавлялся в трагедию, актерское легкомыслие оборачивалось глубиной. Все это стало понятно после первого же спектакля.

{103} И все-таки «Гибель “Надежды”» была прежде всего победой Станиславского. Как бы хорошо ни играли актеры, как бы ни поражал Чехов — ученичество наше было слишком очевидно. И если, несмотря на переборы Бирман — она шепелявила, вихляла всем телом, еще подхохатывая при этом, и Дейкун, которая из морщин целую «железную дорогу», как мы называли, рисовала, трагически брови сводила и рот сжимала, — пробился, проявился их талант; если полотняные холсты, крючками прикрепленные к сетчатому потолку, на фоне которых стояли обыкновенные столы и стулья, производили впечатление настоящих декораций; если истошная труба Володи Попова и вдохновенные удары по барабану Ричарда Болеславского показались критикам «эффектно разыгравшейся бурей», а юбка мамы Веры Соловьевой, чья-то современная блузка и вымоленные в театре белый колпак, фартук, еще что-то — «стильными костюмами голландских рыбаков», — то причиной тому были новый метод раскрытия природы человеческих чувств, та правда жизни и переживаний на сцене, которая стала возможна только благодаря неизвестной, не вызывающей доверия «системе» Станиславского.

Спектакль Студии заложил основы принципиально нового театра — вот что удивило и взбудоражило театральную Москву.

Не меньше всех остальных был поражен сам Константин Сергеевич. Он рассматривал Студию только как возможность проверки собственных мыслей — и вдруг получил неожиданную отдачу: ученики усвоили и талантливо реализовали все им доверенное.

Десятилетия спустя меня еще раз убедил в этом случай. У жены Луначарского, актрисы Наталии Розенель, собрались гости. Говорили о многом, вспоминали Первую студию.

— А где сейчас артист, который играл стражника, отрывавшего сына от матери? — спросил Дмитрий Дмитриевич Шостакович. — Я забыл фамилию, но его хорошо помню.

Вопрос меня поразил — речь шла о Лузанове, исполнявшем крохотную роль без слов. Как же должен был отличаться наш спектакль от остальных, привычных, если даже малая деталь запомнилась юному Шостаковичу на столько лет.

После первых представлений «Гибели “Надежды”», несколько оправившись от потрясения собственным успехом, мы начали организацию Студии, к которой все, {104} включая нас самих, стали относиться гораздо серьезнее.

Артисты Студии на первых порах никаких денег не получали. Билеты распространялись «по рукам», ценой в один рубль пятнадцать копеек. Из валового сбора оплачивались гримеры, портные, доставка костюмов и декораций из театра, издание программ. На оставшиеся деньги было решено наладить «хозяйство». Запись в протоколе: «Купить 7 дюжин стульев, завести одно зеркало во весь рост — если найти дешево. А маленькие зеркала — свои. В уборных вместо стульев сделать доски от стены до стены».

Отношения с Художественным театром были сложные — Студию считали личной прихотью Станиславского, поэтому почти не отпускали ей средств, а мебель, костюмы, парики давали из совсем уже непригодных для спектаклей театра. Константин Сергеевич записал в протоколе: «Нет рассыльных — не можем извещать, у нас вообще один служащий — Баранов». Но театр был неумолим.

Для ведения работ по Студии были избраны: Гремиславский — заведующий художественно-постановочной частью, Готовцев — сценой и хозяйственной частью, Сушкевич — продажей билетов, Колин — бухгалтерией, не помню по какой части — Болеславский, Вахтангов, Бромлей, Мчеделов, а также Дейкун и Косарская — хозяйки буфета.

Запись Сулера в нашем журнале: «Сегодня Дейкун, Косарская и Колин устроили праздник “первой кастрюльки”. Буфет наш начал функционировать. Установлены цены и уже ели яичницу, кашу и пили кофе. Спасибо, дамы!»

На наших собраниях председательствовал Леопольд Антонович, иногда его заменял Готовцев. Даже заседания мы теперь пытались сделать праздничными. После одного из них в журнале появилась краткая, но выразительная запись: «Дыни! Цветы!»

Прежде чем продолжить рассказ о Студии, о следующих спектаклях, я хочу вспомнить еще некоторых участников ее.

Они — актеры, педагоги, товарищи по сцене (и не только Первой студии, но и других театров, в которых прошла моя жизнь) — одна из главных причин возникновения этой книги. Конечно, о всех всего не напишешь, но это не значит, что опущенные или вскользь упомянутые мною хуже, менее интересны. Ведь память прихотливо избирательна: одни мне были ближе человечески или профессионально, {105} другие — дальше, да и личные пристрастия тоже сказываются. По ходу повествования будут появляться еще и еще имена, а пока о непосредственно связанных с «Гибелью “Надежды”» и со временем ее постановки.

С Верочкой Соловьевой я познакомилась в Лондоне, еще до поступления в Художественный театр. В комнату Елены Павловны Муратовой вошла девушка — ее светлые глаза и волосы были пронизаны солнцем, и вся она, мягкая, с гибким, «льющимся» телом, казалось, излучает свет. Минутой позже меня очаровал звонкий смех, и уже не было сомнения, что это просто спустившийся из рая ангел, с завитками на висках и лилией в руке. Поиграв своими лучиками на всех предметах, девушка исчезла. Елена Павловна объяснила, что она «дунканистка» — вот откуда эта плавность движений, — ставшая драматической актрисой. Потом я увидела ее в Художественном театре. В «Miserere» у нее была коротенькая сценка: она сидела на скамеечке и, улыбаясь, говорила, что выходит замуж, что любит, что счастлива. И опять озарила меня светом радости, молодости, добра. В драматические роли она кидалась как в пучину морскую — смело, темпераментно, без оглядки. Но и без истерики, надрыва — Вера была существом на редкость душевно здоровым, что тоже украшало ее. Когда мы ближе познакомились, я убедилась, что она и впрямь существо благородное и милейшее. И другом оказалась надежным. Кроме того, нас объединяла любовь к танцам — она сочиняла номера, которые мы исполняли с неизменным успехом.

Жила Вера с мамой, небольшого размера дамой в гребеночках, интеллигентной и приветливой. Но в ней самой всегда присутствовало нечто от института, где она воспитывалась, — какое-то особое умение носить скромные ослепительно-белые блузки с черной юбкой, какая-то почтительность и грация в манерах. Было и смешное. Например, мы заметили, что Вера странно ест — как бы нехотя и глядя в сторону.

— Почему ты так ешь, что с тобой? — не выдержала я однажды.

— Со мной — институт, — засмеялась Вера. — Там особым шиком считалось отсутствие аппетита. Еда унижала нас — мы были для нее слишком возвышенны.

В Студии, а потом в МХАТ 2‑м Вера Соловьева сыграла много ролей. Талант ее всеми был признан и театральная карьера могла сложиться как нельзя лучше. Но жизнь судила иначе. После недолгого и, конечно, несчастливого {106} брака с Болеславским она вышла замуж за нашего актера Андрея Жилинского. Союз их оказался прочным, длился много лет. Но он, литовец, имел литовское подданство и в начале тридцатых годов уехал на родину, и Вера вместе с ним.

В Каунасе Андрей был директором драматического театра, потом оперного. Затем они переселились в Америку. Образованная ими театральная школа, где оба преподавали, долго процветала. После смерти Жилинского Вера восемнадцать лет, до шестьдесят шестого года, продолжала их общее дело. Сейчас она уже не работает, живет в пригородной вилле. Мы переписываемся. В одном из последних писем она поздравила меня с Новым годом: «Желаю тебе радости и в работе и в жизни. Вспоминаю наши юные дни, наше веселье, шутки и танцы. Но есть и в мои годы радости. … Сегодня получила семьдесят карточек (поздравлений. — *С. Г*.) от бывших учеников. Они разбросаны по всем Штатам, но меня не забывают. Это меня трогает…»

В дни нашего начала в Веру был влюблен всеобщий друг молодых участников народных сцен — Вахтанг Мчеделов. Со временем он стал известным театральным деятелем — преподавал, организовал Вторую студию, а тогда был помощником режиссера в Художественном театре и членом актива Студии. Почему-то он носил прозвище Фихтан. Обаятельный, с красивым лицом, знающий вкус шутки, он дарил по десять и двадцать копеек тем, кто щадил его нервы и появлялся к выходу задолго и бесшумно. И в дни полного безденежья кое-кто мог добраться до театра на трамвае только благодаря «Фихтановым гривенникам». А дни такие знавали все, кроме, пожалуй, «барышень из семьи» — меня и Маруси Дурасовой.

Тоненькая, остренькая, с темными, очень гладкими волосами и неожиданными при них крутыми кудряшками на лбу, она пришла в Художественный театр из Адашевской школы. Ее актерская одаренность постепенно проявлялась во многих ролях: она играла Офелию, Корделию, Дею и Джозиану в «Человеке, который смеется», Лиззи в «Потопе»… Вместе мы сыграли в «Синей птице» Тильтиля и Митиль, а через шестнадцать лет в МХАТ 2‑м мальчиков Мишу и Ваню в «Тени освободителя» по Салтыкову-Щедрину. Как ни странно, в «Пире во время чумы» мне больше всего запомнилась Маруся Дурасова и Сима Бирман — их маленькие рольки. Возможно, сказалось обостренное внимание к «своим», но они действительно {107} были великолепны. Дурасова вставала как взлетала — легкая, прозрачная — и пела чистым голосом:

«Было время, процветала
В мире наша сторона:
В воскресение бывала
Церковь божия полна…»

Простая, бесхитростная песенка была под стать этой деревенской девушке, не понимающей страшного смысла слова «чума». Зато его знала Бирман. Зловеще-злобная, змеино-гибкая, она уже постигла горе, преступление, смерть — и теперь ненавидела всех и все. Как проклятие звучал ее голос: «Он сумасшедший — он бредит о жене похороненной!» — и четкий, беспощадный смех.

Мы продолжали играть «Гибель “Надежды”». Задолго до начала спектакля появлялась смуглая, черноглазая, белозубая, с блестящими черными косами вокруг головы Анна Попова. От дверей слышался ее низкий голос и заразительный смех. Попова была хорошей актрисой. Правда, мне всегда казалось, что ей давали не те роли, в которых она могла полно проявить себя. Так же было сначала и со мной, но я сама искала и прорвалась в конце концов к своим ролям, а она не смогла. После закрытия МХАТ 2‑го она увлеклась педагогикой, полностью ее захватившей. И почему-то была одинока, так и не вышла замуж, хотя многим нравилась. В ансамбль нашего первого спектакля Попова в роли вдовы Саарт вписывалась прекрасно.

… Женская гримерная от мужской отделялась в Студии занавеской, обе они от сцены — другой. При таких условиях за кулисами требовалась не тишина, а полная омертвелость. Нас это приучало к сосредоточенности. Но часто начиналась веселая немая суматоха. Кому-то хочется пошептаться с подругой; Зина Журавлева, убежденная, что настоящая актриса перед выходом на сцену должна пить гоголь-моголь, взбивает его в стакане; Маруся Успенская, которой предстоит драматический монолог, задолго до выхода садится в угол, накрывается с головой и начинает настраиваться, то есть рыдать, — это была одна из наших глупостей. Всласть наплакавшись, она выходила на сцену пустая, успокоившаяся и даже опасно повеселевшая. Так вот случалось, что в дружеском шепоте вдруг кто-то хихикнет, или нечаянно зазвенит ложечка в стакане Журавлевой, или мы попытаемся заглянуть под покрывало Успенской и она прошипит: «Пошли вон» — тогда раздвигалась щель в занавеске и оттуда на нас замахивались {108} мужские кулаки, угрожающе качались указующие персты. А уж если при этом появлялся Чехов в гриме Кобуса, который разыгрывал целые пантомимы — молча что-то доказывал, стыдил, укорял, отнимал гоголь-моголь и вприпрыжку уносил добычу, — начиналась катастрофа: мы синели от сдерживаемого смеха. Какая-то особая атмосфера царила в Студии — не знаю, как передать ее.

Из Студии вышли талантливые, а потом и знаменитые люди. Но неправильно ее представлять как собрание только полугениальных актеров. Люди у нас были всякие, в том числе и не талантливые. Например, Лена Косарская запомнилась главным образом потому, что вместе с Дейкун заведовала буфетом, и еще больше — как дочь сестры Комиссаржевской от графа Муравьева, мужа самой Веры Федоровны. Зина Журавлева была мила в ролях молоденьких, хорошеньких девушек, ее любили за добродушие и множество ямочек на прелестном личике. Красивая, бледная, похожая на камею, Лиза Щербачева выглядела на сцене декоративно со своими таинственно опущенными глазами. Все они были не без способностей, но без того призвания, которое определяет всю дальнейшую жизнь. Кто замуж вышел, кто куда-то уехал — стать настоящими актрисами у них сил недоставало. Но в те дни они не были балластом, нет. Во-первых, достойно выполняли то, что им поручали в спектаклях; во-вторых, и это главное, были необыкновенно увлечены Студией, жили общими интересами. Сказать, что мы любили Студию, — мало. Она была смыслом нашей жизни, самой жизнью, без нее, казалось, мы задохнулись бы. И это делало возможным содружество очень разных и отнюдь не всегда любящих и понимающих друг друга людей. Об отсутствии идиллических отношений свидетельствуют записи Сулержицкого в журнале Студии, — он за многое сердился, отказывался вообще работать с нами, грозил уходом, и столько боли было в его обидах на нас. А рядом с его гневными словами возникали юмористические зарисовки нашего быта. Рискуя быть обвиненными в зубоскальстве, преследуемом строгим Сулером, острили Чехов и Вахтангов, который в этих случаях скромно подписывался W. Вот один из его опусов:

«Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит Станиславский
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
{109} Полно, не грусти.
В “круг” войди, закрывши глазки,
Мышцы отпусти.
По камням струится Терек,
Спят и лес и дол.
Злой Сурен ползет на берег,
Строчит протокол».

Теперь о Сурене, который «строчит протокол». Однажды на репетицию «Гибели “Надежды”» Станиславский привел молодого человека.

— Это студент, — сказал Константин Сергеевич, — он будет суфлировать. Познакомьтесь. Простите великодушно, очень трудное имя… забыл…

— Сурен Ильич Хачатуров.

— Совершенно верно, — обрадовался Станиславский, — Сурен. — Отчество он явно уже не помнил.

Так он и остался для нас Суреном, этот черноглазый, красивый и совершенно замечательный человек — последнее мы поняли со временем. А тогда…

— Ты заметила, какие у него огромные глаза? — восхищенно спрашивала одна актриса.

— А глаза видела какие — как огонь! — восклицала другая.

— У Сурена глаза томные.

— Нет, у него глаза добрые, умные.

В наш тесный круг этого студента-филолога из Московского университета приняли сразу. Его доброжелательный характер, увлеченность и искренность нравились всем, так же как его удивительные глаза.

В Художественном театре Сурен появился приблизительно в то же время, что и я. Был суфлером, статистом, помрежем, когда ставили «Карамазовых», «Бесов», «Живой труп». В жизнь Студии окунулся с головой, проводил там дни и ночи, с одинаковой душевной отдачей выполнял любую работу. Он был верным знаменосцем учения Станиславского и страстным приверженцем Сулержицкого. В Студии мы много терпели от его взыскательности. Обычно добрый до кротости, он становился зверски неумолимым при малейшем нарушении дисциплинарных или этических законов — даже его юмор отступал куда-то. Казалось, он лучше всех проникся заветом Станиславского, сказавшего после «Гибели “Надежды”»: «Помните только, что для нас Студия, и берегите ее; как огня бойтесь развала душевной дисциплины».

{110} Мы вместе служили потом в МХАТ 2‑м, к этому периоду я еще обращусь. Сейчас скажу лишь, что среди многих хороших людей, которых мне повезло встретить в жизни, немного было таких прекрасных, как Сурен Хачатуров.

Связанные общим делом и единой верой, студийцы проводили вместе много времени помимо репетиций и спектаклей. В этом, как и во всем остальном, велика была заслуга Константина Сергеевича. Он приглашал в Студию интересных людей, и, вместо того чтобы наконец убежать домой, отдохнуть, мы дружно сидели в ожидании его сюрпризов. Как-то он появился весь в черном, величественный и счастливо гордый тем, что привел Айседору Дункан. Она стояла рядом с ним — нездешняя, в туманно-сером хитоне. Белые цветы, преподнесенные студийцами, она положила на плечо и так сидела все время. У другой это выглядело бы претенциозно, на плече Дункан — естественно.

Интересна была встреча с Закушняком, который всем нам очень понравился — симпатичный, милый, скромный. Он прелестно читал Твена. Константин Сергеевич смотрел на Закушняка влюбленно, как он один умел, когда бывал кем-нибудь увлечен. А уж когда чтеца спросили о методе заучивания больших сочинений и он ответил, что делит текст на куски, — Станиславского обуял восторг.

— Прислушайтесь! Вот талантливый человек, и ему необходимы куски. Это органический путь актера.

Особое наше внимание Станиславский обращал на манеру чтения, всегда разную у Закушняка — в зависимости от писателя, чье произведение он читал.

— Запомните, — настойчиво повторял Константин Сергеевич. — Умение передавать стиль автора — одна из основ мастерства.

Привозил он в студию и японскую актрису Гонако — прелестное крошечное создание, которая с партнером играла маленькую пьеску. Потом их уморительно показывали, обе в халатах, Бирман и Успенская: женственную крошку японку — длинная, угловатая Сима, которая невинно щебетала, от чего-то отказывалась, обороняясь, а властного мужчину — небольшая, верткая Успенская, грозно наскакивающая на партнершу. Сцена получилась страстная и очень смешная. Громче всех смеялся Станиславский. Его способность радоваться малейшему проявлению таланта была поистине необыкновенной.

После таких встреч мы еще долго обсуждали впечатления прошедшего вечера — за чаем или на прогулке по {111} уже тихому, ночному городу, — и так не хотелось расставаться! Эту возможность нам давали гастроли — прекрасные дни нашей жизни.

Первые гастроли — совершенно особый период жизни. Когда отрываешься от привычного уклада родного дома и с театром попадаешь в другой город — даже в Петербург, где раньше бывала, — чувствуешь себя немножко иностранкой. Когда участвуешь лишь в народных сценах, но вместе со всей труппой выезжаешь в другой город, где проживание в одной гостинице и постоянное общение с маститыми актерами несколько стирает грань, которая обычно отделяет тебя от них, ощущаешь себя настоящей артисткой. И, наконец, когда после длинного дня, наполненного массой пусть незначительных, но приятных событий, всю ночь вместе с подругами изнемогаешь от веселья, причину которого и определить толком нельзя, — жизнь превращается в нескончаемое воскресенье. Позже, на гастрольных спектаклях Студии, где мы, молодые, уже играли серьезные роли, появлялось тревожное чувство ответственности, но этот праздник оно украшало еще и радостью творческой — ведь нам сопутствовал успех.

Сегодня наши молодые гастроли представляются мне вереницей веселых происшествий и приключений. Мой первый выезд с театром в Петербург, весной 1911 года, вызвал лихорадочное волнение в доме. Во-первых, дитя никогда еще не покидало родного гнезда без родителей, во-вторых, оно, это дитя, будет спать «на твердом», то есть в вагоне третьего класса, как положено всем артистам-сотрудникам.

— Нет‑нет, — нервничала мама, — пусть она едет как всегда, как привыкла — вторым классом.

— Соня права, — вступился за меня папа, — очень будет глупо, если она поедет отдельно. Глупо и скучно.

Все как-то разрешилось, и вместе с остальными я погрузилась в общий вагон. Как только отошел поезд, мы обнаружили у окна чужую даму — она была закутана в зеленоватую вуаль и сидела, неподвижно глядя в окно, спиной ко всем. Мы разговаривали, угощали друг друга, но все время с интересом посматривали на нее, особенно мужчины. Часа через два, заинтригованный таинственной особой, Дикий подстроил падение на ее голову какой-то картонки, схватив которую, он должен был спасти несчастную жертву. Незнакомка вскрикнула от страха и знакомым голосом выругала его. Оказалось, это Надежда Бромлей, выступающая с нами в народных сценах. Мы все ей, {112} видите ли, надоели, и она решила так отсидеться, пока мы не уляжемся. Инцидент этот послужил поводом для веселья, продолжавшегося уже всю дорогу.

Петербург встречал Художественный театр как праздник. Задолго до приезда интеллигентная молодежь простаивала в длинных очередях, и билет на любое место считался большой удачей. Театралы после спектакля приветствовали артистов у служебного подъезда — об овациях в зале я уж не говорю.

Днем мы репетировали. Однажды на сцену суда в «Братьях Карамазовых» вводили нового исполнителя роли защитника Фетюковича — Ивана Николаевича Берсенева.

Нет, сердце ничего мне не предсказывало. Сидя в «публике», которую изображали сотрудники, я думала о том, что уже обеденный час и как бы хорошо в такой солнечный день скорее оказаться на улице. Вдруг в эти ленивые мысли ворвалась адвокатская речь, произнесенная с таким мастерством и вдохновением, что по окончании ее раздались аплодисменты, хотя в Художественном театре такое было не принято и редко случалось. Пообсуждав необыкновенно красивого и безусловно талантливого молодого Берсенева, мы ринулись на Невский, по которому могли гулять часами, покупая на каждом углу бананы. В ту весну мы их съели тонны, я думаю. Иногда к нам милостиво присоединялся Качалов, и у меня от волнения подкашивались ноги.

Атмосфера большого события, царившая в городе, обволакивала и нас, скромных девушек из Мокрого. Когда вместе с известными артистами мы входили в ресторан, где оркестр встречал нас музыкой из «Синей птицы», каждый задыхался от сознания своей причастности великому театру. Тем более что с ними же, случалось, нас и на банкеты приглашали, о чем в Москве мы тоже мечтать не могли. На одном из них, в «Бродячей собаке», оформленной Сергеем Судейкиным, приветствие театру в присутствии художественной элиты Петербурга сказал Александр Иванович Куприн.

В те времена мы еще плохо знали друг друга, и гастроли иногда превращали в дружбу приятельские отношения. В Петербурге я совсем тесно сошлась с Симой и Лидой. Вчетвером — они, я и Зина Журавлева — мы жили в одной комнате. После утренней репетиции, вечернего спектакля, дневных прогулок по городу и белоночных где-нибудь на островах Сима, Лида и я валились на свои постели, но не спали — ждали Зину. Она входила с цветами {113} и на цыпочках шла прямо к портрету своего покойного отца, который возила с собой, становилась на колени и начинала молиться, как перед иконой, обливаясь слезами, — значит, с кем-то целовалась и теперь кается. Минуту-другую нам удавалось хранить молчание, потом начинался хохот, в который тут же включалась сама Зина, и общий веселый разговор затягивался почти до утра. А следующий день снова давал пищу для веселья. Например, Татьяна Красовская не знала большего удовольствия, чем портить людям настроение каким-нибудь замечанием, произносимым с наивным выражением лица, сочувственной интонацией и детским коверканьем слов. Однажды к нам в гримуборную заглянул Качалов с цветами для дам.

— Ой, — немедленно откликнулась Красовская, — поцему такая больсая голова?

Сраженью охнув, мнительный и доверчивый Качалов кинулся к зеркалу, озабоченно ощупывая свой идеальной формы череп. Хор женских голосов вопил о его красоте и пропорциональности.

— Нет, что-то, очевидно, есть, — убито говорил он, — не могла же она просто так. — И, продолжая рассматривать себя, повторил серьезно и совсем как Татьяна: — Поцему?

Несколько дней после этого мы развлекались, наблюдая, как пристально он изучает свое изображение, проходя мимо зеркала.

В 1912 году из Петербурга ехали в Варшаву через Москву, где родственники и друзья, пришедшие на вокзал, завалили нас цветами и конфетами — в купе было ароматно и сладко. В Варшаве светило солнце, цвели каштаны. С Марусей Ефремовой мы поселились в пансионате немолодой деловитой польской пани с пышно взбитой прической. Она предоставила нам огромную комнату с балконом и ванной. За стеной жил Володя Ефремов, которого пригласили на эту поездку гитаристом в «Живой труп». Он ужасно смешил меня, поэтому чинные обеды за общим столом кончались обычно тем, что тот из нас, кто первым не выдерживал приступа смеха, неожиданно для всех вставал и удалялся из столовой.

Стоявшие в Лазенках гусары пригласили к себе знаменитых артистов Художественного театра. Не знаю, каким образом мы с Марусей оказались среди них, — вероятно, были заняты в спектакле, попались на глаза, нас и прихватили.

Аллеи с причудливыми тенями деревьев, интимные беседки, лебеди в пруду, открытая веранда с белыми, обвитыми {114} розами колоннами — все было так красиво, что я не могла сдержать восторга.

— Ты что это? — быстро пресекла меня Маруся. — Веди себя как ни в чем не бывало, будто ты из дворцов не вылезаешь.

Ужин был царский, хозяева гостеприимны и, хоть пили по-гусарски, вели себя как джентльмены. Уезжали из Лазенок на рассвете — офицеры, стоя на подножках и крышах автомобилей, сопровождали нас. Остро запомнилась Ольга Леонардовна, — живая, красивая, без тени усталости на свежем лице, она в свете утренних лучей была еще привлекательнее, чем вечером.

А на другой день всю команду сотрудников сразили огромные корзины цветов, присланные гусарами Марусе и мне. В тот вечер мы в «Трех сестрах» безмолвно выходили на минутку, и то в масках.

— Ах, как бесподобно вы сегодня играли, — дразнили нас вокруг, — незабываемые образы, небывалый успех!

Мы не обижались — самим было смешно, но цветам порадовались.

А потом был Киев — до чего же теплый и ласковый город! Мы жили почему-то в самом дорогом отеле, и, вероятно, это обстоятельство толкнуло нас на непозволительно шикарную жизнь: мы купили модные шляпы — огромные, с множеством цветов, из-за чего головы походили на клумбы.

Деньги быстро кончились, и на ужин в ресторане при гостинице, где кормились артисты, я заказывала самое дешевое блюдо — «шпинат с пашотом».

— Опять шпинат? — удивлялся Качалов.

— Я люблю на ночь есть шпинат, — светски холодно отвечала я.

— Ну, как хотите, девочки. Я себе заказываю котлету «деволяй», — простодушно говорил он, а мы с Марусей Ефремовой и Женей Марк потом «отсмеивали» этот диалог в своем номере.

Но вот наступала очередная выдача денег — и жизнь снова становилась прекрасной.

С Киевом связано много прелестных прогулок, экскурсий. Однажды всем артистам были вручены пригласительные билеты: «Группа киевлян, горячих почитателей Московского Художественного театра, просит Вас не отказать им в удовольствии провести с ними несколько часов, пожаловав запросто на устраиваемую ими во вторник 29 мая прогулку по Днепру. Пароход отойдет от Екатеринославской {115} пристани ровно в 12 часов дня. Настоящее приглашение служит входным билетом на пароход».

Все было дивно в этот день — погода, угощение, острова, на которых играли в горелки, танцевали, пели. Наравне с нами веселился Константин Сергеевич, и редко таким нарядным, веселым и молодым выглядел Леонидов. На закате сидели в высоких кустах акации, и Маруся негромко пела под гитару «Белой акации гроздья душистые…». Потом был вечер — безветренный, безлунный, с таким глубоким, темным небом, что звезды казались зажженной иллюминацией. И по Днепру, шипя, тарахтя, шли старые пароходы. Они гудели тоскливо и призывно, маня куда-то в далекий путь, в неизвестные, неоткрытые страны. Такое чувство я испытывала с детства, слыша даже обычный фабричный гудок. Думаю, что, не родись я актрисой, придумала бы себе такую профессию, чтобы всегда путешествовать — уж очень мне хотелось видеть, узнавать, раскрывать что-то новое. Впрочем, все это предоставила мне сцена, где я прожила много разных жизней и обстоятельств.

Центром молодой компании был Володя Готовцев — мой пожизненный друг. Он окончил юридический факультет Московского университета, но посвятил себя театру, который любил больше всего на свете. Его талант, доброта, обаяние были распахнуты для всех. Он как будто пришел из Ренессанса — большой, громкий, жизнеутверждающий, таким был и на сцене и в жизни. Человек наблюдательный, Володя из всего, что видел и слышал, создавал увлекательные новеллы, которые великолепно разыгрывал перед нами. А судьба, как бы идя навстречу, посылала ему сюжеты. Одно время он снимал комнату у гробовщика, — господи, чего он нам не нарассказал. Даже Станиславскому этюд показывал и был одобрен. В соседних с ним номерах поселилась труппа лилипутов. Надо было слышать, как Готовцев неестественно тонким голосом жалобно говорил, что «вчера давали мясо, а сегодня — только рыбу», а потом в лицах изображал их самолюбивые споры о том, кто из них меньше или больше. Была еще серия анекдотов про его няню. Я обожала и помнила наизусть все его рассказы, если он упускал в них какую-нибудь деталь, — протестовала, подсказывала, а он, начиная очередной «сеанс», проверял, на месте ли я.

Готовцев придумывал нелепые, но заражавшие всех игры. Например, он говорил лишь начальные буквы, по которым надо было угадывать слова. Мужчин это раздражало, {116} женщины не умели сердиться на благодушного Володю — просто мучались, но игра эта как болезнь охватила всех. В аптеке, куда я зашла, чтобы купить средство от насморка, он долго объяснял, из каких бутылочек нужно сочинить лекарство. Провизор был обижен, а Готовцев так увлекся комментариями к названиям аптечных товаров, что я с трудом увела его на улицу, где вскоре мы обросли кучей людей, которым он показывал новый номер — «Аптека».

В основном мы жили кучно, всюду бывали вместе. Но иногда выезжали «интимно» — в номер к нам с Женей Марк стучался Подгорный, он же Бакуля, и зловеще объявлял: «Пришел ваш развратитель». Это означало, что вместе с Николаем Осиповичем Массалитиновым они везут нас в Купеческий сад ужинать. Надо сказать, в этом странном квартете никто ни в кого не был влюблен. Я и сейчас не понимаю, чем привлекли мы светского Подгорного и полного, серьезного, даже мрачноватого Массалитинова, — разве что щенячьим весельем (мы с Женей были гораздо моложе наших спутников) и искренним выражением радости от их приглашения.

Подгорный со знанием дела, как умел только мой дедушка, заказывал:

— Пожалуйста, заморозьте шампанское, чтобы оно было с иголочками. — И видя изумление в глазах «дам», поучительно добавлял: — Это очень важно — иголочки. А картошку поджарьте тонкой сплошной лентой, как кудри.

Если что-нибудь мне не нравилось, он строго указывал: «Вы ничего не понимаете — это вкусно». Я покорно соглашалась.

Выезды наши неизвестно почему держались в секрете. Думаю, Подгорный скрывал их от какой-нибудь дамы, Массалитинов просто не любил гласности. И уж конечно, все мы боялись гнева Станиславского — он бы не простил «взрослым» совращения «малолетних» на пошлую ресторанную жизнь. Поэтому легко себе представить, как поперхнулись все четверо, увидев сбегавшего по лестнице Берсенева. Отыскивая кого-то в зале, он остановился на последней ступеньке — пальто накинуто на руку, шляпа лихо сдвинута на затылок, цветок в петлице, дерзкий взор…

— Черт его знает, до чего красив, — смущенно буркнул Николай Осипович, уткнувшись в тарелку.

В этот момент глаза Берсенева наткнулись на нас. Он {117} так изумился, что даже отклонился чуть назад и приоткрыл рот.

— Вот так раз! — только и сказал он, даже без улыбки.

Но все обошлось благополучно — Берсенев нас не выдал.

Счастливыми были петербургские гастроли Студии — уже играли *свой* спектакль, уже *сами* считались артистами, уже о *нас* писали критики. О безмерный восторг первой робкой уверенности, что ты есть, не числишься, а есть в искусстве, — как его передать!

Тогда же произошло событие, подтвердившее нашу значительность. Я уже говорила, что деньги нам платили только в театре. Но «Гибель “Надежды”» шла с полными сборами, и мы обратились к руководству с просьбой выделить участникам часть прибыли. Станиславский велел выдать всем «дивиденд» по двадцать рублей — и деньги немалые, по нашему разумению, и признание какое! Правда, выдавая банкноты, Готовцев сурово предупреждал:

— У Немировича все время меняется настроение, может еще передумать. На всякий случай — не тратьте.

Мы были согласны на все, и главной заботой стало хранение денег. В «номерах Мухина» на Невском Бирман, Дейкун, Успенская и я занимали одну комнату и там долго перекладывали деньги из комода в стол и обратно. Покой обрели, когда каждая засунула заветную пачечку в чулок — так и ходили.

В середине Невского нам повстречался Константин Сергеевич, не знавший о запрете, наложенном на деньги.

— Только не вздумайте шиковать, — серьезно сказал он. — Можно, конечно, перед спектаклем нанять автомобиль и немножко покататься. Но не увлекайтесь дорогими туалетами. — Как все очень богатые люди, он плохо представлял себе истинную стоимость двадцати рублей. — И не потеряйте деньги, — добавил он.

— Они надежно спрятаны, — хором ответили мы и приподняли длинные, по моде того времени юбки.

Увидев на всех четырех ногах в середине икры непонятные опухоли, Константин Сергеевич даже немного склонился, чтобы лучше рассмотреть.

— Странное портмоне, — несколько растерянно сказал он. — Ну‑ну… — И зашагал дальше.

С тех пор я не могу без смеха слышать редко употребляемое теперь слово «портмоне» — предо мной немедленно возникают изумленные глаза Станиславского.

{118} Несколько дней спустя Готовцев официально объявил:

— Немирович устоялся, можете тратить.

Несмотря на предостережения Константина Сергеевича, мы все-таки кинулись в наш любимый английский магазин и на все деньги купили Лиде последнюю новинку — непромокаемый плащ. Дома долго сидели возле умывальника: я капала на рукав — и все застывали.

— Не промокло, — взволнованно шептала Лида.

— Сохнет, — умиленно вздыхала Сима.

Кончилось лето. На сбор труппы я мчалась ветром. После большого перерыва даже улицы казались приветливыми, а уж в коридоре театра начинался настоящий праздник — объятия, поцелуи, радостные возгласы, звонкий смех. И надежда — на будущий спектакль, на удачную роль, на новую дружбу, на главную любовь… Я знаю, сбор труппы часто называют «иудиным днем» — за лицемерные улыбки, фальшиво-льстивые слова, двусмысленные комплименты. Может быть, что-то похожее происходило и тогда, но я этого не знала, и много-много лет встреча с товарищами по театру, в такой день особенно нарядными, красивыми, наполняла мою душу искренней радостью. Правды ради должна признаться, что потом, очень-очень потом она прошла.

Тот день начала теплой московской осени 1913 года запомнился мне двумя моментами — не равнозначными, но для меня тогда одинаково важными: Немирович-Данченко сказал, что я похудела и мне это идет, а Сулер сообщил, что скоро будем выпускать спектакль «Праздник мира» по пьесе Гауптмана, который ставит Вахтангов. Так же как Болеславского, мы быстро признали Женю лидером. Это было важно, потому что старшие в театре относились к нему прохладно — сейчас даже трудно понять почему. Мы же окружили его уважением, послушанием. На репетициях то и дело слышалось: «Помоги… Объясни… Как ты скажешь… Без тебя я не решусь…» При Вахтангове роль режиссера в работе над нашими спектаклями стала более значительной, активной.

Вахтангов репетировал с необыкновенным азартом — думаю, что пьеса особенно волновала его ассоциациями с собственным неблагополучным родительским домом. Его очень занимали семейные отношения, в тягостной, душной пьесе он хотел разгадать «тайну человеческих страстей», как он говорил. Вахтангов вел себя властно, твердо знал, {119} чего хочет, не терпел возражений. Он был молод и обуреваем собственным темпераментом, ему не хватало осторожности в подходе к актеру. Но зато как заразительна была его увлеченность, как очевиден талант, — мы, молодые и неопытные, почувствовали это раньше всех.

Начальный репетиционный период отличался тишиной — мы говорили почти шепотом, чтобы не наигрывать. Однажды во время репетиции, когда мы, шевеля губами, как смертельно больные, проговаривали реплики героев, вошли Станиславский и Любовь Яковлевна Гуревич, известный критик и друг театра.

— Продолжайте, продолжайте, — пророкотал он и вместе со своей спутницей сел прямо перед нами.

Мы замерли — ни одна сцена еще не готова, и громко произносить текст — значит растерять все нажитое.

Константин Сергеевич посматривал на Любовь Яковлевну как любящий родитель на гостей, которым сейчас его необыкновенное дитя такое покажет… Он был влюблен в Студию и не понимал, что мы еще немощны и боимся чужих глаз.

Вахтангов попробовал было что-то произнести нарочито бодрым голосом, но не сдержал беззвучного нервного смешка — верного признака его смущения.

— Кашляй, — шепнул он мне.

Я кашлянула раз-другой — снова мучительная тишина.

— Не знай слов! — тихо приказывает Вахтангов.

— Я забыла текст, Женя, — громче лепечу я.

— Они слов не учат, — с готовностью поясняет Станиславский, — запоминают от кусков и задач.

Гуревич благостно кивает.

— Падай в обморок и лежи молча, — шипит Вахтангов Болеславскому.

Ричард ложится и с удовольствием закрывает глаза — обморок действительно есть в пьесе. Я склоняюсь над ним. Выходят другие исполнители и начинают убирать елку — все молча.

— Извините, Константин Сергеевич, — говорит наконец Женя, — мы дошли до сцены обморока, а она немая…

Не знаю, что подумал Станиславский, но Любовь Яковлевну он вскоре увел, и мы перевели дух.

Но в общем работа шла успешно, полная неожиданных взрывов и внезапностей. Часто они бывали неожиданны и для самого Вахтангова, который тоже еще был учеником, — порой его четкое представление об образе менялось при встрече с актером на репетиции.

{120} — Хмара открыл мне сегодня, что Шольц, оказывается, хороший человек, он стремится к миру.

Я опять получила «голубую» роль — Иды Бухнер. Вахтангов «заказывал» образ: «Сентиментальная немочка, глупая, ходит мелкими шажками».

— Женя, — просила я, — позволь не думать о глупости, она мне мешает.

Но он не позволял, а у меня не хватало опыта и умения, чтобы отыграть хотя бы поэтичность Иды, — я сама слышала в себе неверные ноты. Так моя вторая роль в Студии тоже не стала удачей. Другие — Хмара, Бирман, Дейкун, Болеславский и, конечно, Чехов — репетировали интересно, обещающе.

Незадолго перед показом «Праздника мира» Станиславскому Студия переехала на Скобелевскую (ныне Советскую) площадь — в старинный трехэтажный особняк, уцелевший в 1812 году. Внутри перестроенный, он сохранил стройность и уют. Особенно хороша была роспись на потолках — какие-то фигуры и гирлянды цветов, неяркие, в серо-бежевых тонах. Я чуть не заплакала, увидев после ремонта, что они безжалостно замазаны белилами, и успокоилась лишь спустя годы, когда разрушили весь этот прекрасный дом.

В новом помещении был зал мест на полтораста, тоже без сцены, но мы получили комнату для репетиций (она же фойе и буфет), две гримерные, мужскую и женскую, а Сулержицкий — отдельный кабинет. Как и прежде, ни рампы, ни суфлерской будки, освещение только верхнее.

Позже мы расширили свои владения, но и в первоначальном варианте здание показалось нам роскошным.

Открытие прошло торжественно, хотя и без приглашенных лиц. Станиславский выступал первым. Он сказал, что новые, улучшенные условия требуют и лучшей работы, что главная цель — наиболее полное выявление способностей молодых актеров. После него «неофициальную речь», как было объявлено в газетах, произнес Немирович-Данченко. Смысл ее сводился к тому, что самое ценное в артисте — нравственное и умственное совершенство, для развития которого необходимы знания, изучение литературы. И еще: нужно развивать душу, иначе не найти в себе отклик на автора, которого ставишь. Помню его слова: «Если вы играете Гоголя, а зритель говорит “очень хорошо, хоть это и не Гоголь”, — первая часть фразы убивается второй. Если не Гоголь — не может быть хорошо. {121} Чтобы выразить автора, нужна культура и, что особенно важно, актерская интуиция».

Мы начали обживать свой дом. Нам нравилась дамская уборная с настоящим столом и диваном, раскинувшись на котором каждая из нас чувствовала себя m‑m Режан, хоть шкуры на полу и не валялись, как на известной картине.

В «Люксе» у нас бытовало выражение «за шкап» — между маленьким шкафчиком и стенкой была щель, в которую мы вползали, чтобы пошептаться. Здесь наши секреты были обставлены гораздо элегантнее: в углу, возле умывальника, отгороженная ширмочкой, стояла большая корзина для костюмов. Так сладко было, водрузившись на нее, поведать подруге «жгучую тайну».

Немаловажную роль в нашей жизни играл памятник Скобелеву, стоявший перед окнами фойе, где проходили репетиции и заседания до рассвета с выборами правления и поисками репертуара. Если нас постигала неудача или вспыхивала ссора — всякое бывало, — Готовцев, патетически помахивая в сторону памятника, басил:

— Ну, что ж, разойдемся — и с шапочками возле генерала стоять!

Возле памятника часто останавливались нищие, и презрительное «с шапочками» означало полное одиночество и непоправимый материальный крах.

Потом памятник сломали, он лежал во дворе Моссовета. Глядя на распростертого генеральского коня, я умиленно думала, сколько разговоров, смеха, слез, любовных признаний прозвучало под его большим, волнистым бронзовым хвостом.

Приближался день показа «Праздника мира». Возбужденные переездом и несколько усыпленные успехом «Гибели “Надежды”», мы были совершенно не подготовлены к обрушившейся на нас беде: сказать, что Константин Сергеевич не принял спектакля, — ничего не сказать. Он бушевал так, что сам Зевс-громовержец завидовал, вероятно, ему в эти минуты. Обвиняя нас в натурализме — мы, видно, действительно перестарались в изображении тяжелых и некрасивых моментов жизни, — Станиславский уже не замечал ничего хорошего. На наши бедные головы камнями падали слова «кликушество», «истерия» и еще какие-то, не менее уничтожающие. Прячась за спины друг друга, мы тихо плакали. Объявив в заключение Вахтангову, что тот может быть режиссером, подготавливающим актерский материал, то есть педагогом, но никогда не станет {122} постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля, Константин Сергеевич покинул зал.

Уязвленный, расстроенный Вахтангов обратил на нас вопрошающий взор, исполненный горя и обиды.

— Почему он так определил? Откуда это видно, что я не могу быть постановщиком, объясните мне? Нет, я знаю, что чувствую форму, знаю, — настойчиво повторял он.

И был прав — театральная форма действительно оказалась наиболее сильной стороной его таланта.

Эта ошибка Станиславского, слава богу, не сгубила Вахтангова. Но в тот день нам нечем было его утешить — жизнь, казалось, черна и кончена. Правда, мы проявили мужество, упорство и, я бы даже сказала, отвагу — решили испросить разрешения Станиславского показать «Праздник мира» старшим актерам Художественного театра. И когда он внезапно согласился, не знаю, что в нас было сильнее — радость или страх. Снова играть разгромленный спектакль, да еще кому — им, не принимающим нас всерьез!

Гримировались молча — всю волю, все силы берегли для спектакля, для еще одного, следующего после «Гибели “Надежды”» прыжка в неизвестное.

Начали. Мы с Поповой — моей матерью по пьесе — стоим за кулисами и слушаем, как на сцене исходит в бессмысленной ссоре семья Шольц. Но при этом слышим еще и мертвую тишину в зале. И не знаем, что она означает — острый интерес или полное его отсутствие. Потом я сама выхожу на сцену — и уже перестаю понимать все происходящее вокруг… Не помню, в какой счастливый миг мы осознали, что победили.

Успех был полный, настоящий. Качалов говорил Станиславскому, что это один из лучших спектаклей, виденных им. Остальные «старики» его хором поддерживали, утверждая, что мы нашли подход к образам через «систему», что воздействуем на зрителей раскрытием глубоких человеческих страстей. И Станиславский сменил гнев на милость — разрешил играть на публике.

Премьерой «Праздника мира» открылась Студия на Скобелевской площади. Отсутствием сцены новое помещение напоминало старое — только зрительные ряды приподняты амфитеатром. Скупостью оформления наш второй спектакль тоже был близок первому: холщовые стены, самые необходимые предметы мебели, некоторые бытовые подробности, случайно подобранные, но создающие впечатление верности эпохе костюмы. От публики нас отделял {123} зеленоватый, с черным бордюром внизу занавес, который еще висел при открытии Художественного театра в Каретном ряду. Спектакль принимали хорошо: обвинения одних критиков в истеричности, в «будничной комнатной беседе» и т. п. тонули в восторженных отзывах других рецензентов, утверждавших, что на сцене Студии происходит психологическое чудо — подлинность чувств, открытость переживаний, обнаженность сердец. Зрители напряженно следили за событиями, часто раздавались рыдания. Нам это нравилось, а Сулержицкий страдал от такого дикарского понимания успеха, ругался с нами.

— Поймите, — надрывался он, — раз в зале истерика, — значит, играете отвратительно! Нужно трогать фантазию, душу, а вы дергаете нервы. Это чуждо искусству!

Мы верили Леопольду Антоновичу, но, что скрывать, еще больше — всхлипываниям и аплодисментам. И уж конечно, возомнили о себе, когда после спектакля увидели Горького: поднимаясь к нам по скрипучей узкой лестнице, он плакал в огромный носовой платок. За ним, тоже плача, шла Мария Федоровна Андреева. Они захвалили нас, удивлялись, как это при такой молодости мы показываем совершенно «взрослое» искусство. Их восхищение укрепило репутацию спектакля, хотя прав, конечно, был Сулер — потом мы это поняли.

Тем не менее «Праздник мира» шел три сезона, что в те годы неизменно свидетельствовало об успехе, — как только падали сборы, спектакль уходил из репертуара. И безусловно, «Праздник мира» знаменателен тем, что с него начался великий режиссер Евгений Вахтангов, окончательно утвердившийся своим следующим спектаклем — «Потоп».

Пьеса Бергера отличалась от «Праздника мира» и сюжетом и характерами персонажей, но было в обеих общее — люди глубоко разобщенные, враждебные в силу каких-то обстоятельств (в «Потопе» — ожидание якобы неминуемой гибели) проникаются друг к другу естественным дружелюбием, теплом. Но ситуация меняется, и снова бесчеловечная ненависть обуревает всех, и уже нет лиц — одни звериные оскалы. Никто не мог тогда предположить, что Вахтангов к концу своей трагически короткой жизни создаст наполненную светом и смехом «Принцессу Турандот» — неповторимый образец блестящей театральности и ошеломляющей фантазии. Но уже тогда его влекло за рамки принятой в Художественном театре строгой сценической правды, и в этом неосознанном грехе артисты {124} Студии были с ним заодно. Вахтангов сдерживал, а может быть, в чем-то насиловал себя, артисты подчинялись ему, и все-таки спектакль, в целом абсолютно реалистический, поражал заостренностью, преувеличенностью, резким внешним рисунком. Я не участвовала в нем, но хорошо помню то безжалостного, то испуганного биржевика Бира, которого графически точно играл Гейрот; грустного «чудака, за словами которого чувствуется мудрость» (как определил Вахтангов) О’Нейля в исполнении Хмары; жалкую, утратившую мечту о счастье проститутку Лиззи — ее играла красавица Бакланова, татом — молоденькая Пыжова. И самого Вахтангова — разорившегося биржевого маклера Фрэзера, злобного, завистливого, отвратного.

В обоих вахтанговских спектаклях выступал Чехов. В «Празднике мира» он играл Фрибе, слугу Шольца. Уже на репетиции он уморил нас, когда, взъерошив волосы и скорчив немыслимую мину, заковылял по комнате, согнулся пополам и от собственного смеха не мог разогнуться.

— Я сам не знаю, что играл, — признался он.

— А знаешь, хорошо, — сказал Вахтангов и, воровски оглядевшись, добавил: — Только вот вопрос — бывают ли такие люди?

Оказалось, бывают. В спектакле Фрибе предстал забитым, еле державшимся на ногах пьянчужкой, по-собачьи преданным своему недоброму хозяину. Впечатление он производил одновременно смешное и драматичное, чем-то трогающее и отталкивающее. Эти, казалось, трудно сочетающиеся краски всегда были рядом в актерской палитре Чехова.

Совсем иначе, но по этому же принципу выстроил он роль в «Потопе», которую играл вслед за Вахтанговым. Его Фрэзер, мерзавец, считавший еще большими мерзавцами всех остальных, облезлый, валяющийся на дне жизни, был нагл, пошл, труслив, вздорен и трогателен неожиданной в этой продажной душе болью. Мастерство Чехова, как всегда, сражало, приковывало. Но, честно сказать, мне в этой роли больше нравился Вахтангов. В чеховском Фрэзере присутствовала некая анекдотичность, юмор временами преобладал. У Вахтангова образ был жестче, глубже и, как мне казалось, более соответствовал строю спектакля.

В отличие от «Гибели “Надежды”» спектакли Вахтангова были больше режиссерскими, чем актерскими. В «Потопе» все события окрашивались атмосферой бара Страттона, {125} в котором происходило действие. Сейчас трудно сказать, чем именно достигалось это ощущение разврата, корысти, нечистых денег, ненависти, подлости, но именно оно было исходным в восприятии спектакля. Первый и третий акты несли тему «человек человеку — волк», и отношения персонажей выстраивались в них по-волчьи, без намека на что-нибудь человеческое. А перед лицом смерти — во втором акте — все вдруг поверили, что человек человеку — брат. Воцарялись, казалось бы, сердечный мир, доброта. И в неверном мигании свечей возникал отчаянно вихревой танец «братьев», уже через несколько часов снова готовых загрызть друг друга.

Работа над «Праздником мира» и «Потопом» сопровождалась принципиальным спором между Вахтанговым и Сулержицким. Леопольд Антонович считал, что люди там «не потому ссорятся, что дурные, а потому мирятся, что хорошие», что обстоятельства — социальные, семейные, материальные — порождают злое в добрых людях. Вахтангов стоял на полярной позиции: персонажи обеих пьес, утверждал он, отвратительны по своему существу и только в редкие минуты просветления или в минуту смертельной опасности им удается ненадолго засветить фитилек добра в темноте своих злобных душ.

Не берусь судить, кто думал вернее (хотя литературному материалу, мне кажется, больше соответствовала концепция Вахтангова), но как точно это несходство взглядов высвечивало разность душевного устройства двух одареннейших и близких людей. Сулержицкий был человеком глубоко гармоничным и почти святым в своих стремлениях и театральной вере. Вахтангов состоял из внутренних противоречий, противоречиво относился и к внешнему миру. По-моему, он — умный, темпераментный, нервный — жил в постоянном душевном дискомфорте. Тяжелая юность, несложившаяся в Художественном театре судьба, при яростной убежденности в своем режиссерском призвании, обострили бойцовские качества молодого, по-восточному самолюбивого человека. Его разрывало от идей, замыслов, требующих подтверждения и, следовательно, проверки. К тому же, я уверена, он знал роковой исход своей болезни, поэтому мучительно ощущал неповторимость каждого дня, каждого мгновения жизни. И торопился. С какой-то неукротимой жадностью — целеустремленно, зная, чего хочет, — кидался он из одной студии в другую, организовывал свою, ставил везде всегда… Ему надо было успеть, а мы обижались, когда он {126} кидал нас ради другой работы, «на стороне», хотели, чтобы он оставался только нашим.

В его режиссуре всегда была убеждающая обоснованность, поэтому репетиции, как правило, проходили легко, без мучительства. Крепкий, сухой, быстрый, он увлекал нас — под жгучим взглядом его удивительных глаз мы не знали устали.

— Имейте в виду, что сегодняшняя репетиция — это подготовка к завтрашней, — говорил он, и мы уже нетерпеливо ждали эту «завтрашнюю».

Репетиция же могла оказаться всякой. При творческом подъеме и хорошем расположении Вахтангова работа у нас спорилась, а он все вел нас дальше, все хотел лучше.

— Именно потому, что хорошо, нужно еще и еще искать. От хорошего легко искать лучшее, — подстегивал он актеров.

А иногда приходил на репетицию, как бы заранее решив ничего не принимать, и становился невыносим — смотрел из зала холодно, непроницаемо и презрительно.

Как во многих людях, в Вахтангове странно уживались два человека. Но поскольку он был необычайно яркой личностью, то и эти двое, в нем живущие, изумляли своей контрастностью. Один — горячий, озорной, рассыпающий остроумные стихотворные экспромты, другой — мрачный, равнодушный, часами лежащий в одиночестве с погасшим взглядом. Женя умел быть центром самой веселой и занятной компании (очень смешно показывал походку Сулера, выражая ею всю сущность нашего учителя, а потом голосом Качалова произносил забавный текст, похожий на монолог Анатэмы), но при этом обходился без близких друзей. В Студии наиболее тесно был связан с Сушкевичем, Бирман и со мною, да и то при некой дистанции. Впрочем, меня он поддерживал во всех трудных ситуациях, и я часто чувствовала тепло его сердца.

Очень сложно складывались отношения у Вахтангова с Чеховым. Каждый был влюблен в талант другого, они воодушевляли друг друга и в серьезной работе и в шутках — оба были лихи на выдумки. Но между ними происходило вечное безмолвное, иногда недоброе состязание. Женя бывал жесток, зло ироничен, даже циничен, мог сильно обидеть ни за что. Но он же, как никто, умел искренне раскаяться, тяжко мучиться собственным проступком, убежденно призывать нас беречь все лучшее в себе, чутко, порой сентиментально — в самом хорошем смысле — реагировать на любую несправедливость, свою и чужую. {127} Да, он был всякий, но всегда необыкновенный. И постоянно менялся — не по беспринципности или приспособляемости, а от живости таланта и ищущего ума. Страдания и ранняя зрелость сделали его философом, когда жить осталось совсем немного. И из всех таких разных Вахтанговых победу одержал самый прекрасный, доказательство тому — бессмертная «Турандот».

Обо всем этом я думала на открытии мемориальной доски в 1971 году, когда, несмотря на стужу, у его дома собралась вся труппа Вахтанговского театра. Звучала музыка, в коротких выступлениях его называли вождем целого театрального направления, и имя его спустя полвека звучало звонко, гордо, торжественно. Было грустно и радостно. А потом, уже дома, в его скромной квартире, на стене сохранившегося кабинета я увидела свою давнюю-давнюю фотографию. И забыв все официальные слова у обожженной морозом мемориальной доски, я ушла «под воду» — в нашу юность, из которой он будто звал меня, как когда-то, смешно и весело: «Фифка!» Я откликнулась про себя — со студийной готовностью и непрошедшей нежностью: «Я здесь, Женя, с тобой».

Занятые только театром и Студией, мы как-то не слишком интересовались происходящими вне театральной жизни событиями. А на Россию уже надвигалась первая мировая война. Не мною замечено, что предвоенное время имеет свои приметы. Но эти годы совпали с моей только что начавшейся взрослой жизнью, мне их не с чем было сравнивать. Только оглядываясь назад, я поняла, что нечто лихорадочное, экстравагантное — иногда на грани безумия — и трудно объяснимое в специфике начала десятых годов (не говоря о многом другом, тогда недоступном моему пониманию) предвещало, вероятно, назревавший взрыв. Например, довольно часто совершались убийства и самоубийства, — как правило, на почве роковой любви. Кажется, в первый же мой сезон застрелился один из пайщиков Художественного театра — Тарасов, двадцативосьмилетний богач, стройный, с классическим профилем, обаятельный и простой в обращении, любимец актеров. Ошеломленные страшным известием, все старались не слышать, как кричала, рыдая, влюбленная тогда в Тарасова Тамара Дейкарханова, которую заперли в гримерной и охраняли.

{128} Благодаря одному нашему родственнику, присяжному поверенному, я читала материалы некоторых судебных процессов, в том числе нашумевшего «дела Прасолова». У этого, тоже молодого, купца-миллионера была какая-то патологическая любовь-ненависть с собственной женой. Сначала кто-то, подосланный ею, брызнул на него серной кислотой. Потом, после ряда нелепо-драматических событий, он застрелил ее в «Стрельне». Она лежала на полу ресторана, в роскошном платье, а на мертвой шее бесстрастно сверкали фантастические бриллианты, что произвело эффектное впечатление на присутствующих. Когда его судили, в зале было тесно от нарядной публики — трактирные ужасы обладали странно-притягательной силой, а после речей известных адвокатов и оправдательного приговора дамы забросали убийцу цветами.

Оправдал суд и еще одного убийцу. Доведенный в яростной ссоре со своей возлюбленной до состояния аффекта, он бегал за ней вокруг стола с ножом в руке и, настигнув, заколол несколькими ударами. Ему было назначено покаяние в виде краткого пребывания в монастыре. На его бедную жену обрушились сразу два несчастья — открывшаяся измена и преступление. Она вела себя удивительно — не осуждала, старалась выручить и все время находилась рядом с ним. На этой истории я остановилась так подробно, потому что ее герой через тридцать пять лет стал моим коллегой по театру и другом. Он был средним актером, но замечательно красивым, высокоинтеллектуальным, крайне интеллигентным, образованным и воспитанным человеком, прекрасным рассказчиком. Общаясь с ним на протяжении многих лет, я иногда внутренне вздрагивала, вспоминая его прошлое, и думала, как мог убить женщину он — такой мягкий, деликатный, мирный. Вероятно, удушье общей атмосферы мутило разум и толкало людей на несвойственные им поступки. Конечно, они не всегда были уголовно наказуемыми, но часто приходилось сталкиваться с проявлениями достаточно дикими, свидетельствовавшими об общественном упадке.

Из просвещенных купцов, коих довольно много было в то время, выделялась знакомая нам семья Сергея Ивановича Щукина, известного своей картинной галереей, собранием полотен импрессионистов. Сын Щукина, Ваня, дружил с моим двоюродным братом и ухаживал за его сестрой — мы ехидно называли ее Манечка Щукина и просили денег взаймы. В их доме, где бешеное богатство смягчалось художественным вкусом хозяина, была своя {129} трагедия: мать Вани, кажется, отравилась, брат тоже покончил с собой. А милая и совершенно нормальная сестра Катя, поддавшись моде на экстравагантность, носила на шее страшное боа — большую жирную змею, из которой, правда, было вынуто жало. Одна из Морозовых завела тигрицу, которая гуляла по всему дому, как кошка, и катала куклы, специально для нее приобретенные. Однажды, ослепленная блестящим шлейфом бального платья, тигрица бросилась на хозяйку и чуть не закатала до смерти. Роскошная содержанка другого миллионера гуляла с распущенными волосами (что в те времена даже в голову не могло прийти — прически скалывались на затылке) в сопровождении трех огромных борзых. Ее появление на Кузнецком мосту производило сенсацию, к чему, конечно, и были направлены все усилия этой дамы.

Вспомнила Кузнецкий мост, и стало скучно говорить о прихотях богатых оригиналок. Кузнецкий мост, Кузнецкий мост… Сейчас даже трудно объяснить, как много он значил в нашей жизни. Не знаю почему, но Кузнецкий был средоточием интеллигентной Москвы. Зимой, когда рано зажигались фонари, узкую, идущую вверх улицу заливал свет витрин и вывесок. Цветными лампочками переливались названия фешенебельных магазинов — «Часы “Omega”», «Бриллианты Тэта», лучшей кондитерской Форштрема, где продавался вкусный шоколад, твердый и горький.

Освещенные витрины яркими квадратами ложатся на заснеженную мостовую. Извозчики стрелой проскакивают по ней вверх-вниз, вверх-вниз. Зимой ездят в санях, а по весне, когда снег стает, появляются экипажи на «дутых шинах». Сани узкие, высокие, на лошадях попоны, на облучке, с взбитыми ватой темно-синими задами, перепоясанные красными кушаками, — лихачи.

— Эй, берегись! Поди! — слышатся их зычные окрики.

— Извозчик, на Плющиху! Двугривенный…

— Маловато, сударь… Однако пожалте.

— В Английский клуб, быстро!..

— Мигом, барин! Э‑э, пшел!!!

Искрятся снежинки вокруг фонарей, и снежная пыль из-под копыт, и электрические лампочки в окнах магазинов, и женский смех, вырывающийся из веселого разговора на тротуаре. С четырех до пяти — заветный час прогулки. Так принято, так надо, и не спрашивайте — зачем. Кузнецкий заполняется актерами в шубах с бобровыми воротниками, изящно-небрежными художниками, импозантными {130} профессорами с палками, молодыми лицеистами и элегантными дамами. Все знают друг друга, обмениваются приветствиями, шутками. И пусть покажется смешно, но не скрою, что празднично билось сердце, когда, с фиалками в руках — мне их вечно дарили по соответствию с именем, — я веселым кивком и улыбкой отвечала на поклоны знакомых, гордая тем, что тоже уже большая, к тому же артистка. В общем, Кузнецкий мост зимой был таким же удовольствием, как гастрольные города — летом. И стоит мне только представить себе эту шумную, нарядную улицу, как в памяти возникает недолгая печальная дружба с юным артистом Художественного театра Аполлоном Горевым.

Он был талантлив, покорил Москву своим Хлестаковым, репетировал Смердякова, которого не сыграл, — тогда уже заболел туберкулезом. Внешне это был действительно Аполлон — на редкость красивый, хрупкий, по-мальчишески шаловливый. Он не блистал умом, но все его любили за доброту, открытость, прочили карьеру большого комедийного артиста, жалели и общими силами отправили лечиться за границу. Мы познакомились, когда он вернулся и считался выздоровевшим. Ходил по Кузнецкому в шикарно распахнутой шубе, иногда говорил невзначай, что у него высокая температура. Вероятно, так и было — вскоре он слег и прислал записочку с просьбой навестить. Несколько раз мы навещали его в меблированных номерах «Россия», где он занимал большую неуютную комнату, сплошь увешанную пожелтевшими афишами, засохшими лавровыми венками, выцветшими бенефисными лентами, пропыленными телеграммами — трофеями его отца, известного артиста Федора Горева. Перехватывая чей-нибудь недоуменный взгляд, Аполлон пояснял с подкупающей улыбкой.

— Ну что особенного, это все папино, а можно подумать, что и мое, — Гореву и Гореву, не разберешься которому.

Лежа в картинной позе на диване, он рассказывал, как влюблена в него хозяйка соседних комнат, кто, как и за что его хвалит. Безобидное хвастовство не раздражало — ни пошлости, ни наглости не было в этом благодушном мальчике. А когда мы говорили о театре, из его светлых глаз текли слезы, он утирал их простыней, приговаривая: «Вот ведь какой насморк — дышать не могу». Всхлипывал, делая вид, будто напевает, мурлычет что-то. А потом заходился в приступе кашля. Его снова отправили за {131} границу — там он вскоре умер. Похоронили его в Москве. Станиславский присутствовал на панихиде, поехал на Ваганьковское кладбище; на свои деньги учредил для больных артистов койку памяти Аполлона Горева в туберкулезном санатории. Ему было двадцать с небольшим, и не успел он сделать почти ничего из того, что мог. А мне до сих пор он помнится и видится залетной птичкой — побыл с нами и улетел.

После этой грустной истории, пересекшей веселый рассказ, хочу сказать, что Кузнецкий обладал еще одной привлекательной силой — книжными магазинами. У длинного приветливого Вольфа можно было заказать все — антикварные книги, последние издания, журналы. В маленькой, «домашней» лавке Готье продавалась литература на иностранных языках. Нас с отцом там пускали за прилавок, и я шарила по полкам, наслаждаясь таким любимым с детства запахом бумаги, клея и особой, книжной пыли.

Набрав впрок много книг и предвкушая неторопливое чтение на досуге, я вместе с родителями летом четырнадцатого года поехала отдыхать в Финляндию. Там тоже, как положено перед большой бедой, кипело легкомыслие сплошного празднества. В Ганге, где мы жили, в лунные ночи устраивали балы на непомерной величины плоских камнях, а в дождливые вечера веселились в курзале. Обедали в ресторане большими компаниями. У меня их было две: папина, профессорская, с которой я иногда гуляла по вечернему пустынному пляжу, и своя — молодая. Обожаемый мной Лев Михайлович Лопатин (о нем я еще расскажу, обязательно), если я за обедом заявляла, что конец дня проведу в папином окружении, тут же заключал со мной пари на пять копеек.

— Придут ушастенькие-носастенькие, и вы немедленно нас покинете, — проницательно говорил он.

Действительно, появлялись мои кавалеры, я беспрекословно клала на стол пятак и удалялась с ними. Прозвание «ушастенькие-носастенькие» относилось к их еврейскому происхождению. Тогда еще не остыл гнев по поводу «дела Бейлиса» — подробности его бесконечно обсуждались в нашем кругу. (Помню, как-то вечером мы стояли на берегу с папой и его друзьями. Широко улыбаясь и уже издали развязно протягивая руку, подошел женственно-красивый молодой господин. К моему изумлению, {132} рука его, никем не подхваченная, повисла в воздухе. Он присвистнул и не спеша пошел прочь. Мне объяснили, что это — выступавший обвинителем Бейлиса прокурор Дурасович, которому порядочные люди руки не подают.) Вероятно, поэтому моих друзей особенно привечали, хотя они сами по себе были очень симпатичны: Лазик потом стал известным юристом Лазарем Адольфовичем Лунцем, один из братьев Оцеп — заметной фигурой среди первых кинорежиссеров. Входили в нашу компанию и дети папиного приятеля — профессора Розанова. Наташа Розанова, Соня Оцеп и Тамара Дживелегова, племянница знаменитого искусствоведа, составляли дамскую часть тесного кружка, к которому прочно примкнула большая шведская семья Юльфе — человек девять. В Финляндии у них был хутор, обрабатываемый собственными силами, мы там часто бывали с ночевками. Ближе всех мне был Гуннар — с лицом-негативом, коричневым от загара, на котором ярко выделялись белые волосы, белые брови, ресницы и такие светлые глаза, что тоже казались белыми. Он был студентом университета в Стокгольме, и мы учили друг друга русскому и шведскому. Результаты были ничтожны, но не омрачали настроения.

Мы жили беспечно и прекрасно: ездили верхом, ныряли в воду с хохотом и визгом, играли в теннис, устраивали пикники, с чтением стихов и пением, на дальних островах, куда нас доставляли катера.

Организовали экскурсию на большой корабль, поразивший всех своей огромностью, чистотой, дисциплиной и подчеркнутой подтянутостью моряков. Я обратила внимание на иконостас, перед которым горела лампада. Молодой офицер перехватил мой взгляд.

— Когда будем погибать, так, молясь, и потонем, — улыбнулся он с выражением полной уверенности, что ни он, ни корабль никогда погибнуть не смогут.

В тот день я тоже так думала.

Из Ганге мы поехали в Швецию (там купили мне национальный костюм — через четверть века я играла ибсеновскую Нору в жилетке от этого костюма: расцветка оказалась норвежских тонов). Вскоре возвратясь, заехали на хутор Юльфе, там переночевали, а утром, уже по дороге домой, встретили знакомых, — высовываясь из автомобиля, они что-то кричали. Обе машины остановились, и тогда мы услышали: «Война! Объявлена война!» Был жаркий, цветущий день, а на жизнь опустилась тьма.

В Ганге мы застали суматоху. Из парка, дребезжа, {133} выезжали кондитерские и галантерейные палатки — белые, выглаженные, украшенные кружевами, они, словно символ мирной жизни, покидали поле грядущих боев. Разнесся слух, будто немцы собираются высаживать десант, — дачи пустели, люди бежали. Вечерами, только что шумными, светлыми, стояла мертвая, черная тишина.

— Не волнуйся, — невозмутимо отвечал папа на взволнованные мамины взгляды. — Пусть пройдет паника. Зачем толкаться — сейчас даже билетов не достать и вещи не на чем перевозить.

Комендант несколько дней стучал в окна, напоминая, что Ганге на военном положении. Наконец заявил, что Ганге велено очистить. Отец тщетно искал тачку для вещей — шли пешком. На вокзале свалка — все кричали и штурмовали вагоны. С трудом втиснулись.

С Тамарой Дживелеговой мы устроились на узлах в тамбуре, вдруг слышим — на перроне выкликают наши имена. Это семья Юльфе принесла на дорогу пакет пирожков. Мы явно недопонимали, что война — не эпизод, что нас настигла другая эпоха. Настроение было даже чуть приподнятое от необычности ситуации. Стоя на площадке вагона, мы улыбались белобрысому Гуннару и его сестрам.

— Будем вам писать!

— Мы обязательно еще встретимся!

— Я скоро приеду в Петербург…

Слова заглушил неожиданный взрыв, потом — другой, третий. Полетели стекла из вокзальных окон, их звон сливался с человеческими воплями. Через минуту стало известно: топят наши корабли, закрывают гавань. И тут, как в кино, я увидела на перроне запыленного, без следа франтоватости морского офицера, который собирался «молясь, утонуть». Он грустно махнул рукой.

До Петербурга ехали долго, без сна — лечь негде. Съели с Тамарой все пирожки, переговорили все темы. Остановились в гостинице, где было столпотворение — толпы русских возвращались в Россию из-за границы. В вестибюле целыми днями митинговали — один оратор сменял другого, все говорили громко, красноречиво и, на мой взгляд, не очень вразумительно.

Москва показалась мне одним огромным госпиталем. Под госпитали отдали целиком или частично разные учреждения — из окон выглядывали перевязанные головы и руки. Госпиталь был и в Училище живописи и ваяния, где жила наша семья. У ворот беспрерывно надрывался звонок и со скрежетом въезжали машины с ранеными. {134} Специальные, для перевозок, трамваи заполняли все линии.

Мы были охвачены патриотизмом, и, чтобы приносить настоящую пользу, я поступила на краткосрочные медицинские курсы при Екатерининской больнице. Началась трудовая жизнь: в шесть утра пешком мчалась на курсы, потом — в Студию или в театр, иногда забегала домой пообедать, вечером играла или дежурила в больнице, где присутствовала на операциях — нас учили в основном практически. На первой, увидев поток крови, чуть не потеряла сознание, но устыдилась, выстояла, хотя ночью потом мучили кошмары. Удивительное впечатление оставил Герцен: оперируя, он страшно ругался и так вращал огненными итальянскими глазами, будто совершал преступление, а не спасал человека. Окончив, стал воплощением любезности, галантности, остроумия.

— Это еще что, — сказала мне настоящая медсестра, — хуже всего, когда он молчит, а потом как взглянет…

Больничная служба кроме профессиональных навыков приучила к выдержке, спокойствию в любых обстоятельствах. Были случаи, разрывавшие сердце. Помню, в отдаленной палате умирал мальчик-офицер, лет двадцати. Изредка он произносил «мама‑а‑а» или «сквози‑и‑т» — всего два слова. У постели, сгорбившись, сидел пожилой денщик и, обмахивая его зеленой веткой, утешал, как маленького: «Шшш!» На входящих в палату он печально поднимал глаза и не отвечал на вопросы. Однажды я застала его размахивающим веткой над уже пустой кроватью.

— Мальчик умер, — объяснил мне врач и, обняв за плечи солдата, добавил: — А у него шок. Это пройдет, не нужно его трогать.

В отдельной палате лежали немцы. Меня и еще одну девушку иногда командировали туда, потому что мы знали язык. Немцы были с нами надменно-вежливы. Содержали их хорошо, чисто.

Сдав экзамен на курсах, я поступила в военный госпиталь на Садовой, где меня уже ждали Сима Бирман и Маруся Ефремова. В другом госпитале работала Лида Дейкун. Мы много трудились, молодость придавала нам сил, но свое брала — сердца наши вмещали не только общественные, но и личные интересы. Сначала на фронт, куда уже отбыли Алексей Попов, Дикий, Знаменский и другие, уехала вслед за Эггертом влюбленная в него Женя Марк. Он быстро отправил ее обратно, а мы уговорили {135} Немировича-Данченко не увольнять ее из театра, объяснив самовольный отъезд патриотическим порывом. У Лиды возник роман с интересным врачом, который они скрывали, считая, что война — не время для любви. Как-то вечером я посторонилась от мчавшихся на меня саней и за спиной извозчика увидела Лиду — розовое от мороза лицо прячет в муфту, хохочет, — и ее оживленно говорящего героя. Ужасно захотелось их напугать, крикнуть «попались!», но я только хихикнула и пошла дальше. Тем более что сама была не без греха — увлеклась отчаянно смелым и талантливым хирургом, которому ассистировала на операциях. Мы даже подумывали о свадьбе. Но он ставил мне условия — бросить театр, посвятить себя медицине, сменить фамилию. В общем, не договорились.

На дверях Студии тоже появилась дощечка: «Лазарет Художественного театра». Он был маленький, вроде «семейный», и лежали там почему-то только солдаты. Мы их перевязывали, лечили, читали им вслух. В праздничный день всех выздоравливающих повели на «Синюю птицу». Утром они мылись, брились, чистили обувь. А один бородатый солдат плакал в углу — его врач не отпустил. Мы утешали его, обещали сводить персонально, как только разрешат. Так и сделали, еще и в ложу посадили — он был очень доволен.

Солдаты поражали нас воспитанностью — не сквернословили, не пили, во всяком случае при нас. Уезжая, они долго еще писали, — у меня сохранилось письмо, где целая страница занята поклонами от родных и «детей-малюток», а на других описаны беды и надежды всей деревни. А Лиде кто-то даже прислал «гостинец» — банку меда.

Госпитали, как все больницы во все времена, жили своей собственной жизнью. А город лихорадило от какого-то противоестественного в эти дни необузданного веселья. Москва полна была офицеров-фронтовиков. Приезжая на два‑три дня, они мчались в колясках лихачей, швыряли деньги, пили шампанское и пели «Черных гусаров» в модных ресторанах. В театры миниатюр, фарса трудно было попасть. На их сценах и в популярных тогда благотворительных концертах сменяли один другой смешные скетчи, «интимные песни» и куплеты Вертинского и Борисова, арии, дуэты, танцы опереточных звезд — Потопчиной, Шуваловой, Бравина, Вавича… И грандиозная фигура, подобной которой не знала опереточная сцена, — Николай Федорович Монахов.

{136} Он был, как тогда называли, «простак», но необыкновенно хорош в характерных ролях и шикарен во «фрачных». Отличался изумительной музыкальностью, пластичностью, приятным, с хрипотцой голосом. И все, что он делал — пел, танцевал, говорил, — таило определенный смысл, четкое выражение которому придавала безукоризненная дикция. В каком-то спектакле он подавал различные кушанья с замысловатыми названиями. Подпевая и подтанцовывая, он что-то объяснял про них, но легким, быстрым движением давал понять свое личное отношение к каждому — именно в этом была ему одному свойственная комедийность, особое владение жанром. И что еще пленяло: слова, из которых ни одно не пропадало, переходили в пение или танец постепенно, будто случайно, нечаянно — и все это при совершенном профессионализме и полной отработке малейшей детали. Любой его выход на сцену становился праздником для зрителей, будь то спектакль или концерт.

Самым изысканным кабаре была «Летучая мышь» в Гнездниковском переулке — любимое место отдыха и развлечений московских артистов и театралов. Бывать там почиталось за честь, входной билет стоил очень дорого. В небольшом, изящно обставленном зале посетители, сидя за столиками, ужинали, немного пили — крепкие напитки были запрещены — и смотрели концертные программы, состоящие из коротких новелл, объединенных общей темой, старинных романсов, злободневных куплетов, модных песен, пантомим, эстрадных танцев. Душой этих выстроенных с безупречным вкусом программ, в создании которых принимали участие первоклассные художники, музыканты, артисты, был Никита Балиев — пайщик Художественного театра, основатель «Летучей мыши», средний актер и лучший из виденных мною конферансье. Он первый появлялся на сцене — во фраке, с серьезным лунообразным лицом, на котором двигались жирными червячками черные брови, — и сразу начинались аплодисменты. Контакт его с публикой был поразителен, остроумие неисчерпаемо, реакция — снайперская, разящая. Иногда из зала летели меткие реплики, завязывались острые диалоги, — Балиев, импровизируя на ходу, элегантно выходил победителем из любой пикировки. Он, право, был очарователен.

До того как «Летучая мышь» стала самостоятельным учреждением, это было кафе артистов Художественного театра, где происходили шуточные представления из веселых {137} мхатовских «капустников». Балиев искал способных людей среди молодежи, и взгляд его упал на Вахтангова. Так возникли «Оловянные солдатики» — музыкально-танцевальный номер, в котором мы с Верой Соловьевой изображали валявшихся в углу кукол. «Солдатики» имели большой успех, что приблизило нас к корифеям театра и несколько смягчило их раздражение против нахального молодняка, поддерживающего нежеланную для них «систему». А однажды нас даже пригласили в платный концерт и заплатили по восемь рублей — довольно большие деньги, если исходить из того, что наши обеды стоили от тридцати до шестидесяти копеек. Я на радостях купила цветы, книги, шоколад, торт под волнующим названием «Люби меня» и поехала домой на извозчике. («Солдатики» шли долго. Из музыкальной шутки они превратились в классический номер, который вошел в программы многих русских и иностранных эстрадных трупп.)

Так вот, вторая после медицинской область нашей активной деятельности в годы войны — концертная — началась с выступлений в «Летучей мыши» в моих любимых «Солдатиках» и упоминавшемся ранее танце — в красном трико, на фоне черного бархата. Из артистов Студии были составлены также концертные группы для выступлений в госпиталях (разумеется, безвозмездно), иногда в нескольких за один вечер. С Верой Соловьевой мы плясали гопак и еще несколько танцев, которые сами ставили и пытались записывать фигуры — в этих иероглифах никто бы в жизни не разобрался, но мы ориентировались свободно. В нашей группе была и Лида Дейкун, она читала стихотворение, смущавшее ее последней строчкой: «Все отдам Ванюше, все, *чего не жаль*», — эти слова она старательно проглатывала. Мы же считали, что при ее пышущем здоровьем, ярком лице гораздо большую опасность представляют первые слова другого стихотворения: «Вянет, пропадает красота моя…»

— Ты посмотри на нее, — озабоченно говорила Вера, глядя на ее статную фигуру и румяные щеки, — прямо «вянет, пропадает», нечего сказать.

Не придавая этим замечаниям ни малейшего значения, Лида надевала на пышную белую шею длинные гремящие бусы и смело выходила на «сцену» — небольшую комнату, тесно заполненную людьми в бинтах, гипсе, на костылях. Как они радовались нашим посещениям, как весело гикали в такт гопаку! Даже не знаю, когда мы были им {138} более полезны — днем, в перевязочной, или вечером, в пестрых танцевальных костюмах.

В какой-то день я встретила на Кузнецком разрисованных футуристов, среди них — Маяковского и Бурлюка, за которыми бежали улюлюкающие мальчишки: «Эй, ты, меня разрисуй! На носу чего хочешь сделай…» Эта сцена подсказала новый номер: с Верой и Марусей Успенской мы сочинили эксцентрический, с кульбитами и прыжками, танец подражающих футуристам мальчишек — на лицах изобразили домики, цветы, зверушек. На очередной «среде художников» нам так аплодировали, что танец пришлось повторить трижды. Потом с Алисой Коонен и артистом Базилевским мы приготовили пантомиму, посвященную французской революции. Однажды я заболела, но приехал Подгорный и уговорил маму отпустить меня на концерт в Благородное собрание (теперь Колонный зал) под его покровительство. Проявилось оно в том, что, когда я, разгоряченная, мокрая, спустилась со сцены в актерскую комнату, он напоил меня ледяным шампанским и в открытых санях повез домой. Вернулась я охрипшая, усталая, но назавтра была совершенно здорова — успех и молодость справились с недомоганием.

Выступала я и в основном своем качестве — драматической актрисы. По собственной инициативе, втроем с Ольгой Пыжовой и Чеховым, мы поставили французский водевиль «Спичка между двух огней» — о юном ветрогоне, который мечется, пылая страстью, от одной модистки к другой. Мы с Ольгой получали аплодисменты, но своей милотой лишь оправдывали стремления влюбчивого Божазе. Героем же представления был, конечно, Чехов. Боже мой, что он творил! На сцену врывался как бешеный, прыгал, скакал, приплясывал и так невесомо взлетал, будто не человек, а мячик. Нам этот мячик был опасен, — наслаждаясь полным раскрепощением, я бы даже сказала, какой-то дикой свободой, Чехов импровизировал без устали, что ставило нас с Пыжовой в неожиданное и сложное положение. Однажды, нечаянно наткнувшись на стул, он, «сгорая от страсти», начал грызть его зубами. Мы в эту минуту старались только сдержать смех и сообразить, чем обернется для нас этот пассаж. Тем не менее, играя «Спичку», мы наслаждались все трое. Зрители тоже любили наш водевиль, и он имел довольно длинную сценическую жизнь.

До сих пор не понимаю, каким образом растягивали мы время так, что его хватало на все — ведь работали, {139} репетировали, играли спектакли, выступали в концертах, при этом и бинты сами сматывали и костюмы сами изготовляли. Должна сказать, что такую напряженную жизнь вели не только мы, молодые. В спектаклях и концертах в пользу инвалидов войны участвовали Москвин, Качалов, Германова, Вишневский, Гзовская, даже сам Станиславский. Выступали и известные музыканты Кусевицкий, Добровейн.

Уйдя с головой в полезно-общественную деятельность, я, признаться, не задумывалась над социально-политическими проблемами, волновавшими тогда многих, более зрелых и умных людей. Однако попала в «политическую» ситуацию.

Художественный театр гастролировал весной в Петрограде. Играли в Михайловском театре, куда на спектакли всегда хоть раз приезжала царская семья, а великие князья бывали постоянно. Они платили деньги за билеты, считая неприличным ходить бесплатно в частный театр. Как-то пригласили в их ложу главных артистов, которых заранее учили, что уходить надо, пятясь спиной. Вот этого-то наши знаменитости и не умели — Леонидов раздавил Качалова, тот в свою очередь смел остальных, и все вместе с грохотом повалились на дверь. За кулисами по этому поводу много острили. Но больше, как и в домах, обсуждали Распутина, императрицу, Протопопова, самого Николая II, обменивались новостями, слухами, анекдотами. Порицание, а зачастую и ненависть к так называемой «политике двора» стали общим явлением. А поскольку во время посещения театра императорской фамилией за кулисами прогуливались шпики, в один прекрасный день Сурен Хачатуров, я и еще несколько актрис получили повестки с указанием явиться в полицейский участок. В ожидании приема я с любопытством рассматривала грязную комнату, сидящих на подоконнике серых, что-то жующих людей. Затем меня впустили в унылый, темный кабинет. Из‑за стола поднялся лысый человек и, назвав меня по имени, стал расспрашивать о Сурене, о других вызванных актрисах, поговорил о театре и, извинившись за беспокойство, простился. Мы вышли с Суреном на улицу и вскоре заметили, что жующие личности с подоконника следуют за нами. Оказалось, к каждому из нас приставили шпика. Дальше пошло почти как в рассказе Тэффи «Папин шпик пришел», только я своего не жалела: возила его по Неве, наблюдая, как он замерзает; таскала в Царское село, по которому ходила быстрым шагом, а он, немолодой {140} уже человек, задыхаясь, спешил за мной; часами он ждал меня у театра, а я, видя его из окна, старалась подольше задержаться. История эта длилась до самого отъезда из Петрограда, но оставила ощущение нелепого приключения, и только. Мы настолько ничего не понимали, что все шпики и полицейские участки казались нам чем-то ненастоящим, смешным.

И меня, помню, уже после революции поразил разговор с архитектором Андреем Белоголовым о Распутине, которого я считала просто темным, малограмотным проходимцем. Белоголовый рассказал об устройстве особняка Юсупова, где произошло убийство Распутина, как долго и каким образом к нему готовились.

— Откуда вы все знаете так подробно?

— Да я сам эти работы производил, — просто объяснил он.

— И знали — для чего?

— Мне не говорили, но я догадывался.

— И не страшно было — ведь убийство?

— Нет, — жестко сказал собеседник, — убить взбесившегося дикого зверя не страшно — это необходимо.

Госпитали и концерты были двумя точками приложения сил, которых мы не жалели. Но была еще и третья, главная — Художественный театр и Студия. Они тогда были неделимы, но моя жизнь там складывалась по-разному. В театре все шло благополучно, о чем я уже говорила. Станиславский привечал меня: увидев из зрительного зала, как я машинально поправила загнувшийся угол ковра, сказал Мчеделову: «Видели, как ловко она привела сцену в порядок, — из этой девочки выйдет толк» (Мчеделов осчастливил меня, передав эти слова). После понравившихся ему крошек-ролей я оправдала его доверие в «Мудреце», потом удачно заменила заболевшую артистку, сыграв в «Синей птице» внучку Берленго. Встретившийся за кулисами Лужский, глядя на мое детское платье, чепчик и прямые белые волосы, заметил с недоумением: «Да вам можно дать от силы пять лет».

Через несколько дней ко мне обратился Немирович-Данченко.

— Что у вас в «Синей птице»? — как бы невзначай спросил он.

— Подставная Митиль, неродившаяся душа, страна воспоминаний, звезда и внучка, — отрапортовала я.

{141} — Так‑так, — хмыкнул Владимир Иванович, — немало.

Почему-то в моем сознании полученная потом роль Митиль связалась с этим разговором. Во всяком случае, для нас с Дурасовой Митиль и Тильтиль, которых мы играли после Коонен и Халютиной, были серьезным экзаменом, и мы его выдержали.

Однажды Станиславский вызвал нас на репетицию к себе домой. Вместе с нами шел, как на голгофу, Чехов — у него не получался Епиходов в «Вишневом саде».

— Когда я буду показывать, — строго наставлял нас Миша, — вы смейтесь. Даже если не смешно — смейтесь, поняли?

Мы старательно выдавливали смешки, которые никак не влияли на Константина Сергеевича, потому что действительно Епиходов у Чехова не заладился. Наши с Марусей дела были лучше — мы чувствовали друг друга, репетировали дружно, и Станиславский, сделав нам точные указания, смягчился:

— А теперь перейдем в столовую, попьем чаю, съедим арбуз, отдохнем, — сказал он вдруг домашним голосом.

Станиславский сам разрезал темно-красный, сочный арбуз, мы предвкушали блаженство, — но не тут-то было.

— А вы не теряйте времени, упражняйтесь, — неожиданно скомандовал Константин Сергеевич. — Ешьте в образе. Вы — как Епиходов, вы — как Митиль, а вы — как Тильтиль.

От страха и напряжения арбуз утратил всякий вкус, уж не знаю, как я его доела. Помню только, что Миша обиженно ворчал: «Еще попрекает» — в том смысле, что не просто угостил, а с умыслом.

А Митиль мне подсказала маленькая племянница: прежде чем расплакаться, она осматривалась — есть ли кто рядом и, только убедившись в наличии «публики», начинала сразу в голос реветь. Я воспользовалась ее трюком, он понравился.

— И наблюдательно и остроумно, — похвалил Константин Сергеевич. — Со временем к этому пониманию детской натуры добавится и органичность пребывания на сцене.

В дневнике спектакля сохранилась запись Станиславского, сделанная позже: «С. В. Гиацинтова очень мне понравилась, она избежала ошибки прежних исполнительниц — minauderie (жеманства), наигрывания дитятки и если не дает настоящую детскость, которая не поддается подделке, то хорошо и со вкусом ее понимает. Исполнение живое, теплое по существу». Митиль и Тильтиль дали {142} нам с Дурасовой урок сценического общения: дети очень близки, им даже общие сны снятся, — значит, они живут одним дыханием, одной душой, и это надо донести до зрителей.

В следующий раз Станиславскому понравилась честность, которую проявили Женя Марк и я. Молодые сотрудники театра играли ряженых в «Трех сестрах». Но если в народной сцене Мокрого каждому дана была своя, конкретная задача, то в этом спектакле, по решению Константина Сергеевича, предоставили нам свободу, чтобы сцена всякий раз шла как бы заново. Это была ошибка. Мы почувствовали полную безответственность, один надеялся на старания другого, тем более что маски стояли на заднем плане и в полутьме. Как-то, спрятавшись в кулисе, Станиславский подсмотрел эту сцену, а потом стал спрашивать у каждого в отдельности, как она прошла. Мы с Женей, раздеваясь на ходу, вдруг увидели перед собой военную шинель Вершинина — Станиславского.

— Ну, как играли сегодня, хорошо? — шепотом спросил он.

— Плохо, Константин Сергеевич, — неизвестно почему признались мы.

После спектакля Станиславский собрал всех «ряженых».

— Только две маски признали, что играли плохо! — загремел его голос. — Прислушайтесь — это не пустяки, это очень важно! Раз что ты актер (его любимое выражение), должен сознавать — плохо или хорошо играл, и быть себе критиком. А вы — молодцы! — Эти слова и лицо с добрыми складками были обращены уже к нам с Женей, расцветающим от его взгляда.

Приятельские отношения с детьми Константина Сергеевича тоже доставили мне ни с чем не сравнимые по прелести и вместе с тем неловкости минуты личного общения с ним. Игорь, естественно, воспринимал Константина Сергеевича прежде всего как собственного отца. Поэтому ничтоже сумняшеся он как-то передал мне через него записку с приглашением в гости. Что я пережила, когда Станиславский предстал передо мной курьером — сказать невозможно. Мало этого, после репетиции, уже при выходе, он строго сказал мне: «Я вас подвезу». Я обмерла, но покорно пошла за ним.

Константин Сергеевич долго не признавал машин и ездил в экипаже. Огромный в своей шубе, занимая все пространство в коляске, он старомодно, по-кавалерски одной рукой обхватил мою талию, другой подбоченился — {143} и мы тронулись. Был страшный гололед, лошади медленно взбирались по Тверской, и прохожие с интересом рассматривали Станиславского. Обуреваемая одной мыслью — чтобы никто не подумал, будто я совсем обнаглела и считаю естественной такую прогулку, я, и так сидевшая на самом краешке, стала тихонько сползать вниз.

— Да сидите вы смирно, — сказал ничего не понимавший Станиславский, — я вас никак не ухвачу.

Уже оказавшись в компании Игоря и Киры, я еще долго не могла прийти в себя.

И еще один случай. В числе других молодых актеров Мария Петровна пригласила меня на встречу Нового года. Надев лучшее платье, я в назначенный час явилась в Каретный ряд. Пестрая елка с грушками, мандаринами, конфетами и разноцветными свечами росла до потолка. Константин Сергеевич, веселый, любезный, внимательный, вместе с нами бегал в цепочке по комнатам большого особняка, раздавал подарки. Во время танцев он пригласил меня на вальс. Я успела услышать, как сидевший рядом Хохлов выдохнул: «О боже!» — и закружилась в действительно божьих руках. Через два тура эти руки опустили меня на землю — сконфуженную и очень довольную.

Тогда в добром ко мне отношении Станиславского самым важным было то, что, даже ругая меня, он как бы признавал мое право стать актрисой, он подозревал ее во мне, хотя тому еще не было доказательств.

После выступления в «Мудреце» поверил немножко в меня и Немирович-Данченко, об этом я уже рассказывала. Но не успела я насладиться этой первой небольшой победой, как столкнулась с новой сложностью — на этот раз в Студии. Меня не принимал, ничего во мне интересного не усматривал Сулержицкий — беда серьезная, я это понимала. Перед началом нового сезона, обсуждая будущий репертуар Студии и распределяя роли, он повернулся ко мне:

— А вам я ничего пока предложить не могу.

— Не хлопочите обо мне. Я сама найду себе работу, — ответила я спокойно и холодно.

— Вот и отлично.

Он вообще сначала больше был занят своими учениками по Адашевской школе — Вахтанговым, Бирман, Дейкун и другими. Остальным надо было пробиваться к его сердцу, завоевывать интерес к себе. Я действительно ничего не могла предъявить — роли в «Гибели “Надежды”» и «Празднике {144} мира» оказались бледными, невыразительными. А разглядеть за неудачами мои способности Леопольду Антоновичу мешало одно сугубо личное обстоятельство — он увлекся Марусей Дурасовой, и чувство свое, необыкновенно светлое и целомудренное, пронес до последнего часа. Мы с Марусей, абсолютно разные по актерской направленности, ошибочно считались артистками на одни роли. Сулержицкий видел в них только ее, а все, что делала я, даже в отрывках, его не устраивало. Поняла я это много позже, а тогда только обида душила. Пережить ее мне помогла поддержка Вахтангова, Чехова, Готовцева, Сушкевича, подруг — Лиды и Симы. Даже Константин Сергеевич, бесконечно доверявший Сулержицкому, когда речь шла обо мне, не во всем с ним соглашался, что вызывало некоторое раздражение у Леопольда Антоновича, а меня укрепляло в праве быть актрисой.

Я всегда верила в свое призвание, но выстоять до конца смогла главным образом по другой причине, которую лишь спустя много лет сформулировала для себя вполне определенно. Добрый, великодушный, талантливый и абсолютно порядочный Сулержицкий, как каждый человек, иногда заблуждался. Мне не повезло, что именно на меня пала его ошибка и несправедливость. Но он не был врагом, не интриговал против меня, не выживал, он только не разглядел — такое часто случается в нашей профессии. И мне не нужно было сражаться в неравном бою с могучим противником, что бессмысленно иссушает душу. Мне предстояло лишь доказать, что я не только *смею*, но и *могу*, — такая борьба (не *против* врага, а *за* себя) придавала силы, даже азарт. Сейчас я с благодарностью думаю, что сомнения Немировича-Данченко и Сулержицкого научили меня честно завоевывать признание. И уверена: если бы Леопольд Антонович не умер так рано или я быстрее нашла свою актерскую индивидуальность — жили бы мы с ним в мире и дружбе. Но его не стало, он ушел, оставив мне на всю жизнь восхищение перед человеческим и художническим подвижничеством и чистую, прекрасную память о себе.

Гордо заявив, что «сама найду работу», я не вполне представляла, где и как это произойдет, и тяжело переживала свой конфликт с Сулержицким. Но тут Сушкевич объявил, что занимает меня в спектакле «Сверчок на печи». Руководителем работы был Сулержицкий — демократическая {145} направленность, гуманность Диккенса его весьма привлекали. Сулер мало интересовался подробной разработкой — в этом смысле он не был обычным режиссером: он подсказывал общую идею спектакля, крупно определял образы, подсказывал атмосферу, интересные ходы, которые выполняли ученики-режиссеры. Борис Сушкевич, артист Студии, сам сделал инсценировку «Сверчка на печи» и начал репетировать свой первый режиссерский спектакль еще в мирные, довоенные дни.

Все ринулись в работу с обычным рвением — репетировали, сколько было времени, вместе с Сушкевичем и Вахтанговым по ночам изготовляли игрушки для комнаты кукольного мастера Калеба, рисовали домашнюю утварь на заднике. Постановочный принцип оставался прежним — декораций почти никаких, предметы на сцене лишь самые необходимые.

Генеральная репетиция пришлась уже на начало войны. Немирович-Данченко сразу ушел, ничего не сказав, а Станиславский просидел с нами до глубокой ночи. Ему спектакль понравился утверждением творческих позиций Художественного театра, лирической интонацией. Константин Сергеевич сделал замечания, определил сквозное действие спектакля — «принести людям добро», советовал «изгонять актерские улыбки, они мешают верить в реальность чувств». Окрыленные его одобрением, мы все-таки изрядно трусили перед премьерой — нужна ли идиллическая сказочка со счастливым концом в дни льющейся крови, смерти, потерь. Сулержицкий успокаивал, уверял, что спектакль будет своеобразным протестом войне и тем станет дорог зрителям. И он — в какой раз — оказался прав.

«Сверчок» сделал Студию знаменитой. Он прозвучал оптимистично, жизнерадостно — вера в светлую природу человека, справедливость, любовь противостояли вражде, насилию, лжи. Поэтический рассказ о чистой любви трогал человеческие души, зрители искренне волновались, смеялись, плакали, потом долго хлопали и толпились у занавеса. «Да вы понимаете, это такой успех, как у нас был в Каретном когда-то, да не просто успех, а с ароматом», — сказал нам Лужский. И мы бродили до утра — озябшие, голодные и счастливые. Назавтра же пресса убедила нас в полной удаче. «Чистым и душистым» назвал спектакль Александр Бенуа.

Весной 1915 года «Сверчок» с бешеным успехом прошел в Петрограде, публика — от важных сановных лиц до бедных {146} студентов и Веры Засулич — рвалась на спектакль, достать билет было невероятно трудно. На вокзал провожать Студию пришла масса народу.

А теперь о самом спектакле. Я имела возможность наблюдать его множество раз и утверждаю, что редко видела такой актерский ансамбль. Волшебство начиналось, как только сидящий сбоку в кресле Сушкевич (потом — Готовцев) говорил «от автора»: «Начал чайник…» Чайник действительно уже ворчал, шел занавес и открывал чужую, нездешнюю жизнь. Первым в ней появлялся большой, неуклюжий, добрый и нежный Джон Пирибингль — великолепный Григорий Хмара (первый исполнитель этой роли, Ричард Болеславский, был вскоре призван в армию). Как и все мы, он актерски тогда только начинался, и, хотя хорошо заявил себя в «Гибели “Надежды”», настоящую известность ему принесла роль Пирибингля. Хмара обладал на сцене неподдельным темпераментом, обаянием и открытым чувством. Его природная музыкальность — он замечательно пел и играл на гитаре — была сродни всему спектаклю, где стрекот сверчка, бульканье чайника, звуки арфы, скрипки, музыкальной табакерки создавали общий «певучий» настрой. Помню одну смешную подробность. В последнем акте Гриша обычно обливался искренними слезами. Но, случалось, слез не было — тогда он на мгновение отворачивался и пальцами их «выдавливал». Мы этот маневр называли «Гриша прокалывает глаза». Сулер убеждал Хмару и всех нас: не в слезах дело, они могут ничего не выражать, и, наоборот, все можно выразить без слез. Действительно, со слезами и без них Хмара обнажал такое великодушное сердце, что не поверить, не полюбить его было нельзя. И так же как в «Гибели “Надежды”», была в нем не противоречащая правде приподнятость, антибудничность, внешняя и внутренняя красота. С первых же шагов Хмара по праву занял видное место в нашей труппе.

Эксцентрично, остро играла Успенская придурковатую девочку-няньку Тилли. Всем своим незамысловатым существом она вникала в происходящие события, жила ими — печалилась и смеялась. Успенскую отмечали, запоминали — а ведь роль была почти без слов — за истинно диккенсовский юмор.

Две актерские работы в «Сверчке» давно уже стали хрестоматийными, но я не могу обойти их. Жестко, зло строил образ хозяина Тэкльтона Вахтангов. Бездушный, механический, неживой, он, казалось, должен был выбиваться {147} из мирно-мягкой атмосферы спектакля. Но этого не произошло. Тэкльтон, с его носом-клювом, выпяченной грудью и деревянно негнущимися ногами, сам напоминал куклу, изображающую сказочного злодея (Любовь Гуревич точно подметила, что он был похож на рисунки лондонских карикатуристов), и, хоть Вахтангов осуждал своего героя, искренность Тэкльтона в финале не вызывала сомнений, а в его раскаянии звучала щемящая нота одиночества. Мне всегда становилось грустно и жаль его. До сих пор в непогоду, когда мокрый снег бьет в окна, мне слышится тоскливый голос Тэкльтона: «Темно, как в аду, и ветер все крепчает». А рядом с ним ясно видится другой, человечный, по-детски хрупкий и светлый Калеб — Чехов.

Как играл Чехов — объяснить невозможно. Я попытаюсь рассказать лишь, что он делал в отдельных сценах, как выглядел. Серенький, как мышь (Миша утверждал, что грим ему приснился), встрепанный, съежившийся от холода, в парусиновом ветхом пальто и сам ветхий, Калеб словно вылез из томика Диккенса и пошел шаркающей походкой. В светлых глазах извиняющееся выражение за то, что существует на свете и занимает место в комнате. Вот вошел, здоровается со всеми, но с различным отношением к каждому. «Добрый вечер, Джон (с почтением), добрый вечер, Мери (с восхищением), добрый вечер, Тилли (весело — своя), добрый вечер, господин Неизвестный (со светской любезностью)». Любя подробности, но ничего не подчеркивая, Чехов каким-то образом вносил на сцену заботы Калеба, его нищету и неунывный нрав. О своих делах игрушечного мастера говорил тихо, убедительно, с достоинством, зная меру своего умения.

— Мне бы очень хотелось усовершенствовать Ноя с семейством, да не знаю, как это сделать за ту цену, по которой они идут. — Пальцы, профессионально изящные от привычки к мелкой работе, ощупывали в воздухе что-то невидимое. — Было бы очень приятно, — тут он как бы слегка кланялся будущим покупателям, — если бы каждый мог сразу распознать, который Сим, а который Хам и которые их жены, — следовал новый полупоклон, как дань женскому полу.

Небольшая пауза. Тяжелый вздох.

— Мухи тоже нехороши, — задумчиво качал он головой, — слишком они у нас выходят велики сравнительно со слонами. — И опять утомленно вздыхал, что-то шептал.

{148} Не забыть сцены Калеба со слепой дочерью Бертой — главной болью его и любовью. Страдая от невозможности сделать ее жизнь счастливой, он лжет ей, а она верит, что комната их «уютненькая, нарядная, хоть и простенькая», что пальто у него новое, красивое, а люди их окружают замечательные. Чехов и Соловьева, с неподвижно-прекрасным лицом, вели разговор за столом, продолжая клеить игрушки, и каким контрастом беспечной речи Калеба были его глаза, полные муки.

— Так ты попал под дождик, отец, в твоем чудесном новом пальто? — спрашивает Берта.

— В чудесном моем новом пальто, — с готовностью откликается Калеб.

— Ого, какой франт! — насмешливо кричат мальчишки, разрушая сотворяемый им для дочери мир.

Чехов останавливался, немного сгибался, делал паузу, потом, опираясь руками о стол, вставал, мотал головой — он как-то физически вырывался из своей тоски и стряхивал с себя горе.

— Ты устал, отец? — настораживалась Берта.

— Я никогда не устаю, — отвечал он беззаботно, но, понимая, что сфальшивил, начинал петь слабым голоском.

… Вдруг Калеб неосторожно сказал Берте про красивые глаза кукол. Она тихо вскрикнула, а его будто отбросило в дальний угол, и он зарыдал там сдержанно, надсадно.

Эти сцены не были сентиментальны, потому что Калеб — Чехов не жалел себя, не баюкал, не лелеял свое страдание — он был деятелен, занят конкретной задачей.

Приход Тэкльтона грозит разрушением игрушечному домику, построенному Калебом. Слова хозяина резки, грубы.

— Если бы ты видела, как он в это время подмигивает мне, — шепчет дочери Калеб.

Он одержим мыслью спасти иллюзии дочери, уверить ее, что Тэкльтон шутит — скрывает свою добродетель. Чехову некогда было играть драму, испуг, свои переживания — их чувствовали зрители в его поведении, глазах, беспомощных старческих руках.

— Глаза, которым ты так верила, обманули тебя, — признавался Калеб дочери к концу спектакля и бессильно опускался на стул.

Но и здесь Чехов был в действии — он ждал суда Берты. Сидел спиной к зрителям, обхватив голову руками, сжавшийся от вины и горя.

Чехов, Вахтангов, Хмара, Успенская, Соловьева — все {149} блистали в «Сверчке». Но для меня волшебным духом спектакля навсегда осталась Дурасова в роли Мери-малютки. Она самоотверженно охраняла семейный очаг, эта резвая хлопотунья, олицетворявшая собой всю женственность мира. Маленькая, тоненькая — обтянутый лиф, широкая юбка с белым фартучком, на плечах белая косынка, на темных волосах чепчик. В мягких туфельках она, как ангел, летала по дому — нежная, целомудренная, озаренная светом любви и верности. Даже насморк, который она вопреки запретам Сулержицкого включила в жизнь Малютки на сцене, подчеркивал ее обаяние — она так мило и скромненько сморкалась. Это она, Малютка, уберегла свою семью, это она, не думая, не ведая, привела все и всех к счастливой развязке.

— Подожди, Джон, не люби меня еще немножко, теперь уже недолго. Вначале я не любила тебя так, как сейчас. С каждым днем, с каждым часом я люблю тебя все больше и больше. И всю мою любовь я теперь отдам тебе, — говорила она, плача и смеясь.

В Студии и МХАТ 2‑м Дурасова хорошо сыграла много ролей, но, мне кажется, ни в одной из них не была она так свободна, радостна, ни одной не отдавалась так полно и щедро. У Маруси время «Сверчка» было наполнено тяжелыми переживаниями (наше «соперничество» никак не влияло на дружбу, и она посвящала меня в них), но театральное счастье побеждало личное горе.

После закрытия МХАТ 2‑го Мария Александровна долго служила в Художественном театре. Не знаю почему, но там она утратила естественность и приобрела странную манеру речи, вроде как с иностранным акцентом. Играла она мало, довольно рано ушла на пенсию и доживала свою жизнь в новом комфортабельном Доме ветеранов сцены. Мы продолжали встречаться, и в пожилой, седой, но все еще миловидной женщине я вдруг снова видела очаровательную Малютку, одобренную самой Марией Николаевной Ермоловой в похвальном письме по поводу «Сверчка на печи».

Я играла Фею-Сверчка, роль небольшую, но выражающую фантастическую тему, заложенную в пьесе. Задолго до начала спектакля я забиралась в камин, где наверху была дырка. Перед поднятием занавеса Хмара подходил к камину: «Софочка, ты здесь? — Давно. — Горький приехал. — Слышала. — И К. С. пришел. — Какой ужас!» Так мы шептались каждый раз. Шел занавес. Я высовывала {150} голову из дырки, она попадала в цилиндр Джона, стоявший на камине. «Джон, Джон, Джон», — само имя звенело колокольчиком, позывным к началу действия. Цилиндр спадал с моей головы, обнаруживая на чепчике веселые рожки.

Я любила эту роль. Полуфантастическое, нереальное существо было куда занятнее предыдущих скучных девиц — Клементины и Иды. Мне нравилось примащиваться в темном и теплом камине — он казался чревом, из которого я должна произойти. Кроме того, я чувствовала ответственность — ведь именно мне предстояло заманить публику, настроить ее внимание. И мне это удавалось.

«Сверчок» шел много лет, и я сыграла в нем еще две роли. Малютка, казалось мне, получилась — я горячо произносила ее последний монолог. Но когда спектакль перенесли на большую сцену в Художественный театр, этот любимый мой монолог прозвучал холодно — что-то засохло в душе. Наверное, я устремилась к результату, к чувству, забыв о действии. Немирович-Данченко был явно недоволен мной. А Тилли играла увлеченно, легко, придумала, что она не человек, а щенок, — это вышло забавно. Но, конечно, Успенскую не переиграла — создательницей образа была она.

Спектакли Студии шли успешно, хотя Станиславский критиковал режиссуру и репертуар, объяснял, что во время войны Студия должна быть оазисом для зрителей, а не просто развлечением, требовал поисков литературного материала и строгой дисциплины.

Опоздания считались уже смертным грехом. Только слабостью Константина Сергеевича к Чехову можно объяснить терпимую интонацию его записи, которую он все-таки сделал в нашем журнале: «Миша, ай‑ай‑ай! Я за тридцать лет своего актерства задержал выход один раз, а вы за два года — сколько? Решите эту задачу!» На спектаклях дежурные строго следили, чтобы никого, кроме занятых в этот вечер, за кулисами не было. Сулержицкий, выпроваживая одного артиста, назвал его «посторонним элементом». Тот обиделся. А когда Станиславского однажды выдворили, он отреагировал в журнале коротким: «Поддерживаю!»

Для сохранения спектаклей избегали вводов — допускали их только при абсолютной необходимости.

Искали репертуар. Вскоре после «Сверчка» Вахтангов поставил «Потоп», понемножку самостоятельно начали {151} репетировать «Двенадцатую ночь». Придумали «Чеховские вечера» — «Медведь», «Свадьба», «Юбилей», «Предложение». Наибольшей удачей была инсценировка рассказа «Ведьма». Колин, а потом Чехов, каждый по-своему, замечательно играли жалкого, худосочного, злобно-ревнивого дьячка. Хорош был и Готовцев — лихой красавец ямщик. Но лучше всех — Фаина Шевченко. Талантливая, красивая, статная, с сильным низким голосом, она в роли дьячихи была по-кустодиевски сочна и так естественно, без вульгарности, томилась по плотским утехам, живя с немощным мужем, так горько и безнадежно насмехалась над ним.

С Фаиной мы вместе поступали в Художественный театр. Была она молода, стройна, но уже тогда склонна к полноте, ставшей с годами чрезмерной, что, впрочем, не мешало Фаине быть великолепной актрисой до самого ухода со сцены. Наверное, было у нее какое-то нарушение в организме, но и поесть она всегда любила. Бывало, идем мы на занятия к Мордкину по Малой Дмитровке, а она уже высматривает нас из окна первого этажа.

— Девки, — кричит, — идите какао пить с пирожками!

Мы отказываемся и ее уговариваем не распускаться.

— На возвратном пути придете — не выпущу! — заливается она грудным своим смехом. — Пить-есть надо!

И шагу пешком не делала. Только выйдет из театра: «Извозчи‑и‑к!»

Поженившись, Фаина и Хмара выглядели завидной супружеской парой, а уж как дуэты под гитару пели — упоение!

Шло время, я играла спектакли, репетировала, выступала в концертах, не забывая о том, что должна «сама себе найти работу». Вообще мне было свойственно продумывать свои действия, но с детства со мной изредка случались «приступы», когда я совершала необъяснимые по скоропалительности и дерзости поступки. Один из них уже произошел в театре — наскок на Немировича-Данченко по поводу перевода в школу. Следующий, как ни странно (а может быть, закономерно — по внутреннему тяготению), опять пал на него. Узнав, что в Художественном театре собираются ставить пьесу Мережковского «Будет радость», я написала Владимиру Ивановичу из Петрограда, где мы гастролировали без «взрослых», что хочу, жажду играть послушницу Пелагею. Понимая {152} бессмысленность затеи, ни на что не надеясь, сама испуганная тем, что сделала, я все-таки ждала ответа. «Один конец», — повторяла я про себя, чему именно конец — сама не знала. И вдруг — о, это великое «вдруг» в жизни актера — подходит наш служащий Дмитрий Максимович и вместо обычного приветствия торжественно, безмолвно кладет передо мной пакет. Сердце проваливается, взмокшей рукой я хватаю большой конверт — это не письмо, нет, это текст роли, и роли не просто с «ниточкой», а в двух актах. Буквы прыгают перед глазами, наконец я вижу твердую надпись на первой странице: «Поручается Гиацинтовой. Вл. И. Немирович-Данченко».

В ту белую петроградскую весну сияло холодное солнце, я бродила по улицам, шатаясь от счастья под звон пасхальных колоколов. Я так давно хотела сыграть настоящую характерную роль, а эта была значительная, важная в развитии пьесы.

Дома я часто смешила мою сестру, восклицая: «О, бурь уснувших не буди, под ними хаос шевелится». Наконец-то я получила возможность обнаружить этот «хаос», то есть скрытые до времени темперамент, наблюдательность, азарт.

О монашках я не знала ничего, кроме того, что они хорошо вышивают. Убедив маму, что нам необходимы метки на скатертях, полотенцах и прочем белье — тогда многие так делали, — я вместе с ней несколько летних дней провела в Хотьковском монастыре, где все высматривала, запоминала. И выудила рыбку: читая в трапезной предобеденную молитву, молоденькая послушница все посмеивалась, кокетливо поправляла колпачок на голове и зыркала хорошенькими глазками по сторонам. Слова молитвы лились без всякого выражения, в одинаково безразличном ритме. Ее явно мало занимало все божественное и неудержимо манило, влекло мирское. Я вслушивалась в ее речь, запоминала, освоила ее походку, повадку, научилась быстрым взглядам вбок.

Осенью я шла на первую репетицию, чувствуя себя вполне подготовленной для новой роли, но, оказавшись рядом с Качаловым, Германовой, Массалитиновым, оробела до потери голоса. Немирович-Данченко просит читать первый акт — просто читать, не играя. Приближается моя сцена, дрожь во всем теле усиливается.

— Это все пропускаем, — говорит Владимир Иванович. — Я подумаю о тексте.

{153} Таким образом тактичный Владимир Иванович предоставлял мне время освоиться, успокоиться. Со следующей страницы начинаю читать и я. Но он вскоре опять останавливает по какой-то причине, на самом же деле — снова дает мне передышку, снимает сковывающий страх.

— Вы наблюдательны, на монашку похожи — это хорошо, — сказал Владимир Иванович, задержав меня после одной репетиции. — Но мне нужна не вообще монашка, а эта самая Пелагея, которая зло несет и Гришеньку будет соблазнять — она для этого в пьесе.

И долго еще разговаривал со мной, наталкивал на мысли, решения отдельных кусков — но все осторожно, понемногу, ровно настолько, насколько я могла воспринять. Таков вообще был его принцип работы, в отличие от Станиславского, который, подхлестываемый собственной фантазией, лавиной обрушивал ее на артиста и, случалось, этим пугал. Немирович-Данченко всеми силами старался постигнуть человеческую индивидуальность, понять внутренний ход актера и ненавязчиво внушить свою мысль.

— Не ограничивайте образ бытом, внешней похожестью на настоящую послушницу и чрезмерной заботой, так или не так она делает то или другое. С накопленным богатством входите в пьесу — и действуйте, — напутствовал он меня.

И я в уже найденной мною просто монашке стала искать детали конкретной — Пелагеи (помните, как у Врубеля: он взял раковину в ее первозданном виде, потом от нее, вокруг нее проводил другие линии, клал новые краски, и постепенно из обычной раковины выросла Морская царевна).

Я впервые столкнулась с подтекстом роли по сути, так как термина такого еще не существовало. Пьеса начиналась сценой Пелагеи с жестокой, глухой ко всему живому Домной Родионовной, которую очень хорошо играла Муратова.

— Вишь, черти, горло дерут. Слободские, что ли?

— Слободские, матушка, фабричные с бабами да с девками из кабака в кабак шляются. Пьяным-пьяно, — осуждая, ужасаясь отвечала Пелагея, на самом деле смертельно завидуя и всячески одобряя любое безобразие. — Ох‑ох, матушка, о летунах-то этих намедни старец пророчествовал. — О старце говорила с почтением, шепотом — он, дескать, святой, — чтобы угодить старухе.

{154} Речь Пелагеи была разная, фразы резко обрывались, меняли направление. Я подчеркивала их интонациями.

— У святых отцов сказано: превознесется сын погибели, человек беззакония… — Это звучало как церковное песнопение. Потом сразу почти весело: — Ну а там и кончина веку сему, светопреставление. — И вдруг нежной флейтой запевала: — А вот и Гришенька…

С Домной Родионовной подсматривала, подслушивала Пелагея любовный разговор Федора с мачехой.

— Молчи! — приказывала Домна Родионовна. — Только пикни — в гроб вколочу.

— Не бойсь, не бойсь, матушка. — Пелагея вся тряслась от любопытства и возбуждения. — Да этакого на людях вслух и не скажешь, язык не повернется, чай… Ох, искушение! — А сама захлебывалась восторгом от «неприличной» сплетни.

Главная моя сцена: по приказу старухи Пелагея вместе с Гришей выкрадывает письма из стола Федора. И заодно совращает без того напуганного богобоязненного юнца.

— Не уйдешь, миленький, никуда от меня не уйдешь, — говорит Пелагея ласково. — Мы теперь одной веревочкой связаны. Ох дела-дела, как сажа бела. — И дальше, цинично: — Мальчик маленький, хорошенький. Вот захочу — зацелую, и ничего ты со мной не поделаешь. Я ведь бедовая, шельма я, даром что ряску ношу.

В последней фразе было зерно образа. Я невзначай приподнимала юбку, показывала ногу и так преувеличенно охала, что Гришенька — Берсенев с трудом, и то не сразу, мог только проговорить: «Наглая, наглая…»

А Пелагея наглела все больше, уже не стесняясь, скинув ханжескую маску святости.

— Есть у Гришеньки зазнобушка Принцесса Грез. «И грезы, и слезы, и уст упоительный яд…». А ты что думал? Я тоже ученая, люблю стишок пронзительный. — Голос звенел зло, а сама вилась вокруг, обольстительная, грешная.

Очень я любила эту роль, наслаждалась обретенной уверенностью, свободой. Ощущению реальной жизни на сцене помогали тогда (как и всю жизнь потом) подлинные вещи — ряска, кожаный пояс, колечко с надписью «Спаси, пресвятая Богородица», четки…

Должна сказать, что никто моей радости по поводу нового спектакля не разделял — лучшие артисты театра не знали, что делать, просили их заменить. Перечитав {155} сейчас пьесу, я тоже не понимаю, — зачем Художественный театр ставил ее, такую мутную, тягучую.

Роль Пелагеи написана грубее, чем другие, с оттенком злой комедийности. Для меня она оказалась первым сценическим капиталом за пять лет работы, — мне было не до погрешностей пьесы.

После генеральной репетиции я в коридоре встретила Немировича-Данченко.

— Я редко себе позволяю безоговорочно сказать «хорошо», — обратился он с непривычной для меня лаской. — Но правда хорошо!

Премьера, как всегда в Художественном театре, была торжественна, шумна. В то время цветы на сцену не передавали, корзины, не умещавшиеся в уборных известных артистов, стояли в коридоре за кулисами. Мои лавры заняли лишь часть гримировального стола, но зато какие: фиалки — от Качалова (он играл Федора), розы — от Владимира Ивановича и визитная карточка, переданная в антракте: «Будьте радостны, милая Софья Владимировна, успех уже есть. *М. Лилина*». Принесли еще чудовищных размеров корзину от какого-то очень богатого человека с письменным приглашением на ужин.

Когда смолкли аплодисменты, в уборную вошел Немирович-Данченко. Увидав корзину, коротко спросил:

— От кого?

— Василий Иванович говорит, что знает его, — ответила я и назвала имя.

— Ну, раз Василий Иванович знает — все в порядке. — Он взял из цветов карточку, прочел. — Я тоже его знаю, тоже приглашен и пойду, а вам не следует. Да‑да. Я мужчина, а девушек так не приглашают — он должен был сначала нанести визит вашей маме, спросить разрешения.

— А цветы?

— Цветы — другое дело. Вы — актриса, никому запретить нельзя. — Засмеялся чему-то своему и повторил: — Актриса…

У Владимира Ивановича была привычка посылать актерам замечания на репетициях. Короткие записочки ко мне: «Не надо подходить. Стойте за Еленой Павловной. В общем хорошо»; «Сегодня очень хорошо и свободно»; «Перестаньте нервничать. Все хорошо» — лежали перед зеркалом на столе.

— А эти бумажки вы что, коллекционируете? — спросил он с ироничной, но довольной улыбкой и, не дожидаясь ответа, ушел.

{156} Я нежно смотрела вслед его коренастой спине и была совершенно счастлива — в тот вечер я стала актрисой.

На другой день появились рецензии в газетах. Спектакль большого успеха не получил, пьеса не понравилась, актеры, от которых привыкли ждать открытий, их не совершили (хотя играли все хорошо — просто плохо не умели) — обо всем этом писали критики, дружно признавшие меня чуть ли не единственной удачей спектакля. А среди них были такие известные, как Эфрос, Вильде, Соболев…

Конечно, успех был заложен в роли — хитрая, хищная, развратная монашка развлекла, оживила скучавших от нудных диалогов зрителей. Но сыграла я, видимо, тоже хорошо — и священные тексты лихо произносила, и сети коварные расставляла ловко, смело, и нутро обнажала до донышка.

На моем туалетном столе и сегодня стоит кустарная трехстворчатя икона, подаренная в день той памятной премьеры моими товарищами. На ней написано: «Будет и тебе радость. Твои друзья — Сима, Лида, Анна, Миша». И я часто думаю, что без радости успеха, поощрения нельзя жить артисту. Пусть будут неудачи, провалы, но, когда случается настоящий взлет, их уже не так боишься, знаешь — все равно есть право выходить на подмостки, помнишь — что-то нашло уже признание. Меткие попадания в роль, в образ могут быть чаще или реже — в зависимости от степени одаренности. Но без успеха, подтвержденного публикой, критикой, артист задохнется, изверится. И когда я вижу удачу на сцене, мне хочется крикнуть: аплодируйте громче, пишите больше, побалуйте актера, ведь следующая роль может не получиться, так дайте ему сил про запас, и он вас еще порадует — обязательно!

Не прибавивший театру славы, не оставивший в ею истории следа, меня спектакль «Будет радость» утвердил в актерской профессии. До этого я *понимала*, а теперь *знала*: я — актриса. Я была не так самонадеянна, чтобы считать все свои дальнейшие роли заведомой победой, но отныне любое поражение становилось поражением *актрисы* — вот что важно. И неизвестно, когда бы пришло ко мне счастье этой радостной уверенности, если бы не смелость Немировича-Данченко. Почему Владимир Иванович поверил, что благовоспитанная профессорская дочка, средне изображавшая похожих на нее девиц, сыграет испорченную, лживую притворщицу, порочную монашку, почему он допустил такой опасный эксперимент в Художественном театре? Тронула его искренность, {157} горячность моего письма? Возможно. Но скорее, с прозорливостью великого режиссера он угадал скрытые возможности молодой актрисы в неудержимости желания получить именно такую роль, а не иную.

Как работал Немирович-Данченко, как воспитывал актеров — писано-переписано. Но скажу о своих личных впечатлениях. На мое актерское становление Владимир Иванович влиял не только в непосредственной работе, — кроме Пелагеи, я ничего и не сделала под его руководством. Это был учитель и режиссер в большом, широком смысле слова: он вел актеров, учил их пониманию авторов, современному восприятию искусства, беседовал об истории и психологии, давал уроки высочайшей культуры. И надо было видеть, с какой жадностью впитывали каждое его замечание даже корифеи театра — о нас что и говорить, — с каким вниманием относились к его слову, взгляду. На все его репетиции они приходили с «выполненным уроком» — чем-то найденным, наработанным дома, — и, как школьники, ждали его суждения.

Владимир Иванович был чуток, внимателен, тактичен. Он всегда точно определял, когда артист готов к внутреннему раскрытию и какой сложности задачу может решить в данный момент. Постепенность, с которой он добивался необходимого результата, исключала у артиста опасную мысль, что роль не по плечу. Все это я наблюдала на других, испытывала на себе. Он создавал человека-актера — не мучая его, всегда прислушиваясь к нему, приходя на помощь. Его подробные наставления и объяснения, его замечательные по четкости мысли показы помогали вжиться в образ, действовать в нем, они давали пищу для размышления о роли, о пьесе, о назначении артиста, о театре вообще. Его режиссерский авторитет был непререкаем. Во время работы с ним мной руководило одно желание — хорошо выполнять все его задания. Он вел нас со ступеньки на ступеньку, и я знала — им нет числа, потому что верх этой лестницы — совершенство. Немногим дано дойти, но сам путь с таким ведущим — счастье.

Ценя на сцене превыше всего правду и простоту, Немирович-Данченко равно не терпел серой, безразличной простотцы, выдаваемой за реализм, и выспренно-фальшивой декламационности, почитаемой романтизмом. Романтическую возвышенность чувств Владимир Иванович так же находил в исполнении мхатовскими актерами пьес Чехова, как и в игре Ермоловой, Федотовой или Самарина, подчеркивая их отличие от ложного, по его мнению, {158} романтизма Малого театра. В одном доме я слышала, как Михаил Францевич Ленин читал монолог Макбета «по Малому театру» — так он сказал. Он рычал, замирал, голос взлетал и падал, голова дергалась. Все слушали в немом восторге, я — в тихом ужасе. Встретившись потом с Владимиром Ивановичем, я в присутствии остальных гостей непринужденно спросила, нравится ли ему этот артист. Он странно взглянул на меня и вместо ответа произнес довольно некстати свое любимое «ну‑те‑с», а через минуту в моей руке оказалась записка: «Не ставьте меня в неловкое положение и сами забудьте такую игру».

В личности Немировича-Данченко все мне было созвучно. Я поклонялась его уму, не уставала изумляться глубине производимого им анализа текста, умению, вкусу и вдохновению, с каким творил он на сцене живую, страстную жизнь. Фактически не так уж долго находилась я под его высокой рукой, но все свои работы поверяла им, он был для меня маяком, к которому должен устремляться всякий художник. Ведь он открыл всем нам главную позицию сценической жизни — второй план, то есть охват образа всем существом, когда, по его выражению, «физическое самочувствие и психологическая линия актера-человека — это единое целое», когда на сцене не отрезок жизни, а непрерывное ее течение.

Много центральных ролей сыграла я за долгие годы, некоторые принесли мне шумный успех. Но едва ли не высшей наградой были слова моего друга и самого авторитетного для меня критика Павла Александровича Маркова, сказавшего о моем исполнении второстепенной роли уже в Театре имени Ленинского комсомола: «Это истинный второй план Немировича, об этом он и говорит».

Мне странно, что Владимира Ивановича часто представляют человеком холодным, недобрым, хотя я и сама так думала на первых порах. Это глубоко неверно. Сдержанный, не распахнутый каждому — да, но никогда не равнодушный. Я убеждалась в этом много раз, когда в самые тяжелые минуты кидалась к нему за помощью.

Давно-давно, совсем в юности, мы с Симой Бирман гуляли и говорили о нем — он что-то хворал в те дни.

— Давай пошлем цветочки, — предложила Сима, — ему будет приятно.

На углу купили букетик, на смятом, вырванном из записной книжки листке нацарапали несколько слов. Появившись в театре, он вежливо поблагодарил нас. А потом прошла целая жизнь, и, когда его не стало, в ящике письменного {159} стола был найден старый, разглаженный клочок бумаги с приветом от безвестных сотрудниц театра. Заметьте, что у педантичного Немировича-Данченко случайного мусора в столе быть не могло. Возможно, в тот далекий день он думал о молодости, о молодежи, о будущем Художественного театра, видел его в нас. Никто этого не узнает, но записку-то он сохранил — от холодного ли сердца так бывает? Мне радостны все воспоминания о Владимире Ивановиче — от букета цветов, ожидавшего в гардеробе театра каждую сотрудницу в день именин, до случайного, но всегда значительного слова.

После Пелагеи он справедливо считал меня только характерно-комедийной актрисой. Но через много лет, на вечере, посвященном Южину-Сумбатову, я играла девочку-подростка в сцене из какой-то его пьесы. Потом, переодевшись, вышла в зал, села на первое свободное место — и оказалась рядом с Владимиром Ивановичем. «Что с вами сделалось? Вы же лирическая актриса!» — шепнул он. Потом снова склонился ко мне: «Отлично сыграли». Выше похвалы я никогда не получала.

Всю жизнь я обожала этого человека. Знал ли он, как я привязана к нему, как много он для меня значит? Если и догадывался, то, боюсь, не в полной мере — строгая субординация тех времен не допускала ни сантимента, ни фамильярности по отношению к Учителю, даже при многолетних взаимно приязненных чувствах.

… В Студии шли репетиции «Двенадцатой ночи» Шекспира, которые начались еще в 1915 году. Сушкевич пришел тогда к Станиславскому с предложением нескольких пьес на выбор. Константин Сергеевич посоветовал «Двенадцатую ночь», чтобы студийцы продемонстрировали свое владение комедийным жанром, которое они так ярко проявляли в «капустниках».

Подготовительный период длился долго. В «Двенадцатой ночи» Сушкевич продолжил традицию Сулержицкого — он ставил спектакль о милых, веселых, добрых людях. Репетировали самостоятельно, в лирических тонах. Но, вероятно, Шекспир был нам еще не под силу, и все дружно запутались. Во всяком случае, просмотрев то, что мы наработали, Станиславский не оставил камня на камне и сам включился в работу. От неоперившейся молодежи он требовал «водопада чувств и событий», шекспировского накала страстей, в данном случае — комедийных.

{160} Воодушевленная аплодисментами, цветами и рецензиями после премьеры «Будет радость», я довольно уверенно репетировала роль Марии, на которую была назначена вместе с Женей Марк. Однако, когда пришел Станиславский и спросил, кто из нас сегодня покажется, мы обе испугались и начали тихо торговаться. «Ну, ну, ну», — теряя терпение, подгонял Константин Сергеевич. Но Женя одеревенела в кресле, и я вынуждена была выйти на площадку.

Уж не знаю, что и как я делала, но в глазах Станиславского не увидела ничего хорошего.

— Гиацинтову с роли нужно снимать. Она не может играть Марию — у нее грустные глаза, — сказал он.

— А я, режиссер, нахожу, что эта роль — ее прямое дело, и не могу даже представить себе другой исполнительницы, — проскрипел вдруг своим характерным голосом Сушкевич.

Бедный Борис Михайлович, он, как и все мы, пуще смерти боялся Станиславского, но мужественно встал перед ним — белый, с дрожащими губами. Мы замерли. Не меньше нас был удивлен Константин Сергеевич.

— Снимете! — уверенно повторил он.

— Нет!

— Тогда я ухожу и больше не вернусь! — И ушел.

— Прошу вас, Софья Владимировна, продолжайте, — спокойно сказал Сушкевич.

Мне понадобилось все мое самообладание, чтобы закончить репетицию. Настроение было ужасное.

— Не верь ты ему, забудь, что он есть, — жарко шептал мне Женя Вахтангов. — У тебя веселые, смеющиеся глаза, — преувеличенно бодро настаивал он.

Дорогие мои друзья, как я верила им, как благодарна за поддержку — не только в тот день, не только тем двоим.

Мы храбро репетировали, искали, браковали, снова находили. Подбадриваемая всеми, я чувствовала себя свободной, раскрепощенной. И когда через неделю появился Станиславский (конечно же, он не бросил нас, пришел), я почти не боялась. «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю» — в таком примерно состоянии вышла я на игровую площадку.

— Прекрасно, женственно, с большим юмором, — слышу *его* голос. — Вы меня восхитили!

Поднимаю глаза и понимаю, что все это — мне. Добрый, ласковый, он предлагает интересные детали и предсказывает, что при таком исполнении Мария станет центром спектакля.

{161} Так было со Станиславским всегда: вверх-вниз, вверх-вниз — актерам очень трудно. Но не каприз диктовал такую строгость, а взыскательность художника. Значит, тогда, на репетиции, у меня действительно были не те глаза, не освоила еще замысла — он понимал это и сердился. Но вот блеснуло что-то, и он обрадовался больше меня самой.

Ох и гонял он нас на репетициях! Совершенно извел Колина, первого исполнителя роли Мальволио, в сцене кабачка, — прерывал, без конца заставлял повторять и все время выражал недовольство. Бедняга Колин совсем отчаялся. Выходя в очередной раз, он прохрипел нам: «Не могу больше, пропадай все пропадом!» — и прыгнул в большую бутафорскую бочку. Тут же раздался громовой смех Станиславского.

— Вот это хорошо, это замечательная находка! Вываливайте его из бочки на лестницу!

Мы — Эгьючик — Смышляев, сэр Тоби — Болеславский, Шут — Гейрот и я — в ликовании, что можно поиздеваться над Мальволио, поволокли бочку с Колиным. Одна находка влечет за собой другую — так часто случается на сцене. Мария, выпившая кружку пива и захмелевшая, должна идти следом за Мальволио по лестнице. Я, развеселившись, начала так хохотать, что никак не могла нетвердыми ногами одолеть ступеньки: поднимусь на одну — и сползу на три, сделаю еще шаг — а меня все оттаскивает вниз. Наконец в изнеможении упала и зашлась от смеха.

— Еще сползайте, еще! — просил Станиславский.

— Константин Сергеевич, ступеньки кончились.

— Надо добавить ступеней, — распорядился Станиславский, — пусть дольше сползает!

В этот день он ушел счастливый, любящий нас всех, но чаще репетиция кончалась так, что впору бросать театр. А в результате в спектакле оказывались хорошие актерские работы.

Вот я сказала, что смех Марии на лестнице был вызван неожиданным прыжком Колина в бочку. Это и так и не так. Колин, скорее, спровоцировал меня на этот смех, но он возник органично, потому что к этой репетиции я постигла существо характера Марии, определила ее место в разворачивающихся событиях.

Мы были приучены нашими учителями наблюдать — всегда, везде, за всеми. Думая о Марии беспрестанно, я однажды в трамвае обратила внимание на молодую {162} женщину. Она сидела у окна — миловидная, с ясным взглядом блестящих глаз, спокойная и приятно уверенная в своей женской притягательности. Но самым замечательным в ней был алый рот с выражением постоянной зазывной полуулыбки. Не знаю, как объяснить, но в эту минуту я «цапнула», как мы называли, образ, который искала. Я разглядывала симпатичные усики над верхней губкой незнакомки и думала, что она хозяйка своей судьбы, свободная и вольная, в каком бы положении ни была, — как моя Мария. Кто сказал, что Мария — служанка Оливии, — нет, она первая дама при ее «дворе». И это она «правит бал» в замке графини, это она вдохновительница, изобретательница и дирижер всех проказ буйной, неутомимой компании — темные усики должны в этом убеждать. Я на первых спектаклях даже подрисовывала себе такие же, потом уже обходилась без них — так полно жила в образе.

Еще мне всегда помогает слово, словесное обозначение персонажа. Марию я определила словом «утро». Характер ее правильнее было обозначить как «полдень», но вся эпоха Возрождения — утро жизни. Вот и Мария и все они: выспались за средние века, проснулись, потянулись — и выскочили на яркое солнце и забурлили, заклокотали юностью, здоровьем, силой. Прихотями своей фантазии я ни с кем не делилась. Показы, советы Станиславского оседали во мне, давали всходы, но, если бы я не оставляла себе немножко свободы, — пропала бы. Думаю, нет нужды заверять в моем полном доверии к великим режиссерам. Но такова, вероятно, моя актерская особенность: соглашаясь и выполняя все предложенное, я оставляла себе запасный выход. И эти маленькие тайны были живительны для моей работы на сцене всю жизнь — без них я бы ничего не смогла.

Так же как монашка Пелагея, Мария озарила меня блаженством характерности, но к тому же разбудила во мне комедийность, о которой до тех пор не знали ни я, ни кто другой. Тут помогли и партнеры — они как бы передавали мне веселые заряды нескончаемого озорства. Болеславский недолго, хоть и хорошо, играл сэра Тоби. Но как я любила потом в этой роли Готовцева — он был яркий, колоритный, совсем «ренессансный». Ему бы после такого сэра Тоби Фальстафа сыграть — жаль, что не пришлось. А рядом плутоватый, но подчеркнуто сухой, едкий, скептичный шут — Гейрот. И как посланная самим небом мишень для издевок, как побудитель {163} всех проказ и неукротимого веселья — Мальволио. Талантливый Колин, натерпевшись от Станиславского во время репетиций, в конце концов сыграл превосходно. От ханжества его Мальволио скисало молоко и мир терял цветущие краски, это было ханжество смешное, но наступательное, жестокое.

Следующим, на многие годы, исполнителем этой роли был Чехов. Его мастерство крепло, развивалось активно, ярко, резко. Он быстро перерос всех, начинавших вместе с ним. Поэтому, хоть Колин и был блестящим создателем роли и мизансцены после него остались те же, я лучше помню Чехова. Его Мальволио был почти не человек, а так, комар какой-то, с обтянутыми трико тонкими ножками, — ужалит, исчезнет, возникнет, опять куснет. Он был несказанно глуп и смертельно влюблен. Миша при этом играл мучительный процесс мысли идиота, отражавшийся в дурацки вылупленных глазах самовлюбленного слуги, охваченного страстью к графине. Конечно, было в этом нечто карикатурное, но смелая заостренность сценического рисунка завораживала всех, — наверное, это и была главная из всех «странностей» его таланта, о которых принято говорить.

Перед тем как дать ответ на самый простой вопрос, Мальволио на минуту застывал. Ответив невпопад, но, как ему казалось, исчерпывающе и остроумно, он раздувался от самодовольства и осматривался, рассчитывая увидеть восхищение на лицах. Когда его взгляд натыкался на ехидно посмеивающуюся Марию, он буквально зеленел, наливаясь злобой.

Разбуженный веселящейся бандой бездельников, Мальволио появлялся в ночном колпаке, малиновом халате, надетом на длинную ночную рубашку, со свечой в гневно дрожащей руке. От ярости он не мог заговорить, и эта пауза была так выразительна, что и на сцене и в зале начинался громкий смех. Пошипев секунду, он наконец тявкал: «Тихо!» Когда сэр Тоби вопрошал: «Ты думаешь, что если ты добродетелен, так уж не должно быть ни пирожков, ни пива», Чехов от слов «пирожки», «пиво» начинал мелко дрожать всем телом, выражая отвращение к такой нечестивости. Но каким-то непостижимым образом давал понять, что ему ужасно хочется и пирожка и пива. Выведенные из терпения, мы заталкивали его в бочку. Сидя в ней, он «убивал» нас аристократизмом, достоинством и презрением — все это без слов, только выражением лица, взглядом круглых, бессмысленных глаз.

{164} … Мальволио небрежно поднимает подброшенное Марией письмо. Потом одна рука начинает дергаться, другой он вцепляется в листок. Читая объяснение в любви, он шатается от волнения. Мы в это время куковали, щебетали, изображая птиц. Сначала он поднимал голову, потом переставал слышать и, зачарованный догадкой, только бормотал в экстазе: «Дайте подумать, дайте подумать…» Уверовав, что объяснение в любви предназначено Оливией ему, Мальволио преображался — становился хозяином, графом. Следовала пантомима, всегда разная: он крался к скамье и обнимал пустоту, в которой грезилась ему Оливия, затем беспощадно разделывался с врагами-слугами, и все это с каким-то ласковым или гневным пришепетыванием. Он вырастал на глазах от сознания своей власти, от возможности всех теперь унизить. Перечитывая вновь и вновь последнюю строчку: «Если ты принимаешь мою любовь, покажи это твоей улыбкой», он еле слышно попискивал, замирал и, уходя, повторял, как в бреду: «Я буду улыбаться, я буду улыбаться…»

Ключом Чехову для следующей сцены были слова Марии: «Он там на солнце целых полчаса обучал манерам собственную тень». Мальволио действительно шел будто в забытьи. Он снисходительно кланялся в разные стороны, с кем-то из воображаемых лиц здоровался более почтительно, на кого-то строго взглядывал.

Когда Мальволио появлялся перед Оливией с улыбкой победителя-любовника, изъяснялся намеками, подмигивал, она в ужасе говорила: «Это настоящее безумие», и эти слова вполне соответствовали поведению Чехова и оправдывали все, что он производил на сцене.

Лирическую тему «Двенадцатой ночи» представляли Сухачева — стройная, подвижная Виола, красавица Бакланова — Оливия и Герцог — Саша Вырубов, мужественно-красивый, глупый, но добрый и актер приличный.

Играли они все хорошо, но, честно говоря, наша комедийная «плебейская» компания их затмевала. Вероятно, так строил спектакль и Константин Сергеевич, акцентируя в нем жизнерадостную струю розыгрышей и грубоватого веселья демократических персонажей Шекспира.

Я уже говорила, что репетировали «Двенадцатую ночь» долго и трудно. Станиславского все не устраивало, мы выбивались из сил. И не заметили, как произошла Февральская революция, — жизнь давно уже была перевернута войной, и еще один поворот не показался нам настолько значительным, чтобы обратить на него должное внимание. {165} Даже свержение царя как-то не произвело особого впечатления — в те дни нам гораздо важнее было заслужить одобрение на репетиции. Правда, мы все отправились слушать Керенского в Большой театр, где встретили и Станиславского.

Керенский вышел при громовых аплодисментах, минуту постоял — и вскочил на стол. Он говорил о войне до победного конца, постоянно себя взвинчивая до какой-то вдохновенной истерики. Она впечатлила слушателей. Сидя в бельэтаже, я видела, как сцену оросил золотой дождь: на нужды армии дамы снимали кольца, браслеты, цепочки, плакали и забрасывали Керенского цветами. Его всегда называли кривлякой. Я же не очень вникала в смысл его речи, но, слушая хрипловатый голос с берущими за душу интонациями, думала, что с таким темпераментом его наверняка взяли бы в Художественный театр. Что делать — мои мозги были повернуты в одну сторону.

И еще раз привелось мне его увидеть. Бродя по Кремлю, я заметила медленно двигающийся открытый автомобиль, в котором ехали Керенский во френче и Деникин в белой рубашке и с орденами. Они сидели в машине очень странно — отодвинувшись в разные углы сиденья, повернувшись друг к другу спиной и глядя один направо, другой налево. И опять это показалось мне спектаклем в ряду нескончаемых московских увеселений.

«Капустникам» по-прежнему не было числа. В «Ресторации “Аказия”» выступал хор, руководимый Блюменталь-Тамариным; в «Универсально-моментальной опере» участвовали солисты театра Зимина и Большого; с цыганским хором пела знаменитая Настя Полякова; в концертах Охотничьего клуба под девизом «Артисты Москвы — русской армии!» выступали лучшие представители драматических театров. В «Летучей мыши» актеры Художественного театра и Студии показывали миниатюры, пели куплеты, танцевали. Там же играли в рулетку на шоколадные рубли, выдаваемые артистами-крупье, а рядом, в «Уголке Малороссии», торговал «варенухой» элегантнейший Владимир Максимов. Казалось, город знобит от лихорадочного веселья.

Октябрьская революция тоже была для нас совершенно неожиданна. Никто, включая Станиславского, не был к ней подготовлен и разобраться ни в чем не мог. Мы считали, что произошло нечто значительное, серьезное, но к нам прямого отношения не имеющее. А потому надо продолжать работать в новых «предлагаемых обстоятельствах», {166} то есть, стараясь не слышать уличную перестрелку, проводить последние репетиции и монтировку «Двенадцатой ночи».

Мы были легкомысленны и добросовестны. Вдвоем с папой выходили из дому и шагали по восставшей Москве, он — в университет, я — в Студию. В один из дней папа обратно домой кое-как добрался, а я пробыла со всеми на Скобелевской площади дней пять-шесть. Выходить из здания нам запретили. Только успели сообщить близким, чтоб не ждали, как отключили телефон. Было страшновато и любопытно. Напротив Студии, в гостинице «Дрезден», находились пленные юнкера. Они, толкаясь, смеясь, выходили на балкон и слали нам в окна воздушные поцелуи. Вчерашние гимназисты, они тоже ничего не понимали. Мальчишки шныряли по улицам, не зная страха, — их, раненых и убитых, часто провозили мимо нас на грузовике.

В Студии в эти дни тоже остался мальчишка, служивший при театральном буфете. Он приносил нам хлеб и куски вареного мяса, брал дорого, объяснял, с какой опасностью для жизни добывал продовольствие, и гордо показывал простреленную кепку. Потом его застигли в буфете, где хранились продукты, он деловито прорезал ножницами очередную дырку на героической кепке — на этом его карьера у нас окончилась.

К нам прислали симпатичного коменданта, интересующегося театром. Мы ему читали, играли, он нам рассказывал, что происходит за стенами Студии.

Две комнаты были выделены для женской и мужской «спален», в которых мы прекрасно устроились в ряд на полу. Немедленно возникла игра. Стоило нам улечься, завернувшись в шубы, как раздавался стук и вваливались мужчины — на головах чалмы из полотенец, тряпки плащами перекинуты через плечо. Напевая нечто восточное, они с восточными жестами обходили нас, после чего главный шах Болеславский простирал руку к какой-нибудь шубе и томно произносил: «Заверните мне эту!» Когда однажды его палец обратился в сторону Серафимы, она, презиравшая вольные шутки, завизжала так, что «гости» бежали с поля боя, не дожидаясь, как обычно, нашего приказа выметаться.

Наконец нам разрешили идти по домам. Мне было по дороге с Сушкевичем, пошли вместе. Темнело. Мы быстро шагали, проходя то через красных, то через белых — все пропускали. Вдруг нас остановила группа молодых людей. {167} Они спрашивали, мы отвечали, но что-то их не удовлетворяло — они долго нас разглядывали.

— К стенке, к тем воротам! — отчетливо произнес один из них.

Нас повернули за плечи и толкнули лицом к железной решетке — я надолго запомнила ее узор.

— По-моему, нас хотят расстрелять, — тихо сказал Сушкевич.

— По-моему, тоже.

Тут я сорвалась и побежала к неизвестным судьям, Борис Михайлович — за мной. Что-то мы им говорили, объясняли про театр. Почему-то они слушали очень внимательно и так же внезапно, как решили нас убить, сказали, что можем идти.

Доведя меня до Власьевского переулка, откуда мне оставалось только перебежать в Еропкинский, Сушкевич пошел дальше. В это время начали ухать пушки, трещать пулеметы. Кроме меня еще несколько человек остановились, рассуждая, как быть дальше. Вдруг рядом открылась калитка и женский голос позвал меня по имени. Я ринулась, не зная к кому, и только в доме разглядела сестру Брюсова, молчаливую, жестковатую Надежду Яковлевну, которую всегда немножко побаивалась. Но как я ей обрадовалась, какое успокоение пришло ко мне в мирной комнате с самоваром, где меня стали кормить и поить. Сразу возникло ощущение полной безопасности, хотя особнячок сотрясался от выстрелов. Решили, что ночь я проведу у них, а на рассвете попытаюсь дойти домой. Меня уложили, но ночь прошла в бдении. Из другой комнаты пришла жена Брюсова и его младшая сестра — она ходила, как ундина, с длинными распущенными волосами и стремясь, вероятно, заглушить страх, твердила ровным, громким голосом:

«В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря…»

Она замолкала, но, как только раздавалась пулеметная дробь, закидывала голову и продолжала:

«… Встает ласкательно и дружно
Былое счастье и печаль,
И лжет душа, что ей не нужно,
Всего, чего глубоко жаль».

{168} На заре я вышла в узкий переулок. В палисаднике лежал труп. Предутренний неверный свет рассекали нечастые выстрелы, туманно виднелась церквушка на углу. Я стояла в нерешительности. Два мальчика-бойца подошли, деловито заговорили.

— Если в Еропкинский — перебежать пустяк, — сказал один. — Надо так: выпалят — и беги. Пока то да се, второй раз ударят, — а ты уж на той стороне.

— Перекрестись и беги, перекрестившись, — серьезно добавил другой.

Выпалили. Вихрем перенеслась я через Пречистенку, взмыла по лестнице и зазвонила, застучала — все сразу.

Меня встречают шумно, в комнатах горит электричество, и я вижу забитые диванными подушками окна. Никто не спит — сидят в гостиной за карточным столом, играют в винт.

— Пас. Черви. Бубны. — В стекло что-то звонко шмякается. — Это что, пушка? — равнодушно спрашивает бабушка и, не ожидая ответа, продолжает: — Пас. Черви.

Однажды я получила письмо, упрекающее меня за неверное исполнение роли: при получении страшного известия стою не шевелясь, не мигнув даже, а от счастливой вести теряю сознание, падаю как подкошенная. Так не бывает, настаивал незнакомый корреспондент, это против логики. Поэтому я не случайно подробно описала эти сутки своей жизни. В них не было внешней логики. Ну как ею объяснить, что в этом кипящем, разрушающемся, создающемся мире нас хотели расстрелять, но отпустили, что молодая женщина и моя бабушка, никогда не слышавшие пушек, — одна читала стихи, другая играла в карты, а «красный» велел перекреститься. Все было вне логики, все наоборот. И навек врезалось в мое сознание. С тех пор я всегда предельно внимательна не к общепринятому, отполированному привычными представлениями, а к необычному, на первый взгляд необъяснимому — там я вижу тысячи огней, слышу звенящие звуки.

Постепенно мы привыкли к поздним путешествиям по пустынным улицам. Наступила зима, снежная в тот год, метельная. В театре говорили: «Собаку на улицу не выгонишь, только актеров». Запомнился один совсем особенный вечер. Я шла из театра, задыхаясь от мороза и ветра, спрятала лицо в воротник, и у меня слиплись ресницы. Подышала в мех, раскрыла глаза — и мне явилось фантастическое зрелище: снег облепил доверху стены домов причудливыми рисунками, вокруг ни души, и на {169} тихой, мглистой мостовой — одинокая лошадь. Она стояла как изваяние, как привидение. В ту пору лошади часто гуляли по улицам, но эта была на них непохожа своей неподвижностью, одинокостью. И мы, казалось, были с ней вдвоем во всем волшебном черно-белом городе.

В декабре 1917 года Станиславский наконец решил выпустить «Двенадцатую ночь». Как и «Сверчок», она была задумана в «другой жизни», и трудно было представить ее в нынешних условиях. И так же оказалась кстати — как подняли дух зала буфонно-театральная праздничность атмосферы спектакля, забавные плутни слуг, шутливо-романтическая любовь их молодых хозяев. И вдруг выяснилось — меткое разоблачение порока, глупости, смелая вера в добрых, простых, умных людей придали спектаклю революционное звучание. Конечно, мы тогда об этом специально не заботились, но так сложилось — от времени, от Шекспира.

Постановочная сторона спектакля была нова и интересна. Для стремительной смены множества картин Станиславский придумал легкие, пересекавшие сцену занавесы, каждый из которых открывал нужную часть площадки. Техники не было, занавесы передвигали и реквизит переносили сами артисты.

Меня смешит, а иногда и сердит, когда отсутствие занавеса и выход артистов из публики считают новацией последних десятилетий. В «Двенадцатой ночи» не было общего занавеса, а мужской скандал начинался в прилегавшем к залу буфете. Оттуда сначала доносились воинственные кличи, потом появлялись актеры и, дерясь, ругаясь, мимо первого ряда шли на сцену. Почему же об этом забывают? И что зазорного для современного талантливого режиссера, если он использовал старый прием — Станиславский не стыдный пример для повторения. Его выдумки возникали из необходимости выразить пьесу, мысль спектакля, а не из желания удивить. И от моды он был свободен. Неплохо бы задуматься над этим всем тем, кто только в дань принятому используют чужие находки и еще мнят себя первооткрывателями. Нет, пора признать, что срок гениальных режиссеров Станиславского и Немировича-Данченко гораздо длиннее, чем всех остальных, и молодым идти за ними не должно быть обидно. А находить на этом пути новое — прекрасно. Только действительно новое и нужное, обогащающее, что я, например, {170} не раз находила в спектаклях лучших наших режиссеров. Ну, это так, реплика a part.

«Двенадцатая ночь» шла хорошо. По вечерам в вестибюле уже толклась взволнованная молодежь, рвущаяся в наш маленький молочного цвета зал. Актеры играли с подъемом, а я, стоило лишь надеть красное платье Марии и наколоть на кудрявые волосы белый чепец, забывала обо всем и опрокидывалась в стихию смеха. Я горжусь этой ролью, и не только потому, что хорошо ее сыграла: в спектакле Мария стала значительнее, чем в пьесе. Позволяю себе такое заявление, потому что так же думали критики. Да стоит только перечитать пьесу — там у Марии и текста совсем мало. И уж нигде не сказано, что она погибает от смеха, пришедшего ко мне на репетиции, о которой я рассказывала. Я хохотала долго, на все лады, во всех голосовых регистрах, и следом за мной смеялась публика — до слез, до стенаний.

Смех Марии принес мне популярность. Среди постоянных зрителей, поклонников спектакля, уже были и лично мои — это большое счастье для молодой актрисы (как, впрочем, и для старой). На многих представлениях в первом ряду сидела прославленная кинозвезда Вера Холодная. Знаменитая своей красотой, она очень берегла ее. И всякий раз в сцене смеха Марии из зала доносился странный звук — героиня немого экрана, держа обеими руками щеки, чтобы не растянуть рот в улыбке — это грозило морщинами, — издавала собранными губами что-то вроде «у‑у‑у». В антракте она приходила за кулисы привести себя в порядок.

— Нет, я определенно у вас состарюсь, — жалобно говорила она, подтирая черные от накрапа на ресницах слезы, пролившиеся по мраморно-смуглому лицу. Припудрившись, подмазавшись, она опять шла мучиться и страдать от «вредного» смеха.

Очень лестной для Студии была влюбленность в «Двенадцатую ночь» Юргиса Казимировича Балтрушайтиса. Не многие из моих друзей оказали на меня столь полезное влияние, да и кто из них мог равняться с ним умом, образованностью, талантом, вкусом, юмором. Обсуждать с ним спектакли было удовольствие, даже если он ругал, — так оригинально, глубоко, взрывчато умел он своей острой мыслью проникнуть в истинное существо любой проблемы. Немолодой, некрасивый — только глаза замечательные, — но находивший милостивое признание женщин, Балтрушайтис был видным дипломатом и одаренным {171} поэтом. Когда мы с Берсеневым навещали Горького в Сорренто, Алексей Максимович спрашивал о нем, говорил, что «Балтрушайтис — личность удивительная и поэт прекрасный», но почему-то «не держит жизнь в своих руках». Юргис Казимирович действительно был человеком своеобразным, неровным. Иногда куда-то пропадал, ни с кем не виделся — говорили, в такие дни он много пьет. Появлялся задумчивый или бравурно мажорный, но всегда бесконечно интересный. Он вызывал у окружающих абсолютное почтение, но с ним легко было и шутить. И вот этот просвещеннейший человек жить не мог без нашего спектакля. Он даже стихи ему посвящал. У меня сохранилось одно.

«Я видел вас в пыланьи духа,
Когда, как в песне, в тишине
Таинственно, светло, хоть глухо,
Все вещее открылось мне.
В тот час, когда моим томленьям
Не в силах был весь мир помочь,
Всеисцеляющим виденьем
Пришла “Двенадцатая ночь”».

Шекспировская комедия заняла в репертуаре Студии такое же прочное место, как «Гибель “Надежды”», «Праздник мира», «Сверчок на печи», «Потоп», и шла при переполненных залах много лет.

В первые послереволюционные годы Студия, естественно, устремилась к романтически-возвышенному репертуару. Но советской драматургии практически еще не было. Искали, пробовали, ставили «Дочь Иорио» Д’Аннунцио, даже «Росмерсхольм» Ибсена (в постановке Вахтангова, с участием Леонидова и Книппер-Чеховой) — все было не то, не так. Болеславский задумал «Балладину» Словацкого. Намечались «Каин» Байрона, «Гроза» Островского, «Буря» Шекспира. Позже Константин Сергеевич увлекся интермедиями Сервантеса, но по замыслу ему требовались большая сцена, хор, оркестр, пышные декорации — ничего этого, включая деньги, не было. А работали интересно — с танцами и вокальными номерами, жаль, что не поставили.

Мы не забывали, что наша профессия требует вечной тренировки, и утро начиналось с урока балетной студии, где, невзирая на холод, мы надевали трико и пачки. Женщина-фанатик, по имени Мария Барто, замерзала так, что иногда занималась в валенках, но истово продолжала {172} показывать новые движения. Было довольно трудно понять, что должно происходить со ступней, — валенок тупо и неподвижно повисал носом вверх. К концу урока мы разогревались и, уже не холодные, а только голодные, мчались в Студию, где пили что-то горячее и похожее на чай.

Станиславский писал в протоколе: «Я считаю, что кто хочет быть романтиком, пускай перестанет быть в жизни буржуем. Нельзя жить без чтения, без музыки, без общества, без жизни». Мы это понимали, хотя приходилось трудно.

Сначала в нашей семье жили все вместе, еще были дрова и топились печи. Дальше стало хуже. Умерла бабушка. Получив известие, что моя сестра заболела тифом, уехала к ней на Кубань мама — помочь, постеречь внуков. Почта работала плохо, письма не доходили. Мы с отцом не знали, что с нашими близкими. Кончились дрова, мороз превращал в лед воду в умывальнике. Я научилась заниматься хозяйственными делами. Постепенно ко всему приноровилась — так ведь жили все. Однажды мы с Лидой пришли к Симе и застали ее в кровати, но в перчатках и в шляпе с пером — она уверяла, что так ей теплее. И хохотала. Смех, наш верный друг и союзник, выручал не только в «Двенадцатой ночи» — я даже не знаю, что бы мы без него делали, и вообще не понимаю, как живут люди, не любящие смеяться.

С продовольствием тоже стало плохо. Мы начали выступать в местах, где платили продуктами. Например, в «Хлебной бирже» мы в виде гонорара получили как-то по мешку муки. Москвин выхлопотал для всех лошадь и какой-то рыдван. Суровый возница всем своим видом показывал, что считает нас богатыми бездельниками, однако развез артистов по домам. Когда же остались только Москвин и я, остановился на Пушкинской площади и велел нам вылезать. Окутанные клубами пара от собственного дыхания — был сильный мороз, — мы взвалили на спины драгоценную ношу и поплелись. К счастью, нам было по дороге, Иван Михайлович смешил меня, смачно живописал свой приход домой: мешок скинут, домашние рады, а в буфете — заветный графинчик, «для сугреву».

— Вот ты не пьешь, а зря, — объяснял он мне, как неразумному дитяти. — Первые шесть рюмок действительно ужасная гадость. Но помни: седьмая — блаженство. Ты рвись к седьмой, как до нее дойдешь — душа растопится и запоет.

{173} Тогда в городе много говорили о грабителях-«прыгунах», которые якобы шагают по улицам на ходулях, в белых балахонах. Мы шли по безлюдным улицам, и, когда становилось невмоготу от тяжести, Иван Михайлович останавливался.

— Видишь? Вдали прыгун! Прячемся и отдыхаем.

Никогда бы мне не донести этого «золотого» мешка, если бы не Москвин с его юмором. Заиндевевшая, сама похожая на белого «прыгуна», ввалилась я в папины объятия с победным воплем: «Мука!!!»

Много платных концертов и постановок «на сторону» (теперь их называют «левыми») устраивал нам Саша Вырубов. Выходя из-под присмотра учителей, он терял чувство меры и «рвал страсть в клочья», чего никогда не делал на сцене Студии. Мы подло терпели все — он был наш антрепренер и кормилец.

— Саша, — иногда замечала я ему кротко, — зачем ты так кричишь? Ты же не Ди Грассо.

По доброте характера он охотно соглашался, что не Ди Грассо, но, выходя на сцену, все забывал и начинал рвать на себе волосы.

Однажды мы выехали на пивной завод. Играли мелодраму «Семья преступника». Вырубов в главной роли метался и буйствовал, как всегда. Остальные от картины к картине как-то менялись, будто устали или заболели. Я играла дочь Вырубова, дрожа от холода в белом кружевном платье.

— Иди ближе к выходу, — шепнул он, укрыв меня краем плаща. — Финал будем играть иначе.

Действительно, ожидаемые к финалу двое исполнителей не явились. Вырубов приказал давать занавес. Мое недоумение вскоре разрешилось: гостеприимные хозяева угощали наших мужчин пивом, от которого они с голоду сильно захмелели, впали в нирвану, и в таком виде их вместе с нами повезли в огромной колымаге до Студии, где мы заночевали — брести в одиночку домой не хватало сил. Перессорившись насмерть, разошлись по «спальням». Утром под дверью раздались виноватые серенады, взывающие о прощении.

— Прочь! — с несвойственной ей злостью крикнула Успенская. — Все остолопы и негодяи, — прочь! — И серенады смолкли.

В Студии, где мы часто собирались и веселились, не принято было пить. Поэтому случай на пивном заводе остался в памяти.

{174} С большим сомнением приняли мы предложение сыграть на заводе «Спичку между двух огней». На митингах, которых было множество, слышались бесконечные призывы к уничтожению искусства в его прежнем виде, мхатовцев считали ретроградами, а однажды в помещении самого Художественного театра из зала крикнули: «Ну, вы, черная академия!..» В этих условиях боязно было играть перед рабочей аудиторией французский водевиль. Мы сами считали, что это неприлично и нас выгонят со скандалом. Но делать нечего — поехали. В темноватом зале вместо сцены стояли скрепленные веревками столы, на которые мы опасливо взгромоздились. Зрители приносили себе стулья, не спеша рассаживались. Начали. Чем лучше принимают, тем резвее разыгрываемся. А уж что творил Чехов! Получив новое «обстоятельство» — связанные столы, — он просто обезумел, обыгрывая его: перешагивал через несуществующие пороги, спотыкался, прыгал через препятствия, падал, но ничто не могло сдержать его стремления к девицам. Мы с Пыжовой тоже старались как могли. Да и зрители оказались на славу — искренний, несдерживаемый, громкий смех не умолкал. Провожали толпой, благодарили.

— Эх, хорошо бы такая веселая любовь и в жизни повстречалась, — сказал один молодой парень.

А я подумала, что лучшего определения для водевиля не найти — «веселая любовь».

Мы возвращались радостные, воодушевленные.

— Пусть нам никто не говорит, что театр теперь не нужен, — повторял Чехов. — Все стало ясно — мы нужны!

Такой оптимизм может показаться преждевременным после одного выступления в бездумном водевиле. Но так и случилось. Мы много раз играли и везде находили успех и дружелюбие. Как-то оказались на сцене, где местами лежал нерастаявший снег. Глотнув ледяного воздуха и зажмурившись, мы с Ольгой облачились в декольтированные платья, Чехов надел положенный жилетик, и все трое, синие от холода, вышли играть. Зрители начали топать ногами, шуметь. Мы, не слыша слов, недоуменно стучали зубами. Наконец встал «делегат» от публики и внятно произнес: «Мы не будем слушать, пока вы не оденетесь — мы же все сидим укутанные». Действительно, в зале мы видели множество платков, шуб, пледов.

— Танцевать в валенках на сцене — это еще никому не удавалось, — утешал нас Чехов, пока мы утеплялись. — Увидите, девочки, как мы сегодня сыграем!

{175} И правда, тяжелая одежда не лишила нас в тот вечер водевильной легкости и все прошло отлично — нам долго хлопали.

Несмотря на все изменения жизни, Студия летом 1919 года традиционно гастролировала в Петрограде. Со мной поехал отец — я не хотела оставлять его одного.

Студии предоставили целый дом на Гороховой, откуда сбежали хозяева, оставив квартиры с красивой мебелью и посудой. Мы жили рядом — Успенская, Дейкун, Бирман, Марк, Пыжова и я. У каждой было по комнате и на всех — большая общая столовая.

Моя подруга Маруча Успенская (так в юности выговаривал имя Маруси знакомый итальянец, за ним и все мы стали так ее называть — по-другому уже и не могли) была существом презанятным. Маленькая, худенькая, похожая на обезьянку — и удивительно одаренная. Талантливая актриса, она была еще очень музыкальна, ритмична — танцевала, пела романсы, частушки. И все это темпераментно, жизнерадостно — независимо от обстоятельств. А они складывались не так уже благоприятно. Маруча была совсем бедна изначально, и, когда наступили тяжелые времена для всех, ей нечего было продавать и менять. У нее было одно коричневое шелковое платье в обтяжку, не модное и ей не идущее по причине страшной худобы. Этот парадный туалет мы называли «Голод в Индии».

Маруча всегда кого-нибудь платонически обожала. Нетрудно догадаться, что долгое время на отдельном столике в ее комнате стоял портрет Качалова. Она любила гостей, и в темной, простреленной Москве я после их ухода иногда оставалась ночевать у нее. Убрав остатки чахлого угощения, купленного рядом, в магазинчике, прозванном «Травиловка», Маруча подходила к портрету Качалова с рюмкой водки (к которой имела некоторое пристрастие), серьезно с ним чокалась и выпивала. Потом объясняла мне, что после Василия Ивановича больше всех любит меня.

Она была широкой натурой и фантазеркой. Мечты ее потешали нас.

— Я разбогатею и буду жить в особняке. Заведу много кошек (Маруча обожала животных, отчего возникали конфликты с соседями). По утрам негр-слуга будет вкатывать столик с завтраком. Между прочим, я пополнею, — добавляла она будничным голосом и продолжала с пафосом: — {176} Буду кататься по всему миру и играть центральную роль — с пением и танцами, в оригинальнейших туалетах…

Пока она говорила, нетопленая комната совсем застывала, за окном стреляли, кто-то кричал, гасло электричество, но ничто не прерывало ее монолога, навеянного песенками модной певицы Изы Кремер и Вертинского.

Судьба Маручи сложилась фантастически. Сначала все шло обычно. Когда Художественный театр поехал на длительные гастроли за границу, несколько студийцев — Успенская, Бондырев, Булгаков и другие, — не устоявшие перед искушением «мир посмотреть», уехали с ним. Естественно, молодым артистам платили меньше, чем премьерам, но, как они сами потом говорили, вполне хорошо. Тем не менее они устроили бунт, потому что американские рабочие сцены и начинающие актеры, узнав, что наши не имеют возможности ежемесячно откладывать деньги, сказали, что они у такого хозяина работать бы не стали. Возмущенный резкой формой выступления молодняка, Немирович-Данченко заявил, что всех их от работы в театре освобождает, но до Москвы довезет. Не мне судить, насколько это решение было справедливо, насколько жестоко (в Москве в это время устроиться в театр было немыслимо), но из-за него кое-кто остался в Америке. Не вернулась и Маруча. Она как в воду канула, никому в Москву не писала, ни с кем из наших эмигрантов не соприкасалась. Пронеслись года. И однажды на чьих-то многолюдных, официально-пышных похоронам ко мне подошел внешне явный иностранец и на чисто русском языке передал привет от Марии Успенской. Я отошла с ним в сторону и услышала поразивший меня рассказ. Успенской заинтересовался американский режиссер или драматург — не знаю, в результате чего родилась пьеса, где единственной героиней была некрасивая женщина-акробат, по прозвищу Обезьянка, плохо владеющая английским. Маруча, которая была, что называется «без костей», с ошеломляющим успехом совершила, ежедневно выступая, трехлетнее турне по американским городам.

— Теперь она богата, живет в Нью-Йорке, одна, — продолжал незнакомый господин, — у нее особняк и небольшая ферма. Я был перед отъездом в ее городском доме. Проходя по комнатам первого этажа, я насчитал одиннадцать кошек — она их зовет по именам и обожает. Она по телефону заказала кофе, который привез на столике слуга-негр.

Я слушала, не веря своим ушам. Прошло еще какое-то {177} время, и я увидела Успенскую на экране — в фильме «Мост Ватерлоо» она хорошо играла директрису балетной школы. Потом в наивной «Марии Валевской» среди смешных кадров, где киношные казаки, с саблями, на лошадях, гогоча и присвистывая, крушили дворец, возникла маленькая полоумная графиня, играющая с Наполеоном в карты. С восторгом смотрела я на подругу моей юности: Маруча была убедительна, смешна, по-настоящему театральна. А еще в фильме «Дожди идут» она изображала что-то вроде индийской принцессы: худая — кожа да кости — вся темно-коричневая, с бриллиантом в щеке, Успенская была великолепна! Видела я и фотографию ее в американском журнале — она была одета в дамский фрак, а подпись под снимком сообщала, что знаменитая актриса объявляет новую моду.

Кончила Маруча свою жизнь трагично. Как мне говорили, она много пила, и однажды ее нашли сгоревшей в постели, с папиросой в руке. Во время похорон улицу заполнили индусы в траурных одеждах — оказалось, она принадлежала их вере, была во что-то посвящена… Подробности мне неизвестны. Но так странно сошлось в ее жизни все — актерство, богатство, негр, водка, кошки, туалеты, известность. Даже придуманный нами «Голод в Индии» так странно отозвался в последнем ее пути. Она была прекрасная актриса — сегодня важно только это.

В Петрограде было неспокойно. Город дрожал от выстрелов. По улицам пробегали матросы, солдаты. Кричали: «Из Павловска!», «Из‑под Царского!» Холодный ветер пытался расплескать замерзающие лужи, трепал что-то накинутое поверх солдатских шинелей.

В театре часто гасло электричество. Но мы приспособились одеваться и гримироваться в темноте — заранее все раскладывали, и к началу спектакля всегда были готовы. Если свет гас во время действия — мы замолкали, а вновь загорался — продолжали начатую фразу как ни в чем не бывало. Эта совсем особая тренировка, не предусмотренная «системой», оказалась очень полезной.

На пули мы тоже научились не реагировать. Лазали на Исаакий смотреть бой сверху. Конечно, сейчас можно попытаться выдать все это за мужество, но если по правде — нашего легкомыслия хватило бы еще не на одну труппу.

Я много ходила по городу. Моей спутницей в длинных прогулках часто бывала Леля Сухачева — еще одна странная {178} судьба. Привлекательная женщина и хорошая актриса, она, еще состоя в браке с Сашей Вырубовым, влюбилась в красивого дипломата-турка Фуада. Этот поначалу тайный роман, заметно потеснив в Лелином сердце театр, окончился свадьбой. И когда Фуаду пришла пора возвращаться домой, она с ним и очаровательным сынишкой уехала в Турцию, откуда, однако, вскоре сбежала — ей оказались нестерпимы условия новой жизни. Муж, при всей его интеллигентности и образованности, не пускал ее даже в магазин, к гостям выходить не разрешал, а свекровь требовала, чтобы она «хоть лицо прикрыла». Все это Леля рассказывала, сидя у меня за столом. При последних ее словах семилетний Тарик бросил пирожное и, дико вращая черными глазищами, крикнул: «Нэ смэть о бабушке чужым говорыть!»

В Москве жизнь Лели тоже не сложилась. Она внутренне оторвалась от театра и на сцене стала неинтересна; Тарик плохо приживался в русской школе, и оба они безумно скучали по Фуаду. В конце концов к нему и уехали. Уж не знаю, на какие взаимные уступки пошли супруги, но из писем Лели я поняла, что она счастлива и вполне освоилась в дипломатических кругах разных стран. Любовь к мужу поглотила ее сценический талант. Мне это было грустно — она могла вырасти в настоящую артистку.

Нас с Сухачевой сближала жажда впечатлений. Зная мою любознательность, Леля тогда, в Петрограде, подбила меня на поездку в Царское село — посмотреть, «как они жили».

Дворец был заперт, но мы обнаружили вход в жилые покои. Открыл старый, насмерть перепуганный швейцар. Он не хотел нас пускать, захлопывал перед нами дверь. Но когда мы поклялись выполнять его условия — ходить тихо и «не издеваться», — он сам пошел с нами и, поднимая опущенные шторы на окнах, объяснял назначение комнат. В апартаментах царицы меня поразила смесь обыденной и выморочной жизни. Обстановка простая, человеческая — ситчик, вазочки, на стенах любительские фотографии: дети завтракают, играют в теннис. А над кроватью — грубая, безвкусная картина маслом: летит по небу Христос с простертыми руками, благословляя парящих в облаках государя и наследника.

Когда уходили, швейцар в знак высокого доверия показал нам ночной горшочек для царских детей — золотой и с музыкой. Денег не взял, наоборот, поблагодарил — «за поведение».

{179} Мы совались в разные особнячки, толклись на Александровском рынке, рыскали по книжным магазинам — там навалом лежали замечательные книги, кое-что мы даже приобрели.

Дома, в нашей общей столовой, устраивались «приемы» под названием «что бог послал». Прямо скажем, посылал он мало. В Москве в Студии был повар, который служил раньше у вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Как попал к нам этот высокий бледный человек — не знаю. Но творил он чудеса: делал различные узорные блюда из моркови, как-то особенно готовил капусту, а когда достали муку, соорудил немыслимый пирог. Он всегда говорил по-немецки — то ли был немцем, то ли при дворе так было положено. Мне за знание немецкого языка он отдавал кочерыжки от капусты, которыми аппетитно похрустывали наши здоровые молодые зубы.

В Петрограде приходилось хозяйничать самим, что за отсутствием продуктов не слишком обременяло. Очень дефицитны были спички. Иногда приходилось одной разжигать самовар — под заклятия и молитвы.

Частыми нашими гостями бывали Николай Федорович Монахов и Владимир Васильевич Максимов, служившие тогда в Большом драматическом театре. Максимов был светским человеком в лучшем смысле этого слова. Гимназисткой я замирала, когда он проезжал мимо в санях: роскошная бобровая шапка, на коленях меховая полость, задумчивый взгляд… Не разочаровал он меня и потом. Образованный, воспитанный, внимательный к людям, с манерами простыми и изящными, он брал на себя обязанность тамады, импровизировал тосты в стихах, пел куплеты, остроумно рассказывал — и отступала тревога ночного города.

Монахов уже упоминался в моем рассказе. На протяжении многих лет он был верным другом Студии и МХАТ 2‑го, не отступившим, поддержавшим нас в самые тяжелые дни. Он приходил на репетиции Студии, смотрел все спектакли, и мы очень ценили его привязанность. Имя Монахова в то время гремело, и жил он вполне обеспеченно — благодаря гастролям и концертам. Мы же только во сне видели любимые блюда: я — горячую яичницу, Сима — пирожки с мясом, Маруча — свиную отбивную. Николай Федорович умело претворял сны в явь: деликатно, с юмором и тактом он кормил нас и еще совал что-нибудь в карман. Время от времени приглашал небольшие компании «отобедать». И как интересно разговаривал, {180} как умно. Визиты Монахова и Максимова были праздником, особенно светлым в те холодные, темные дни.

У нас с Симой появилась тяжелая забота — посещать в больнице и подкармливать нашу подругу Женю Марк. Беды сыпались на нее одна за другой. На ней женился наш артист Саша Гейрот. Он начинал как художник, выставлялся в парижском «Салоне независимых», где-то еще — в Европе и Америке, четыре года провел в Италии. В Художественный театр пришел года через два‑три после нас. И никто не понимал, что общего нашел аристократичный, чуть надменный, безмерно эрудированный, покорный своим изысканным привычкам Гейрот с нашей милой Женей, которая и читать-то не любила. Конечно, Саша жену разлюбил, а Женя, у которой уже была маленькая дочка, страдала и день ото дня становилась все более странной. Кончилось это буйным приступом, она чуть не бросила ребенка в лестничный пролет — в общем, попала в сумасшедший дом. Мы с Симой по очереди носили ей обед в больницу — пешком на Васильевский остров. Преодолевая страх, я проходила мимо привратницы с толстой белокурой косой и сонливым выражением лица на тяжелом, мрачном лице, — каждый раз, звоня у двери, я думала, что сегодня она вдруг проснется и ударит меня по голове.

Женя помещалась в отдельной комнате, на этаже, где жили спокойные больные. Она радовалась нашим визитам и разговаривала вполне нормально. Но однажды нам сказали, что после нового приступа ее временно перевели в отделение для буйных. Потом нас опять стали пускать. Однажды я, торопясь, попала в чужую комнату. За столом сидела хорошо одетая дама с бумажной короной на волосах, у двух ее кавалеров на груди были наколоты, как ордена, клочки цветных бумажек. Они играли в карты.

— Вы? Какое счастье! — встала мне навстречу дама. — Я, как королева, приветствую вас. Позвольте представить моих министров.

Мужчины поднялись, и я подумала, что мне конец. Но они лишь церемонно поклонились. Пролепетав, что мне нужна Евгения Владимировна Марк, я стала пятиться к двери, что очень огорчило королеву, а один из министров буднично пояснил: «Она рядом. Следующая дверь». В тот момент я была ни жива ни мертва, но вечером смешила рассказом домашнюю компанию. А Женя потом выздоровела, много лет работала в Ленинграде и радовалась внукам. {181} До конца жизни романтически любила Симу и меня, писала нам и трогательно гордилась нашим «преуспеванием», как она выражалась.

На Петроград наступал Юденич. Надо было уезжать, задерживал транспорт. До последней минуты не знали, когда получим вагон и уедем ли им. Наконец набились в третий класс, успокоились. И тут послышались рыдания Симы. Я кинулась к ней, стала утешать: едем все, никто не остался ждать Юденича. Оказалось, она смертельно оскорблена Вахтанговым, который позволил себе последнюю ночь, когда все волновались и решалась судьба, провести не в одиночестве. Тут я со смехом вспомнила другой случай: как-то мы пришли на утренний урок домой к хореографу, а он вышел к нам растерянный и смущенно заявил, что урока не будет. Мы возвращались, весело гадая, какая дама была причиной отмены занятий.

— Я не понимаю, что вам смешно! — со слезами в голосе завопила Сима. — Ведь сегодня чистый понедельник, а он…

Напомнив подруге этот случай, я вступила с ней в спор, отстаивая удобную для себя философию: каждый христианин может любить все земное, благодатное и хоть на четверть быть язычником. После длительных дебатов Сима пристально посмотрела на меня.

— Знаешь, — сказала она ехидно, — мне кажется, что в тебе три четверти язычества и одна жалкая четверть христианства.

Мы обе развеселились — Сима никогда не была всерьез религиозна и лишь по инерции, как все, ходила в церковь, причащалась, говела. Для нее христианство означало мораль — тут ее строгость не давала поблажек никому.

Всю ночь мы ехали, а утром проснулись от отчаянного крика: «Кипяток!» Накануне мы стояли у вывески «Кипяток», и вот поезд, который столько часов шел, прибыл на то же место — было отчего прийти в уныние. Зато как мы радовались, завидев наконец Москву, и потом — нырнув в родные объятия близких.

Началась московская жизнь — репетиции, спектакли. Когда группа артистов Художественного театра оказалась за границей, на основной сцене три раза в неделю шли спектакли Студии. Их нельзя было переносить механически — мы даже не знали соотношения собственного голоса с большим залом, потому что в театре, за редким исключением, нас занимали только в народных сценах. {182} Да и спектакли наши, в основном камерные, трудно было приспособить к новым условиям. Мы старались все преодолеть, проводили в театре целые дни. Там я сыграла Малютку в «Сверчке», не понравилась Немировичу-Данченко и сильно расстроилась.

— Не огорчайся, — рассудительно говорила Сима. — Только в молодости бывает счастье, в старости не повторится, — умудренно продолжала она. — Ты играешь главную роль, ты хорошенькая, и тебе подарили цветы, несмотря на дороговизну.

Я с удовольствием ей верила, но твердо знала: надо идти дальше и лучше. А это было не просто. По сравнению с прежними временами жизнь в Студии шла тускловато. Некоторая растерянность, непонимание, что надо делать, отсутствие новых спектаклей и, как следствие этого, разброд в труппе — все началось еще в Петрограде. Мы слишком там задержались, слишком долго были одни, никем не направляемые. Я плохо помню подробности и больше сужу о поселившемся в Студии неблагополучии по собственному длинному посланию к Станиславскому, в котором среди прочего писала: «… мы с тоски умираем: потому что нет настоящей работы, все здесь чужое, мы не дома и потому что хочется закончить наконец “Балладину”… В Студии, мне кажется, происходит сейчас какой-то перелом, и происходит мучительно… Я очень твердо верю, что Студия выйдет на правильный путь, что мы будем работать дружно, и мы всей душой хотим хорошего и правильного… Я не могу разобраться, в чем дело, почему нет прежней радости от Студии. Но я верю в Вас, что Вы все разберете. Потому что, когда есть что-то большое, ради чего идешь, — все можно перенести. А в Вас это большое есть всегда. И чуть только потеряешь его из вида, тут-то и можно запутаться… Без Вас, Константин Сергеевич, мы мертвые, а я хочу жить и потому хочу быть с Вами…»

В Москве лучше не стало. Работа, в которую все активно включились, не удовлетворяла, — мы были заняты в идущих спектаклях, а будущий репертуар представлялся туманно. Ни один спектакль после «Двенадцатой ночи» не стал художественной победой.

Опять наступила зима, опять — с жестокими морозами и сугробными шатрами на крышах. И на Театральной площади по вечерам, без фонарей, призрачно голубели завернутые в бумагу грустные деревья. Но основная причина душевного холода и неуюта состояла в другом: возбуждение {183} послеоктябрьского периода прошло, а трезвое понимание новой жизни, ее законов и задач еще не наступило. Мы начинали трудный путь самопознания и определения места в эпохе — своего личного, театра, искусства в целом. Надо было принимать решения, — может быть, самые главные, на всю жизнь. Думали, решали, страдали, разрушали семьи, рвали связи по живому. Шло мучительное отслоение еще вчерашних друзей-единомышленников, не желавших понять и принять новый мир, покидавших Россию.

Однажды вечером, когда мы все топтались в Студии, заговаривая голодные желудки, появились Колин и Болеславский. У обоих за плечами мешки, в руках палки, как посохи, — библейские странники, да и только. Молча стали всех обнимать, целовать. Мы ошарашенно глядели на этот этюд.

— Уезжаем. Совсем. Прощайте. — Короткие слова падали на нас ударами.

— Как вы смеете нас бросать? — крикнул кто-то.

— Это подло! — тихо, внушительно сказал Сушкевич.

Они отрешенно постояли среди нас и ушли, будто пред ними длинный, каменистый путь. Уехали через несколько дней, с женами, нормальным поездом. Зачем устроили такой прощальный спектакль, а главное, почему уехали? Ну, с Ричардом более или менее понятно. Политического мировоззрения у него не было, всю жизнь он совершал легкомысленные поступки, и этот отъезд был еще одной авантюрой. А дело-то оказалось не простое, думаю, он такого и не предполагал.

А Колин до сих пор для меня загадка. Он был старше нас, серьезен, внешне похож на барсука, совсем-совсем русский. До театра работал кассиром, потом целиком посвятил себя сцене. Студией просто жил. Смущался недостатком культуры, старался восполнить его чтением, наивно открывая для себя в книгах всеми давно открытое. Бедность его не тяготила, мог не обедать, не спать. И о заработках не думал — только бы играть. А играть мог все — трагедию, комедию, драматические роли и характерные, с песнями и плясками — музыкален был чрезвычайно. В общем, талант крупный, многогранный, масштабный. Куда, зачем он поехал, такой насквозь русский актер? Сначала обосновался в Париже и даже сделал имя в французском кино. У него были деньги и слава. Но языка он не выучил и, как только кинематограф заговорил, сошел с круга. Жил в нищете, пока его не {184} пригласила нью-йоркская труппа русских актеров. В Америке, писали мне, он дожил до девяноста шести лет и все годы тосковал по России. Охотно верю, с ним по-другому и не могло быть.

Думаю, с Ричардом этого не произошло. Они были разные люди, и за границей Колин стал эмигрантом, а Болеславский — космополитом. Поэтому он вполне ассимилировался в Америке, плодотворно работал, добился известности, и о его смерти (он умер сравнительно молодым) сообщали газеты и радио Нью-Йорка.

В ту же пору уехал Хмара — чудесно талантливый, то что называется «герой», один из лучших актеров Студии. Ценя больше всего на свете любовь — а уж дамы не были с ним скупы — и красивых женщин, Гриша, не вдумываясь, кинулся в Берлин за очередной возлюбленной — известной балериной, что тоже было важно: Хмара имел невинное пристрастие к знаменитостям. Простодушный, далекий от интриг, карьеризма и всякой «серьезной» жизни, он с «легкостью в мыслях необыкновенной» решил свою судьбу. Надо ли говорить, что роман в Берлине окончился, как и другие его романы. Хмара стал сниматься в кино. В какой-то картине, где он играл Христа, Магдалину исполняла одна из самых блестящих звезд экрана — Аста Нильсен. На ней Хмара и женился, несмотря на внушительную разницу в годах.

Мы с Берсеневым увидели его в Берлине где-то в середине двадцатых годов. Он пригласил нас в богатую, со вкусом отделанную квартиру, радушно угощал и страшно сетовал на отсутствие жены, которую вызвали в театр. Еще больше его и нас огорчала невозможность попасть вечером на спектакль Асты — все билеты были распроданы. Во время нашей беседы, когда Хмара, не знавший языка, часто и шикарно произносил «natürlich», отворилась дверь одной из внутренних комнат и появилась Аста Нильсен, никуда, оказывается, не уходившая. На голове у нее была повязка, закрывавшая лоб, а высокий воротник платья доходил чуть ли не до носа. Зато я увидела ее глубокие, загадочные, прекрасные глаза. Она вела себя естественно, непринужденно, прощались мы почти приятелями.

В тот же день, под вечер, встретив на улице знакомого русского скрипача, мы рассказали о свидании с Хмарой и жалели, что не можем вечером увидеть на сцене Асту. Он засмеялся в ответ и повел нас в театр, где оказалось сколько угодно билетов, и мы без хлопот уселись в маленьком {185} зале, напоминавшем первое помещение нашей Студии.

Аста Нильсен играла превосходно, ее проникновенный голос, интимные интонации — все соответствовало изяществу тонкого тела. Что-то было в ней странное, неповторимое, отличающее от всех остальных. Какая-то особая женская притягательность волновала, пленяла и ее партнеров и зрителей. Хмара был смущен нашим присутствием, но его тщеславие зря страдало от полупустого зала и возраста жены. Разве всегда число зрителей определяет уровень мастерства, разве всегда женское очарование уходит вместе с молодостью, тем более что Нильсен была старше Хмары, но не стара.

Потом они разошлись. Он уехал в Париж, где женился на деловой женщине — журналистке, кинокритике. С нею и дожил жизнь.

В конце шестидесятых годов раздался телефонный звонок и голос Хмары позвал меня в гостиницу «Националь», где остановились туристы из Франции. Годы, как правило, особенно беспощадны к очень красивым людям. Ничего не осталось от блестящей победительности друга моей молодости — я увидела старого и, что меня поразило больше всего, невысокого человека. Только в разговоре на миг-другой проглядывал вдруг тот, наш Гриша. Он рассказывал, что ставил в Париже «Бесприданницу», «Преступление и наказание», еще какие-то спектакли. Была у него и театральная школа, где он преподавал. В общем, театральной деятельности не оставлял и даже чего-то добился. И все-таки было грустно — такой великолепный артист прожил жизнь без своего театра, в стране, язык которой остался ему чужим. Так много было отпущено ему природой, так мало удалось реализовать!

Уход Болеславского, Колина и Хмары Студия пережила тяжело, как большую потерю. Но в спектаклях им нашли замену — в талантах Студия не знала нехватки, а мы все, как утверждал Сушкевич, снова по-настоящему сплотились. И хотя впереди было еще немало разлук, в тот момент он был прав.

Весной Студию пригласили на гастроли в Харьков. Артисты ехали семьями, я опять с отцом — о маме с Люсей ничего не знали, писем от них не получали. Путь к югу длился несколько дней, становилось все теплее. Постепенно отогревались и мы, пьянея от жирного молока {186} и неправдоподобно белого хлеба, которые выносили на станциях к поезду местные жители. В Харькове нас поселили в старой гостинице без удобств, но еды было много — после первой глубокой тарелки густого украинского борща все заболели, но потом освоились и ели с аппетитом.

Гастроли прошли удачно, впереди маячил отпуск. Мы с папой мечтали добраться до станции Урюпинской, где находилась мама и Люся с семьей — надо было выручать их, но как? По всему предстоящему нам пути идет гражданская война, о железнодорожных билетах и думать нечего. И тут случилась одна из тех фантастических историй, какие бывают только в жизни.

У меня во время гастролей благодаря «Двенадцатой ночи» появился поклонник (спасибо тебе, Мария!) — неприметный, интереса не вызывал. Он скромно дарил цветы, но, услышав о мучившей меня проблеме, оживился, распрямился, даже вырос как-то и сказал, что даст мне ни больше ни меньше, как целый товарный вагон, а я только должна в Урюпинской сдать какую-то бумагу — остальное меня не касается. Все изумились, ужаснулись, кричали, что это авантюра, которая кончится арестом, но у меня выхода не было — я согласилась.

Молодой человек, оказалось, имел непосредственное отношение к железной дороге, даже был каким-то начальником. В день, когда разъезжалась вся труппа, я ждала своего покровителя на вокзале. Он явился в сопровождении нескольких парней, которые схватили наши вещи (я мысленно простилась с ними), и мы пошли — через вокзальный ад, где рыдали взрослые, ревели дети, голодные, измученные многодневным ожиданием.

Подали состав, и на один из его вагонов мой спутник наклеил объявление: «Собственность тов. Гиацинтовой».

— Никого не впускайте, мало ли что может быть, — сказал он, погрузив меня с папой в вагон, и пожелал счастливого пути.

Больше я его никогда не видела. А завет — никого не впускать — нарушила на первой же остановке. Мы подсаживали растерянных баб с детьми и совершенно особый вид людей — мешочников. Рискуя свободой, а может, и жизнью, они занимались запрещенной торговлей продуктами, чтобы кормить свои семьи. Были среди них и жулики и просто не находившие другого выхода мужчины и женщины, обезумевшие от страха голодной смерти. (Продукты также меняли на вещи, таким образом мы с папой {187} тоже подкармливались.) Набившись в вагон до отказа, наши попутчики выделили мне и папе личные полати из мягких узлов. Мы возлежали по-царски, остальные толпились впритык. Кто-то, не утерпев, произнес не слишком изысканный текст — тогда раздался грозный голос: «Никаких слов не говорить!» — и наступила тишина. Дисциплина возникала, вероятно, из боязни, что «хозяева» могут в любой момент ссадить неугодных.

Днем поезд двигался медленно, ночью летел, как оглашенный, сквозь перестрелки. Мы ехали долго, и я не понимала (и сейчас не понимаю), почему нас пропускали, почему не отняли вагон, почему не арестовали — даже проверки документов ни разу не было. Так, беспрепятственно мы прибыли на пустынную станцию. Сейчас это город Урюпинск, а тогда — просто казачья деревня с широкой, пыльной дорогой, по краям которой стояли небольшие, но крепенькие деревянные дома. Взвалив на себя вещи, мы побрели, надеясь где-то как-то узнать о своих. Видим вдали две махонькие фигурки рядом с высокой, худой. Боясь, что нам померещилось, ускорили шаг, и через минуту наши вопли смешались с детским криком — это были две мои племянницы с няней. Как мы радовались встрече! Люся вынесла маленького сына, который на вопрос: «А где дед?» — отвернулся от папы и поцеловал его портрет на стене.

Рассматривая постаревшую маму и совершенно седую после тяжелой болезни Люсю — с молодым лицом, красивую, новую, — я не заметила, как комната наполнилась чужими людьми в военном и штатском. Станица была уже советская, но вокруг пылал пожар, шныряли разбойничьи банды. Наш приезд не мог укрыться от всех, кто охранял порядок в Урюпинской, — вот они и пришли выяснить, зачем мы пожаловали. Наше объяснение, что приехали за своей семьей и все уедем в Москву, почему-то не удовлетворило. Нам сказали, что мы можем остаться здесь, если будем работать. Тогда я наобум предложила открыть «художественную студию», плохо представляя, что имею в виду. Совершенно неожиданно с этим согласились. И так же непонятно, как мой «именной» вагон доехал до места, на пустом месте возникла эта студия — комната, слушатели, деньги на пособия. Мы, разумеется, денег не получали. Папа рассказывал об Италии, об эпохе Возрождения, я — о Художественном театре, читала стихи, прозу. Меня поражал интерес наших подопечных ко всему, их тяга к культуре. Бывали и эксцессы. За {188} чтение на одном из организованных мной концертов стихотворения Беранже я была вызвана в официальное учреждение, где какой-то самоуверенный молодец требовал, чтобы меня оштрафовали или вовсе выгнали. Наверное, в его сознании Беранже не совмещался с урюпинской культурой. Но другие начальственные лица вняли моим речам и отпустили с миром. В общем, мы жили бы хорошо, если б знали, что делать дальше и где найти мужа Люси, уехавшего куда-то, за мукой или картошкой, и сгинувшего. В конце концов нашелся и он, действительно чудом спасшийся из банды, куда нечаянно забрел и был приговорен к смерти.

Кончалось лето, мне нужно было в Москву к открытию сезона. Прошло немало времени, пока нам всем разрешили выехать. И только в вагоне я наконец блаженно вздохнула: все были вместе, ехали домой, и с моих не таких уж могучих плеч снят груз ответственности за всю «операцию».

Вот и дом. Комнаты вмиг наполнились шумом, смехом, детскими капризами — все-таки девять человек, не то что вдвоем с папой. Он рассказывает легенды о моем хозяйственном таланте, начиная каждую фразу: «А вот мы с Соней…» Кстати, в день приезда я мгновенно разучилась готовить, стирать, убирать — теперь были мама и няня.

Приведя себя в порядок, иду в Студию. В переулке стоит дама в черном.

— Анна Сергеевна, поздравляю вас, — говорит она седой голове в окне второго этажа, а в голосе вызов, жажда публики, конфликта. Увидев меня, продолжает удовлетворенно: — Поздравляю вас с тезоименитством дорогой нашей вдовствующей императрицы Марии Федоровны.

— О, благодарю вас, дорогая, я плачу с утра.

Запомнив интонацию, позу дамы на тротуаре — все может сгодиться, — я бегу дальше.

Встретившийся первым в коридоре Володя Готовцев схватил меня на руки и с кличем неведомого дикого племени внес прямо на заседание художественного совета, где мне на радостях устроили овацию — никто не надеялся, что я благополучно вернусь.

Работу над «Балладиной» после Болеславского продолжал Сушкевич и кто-то еще. Все не склеивалось, пока в репетиции не включился Станиславский. Сразу оговорюсь — {189} «Балладина» не нашла широкого отклика у зрителей. Но блистательные репетиции Константина Сергеевича так многому нас научили, что мы называли их «университетом». Поэтому мне хочется подробнее остановиться на этом спектакле.

Сложная пьеса польского классика Словацкого, где переплетались реальность, романтика, фантастика, была для нас трудна: наши сердца отзывались на поэтичность, сказочность, народный юмор, а к трагедии (Балладина из ревности убивает младшую сестру Алину, после чего ей везде мерещатся пятна крови) оказались неподготовленными. Первая практически возникшая сложность — стихи, которые мы не умели читать.

По-моему, стихотворная речь вообще не была сильной стороной искусства Художественного театра (говорю только о том, что сама знаю, — «Юлия Цезаря», например, я не видела и не могу судить, чего там достиг Немирович-Данченко), даже Константин Сергеевич, на мой взгляд, читал стихи либо прозаично, либо напыщенно. Беру на себя смелость утверждать, что сам он тоже так считал. Во всяком случае нас для овладения стихом он отдал на обучение Сергею Михайловичу Волконскому, автору книги о речи — ее манере, стиле, смысле. Станиславский очень высоко ценил и Волконского и его книгу.

Волконский говорил великолепно — просто, легко, выразительно, очень красиво и музыкально, но без чрезмерной округлости фраз, без специальной акцентировки слова, звука. Был он худ, по-итальянски черен, с точно приклеенными черными усами и свирепо черными глазами. Сидя за круглым столом, мы по очереди читали фразу с различными ударениями и смыслом. Он подсказывал, поправлял интересно, оригинально. Но как ненавидел нас, если мы теряли строчки, делали ненужную паузу, переглядывались или просто улыбались. Правда, быстро успокаивался. И кое-чему нас все-таки научил.

Он выделял Успенскую и меня. Сначала мы читали только логично, а потом и музыка стиха в нас проникла. Мне, может быть, помогла любовь к стихам — я с детства знала их множество и без конца читала себе самой. Конечно, настоящего уровня мы не достигли, но все же было что-то похожее на стихотворную форму.

Нас с Маручей назначили на небольшие роли лесных эльфов, Искорки и Хохлика. Текста в них было мало, больше пластики, в которой мы преуспевали.

{190} Но репетиция с Константином Сергеевичем нас обескуражила.

— Я бы хотел, — сказал он, — чтобы под музыкальное вступление Софья Владимировна с вершины дерева перелетела через всю сцену на дерево Марии Алексеевны, а та летела бы ей навстречу, и на пути они бы встречались…

Зная закон земного притяжения, мы робко сказали, что это невозможно. Станиславский погас на глазах и быстро закончил репетицию. Его фантазия отрицала слово «невозможно». Помню, когда репетировали «Калики перехожие» Волькенштейна, не получалась сцена встречи двух братьев в Древней Руси. Константин Сергеевич сказал, что они еще не люди, а медведи и чувства у них медвежьи. Поэтому они не целуются, а кусаются. Конечно, актеры не кусались, но встреча получилась тяжелой, неуклюжей, как и хотел Станиславский. Так же и с нами — его увлекала сама идея: причудливые, грациозные эльфы должны летать — это характерно для них. И мы должны были окрылиться этой мыслью, проникнуться ею и обрести правильное сценическое самочувствие, «воздушность» движений, особенность речи и жеста, а вовсе не совершать фактического полета. В записных книжках Станиславского я прочла: «Надо переходить границы правды, познавать перейденное расстояние, по нему узнавать, где граница. А узнав — жонглировать и гулять свободно в области правды».

Но тогда мы не понимали Станиславского, а он, не считаясь с нашей неопытностью, задавал нам задачи не по уму, исходя из своего любимого «раз что ты артист — должен уметь все».

Огорченные неудавшейся репетицией и недовольством Константина Сергеевича, мы с Маручей поехали в Сокольники. Сидели в лесу на пеньках, грелись под солнечными лучами, болтали. Разрезвившись, Маруча громко выкрикнула строчку из роли. Отдаленно отозвалось эхо, и что-то дрогнуло в нас — ведь мы эльфы, здешние, лесные. Я влезла на дерево, уселась на крепком суку, взглянула вверх — и встретилась с глазками-пуговками: белка. Дожевав что-то, она бесшумно промчалась на верхушку дерева. Я посидела, подождала неизвестно чего, потом спустилась.

— Маруча, — сказала я неуверенно, — что, если играть не эльфа, а белку?

— А я тут на травке сижу и думаю, — ответила Маруча, — не попробовать ли сыграть крота.

{191} Почему белка, почему крот — объяснить мы не могли. И ни с кем не поделились — боялись засмеют. Но стало веселее, репетиции пошли лучше, а главное, мы что-то обрели сами для себя, — может быть, тот полет, которого требовал Станиславский. Кто их поймет, актерские пути.

В тексте роли Искорки на полях у меня несколько раз написано «кувырк». Этим тайным «зерном» образа я прикрыла свою актерскую немощь — прыгала, лазала, висела на ветках. Нечто подобное делала и Маруча. И режиссеры были нами довольны.

Приученные Сулержицким нести ответственность за весь спектакль, включая реквизит, все участницы «Балладины» создавали лесной ковер, покрывавший сцену, нашивали на него пестрые лоскуты под чье-нибудь чтение. Делали мы его долго, и это время называлось «период ковра». Работая, мы решали все жизненные вопросы, много смеялись, даже принимали гостей. Среди них я должна назвать Ивана Платоновича Чужого. В истории Студии большой роли он не сыграл, но, если его не вспомнить, — чего тогда стоят дружба, взаимопонимание, общий труд.

Чужой приехал в Студию из Киева, где, судя по письмам его почитателей, имел огромный успех как артист и преподаватель актерского мастерства. Был он, безусловно, талантлив, и не преуспел на сцене лишь потому, что все силы тратил на борьбу с болезнью легких. Но главной его трагедией была потеря глаза, которая, как сам он говорил, привела к «падению», то есть к водке и даже наркотикам. Потом все это прошло. Стеклянный глаз он часто прикрывал рукой, а другой, черный, блестящий, смотрел на мир бодро и иронически. Улыбка на симпатичном лице, живая, доброжелательная, светлая, была подарком любому собеседнику. Чужой, как никто, умел развлечь всех веселыми выдумками, проказами. Но знал и приступы жгучей тоски — тогда страшно было к нему подступиться.

Ютился он в холодной, заброшенной комнате при Студии и, вероятно, страдал от одиночества и болезни. В Киеве у него была жена-певица, она приезжала, когда ему стало совсем плохо. Сам он о ней никогда не говорил. Мы любили Чужика — так его называли в Студии, — жалели, и как-то в его отсутствие Сима, Лида и я убрали его жилье — все почистили, подмели, а Сима, наведя последний лоск, сунула в рамки три наших портрета. Растроганный хозяин немедленно устроил прием и одарил дам {192} старыми открытками и ленточками — других подарков в его имуществе не нашлось.

На наших ужинах в «период ковра», состоящих из сухарей, селедки, консервов, сваренных в кастрюле, и жидкого чая, часто присутствовал друг Чужика — наш артист Митя Зеланд. Вместо таланта он обладал хорошей внешностью и умением лаять — но как! Он совершенно изумительно передавал все чувства и переживания собачьей души, причем показывал разные породы — особенно хорошо получался сенбернар.

Зеланд, как и Чужой, был образованным, интеллигентным человеком. Кончил университет, бывал за границей, знал языки. Как он говорил, был создан для «семейного уюта», но с женой разошелся. Потом часто ходил на бульвар, где гуляла его маленькая дочка, — возвращался грустный и нежный. Очень прислушивался к своему состоянию, подозревая «жарок» или «мигрень», а умер совсем молодым — от рака.

Огромным удовольствием для меня бывали наши беседы и прогулки с этими двумя умными, тонкими, насмешливыми и милыми людьми. С ними интересно было разговаривать и весело — шалить. Помню, как весенним днем мы бродили по московским улицам, не знающим дворников. Снег таял, чернел на солнце, ручьи текли вдоль тротуаров. И оба моих кавалера запрыгали через лужи, затеяли драку, валяли друг друга в еще сохранившихся серых сугробах и заливались младенчески счастливым смехом.

Спасаясь от опасного для него климата, Чужой уехал на родину, в Киев. Ему там стало лучше, и он успешно занимался педагогикой, режиссурой, руководил молодым «Театром студийных постановок», внедрял «систему» Станиславского. Потом работал в Ленинграде, где замечательно поставил «Женитьбу Бальзаминова» и «Без вины виноватые» в Театре имени Ленинского комсомола.

Я была очень привязана к Ивану Платоновичу, радовалась его успеху. И с удовольствием услышала, как его родной брат, известный ленинградский режиссер Кожич, сказал однажды, что «старший поталантливее».

«Балладина» возвращает меня памятью к еще одной судьбе — трагической. Не помню, в каком спектакле Второй студии на сцену вышла хорошенькая, аккуратная девочка с детски пухлым личиком. Она сказала одну только фразу — о том, что ей почему-то очень грустно. И вдруг заревела благим матом — неожиданно, упоенно. {193} Это было так смешно и мило, что в зале шепотом стали спрашивать друг у друга, кто она. Тогда я и услыхала ее фамилию — Корнакова. Прошло какое-то время, и она принесла в нашу Студию свое пленительное дарование. Держалась скромно, тихо, но взгляд, точно исподтишка, лукавый, обещающий, не заметить было нельзя. Иногда придет вялая, бледная, а выйдет на сцену — загорится, засветится, заозорует. В природе ее вольного таланта была та свобода, которой учил нас Станиславский. Он любил Корнакову, с интересом следил за ней на репетициях. И все шло хорошо у нашей Катерины (она себя только так называла) — обожаемый театр, учителя, друзья, роли, в которых полно раскрывались ее актерские возможности. Счастливо сложилась и ее личная жизнь: после неудачного брака с Диким влюбилась в хорошего, умного человека — Бориса Бринера, швейцарца, у которого мать была русская. Он для нее оставил семью (его сын Юл Бринер — известный теперь в Америке киноартист), они поженились и нежно любили друг друга. И надо же так случиться, что прекрасная эта любовь погубила Катю. В 1932 году, если не ошибаюсь, Борис увез ее в Харбин, Шанхай — там находились филиалы фирмы «Бринер и Ко», потом они жили в Лондоне. Язык она нигде не выучила, к хозяйству склонности не имела, с женами богатых коммерсантов не сошлась. Старалась спастись любовью, но муж бывал много занят и вынужденно оставлял ее одну. Мечтала о ребенке, но родила мертвого. Пробовала заняться воспитанием приемной дочери, но и это не заполняло жизнь. Нетерпеливая, капризная, непоследовательная и страстная, она рождена была только актрисой. Но именно актрисой вне России стать не могла. Попыталась открыть театральную студию — тоже не получилось. Стала попивать. Кончилось банально и страшно: Катя овдовела, совсем спилась и умерла чуть ли не в нищете. Все это я знаю по рассказам, конечно. А вижу ее перед собой ту, прежнюю, восхитительную — светлые волосы, чистый лоб, подвижное, изменчивое лицо с узкими зелеными глазами, вздернутый нос с тонкими ноздрями, короткая губка над белыми зубами, зажавшими папиросу, стройные, легкие ноги. И заразительный талант, которым она вся была пронизана. Она играла легко и никогда не задавалась целью завоевать зрительный зал, но ей удавалось создавать вокруг себя какую-то особую атмосферу поэзии, радости, печали, которой публика охотно покорялась. Она была волшебницей — эта дивная Катя Корнакова.

{194} В «Балладине» старшую сестру, преступную, ярко, каждая по-своему играли Сухачева и Шевченко, хотя до настоящей трагедии обе не дотянули. А в роли младшей сестры совершенно прелестна была Корнакова. Алину в пьесе кто-то называет «беленькой розой». Корнакова такая и была — юная, невинная, святая. В вышитой холстинковой рубашке, она на коленях трогательно, убедительно и без сантимента читала свой монолог-молитву. Казалось, в нее вмонтирован удивительный музыкальный инструмент, который, как только она выходила на сцену, начинал звучать.

Не скажу, что мастером стиха выступил в «Балладине» Готовцев, но его полнокровно земной Грабец пленял правдивостью, достоверностью. Он с такой веселой непосредственностью, без хвастовства, просто радуясь, говорил: «Когда через деревню я иду, сердца, как сливы, под ноги летят мне», что эти слова стали не только основой образа, но надолго пристали к нему и в жизни, как личная характеристика.

С деревенски наивным любопытством и смешившим всех простодушием взирал Готовцев на царицу леса Гоплану:

«Какое это диво из желе и мглы?
Иным полюбится такая!
Что до меня — есть рыбье что-то в ней…»

Гоплана стала еще одной «драмой» моей дорогой Симы. Болеславский дал эту роль ей. А Станиславский отнял и еще потребовал клятву, что она никогда не будет «играть красавиц», как он выразился. Услышать такое было бы тяжело любой молодой актрисе, тем более Симе, считавшей себя рожденной для трагических героинь, которые почти без исключения все красавицы.

Станиславский, конечно, был прав. И необыкновенный, огромный талант Бирман расцвел в ролях характерных «некрасавиц». Только почему Константин Сергеевич решил, что Гоплана — красавица? Она же совсем не человек, эта сказочная лесная царица, — существо своеобразное по внешности и поведению. И где сказано, что у такого существа не может быть длинного носа и вообще кому известны их критерии красоты? Мне казалось, что из длинной, гибкой Бирман, с ее необычным лицом, можно было сделать очень занятную Гоплану. Но Станиславский думал иначе и передал роль Ольге Пыжовой. И уж если он в Гоплане видел прекрасную женщину, то не {195} ошибся. Ольга никогда не была красавицей в прямом смысле. Она была лучше — изящна, задорна, обольстительна. Я помню ее вернувшейся из Италии: смуглая, цветущая, обращающая на себя общее внимание, просто пугающе великолепная. И Гоплану играла замечательно. Полузверь — полуженщина, тонкая, гладкая, как змея, — то ползала по земле, то свисала с дерева, одержимая одним зверино-страстным желанием настигнуть Грабеца, — она выглядела существом страшным и влекущим.

Во время общей работы — в «Балладине» и «Спичке» — мы подружились с Ольгой. Она была интересным человеком, с острым и оригинальным мышлением, и взбалмошной женщиной — восхитительное сочетание! Когда вечерами страшно было ходить, мы ночевали друг у друга — и прекрасно проводили время. Ольга любила, как только в доме заводилась хоть какая-нибудь еда, устраивать «приемы». Однажды она загадочно сказала: «Приходи — у меня пир. Но только для нас с тобой. Никого больше». Заинтригованная, я пришла в назначенный час: на печурке с железной трубой шипела сковорода, на которой в постном масле жарилась картошка с луком. От одного запаха дух заходился. Близорукая Ольга склонялась к сковороде низко, всем лицом.

— Ни одному мужику не дам ни одной картошины, — колдуя над сковородой, приговаривала она. — В чем дело, черт их всех возьми, — нам самим силы нужны. Слышишь, как трещит? По-настоящему жарится, с корочкой!

Не знаю, за что она в тот день гневалась на мужчин, у которых имела большой успех, но мы действительно наелись досыта и долго еще вспоминали этот роскошный ужин.

Характер Ольги состоял из двух четких пластов. Широкая, смелая, добрая, верная подруга, но вдруг, будто что-то щелкало, она становилась враждебной, хитрой, коварной. У нее и глаза были разные, один — карий, другой — серый. Под какой глаз попадешь, то и получишь. На меня, кроме одного-двух случаев, она смотрела светлым глазом, и я всегда любила ее как актрису. Мне нравились ее роли в Студии; за границей она, говорили, отлично сыграла Мирандолину в «Хозяйке гостиницы» и ею был доволен партнер — Станиславский. Не знаю, почему он не взял ее в театр после ухода из МХАТ 2‑го, почему она оказалась в Театре Революции, где, кстати, великолепно играла Кормилицу в «Ромео и Джульетте» — уже была в ней актерская глубина для шекспировских ролей, — почему, {196} наконец, она вообще ушла со сцены. Мы тогда находились в разрыве, но мне ужасно было жаль, что театр потерял такую актрису.

Вместе с мужем, нашим артистом Борисом Бибиковым, Пыжова полностью отдалась педагогической работе и достигла в этой области вершин. Она была профессором ГИТИСа и ВГИКа; в республиках страны работают театры, основанные на национальных студиях, ею воспитанных. Глядя на нее, умную, профессорски респектабельную, погрузневшую, с гладкими волосами, я вспоминала: когда мы поздравляли Вахтангова на десятилетнем юбилее его службы в Художественном театре, наши студийские мальчики вынесли на сцену большую коробку французской пудры «Coty», из которой, пушистой пуховкой в пачке, выскочила Ольга Пыжова. И так мне было странно, что ее педагогический дар и призвание оказались сильнее актерского таланта и любви к сцене.

Говорю об этом с некоторым удивлением, потому что при полном уважении к высоким целям и задачам педагогики сама я никогда не могла представить себе никакого другого занятия, кроме актерского. И из моих «учительских» попыток мало что получалось.

Станиславский считал, что с молодости учить других — значит развиваться самим. Поэтому он приказал Бирман и мне заниматься с начинающими артистами, а Немирович-Данченко подбросил нам своих оперных детенышей. Широкоплечие басы, надменные тенора и неприступные сопрано оглядывали меня с презрением слона, встретившего моську.

Я хотела начать занятия с этюдов, но они отвергали все темы. Предлагаю сюжет в ресторане — «а мы не помним — рестораны закрыты». Даю этюд с извозчиком — «не знаю — извозчиков сейчас не встретишь». Даже письма они не могли получить — «когда еще оно придет — почта плохо работает».

Пройдя сквозь это откровенное издевательство, я кинулась к Немировичу-Данченко — объяснить ему, что не умею их завлечь, что ничего не получается. Изобразила ему урок по репликам, подробно. Он слушал терпеливо.

— Значит, не помнят? — спокойно сказал Владимир Иванович. — Какие детки… Продолжайте. А они вспомнят к следующему разу. Они все вспомнят.

Действительно, великовозрастные ученики вскоре подружились со мной и даже признали потом, что наша вера {197} в «систему» Станиславского передалась им и обогатила сценический опыт.

Нашего же опыта явно не хватало, особенно когда в обучение к нам попадали люди, у которых впору было учиться нам самим.

— Соня! — прибежала как-то взволнованная Сима. — У меня ужасное положение! Он все сразу понимает, все сразу делает, и я не знаю, что ему говорить. Умоляю, приди ко мне на урок!

Прихожу. Идет этюд — приемная в больнице. На деревянном диванчике мечется в жару курносый юноша. Тошно ему, тяжко. То бредит невнятно, то молчит и хрипло дышит, то пить попросит, а в глазах мольба, потом пустота и потусторонность.

— Симочка, — говорю, — не знаю, что ему можно сказать. Давай спросим у Константина Сергеевича.

Мы наперебой объясняли Станиславскому про «сложного» ученика, просили совета — как его учить.

— Чему? — спросил Константин Сергеевич.

— «Системе», конечно, — дружно отвечали мы. — Только не знаем, что с ним делать.

— Да ничего с ним делать не нужно, раз он сам все понимает и умеет. Оставьте беднягу в покое. Кстати, как его фамилия?

— Баталов, — скорбным голосом ответила Сима.

Так я впервые услышала фамилию одного из обаятельнейших артистов Художественного театра. Редко встречала я на сцене такой оптимизм, естественность поведения, непосредственность реакций, а еще реже — такую улыбку и глаза.

В моей «практике» тоже был похожий случай. В самые голодные, трудные дни преподавала я в Шаляпинской студии, тесно связанной с Художественным театром. На уроке молоденький черноглазый мальчик, по имени Рубен Симонов, показывает этюд. Он — отец, ждет на елку сына, а получает весть о его смерти. Сначала он цепенел, потом вдруг порывался куда-то кинуться, но, словно понимая бессмысленность любого действия, застывал в неподвижности, не вытирая текущих по щекам слез.

Я, не замечая собственных слез, думала только: «Какое счастье — такой талант». В увлечении им, я долго не замечала других, кроме его же друга, тоже необыкновенно одаренного Осипа Абдулова. Надеюсь быть правильно понятой — я вспоминаю эти курьезы, отнюдь не считая Симонова, Абдулова или Баталова нашими учениками. Просто {198} первые впечатления от них были настолько яркими, что захотелось поделиться. Думаю, что, провожая меня в темноте домой и помогая донести какую-нибудь «выдачу», вроде мерзлой картошки, они оказывали мне более реальную помощь, чем я им.

Бирман относилась к своим педагогическим обязанностям рьяно, с присущим ей пылом. От учеников требовала больше, чем они могли дать, была строга, резка, но добивалась ярких результатов и нежной привязанности со стороны тех, кого мучила.

Я тоже в Шаляпинской студии старалась работать добросовестно и проявила инициативу — перевела с маминой помощью французский водевиль Лабиша «Два труса». Задумала я только этюдные упражнения на водевильные темы, а потом так загорелась сама и зажгла участников, что неожиданно впервые самостоятельно поставила весь водевиль.

Работали мы днем и ночью. Женскую роль исполняла Ирина Шаляпина. Темпераментная, веселая, музыкальная, с хорошим певческим голосом, она играла с подъемом и заразительно. Молодым героем был Аким Тамиров — с характерным армянским лицом, но синими глазами, физически легкий, актерски способный и остроумный. Среди участников водевиля блистал Сергей Михайлович Комиссаров, талант которого не снижала даже плохая, чуть шепелявая речь. Он был совсем «взрослый», но полон молодых сил, прыгал, пел, играл с полной отдачей. Впоследствии Комиссаров стал крупным периферийным актером.

Тамиров остался в Америке, как и Успенская, в результате возникшего конфликта с Немировичем-Данченко. Я раз-другой видела его на экране — играл он хорошо.

Прошло пятьдесят лет — звонок по телефону.

— Софья Владимировна, здравствуйте, — это Аким.

— Простите, какой Аким?

— А у вас что, другой Аким за это время появился? Это обыкновенный Аким — Тамиров.

Мы встретились, удивленно глядели друг на друга. Он рассказал, как из нищего киноактера стал богачом — пайщиком какого-то кинопредприятия. Я поняла, что для него не существует расстояний, сложностей, препятствий. Он так небрежно говорил: «Мне еще нужно заехать в Рим…» На удивление в моих глазах он каждый раз реагировал одинаково: «Софья Владимировна, вам это трудно понять, но я очень богат… У меня никаких материальных проблем нет — ну как это вам внушить…» Он меня просто заморочил {199} своим богатством, понятным выражением которого были лишь флаконы роскошных духов, подаренных мне и Симе. А в остальном Тамиров показался по-прежнему милым, не утратившим юмора и почти молодым.

Ирина Шаляпина много лет прослужила в театре, но актерской карьеры не сделала — настоящего дарования бог не дал — и все силы сосредоточила на пропаганде творчества Шаляпина, что вызывало мое к ней уважение.

Федор Иванович однажды при мне приезжал в свою студию. Он всегда бывал, говорят, разный. В тот вечер он мне не понравился, — хоть и был любезен, но подавлял своей знаменитостью, ни на минуту не давал о ней забыть, даже собственным детям.

В студии занималась и другая дочь Шаляпина — Лида, красивая девушка, тоже поющая. Сестры очень дружили. Но когда после многолетней разлуки Лида приехала погостить в Москву, то, по словам Ирины, они не смогли найти ничего общего. С братом Борисом, кажется, теплоты было больше.

Среди студийцев, молодых артистов и близких друзей «Два труса» имели оглушительный успех — мне устроили первую в жизни овацию. Присутствовавший на спектакле Немирович-Данченко вызвал меня к себе. Я шла ног под собой не чуя.

— Я очень недоволен, — сказал Владимир Иванович. — Ничего хорошего в этой работе не увидел — ну так, скачут, поют…

Кротко выслушав его, я попробовала скромно возразить и оправдаться тем, что это режиссерская проба, нечаянно вылившаяся в целый спектакль, но все-таки я сама перевела, придумала стишки для куплетов, и актеров организовала, и костюмы мы сами приспособили, и дисциплина у нас была. А уж видеть и понимать, как он, конечно же, не могу, что и говорить…

— Вы случайно не на юридическом учились? — перебил он меня и засмеялся, что означало конец раздражению. — Я вам откроюсь — терпеть не могу школьных знаменитостей. Это несчастье. Конечно, я преувеличил недостатки, но не увлекайтесь — ах, какая я актриса, какой я режиссер. Будьте к себе критичны. Надо ставить перед собой большие задачи, к ним стремиться. А наслаждаться успехом у своих — это любительство.

Он все говорил верно, я это знала. Но радость успеха оставалась, льстила, ядом проникала в душу. Ведь нет {200} точных приборов, безошибочно определяющих справедливость или несправедливость похвал, если хочется им верить. Тем более что «Два труса» несколько лет хорошо проходили в концертах, на вечерах. Но, слава богу, головокружение мое вскоре кончилось, и уже никогда более я не считала себя крупным режиссером, хотя поставила в жизни много спектаклей.

Однажды меня пригласил преподавать Вахтангов. Единственное уцелевшее в моем архиве его письмо особенно дорого: в нем, написанном в больнице, Женя предстает веселым, дружелюбным, смешным — как я его любила таким! — и поэтому мне хочется полностью привести это послание:

«Фифка!

Если ты не устала преподавать и не хочешь еще отдыхать от этой пошлой деятельности по примеру своей сопрофессионалки Надьки Бромлей — то согласись, пожалуйста, занять опустевшую после этой вероломной особы кафедру в школе Гунста.

*До* Рождества Христова, имеющего вскоре наступить, ты будешь получать мизерный, смехотворный гонорар в 20 рублей новенькими керенками, а *после* того же Рождества оплата твоей гнусной деятельности будет производиться в увеличенном размере вплоть до 30 рб. Таковы ставки империалиста и контрреволюционера Гунста, фамилию которого следовало бы писать: Гнуст.

У тебя будет 12 или 14 дур и дураков. Их ты должна озарять своим талантом 2 раза в неделю до весны.

Если у тебя хватит этого таланта на такое продолжительное время, и если у тебя от моего предложения потекут слюнки, и если ты еще не упала в обморок, то *спешно* извести меня, умирающего на больничном холодном одре, о своем согласии. Как видишь, я подчеркнул каждую букву слова “спешно”, ибо каждая буква имеет громадное значение.

С — Соня

П — преподавать

Е — етой

Ш — школе

Н — нужно

О — обязательно

Своего будущего директора извести сама, а адрес узнаешь у Бромлей (какая противная фамилия!) Надежды (а имя ничего себе!).

{201} Если хочешь, я стану перед тобой на колени, но я знаю, что ты этого не допустишь: ты не какая-нибудь Бирман. Вообще, ты поторопилась выйти замуж. А то я бы на тебе женился и мы открыли бы хорошую школу. Жаль. В Москве так мало хороших школ.

Припадаю к твоей руке, которая отдана другому, и печатлею на ней дрожащий поцелуй.

Навеки твой

*Евгений Вахтангов*».

17. II.918.

Я приняла предложение, но оказалась такой же ренегаткой, как Надя Бромлей, — работала недолго: видно, не завлекла меня педагогика всерьез.

Я пробовала заниматься ею и в более поздний период. В ГИТИСе не прижилась, в Школе-студии МХАТ показалось интереснее, но заболела. И один день была преподавателем ВГИКа. Это может показаться легкомыслием, но как только я увидела девиц и юношей, сосредоточенных на своей красоте и с равнодушной надменностью взиравших на весь мир, мне стало скучно и я бежала.

Если говорить серьезно, я с уважением и восхищением отношусь к тем, кто из этих мальчиков и девочек выращивает талантливых артистов. На протяжении многих весен меня назначали председателем экзаменационной комиссии Школы-студии МХАТ, ГИТИСа, Щукинского училища. С большим интересом вглядывалась я в молодых людей, в их выпускные роли, радовалась, обнаруживая среди них способных, иногда блестящих, и с волнением подписывала дипломы — их путевку в жизнь.

Как режиссер я тоже занималась педагогикой с актерами. И должна сказать, умела помочь им. В моих постановках, даже самых средних, обязательно бывали хорошо сыгранные роли. Оттого ли, что методика преподавания осталась для меня за семью замками (не нашла я в ней ни призвания, ни умения), или потому, что сама я училась на собственных и, еще больше, на чужих репетициях больших мастеров, я думаю — это и есть лучшее театральное образование. Мне могут возразить, что сейчас на репетициях не увидишь Станиславского. Что ж делать — боюсь, и в театральных вузах нынешние руководители не всегда могут стать в один ряд с уже ушедшими. И уверена, лучшая школа — театр. Это мое личное мнение, но я на нем настаиваю.

{202} Среди всех моих занятий в первые послереволюционные годы было еще одно — съемки в кино. Сначала меня пригласили статисткой в фильм, содержания которого я и тогда, по-моему, толком не знала. Помню, что в настоящих ролях снимались Болеславский, Бакланова, Бромлей, Сушкевич. Помню, что в съемках принимал участие молодой Топорков, такой интеллигентный, веселый и милый, что иногда даже казался красивым. Он говорил загадочные слова — «павильон», «натура», еще какие-то. И еще помню, что все это происходило в роскошном загородном доме, где залы были украшены мраморными колоннами, среди которых стояли изящные диванчики, кресла, пузатенькие шкафики, трюмо и длинные буфеты из карельской березы. Искусная роспись потолков сливалась с картинами французских и итальянских мастеров, сплошь закрывавшими стены, за стеклами книжных шкафов тускло золотились старинные переплеты, паркет нестерпимо блестел, из верхних окон открывалась панорама Москвы, а внизу виднелись сад и пруд. Наверное, фильм, снимавшийся в столь изысканном интерьере, повествовал о «красивой» жизни и любви. Получив в качестве гонорара довольно тяжелый пакет с продуктами, я сначала среди вооруженных солдат и мешочников проталкивалась в вагон поезда, потом почти висела на подножке переполненного трамвая. Добравшись до дома, усталая, голодная, записала в дневнике: «Когда у меня будут деньги, я никогда не буду играть в синематографе. … Это просто ремесло. Игра без слов, но не мимика, не пластика, не балет».

Я не разбогатела и через сколько-то времени снялась в фильме под названием «Рукою матери». Трагическая коллизия его состояла в том, что обезумевшая от ревности жена стреляет в женщину, которую принимает за любовницу мужа, но убивает собственную дочь. Невинно пострадавшей дочерью была я — с безмятежным лицом улеглась в гроб и тихо лежала среди цветов. Пока снимали другие сцены, юный помреж принес бутерброды, которые мы вместе с аппетитом сжевали. Фамилии моей в титрах не было, что меня очень устраивало: Станиславский неистовствовал, встречая в пошлых лентах имена артистов Художественного театра. Зато я получила семнадцать рублей, на которые купила модные высокие ботинки со шнуровкой. Мама находила эту моду вульгарной, Лужский сказал, что в таких ботинках щеголяет известная кокотка, а мне нравились и мода, и обновка, и даже красивая кокотка.

{203} В годы гражданской войны, заработав немного денег на гастролях, уставшие от спектаклей, вечного недоедания и непрогретости, мы всей Студией поехали отдыхать в Сочи. Курортникам, осаждающим сейчас этот большой, комфортабельный город, трудно представить, что тогда там было совершенно пусто. В единственной гостинице, предоставленной нам, проживало несколько военных на излечении. На море ни пароходов, ни лодок — блестящая безбрежность. Только однажды далеко в волнах остановилось белое иностранное судно. Вечерами мы смотрели на его светящиеся окна и каждый раз удивлялись, что этот мираж еще не исчез. Пароход простоял дня три и уплыл.

Целый день мы проводили на берегу, часто уходили в горы, радуясь безлюдью, морю, теплу. Кормились у аккуратной старушки, содержащей в абсолютном порядке дом и большой ухоженный сад, в котором она работала весь день. За скромную плату нам разрешалось есть фрукты в неограниченном количестве, нежиться в тени деревьев, мыть голову в протекавшем через сад ручье или просто сидеть, опустив в чистую воду уставшие от «босых» прогулок ноги, — всех радостей не перечислить. Но всякому блаженству приходит конец. Кончилось лето, отпуск, деньги, но тут выяснилось, что нам не дают вагоны для возвращения в Москву. Всей толпой мы перекочевали на базар, где начали распродажу вещей. Еще вполне сытые от недавней зажиточности, загорелые, мы весело расставались с платьями, зеркалами, книгами. Особенно лиха была Ольга Пыжова — она входила в образ и упивалась игрой:

— Эй, покупай-налетай! Поторапливайтесь, люди добрые! Сюда, скорей! — вопила она на все Черное море.

Молодой, симпатичный Аркадий Благонравов был любимцем рыночных торговок — они подкармливали его, подсказывали, где что можно продать-купить.

— Соня, — вкрадчиво сказал он однажды, — вот гляжу я на твою блузку и думаю, что совсем она тебе под сарафан не нужна, без нее даже лучше. А вон в той деревне, говорят, картошка есть…

— Карто‑о‑ошка… — вожделенно простонала Лида.

— Раздеваюсь на благо общества, — быстро решила я.

В общем, как-то перебивались. Но начались болезни.

Сначала свалился в брюшном тифу артист Соколов. Потом меня затрясло в малярии при сорокаградусной температуре. И вот тут-то нам дали теплушки для выезда. Без сознания, укутанную в одеяла, меня погрузили вместе со {204} всеми. Выпив стакан кошмарного пойла из хины и чего-то еще, я проспала сутки и проснулась здоровая.

Ехали мы больше двух недель, стояли часами и сутками, глядя в окна на сонно жующих высокомерных верблюдов, которых множество тогда было на юге. По мере приближения к Москве нас все больше охватывал осенний холод. Поскольку мы с себя все продали, пришлось распотрошить корзины с театральными костюмами и обрядиться в них. Встречавшие нас утверждали, что мы похожи на французов двенадцатого года — это было смешно и нисколько не омрачало возвращения домой, встречи с близкими, начала работы, по которой все уже стосковались.

В Студии главным событием 1921 года был «Эрик XIV» Стриндберга в постановке Вахтангова. Спектакль вызывал различную реакцию — от необузданного восторга до полного отвращения. Но его необычность и талантливость признавали все.

«Эрик» прозвучал откликом Вахтангова на революцию, которую он воспринял соответственно своему характеру — остро, горячо. Противники спектакля упрекали его в измене реализму Художественного театра, сторонники восхищались смелостью, новаторством. Теперь мне их споры кажутся нелепыми. Представления о реалистическом искусстве стали более гибкими, широкими. И сегодня такой спектакль не пробудил бы мысли ни о формализме, ни о безумной творческой дерзости. Просто Вахтангов умел смотреть и идти вперед — это положение не требует доказательств. Конечно, он увлекся формой. Но не отвернулся от основ реалистического театра — психологической глубины, правды жизни на сцене. Вероятно, ломающийся, меняющийся общественный уклад толкал режиссерскую фантазию к новой сценической форме, не говоря уже о вечной тяге Вахтангова к обостренной театральности. И все-таки главной его заботой в «Эрике» была мысль о неизбежном крушении самодержавной власти.

Атмосферу спектакля я бы коротко определила двумя словами: тревога и обреченность. Тревогой заполнена была сцена — косые, наклонные, как бы ломаные линии мрачного серого задника, перерезаемого зигзагами молний, на фоне которого зыбко колыхались золото королевского убранства, голубизна придворных мантий, жгучая алость одежды палача. Художник Нивинский, через год вошедший {205} в историю сценографии как оформитель «Принцессы Турандот», раздробил сценическую плоскость несколькими площадками, лестницами — действие происходило одновременно или попеременно в разных местах, трагически застывали одни персонажи, беспокойно сновали другие. Актеры переходили сцену по диагонали или вдруг меняли направление — резкие движения соответствовали «угловатости» всех декоративных деталей. Тревога усиливалась с каждой минутой и становилась зловещей, когда вдоль задника проносилась нечеловеческая в своей беспощадной ненависти вдовствующая королева. Бирман, вся вытянутая, с лицом, искаженным «кубистическим», под стать всему спектаклю, гримом, широко разбросав рукава черного одеяния, как будто опрокидывала на сцену невидимую чашу со смертельным ядом.

По моему описанию может показаться, что спектакль был выстроен на приемах внешней театральности. Да, в Студии намечалась такая тенденция — мы не отказывались от поисков внешней выразительности и потом. Но каждая деталь спектакля, даже цвета костюмов и грим — все было психологически мотивировано, подчинено мысли и правде. Тем более что в заглавной роли выступил Чехов, обнаживший такое испуганное, надорванное сердце, такой изнемогший, больной мозг, что самые злые языки могли спорить, и свирепо, лишь о трактовке роли, но никак не ставить ему в вину преобладание формы над чувством.

Каждый раз, возвращаясь памятью к Чехову, я не могу найти слов, отвечающих его гению. И, может быть, в большей степени это относится к странному, страшному, противоречивому образу шведского короля. Из‑под темных, начесанных на лоб и виски волос и резких — сверху, от лба к углам глаз — бровей с белого лица смотрели застывшие, казалось, мертвые глаза. Но в них, мгновенно чередуясь, вспыхивали воспаленная мысль, любовь, мрачная подозрительность, детская беззаботность, сердечная мука, злобная исступленность… И всегда — горькое отчаяние, непоправимое безволие, удушающее одиночество. Наконец, — безумие. Чехов играл его с клинической точностью. Но на мой взгляд, вопреки мнению многих рецензентов, не выходил за грань дозволенного на сцене. Что бы ни делал, как бы ни играл Чехов — это был художник, мастер, творец. В спектакле, где все наполняло душу тревогой, его Эрик олицетворял идею обреченности — неизбежной, трагической, безысходной.

{206} Зрители рвались в театр и уходили потрясенные. Критики тоже смотрели спектакль с острым интересом, но потом упрекали в приглушенности социального звучания. Возможно, они были правы.

В работе над «Эриком» задачи режиссуры и главного исполнителя не совпали. Вахтангова и его сорежиссера Сушкевича увлекла тема пробуждающегося народа и бессильной уже власти. А Чехов считал, что с Эриком гибнет последнее добро в окружающем его жестоком и страшном мире. Вахтангов искал в пьесе то, чего там по существу не было. Как ни мила была в своем крестьянском простодушии Карин — Дейкун и ее «народное» окружение, внимание и участие зрителей больше привлекал Эрик — и исполнительской мощью Чехова и драматургическим материалом. Стриндберг, мучительный писатель, всегда углубленный в душевную драму своих психически неустойчивых героев, конечно, больше соответствовал концепции Чехова.

Новое время требовало новой драматургии. Только этим, мне кажется, можно объяснить острый интерес, проявленный Вахтанговым к пьесе «Архангел Михаил», сочиненной Надеждой Бромлей.

Это была женщина сложная и странная. Действительно умная, одаренная, она самой себе представлялась достойной мировой славы, — вероятно, поэтому относилась к окружающим спесиво и часто недоброжелательно. Внешне эффектная, в жизни и на сцене настоящая grande dame, она вела себя как избалованное дитя, манерничала. Об одном актере говорила, что любит его как «женщина, актриса и ребенок» — ей казалось, что именно такой сплав она являет изумленному миру. Была она остроумна и легко сочиняла смешные поэмы. И даже напечатала стилизованный под восемнадцатый век эпистолярный роман, казавшийся мне интересным в ту пору. Выйдя замуж за Бориса Михайловича Сушкевича, она властно подчинила его себе, называла придуманным ею именем Джэк (очень твердо произносила «э»), которое так не шло к его кругло-милому русскому лицу, и широко оповещала, что «приучает его к косметике» — смысл этой фразы остался для нас тайной. У Нади было множество маленьких пудрениц, — глядя в их зеркальца, она не скрывала удовольствия от собственной красоты. Все бы ничего, но, не зная сомнений, Бромлей принялась писать для театра — и это было ужасно. Естественно, Сушкевичу «Архангел Михаил» нравился. Но никогда не пойму, чем эта {207} туманная, вычурная, путаная пьеса в стихах взволновала Вахтангова и даже Луначарского. Видимо, желаемое принималось за действительное: уж очень хотелось поставить «свою» пьесу — о силе народа, о новой интеллигенции.

Вахтангов ставил опять с Сушкевичем и сам репетировал главную роль — средневекового художника, обожествленного за сверхпрекрасное искусство, но понявшего бессмысленность всего, если нет прочной связи с народом. Не знаю, что задумал Вахтангов, — он уже тяжело болел, редко бывал на репетициях. Роль Пьера передали Чехову (ему, как и нам всем, пьеса не нравилась), что было неприятно Вахтангову — он еще надеялся сыграть сам. После нескольких просмотров вся Студия восстала против «Архангела», его так и не показали публике.

В это время я находилась в Серебряном бору (тогда еще вполне далеком и прелестном пригороде Москвы), куда была отправлена из-за вспышки туберкулеза. Санаторий стоял на высокой горе, под которой Москва-река делала крутой поворот. Комфорта не было, ходили в некрасивых казенных халатах, но лечил, и отлично, старый врач Покровский. Он знал народную медицину, верил в травы, а главное, любил своих больных и выхаживал их. Весна наступила бурно. Обитатели санатория — лежачие, в жару — навьючивали на себя все теплое и толпой шли на берег. Бедные сестры метались, уговаривая вернуться, — не тут-то было. Все жаждали зрелищ, впечатлений. Со звоном трескался лед на реке, и дорога, по которой вчера еще гуляли, вдруг начинала плыть.

Я много читала, гуляла. Навещал меня отец, привозила что-то вкусное Маруча Успенская, приезжали друзья из Студии — они устраивали концерты для больных. В одном из них пел Сергей Иванович Мигай. Большой, элегантный, с красивым голосом, он произвел фурор в санатории. Вместе с ним и Аркадием Благонравовым мы слепили из снега странную фигуру, в которой без особых оснований нашли сходство с Бетховеном. Потом Аркадий в своих стихотворных посланиях вопрошал: «Что наш Бетховен? Верно, уж растаял под ласкою весенних дней…» У нас тогда были приняты шутливые вирши. Особенно меня баловали ими Благонравов и Вербицкий, у которого все требовали «ключик», потому что в моде был роман его матери «Ключи счастья».

Внимание друзей веселило, радовало. Но после неутешительного рентгена или когда Готовцев писал: «… Слава богу, что Вам немного получше. А вот бедному Вахтангову {208} не везет, он очень страдает. И как раз тогда, когда показал прекрасный спектакль “Турандот” — все с ума сошли…» — давила тоска, думалось о смерти. Я одиноко бродила, мрачно бормоча все грустные стихи, какие знала. Хотелось домой, в театр, в работу. Вовлеченная письмами товарищей в бурю студийных страстей вокруг «Михаила Архангела», я зачем-то сама послала письмо Бромлей, лишившее меня ее расположения на всю жизнь: свойственные Наде и ум и юмор покидали ее при малейшей критике. А пьеса действительно была совсем плохая, и как хорошо, что последней точкой короткой жизни Вахтангова стал не выморочный «Архангел Михаил», а солнечная «Турандот».

Случилось так, что из Серебряного бора я вернулась прямо к похоронам Евгения Богратионовича. Москва встретила весенне-тревожным холодным ветром. Оглушенная, с вновь подскочившей температурой, под божественный голос Неждановой — Вахтангова в церкви отпевали лучшие певцы Большого театра, — я в густо колышущейся толпе искала своих. Немного выше других, на ящиках, стоял Станиславский. Увидев меня, протянул руку. Задыхаясь, я протиснулась ближе и, кем-то поднятая, очутилась лицом к нему. Он почувствовал мой озноб, заботливо сжал мне плечи.

— Ничего, ничего… — успокаивал он. — Ну, как вы, так лучше?

— Ничего, — повторяла я вслед за ним, вкладывая в короткое слово всю свою любовь и благодарность. И в эту горькую минуту такой отрадой была мне прохладная пуговица его пальто, в которую я вжалась горячим лбом, что наконец пролились стоявшие в горле слезы.

На другой день Константин Сергеевич подарил мне свою фотографию с надписью: «Дорогому другу и сотруднику по искусству С. В. Гиацинтовой от нежно любящего ее и сердечно преданного К. Станиславского. Вы одна из героинь русской революции, солдат боевого полка, самоотверженно сражающийся скоро десять лет за русскую культуру и театр. Ваше тело изранено в боях, но дух — очищен, закален и еще больше облагорожен борьбой. Вот почему за последние годы общих страданий Вы, подобно многим нашим товарищам, стали мне близки и дороги».

В Москве я вошла в репетиции пьесы «Герой» ирландского драматурга Синга. Ставил ее одержимый, одареннейший {209} Алексей Дикий, который с приятно удивившей верностью ждал моего возвращения и никому не отдал роль Пеггин. Он даже слал мне суховато-любезные письма в Серебряный бор, разбирая по актам будущую роль, обсуждая рисунок образа и спектакля в целом. «Пьеса берется вне быта, жанра, этнографии, — писал он. — Совершенно не важно, где это происходит: в Германии, или Голландии, или Испании. Важно то общее, что свойственно всему человечеству, — природа чувств. Зерно пьесы — фраза: “Истинное это чудо — сердце человека”. Все лица, фигуры пьесы — условны. Отец — вообще отец. Невеста — вообще невеста…»

Талант Дикого меня заражал, я ему верила. Но его бешеная фантазия, темперамент — все было в то время направлено на преувеличение, на не всегда оправданный гротеск. Актеры уставали от криков и прыжков среди огромных предметов. Я через все это пыталась, но не умела прорваться к привычной психологической человечности, поэтому цельным образ не получался. Некоторое время моим партнером в «Герое» был ненадолго «забежавший» в Студию Игорь Ильинский. «Надо изображать», — легко реагировал он на мою озабоченность. Но как-то в лирической сцене вдруг вздохнул облегченно и шепнул: «Вот только здесь, в этом месте, играть приятно». В общем, неуютно мне было в этом спектакле. Да и весь он, несмотря на горячность Дикого, вышел какой-то холодный, надуманный — в чужом для Студии ключе.

Большим событием в жизни Студии стали гастроли за границей в 1922 году. Организовал их Анатолий Васильевич Луначарский. Он стал нашим другом сразу — как только вошел в Художественный театр и, послав собравшейся труппе доброжелательные стеклянные лучики пенсне, спросил просто и искренне: «Давайте знакомиться. Хотите?» Настороженные перед появлением «главного комиссара», уже столкнувшиеся с пренебрежительным отношением к нашему театру, мы дружно оценили его интеллигентное лицо, энергичный жест и даже ослепительно белый подворотник френча (тоже редкость в те дни), а больше всего — приветливую интонацию, с которой он обратился к актерам. Он говорил обо всем, поражая нас ненавязчивой эрудицией, культурой свободной речи, непредвзятым отношением ко всему, чего касался. Мы впитывали каждое его слово, понимая главное — он любит {210} искусство и театр. И действительно, Луначарский много лет был внимательным другом, заступником и Первой студии и МХАТ 2‑го. Все быстро привыкли к его энциклопедической образованности, немыслимой памяти, ораторскому таланту. Но знание специфики театра, понимание творческого процесса, страстное отношение к искусству всегда трогало, радовало в минуты успеха и поддерживало в тяжелый час. Мне очень нравилось и навсегда запомнилось, каким, по его мнению, должен быть театр — эмоционально-заразительным, психологическим и театрально-эффектным. Немногие из профессионалов могут так коротко, четко и верно сформулировать назначение театра.

В Студии мы чувствовали опеку Луначарского и однажды узнали, что он выхлопотал в правительстве разрешение на наши заграничные гастроли, чтобы, как он говорил, актеров «подкормить и обогреть». Конечно, мы жили тяжело, постепенно обносились, а актерское положение все-таки обязывало к сохранению внешнего вида. Но, разумеется, гораздо больше нас волновал сам факт первых гастролей Студии за границей. Значит, нас признавали уже не только отростком Художественного театра, а труппой, способной самостоятельно выступать, и даже в других странах. Гастроли предстояли большие: Рига, Ревель, Каунас, Берлин, Висбаден, Прага…

В Риге на спектаклях народу было мало, сбор плохой. Так произошло, вероятно, из-за бестолковой организации гастролей, потому что художественный успех оказался прекрасным. В газете «Независимая демократия» критик П. Нильский пышно, но лестно для нас писал, что мощь Студии — в «воодушевлении *идеями* искусства, в этом внутреннем *пафосе* сценического жречества, в святой жажде *исканий*, заповеданной старшим поколением “художественников”, в монастырски-строгом отношении к смыслу творчества, в *послушническом* служении театру, в *упорстве* достижения цели в этом самоотверженном *труде*, без которого нет и не бывает вдохновения, в беспокойной изобретательности, в этом смелом *новаторстве*, в пророческом *постигании* тайн человеческого духа…».

Денег было в обрез, поэтому мы старались не засматриваться на нарядные витрины магазинов. Но как только что-нибудь получали, отправлялись на базар, сидели в поплавках, гуляли по городу. Мне, после долгой унылости санатория и болезни, было весело необыкновенно. Да и всем остальным — тоже. Правда, дни бывали тяжелые: {211} например, нам уже нельзя было дольше оставаться в Риге, а в Ревель еще не пускали. Сидели без копейки, но легкомысленно верили, что все обойдется, — так и случилось.

В Ревеле спектакли творчески прошли еще лучше, чем в Риге, хотя тоже при неполных залах. Однако деньги кое-как получили. Ревель, как и Рига, очаровал нас красотой, изобилием, цветами (местные жители и тут и там убежденно говорили: «Наш город — маленький Париж» — фразу, которую я слышала во многих городах), глаза у нас разбегались. В конце концов купили себе туфли, потому что ходили в быстро стоптавшихся самодельных московских башмаках.

Хорошее настроение было испорчено болезнью Ольги Пыжовой. С ней случилось что-то вроде перитонита. Сначала врачи не знали диагноза, и почти умирающую, страдающую невыносимо, мы оставили ее с мужем в Ревеле, а сами поехали дальше — выхода не было. Уже в Берлине узнали, что Ольге сделали операцию, она спасена, — и облегченно вздохнули.

Самым большим приключением нашего турне был сильный шторм на море по дороге в Штеттин. Одни говорили, что нарвемся на мину, другие боялись просто утонуть — без мины, третьи, в их числе и я, ни о чем думать не могли — страдали морской болезнью. Штеттин обдал проливным дождем и ветром. Я устало сидела в таможне напротив портрета Бисмарка, как вдруг услышала: «Соня!» — и очнулась в объятиях Жилинского и Берсенева, еще не вернувшегося в Россию после долгих странствий с «группой Качалова». Мы вместе ехали до Берлина, где было холодно, дождливо, но жизнь снова казалась замечательной, потому что спектакли шли с успехом — первым успехом в Европе! Пергамский алтарь в музее был прекрасен, в Зоологическом саду резвились львята, выкормленные собакой, а в русском кафе у нас случались неожиданные встречи: Болеславский, Гзовская, Гайдаров…

Смотрели спектакль по какой-то сказке Гофмана, два фильма — и все дружно сошлись на том, что технически поставлено замечательно, туалеты роскошные, а играют плохо.

Потом наступили тяжелые дни в Берлине — негде было играть. Без денег, без дела мы сидели в комнате и слушали за стенкой печальную скрипку американского чудака миллионера, почему-то поселившегося в этом скромном пансионе.

{212} Дальше следовали Потсдам и Висбаден, где был ужасный театр, плохой сбор, но хороша немногочисленная публика. Провожали цветами и пирогами, а город все равно не понравился — дорогой и скучный курорт с рулеткой, кабаре, бриллиантами и похожим на дворец зданием с лечебными ваннами. Много изящных женщин и, как итог первой мировой войны, оживленных офицеров-французов. Всюду слышна была французская речь. В Германии она показалась мне вызывающей, и я, не знаю кому назло, говорила только по-немецки.

Настоящий праздник начался в Праге — тут уж все было великолепно. Публика неистовствовала, денег заработали достаточно, дни стояли солнечные.

С Лидой Дейкун и Симой Бирман мы жили в одном номере гостиницы «Граф». В свободное время часами гуляли по дивному городу, в котором все восхищало — знаменитые часы, мост, маленькие улочки старой Праги, средневековые пивные. Конечно, не обходилось без Симиных обид: встанет утром веселая, но вдруг чем-то оскорбится, разрыдается и бережно баюкает свою «раненую душу». Мы и извиняемся, сами не зная за что, и сердимся, пока она сама не начнет смеяться. Она ведь добра и смешлива была, как никто. И талант вылезал из всех ее пор. Может быть, именно талант, такой большой, оригинальный, и давил ее, находя выход так странно и тяжело.

Когда вечером, усталые после длинных походов, спектакля, общения с пражскими артистами, мы наконец укладывались спать, раздавался стук в дверь.

— Откройте, это я — Маруся Кемпер. Что я вам расскажу… — слышали мы смешно измененный тоненький голос Миши Чехова, точно воспроизводивший интонации и фразу, с которой обычно начинала свою речь наша подруга по Студии.

Мы не открывали и, давясь от смеха, молчали. А он в коридоре спящей гостиницы произносил длинный обиженный монолог. Эта новая роль ему полюбилась, и он долго не расставался с ней.

В Праге, как и везде, всегда, Чехов произвел фурор. Критики превозносили его до небес. Да не только они. Например, Чапек писал: «Чехов! По праву первенства это имя принадлежит любимому классику Антону Павловичу, но я не знаю, не будет ли в будущем году под этим именем подразумеваться его племянник М. А. Чехов! … Такое искусство… я видел впервые в жизни и не могу {213} себе представить, чтобы мне удалось еще увидеть нечто подобное. … Какие триумфы должны быть подарены этому актеру, этому Чехову, чем увенчать его прекрасную, интеллигентную голову, его музыкальное, грациозное артистическое тело. Видеть и слышать его даже на иностранном языке в иностранной пьесе было откровением. … Если б я был актером — я, увидев Эрика, бросился бы в воду…» и т. д.

Покорила пражан и «Двенадцатая ночь». Кстати, оркестр их театра был так хорош, что наш дирижер Рахманов не узнавал собственной музыки, а нам всем очень нравилось, что музыканты торжественно называли его «маэстро».

Николай Рахманов был милый, честный, добрый и способный человек. В его музыкальном оформлении шли все спектакли Студии и многие — МХАТ 2‑го. Но при профессиональном знании своего дела он относился к нему дилетантски — ленился, оправдываясь перед самим собой различными обстоятельствами жизни, не уходил в работу весь, с головой, не трудился регулярно — такое в искусстве прощается разве что гению. Его же талант, хоть и безусловный, мог дать высокие всходы только при огромном труде — как у большинства из нас. Вот и получилось, что сделал он меньше, чем должен бы: сочинил какую-то оперетту, которая долго шла, написал удачную музыку к нескольким спектаклям и потом, уже в МХАТ 2‑м, замечательный похоронный марш к «Гамлету» — вот, пожалуй, и все. Природой было отпущено ему больше, да он не сумел воспользоваться. Однажды, много времени спустя, он сказал мне: «Я где-то что-то пропустил». Не где-то, а в своем главном деле, грустно подумала я, и не что-то, а все. Мы любили Колю, потому и сейчас мне печально думать о нем, как, увы, и о многих других, которые не состоялись полностью, не найдя в себе необходимой силы и страсти для работы.

Но тогда, в Праге, всем и все было хорошо. Мы согрелись солнцем, рецензиями и возвращались в Берлин победителями. К тому же именно в Берлине нам выдали все заработанные в Праге деньги, и их, по нашему понятию, оказалось очень много. Мы кинулись наконец в магазины, из которых вернулись в автомобиле, обвешанные таким количеством картонок и свертков, что швейцар гостиницы, видно приняв нас за богатых туристов, почтительно высаживал каждую и провожал к двери.

{214} Ничто не могло омрачить нас: мы познали успех за границей и еще раз убедились в своих возможностях; мы ехали домой, что всегда радостно после любого, самого лучшего путешествия; мы везли подарки родным — не сувениры, а настоящие, необходимые вещи. И главное, мы были молоды, здоровы, счастливы своим призванием, и жизнь впереди казалась бесконечно длинной и в общем-то бестревожной. Наверное, были среди нас и умные и серьезные — они понимали, что уже близки тревоги, сложности, перемены. Я же под словом «мы» подразумеваю себя и таких же беззаботных своих подруг.

В театре нас встретили, я бы сказала, сдержанно — скромную «выручку» считали неуспехом гастролей. Но мы-то знали, что прошли хорошо, и, как умели, пытались это доказать.

В сезонах 1923 и 1924 годов в Студии состоялось несколько премьер. О «Герое» Синга я уже писала. Следующей стала комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Ставил спектакль наш артист Смышляев. Мы относились к нему уважительно, но режиссура его мне не нравилась, казалась чужой и прямолинейной. Он находился под большим влиянием модных тогда экспериментов, и веселье, возникавшее в зале, по-моему, не имело отношения к Шекспиру — смешила грубая буффонада: актеры рычали, ползали на карачках, а строптивый характер Катарины выражался ее платьем, утыканным гвоздями. И хоть хороша была Корнакова, капризная, дерзкая, красивая, и обаятелен Готовцев — Петруччо, я оставалась холодна к спектаклю. И надо же случиться, что, поиграв сколько-то времени, Корнакова ненадолго ушла из Студии и на роль Катарины назначили меня. Я расстроилась, мне был противен фальшивый модерн, но, воспитанная в строгой дисциплине Студии, я принялась готовить роль. Помог мне Готовцев — присущий его актерской природе реализм перекрыл всю придуманность режиссуры. И когда меня, в воздушном белом платье, взмывали его сильные руки, я верила в бешеную любовь Петруччо и включалась в борьбу, вернее, в трудную игру с ним.

Потихоньку вытащив из юбки Катарины все гвоздики и взяв за основу характера последний монолог, о женской покорности, я пыталась создать образ характерно-лирический. {215} Моя Катарина была влюблена в Петруччо, понимала, что неизбежно ему уступит, и только изо всех сил оттягивала пугавшую ее утрату личной свободы. С каждой сценой она все больше изнемогала в борьбе, но от любви, а не от слабости. Поэтому начало роли я строила на паузах — Катарине нужна была передышка перед неминуемым поражением, а потом наступал естественный и счастливый финал. Придумав и выстроив роль по-своему, я в конце концов нашла в ней какую-то радость, но думаю, особенной победы в этом спектакле не одержала.

По-настоящему же меня увлекла следующая роль — не главная, не героиня, а всего только крепостная девка Санька из комедии Алексея Толстого «Любовь — книга золотая».

Пьесу Алексей Николаевич прочел, встретившись со Студией в Берлине. Не знаю, как бы мы восприняли эту не претендующую ни на что серьезное пьесу-шутку, если б не чтение ее самим автором. Толстой это делал первоклассно — ярко, колоритно, с превосходным ощущением радости жизни и неповторимо русской интонацией. А какой юмор в голосе, в выражении лица — мы смеялись до колик, но громче всех хохотал он сам — густо, жирно, сочно. Когда он кончил читать, нам уже виделся готовый спектакль, который хотелось скорее сыграть. Как ни странно, но литературный пустячок Толстого многому научил нас чисто профессионально — мы ведь еще плохо знали собственные возможности и рады были открыть в себе что-то новое.

Спектакль «Любовь — книга золотая» знаменателен уже тем, что стал первой режиссерской работой Бирман, на которую подбили ее Дейкун и я. Надо честно сказать, что наши мужчины оказались не на высоте дружбы и товарищества — они не верили в «дамскую» режиссуру (такое мнение, я знаю, существует до сих пор), посмеивались и ничем не помогали бедной Симе. А она, молодая, неопытная, растерянная, все-таки проявила режиссерский талант — умный, ироничный, с комедийной фантазией. Иногда она начинала корчиться от смеха. Актеры покорно выжидали конец припадка, а поняв очередную ее находку, сами начинали смеяться. И, представьте, среди этого несерьезного смеха рождались верные решения сцен, забавные подробности. На репетициях мы многое меняли, переставляли, выдумывали, на ходу выстраивали роли.

{216} Прелестна была Корнакова в роли молодой скучающей княгини, нарядившей крестьян нимфами и фавнами. Влюбившись в адъютанта царицы, эта избалованная девочка-княгиня становилась трогательной и коварной одновременно. Прихотливое сплетение детской чистоты с появившейся невесть откуда женской манкостью делало ее очаровательной. Глядя на Катю, мы придумывали десятки ролей, которые она должна отлично сыграть. И зрители восхищались ею. На одном спектакле ей преподнесли корзину ромашек. За кулисами часть их она подарила мне — и сколько лет прошло, а ромашки до сих пор всегда напоминают о ней.

Корнакова была хороша, но роли такого плана она играла и раньше. А вот Дейкун всех удивила и порадовала. Она, обычно, несмотря на молодость, прекрасно игравшая матерей, вдруг предстала в комедийном, даже пародийном спектакле красивой, вальяжной, знающей радость любви и сладость греха женщиной. Лида купалась в роли императрицы Екатерины, наслаждалась ею.

Непривычной, новой была и для меня характерно-бытовая роль приближенной и доверенной княгини — Саньки. Я кинулась в нее бесстрашно, мне доставляло удовольствие искать суть неизвестного доселе характера, манеры, интонации. Еще во время читки я поняла, что Толстой немножко хулиганит в этой пьесе, что никакого серьеза в ней допускать нельзя. И окунулась в атмосферу дорогой мне комедийности. Зерном образа я посчитала истовость Саньки во всем — в служении княгине, во влюбленности в Никитку, в горе, в радости. Она одна, Санька, — главная «нинфа», называемая Жаннеттой, — понимает княгиню, сочувствует ей, потому что сама любит-ревнует, и азартно следит за тем, как кончится разыгрываемый царицей, адъютантом и княгиней любовный спектакль. На всякий зов Санька не просто откликается — она мчится, несется, летит. Вечное внутреннее и внешнее движение — ее естественное состояние.

У меня были две сцены, идущие под оглушительные аплодисменты, кружившие мне голову. В одной Санька безудержно ревет от обиды на Никитку. Она собирается это делать долго, всласть. Но входит княгиня, и Санька живо пускается в прерванный слезами танец. Конечно, можно было обыграть этот кусок на тему «смейся, паяц» — бедная девушка, глотая слезы, должна развлекать эгоистичную барыню (что подошло бы многим {217} критикам в то время), но такое решение противоречило всему дурашливому строю спектакля и особенно — задуманному мною характеру. Санька так же искренне, как рыдала, кидалась в пляс — без паузы, без вздоха, с полной отдачей и силой. На этот резкий переход, неожиданный, но оправданный всем ее поведением, жизнью на сцене, зал неизменно реагировал весело и громко.

Еще большую отдачу зрительного зала получала я в последующей сцене. Санька подсматривала, как за кулисами, в подразумеваемом лесу, государыня-матушка флиртует с красавцем офицером. Переполненная верноподданническими чувствами, она благоговейно шептала молитву и вдруг, словно снизошла на нее благодать, со стоном произносила: «Государыня целуются» — и крестилась, как в церкви, а потом блаженно улыбалась: «Привел Господь увидеть…» Очень я любила эту роль! К тому же замечательного имела партнера: Благонравов был умным, образованным человеком, хорошим актером, с юмором и ощущением природы смешного. И очень чутким на сцене — мы много играли, танцевали вместе, всегда понимая друг друга без слов, с полувзгляда. Разодетый во что-то немыслимо «греческое», Никитка — Благонравов бегал за «нинфами», хватал их и вопил не своим голосом: «Нам все можно, мы люди грецкие, лесные!»

Не могу не вспомнить и Владимира Попова. Когда он — шут Решето — нараспев, церковным голосом читал роковую книжку о любви, послужившую причиной всей интриги, в публике начиналась почти истерика. А он спокойно, серьезно продолжал: «Находчивый тот, кто не теряя ни минуты времени золотого, случись задержаться ему с особой иного пола, хотя бы даже за углом дома, или за ширмой, или в другом уединенном месте, особу сию со всей смелостью хватает, и к себе прижимает, и к устам приближает…» Мы недоумевали, как Попову удается самому ни разу не хихикнуть на сцене. Но однажды перед спектаклем я увидела его, изнеможенно прислонившегося к кулисе; оказывается, он заранее «отсмеивал» свою роль до слез, после чего мог не улыбаться на сцене, — каждый артист находит в работе что-то личное, ему удобное.

В газетах спектакль ругали, писали, что это «шаг назад». Рецензентам не хватало социальной злободневности, их не устраивала насмешка над влюбленной царицей — {218} они требовали разоблачения самодержавия. Но материал, право, не давал такой возможности, и коль скоро ставили мы именно эту пьесу, а не другую, то сделали что могли: хорошо играли, открыли в себе новые сценические возможности, краски — надо было слышать, как непринужденно, очень по-русски обращался хор крестьян к греческому богу: «Ах, Зевес, ты мой Зевес, глянь на милую с небес…» — и радовали публику, которая нас весело принимала. Еще должна добавить, что мы избежали какого бы то ни было сентиментального налета — спектакль был иронично изящен и жизнерадостно грубоват. Как сам Толстой, с которым мы подружились.

Алексей Николаевич принадлежал к тем людям, которые в любом обществе становятся центром внимания. Большой, барственный, громогласный, он часто на ходу придумывал и рассказывал истории, не заботясь об их правдоподобии и убедительности — все равно его слушали загипнотизированно. Квартира Толстого начиная с входной двери казалась музеем, так была наполнена уникальными вещами из дворцов и бывших богатых домов — эти вещи распирали тогда ленинградские комиссионные магазины, даже на рынке продавались, и недорого. Алексей Николаевич не бедствовал, любил и понимал вкус жизни на широкую ногу. За большим столом всегда сидело много интересного народа, а меню выдавало в хозяине профессионального гурмана. Впрочем, гурманство Толстого проявлялось не только в отношении к еде, а вообще к жизни. Мы с Берсеневым бывали у него в Детском селе, и долгое время его дом олицетворялся для меня обеденным сервизом восемнадцатого века, сиявшим какой-то особенной белизной, и на каждом предмете — шашечки и олени.

Мне необыкновенно нравилась жена Толстого — Наталия Васильевна Крандиевская, женщина приятная, умная, одаренная. (Много лет спустя вышла тоненькая книжечка ее хороших стихов, в которых звучала живая любовь к нему — разлюбившему, бросившему ее, уже умершему.) В то время Толстой был очень привязан к ней, а она своей мягкостью сглаживала и даже облагораживала его: при обаянии, воспитании и породистости, наряду с веселым озорством вспыхивало в нем вдруг совсем не «графское» хамство. Кстати, свое происхождение он любил обыгрывать, иногда и кокетничал им. Помню, как из школы пришли его сыновья, расстроенные и обиженные {219} тем, что ребята дразнят их «графчиками». Лицо Алексея Николаевича изобразило задумчивую покорность судьбе.

— Дети, — задушевно сказал он, выдержав паузу. — Я должен вас огорчить — вы действительно графчики. — И разразился громовым, утробным своим смехом.

Толстого увлекал МХАТ 2‑й, ему нравился спектакль по его роману «Петр I». Приезжая в Москву, он сразу звонил и намечал время «налета» к нам. Я интересовалась, не охладел ли он к квашеной капусте.

— О нет! Ни к капусте, ни к одной артисточке — все на месте, — раздавался в трубке довольный бас.

Я кидалась по хозяйству — стол должен быть роскошный, а Иван Николаевич соображал, какое вино сейчас в чести — вкус на напитки у Толстого менялся. В какой-то период он совсем не пил водки, пристрастился к красному вину, которое прихлебывал из красивого (обязательно!) бокала, сидя после обеда в углу столовой и читая или рассказывая что-нибудь интересное.

Однажды после спектакля он шумно ввалился ко мне в уборную. Рядом я увидела красивую молодую женщину.

— Знакомьтесь — жена моя, — небрежно, через плечо кинул он и продолжал говорить что-то свое.

Я онемела и с трудом протянула ей руку. Нет, ничего против нее лично я не имела, она-то тут при чем — это ее любовь, ее жизнь, ее дело. Но в Москве никто не знал о разрыве Алексея Николаевича с семьей, с Наталией Васильевной мы дружили, совсем недавно перед этим виделись. И вдруг так, без предупреждения, без объяснения — мне это показалось бестактным. (Ему часто не хватало душевной тонкости, что при Наталии Васильевне было не так заметно.) Мы тогда несколько отошли друг от друга, а когда вскоре закрыли наш театр, Толстой совсем исчез. Думаю, он понимал несправедливость содеянного, наверное, даже сочувствовал нам. Но самой природой этот человек был приспособлен для радости — опальные, несчастливые вызывали в нем внутреннее отталкивание. Через несколько лет у нас все изменилось, но наступила война, затем его болезнь, смерть. Так вот и уходят друзья из жизни. Ну, я забежала далеко вперед.

Тогда, в 1924 году, Студия и Толстой были довольны совместной работой, и полученное от нее удовольствие не могли омрачить ругательные рецензии. Тем более что мы тут же включились в репетиции другого спектакля, {220} премьера которого принесла Студии и официальное, «газетное» признание. Я говорю о постановке «Расточителя» Лескова.

Пьеса эта сильная, очень сильная, хоть и тяжкая, темная, недобро густая какая-то. Дышать в ней было трудно, но играть интересно — привлекали незаурядные характеры, сочная лесковская речь, острые сюжетные повороты, иногда мелодраматические, но срывающие покрывало благопристойности с того мерзкого, убогого и всесильного уклада жизни, при котором во имя одного бога — денег — переламываются, перемалываются человеческие судьбы, убиваются живые сердца.

Пьеса давно не шла на московской сцене, и это придавало спектаклю некую новизну. Поставил его Сушкевич, оформил наш артист Гейрот, когда-то успешно начинавший как художник.

В «Расточителе» все признавали слаженный ансамбль, настоящие народные песни создавали впечатление истинности всего происходящего на сцене. И, как почти в каждом спектакле, было несколько блестящих актерских работ. Одна из них принадлежала Дикому. Позже, неприязненно относясь к Студии, к МХАТ 2‑му, он зачеркнул и спектакль (где был одним из режиссеров) и собственную удачу. Напрасно он так — после премьеры «Расточителя» о Диком заговорили как о большом актере. Его Молчанов был стройный, легкий, со светлыми глазами и светлой душой. У Дикого этот молодой просвещенный фабрикант погибал не от бесхарактерности, не от безволия — он даже обладал душевной силой. Но был убежден, что честность, порядочность, справедливость не могут быть растоптаны очевидным злом, явной ложью, и в великом изумлении отступал перед их натиском. Он в своей чистоте недооценивал мракобесную силу противников, не понимал, что похожий на человека Князев — совсем уже не человек и способен на такое, что и в ум не войдет.

Трактовке Дикого соответствовал как нельзя больше и сам Князев. Его играл Илларион Николаевич Певцов, в то время уже известный артист, незадолго до «Расточителя» появившийся в Студии. Первый спектакль, в котором он выступил, — «Король Лир», — в общем, не состоялся. И как-то не туда повел своего Лира сам Певцов — мне казалось, в его игре больше от Достоевского, чем от Шекспира (кроме сцен с Корделией), но было очевидно — не получилась роль у *большого* артиста.

{221} Что-то не заладилось у него со Студией с самого начала. Помню, во время репетиции «Лира» мы сидели в темном, неуютном зале «Альказара» — последнего приюта Студии на Триумфальной площади, где потом был Театр сатиры и «Современник». Он наклонился ко мне и шепнул: «Не знаю почему, но я здесь не приживусь». Так оно и случилось, к сожалению. Но Князевым он заявил о себе достойно, мощно. Этот хищный владыка подчиненного ему мира был так убежден в своей полновластности, что позволял себе внешнее благодушие. Миллионер-купец, умеющий пожить с шиком, — поди «актерок» приглашает на балы и маскарады, да и умен, как бес, насквозь все видит, наперед знает. Внешняя респектабельность прикрывает душу, а у Князева она — черная ночь, без просвета. Певцов играл могучего негодяя, вдохновенно наслаждавшегося торжеством над «чистым идеалистом» Молчановым. Талант Певцова выводил за пределы пьесы Лескова, схлестывающей Князева и Молчанова по личным мотивам, — в спектакле происходила кровавая борьба жизненных мировоззрений, в которой побеждали насилие, жестокая сила.

Беспощадный актер, сумевший обнажить подспудную мерзость Князева, Певцов был милейшим, глубоко порядочным человеком (может быть, поэтому так сильно звучал в его игре пафос обличения), и я любила разговаривать с ним. Сначала это было трудно: Илларион Николаевич ужасно заикался в жизни — он заходился, мучительно ловя убегавшие от него слова. Потом я приноровилась, поняла, что главное не подсказывать, жить в его ритме — застревать в словах и выходить вместе с ним. Зато как превосходна, выразительна, широка была его речь на сцене.

Несмотря на разницу лет и положения в театре, мы находили с ним много общих интересов — выделяли одних и тех же писателей, актеров, вспоминали путешествия, к которым имели одинаковое пристрастие. Мне импонировали его ум, образованность. И очень нравилось, даже трогало — отношение к профессии. Сцена была его жизнью, на ней он чувствовал себя дома — по праву, по чувству. Однажды, выйдя за кулисы и проходя мимо меня, он сказал: «Так бы и не сходил со сцены», и это вырвались не случайные слова. Был он и хорошим товарищем в работе. На какой-то репетиции я попробовала новую интонацию и, видно, потеряла важную краску. Певцов подошел ко мне расстроенный: «Зачем вы изменили, {222} ведь раньше лучше было…» И такая прозвучала заинтересованность в этих простых словах, что я сразу поверила, все вернула и заиграла так, как ему нравилось. Он любил наш дуэт с Бромлей — жены и тещи Молчанова.

Небольшая роль в «Расточителе» заинтересовала меня опять новым, незнакомым характером. Дремучая, тупая, злобная жена Молчанова одно точно знает — деньги и муж должны принадлежать только ей. К Молчанову у нее нет ни любви, ни ненависти — жадными руками и утлыми своими мозгами она стремится лишь деньги ухватить, а тем и мужа прижать, чтобы ночевал не в чужой спальне, а в ее — как положено. Она баба плотская, даже красивая — для «мощности» меня всю обкладывали ватными толщинками, на плечи накидывали большой пестрый платок, который выглядел продолжением декоративного оформления, выражавшего кондовую Русь (что, по-моему, не очень верно для пьесы Лескова, но выглядело красочно, ярко).

Мы с Надей Бромлей любили одну коротенькую сценку. Уже свершился неправедный суд над Молчановым, сгубивший его жизнь, и за кулисами идет хмельное гулянье. Марья Молчанова со своей матерью выходят на сцену. Сейчас они не мать и дочь — это подруги-заговорщицы, у которых по-ихнему вышло, им слов никаких не надо — все и так ясно-понятно. Пьяные, красные, довольные, они сидят рядом в кресле. «Ух, как земля закружилась!» — говорит Марья. «Это тебе с хересу…» — отвечает мать. И обе, захлебываясь смехом, в изнеможении одна за другой, как кули с мукой, сваливаются на пол. На их страшноватом, зверином хохоте шел занавес. Судя по реакции публики, мы этот эпизод хорошо играли. И свои все хвалили. Конечно, мне это особенно запомнилось — счет моим ролям и удачам был тогда невелик. Но событием-то спектакля был Певцов. (Впоследствии он написал книгу, в которой я как-то не нашла его самого. Может быть, из боязни показаться назойливым, нескромным, но в описании собственных работ предстал не таким крупным, сильным художником, каким его знали современники.)

Открытием в «Расточителе» был и Иван Николаевич Берсенев. Вернувшись из-за границы, он стал артистом и членом правления Студии. Роль Минутки, по существу, была дебютом Берсенева (до этого он сыграл только Бира в старом спектакле «Потоп», куда его срочно ввели) — {223} и дебютом блестящим. Мы знали, сколь убедительным он умеет быть в характерно-отрицательных ролях, помнили следователя в «Живом трупе» и тем более Верховенского в «Николае Ставрогине» — лучшую его роль в Художественном театре. И все-таки Минутка удивил всех. Берсенев нашел необыкновенно выразительный внешний образ: Минутка был уродлив — большой лысоватый череп, маленькое, обезьянье-печеное личико со слюнявым ртом под усиками — и с первого взгляда вызывал отвращение. Пластика артиста, благодаря которой его герои обычно выглядели подчеркнуто благородно, галантно, на этот раз помогла съежить прекрасную фигуру в плюгавое, извивающееся тело: Минутка не впрыгивал в окно, не влезал — он вползал, как пресмыкающаяся гадина. Даже небольшой польский акцент, придающий, как правило, некое обаяние, лишь подчеркивал гнусность этого страшного типа. Но больше всего поражало внутреннее перевоплощение. Маленький чиновник, ущербный от своего положения, зависимости, бедности, Минутка, чем больше ему приходится подличать, льстить, угодливо поддакивать, тем больше ненавидит всех вокруг. Конечно, он служит сильным, но самого Князева, которого смертельно боится, готов предать. Вопросы морали, чести, справедливости не беспокоят его хитрую голову. Жалкий шляхтич лелеет надменную мечту выйти из подчиненного положения, а это возможно лишь при наличии капитала. Деньги — вот предмет его страсти. И он все время про себя высчитывает, подсчитывает: как бы всех обойти, с каждого получить, накопить, а там уж — пропади они все пропадом.

Берсенев наслаждался этой ролью, играл с каким-то злым вдохновением. Не занятый в последнем действии, он часто сразу после спектакля забегал в нашу уборную — уже разгримированный, переодетый, но еще не остывший, возбужденный.

— Нет, вы посмотрите на него — ну можно быть таким красивым! — каждый раз изумлялась Бирман.

Действительно, по контрасту с отвратительно уродливым Минуткой Иван Николаевич казался ослепительно хорош.

После нескольких не очень удачных спектаклей Студии «Расточитель» опять вызвал интерес театральной Москвы. Конечно, среди критиков нашлись ревнители, поносившие Лескова — и нас заодно — за недостаточную социальную заостренность пьесы, но их голоса потонули в {224} одобрительном гуле, снова поднявшемся вокруг Студии. (Кстати, пьесы, за которые нас ругали, когда репертуар построить было куда труднее, чем сейчас, вновь — через шестьдесят лет! — предлагаются широкому зрителю: «Потоп», «Любовь — книга золотая», «Праздник мира» и тот же «Расточитель». Над этим стоит подумать.)

Сама же Студия была охвачена лихорадкой давно и тяжело решавшейся проблемы — отделением от Художественного театра для самостоятельной творческой жизни. Процесс этот развивался долгие годы и объяснялся различными причинами.

Я не кривила душой, когда говорила, что мы считали Художественный театр лучшим на свете и с глубочайшей серьезностью, с трепетом относились к любой роли в народных сценах. Но одновременно все понимали, что, даже повзрослев и, может быть, получив настоящие роли, более того, хорошо их сыграв, мы останемся в театре «младшими» и в гостях. А ведь всем хочется быть дома, хозяевами. Свой дом — великое понятие. Мы нашли его в Студии, к которой в театре относились кто небрежно, кто ревниво, а кто и откровенно недоброжелательно. Станиславский и Сулержицкий растили нас мудро и, что скромничать, успешно. Сначала прилежные ученики, мы постепенно овладевали учением Станиславского и, создавая на его основе интересные спектакли, стали ощущать себя настоящими артистами.

Но главным «виновником» исподволь зародившегося поначалу не вполне нами осознанного стремления к *самостоятельности* был сам Константин Сергеевич. Он старательно воспитывал ее в нас, требуя превращения Студии в *театральный организм* со своим штатом артистов, хозяйственников, литературных сотрудников, им же выдвигаемых. Через три-четыре года после основания Студии (она тогда уже называлась Первой студией, так как была создана и Вторая) мы обратилсь с просьбой к Станиславскому, чтобы жалованье нам платили в самой Студии, а не в театре, как раньше. В протоколе было записано: «Самостоятельность возможна только при экономической независимости». Мы тогда еще самим себе не признавались, что рвемся не только к экономической независимости. Это понимал своим практическим умом далекий от Студии Немирович-Данченко. Он возражал, а Станиславский согласился и на полях протокола написал: «Советую к штатной должности добавить перечень обязанностей. В противном случае от времени {225} жалованье будет увеличиваться, а обязанности сокращаться, причем без всякого злого умысла, а как-то само собой, незаметно».

После смерти Сулержицкого Немирович-Данченко считал необходимым слияние Студии с Художественным театром. А Станиславский настаивал на ее автономии, поддержал нас в решении передать руководство Студии Вахтангову и избрать совет, в который войдут люди, талантом, умом и человеческими качествами соответствующие высоким критериям, завещанным Сулержицким. Станиславский радовался нашим успехам, одобрял, ободрял. Он тогда мечтал о создании нескольких студий, а пока просил нас, пионеров его «системы», помогать Второй студии, сблизиться с ней. У Первой и Второй студий было много совместных заседаний. Станиславский считал, что их должны объединять поиски новых путей в сценическом искусстве. Для процветания театра, говорил он, нужно быть изобретательными, уметь привлекать новых людей и воспитывать будущих артистов. И наша, Первая студия, должна стать объединяющим началом всех других студий, делиться с ними накопленным. Он говорил: «Будьте помоложе, поэнергичнее, показывайте отрывки, организуйте концерты. Пути обеих студий идут в Художественный театр. Студии в конце концов и будут Художественным театром, а может быть, сам Художественный театр растворится в студиях».

Константин Сергеевич, поощряя нас, утверждая уверенность в собственных силах, просмотрел зарождающийся в Студии сепаратизм. «Вы добились своего, доказали, что можете работать. Идите дальше. Мало завоевать, надо закрепить завоеванное», — писал он Студии в своем открытом письме. Мы воспринимали эти слова как право на самостоятельность. Все чаще возникали разговоры, споры по поводу слияния Студии с театром.

Заседание в ноябре 1921 года длилось до утра. Руководители Художественного театра еще в 1919 году, когда Деникин занял Харьков и там из-за этого застряла группа Качалова и Книппер, обижались на Студию, задержавшуюся на гастролях в Петрограде. Сейчас, два года спустя, положение в театре создалось тяжелое — «качаловцы» еще не вернулись, в прессе ругают, труппа явно нуждается в пополнении — и вопрос о Первой студии встал, как никогда, остро. Готовцев, Чебан, Гейрот готовы были согласиться на слияние. Резко возражал Вахтангов, высказавший в полемическом азарте безумную {226} мысль, что не Студия должна войти в труппу Художественного театра, а Станиславскому пора уходить из него. Более спокойно, но убежденно выступал против объединения Сушкевич. Все были необыкновенно возбуждены, наиболее нервные дамы рыдали, а решительные мужчины сурово отказывались служить в хиреющем, как тогда казалось, Художественном театре. (Гейрот потом говорил, что, слушая его рассказ об этом заседании, Станиславский плакал.) Тем не менее связь Первой студии с театром оставалась пока еще крепкой. Мы продолжали участвовать в спектаклях Художественного театра и свои, студийные, играть на его сцене (что в тот период было театру необходимо), в художественный совет Студии входил Иван Михайлович Москвин, с которым очень считались при обсуждении творческих вопросов.

В январе 1923 года театральная общественность отмечала десятилетний юбилей Первой студии. Председательствовала Александра Александровна Яблочкина, с театрализованными и музыкальными приветствиями пришли все студии, ворох поздравительных телеграмм свидетельствовал о широком признании и популярности. Станиславский, находившийся в Америке, прислал теплую телеграмму. С добрыми словами выступил Немирович-Данченко. Ответную благодарственную речь произнес возглавивший Первую студию после смерти Вахтангова Михаил Чехов, который передал Владимиру Ивановичу юбилейный жетон. Все было дружно, весело. Но чуткое ухо могло уловить, что Немирович-Данченко по-прежнему называл Студию *лабораторией* при театре, а выступавший от Студии Сушкевич подчеркивал, что мы строим *свой дом*.

Вскоре после юбилея состоялось общее собрание, на котором четко определилась невозможность органического соединения Студии с театром. Окончательное решение было отложено до возвращения Станиславского, а пока в протоколе записали просьбу сохранить участие артистов Студии в постановках театра и планировать спектакли Студии в здании театра на прежних основаниях.

Жаркие споры, дебаты продолжались бесконечно. Сомневающихся в необходимости отделения Студии оставалось все меньше. Помимо всех прочих оснований мы оправдывали себя идеей Станиславского о театре-Пантеоне: Константин Сергеевич мечтал, чтобы будущий {227} Художественный театр состоял не из одной определенной труппы, как до сих пор, а из нескольких студий, которым на высшем этапе их развития будет предоставлена полная свобода творческого выявления. При этом, считал он, все они должны быть связаны единым и обязательным корнем — как дерево, у которого корни одни, а ствол раскидывается на множество ветвей самой разнообразной формы. Чувствуя вину перед театром, мы тешили себя мыслью, что вовсе не порываем с ним, а становимся одним из коллективов будущего Пантеона. Нам искренне хотелось в это верить.

Мне трудно вспомнить развитие событий день за днем, но летом 1924 года Берсенев, ставший к тому времени одним из деятельнейших членов Студии, доложил правлению, что им подписан договор с Дирекцией Большого театра о передаче Первой студии здания Нового театра на Театральной площади (нынешнего Центрального детского театра), означавший наше самоопределение. Правление признало, что договор «в полной мере соответствует интересам Студии», и вынесло Берсеневу глубокую благодарность, подписанную Чеховым и сорока артистами. Берсеневу была выписана также доверенность на управление и заведование «всеми делами Первой студии», в которые входили различные договора, ремонт здания, найм сотрудников, право подписи векселей, соглашений, ссуд и т. д.

В скобках хочу заметить, что мы отнюдь не были такими своевольными наглецами, как нас пытались впоследствии представить недруги Первой студии. Луначарский, например, был под таким сильным впечатлением от «Расточителя», что сам помог получить новое здание. И даже Немирович-Данченко, ранее настаивавший на слиянии Студии с театром, согласился, что она созрела для самостоятельного существования. И именно он, Владимир Иванович, предложил назвать отпочковавшуюся от МХАТ Студию — МХАТ 2‑й.

Драматически и гневно отнесся к нашему преобразованию Станиславский. Первую студию он назвал Гонерильей, Третью, вахтанговскую, — Реганой, а Вторую, влившуюся тогда же в Художественный театр, — Корделией. Константин Сергеевич объявил, что Первая студия его предала: взращенные им, ставшие под его рукой артистами, снискавшими признание, мы в момент, когда понадобились Художественному театру, отвернулись от него.

{228} Он был прав. Но правы были и мы. (Говорю об этом уверенно, хотя сама лично терзалась нашей изменой и в числе немногих склонялась к объединению, чем ни в малейшей степени не снимаю с себя общей ответственности за случившееся.) Птенцы улетают из родных гнезд — это придумала не наша неблагодарность себе в оправдание. Сколько любящих, просвещенных отцов, пестуя детей в духе свободы личности, давая им широкое образование, поощряя развитие их индивидуальностей, негодовали, когда дети потом отказывались от избранных для них родителями спутников жизни или профессии, предпочитая собственный выбор и полную самостоятельность. Так случилось со Студией. И здесь мне хочется высказать свои личные мысли по поводу возникшего конфликта — пусть не покажутся они дерзкими.

Дело в том, что Константин Сергеевич был не только Станиславским — могучим и волшебным реформатором театра, неповторимым художником русской сцены, создателем непревзойденного Художественного театра и двух его талантливых актерских поколений, но и Алексеевым — человеком определенного социального круга, со своими особенностями и слабостями. В человеке много всего намешано, в огромном человеке — очень много.

Станиславский в работе с нами был горяч и нетерпелив. Его похвалы звучали искренним восторгом, а недовольство граничило с ненавистью. Помню, как я понравилась ему в пьесе Островского «За чем пойдешь, то и найдешь», где играла придурковатую девчонку Химку. Нелепо одетая, с тощими косичками, я проносилась по сцене, шепеляво вопя: «Башмачник пришел!» — вот и вся роль. Константина Сергеевича насмешило испуганно-восторженное отношение Химки к будничному событию, в этом несоответствии он увидел верное зерно «роли», и восторг его был так же страстен, как негодование по поводу Иды — моей роли в «Празднике мира». Хотя ни Химка, ни Ида не заслуживали столь эмоционального отношения. Порой он требовал невозможного, сердился, если не сразу или вообще не получалось. Бывало, яростность Станиславского заряжала, зажигала, приносила пользу, даже если мы плакали от своего бессилия, а бывало, его несправедливость пугала, лишала веры в себя. Еще, мне кажется, его иногда ослепляли отблески выстроенного для него отцом театрального зала, где спектакли играли родственники и друзья, где Костя Алексеев был полным хозяином не только по таланту, но и по положению. {229} Не случайно он говорил, что «труппу надо не набирать, а коллекционировать».

Бывал он переменчив и капризен, мог отвернуться от порядочного, одаренного человека, прислушаться к завистливой посредственности, обмануться сплетней — доверчивость Станиславского не раз оборачивалась тяжелым огорчением для него самого и бедой для других. Сколько раз мы видели обожаемого, но очень обиженного им Сулержицкого — только самоотверженное, почти религиозное поклонение Станиславскому подчас удерживало Леопольда Антоновича, чтобы не взбунтоваться, не уйти. А как было жаль Готовцева, которого Константин Сергеевич третировал целый год, потому что из какого-то разговора понял, что этот молодой артист сильно пьет. Готовцев, вообще никогда и ничего, кроме чая, не пивший, был в отчаянии. Однажды после «Мудреца» Москвин решился на разговор о нем с Константином Сергеевичем и потом рассказывал, как по еще не отклеенной бороде Крутицкого текли слезы Станиславского, приговаривавшего: «Как же не стыдно так меня обманывать». Все обошлось, Готовцев стал одним из любимых учеников Константина Сергеевича — после закрытия МХАТ 2‑го он даже вернулся в Художественный театр. Ну а не случись тогда Москвин — ведь и уволить могли, то есть всю жизнь переломить.

Жертвой несправедливого гнева Станиславского по недоброму навету стал и Берсенев. Константин Сергеевич считал его главным виновником долгого пребывания за границей «группы Качалова», а также и отделения Первой студии. За границей я тогда не была, но могу свидетельствовать, что на решающем заседании Студии, когда уже ни у кого не было сомнений в необходимости разрыва с театром, один Берсенев, с его непостижимым административным чутьем, утверждал, что мы совершаем ошибку, что нужны театру, что очень скоро станем его законными наследниками. На голову Берсенева обрушилась ярость Сушкевича, Бромлей и остальных, но именно он оказался виноватым в глазах Станиславского. Это все отдельные, к слову пришедшиеся случаи. Для Студии была проблема посерьезнее.

Станиславский, призывая Студию к самостоятельности, в то же время считал, что работать она может только им ведомая — об этом он писал в своих записных книжках. Достижения талантливых вожаков Студии он считал успехами учеников, не видя, не признавая их творческой значительности. На том же примере отцов и детей — ближе {230} аналогии не подберу — можно проследить, как часто умные, любящие родители, не признавая детей взрослыми, пытаются ими руководить, когда те уже стареют, — в результате возникает обоюдное раздражение. Сам находясь в вечных поисках, Станиславский проявлял нетерпимость, когда эксперименты учеников шли дальше его исканий или в сторону от них. Его возмущала самонадеянность — так он квалифицировал естественную потребность своих повзрослевших питомцев в прокладывании собственных тропок, пусть даже кривых и неверных. Конечно, художник в Станиславском всегда брал верх и приветствовал каждое по-настоящему талантливое явление в искусстве. Поэтому Константин Сергеевич сердечно аплодировал «Принцессе Турандот». Но ведь и с Вахтанговым отношения складывались отнюдь не безоблачно. Как часто Станиславский говорил о нем раздосадованно, иногда, мне казалось, — ревниво, а однажды обозвал «зарвавшимся гимназистом». Да, он признал победу Вахтангова. Но если говорить честно, никогда бы Вахтангову так блистательно не ответить на загадки коварной и прелестной китайской принцессы, не выйди он за пределы очерченного Станиславским круга. И можно ли винить наших молодых, сильных, переполненных талантом и честолюбием мужчин, что из «зарвавшихся гимназистов» они рвались на «свободу» — к собственным синякам, но и к собственным лаврам. И разве не доказали Вахтангов, а потом Сушкевич, Дикий, Берсенев свое право на «самоопределение». Наконец, главное: Студия, отделившись, осталась верна Станиславскому, его школе, его «системе», не поддалась соблазну новомодных спектаклей-агиток, спектаклей-плакатов, гарантирующих успех у авторитетных тогда критиков. Мы были преданы Станиславскому по существу, как бы внешне ни выглядел наш уход от него. Даже те артисты Первой студии, что по тем или иным причинам уехали за границу, пропагандировали «систему» Станиславского, на ней воспитывали молодое поколение иностранных артистов. Поэтому в международной популярности метода Художественного театра и его руководителя тоже есть какая-то заслуга первостудийцев. Но Константин Сергеевич, раз утвердившись в нашей вине, не стал слушать доводы, смотреть результаты. Никогда он так и не смог, не захотел ни понять, ни простить Первую студию.

Мне неприятна мысль, что все сказанное может показаться попыткой судить Станиславского, неуважительным прикосновением к его святому имени. Но в понятии «великий {231} человек» два слова — *великий* и *человек*. И великий не становится менее великим, если его рассматривать по-земному, по-человечески. Наоборот, кажется ближе, доступнее пониманию.

То, что мы испытывали к Станиславскому, было больше чем любовь учеников: преклонение, ожидание, изумление, восторг и еще многое, чему слов не найду. Мы стремились, рвались к нему — и смертельно боялись. Он был недосягаем, прекрасен — и опасен, как солнце: согревал и обжигал, светил и ослеплял. И всегда, даже в своих заблуждениях — честен и чист. И не судить я его пытаюсь сейчас, а разобраться — в который раз.

Тогда я очень мучилась нашей изменой Станиславскому, нанесенной ему обидой. И до сих пор задаю себе вопрос, не виноваты ли мы и перед собственной судьбой, не была б она счастливее, если бы вместе со Второй студией — Хмелевым, Яншиным, Тарасовой, Еланской, Андровской, Кедровым, Судаковым, Баталовым и другими — мы пришли в Художественный театр. При сильных, активных «стариках» какая могучая могла сложиться труппа. И, может, не раскидало бы нас взрывной волной, как это случилось через двенадцать лет. Ответа теперь не найти.

Но как бы то ни было — совершали мы необратимую ошибку или нет, — сыгранный летом 1924 года в Ленинграде «Расточитель» стал последним спектаклем Первой студии, начавшей осенью новую жизнь под новым названием — Московский Художественный театр Второй.

# **{****232}** Часть вторая

Блистательный мне был обещан день,
И без плаща я свой покинул дом…

*В. Шекспир*

Лето 1924 года для первостудийцев было ознаменовано счастливым ожиданием открытия нового, своего, собственного театра. Впереди светил маяк жизни долгой и прекрасной. Вместе со всеми нетерпеливо предвкушала я раскрывавшиеся пред нами творческие перспективы. Вместе с немногими чувствовала горький привкус вины — в Художественный театр мы не ходили, но актеры, которых встречали, передавали нам суждения и речи, хиной оседавшие на сердце. Но что хитрить — эта ложка дегтя не отравляла бочки сладчайшего меда.

Для меня это лето стало еще более необыкновенным, чем для других: всех ожидали перемены в жизни театральной, меня же — и в личной. Чтобы пояснить происходящее, я вынуждена несколько отойти назад и задержать внимание на собственной персоне.

В своих воспоминаниях я уже много раз упоминала замечательно талантливого и красивого Ивана Николаевича Берсенева. Придя в театр, он хорошо сыграл несколько ролей и поселил тревогу в женской половине труппы: не просто хорош собой — демон-искуситель, притягивающий вкрадчивым обаянием и пугающий таившейся в этом обаянии опасностью. Что-то кроме зрительского интереса подрагивало и в моей душе, когда он выходил на сцену в тургеневском спектакле «Где тонко, там и рвется», — безупречно элегантный, легкомысленный, как-то особенно шикарно и смешно произносящий слово «шантрет». Когда я играла Розовую боярышню в «Царе Федоре», у меня была единственная фраза: «Царица! Спрячься, схоронись — какой-то вломился в терем сумасшедший!» — после которой на сцену врывался молодой боярин — Берсенев. Иногда он говорил: «Вы мне хорошо сегодня дорожку {233} проложили», и тоже я испытывала что-то помимо актерского удовлетворения.

Я побаивалась его — влюбленного разом в нескольких женщин, грешного, неверного и горячего. Да и старшие все велели держаться от него подальше. Однако его присутствие внушало какое-то неудобство, о чем свидетельствуют случайно уцелевшие в архиве Берсенева мои записки первого года знакомства: «Ванечка! Как Вы отвлекаете меня! Я же должна выслушать Массалитинова…»; «Иван Николаевич! Почему Вы рассердились? Я просто сказала, что хоть Вы и очень красивый человек, но прекраснее Василия Ивановича никого нет. Если Вы не будете себя с ним сравнивать, Вы будете еще лучше, по-моему. Ванечка, не сердитесь…» Вероятно, по привычке он «обжигал» меня своим синим взглядом, но были дамы, занимавшие его гораздо больше. Поэтому, думаю, на протяжении лет наши отношения оставались не безразличными — и только. Когда же Берсенев пришел в Первую студию, его давний, едва приметный интерес ко мне принял столь действенный, целеустремленный характер, что моя подозрительность, опасливость, сковывавшие когда-то внимание к нему, растаяли и душа открыто рванулась навстречу свалившемуся невесть откуда чувству — тревожному, но несказанному.

После первых успешных заграничных гастролей Студии группа наших актеров на следующий год снова поехала в Ревель и Берлин. Плыли на чистом, нарядном пароходе мимо плоских германских берегов, ехали в вагоне первого класса, наслаждались комфортом гостиничных номеров, радовались цветам и аплодисментам — выступления шли отлично — и разбежались на отдых кто куда. Я поехала лечить печень в Прагу. После Берлина она казалась провинциальной. Вечерами жизнь замирала, днем было жарко, пыльно и одиноко. Но старый город восхищал, как прежде, но встреча с Немировичем радовала, а с Тамировым, набитым анекдотами, — смешила; но так весело было кинуться в объятия Пыжовой — она проездом в Италию, на пять дней, ходит без шляпы, волосы бьются под ветром, вся искрится, смеется: «Только бы успеть окунуться в море — и назад, и ничего больше не надо!» А тут еще подарок — приехали Чехов с женой Ксенией, Володя Подгорный и Берсенев. И мы не расстаемся, гуляем, ездим, обедаем — все вместе. А вечерами в ресторане с удовольствием осваиваем новый танец — фокстрот. Сразу же придумали игру: свою маленькую компанию нарекли {234} «разбойничьей шайкой-шаечкой», Берсенева — Атаманом, Чехова — Седой Главой, Подгорного — Прокурорищем, Ксению — Злою Карлою (она по отчеству была Карловна), меня — Луп-Клешней, Лупушкой (в «Царе Федоре» Луп-Клешнин — рьяный сторонник Годунова, которого играл Берсенев). Лупушка стала центром непрекращающихся стихотворных битв. Смешно стилизованными, с массой непонятных слов, километровыми посланиями мужчины обменивались каждый день.

«Ох ты гой если, злынь-голубушка
Да наложница атаманьская!
А и грусть твоя буй мне слышится,
Крын-тоска твоя да мне чуется!»

Так элегически начинал «плач» по Лупушке Подгорный. Чехов откликался «балладами», подписанными корявыми буквами: «Разбойник Сидая Галава. 1193 год».

«Будет сыть тебе
М’ня обманывать,
С атаманом лях
Да покучивать!

Воротись-ка к мне,
Эй на грудь мою,
Не губи еси
Буйну лют-любовь».

И так далее на много страниц. Подгорный предостерегал от тяжелых последствий:

«А и будешь ты гай-блуй-мыкаться
По белу свету со разбойнички,
До скончанья дней со товарищи,
Со Седой Главой брынь-Михайлою
Да подруженькой его Карлою,
С атаманом буй да с Ванюшею
Да со мною злынь-Прокурорищем».

А Чехов и вовсе привел все к кровавой развязке. Седа Глава выступил против Атамана:

«… Полно якшаться тя со с Лупушкой,
Со моей еси со красавицей.
Ты костьми, костьми мне ответишь тын
За красу ее млад да Луповну».

{235} Атаману не понравилось такое заявление, и возопил он:

«Подымитеся буйной ратию
На врага мово, на Седу Главу,
Раздушу его коль да домертва,
Раздроблю ему полплеча да грудь!»

В «смертельную схватку» Атамана с Седой Главой каким-то образом вворачивается Прокурорище.

«… И убил его атаман-крылат,
Загубил он сыть дух невинного.
Плачет шаечка да разбойничья…».

Из этой игры явствует, что характер наших с Берсеневым отношений уже не мог укрыться от дружеских глаз. А главное, мы сами поняли, что пришла к нам любовь — не отвернуться от нее, не убежать. Счастье наше не было безоблачным — Иван Николаевич был несвободен, мои родные выступали против нашего романа, друзья относились к нему скептически, боялись за меня, а союз наш к тому же целый год пришлось скрывать от любопытных и посторонних. «Тайным» было еще и лето 1924 года, которое мы провели в Переславле-Залесском — зачарованном царстве, построенном сотни лет назад Юрием Долгоруким.

Чудеса начались сразу, как только приехали. За нами прислали настоящую карету — с дверцами и окнами, старинную, как сам Переславль. Она, совсем разбитая, едва тащилась по дороге, дребезжа и качаясь, но благополучно доставила нас в женский монастырь. В Переславле тогда было, кажется, двенадцать многовековых монастырей, — увы, потом разрушенных. Но тот, что пустил нас к себе тогда, уцелел, стал музеем.

С Симой и ее сестрой Марусей мы жили в одной большой комнате без всяких удобств, но казавшейся нам дворцом. Несколько позже в городок приехала Катя Корнакова с мужем. Неподалеку на даче жила семья художника Кардовского — интеллигентного, классически образованного человека. Вечерами небольшой компанией мы собирались у него, разговаривали обо всем для нас интересном и поедали в огромном количестве дачные ягоды и фрукты. В его жене, тоже художнице, носящей фамилию Делла-Вос, временами вскипала то ли испанская, то ли цыганская кровь — тогда возникали сеансы гадания. Потом увлеклись игрой в городки, хотя темперамент партнеров приводил к свирепым распрям не только соперничающие {236} «партии», но и супругов, если они оказывались в разных «командах». Мы жили молодо, весело и бедно. А бедность тоже богата радостями. Например, из дедушкиной дохи мне перешили шубу — уже не страшна грядущая зима, и в рассрочку куплен лиловый вязаный костюм — какое наслаждение встретить в нем Ивана Николаевича!

В те летние месяцы Берсенев был поглощен ремонтом здания на Театральной площади и подготовкой открытия МХАТ 2‑го — господи, какой музыкой звучало нам это название! — и жил между Москвой и Переславлем. Он сбивался с ног, добывая строительные материалы, перетаскивал их вместе с рабочими, метался по самым разным делам, но, как только выкраивал хоть несколько свободных часов, — мчался ко мне. Электричек тогда не было, поезда ходили плохо, не строго придерживаясь расписания. Но он изучил маршрут досконально, для быстроты ехал с пересадками (при этом часть пути между поездами проделывал пешком), свел знакомство с машинистами, подхватывавшими его по пути. Он вваливался к нам — встрепанный, чумазый от кочегарной сажи, хмельной от душевного подъема, усталости и сумасшедшей влюбленности. Втроем с Симой и Марусей мы кидались его отмывать, кормить и, если он мог остаться ночевать, укладывали спать за старенькой вышитой ширмой. Утром над ней появлялось его отоспавшееся лицо, с которого на меня радостно глядели два синих, слепящих, как фары, глаза…

Как рассказать о счастье? Да и нужно ли — ведь все счастливы одинаково, как известно. Мое счастье тогда было в предвкушении будущего — нового театра, новой жизни, с осени уже совместной, новых ролей. Озаренное любовью, все будничное, знакомое тоже становилось новым, праздничным. Кто не знает этого состояния, когда душа дрожит необъяснимо беспокойно — от солнца, воздуха, птичьих голосов, но больше всего — от ожидания, ожидания всех сказочных чудес разом. И невозможно ни есть, ни спать, и счастливо-тревожно бьется сердце, и нужно куда-то бежать, спешить, что-то делать. А что? Мое дело — сидеть в Переславле и ждать разрешения всех вопросов. Это становилось непереносимо. Маятник внутри стучал все требовательнее и, по-моему, разорвал бы мне грудную клетку, не найди я выхода и спасения. Как ни странно, оно пришло из Достоевского.

Есть у нашего гениального, но не самого светлого писателя {237} сочинение чистое, весеннее, поэтически легкое — как вздох любви, как охапка свежих, утренне влажных цветов. «Белые ночи» — я окунулась в их прохладу, в прозрачный их свет, исполненный такой созвучной мне в те дни надеждой. Во всем мире не было никого душевно мне ближе Настеньки, — как она, я верила и любила. Работа поглотила меня, память мгновенно вбирала в себя текст, и очень скоро он стал «моим», неотделимым от собственных мыслей и чувствований. В этих занятиях незаметнее пробегало время до очередного наезда Ивана Николаевича. Я уводила его на зеленый ковер у Плещеева озера и показывала кусок, наработанный в его отсутствие. Похвалив, сделав замечания, поцеловав за прилежание, он уезжал к ремонтным доскам и кирпичам в Москву, а я продолжала трудиться — влюбленная в лето, в озеро, в Переславль с его монастырями, в моего красавца-суженого.

К первому исполнению «Белых ночей» Делла-Вос, художница с пониманием, женщина со вкусом, из случайных тряпочек соорудила мне премилый костюм. Юбка была пестрая, розовых оттенков, лиф — темный. Маленькая шляпка, митенки и зонтик — из личного гардероба Делла-Вос — дополняли «туалет», делали его верным по стилю. В таком виде вышла я на сцену скромного переславльского зала, села в кресло и поведала немногим слушателям историю Настеньки. Через много лет мне рассказали, что в созданном там музее висит мой портрет, а среди экспонатов красуется самодельное Настенькино платье. Очень меня это тронуло.

Великий артист Давыдов утверждал, что надо «захлебываться жизнью». В то лето я так «захлебнулась», что могла и задохнуться, если б не Настенька — она открыла шлюз, через который излила я восторг, слезы, волнение, ожидания, и не только ее — свои. Наверное, поэтому «Белые ночи» прозвучали звонко, искренне, горячо. Они вошли в мой репертуар на многие годы, я очень любила читать их с эстрады — перестала только из-за возраста — и всегда находила отклик в слушательских сердцах. Я уже приводила письмо Качалова, сейчас не могу удержаться и не привести строки из письма известного исследователя театра и моего доброго друга Виталия Яковлевича Виленкина: «… очень давно — в середине 20‑х годов, в битком набитом зале Политехнического музея на одном из “вечеров Достоевского”, Вы, выступая после Степана Кузнецова — Мармеладова, Кореневой — Lise Хохлаковой, {238} Качалова — Ивана Карамазова, Москвина — Мочалки, как-то потихоньку вышли откуда-то сбоку, сели в кресло, расправили складки белого концертного платья и вдруг стали Настенькой из “Белых ночей”. Что же это было? Чудо какое-то. Помню, что многие аплодировали в слезах, особенно молодежь. Как меня поразил, вернее, пронзил тогда Ваш голос, в котором было что-то такое по-достоевски напряженно-звонкое, терпкое, невероятно чистое, молодое, незащищенное… Некоторые интонации Ваши, тоже неожиданные, пронзительно трогательные, за душу берущие, слышу до сих пор…»

Кончилось благословенное лето в Переславле-Залесском. Мы обживали свой новый дом, с удовольствием привыкали к настоящей сцене, просторному зрительному залу, удобным гримуборным. В репертуар МХАТ 2‑го перешли лучшие спектакли Первой студии.

Зимой выпустили «Гамлета» с Чеховым в главной роли. Всем прежним спектаклям пресса давала самые разноречивые оценки, но вокруг «Гамлета» началась форменная буря — рецензенты скрещивали перья, как шекспировские герои шпаги. И хотя на премьере, после окончания спектакля, Луначарский зачитал приказ о присвоении Чехову, первому из нас, звания заслуженного артиста, не просто шишки — камни полетели на голову бедного принца. Отрицающим спектакль все не подходило в Чехове — рост, фигура, голос, прочтение роли. Его обвиняли во всех смертных грехах, ему приписывали мистику и религиозный экстаз. Я не берусь, да это и не входит в задачу моих личных, субъективных воспоминаний, делать анализ спектакля и давать ему конечную оценку. Могу лишь утверждать, что многие-многие зрители были оглушены новым, неожиданным проявлением таланта Чехова. К ним принадлежала и я. При всем моем поклонении Качалову я понимала тогда и признаю сейчас, что Чехов был самый удивительный Гамлет из всех мною виденных. Меня подавила сила духа в хрупком теле, высота ума и такая глубокая правда, пред которой должны бы увянуть самые злые языки. Мне не все нравилось в спектакле, например, символические, одинаково похожие на мышей придворные — грубо. Зато художник Либаков скромными средствами, из черного бархата и цветных окон, создал ощущение средневековой пышности. Хрустальной, неземной в своей небесной чистоте была для меня Дурасова — Офелия. {239} И соответствовали моему романтическому представлению об «актерах» их исполнители: Жилинский, Бибиков, Жиделева, Куинджи — стая, в чьей вольности слышались радость и печаль, свобода и обреченность.

И снова — Чехов, опять — Чехов, всегда — Чехов. Я не спала ночами, повторяя его, не Шекспира, монологи. Не было никакой мистики, патологии — не устану это повторять. Была волевая, действенная натура, стихийно, страстно противостоящая злу, острая мысль, страдающее сердце и нервы, напряженные от мысли и боли — на грани безумия, но все-таки не за пределами разума. Черный костюм, длинные светлые волосы, импульсивные жесты, непередаваемые интонации глуховатого голоса, странная застылость прозрачного взгляда — то мертвого, то нежного, то гневного; особенный пластический ритм: непривычно статичный, почти неподвижный — Чехов взмывал стремительным вихрем в сценах репетиции с актерами, убийства короля, дуэли с Лаэртом. Это было виртуозное мастерство и непогрешимо реалистическое искусство, как я его понимаю. На премьере Чехова вызывали десять раз, за кулисами Качалов, Москвин, Лужский поздравляли его, не скрывая восторга. Станиславский Гамлета не принял (Миша тяжело это переживал) и к Чехову не пошел, за что в письме к другу был сердито назван мной «свирепым львом». В этом же письме я писала: «… И это наш путь, наш, потому что Чехов наш, а он воплощение этого пути. … В этой постановке он просто гениален. … Шаляпинский успех. … Миша душой говорит, и, так как язык этой души необычайно талантлив, его слышат все и все плачут. … Мишу рисуют, снимают, пишут о нем. А он тихонький в славе… Мы теперь не боимся неудач — мы счастливы…»

Это письмо, среди других, помогающих восстановить в памяти живое впечатление далеких дней, было адресовано одному из наиболее любимых и близких мне людей — Федору Николаевичу Михальскому. Он никогда не был актером, но спросите любого ветерана-мхатовца — и он скажет, что Михальский — самый театральный, «актерский» человек.

Когда-то строгого коменданта полковника Фессинга сменил толстый, честный, доброжелательный, но тоже суровый в соблюдении внутреннего распорядка мужчина по фамилии Трутников. Из приокского городка Касимова приехал к нему племянник. Он учился в университете и попутно работал кем-то в театре — помогал дяде. {240} И остался в Художественном театре до конца жизни. Занимал разные посты — был инспектором, главным администратором, заместителем директора, последние свои годы — директором Музея МХАТ.

Тоненький круглолицый студент быстро снискал всеобщую симпатию образованностью, тонким, очень чтимым нами юмором и почти осязаемой добротой, как бы распространявшейся вокруг него огромным силовым полем. Постепенно близость его с театром росла, и вскоре многие из нас не мыслили себе жизни вне общения с ним.

Обитал Михальский на чердачке сохранившейся бывшей часовни. По церковно расписанному потолку летали ангелы и голубь, в стене была вделана икона. В этой келье долго хранились афиши, потом ее оборудовали под кабинет Федора Николаевича. По крутой, ненадежной лесенке, рискуя сломать голову, на Федин чердачок влезали лучшие артисты и люди театра. Там обсуждались все проблемы, праздновались все события, там читал Качалов и пел Москвин, там сидели часами или забегали на несколько минут рассказать последний анекдот, там всегда было интересно и смешно. Через десятки лет в более узком, но прежнем кругу так же весело проходили ужины в его красивой квартире. Часто он обедал у меня — его присутствие украшало и интимную дружескую встречу и многолюдное собрание. Потом я с балкона смотрела ему вслед и с болью отмечала, как тяжелеет его походка — он был болен. Когда в последний раз мы виделись в Измайловской больнице, он непослушными губами еще задавал шутливые вопросы, я, улыбаясь, отвечала. А через час после моего ухода он умер, оставив написанные им книжки о Художественном театре и его музее, а главное — память о светлом человеке, посвятившем жизнь трудному делу театрального управления и одарившем множество людей своей добротой и любовью. На подаренном Михальскому портрете Станиславский написал: «Милому, любимому, верному другу, целителю, утешителю и страстотерпцу Ф. Н. Михальскому. Ваш душевно *К. Станиславский*». Эти слова, виденные, читанные сотни раз, я помню наизусть еще и потому, что сама не знаю более точных, какие хотела бы сказать дорогому своему другу.

Дважды в жизни мы подолгу жили в разлуке. Я подробно писала ему обо всех событиях, новостях. Его ответные письма могут служить образцом изящнейшего {241} эпистолярного стиля и юмора, для которого в то время у него не было особых оснований, а каждая фраза была заряжена острым интересом к нашим делам. «Как я счастлив, что у вас хорошо в театре, — писал он мне в год открытия МХАТ 2‑го, — что и вы все как будто довольны. Спасибо Ванечке за афишу. Если б он знал, как я ей обрадовался и благодарю его!» Последние годы мы переписывались во время летних отпусков. Одно письмо он закончил так: «А ты письма мои береги, чтобы нас рассудили потомки…» Хоть и не все, но я сберегла их. Потомкам не придется нас «рассуживать» — мы были едины в своих суждениях. А вот последнюю службу мне письма сослужили — восстановили какие-то факты, мысли, впечатления.

Страсти вокруг «Гамлета» кипели бурно. Но как бы ни бушевали рецензенты, отрицавшие Чехова, спектакль, даже саму трагедию Шекспира — да, да, и такое встречалось в газетах, — чеховский Гамлет нашел поддержку у лучших знатоков театра — Луначарского, Маркова, Волкова… А зрители! Они штурмовали театр. И не все еще успели попасть на спектакль, чтобы засвидетельствовать актерскую победу или поражение Чехова, как он обрушил на театральную Москву новый «удар» — сенатора Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого.

Спектакль этот опять переполошил всех почитателей и недругов МХАТ 2‑го. Таков уж был завидный, на мой взгляд, удел нашего театра — любая работа вызывала горячие споры. Впрочем, что касается «Петербурга», я во многом могу понять его «ругателей». Сочинение Белого не просто воспринимается при чтении — уж очень оно символически-сбивчиво, смутно-уклончиво, — но постепенно рубленая ритмическая проза гипнотически овладевает умом, а в душу проникает встревоженная атмосфера зловещего и торжественного Петербурга.

Огромный роман Андрея Белого, не очень искусно превращенный им в нормального размера пьесу, конечно, заметно проиграл, как каждая инсценировка большого литературного произведения. А учитывая специфику «Петербурга», представляю себе, какой ущербной казалась пьеса тем, кто читал роман, и какой непонятной — не знавшим его. Разделяю я упреки и в том, что гораздо ярче, убедительнее был показан в спектакле рушащийся мир царской России, чем нарождающийся революционный, — {242} это диктовалось драматургией, и, как ни старались режиссеры Бирман, Татаринов и Чебан, все больное умирало на сцене, а все здоровое расцветало в основном за сценой — в виде шумов, звуков, реплик. И еще много претензий надо, вероятно, признать справедливыми. Но ведь на каждый спектакль есть три взгляда: два извне — критики и публики, а еще изнутри — актеров-участников, которых увлекли необычные характеры, предложенные Белым. Рецензенты нас не баловали, но признавали отдельные актерские удачи, из-за которых зрители, прощая недостатки пьесы, приняли «Петербург» с большим интересом. И, конечно, прежде всего Чехова. Еще недавно поразив воображение московских театралов фантасмагорическим Хлестаковым на сцене Художественного театра и таким трагическим Гамлетом в МХАТ 2‑м, он явил ошеломленному зрительному залу петербургского сенатора Аблеухова — сценическое создание, не укладывающееся ни в один из известных театральных жанров. Исполнение Чеховым этой роли в одной из статей было названо гениальным — не многим артистам при жизни достался такой эпитет, к тому же — справедливый. Аблеухов у Чехова — образ-символ, образ-эпоха. Могучий и ветхий, властный и безвольный, жестокий и сентиментальный, смешной и страшный, несущий гибель и сам уже тронутый тленом.

Когда-то на отдыхе мы, вместе гуляя, делились мечтами.

— Знаешь, чего мне хочется? — остановился вдруг Миша, и лицо его стало странно неподвижным. — Чтобы Гоголь написал фантастическую повесть, как цифра превратилась в человека и гуляет по свету, а я сыграл бы эту роль…

Я вспоминала наш разговор каждый раз, когда видела Чехова в «Петербурге». Серо-зеленое лицо, мешки под белыми глазами, оттопыренные уши, голая голова — не милая, уютная лысая голова Калеба, а глянцевитый, неживой череп скелета. У скелета прямая спина, негнущиеся ноги и неограниченная власть, которую он использует во зло. Скелет дряхл, вот‑вот рассыплется, но еще может нанести удар. Он глух и слеп к чужим страданиям, да и собственных чувств не знает. Ничего человеческого, ничего живого — «отправление органических функций на фоне горящей империи», как сам он говорит. Он злобен, пуглив — как боится покушения! — пошл и похотлив. «А у барышень пятки розовые», — говорит он {243} лакею. И, хихикая, рассказывает убогие анекдотики. Но смеется неумело, невесело и не вместе с другими, а как-то отдельно, вроде по секрету.

Воплощением власти, в блестящем сановном мундире, появляется он на балу. Движения плохо координируются, ему нужно старательно собрать всего себя, чтобы стать гордо. Наконец стал, немного расставив шаткие ноги. Холодный, беспощадный взгляд застревает на молоденькой барышне и становится сладострастно гаденьким. Он начинает речь на балу железным голосом владыки, не знающего возражений, но его издевательски прерывают — он сбивается и, жалкий, побитый, уходит. Там же Аблеухов, это петербургское привидение, этот ледяной кошмар, сталкивается с преследующим его красным домино.

— Я узнал тебя, Коленька, — тихо говорит он сыну, которого террористы обязали казнить отца.

Передать интонацию Чехова вообще невозможно, в роли Аблеухова — тем паче. Возвратившись с бала, Аблеухов вслух спорил с теми, кто опозорил его там, вспоминал песенку, что когда-то сочинял маленькому сыну: «Дурачок, простачок, Коленька танцует…» Страдал ли он? Наверное. Но не от боли — деревянное сердце не болит, в отлаженной машине не чувства пробуждались, а вдруг сцеплялись какие-то детали, и это доставляло мучение. Он с детским интересом подкидывал тикающую сардинницу, в которой была заложена его смерть, ковырял ее ножом, — младенческое выражение старческих белесых глаз производило впечатление почти безумия. Но над ним и его сыном грубо пошутили — из сардинницы посыпался песок. Аблеухов-младший на коленях просил прощения у отца и путано объяснял возникновение сардинницы в доме. Старик то ли верил, то ли делал вид, что верит, будто розыгрыш связан с амурными делами сына, а не с покушением на его жизнь, — он что-то бормотал, блеял, ерничал. Речь Аблеухова была косноязычна, пересыпана бесконечными «ме, ме, ме» и «знаешь-те ли». Он растерянно говорил: «Здесь, — касался лба, — какие-то праздные игры: живешь у себя в голове, так сказать…» И тут же четко, трезво: «Домашний очаг есть сток, мерзости», — и привычно властно, жестко, вельможно: «Лошадей!» Так же как интонации, менялась фигура: шаркающий старичок в мышиного цвета халате, со свечой, и оловянный солдат со шпагой, в парадном мундире — общего между ними только и было, что оба неживые. Не человек — {244} марионетка в большом чине утверждала, что «сопротивление — фикция, уничтожаемая аппаратом». Марионетка и погибала во взрывавшейся в финале спектакля карете, увозящей Аблеухова к царю.

В газетах писали, что Чехов очеловечивает Аблеухова. По-моему, это не вполне верно. Аблеухов был античеловеком. Даже когда мука возникала в пустых глазах при разговоре с сыном, даже когда дошедшая до сознания мысль об отставке ломала, уничтожала его, — мне он в эту минуту казался автоматом, который отключили от электрической сети. Другое дело, что и для машины Чехов находил такое количество красок, оттенков, какого у других актеров не сыщется для изображения самого человеческого человека. То, что делал Чехов в «Петербурге», не великое актерское мастерство, — это уже чудо, объяснить которое словами нельзя. Знаю только, что, не встречаясь с Чеховым на сцене, хотя была занята в спектакле, я во время представлений «Петербурга» боялась столкнуться с ним, Аблеуховым, за кулисами — он был мне страшен, от него веяло могильным холодом.

Достойным партнером Чехова (насколько это было возможно) оказался Берсенев в роли сына Аблеухова. Николай Аполлонович, неудавшийся философ-метафизик, неудачливый влюбленный, провалившийся «политик» в нелепом красном домино, вовлеченный в террористический заговор, содрогающийся при мысли, что должен стать убийцей отца, по-настоящему был занят только одним — погоней за ускользающей от него Лихутиной. Эта нервическая дама, с изломом, надрывом, ядовитая и манящая, влюбленная и предающая, равнодушно-злая и терзаемая раскаянием, — еще один петербургский фантом, возникающий и растворяющийся в тумане пепельно-серого города и в «туманах сознания» персонажей пьесы Андрея Белого.

Чуждый моей человеческой природе характер до сердцебиения волновал мое актерское воображение — я была увлечена новой ролью, занята ею круглосуточно. Писала задержавшемуся в отпуске Чехову: «Миша, я с тобой постоянно разговариваю и так уже много нарассказала… Два раза в день репетируем с Симой и Сашей (Чебаном, исполнителем роли мужа Лихутиной. — *С. Г*.) — интенсивно, неутомимо, с интересом. С текстом трудности и туманности во время работы (хотим показать 3 картины, когда приедешь)… На балу разбираем отношения Софьи Петровны с Николаем Аполлоновичем — хочется кое-что {245} изменить… Оранский пишет музыку, ходит на все репетиции. Молодежь репетирует “кабачок” дружно… Художник предложил, чтобы С. П. в I акте была в японском кимоно, а не в платье. Мне кажется — верно. На репетиции стремлюсь к полной одержимости грехом, а не к сознательному грешению. Но пока только ощущаю в сценах тайное бурление и кипение, а выразить не могу. Я больше выражаю вздохами и стонами или вздымаю руки, чтобы показать, чего мне хочется…»

Войдя в работу над спектаклем, Чехов на занятиях давал нам разнообразные упражнения по ритму и темпу, которые практически помогли выстроить спектакль в целом — законченность ритмического рисунка «Петербурга» признавали самые строгие критики — и каждую роль в отдельности. Однажды он предложил кружиться под музыку — сначала поодиночке, потом парами, наконец, всем вместе. «Зачем?» — спросила я его взглядом.

— Знаешь, — ответил он, — вдруг музыка подскажет сама по себе. Скажет свое — и умолкнет. А нам что-то останется.

В этом неожиданном предположении не было ничего странного. В искусстве, на сцене не все от ума, знания, опыта — есть там и область необъяснимого.

Резко меняющиеся, сталкивающиеся ритмы спектакля составили тревожно-безумную атмосферу Петербурга, чья туманная призрачность была выражена художником Либаковым тюлями, вуалями, колышущимися за ними тенями человеческих фигур, а в последнем действии — бронзового Петра I. В дожде и тумане пролога шло шествие зонтов — одни двигались тоскливо-медленно, другие шныряли, торопливо спотыкаясь. Своеобразная мелодия была в ритме движений и слов. Она начиналась в первой картине — у Лихутиной. Собравшаяся там золотая молодежь, ожидая появления хозяйки, ведет беседу. Кто-то с чуть заметным иностранным акцентом говорит об Аблеухове: «Он, скорее, есть узник, себя заключающий в куб кабинета». В изысканно-вычурную вязь разговора неожиданно врывается уличная брань: «Ты бы ей ейною книгой в ейные зубы!» — и перемежающиеся глухие и звонкие, протяжные и вскрикивающие гудки пароходов с Невы. На этом фоне возникала Лихутина — напряженная, сама себя выдумавшая, злая и тайно влюбленная. Уже зная, что молодой Аблеухов пришел, равнодушно подавала руку поклонникам для поцелуя, а дойдя до него, резко, коротко спрашивала: «Вы? {246} Тоже?» — и отворачивалась. Я все делала мгновенно, неожиданно: двигалась, улыбалась, раздражалась — такой мне «слышалась» Лихутина. Кажется, свое тело, туго обтянутое черным шелком кимоно с широкими, летящими рукавами, она несет и дарит всем. Но это обман, в ней все — неправда, она непредсказуема.

Сначала я пробовала сделать Лихутину похожей на виденных мной декадентских дам — получалась реальная фигура, но обыкновенная для необычного Андрея Белого и его «Петербурга». Потом услышала музыку пусть в не всегда понятных словах, попыталась увидеть мир глазами автора — и отдалась его власти и понеслась куда-то не глядя. И ощутила Лихутину опять как персонаж реальный, но из сна — бывают же такие сны, в которых все реально, а все-таки это сон. И вот такое реальное сновидение было естественно выражать движением, танцем, походкой, манерой, звуком голоса. Оставшись вдвоем с Николаем Аполлоновичем, Лихутина включала граммофон и танцевала под вагнеровский «Полет валькирий», томно извиваясь, обольщая, зазывая. После танца у меня было ощущение, будто я спела важную арию из сложной партитуры спектакля. Вслед за победным «Полетом валькирий» звучала из кулис робкая флейта. «Сергей Сергеевич играет для спящего чижика», — жестко говорила Лихутина, но тут же кидалась к появившемуся в дверях мужу. Снова раздавался глухой стон парохода, потом возникала песня — сурово и тяжко: «Вы жертвою пали в борьбе роковой…» Ею кончалось первое действие. Эти перепады звуков, движений, ритмов больше, чем слова и сюжетные ходы, нагнетали настроение, создавали задуманную атмосферу.

А Лихутина потом на бале, в маскарадном платье и белом парике, продолжала куда-то мчаться — изменчивая, неверная, порывистая — и все кружилась по невидимому замкнутому кругу.

Была вначале еще сцена Лихутиной и Аблеухова-сына, которая нам с Берсеневым очень нравилась. Николай Аполлонович провожает Софью Петровну из театра. Что-то человеческое, теплое возникает между ними, в ее голосе звучит нежность, он изумлен: «Впервые вас слышу, впервые вас вижу…» Он становился на колени, и в возникшей паузе я однажды тихо сказала, глядя в небо: «Кричат журавли…» Так эту сцену и назвали. Мы играли ее просто, искренне. За это ее полюбили, но за это же ее изъяли — и мы были вынуждены признать, что справедливо: {247} сцена выпадала из общего строя спектакля, ее простая, несложная мелодия не уживалась с диссонансным скрежетом пьесы. Упорнее всех требовал сокращения этой сцены сам Белый — он считал ее своей неудачей.

Белый казался странным человеком, хоть был знаком мне с юности. Споря, отстаивая что-то свое, вдруг в виде протеста садился на пол и, сердясь на всех, молча пил чай, вздрагивая от каждого глотка. Но однажды ему показали сцену отца и сына Аблеуховых.

— Это какое-то невозможное проникновение. Это больше чем прекрасно! — сказал он отрывисто, протянул почему-то руки вперед, а лицо его просветлело.

После премьеры Белый уехал из Москвы, но тут же написал Чехову, что пьесу очеловечили, придали ей гармонию. Конечно, выражал восторг по поводу исполнения роли Аблеухова: «… я вышел сегодня из театра, совершенно потрясенный фигурой сенатора. … Он давно уже вышел из себя и катит перед собой свое тикающее сердце». Очень высоко также оценил работу Берсенева: «Роль неблагодарнейшая, нескульптурная, а Берсенев дает прекрасную скульптуру, в которой есть что-то от античного героя. … Он выносит на своих плечах “Петербург”. … Отец и сын — две колонны, без которых рухнуло бы здание пьесы» — и т. д. Берсеневу Белый написал отдельно. Быть замеченным, отмеченным в спектакле, где играл — и как играл! — сам Михаил Чехов, — честь для любого актера, победа. Берсенев и впрямь нашел неожиданные и точные краски в своей роли.

И хотя, повторяю, не могу не согласиться с Луначарским: «… прекрасный, искусный спектакль при сумбурной, непонятной и вряд ли кому-либо нужной пьесе», и хотя понимаю, что невидимая взорвавшаяся карета с Аблеуховым и нарастающее за окнами пение в финале: «Мы пойдем к нашим страждущим братьям…» — не могли стать высшей точкой спектакля, потому что более впечатляющими были зримый Аблеухов, запах гниения вокруг него, — все равно, думаю, «Петербург» имел право на существование: Чехов был искуплением несовершенства пьесы и стал в спектакле символом разрушения и гибели царской России. Остальные актеры получили в работе над «Петербургом» замечательный урок мастерства. О себе могу сказать уверенно — в странном, незнакомом мне мире характеров и слов Андрея Белого я сделала очень важные актерские открытия, нашла новые приемы, приспособления. Этот сезон вообще был для меня счастливым: {248} в течение нескольких месяцев я сыграла еще две роли, совершенно противоположные как Лихутиной, так и одна другой.

К столетней годовщине восстания декабристов театр поставил пьесу «В 1825 году». Написала ее моя двоюродная сестра Наталия Алексеевна Венкстерн. Не претендуя на масштабный научный историзм, она сочинила камерную пьесу, где трагедия декабристов выявлялась через судьбу двух вымышленных героев — персонажи с подлинными фамилиями появлялись лишь в одной сцене, тайного собрания, кстати, наиболее слабой из всех. Ставил спектакль Сушкевич при участии Берсенева, уже приобщавшегося к режиссуре. Вместе с художником Чехониным они с удивительной тонкостью воспроизвели на сцене стиль времени, — мизансцены органично вписывались в изящную обстановку усадьбы и городского дома графа Ланского, их гармония подчеркивалась продуманными костюмами пастельных тонов. В какие-то моменты сцена казалась прелестной ожившей виньеткой, — сюжет строился на личных, окрашенных романтической любовью историях двух молодых офицеров. За что пьеса и была разругана в пух и прах. Отдавая должное трезвой мысли пьесы — сочетание политической незрелости декабристов с героической готовностью отдать жизнь за пробуждение новой, свободной России, — критики уничтожали автора за «дамскость» письма и сусальность фабулы. Не спорю, и то и другое имело место, хотя самый для меня «главный» рецензент, Марков, при всей строгости суждений и отменном вкусе, с присущей ему терпимостью писал: «“В 1825 году” — наивная и осторожная мелодрама, обезоруживающая критика чистотой намерений и кротостью мировоззрения». Но я хочу остановиться не на пьесе, а на спектакле.

Один из журналистов с искренним огорчением восклицал: «А обиднее всего, что даже этот неразумный спектакль разыгран великолепно! И при отсутствии Чехова!» Он был прав, этот расстроенный критик. Наш новый спектакль, не озаренный присутствием Чехова, обнаружил слаженный и гибкий ансамбль, в котором одинаково хорошо играли Готовцев, Бромлей, Соловьева, Волков, Азанчевский, Дейкун, Ключарев… Еще два обстоятельства — тогда никем не отмеченные, а ныне понятные — придавали спектаклю одухотворенное изящество: хормейстером в театр был приглашен Александр Васильевич Свешников, а танцы ставил Асаф Михайлович Мессерер {249} (их имена еще не были знамениты, но талант уже проявился). Привлекала зрителей и афиша, на которой в горизонтальном овале были запечатлены гордые профили казненных декабристов. Публика упрямо стремилась на этот во многом наивный спектакль из-за мастерства актеров, из-за доброй сердечности, благородства чувств и возвышенности мыслей. Но, конечно, этапной эту работу нельзя назвать, и важной вехой в истории МХАТ 2‑го она не стала. Зато стала событием в моей актерской биографии, мимо которого не могу пройти, не замедлив шага.

Как легко говорить о своих провалах (особенно когда знаешь, что за ними следовали удачи), как приятно воспевать победы друзей и как трудно, неловко рассказывать о собственном успехе. В те годы время еще работало на меня, опыт, зрелость укрепляли данное природой и учителями. И постепенно я становилась известной артисткой. В дальнейшем — ведь из песни слова не выкинешь — мне не раз придется хвастать своими достижениями на сцене, что, заранее извиняясь за нескромность, начну с моей Шурочки Ланской. Она принесла мне признание, благодаря ей спектакль «В 1825 году» стал «моим», — самые жестокие хулители, не находившие в нем ничего заслуживающего одобрения, расточали мне комплименты.

В театре уже привыкли к удававшимся мне характерно-комедийным ролям, но удивились назначением на лирическую Шурочку — ведь с юных девиц я бледно начинала свою актерскую жизнь еще в Студии. Роль действительно была для меня трудна. Как показать только-только начавшееся цветение юности, меняющийся в связи с этим взгляд на мир, новое ощущение себя в этом мире и внезапное озарение — любовь! Где порог детства, дарившего невинные удовольствия, и начавшейся взрослой жизни, требующей мужества и самоотверженности?

Начала я с того, что тщательно выудила из роли все комедийное. Потом стала думать о лирическом начале образа. И поняла, что нельзя почтительно отделять, как делала до сих пор, лирику от комедии, детство от юности: в Шурочке все перемешано — в том, что укрывает в своей светелке двух декабристов, есть элемент недавних детских игр; в глубоком женском чувстве, которое уведет ее из знатной семьи в Сибирь, — детская пылкость. Помню, мне не давалась сцена объяснения в любви Кириллу: стоя в неудобной позе, я нервно мяла бант на длинной {250} косе, глядела в пол и чувствовала — все не так. Вошла Бирман, молча посмотрела.

— Ты правильно стоишь, хорошо, что без грации, — сказала она. — Но глаза потупила, как барышня с опытом, которая знает, что первой признаться в любви — нескромно. А у твоей Шурочки опыта нет, она может все сказать прямо, не стесняясь — не от бесстыдства, а от невинности.

Сколько раз в жизни Сима вот так, ненароком, давала мне ключ к трудным загадкам — ее советы вдруг все ставили на свои места. Тогда я тоже ее послушалась, и получилась правда: немного смешная девочка очень серьезно говорила о любви, и в ее интонации угадывалось взрослое женское чувство, готовое пройти все испытания судьбы.

Кирилла сначала играл Азанчевский, играл очень хорошо. Но мне, конечно, милее был Берсенев — ведь так сладостно, глядя в синие глаза обожаемого мужа, сказать всем сердцем: «Я люблю вас». А если говорить серьезно — Иван Николаевич играл превосходно, был благороден, красив, мужествен. Он справедливо считал себя характерным актером, сердился, когда его называли jeun premier, но действительно умел быть настоящим «героем-любовником». Не случайно, когда уже после закрытия МХАТ 2‑го Художественный театр приступил к работе над «Анной Карениной», Немирович-Данченко хотел пригласить Берсенева на роль Вронского, но ему не разрешили — тогда не принято было играть в спектаклях не своего театра. Как сейчас не принято, и слава богу, строго делить актеров и роли на амплуа. Кстати, и моя Шурочка оказалась такой «взаправдашней», потому что я сквозь комедию пробивалась к лиризму, через лиризм приходила к характерности. И если удавалась мне потом на сцене живая жизнь, то благодаря этому «незаконному» смешению амплуа.

Другое важное для актерской работы обстоятельство, помогавшее мне всегда, — фантазия, основанная на знании. Актер обязан домыслить характер своего героя, нафантазировать его жизнь — прошлую и будущую. Но самая необузданная фантазия заблудится в лабиринте незнания и пойдет по неверному пути. С детства мы с Наташей Венкстерн, ровесницей и подругой, «болели» декабристами: читали о них все, что встречалось в библиотеках наших близких, изучали биографии, собирали портреты, знали их, как говорится, «в лицо». Поэтому {251} я могла верно придумать Шурочку, увидеть в ней будущую жену декабриста, ушедшую от проклятий семьи и осуждения света по тернистому пути своего возлюбленного, угадать и показать заложенные в этой девочке храбрость, самоотверженность. Так же чувствовала, «знала» жизнь своей героини и Наташа Венкстерн. Критики напрасно с такой суровостью отделяли «хорошую» актрису от «плохого» автора. Роль может быть не до конца выписанной — актер «допишет», вдохнет в нее жизнь. Но без авторского материала, на голом месте роль не сделаешь — разве что крохотный эпизод, который сам придумаешь. Никогда бы мне не удивить, не порадовать никого своей Шурочкой, если б не была она написана с таким пониманием и любовью. Я это твердо знала, но все шишки несправедливо валились на бедную Наташу, а лавры достались мне.

После премьеры участники спектакля подарили мне альбом с шуточными записями. Он открывался рисунком Чехонина — эти дивные цветы и сейчас висят у меня в гостиной. Обласканная зрителями, прессой, не остыв от дружеских объятий, я окрыленно включилась в новую работу.

Молодой, занятный драматург Алексей Файко принес в театр свою пьесу «Евграф — искатель приключений». Он был уже известен — «Учителя Бубуса» и «Озеро Люль» поставил Мейерхольд. Но новая пьеса сближала автора с МХАТ 2‑м волнующим обстоятельством — оба впервые заговорили о современности.

До встречи с Файко наш театр сделал попытку включить в репертуар пьесу советского автора, поставив очередной опус Надежды Бромлей — «Король квадратной республики». Пьеса рассказывала о революции в некой фантастической стране, персонажи носили звучные иностранные имена и изъяснялись тяжелыми стихами. Разобраться в сложных политических и любовных хитросплетениях сюжета было невозможно. Спектакль не получил ни официального, ни зрительского признания — редкое в те дни единодушие — и быстро сошел.

Но вернемся к «Евграфу», где на фоне нэпманской Москвы — причем худшего ее слоя, развивалась драматическая история бывшего деревенского жителя, потом раненного на войне солдата Евграфа, попавшего в город и ставшего подмастерьем парикмахера. Мечтатель и романтик, он по темноте своей видит идеал «красивой» жизни в нэпманской роскоши и грациозной циркачке в {252} трико с блестками. Вовлеченный в преступный круг, опьяненный перспективой сомнительного счастья, Евграф убивает богача-нэпмана. В ужасе от совершенного, испытывая муки раскаяния, он в конце спектакля покидает сцену с неясной целью — то ли идет сдаваться в милицию, то ли кончать с собой.

В пьесе был другой финал — Евграфу помогал выпутаться из сетей авантюристов его друг-комсомолец. Но помогал только риторическими речами — это было неубедительно, и театр уговорил автора изменить последнюю сцену. Что говорить. Евграф был придуманным героем с немотивированными поступками, а друг-комсомолец — плоской схемой. Зато их окружение — мошенники, бандиты, нэпманы — блистало такой едкой сатирической достоверностью, что актеры расхватывали роли дрожащими от нетерпения руками.

(Характерна реакция критиков на «Евграфа». Те, кто принимал или считал возможным хоть обсуждать «Гамлета», «Петербург», удивлялись невзыскательности театра, согласившегося включить в репертуар столь несовершенный драматургический материал. Другие, клеймившие нас за те же спектакли, удовлетворенно отмечали, что на сцене МХАТ 2‑го появился наконец честный комсомолец, в то время как Художественный театр предлагает бедному зрителю переживания чуждого белого офицера Алексея Турбина. Сейчас это звучит более смешно, чем грустно, — «Дни Турбиных» давно причислены к советской театральной классике, а бедного «Евграфа» знают лишь профессионалы, изучающие историю театра. Так же и с критиками — уже многие поколения зрителей понятия не имеют, кто такой Блюм под псевдонимом Садко, который в 1926 году в числе других критиков, ныне тоже забытых, устанавливал погоду на театральной планете, но каждый любящий театр человек с глубоким почтением произносит имя тогда молодого и вовсе не именитого Павла Александровича Маркова.)

Спектакль смотрелся хорошо за счет энергичной режиссуры Сушкевича и мастерского актерского исполнения. Украшали его и декорации дебютировавшего в Москве молодого ленинградского художника Николая Павловича Акимова, будущего знаменитого режиссера. Пародийно-изящное оформление — цирковой подъезд, парикмахерская с головами восковых кукол в витрине, чайная — совпадали с тональностью, настроением всего представления. Но из-за недостоверности главного героя {253} пьесы наш спектакль был похож на блюдо, в котором есть вкусный разнообразный гарнир, но нет мяса.

Виктор Ключарев хорошо играл Евграфа — убежденно, обаятельно, наивно, но преодолеть «картонности» своего героя, конечно, не смог. А вокруг него кружился живой хоровод порочных экземпляров — чуть увеличенных, чуть гротесковых, но безошибочно узнаваемых. Цепкая кошечка-циркачка Бетти (Дурасова), говорившая лишь несколько слов, и то по-немецки, обволакивала бедолагу Евграфа своей опасной прелестью. Красавицу-содержанку Дину Краевич, хищно рвущуюся в шикарную европейскую жизнь, Пыжова играла саркастично, зло. Несколько карикатурно, жирными, но точными красками рисовал богача-нэпмана Чебан. И до изнеможения смешила зал Бирман, которая из маленькой роли вылепила откровенно шаржированный, но живой человеческий образ. Проходили годы, стерся в памяти в общем незначительный спектакль, но и сейчас, более полувека спустя, видевшие ее — их уже немного, — забыв о годах и недомоганиях, молодо хохочут, вспоминая маникюршу Тамару из захудалой парикмахерской. Жалкий умишко этой тощей, длинноносой девицы, считавшей себя красавицей, вся ее воля были направлены на женские завоевания и победы, — держа в руках пальцы клиентов, она жаждала прибрать к рукам и их сердца. Конечная цель — полная власть над мужским населением, мечтающем о ее снисходительном взгляде, слове, решении.

Бирман умела находить уморительные детали. Маникюрша, в обтянутой юбочке и кофточке, сидя за рабочим столиком, исхитрялась от великого кокетства вилять всем телом и тем самым «волновать» клиента. Не отрывая глаз от ножниц и щипчиков, она непрестанно разговаривала и очень светски произносила: «Тчем это вы себе ногоць так испорцыли?» А как она смотрела на себя, крася губы, — то приближая зеркало, то отдаляя, воспаряясь от собственной неотразимости. Бирман как-то особенно складывала рот, истомленно прикрывала глаза и, продолжая игру с зеркалом, фальшиво, но победно напевала: «Сильва, ты меня не любишь! Сильва!!! Ты меня погубишь!..» На этих, казалось бы, внешних приемах выстраивалось, существовало во плоти сценическое создание актрисы — убогое порождение мещанской среды.

Занятная роль досталась и мне. Вместе с Берсеневым мы играли бандитскую парочку, этакую уголовную шпану. После неуправляемой дамы Лихутиной с ее опасными {254} причудами, после детски чистой и весенне влюбленной Шурочки мне предстояло шагнуть в нэпманское дно, чтобы изобразить в нем воровку и проститутку. Эпоху декабристов мы изучали по литературным и историческим трудам, в предстоящей работе доступно было только личное исследование — познание, так сказать, с «натуры».

Небольшой компанией мы совершили походы по ночным чайным, которых в Москве тогда развелось множество. Одна из них, у Мясницких ворот, кишела подозрительными личностями — мы с любопытством поглядывали по сторонам.

— Позвольте поднять бокалы за царство муз! — раздался хриплый голос, и нашим встревоженным взорам предстал здоровенный парень с возбужденно-красным лицом.

Тут же, как черт из подземелья, выскочила девка, — пьяно пошатываясь, она пыталась сплясать в нашу честь нечто вроде умирающего лебедя. Я поняла, что мне ее послал актерский бог, и стала жадно разглядывать выкрашенное ярко-розовой краской лицо, мужскую кепку на голове, пиджак, явно с чужого плеча, зажатую в зубах папиросу, которую она продолжала курить во время «танца». Поговорить мне с ней не пришлось — общение было небезопасно. Но толчок к новой роли она мне дала. Помню, меня поразило, что, сама будучи бандиткой, она еще «под бандитку» и кривлялась — преувеличивала и свое опьянение и общее безобразие всего поведения. Вот так родилась моя Зоська — в очень короткой, как никто не носил, юбке, в слишком длинной и просторной, но с каким-то блатным шиком куртке, большом мужском картузе, с грубо подведенными бровями и неизменной папиросой в бордовых губах. Ноги все время пританцовывали, и в такт выбиваемой дроби мотались концы небрежно повязанного старого полосатого шарфа:

«Город, город, городок,
Пришел барышне годок,
Стала барышня гулять,
Вуалетку надевать».

Нахально собезьянничав внешность, я придумала Зоське характер, судьбу: Зоська — зверек, лишенный каких бы то ни было понятий о морали, способ ее существования кажется ей естественным, нормальным: «Да, жуем-пожевываем, апельсины едим — сплевываем…» На «мокрое» {255} дело она не пойдет — страшно, а воровать — надо! Как еще жить? Дружка своего Мишку Ливера эта безмозглая девка любит со страстью дикобраза, и, когда их арестуют, она с неосмысленной женской жертвенностью прикроет его, возьмет всю вину на себя. А вот он ее предаст в ту же минуту. Мишка был умный, циничный, честолюбивый, жадный, красивый и жестокий — ну просто король притонов. Нас с Берсеневым хвалили, говорили, что парочка вышла страшноватенькая. Мне самой тоже казалось, что Зоська получилась, и я радовалась успеху, хотя роль была эпизодическая.

Надо сказать, что главных ролей мне в те годы не давали, но это не огорчало — я старалась в любой найти характер и интерес для себя, и, если находила, моя героиня становилась в спектакле более значительной, чем в пьесе, а иногда даже выходила на первый план. Последние три работы — Лихутина, Шурочка и Зоська — многому меня научили, дали уверенность, и я бесстрашно взялась за роль, считавшуюся одной из самых невыигрышных в классическом репертуаре.

Сушкевич ставил «Дело» Сухово-Кобылина, в котором назначил меня на роль Лидочки — несчастной, оклеветанной девушки, имевшей несчастье полюбить авантюриста Кречинского. Фигура бледная, неинтересная, из тех, о которых ходил театральный анекдот: поступающий в труппу молодой артист ставит условие: «Согласен на все роли, кроме Нелькина в “Свадьбе Кречинского” и “Деле”». Лидочка была такая же «голубая», как мои первые, неудачные роли. Но я стала смелее, профессиональнее, научилась «цеплять» образ.

Лидочка пришла ко мне ночным видением, да, да, видением — не боюсь признаться. Актерская фантазия таит в себе много неожиданностей. Получив роль и перечитав пьесу, я ночью в постели долго думала о Лидочке — как вдруг она мелкими, легкими шагами прошла из одного угла комнаты в другой. В светло-зеленом платье, туго перетягивающем очень тонкую талию, с темными волосами, плоско уложенными на нежных щеках измученного лица, она была похожа на грустную березку — юную и чистую. Я даже приподнялась с подушки, а она вернулась, уже в маленькой шляпке и мантильке, и тихо присела на краешек стула, задумчиво склонив голову.

Пусть простят меня великие учителя, учившие нас искать сперва внутреннее существо образа, а уж потом его внешнее выражение. Почему-то мои героини сначала {256} «виделись» мне, а после «слышались». Оправдание мое — в результате: никогда я не грешила против реалистического искусства, и мои героини были женщинами с кровью, плотью, психологией. Поэтому сама я считаю, что была верна «системе» Станиславского в главном. И уверена, что сам он не требовал формального следования каждой букве «системы». Важно ставить перед собой верную задачу, здесь без Константина Сергеевича не обойтись, а подходы к решению у всех пусть будут свои — так я думаю.

Лидочка родилась во мне с характером, противоречащим принятому исполнению этой роли и, вероятно, замыслу автора. Меня поругивали за зеленое платье вместо традиционного черного, за то, что я не кашляла кровью и не проявляла готовности к смерти. Мне Лидочка представлялась натурой гордой, с чувством собственного достоинства. Она, конечно, страдает. Но не от погубленной репутации, а от поруганной любви и еще больше — от мук и унижений своего бедного отца. Она его заступница, а, чтобы его поддержать, нужно мужество, некогда думать о собственном позоре. Спасти отца — вот ее цель. И я энергично, без сантимента произносила небольшой монолог, прося измученного старика бросить «дело», уехать от неправедных судий в деревню. Такую, «свою» Лидочку я любила, с удовольствием ее играла. Настоящим же праздником этот спектакль для меня стал благодаря партнерству с Чеховым.

Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина — последняя роль Чехова на родине, последнее его чудо. В лакированных ботфортах, франтоватость которых так не вязалась с хилостью ног и всей фигуры, Муромский бесстрашно кидался в бой за честь и справедливость. Но наивный нос-бульбочка и особенно детски незащищенные глаза вмиг убеждали, что это не воитель, а ребенок, не только зла не ведающий, а и жизни практической не понимающий. Муромский, как играл его Чехов, прожил до седого хохолка на темени легко и добро — как пичужка на ветке. И понятия не имел ни о законе, ни о беззаконии. Попав в грязную историю, в руки бессовестных подлецов и проходимцев, он не может осознать и верно оценить ситуацию, не может рассчитать собственные силы и тем более — соотнести их с темной силой противника. Знает он лишь одно — любой ценой должен защитить обожаемую дочь, спасти боготворимое дитя. Но неразвитый ум и чистое сердце — плохое оружие в борьбе с злобной хитростью. И Муромский запутывается в густой паутине, {257} барахтается в ней, как муха. Я не случайно сравниваю его то с пичужкой, то с мухой. В нем человеческого только и было, что сердце — израненное, жаждущее справедливости, восстановления доброго имени своего и дочери. Но он проиграл неумелую игру с влиятельными лицами, его оскорбили; обокрали, выгнали. В его надрывном крике: «Помогите, добрые люди! Капкан! Разбой!..» агонировала душа человека, отца «на все времена». Наверное, впервые Муромский в «Деле» вместо «благородного отца» стал трагической ролью при внешнем комизме.

Играть с Чеховым было не просто, зато необыкновенно интересно. Он обладал редким по силе воздействия даром партнерства.

Мне кажется, что сейчас иногда недооценивается общение актеров на сцене. Современному театру свойственно раздумье — отсюда возникли монологи, обращенные в зал, хотя по смыслу они относятся к стоящему рядом партнеру. И подчас звучат они сильно, выразительно. Но беда, если прием становится модой, — тогда актеры разучаются общаться, в лучшем случае смотрят друг на друга невидящими глазами. И наступает ужасное явление на сцене — бездействие.

Чехов цепко держал глаза, нутро, внимание партнера, и сам, всегда неожиданный, ждал от него чего-то нового — движения, ритма, интонации. Это было трудно, но обязывало к актерской интенсивности, требовало разнообразия красок внутри не изменяемого по существу рисунка роли. Так рождалась импровизация — не отсебятина, а живая жизнь на сцене, какой-то восторг, наслаждение собственной игрой. Чехов легко кидал мне «мячики» своей фантазии, ловко подхватывал мои, возникавшие по его молчаливому приказу. Но это не было пустым развлечением, — все, что он делал, помогало углублению мысли.

Однажды перед спектаклем он попросил меня в сцене его рассказа после возвращения из департамента «выйти» из мизансцены, отойти в сторонку. Я тихо ушла в угол комнаты. А он стал тревожно озираться, не прерывая рассказа, искать меня, и стало вдруг без слов пронзительно ясно, что ему невозможно без Лидочки, что в ней — его опора, сила, которую он теряет, как только она выпадает из поля зрения. А когда я с отчаянием просила, требовала: «Перестаньте вашей честной головой подлым людям кланяться. Пускай пойду по миру. Пойду нищая, да честная, и всякому скажу — мой отец хорошо сделал…» — как он реагировал на каждое слово! Чехов {258} брел за мной — я ходила из угла в угол — и только повторял с множеством оттенков: «Лидочка, Лидочка, Лидочка…» И в этом призыве соединялось все — изумление перед темпераментным взрывом своей тихой провинциалочки-дочки, восхищение ею, понимание, благодарность. Мне казалось, что я не говорю слова, а бросаю их в него, он хватает каждое на лету — так возникала наша полная зависимость друг от друга, которая и есть высшая точка в актерском общении на сцене.

Муромский стал одним из прекраснейших творений Чехова. Зрители после спектаклей долго не расходились, их слезы были не данью жалостливому сюжету, а выражением глубокого сочувствия, поклонения и замечательному артисту и его герою.

Выпал некоторый успех и на мою долю. Работу над «невыгодной» ролью оценили товарищи по театру — меня радовали их цветы и добрые записки. Самая драгоценная, самая хранимая — листок из блокнота со знакомым ясным почерком — от Чехова: «Софизм, родной, всей душой я с тобой! Ты — восторг! Все о тебе говорят, и радуется сердце мое отцовское! Твоя тонкость дошла до всех. Ты чудо, ты солнышко! Твой *Мих*.».

Спасибо тебе, Миша, голубчик. Уж и жизнь прошла, а я, как начинающая, горжусь и ликую, что твой гений признал мой скромный вклад в нашу общую работу.

В «Деле» мне вспоминаются удачи Владимира Афанасьевича Подгорного — Князя, немыслимо смешного в своей подчиненности собственному желудку, полной сосредоточенности на нем, и Готовцева — Варравина, жутковато охваченного одной, но поглощающей, не знающей границ между добром и злом, жизнью и смертью страстью — к наживе, деньгам. И конечно, очень хорош был Азарин. Его Тарелкин мелким бесом выскакивал все время невесть откуда, чтобы услужить Пороку в лице Варравина. И не могу забыть смех этого черта в конце спектакля, когда он понимал, что, принеся Муромского в жертву покровителю, им же обманут сам. Этот смех до сих пор звучит у меня в ушах: горестный — рухнула мечта нищего Тарелкина поправить хоть сколько-нибудь свои дела; циничный — сам, не дрогнув, обобрал бы любого, представься только возможность; неунывающий — Варравин преподал ему урок, который он использует в своей жизни жулика и авантюриста.

Художником в спектакль был приглашен замечательный скульптор Андреев, автор известного памятника Гоголю. {259} Монументальные фигуры Фемиды и бога правосудия, своеобразный «поясной» портрет государя — нижняя часть туловища, ноги в сапогах и лосинах, как бы раздавливающие червяков-чиновников, ряды шкафов и столов — все это соответствовало замыслу Сушкевича о страшной канцелярской машине, его скульптурным мизансценам. Сушкевич лепил спектакль крупно, — застывшие чиновники выглядели символом страха, подобострастия, но при этом каждый нес свою индивидуальность, свою интонацию, что придавало спектаклю реалистическую окраску, жизненную достоверность.

«Дело» принимали хорошо, пресса, хоть и не без отдельных выпадов, одобрила наконец наш театр. Марков напечатал в «Правде» рецензию, где утверждал, что «при всех чертах преувеличения, Сушкевич нашел в спектакле суровую, спокойную простоту. Пьеса звучала сильно и мощно…». Казалось бы, нам только радоваться и дружно идти вперед. Так нет же — обычно чистый, свежий воздух нашего дома вдруг стал душным от непривычных интриг, злобных наветов, завистливой клеветы.

В театре образовалась «оппозиция» — так именовалась эта группа потом во всех официальных документах и на собраниях. Семерых недовольных артистов, среди которых, увы, были Пыжова, Волков и Ключарев, возглавил Алексей Дикий. Ох‑ох‑ох, Дикий — гордость Первой студии и вечная ее беда. С юности его талант, какой-то отчаянный, озаренный, заставлял нас мириться с его весьма условными морально-нравственными устоями. Сулержицкий много занимался им, не раз к обсуждению поведения Дикого приобщался сам Константин Сергеевич и принималось решение об изгнании его из Студии, но он всегда возвращался и мы его принимали, потому что через распущенность, ложь, жестокость прорывалось дарование — стихийное, яркое, особенное. Дикий в те годы был мало культурен и образован, но никогда не думал и ничего не делал «средне» — в его буйной голове все рождалось крупно, неожиданно, смело. Его ни с кем нельзя было спутать, перед его обаянием — актерским, мужским — трудно было устоять. Шли годы, десятилетия, менялся Дикий, стал большим, мыслящим художником, но что-то, видно, осталось в натуре, из-за чего он метался по разным театрам, не создал своего, хотя по размаху, природой отпущенному, должен был и пытался создать. Всю жизнь в нем с переменным успехом происходило единоборство равно необузданных таланта и характера. Но знаменитым {260} ему было стать суждено, и он им по справедливости стал.

Возвращаясь ко времени «раскола» в МХАТ 2‑м, хочу рассказать о нем так, как думаю, и заверяю, что буду объективна и честна. Дикий, никем не притесняемый, в первый же сезон театра поставил пьесу Замятина «Блоха» по «Левше» Лескова. Его соавтором стал приглашенный в этот спектакль великолепный Кустодиев. Сочные до дерзости краски оформления, изобретательность и темперамент режиссуры, неповторимый юмор и язык автора, сплавившись в единое целое, явили стилизованное, откровенно балаганное, лубочное действо, крайне неожиданное после интеллектуально-философского «Гамлета». На сцене происходил удалой разгул цвета, звука, феерической, чуть грубоватой театральности и, конечно же, актерского мастерства. Сам Дикий с забубенной лихостью играл атамана Платова; трогательная наивность и затаенная грусть светились в открытом, светлом взгляде народного умельца Левши в исполнении Волкова, невозможно хороша была Бирман — застенчивая русская Машка и «аглицкая девка Меря», виртуозно лузгавшая семечки в Лондоне. Она казалась ожившей пародией на лубочную куклу, но была не толстая, не круглая, как все привыкли, а худая и длинная. С немыслимо наивным выражением узкого неулыбчивого лица, она не реагировала ни на какие события жизни и только к Левше все время озабоченно пристраивалась, чтобы в любой момент быть у него под рукой.

Спектакль и хвалили и ругали, но зрительский успех он имел огромный. Правда, этот самый веселый наш спектакль послужил причиной самого грустного события в жизни театра. Посмотрев его, Станиславский признал работу талантливой, но решительно заявил, что пути его и наши разошлись. Он еще пришел поздравить нас с новым, 1926 годом (который мы, как всегда, встречали все вместе в театре), но никогда больше не захотел увидеть ни одного нашего спектакля. Это было тяжело, больно, но никак не отразилось на отношении к Дикому — в театре его «Блоху» приняли. Он мог продолжать работу в благоприятных условиях, при полном признании внутри театра. Но его честолюбие не могло мириться с единовластием Чехова — директора и художественного руководителя. И затеянная им кампания была, если называть вещи своими именами, банальной «борьбой за престол». Он не хотел понять, что, как и никто другой, не может соперничать с Чеховым в актерском искусстве, что в силу особенностей своего характера не может занять в театре {261} положения ни административно одаренного Берсенева, ни собранного, творчески дисциплинированного Сушкевича. А положение одного из ведущих режиссеров и актеров труппы Дикого не устраивало.

Честно говоря, я могла бы понять его — он действительно был так талантлив, самобытен и силен, что имел право на управление коллективом, но другим, в котором не было Чехова. Я могла бы понять и актеров, пошедших за ним, — их обиды и претензии по поводу отсутствия ролей и всяческого «затирания» (несколько преувеличенные — одни достаточно играли, другие хотели играть то, чего не могли), возможно, имели какие-то основания. Театр — сложный организм, почти невероятно, чтобы каждого удовлетворяла собственная судьба, но от этого, конечно, не легче тем, кому плохо. Кстати, большая часть «оппозиции», кроме Дикого, Пыжовой и Волкова, состояла из актеров совсем средних. Однако они занимали общественное положение в театре (один — председатель месткома, другой — редактор стенгазеты) и поэтому были сильными и полезными союзниками.

И все-таки, повторяю, я могла бы понять притязания их всех во главе с Диким и даже в чем-то посочувствовать, простить несправедливость к нам, остальным. В театре, как в семье, всякое бывает — надо уметь понимать и прощать друг друга. Но надо еще, обязательно надо быть честным и не применять запрещенных ударов. Именно это условие не тревожило ум и совесть «оппозиции», обвинявшей руководство театра в протекционизме, «кумовстве». Действительно, Берсенев и я, Сушкевич и Бромлей, Дурасова и Чебан, Дейкун и Благонравов были супругами, а Наталия Алексеевна Венкстерн — моей двоюродной сестрой. Но ведь наши противники знали, понимали, что не семейным положением мы обязаны своим ролям, а по праву личной одаренности играем их, да еще с успехом, которого не получишь, предъявив свидетельство о браке. И пьесу «В 1825 году» ставили не по «родственному» принципу — нам хотелось отметить юбилей декабристов, и эта пьеса показалась наиболее подходящей. Далее следовало отвратительное, ложное обвинение в финансовых нарушениях, чуть ли не в жульничестве, слава богу, не подтвержденное проверкой высокой комиссии. Но атмосфера склоки, агрессивности одних и оскорбленности других вылилась в открытую взаимную ненависть — после многолетнего сотрудничества в обстановке дружелюбия и взаимного уважения.

{262} И все это было лишь приправой к якобы главному пункту расхождения «оппозиции» с театром — творческому. Весь репертуар театра преподносился группой Дикого как целенаправленный выбор пьес, идеологически чуждых советской действительности. Художественная неудача «Орестеи» расценивалась как идейный упадок театра, способного и «Гамлетом», и «Петербургом», и «Евграфом» оказать разлагающее влияние на советского зрителя. «Оппозиция» настаивала на «выпрямлении идеологической линии», «искривление» которой ей виделось в планах Чехова, мечтавшего о «Дон Кихоте», «Орлеанской деве», «Фаусте», инсценировке «Войны и мира» или «Воскресения», искавшего, кому заказать пьесу о советском студенчестве; она протестовала против «Взятия Бастилии» Роллана, подготавливаемого театром к десятилетию Октябрьской революции.

Призывая к «излечению» театра современной драматургией, сами лидеры «оппозиции» предлагали к постановке «Волки и овцы» Островского, причем, как настаивал Волков, «без всякого новаторства», то есть традиционно, как встарь. Все это подтверждало нашу уверенность, что за высокими словами и тяжкими обвинениями кроются не страстные убеждения, а только страстное желание занять командные места.

Самой большой помехой был Чехов, в него и полетели самые отравленные стрелы: занятия актерской техникой, которой Михаил Александрович придавал огромное значение, основывались, по утверждению Дикого, на антропософии и мистике. Тут надо заметить, что Дикий на уроки Чехова не ходил и потому судить о них не мог.

Чехов вырабатывал в нас сценическое внимание. Он, например, придумал такое упражнение: один из нас назначался дирижером, под его руководством мы двигались, танцевали, но по приказу его руки застывали, и каждый должен был мотивировать свою позу — это развивало и пластику и фантазию. Чехов любил слово, считал, что произношение, звучание отдельных букв может придать особенность характеру — мягкость или жестокость, сделать его более выразительным. (Кстати, когда я вижу в современных спектаклях молодых, талантливых актеров, мне часто кажется, что их искусство стало бы гораздо выше, будь у них более совершенны пластика и владение словом.) Никакого «таинства» Чехов в занятия не привносил. И право, не было в них измены Станиславскому, Сулержицкому и Вахтангову, в чем обвинял Чехова Дикий. {263} И «формалистом» Чехов не был. Он любил форму, искал ее для каждого спектакля, но никогда не подменял ею содержания, которое всегда оставалось главным, тому доказательство — все его работы. Конечно, Чехов и ошибался и не всегда был прав (об этом я еще скажу), но как жаль, что за всю жизнь Дикий не справился со своей неприязнью к Первой студии МХАТ 2‑му и в книге, написанной на закате жизни, не пожалев и зачеркнув собственные удачи, смазал лучшие дни нашей молодости сплошной черной краской. Это несправедливо и неправдиво. Серафима Германовна Бирман в своей книге «Путь актрисы» вступила с ним в подробный спор. Поскольку я с ней солидарна, не стану повторять то, что уже сказано ею. Приведу лишь несколько фраз, под которыми готова подписаться: «Мы видели в Чехове *театр*. Только *театру* учились у него. Только *театру* учил он нас. Никто из нас не попадался “в сети антропософии” — Чехов не занимался идеологической контрабандой».

Мне сейчас трудно восстановить этапы внутритеатральной войны с «оппозицией», она длилась несколько месяцев. Помню только, что поначалу к ней отнеслись как к обычным осложнениям, возникающим время от времени во всех театрах. После многих совещаний с привлечением официальных лиц из ЦК РАБИС предъявленные обвинения с руководства театра сняли, «оппозиции» указали на недостойное поведение, Луначарский не принял отставку, о которой просил Чехов, и прислал в театр письмо.

«Дорогие товарищи!

Ваш театр принадлежит к числу лучших в Москве и во всей Европе.

Ваша труппа блещет замечательными талантами, и спектакли… отличаются тонким и продуманным исполнением.

… Как и все другие театры, отличающиеся жизненностью и стремлением к художественному самосовершенствованию, так и ваш театр переживал и будет еще переживать различные фазы развития.

… Долг каждого работника вашего театра дорожить возможностью работать в коллективе такой исключительной силы и беречь театр на пути его развития. Поэтому имевшиеся в вашем театре выступления отдельных лиц, дезорганизующие художественную, рабочую и моральную атмосферу театра, мною решительно осуждаются.

… Наркомпрос чувствует полное доверие к нынешней дирекции театра. Как всякая дирекция, она может подвергаться {264} здоровой и деловой критике с разных сторон, но она является настолько талантливой и компетентной, что многие другие театры могут… с завистью смотреть на ваш театр.

… Я твердо убежден, что все мешающие театру работать недоразумения прекратятся и все вы поймете, какие великолепные перспективы открываются перед вами, поскольку вы сохраните единство, и как нелепо было бы вам расстраивать и разрушать ваш театр.

Нарком по просвещению *А. Луначарский*».

Принятое решение о сохранении труппы не изжило враждебности в отношениях между «лагерями». Взнервленные непривычными в нашем театре распрями, актеры не пожелали участвовать в спектакле «оппозиции» «Волки и овцы», членов которой в свою очередь не заняли в «Деле», что тоже, конечно, не было проявлением большой мудрости. В конце концов тягостный «худой мир» кончился шумным скандалом. Очень средний артист, оставленный из сочувствия к перенесенной им тяжелой болезни на выходные роли, опубликовал в «Новом зрителе» статью, явно инспирированную «оппозицией». Помимо указаний на чуждую идеологию она пестрела такими выражениями, как «аристократическая семейная каста», «актерское бесправие», «дневные художественные убийства». Даже в самоубийстве душевнобольного актера Верещагина обвинялась дирекция: «Воздуха нет и дышать нечем! Какой-то смрад, кошмар, ужас…» Это уже было слишком.

В газетах появились письма в защиту театра, одно из них подписали Станиславский, Мейерхольд, Таиров и другие театральные деятели. Сочувственные письма приходили на имя Чехова.

На собрании в театре было составлено открытое письмо, в котором труппа заявляла, что все положения статьи ложны, что личное недовольство там прикрыто «идейным» несогласием и т. д. Большинство артистов подали в дирекцию заявления об уходе из театра, так как не считали возможным работать в одном коллективе с членами «оппозиции».

Для решения конфликта была создана авторитетная комиссия во главе с Луначарским, заседал президиум ЦК РАБИС. Результатом явилось постановление о реорганизации руководства театра: директор — Чехов, заместитель по идеологической части — Екатерина Павловна {265} Херсонская, помощники директора по художественной и административно-финансовой части — Сушкевич и Берсенев (до этого они были членами правления театра); заведующий литературной частью — Владимир Подгорный. Также решено было, что «оппозиция» ввиду невозможности ее совместной работы с остальной труппой должна уйти из театра.

Это были тяжелые месяцы. Не знаю зачем — высказать душу, поделиться нашей бедой — я написала Немировичу-Данченко, находящемуся тогда в Америке, длиннющее письмо на множестве страниц. Он приехал, когда все уже более или менее улеглось. Но, видно, услышал в письме такой сердечный вопль, что сказал мне при встрече: «Ваше письмо ускорило мой приезд. Из него глянул на меня человек и художник». За эти слова я благодарна ему, как и за все остальное, что он дал мне в жизни.

В то время я, как все, клокотала против Дикого, Пыжовой, жаждала их ухода. Потом мы встречались с Ольгой, как мне кажется, вполне доброжелательно. Во всяком случае, я радовалась, что у нее все хорошо. И в этом нет ничего странного — ведь мы были очень близки в юности, это не забывается. Удивительно другое. Никогда не состоя в тесной дружбе с Диким, понимая, что он был главным виновником раскола в театре, более того, зная, что он всегда люто ненавидел моего мужа, я издали, не соприкасаясь с ним, следила за его судьбой, о чем он понятия не имел. Сила его яростного таланта и обаяния, память о лучшем в нем заставляли меня волноваться его взлетами и падениями — их хватало. Конечно, он вырвался, взвихрился — иначе и быть не могло, уж слишком был могуч.

Мы почти не виделись. Помню случайную встречу в ресторане Дома актера. Он подошел: «Извини меня, Ваня, я хочу посидеть рядом с Софочкой». Иван Николаевич оставил нас, и Дикий говорил со мной дружески, вспоминая прошлое, явно хотел продлить наше свидание. Почему? Может быть, ему передались через годы и расстояния мое участие, мой интерес к нему.

И еще одно — незабываемое на всю жизнь. В жестокий, страшный день своей жизни я пришла в Театр имени Ленинского комсомола на панихиду по Берсеневу. Казалось, что запаяна в сосуд из толстого стекла, — плохо видела окружающих, плохо слышала речи. И вдруг, почувствовав металлический холодок на лбу, очнулась на {266} груди Дикого — крепким объятием он прижимал мое лицо к своим орденам.

— Ты ничего… Ты сильная… Ничего, ничего… — тихо повторял он бессмысленные слова.

Я навсегда запомнила участливый голос Дикого, защитное кольцо его крепких рук. Значит, и добро проявлялось в нем так же горячо, активно, как все остальные свойства характера. Не берусь анализировать ни сложную личность Дикого, ни сложность человеческих отношений вообще. Знаю только, что в голосе моем всегда звучит трудно объяснимая нежность, когда произношу его имя: «Але‑е‑ша». Вот так.

Взъерошенный после длительных неприятностей, потерявший часть труппы, театр постепенно входил в обычный трудовой ритм. Кончалось лето 1927 года.

К ноябрьским праздникам выпустили «Взятие Бастилии». Я не участвовала в спектакле, плохо его помню, — скорее всего, он ничем не блистал. Гораздо интересней были «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого той же осенью и «Закат» Бабеля, премьера которого состоялась в начале 1928 года.

Талантливое произведение часто оказывается шире, прогрессивнее, чем мировоззрение писателя. Так, автор «Смерти Иоанна Грозного», спорно решая проблему власти на Руси, дал благодарный материал Чебану и Берсеневу для создания мощных сценических образов — Грозного и Годунова. Оба они предстали в спектакле государственными мужами большого ума и силы.

В начале работы над эффектной, увлекательной ролью Годунова Иван Николаевич вдруг заскучал.

— Я знаю, что вина не в пьесе, не в режиссере, а во мне самом, — жаловался он мне. — И тем хуже — я не могу даже объяснить свою неудачу чужой бездарностью. Меня все тянет играть властность, хитрость, то есть имена существительные, понятия, идеи. А играть можно только характер, только через него правильно донесешь идею.

Поиски характерности Годунова были бесплодны, пока Берсенев не вспомнил, что его герой «вчерашний раб, татарин». И нашел лицо с раскосыми, хищными глазами, бритую голову, особую походку, с болтающимися руками. «Годунов — кошка… А может, тигр?» — решал он. Появилась опасная вкрадчивость голоса и жестов, внутреннее {267} напряжение, как бы готовность в любой момент к прыжку, змеями вползающие в душу интонации, затаенная хитрость во всех повадках. Овладев этой характерностью, Берсенев уже уверенно создал образ личности незаурядной, волевой, интересной — при всей человеческой негативности. Он играл не злодея, а пронзительно умного политика.

И хотя Грозный в трагедии Толстого и в исполнении Чебана выглядел уже усталым, с шаркающей походкой и чуть заплетающейся речью стариком, он был еще заносчиво тверд в своем упорном своевластии, глаза его лихорадочно блестели. И потому борьба царя со «вчерашним рабом» была схваткой львов — умирающего и молодого.

С великолепным мастерством играли актеры последнюю сцену — бой не на жизнь, а на смерть. Говоря по-нынешнему, Годунов довел царя до инфаркта. Тогда же таких слов не знали, ясно было лишь, что он повинен в смерти Грозного. Царю неуютно было под пристальным, немигающим взглядом Бориса — синие глаза Берсенева становились мрачно-черными, в них таилась смерть. На вопрос: «Что ты так смотришь на меня? Как смеешь ты так смотреть!» — Годунов холодно и беспощадно напоминал Грозному о предсказании волхвов, напророчивших его конец.

Я всегда вспоминала при этом потрясающую сцену из «Юлия Цезаря», в которой предсказатель остерегает великого, непобедимого императора: «Бойся мартовских ид!» В обеих трагедиях, как известно, пророчества сбываются — венценосцы погибают. Естественная смерть Грозного оказывалась столь же неизбежной и логичной, как насильственное убийство Цезаря. Не сравнивая Шекспира с Толстым, хочу только сказать, что игра Чебана и Берсенева в «Смерти Иоанна Грозного» достигала шекспировского накала. Их успех был огромен: зрители, казалось, переставали дышать — такая стояла в зале тишина. Однажды из публики на сцену Берсеневу передали статуэтку, изображающую Шаляпина в роли Бориса Годунова, которая до сих пор стоит на рабочем столе Берсенева у меня дома. Не могу не упомянуть и блестящее исполнение Готовцевым роли Гарабурды — вельможная, слегка развинченная походка, естественное и веселое величие, чуть приметный акцент. Это был магнат, сибарит, бонвиван, король мазурки и при всем том — характер рубенсовской сочности и силы. Замечательно играл!

{268} «Закат» — недооцененная пьеса Бабеля, в которой принято видеть лишь хорошо выписанный мещанский быт прошлого, окрашенный одесско-еврейским колоритом. В постановке Сушкевича семейная война между старым Менделем Криком и сыном вырастала в социальную трагедию. Чебан в этой роли еще раз убедил в несомненной трагедийности своего таланта. Его Мендель был монументален, значителен и так же «львино», как Грозный (но, естественно, с другой, и точной, характерностью), дрался за свое маленькое царство и большую, пришедшую на склоне лет страсть к юной золотокосой Марусе.

Совсем небольшая роль этой девушки стала одной из побед Кати Корнаковой. О спектакле много спорили, по-разному его оценивали, но все восхищались целомудрием, сохраненным Корнаковой при сомнительной ситуации и отнюдь не изысканном лексиконе Маруси, признавали ее очарование. Кто-то из критиков даже писал, что она похожа на Гретхен, которая должна «омолодить Фауста с Молдаванки». Корнакова действительно внутренним светом смягчала все грубое, темное, что ее окружало, не теряя при этом ни чувства жанра, ни юмора.

Бабелевский юмор окрашивал весь спектакль, даже самые драматические его события. Юмором была пронизана игра Берсенева, хотя в его исполнении Беня Крик являл жестокого представителя новой формации «хозяев». Он укротил всесильного Менделя, который в последнем действии, на свадьбе дочери, сидел жалко покорный в нелепом на его плечах биндюжника фраке. Но истинный фейерверк юмора, конечно же, исходил от Бирман, игравшей дочь Менделя — засидевшуюся невесту Двойру. Где подслушала Сима ее специфическую речь, где подсмотрела неуклюжую утиную походку, как нашла подчеркнутое гримом выжидающе-обиженное выражение лица — вопрос, часто возникавший у меня, когда я видела свою подругу на сцене. Но была она чрезвычайно точна, остра и комична.

В эту же зиму театр отмечал пятнадцатилетний юбилей. Он проходил торжественно и весело. Подробности стерлись в памяти. Но помню знамя с портретами Станиславского и Немировича-Данченко; минуту молчания в память Сулержицкого и Вахтангова; строгий доклад Сушкевича об итогах прожитых театром лет; официальные речи и поздравления актерам, получившим звание заслуженных артистов; чтение теплого письма Луначарского, не приехавшего из-за болезни. Потом — один акт из первого студийного спектакля, «Гибель “Надежды”», который {269} играли первые исполнители — Чехов, Бирман, Дейкун, Соловьева, Попова и я. Дальше следовал очень смешной капустник, под названием «Олимп, или Греческие боги в исполнении юбиляров».

Был выпущен также специальный номер возобновленной сатирической газеты «Честное слово» под редакцией Гюга Гиггинса — этот псевдоним принадлежал неистощимому на шуточные сочинения и выдумки Владимиру Подгорному.

Вдохновленные, обласканные приличествующими юбилею речами, мы продолжали работать.

Бирман и Смышляев ставили пьесу К. Липскерова «Митькино царство». Пьеса о «смутном времени» не случайно называлась так легкомысленно — автор нарочито вел сюжетную интригу вопреки истории: самородок, выходец из низов, Митька влюбляется в Марину и потому решает стать царем. Но, ненавидя всем нутром подло охмуривших его панов и бояр, сам против себя устраивает бунт и убегает на волю. Пьеса вызвала много нападок, но дала возможность для постановки буффонно-комедийной, остроумной, подчеркнуто театральной.

Получив роль Марины Мнишек, я, как часто со мной бывало, в ночной тиши своей комнаты, ничего еще не зная о моей героине, взяла в руки текст и проиграла роль с начала до конца — рыдая, смеясь, вскакивая, падая. Я всегда испытывала при этом странную, необъяснимую радость — может быть, от прикосновения к новой жизни, которая должна стать моей. Потом все это забывала, работала заново, но, наверное, какие-то места, интонации тех актерски свободных ночных минут оставались в законченном рисунке.

«Ночная проба» совсем не дала ключа к образу. Марина представлялась мне сотканной из тщеславия, нежности, бессердечия и женственности. Больше всего она женщина, и честолюбие ее не имеет никакого отношения к политике — власть ей нужна для любви, успеха, для красивой позы на московском троне. Я отказалась от заложенной в пьесе пародийности, мне казалось, что мотивы, по которым Марина рвется в царицы, достаточно комедийны. Так я придумала, а что дальше, как это должно выражаться — еще не понимала. Помог случай. Или актерская наблюдательность, фантазия. Никогда не знала — случай ли дает волю фантазии, наблюдательность ли фиксирует {270} обстоятельства, не обращающие на себя внимание никого другого, кроме актера.

А случай был такой. Вместе со всей публикой партера мы с Берсеневым, оборотясь к «царской» ложе Большого театра, аплодировали какой-то высокопоставленной иностранной чете. Я подробно разглядывала красивую и надменную даму в белоснежном платье, с бриллиантовой диадемой в замысловатой прическе. Она, слегка поворачивая голову и сохраняя полную неподвижность фигуры, чуть кивала в разные стороны — скромно и небрежно. За этими суховатыми кивками мне почудилась ликующая радость от сознания своей значительности, от несущихся к ней аплодисментов и восхищенных взглядов. И меня кольнуло: это же моя Марина! Позже, в спектакле, проходя по стене Московского Кремля и кланяясь стоящему внизу, у ее ног, народу, Марина отвечала на приветствия такими же короткими кивками, внутренне разрываясь от счастья, что всего достигла. А общее душевное и физическое состояние, которое я для себя назвала «внутренней мазуркой», помогла мне обрести польская кондитерская на Тверской. Похожие друг на друга хорошенькие девушки-продавщицы были очаровательны в своей непринужденной грациозности. Они все время чему-то посмеивались, разговаривая между собой, к клиентам обращались с кокетливо-льстивой интонацией, в которой проскальзывали вдруг царственные нотки. Все это создавало какую-то непрестанно льющуюся мелодию, кою я и освоила, часто бывая в магазине и прислушиваясь к прелестным полькам. Это была вечная мазурка, звучавшая в них, что бы они ни говорили, что бы ни делали. Вот эту речь, с ее особенной мелодикой, я тоже использовала для моей Марины, и все ее пребывание на сцене проходило в определенном ритме — никому не видной, не слышной мазурки.

Роль доставляла мне удовольствие, особенно в партнерстве с Готовцевым. Он играл Митьку с присущей ему открытостью — нараспашку, и публика высоко ценила его актерскую щедрость. Готовцев всегда изобретал игры, помогавшие войти в нужное настроение. Например, в спектакле была такая мизансцена: выкраденную им Марину Самозванец выносит из кулис на руках. Перед выходом Готовцев легко поднимал мое совсем тщедушное тогда тело.

— Ну, спасибо! — говорил он ворчливо. — Опять пирожков наелась, а я таскай.

{271} — Какие еще пирожки, — огрызалась я, — из-за тебя я и не обедаю перед спектаклем.

— Рассказывай, — не унимался Володя, — я же чувствую, вот они. — И, легонько подбрасывая меня вверх, выносил на сцену.

Я любила свою коварную польку и, если верить реакции публики и рецензентов, хорошо ее играла. Друзьям тоже нравилось.

А с Мариной я еще встретилась — через много-много лет, в Польше. Рассматривая полотна в Краковском замке, я с непонятным мне самой волнением задержалась у старинного женского портрета и спросила гида, чей он.

— Это Марина Мнишек, — последовал довольно безразличный ответ, и группа двинулась дальше.

Я испытала странное ощущение. Играя спектакль, мы в силу «неправдошности» пьесы как-то не думали о своих персонажах как о конкретных исторических личностях. И вот я смотрю на настоящую Марину Мнишек, на ее маленькое лисье личико.

— Прости меня, — шепнула я, смущенная пристальным взглядом ее странных, немножко сумасшедших глаз. — Ты, наверное, была совсем другой…

Премьера «Митькиного царства» состоялась в следующем сезоне. А до нее я еще успела сыграть в пьесе Родиана и Зайцева «Фрол Севастьянов» роль Елены, про которую только и помню, что она была художница и строгого воспитания профессорская дочка. Немирович-Данченко как-то невнятно похвалил мою фигуру, из чего я заключила, что ничего больше он похвалить не мог. Но это не испортило настроения, — другие героини давали мне право считать себя уже настоящей артисткой. Я получала огромное удовольствие, когда кто-нибудь из нетеатральных знакомых после спектакля непосредственно признавался: «Вы, оказывается, хорошая актриса, а мы думали, что просто при Берсеневе». Да, я была в театре сама по себе, не «при Берсеневе» — это делало меня счастливой. И я была при нем — его женой, что увеличивало счастье во сто крат. Меня ничто не омрачало. Даже то, что нас ограбили.

Наша первая с Иваном Николаевичем квартира состояла из большой комнаты над театром, без телефона. Как-то я спустилась вниз позвонить. Возвратившись минут через пятнадцать, увидела у двери женщину с большим портфелем.

{272} — Не входите! — испуганно прошептала она. — Там бандиты, они могут убить. Пойдемте, позовем мужчин.

Не раздумывая, что она сама здесь делает, я кинулась за ней. Пока кому-то что-то объясняла, женщина исчезла. А в комнате не нашли ничего, кроме казенной мебели. Было жаль наших «выходных» пальто и костюмов, особенно бабушкиных аметистов, которые, скорее всего, «ушли» в портфеле женщины. Но смелое нахальство грабежа и моя бестолковость в конце концов нас рассмешили. Тем более что в том же году мы получили нынешнюю квартиру, где, как только въехали, с ближайшими друзьями справили импровизированное новоселье: в середине совершенно пустой комнаты вместо стола накрыли скатертью большую корзину, в которой перевозили вещи, а гости расселись вокруг нее на узлах — и как было весело! Да и можно ли огорчаться, если кончен в общем удачный юбилейный сезон, впереди отдых и снова, снова — золотая от солнца Италия.

В этой сказочной стране, где грезы мешались с действительностью, мы уже бывали. Но в этот раз ехали только вдвоем, что сообщало поездке оттенок свадебного путешествия. О господи, как это прекрасно, когда, молодая, уверенная, идешь рядом с самым красивым, единственным мужчиной, который муж, друг, партнер, единомышленник — все в твоей жизни, а его влюбленные глаза убеждают, что ты лучшая из женщин — для него одного, конечно, но других ведь и не надо. Как прекрасно, когда двоих кроме любви прочно связывает страсть к одной профессии, верность одному театру и глубокая вера в единственное призвание. Казалось, у нас на двоих одно дыхание, одна кровеносная система и бурлящая жизнь свободно переливается из одного сердца в другое. И этот праздник любви после напряженной работы окрашен еще dolce far niente, что в дословном переводе с итальянского означает «сладкое ничегонеделание».

В тот год с детства знакомые итальянские города как-то заново открывались мне. В отрезанной от мира болотами Равенне я думала о времени, когда здесь еще было море, когда правила жестокая Феодора. Глядя на нее — чужую, отдаленную веками, с неподвижными мозаичными глазами, — я вдруг вспомнила, что сначала она была танцовщицей — значит, почти коллегой, только с государственным умом и великой энергией. … Болота, пески, тишина. «Ты, как младенец, спишь, Равенна, у сонной вечности в руках…» — блоковские слова обретали зримость. И вдруг {273} все заслоняла мысль о Данте: может, он ходил по этой узкой, жаркой улочке и тихонько бормотал свои великие строки. В Пинете, где он бродил когда-то в мучительной тоске, мы лежали на песке, отдыхали. Вдруг что-то зашуршало, и мне показалось, что это Данте посмотрел изумленно на странных людей, живущих теперь на его земле, и, задев плащом ветку, прошел мимо, обратно к себе, в свой век.

— Ваня! — голос мой обрывается от волнения. — Ты видел сейчас Данте?

— Ох, спи, пожалуйста. — Глаза закрыты, лицо безмятежно — значит, к нему не приходил. Жаль…

В открытом дачном вагоне мы приехали в Каррару. На станции, готовые к отправке, лежали пласты драгоценного мрамора — я никогда не видела такого и изумилась щедрости этой земли. А после долго стояла у гробницы Медичи во Флоренции — особенно меня потрясала Ночь.

В городе Микеланджело, глядя на его творения, я вспоминала его стихи:

«Мне сладко спать и слаще камнем быть
Во времена позора и паденья.
Не жить, не чувствовать — одно спасенье,
Умолкни, чтоб меня не разбудить».

Удивляла мирная, провинциальная жизнь Помпеи — с ней ведь всегда была связано представление о катастрофе.

Жизнь и искусство в Италии так сплетены, что их трудно разделить. В маленьком театрике мы смотрели что-то совсем пустое, но публика нас восхитила. В антракте все совершенно серьезно и с явным удовольствием репетировали, а потом, во время действия, подхватывали песню и пели вместе с актерами. Все производили впечатление веселых, талантливых и свободных людей. Даже официант в кафе, где мы завтракали, когда его уличали в обсчете, так заразительно смеялся, так искренне приговаривал: «Grazia, grazia», что хотелось прибавить ему чаевых; даже шоколадные полуголые мальчишки, с необыкновенным пылом выполнявшие взятые на себя нехитрые обязанности гидов — получая гонорар в виде цветных бумажных пакетиков с конфетами, они вкусно чмокали губами и восклицали что-то вроде: «Э‑э, це‑це‑це!»

В Лидо мы поселились в небольшом пансионе над самым морем. Хозяин провел нас в комнату, потом просил {274} спуститься вниз познакомиться с его женой, из-за любви к которой он, австриец, когда-то давно остался в Италии. В столовую в кресле на колесиках въехала старая и довольно безобразная женщина. Мы обомлели, а хозяин смотрел на нее сияющими глазами. После нескольких слов она уехала, а он задумчиво сказал: «Desideria. Ее зовут Desideria», то есть «желанная». Как он сохранил свою мечту, свое юное ослепление, мы не могли понять. Но с Дезидерией подружились, она была милая. На балконе, где мы с ней сидели, к нам присоединялись пожилая американка, тоже когда-то нечаянно оставшаяся в Италии (она раскрашивала шарфы цветами переменчивой волны — очень красиво), и ученый из Германии («professore», как его называли). Мы вели разговор на странном, итало-немецко-французском языке, прекрасно понимая друг друга. Потом спускались в прохладный бар на берегу, где была выставлена коллекция разных вин и не было продавца: зайдет усталый пловец, выпьет, положит деньги в большой кошелек и поплывет дальше. На высказанное нами опасение владелец бара беспечно отвечал: «Здесь все свои, некому воровать». Его сын, лет десяти-двенадцати, появлялся, как только мы приходили. «Э‑э‑э, professore!» — требовательно кричал он, и тот с удовольствием начинал играть с ним в чехарду.

Как-то утром я проснулась от легкого шуршания. В комнате солнечно, светло. А из таза с водой, стоящего за окном, толкаясь, пьют голуби неправдоподобных цветов — нежно-голубые, розовые, бледно-зеленые… Как продолжение волшебного сна из окна над моей головой повисает изумрудная ветвь с оранжевым апельсином и родной голос произносит: «Я пришел к тебе с приветом, рассказать, что солнце встало…» Я закрываю глаза и думаю: если рай существует, там все как здесь сейчас — цветные голуби, апельсиновая ветвь и этот голос, который тут же возвращает меня на землю.

— Ты слышишь — солнце встало! Вставай скорее, пошли купаться.

Взявшись за руки, мы шли на пляж. На желтом твердом песке одна-одинешенька сидела старуха и смотрела на тихое море особенного, «итальянского» цвета. Проходя мимо нее, мы услышали? «Красивая пара» — и, довольные, поблагодарили за добрые слова. А она вслед нам послала составленное из итальянских и французских слов: «Вы, двое, любите друг друга подольше» — и добавила громко по-русски: «Дольго, дольго».

{275} Мы много лет были послушны ее совету. Я — до сих пор.

Помню собор напротив тихой гостиницы в Орвиетто. Живущий на его крыше бронзовый рыцарь в латах днем и ночью каждые полчаса важно бил по своему бронзовому щиту. Слышный в нашем номере бой я воспринимала как возвещение следующих тридцати минут счастья. И только через долгие годы поняла, что то был знак не наступающего, а навсегда уходящего времени. Еще не думала я, что в последний приезд не найду в Италии столь привлекавшей меня поэтичной непринужденности жизни, — в начале тридцатых годов там уже чувствовалась какая-то враждебная напряженность, и длинные тени чернорубашечников по-хозяйски ложились на сверкающую красоту страны, которую я так любила.

Утратив северную бледнолицесть, загорелые дочерна, полные впечатлений ехали мы из Италии в Германию. Там ждали нас Чеховы — мы заранее сговорились, что проведем в Мюнхене несколько дней и вместе возвратимся в Москву к началу сезона. После приветственных объятий я сразу обратила внимание на расстроенное лицо Ксении и суровую сосредоточенность Миши. И на нас, первых, неподготовленных, пал удар: Чехов объявил, что остается за границей. Это было непостижимо — мы отказывались верить, уговаривали, не теряя надежды. Ксения тоже была в ошеломлении, — он только на днях сообщил ей о своем решении. Она, немка, имеющая родственников в Германии, рыдала, умоляла его вернуться с нами домой. Но Чехов был неумолим. Не берусь описывать наши бесконечные, сбивчивые разговоры — дни были мучительны, ночи бессонны. Особенно томительно длился день расставания — бесконечные переходы из одного кафе в другое, неуверенные слова, что вообще-то они еще вернутся, может быть, в будущем году…

— Мы за тобой приедем, непременно, — пытался бодриться Иван Николаевич.

— Да, да, через год чтобы вы были здесь, — рассеянно отвечал Михаил Александрович. И тут же, «прежним» голосом: — Софурай, ну взгляни на меня, ну повернись ко мне!

Наконец наступил вечер. Вчетвером мы стояли на перроне Мюнхенского вокзала. Все слова уже были сказаны — мы уезжали, они оставались. Первая заплакала Ксения — {276} тихо, но так надсадно, словно у нее разрывалось все нутро, за ней — я, потом, уже не стесняясь, — мужчины…

Из окна вагона я в последний раз увидела Чехова — уже отъединенного от всех, с его особенным взглядом, который я хорошо знала, — глубоким, далеким, никого в себя не впускающим. Поезд тронулся, увозя меня от этого взгляда, и через минуту я уже различала лишь две неподвижные фигуры, оставшиеся на чужой платформе.

— Мы никогда их больше не увидим, — устало и глухо сказал Берсенев.

Однообразный стук колес не успокаивал, как обычно, не приводил мысли в порядок, — наоборот, беспокойно тревожил воспоминаниями. Как же так, ведь еще год назад мы с Чеховым, Ксенией, Верой Соловьевой и ее мужем Андреем Жилинским возвращались из Италии, где так дружно проводили отпуск. А в Венеции получили встречу-сюрприз. Набегавшись по музеям, возбужденные, мы заняли в ресторане столик близко от воды. Стояла уже темная тишина, слышались далекие всплески весел, откуда-то доносился чуть разбитый приятный тенор.

— Смотри, кого нам бог послал! — Голос был замечательно русский и знакомый.

И тут же мы соединились с Павлом Марковым и Николаем Эрдманом, человеком редкого таланта и очарования. Мы разговаривали хором, перебивая друг друга, как будто бы не видались сто лет. Только Чехов был задумчив, тих.

— Невозможно уйти, — сказал он, когда стали собираться, — особенно сейчас — все так примолкло…

Но в таком «смирном» состоянии он бывал редко и любил вовлекать меня в свои «безобразия», как говорили наши спутники. Мы придумали игру, будто у Чехова в Берлине живет злая, противная жена и трое детей — Гвоздик, Щелочка и Винтик. За обедом начинался длинный разговор — я беспокоилась о их здоровье. Однажды Чехов решил насмерть уморить Гвоздика, что придало нашим беседам за столом драматическое звучание.

— Миша, — скорбно вопрошала я, — а как сегодня здоровье Винтика?

— Замолчите! — набрасывался на нас Берсенев, которого, как и Ксению, наши идиотические диалоги безумно раздражали. — Миша, не отвечай ей!

Его злость веселила нас, и Миша придумывал что-то уж совсем замысловатое.

{277} — Ну вы посмотрите, — надрывался Берсенев, — эти дураки плачут от смеха! А что смешного?

— Мы плачем о покойном Гвоздике, — дружно отвечали мы.

— Вот и я здесь все хохочу, хохочу, — разряжал обстановку великодушный Эрдман.

В маленьком городке Римини нам встретилась полногрудая итальянка, ведущая на веревке козу, которая то упиралась, то начинала скакать. Чехов озорным глазом наблюдал за ней и вдруг, к изумлению прохожих, выпятив верхнюю губу и с криком: «Я — коза!» — заскакал боком. Он мчался вперед, несмотря на жару, и действительно стал ужасно похож на это животное. Остановить его было невозможно — фантазия требовала от него своего немедленного выражения.

И что же, думала я, никогда ничего подобного больше не будет? И никогда больше я не сыграю с ним «Свидание хотя и состоялось, но…» — инсценировку чеховского рассказа, с которой мы так долго и охотно выступали. Роль студента-медика, напившегося на радостях по поводу сдачи экзамена и явившегося в бессознательном состоянии на свидание, давала выход вечному стремлению Чехова к игре и импровизации. Он играл Гвоздикова с комедийным упоением, расцвечивая каждое слово неописуемыми интонациями, жестами, невесомыми прыжками. Смертельно пьяный, едва держась на ногах, а иногда и не держась, его студентик сохранял изящество и обаяние чистоты. Глядя на детски курносое лицо, каждый понимал, как невинно, как нечаянно он напился. Рассказ давал великолепную ситуацию для придумывания трюков. Чехов обожал, например, оживлять предметы, с которыми сталкивался по действию. В «Свидании…» он индивидуализировал пивные бутылки и стаканы: к одним относился с некоторым испугом, к другим — с почтением, с третьими был на короткой ноге. Все это происходило безмолвно, но ясно и точно. Случайно оказавшись на месте свидания, он не узнавал Сонечку, учил ее грамматике, клал голову к ней на плечо, потом срывался и, подпрыгивая, бил комаров. Он был участлив и строг, снисходителен и надменен. Но ошибались те, кто думал, что это безделка талантливого артиста, лихого на скорую выдумку. Мы репетировали очень серьезно. И Чехов мог позволить себе вытворять все что угодно лишь потому, что характер персонажа был им подробно разработан, а в установленном рисунке уже можно не ставить ограничений {278} фантазии. Его кажущаяся безудержность была выверена, но не мешала разнообразию актерских приемов. Чехов вовлекал и меня в искрометную стихию игры, хотя, по существу, всю сцену составлял его монолог, а моя роль была, в общем-то, служебной.

В финале Чехов — Гвоздиков, уже трезвый, но отчаянно икающий с перепою, читал свою записку Сонечке: «Не мог вчера явиться, потому что был ужасно болен…» — при этом он жалобно глядел в публику, ища сочувствия. И находил — уж очень был симпатичен. В ответ я — Сонечка проговаривала текст «рокового» ответа: «… уже не ваша С. P. S. Не отвечайте мне. Я вас ненавижу». Интонацию я время от времени меняла — то была полна презрения и гневно таращила на него глаза, то говорила томно, а влюбленный голос явно противоречил словам, то просто попугивала его, а самой было смешно. Как всегда, Чехов мгновенно реагировал на любой вариант — приходил в отчаяние, таял в надежде на благополучный исход, ликовал, понимая, что прощен. Зал стонал!

Мне кажется, те же внешние проявления — шаловливость, невесомое порхание, наивную проказливость, восторг импровизации — Чехов использовал, играя Хлестакова. Мне посчастливилось выступать с Чеховым в «Ревизоре», — по его просьбе, я приготовила роль Марьи Антоновны и играла только с ним, когда его приглашали на гастроли в другие города. Выступали мы и в Москве, в так называемых «сборных» спектаклях: одно время было принято по случаю какого-нибудь юбилея или театрального торжества давать спектакль с участием артистов разных театров. Так, например, моей maman Анной Андреевной бывала — шутка сказать! — Александра Александровна Яблочкина. Она была очень добра ко мне, и я гримировалась в ее уборной, слушая различные театральные легенды. После того как мы вместе играли, мне на все гастроли давали в Малом театре костюм для Марьи Антоновны — розовое атласное, в мелкий цветочек платье и косынку из настоящего кружева.

В Ленинград с нами ездил знаменитый Степан Кузнецов — он играл Городничего. Этот замечательный артист был на редкость легким и понятным партнером. И на сцене отличался сосредоточенностью и трезвостью, хотя имел слабость прихлебывать из фляжечки, всегда бывшей при нем. Побаиваясь Чехова, который в какие-то периоды пил, а потом стал строг по этой части, Степан Леонидович с трогательной наивностью говорил, что в {279} плоской бутылочке содержится необходимое ему полоскание. Иногда он при нас начинал «полоскать» горло и досадливо приговаривал: «Эх, опять проглотил…»

Утром мы гуляли по Невскому, вечерами, после спектакля, ужинали в ресторане гостиницы «Европейская», где и жили. Еще не настигнутые возрастом диеты, ели с большим аппетитом. Стоило Чехову отойти, Кузнецов заговорщицки склонялся ко мне.

— Софья Владимировна, вы не отпустите меня? — почему-то шепотом спрашивал он.

— Да идите, ради бога, — благодушно разрешала я.

— Только для Миши придумайте что-нибудь…

Утром он разговаривал с Чеховым виноватым голосом, а тот вроде бы ничего не замечал.

Как-то, сидя в купленном на нас троих четырехместном купе, мы с Чеховым нервничали — поезд скоро тронется, у Кузнецова завтра в Москве спектакль, а его нет. Наконец явился — глаза заискивающие, а голос непреклонный.

— Сразу заявляю — я не один!

У меня провалилось сердце — я старалась не смотреть на Чехова. А Кузнецов вдруг достал из-за пазухи махонького щенка-бульдожку, вызвавшего полное ликование вместо ожидаемого им возмущения. Щенок был неописуемо хорош и тут же окрещен Кузей. Степан все время ползал за Кузей и подтирал, Чехов перед ним танцевал, я поила молоком. А Кузя только моргал игрушечными глазками и поминутно засыпал. Конечно, для сна ночь была погублена, но мы не жаловались — все были страстные собачники. Утром мы нежно простились с Кузей, который потом долго жил в доме Степана Леонидовича.

Во многих городах Чехов играл Хлестакова и всегда брал меня с собой — ему нравилась наша сцена. Мне — тоже, но я всякий раз волновалась, не зная, что он сегодня придумает. Мы сидели каждый на своем стуле. Обольщая Марью Антоновну, Хлестаков — Чехов вместе со стулом ездил по сцене — то приближаясь к своему «предмету», то отдаляясь. Иногда он начинал меня теснить, я, спасаясь, вынужденно отъезжала, тоже на стуле. А в Киеве однажды он и вовсе со своего стула перепорхнул на мой и плюхнулся рядом. Я с визгом попыталась вскочить, но он схватил меня за талию и усадил. И при этом еще шептал: «Никуда, никуда…» Сначала я чуть сознание не потеряла, не зная, как выпутаться из этой непредусмотренной мизансцены. Но публика надрывалась {280} от смеха, и я подумала, — наверное, это правда смешно: девица, мечтающая выйти замуж, изо всех сил рвется от своего героя, а он, еще не подумав сделать предложение, ни за что не выпускает ее из объятий.

Гастроли в Киеве мне очень нравились — помимо зрителей к нам там хорошо относились и актеры. На каком-то спектакле они пришли в последнем антракте (среди них была молоденькая и прехорошенькая Дарья Васильевна Зеркалова) и по секрету сказали, что касса театра почему-то арестована и нам ничего не заплатят, если мы не откажемся доигрывать спектакль — в этом случае дирекция сейчас же изыщет средства. Конечно, мы, никого не пугая, спектакль сыграли. Нам действительно не заплатили, что было обидно, но забота киевских коллег тронула. Там же мы приобрели нового друга — суфлера, которого сначала сразили отказом от его услуг, а потом завоевали исполнением. В нем, видимо, погибал режиссер. Маленький, юркий, он почти вываливался из будки и шипел: «Направо пошли. Стали…» Народной сцене: «Уходи! Не туда же! Боже ты мой, налево уходи… Смотреть на меня! Пауза…» — это уже актерам. А после нашей сцены неслось торжествующее: «Вот как играть надо!» Мы с ним подружились, он бывал у нас в Москве и Берсеневу тоже нравился — умненький, смешливый и театр любил.

На продолжении всего пути — а поезд из Киева в Москву шел больше суток — Чехов изводил меня: он жил в образе «нервного молодого человека» — весь дергался, вскрикивал, хватался за голову, проливал чай и, все время обижаясь на меня, грыз носовой платок, хватал книгу из рук. Сначала я смеялась, потом устала. Он же устали не знал. «Миша, Миша…» — умоляла я его. Но он не откликался, — видите ли, в этот день его звали Петриком. Наконец он потребовал от меня аплодисментов и унялся.

И вот снова мы в качающемся вагоне, но одни — без Чехова, а ведь его место — здесь, здесь, рядом с нами. Неужели…

— Мы никогда больше его не увидим, — как бы продолжив мою мысль, повторил Берсенев после долгого молчания.

С тех пор прошла вечность. Уже давно признано, что с отъездом Чехова русская сцена потеряла великого актера. Его горько не сложившаяся за границей творческая {281} судьба оказалась трагической платой за бесповоротно сделанный шаг летом 1928 года. Я не ставлю перед собой задачу судить или оправдывать Чехова. Мне только хочется поделиться своими наблюдениями, мыслями по поводу событий, свидетельницей которых я была, — надеюсь, время сделало их более трезвыми и объективными.

Из того, что я рассказала ранее, Чехов вырисовывается как человек веселый, общительный, открытый дружбе., наделенный неиссякаемым юмором. Таким он и был. Но не только таким. Ему было свойственно нервное восприятие всего, что касалось его творчества, временами — даже психическая неуравновешенность. Бывали дни, когда он замыкался, отгораживался, не допуская никого в свой мир, в свои напряженные мысли, казался — или был — холодным, недоступным. Чрезвычайный во всем, он оставался чрезвычайным и в охватывающем его временами смятении духа — в такие периоды боялся соприкосновения с внешним миром, казавшимся ему хаосом неорганизованных вещей, звуков, лиц. В праздники запирался дома, боясь улицы, толпы, уверял, что, если выйдет, с ним обязательно случится что-нибудь ужасное. Бесстрашный на сцене, он, сталкиваясь с жизненными сложностями, становился пуглив, утрачивал чувство юмора, все события приобретали в его глазах драматическую, почти зловещую окраску.

Многие критики обращались с ним жестоко, применяя чудовищные формулировки, вроде «идейного труположества», требуя «вскрыть гнойник» и т. д. Его упрекали Гамлетом-антропософом, который «заслуживает сурового отпора со стороны марксиста и коммуниста». Он возмущал рецензентов обращением к «аристократу-крепостнику» Сухово-Кобылину и сочувствием к «упадочной в классовом отношении фигуре Муромского», за что был назван «тонким апологетом мелкобуржуазной идеологии» и «пророком деклассированных и реакционных слоев». Несть числа ругательным рецензиям по поводу всех его ролей. Дошло до того, что кто-то пенял ему за издевательство над Мальволио — «несчастным, забитым слугой» развращенных хозяев. Все это было тяжело и несправедливо. Конечно, не в него одного метали копья недалекие критики, чья некомпетентность с годами перестала вызывать сомнения. Сейчас странно вспоминать, что за увлечение Достоевским или «тургеневские настроения» спектакль осуждали, что «Дни Турбиных» Булгакова «вызвали возмущение {282} всей общественности как явно контрреволюционная пьеса», что даже Шекспиру досталось: «Очень печально, что постановка “Гамлета” вообще может явиться событием в нашей театральной действительности…»

Я прошу прощения за обильное цитирование, но боюсь, что, изложенные своими словами, такие суждения о театре сегодня могут показаться неправдоподобными. Да и как поверить, что какой-то ретивый фельетонист, язвительно высмеивая «Любовь — книгу золотую», «Турандот», а также «Снегурочку» и «Ночь перед рождеством» в Большом театре только за то, что там на сцену выходят цари, совершенно серьезно призывал прекратить такое «издевательство над пролетариатом». Тогда это было не так смешно, как сейчас. А Чехов реагировал на подобные статьи особенно болезненно. И все-таки, пока в театре его положение лидера было незыблемым, пока труппа во всем выражала согласие с ним, он чувствовал себя уверенно. Обвинения, выдвинутые против него «оппозицией», даже сам факт ее возникновения подействовали на него так удручающе, что он хотел уйти из театра, — обо всем этом я уже говорила. Тогда Чехова отстояли. Но вскоре на него обрушился новый удар — конфликт всего коллектива со своим директором и руководителем. Взаимонепонимание основывалось на отношении к репертуару. Чехов считал, что для выражения самых животрепещущих идей пригодна только классика, так как советская драматургия еще не достигла необходимого художественного уровня. В газетном интервью он заявил: «Совершенно не могу признать натурализм и быт. В противовес им выдвигаю пьесы, глубоко насыщенные теми чувствами, которые всегда будут звучать на сцене и заражать зрителя всегда нужными эмоциями. Нужной пьесы из современной жизни нет, да и не может быть, поскольку драматург сейчас фиксирует быт, а не внутренние героические стороны нашей жизни».

Для пристальных исканий в области сценического движения, речи, актерской техники наибольшие возможности Чехову тоже виделись в классике. Не берусь судить, насколько он был не прав (ведь и сейчас, когда советская драматургия уже имеет свою классику, многие режиссеры пытаются решать современные проблемы на классических произведениях, и никто им этого не ставит в вину), но в подобной категоричности была некая однобокость. Может быть, такой художник, как Чехов, мог позволить себе такую личную художественную установку. {283} Но на нее не имел права директор театра, руководивший коллективом живых, любопытных к современной жизни людей.

Желая расширить творческий диапазон театра, труппа настаивала на создании художественного совета. Чехов, предвидя разногласия с этим советом, категорически возражал, утверждая, что театр должен быть ведом одной рукой. Разлад между труппой и Чеховым стал очевидным — Михаил Александрович не ходил на репетиции «Евграфа», даже на премьере, по-моему, не был.

В какой-то момент он все же решился поставить спектакль на современном материале. Сначала носился с мыслью, что пьесу нужно сочинять внутри театра, своими силами. Потом увлекся плохой пьесой «Фрол Севастьянов», работал с авторами, требовал, чтобы исполнители «дописывали» свои роли, — мы этого не умели. Спектакль провалился, и рецензенты, подогреваемые недругами Чехова, подняли торжествующий вой. Их нападки были злобными, оскорбительными, Чехова чуть ли не подозревали в злонамеренности неуспеха, в то время как это была творческая неудача, на которую имеет право всякий художник. В театре же при сложившихся отношениях с труппой Чехов ощутил себя одиноким. И пришел в отчаяние — крайнее, острое, непроходящее. Он чувствовал себя затравленным, ему мерещилась подстерегающая на каждом шагу опасность. Его уже не успокаивали высокие оценки наиболее прозорливых критиков, поддержка Луначарского, восхищение Мейерхольда…

Чехов был сломлен, ему казалось, что он теперь никому не нужен — ни театру, потерявшему с ним контакт, ни зрителям, холодно принявшим его последнюю работу. И наверное, не увидел другого выхода, кроме того, рокового, который стал его трагедией. И трагедией театра, потерявшего первого из лучших артистов.

Луначарский еще раз попробовал защитить Чехова. Он писал о постановке «Фрола Севастьянова»: «… она оказалась неудачной, но это отнюдь не показывает, чтобы Чехов не желал сделать все возможное для успеха этого спектакля». И далее: «… нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которая необходима для реалистического, публицистического театра. Но разве от этого Чехов как артист становится менее ценным? Разве перед нами не возникают сейчас его потрясающие образы, созданные его актерским гением, социальное значение которых вне всякого сомнения?»

{284} К сожалению, эта статья была напечатана в «Вечерней Москве», когда Чехов уже находился в Германии. И уже оттуда, издалека, прислал ответное письмо Луначарскому: «… театр по существу своему не может замкнуться в узкие границы повседневных тем; он не только шире, но он совсем иной природы. Со сцены нельзя представлять: 2 х 2 = 4, только 2 х 2 = 8 — это не только интереснее, волнительнее и значительнее, но это секрет всякого искусства вообще. Если 2 х 2 = 8, то возникает тайна недоговоренности. Без этой тайны, которую неудачно назвали “мистикой”, — нет искусства. … Я не найду в себе больше сил работать бесплодно в театре и быть вдобавок на подозрении как человек, всеми правдами и неправдами проводящий на сцену “мистику”. … Как личность — я имею любовь к религиозным вопросам. Но это дело мое личное. В смысле “мистических настроений”, идущих от меня со сцены (как утверждают газетные критики), я должен сказать, что моя забота о том, чтобы не быть назойливо “мистичным”, — больше и умнее, чем забота газетных критиков. … Я не проповедник метерлинковской или андреевской мистики, но как художник я никогда не откажусь от того, что если на сцене является “дух отца Гамлета”, то его надо сделать, чтобы было впечатление “духа”, а не переодетого актера. Это не “мистика”, а художественный вкус». В этом же письме он писал, что мечтает создать театр классического репертуара. «Торжественность, сила, героизм и сознательное стремление к высокой цели (то есть все элементы революции) встречаются на каждом шагу в классической литературе. … В наши дни и в нашем обществе классические вещи не могут прозвучать иначе, чем революционно…».

В театр Чехов тоже написал — письмо было горькое и трезвое. Он пытался объяснить причины, заставившие его покинуть МХАТ 2‑й. «… Меня может увлекать и побуждать к творчеству только идея нового театра в целом, идея нового театрального искусства. … Воля большинства коллектива… не соответствует тому идеалу и тем художественным целям, которые я как руководитель имел в виду для театра… Я должен был или насиловать волю коллектива… или устраниться… Я избрал последнее, как наиболее соответствующее моему миропониманию».

Я перечитываю статьи, письма и, заново осмысливая их, думаю, что все могло, все должно было сложиться по-иному. Конечно, Чехов со своим credo тех дней не мог оставаться руководителем МХАТ 2‑го — мы не согласились {285} бы сделать наш театр лабораторией его исканий, как он хотел. Но если бы ему разрешили — а он согласился — создать такую лабораторию *вне* нашего театра, а еще лучше — *при* нем, с какой радостью каждый из нас принял бы участие в таких работах, какие спектакли возникли бы, не нарушая нормального развития театра, не замедляя его движения вперед.

Время меняло все и всех. Думаю, что постепенно Чехов нашел бы подход к советской драматургии, ощутил к ней вкус. Ему не хватило терпения, терпимости. Но, чтобы быть честной до конца, не хочу скрывать навсегда оставшуюся в душе горечь: если бы, учитывая особенности характера Чехова, его натуры, переживаемый им творческий кризис, его оградили от грубых нападок прессы, — кто знает, как бы все обернулось. Ведь больше всего, прежде всего он был русским художником, великим русским артистом.

Говорю о Чехове с такой запоздалой и теперь бесполезной горячностью, потому что знала его, работала с ним и могу присягнуть: его искусство всегда было гуманным, реалистическим, верным учению Станиславского. И в моей памяти часто возникает — всегда в движении — маленькая, но такая гармоничная, изящная фигура; светлые глаза — веселые и сосредоточенные, ясно молодые и блекло старческие, наполненные глубокой мыслью и ужасающе пустые; изумительные руки, так точно выражавшие существо характера и даже настроения каждого его персонажа.

Я не могу без боли думать, что Чехову было всего тридцать семь лет, когда началось бесплодное увядание его жизни. Глядя на его неинтересные работы в американском кино, я представляла себе, как он страдал. Мне, правда, всегда казалось, что кино — не его область искусства. Даже в нашем нашумевшем фильме «Человек из ресторана» мощь его таланта выявлена не полно. Но на родине у него был театр… Сколько же недоиграл, недотворил этот непостижимый, неповторимый, незабываемый артист!

Нас уже мало осталось, кто знал его, любил или хоть видел на сцене. Конечно, утешает надежда, что благодаря заново возникшему интересу к Чехову — о нем вспоминают, пишут, издают книги — в истории драматического искусства его творчество пребудет символом вершинного актерского мастерства. Конечно, радует уверенность, что в сверкающей талантами короне русского театра ярким {286} алмазом будет вечно гореть: *Михаил Чехов*. И все же, все же — я не могу говорить о нем без сердечной тоски.

В труппе после ухода Чехова, естественно, ощущалась некоторая растерянность перед будущим. Но театр — живой организм, как человек. И когда этот организм здоров и силен, а я настаиваю, что именно таким был МХАТ 2‑й, то после каждого потрясения, болезни он вырабатывает запасные «ферменты здоровья» и обретает новые силы для продолжения жизни. В театре была образована коллегия, в которую вошли Берсенев, Сушкевич, Бирман, Готовцев, Смышляев, Чебан, Бромлей и я. Кроме того, создали внутренний художественный совет из двадцати пяти человек, куда избрали и артистов и представителей театральных цехов. Берсенев был назначен заместителем директора театра.

Сезон, как и предполагалось, открылся «Смертью Иоанна Грозного», но репертуар пришлось пересмотреть и отказаться от «Гамлета» и «Эрика XIV». Сыграли запланированную премьеру — «Митькино царство», готовили к выпуску спектакль «Бабы» по пьесам Гольдони: «Любопытные» в постановке Бирман и Дейкун и «Бабьи сплетни» — мой режиссерский дебют в МХАТ 2‑м.

Меня радовала новая встреча с любимой Италией. Я воспротивилась предложенному оформлению с ультрамариновым, как на дешевой открытке, небосводом — мне слишком помнилось бледное, будто размытое, нежно-голубое небо Венеции. Я отказалась от бытующего представления о черных одеяниях итальянок, утверждая, что они надели их как траур, когда Венеция утратила самостоятельность, а во времена Гольдони носили цветные платья. И совсем молодой тогда, буйно талантливый художник Рындин одел моих героинь в такие яркие костюмы, что сцена, казалось, проросла огромными цветами необыкновенной раскраски.

Меня увлекла комедийная стихия гольдониевской пьесы, в которой все было правдой — характеры, конфликты, радости и печали. Пьесу мы сократили до одного акта, сохранив из множества «бабьих сплетен» главную, грозящую разрывом влюбленным героям — Кеккине и Беппо. Как каждая комедия, эта тоже кончалась благополучно, но в ней была еще присущая Гольдони жизнерадостность, народность, полнота дыхания. И я решила, что сплетня, это отвратительное вообще-то явление, {287} в гольдониевском спектакле должна быть почти самостоятельным действующим лицом, причем веселым, дающим импульс поступкам и чувствам всех персонажей. В заданном спектаклю ритме сплетня мчалась, прыгала, всех тормошила, вовлекала в события, обволакивала, обманывала и вместе со всеми смеялась. Блестящими ее выразительницами стали Корнакова и Дейкун. Их героини — живое порождение итальянских площадей — азартно вели забавную интригу, дышали ею.

Прачка — Корнакова вся была во власти сплетни, она говорила без умолку и вечно куда-то бежала. Корнакова в шалостях на сцене не знала удержу. Во время ссоры с соседками она вдруг лихо вскидывала подол юбки на голову и так уходила за кулисы. Из пышных складок торчала только голова, яркий рот на смеющемся лице продолжал настаивать на чем-то своем. Ей, молодой, море было по колено. А старьевщица — Дейкун, с папиросой в зубах, степенно и вдумчиво прижимала руку к сердцу, утверждая свой вариант сплетни. Но у обеих была острая реакция на события, фантазия, рождающая все новые подробности, и счастливое удовлетворение от возникшей склоки.

Мне хотелось сделать спектакль беспечно праздничным — и как помогло этому музыкальное оформление композиторов Власова и Рахманова, построенное на аранжировках итальянских народных песен и танцев. Музыка диктовала пластику, которая каждое движение приближала к танцевальному. Эту особенность я широко использовала, играя юную Кеккину. В пьесе она взрослая девушка, невеста. Но, памятуя, как рано выходили замуж итальянки, я решила, что она совсем девочка, лет четырнадцати, и тем самым получила право на «возрастную» характерность. Порывистая, угловатая Кеккина, сходя с лестницы, по-детски косолапо загребала йогой, а все эмоциональные чувства выражала беспорядочным вскидыванием смуглых девчоночьих ног и рук.

Кеккина все время была в движении, которое само собой переходило в танец, не отдельно исполняемый, а продолжающий ее волнение, переживание в этот момент. В безмятежном начале спектакля Кеккина от радости прыгала, скакала. Потом, когда свадьба вот‑вот могла расстроиться, она долго смотрела на подаренное женихом колечко, медленно снимала его с пальца — постепенно возникал печальный танец, который она обрывала резким движением, бросая кольцо в канал. Присаживалась, что-то {288} шептала — и вдруг сама кидалась в воду, спасать колечко. В конце концов его находил на дне и вновь дарил ей жених. И мы с артистом Кисляковым, прекрасным исполнителем роли Беппо, садились на большой камень, сушили туфли, грели промокшие ноги на солнце и по очереди целовали колечко.

Моя любимая сцена: разъяренная Кеккина несется в гондоле за своими обидчицами-сплетницами. Она вся клокочет раздирающей ее местью, она спасает свою любовь — и торопится, торопится… Конечно, гондола прочно стояла на сцене, а впечатление ее скольжения по каналу создавали движущиеся тени на заднике, музыка и главным образом сама Кеккина — ее стремительные руки, порыв навстречу посылаемому из-за кулис ветру, запрокинутая голова с черными спутанными кудрями, смуглое лицо, которому так шли коралловые бусы, вздрагивающие на загорелой шее, и красный корсаж. Выразительный костюм, придуманный Рындиным, завершали широкая короткая юбка светлого тона и красные чулки. Он очень «играл» в темпераментных и остроумных танцах. Их поставил Асаф Мессерер, который не раз «создавал» моих героинь своей хореографией. Какую радость я испытывала всегда, когда мчалась навстречу любви, судьбе — встрепанная, злая, победная! Зрители дружно приветствовали спектакль, который венчала веселая тарантелла — в ней кружились все участники представления. «Бабы» шли хорошо, в зале не смолкали аплодисменты, а безмерно мной уважаемый «главный дипломат» Максим Максимович Литвинов, побывав в театре, стал называть меня «мадам Комедия».

Все это было приятно, конечно, но милый гольдониевский спектакль, как и «Человек, который смеется» по роману В. Гюго, при всех актерских удачах, не решал репертуарную проблему театра, от которого ждали ответа: ну а дальше-то, как теперь будете, с новым руководством, без главного артиста — опять западные пьески ставить или что другое придумаете? Этот вопрос, иногда проговариваемый, чаще безмолвный, слышался нам все время: друзья задавали его с тревогой, недруги — с усмешкой. Нужна была принципиально новая пьеса. Понимая это, все с надеждой взирали на Берсенева, обладавшего обостренным чутьем на все молодое, талантливое. И Берсенев нашел того, о ком мечтали.

В театре появился высокий молодой человек с кудрявой головой, розовым лицом и любопытно-доверчивым {289} взглядом. Звали его Александр Афиногенов. Он не был новичком в драматургии, но писал пьесы для чуждого нам театра Пролеткульта. Помню, к нам попала его пьеса «Малиновое варенье», не понравилась никому, но Берсенев углядел что-то в авторе и цепко держал его в орбите своего внимания. Он заметил, что Афиногенов стал разочаровываться в Пролеткульте, отходить от него, интересоваться психологическим театром, и, ухватив удобный момент, привел новичка в МХАТ 2‑й. Театр и драматург с интересом приглядывались друг к другу, как две спортивные команды, которым предстоит слиться и играть вместе, а тренеры, стиль, манера — все у них разное. У Берсенева с самого начала было радостное предчувствие удачи, сознание, что театр обрел наконец желанную современную пьесу, достойную напряженного труда. Он был поглощен работой над «Чудаком» и увлек ею весь театр и самого автора. О коллективном совместном творчестве Афиногенов потом тепло написал в статье «Тринадцатый в комнате». Каждый день мы, двенадцать участников будущего спектакля, и «тринадцатый», автор, собирались у круглого стола. Афиногенов приезжал в собственном автомобиле (большая редкость в то время), который был как бы продолжением его самого — он расставался с машиной только входя в помещение, все остальное время сидел за рулем, иногда даже в домашних туфлях ехал за угол в булочную. И это выглядело не игрой с автомобилем, а неразрывной с ним связью — очень симпатично.

Итак, мы работали — вдохновенно, увлеченно, без выходных. Афиногенов знал о современной жизни больше, мы знали театральное искусство лучше. Он радостно постигал законы реалистической драматургии, мы изо всех сил старались проникнуть в характеры предлагаемых им персонажей. Афиногенов был для нас источником новых мыслей, представлений, познаний. Так же, наверное, и мы для него. Во всяком случае, отношения у нас с ним были влюбленные, и результатом этого «романа» явилось прекрасное дитя — пьеса «Чудак». Вероятно, сейчас она показалась бы достаточно прямолинейной, даже примитивной. Но тогда это была лучшая из известных нам современных пьес, спектакль произвел фурор — даже самые недружелюбные критики перестали твердить, что МХАТ 2‑й отрицает и не умеет ставить советские пьесы. (Эти обвинения вернулись к нам, но позже.) В те дни мы упивались победой. Действительно, впервые на нашей {290} сцене бился пульс времени, на нее вышли живые, узнаваемые люди — такие же, как сидящие в зале.

Режиссеры спектакля Берсенев и Чебан привнесли на подмостки бурлящий жар начала первой пятилетки, еще непривычные проблемы великой стройки, соцсоревнований. И все вопросы решались не только практически, выполнением плана, но главным образом нравственно. Что греха таить, до «Чудака» в немногих поставленных пьесах о современности нам удавались в основном отрицательно-гротесковые характеры. Пусть причиной тому был несовершенный литературный материал, но за результат спрашивали с театра.

И вот появился в МХАТ 2‑м совсем необычный для того времени положительный герой — скромный, негромкий, внешне мало приметный, высокого поста не занимающий, даже беспартийный, но исполненный такого благородного энтузиазма, проникнутый таким добром и верой в будущее родной страны, для которой жизни ему не жалко, что весь зал мгновенно начинал его любить, ему и в него верить. Неожиданным в этом герое, Борисе Волгине, была и его принадлежность к интеллигенции, что в ту пору не считалось украшением, но именно нам, «интеллигентному» театру, очень нравилось. Этот деликатный беспартийный интеллигент покорял даже самых скептически настроенных зрителей своей душевной силой, бескомпромиссным отношением ко всякой несправедливости, умением бороться и побеждать — не кулаками и горлом, а высоким моральным складом личности, чистым, открытым сердцем, почти наивной убежденностью в необоримости правды. Такой положительный герой возник в советской драматургии чуть ли не впервые.

Так же неожидан и неведом, насколько мне помнится, был выставленный на осмеяние и осуждение образ современного чиновника-бюрократа. Председатель фабкома (действие пьесы развивается на фоне будней провинциальной фабрики) Анна Трощина — фигура достаточно страшная в своей непробиваемой тупости. Храбрый воитель Волгин вступал в, казалось бы, неравный поединок с этой «железной» дамой. Бирман играла так беспощадно, преувеличенно и вместе правдиво, как только она одна умела. Нашла непередаваемую словами походку — уморительную, но непостижимо выражающую самодовольство, уверенность, узколобую зашоренность Трощиной. Когда в сцене фабричного воскресника — гулянья в лесу мы увидали Бирман, шагающую этой походкой да еще в немыслимых, {291} огромных туфлях, — все решили, что это слишком. Но у Симы на сцене не было ничего случайного: она объяснила, что у Трощиной есть, конечно, одни хорошие туфли, но не такой она человек, чтобы портить их в лесу. И продолжала упорно ходить в отысканных для нее костюмерами страшных башмаках, смешно заводя одну ногу за другую. Лицо ее было непроницаемо и надменно глупо. Но вдруг она прижимала к груди букетик из только что сорванных цветочков — и взгляд ее становился неожиданно человеческим, даже вроде лирическим. В общем, как всегда, Бирман создавала одновременно собирательный тип и реальный характер.

В этом спектакле все хорошо играли: Чебан — директора фабрики, настолько занятого делами, что ни при каких обстоятельствах он не переставал быть директором; Берсенев — красивого, самоуверенного Горского, стремящегося, в отличие от своего приятеля Волгина, к удобной жизни, высокой карьере. Обе эти роли, хоть и не плакатные, большим разнообразием красок не отличались. Однако Берсенев и Чебан жили на сцене правдиво, убедительно. А еще очень мне нравился Смышляев. Он играл Рыгачева, маленького человечка с душой мечтателя, который восторженно подсчитывал, сколько машин уже ездит по главной улице. В этой крохотной роли Смышляев показал личность милую, странную, с какой-то оригинальной душевной жизнью.

Но что бы ни говорить об уверенной режиссуре Берсенева и Чебана, как бы ни восхищаться Бирман и другими артистами, как бы ни признавать достоинства пьесы Афиногенова, чудо «Чудака» все-таки заключалось в исполнителе главной роли — Азарии Азарине. Он был прекрасным артистом, замечательным человеком и одним из любимых моих друзей. Поэтому о нем мне хочется сказать подробнее.

Азарин — фамилия сценическая, а настоящая — Мессерер. Все дети в этой семье московского врача оказались талантливы. Азарий и его сестра Елизавета были драматическими актерами. Брат Асаф и сестра Суламифь прославились на балетной сцене. Еще одна сестра, Рахиль, снималась в кино, а ее дочь пошла по пути «балетных» дяди и тети и стала ослепительной Майей Плисецкой.

Первые театральные шаги Азарий сделал в Мансуровской студии Вахтангова, который «заразил» его стремлением к праздничной театральности. И хотя, до того как прийти в МХАТ 2‑й, Азарин еще несколько лет был {292} во Второй студии, играл в спектаклях Художественного театра, мы все почувствовали, как сильно в нем «вахтанговское» начало. Чехов, пригласивший Азарина, мечтал сыграть с ним дуэт Дон Кихота и Санчо Пансы. Спектакль не состоялся, но репетициями оба были довольны и в общей работе сблизились — Чехов очень ценил дарование нового артиста, а Азарин, как все, стал пленником таланта Чехова.

Он был добрый и открытый, веселый и тактичный. Почувствовав дурное настроение, не задавал вопросов, а как-то невзначай сообщал что-нибудь приятное, рассказывал смешное — и всем становилось легче. Его полюбили в театре и называли ласково — Азарочка, Азарчик. Его душевная чистота ни у кого не вызывала сомнений, он излучал ясный, теплый свет. И еще он обладал устойчивым оптимизмом — все его существо отторгало уныние, он любил радость и умел радоваться. Поэтому, если его глаза вдруг гасли, я настораживалась: значит, происходит что-то действительно трудное, тяжкое.

Он был верным другом и таким же верным, необыкновенно удобным партнером, потому что приносил на сцену свои человеческие свойства — внимание, заботу и понимание всех, с кем связан жизнью и трудом. Как мне нравилась его легкость, готовность к новым впечатлениям. Бывало, только начнешь: «Азарчик, хочешь пойдем…» — в ответ, не дослушав куда, зачем: «Пойдем!» Так же на репетициях: «Давай еще так попробуем…» — «Давай!» Он был быстр в движениях, в мыслях, мгновенно и точно оценивал моральную, этическую сторону любой ситуации и без оглядки кидался сражаться или защищать.

Его разносторонние способности доставляли нам много удовольствий. «Покажи, как ходят старики», — бездумно просили мы, не понимая, что старость настигнет и нас. Азарин быстро, целенаправленно шел по прямой линии до поворота, останавливался как вкопанный, оглядывался, медленно поворачивался, еще медленнее, вроде примериваясь, делал два‑три шага — и бегом припускался опять по прямой, до следующего поворота. Это было нахальное и неуважительное, как я теперь понимаю, но замечательное представление, вызывавшее громкий хохот.

Азарин был наделен необыкновенной музыкальностью и музыкальной памятью. Имея под руками лишь оконное стекло, он изображал целый духовой оркестр, который играл заказанное сочинение. А как он имитировал знакомых нам людей! Вернее, не имитировал, а схватывал {293} существо характера, жил, действовал в этом характере при любых предлагаемых обстоятельствах. Объектов для показа имелось множество, но коронным номером был Немирович-Данченко. На самый неожиданный вопрос Азарин отвечал характерными интонациями, словами, жестами Владимира Ивановича, — он произносил импровизированные монологи на заданную тему, вел целые беседы, не выходя из образа — даже внешне становился похож. Эта прекрасная способность к внутреннему и внешнему перевоплощению поражала нас во многих ролях Азарина. Я не буду перечислять их все, но некоторые нельзя не вспомнить, они незабываемы.

До странности отчетливо помню его Левшу — роль, на которую его ввели после первого и, надо признать, прекрасного исполнителя Волкова. Азарин с нескольких репетиций легко и уютно прижился в ярком спектакле Дикого. Более того, нашел свою, особую характерность. Это был на первый взгляд совсем никудышный мужичонка, но с особенной сосредоточенностью ясного взгляда, с особенным достоинством человека, знающего спокойную уверенность в своем деле. Азарин умел играть с вещами на сцене, они как-то оживали в его руках. И зрители следили за этими руками, руками волшебника, сумевшими подковать блоху.

Поглощенный своей идеей, этот неграмотный умелец часто пребывал в тихой задумчивости. Он тосковал на чужбине, грустил по дому, но, серьезно относясь к своей «аглицкой» миссии, и мысли не допускал о возвращении раньше времени. Зато какими счастливыми слезами он заливался, когда, вернувшись, падал на родную землю, каким непередаваемым, задыхающимся голосом произносил: «Подсо‑о‑лнушки! Россия!» Сотни раз овациями отвечал зрительный зал артисту на этот радостный стон. А Чехов, посмотрев Азарина в «Блохе», послал ему записку: «Я плакал от присутствия на сцене таланта!»

Перед «Чудаком» Азарин замечательно сыграл подряд две роли. В «Закате» Бабеля среди монстров одесского извоза выделялся благообразный синагогальный служка Арье-Лейб. В большом картузе, в кудрявых седых пейсах и бороде, засунув большие пальцы в карманы жилета, он грустно наблюдал события в доме «короля» биндюжников Менделя Крика, и в его не защищенных бровями и ресницами, каких-то «голых» глазах таилась вековая мудрость, понимание и сочувствие. Он жалел своего старинного друга Менделя и даже его жестокого сына, который взял грех {294} на душу, подняв руку на родного отца. Он, чуждый им по сердцу, разуму, живущий по неведомым им законам добра, трогательно хотел поселить мир в разваливающемся доме и семье Криков. Но у него недоставало сил преодолеть царящий там хаос, пробудить в обуреваемых жаждой денег людях хоть что-нибудь человеческое, и, осознав это, он тихо, беспомощно плакал. Как тонко, как психологически точно выписал Азарин печально-благостного, иронично-мудрого еврейского старика.

А вскоре после «Заката» он вышел на сцену совсем другим — тоже стариком, но из русской деревни. Это было в спектакле «Фрол Севастьянов» — тяжелой неудаче Михаила Чехова. И если заслуживал спектакль доброго слова, если в какие-то моменты трогал зрителей, то только игрой Азарина. Я не раз наблюдала: хороший актер в плохой пьесе перестает играть эту плохую пьесу, сосредоточивается на своей роли — и тогда она выпадает из спектакля и начинает как бы самостоятельную жизнь. В принципе ничего хорошего в этом нет, но так возникало много отличных актерских работ. Так случилось и на этот раз. Азарин играл отца молодого Фрола — Игната Севастьянова, приехавшего в город за сыном, окончившим медицинский институт. Артист нашел убедительный портрет: лохматые волосы падают на лоб, лохматая негустая борода торчит в разные стороны, а из-под бровей, тоже лохматых, глядят хитровато прищуренные глаза, — глядят с любопытством, с интересом. Все ему незнакомо в городе, непонятно. Но никакого удивления Игнат не выказывает — он человек бывалый, мало ли чего видел. И со студентами в общежитии ведет себя степенно, устраивается обстоятельно, пьет чай неторопливо, принимая как должное оказываемое ему внимание. А отогревшись, тихо напевает — не для того, чтобы понравиться этим чудным молодым людям, а так просто, от полноты души и собственного удовольствия. И такая истинность была во всей его повадке — привычно держал он палку в руках, по деревенски сидел, сжав колени, на которых разворачивал котомку, — ну просто диво. Правда и глубина его исполнения вызывали пристальное зрительское внимание.

У Азарина было много актерских удач. Но ролью его жизни, к сожалению короткой, стал Волгин в «Чудаке».

Борис Волгин, как его играл Азарин, не выглядел героем в обычном представлении: невелик ростом, без мужественной красоты и силы, затрапезен в неприметной своей толстовке и болтающихся широких брюках, — {295} и если внешне отличался от других, то совсем невыгодно, как, например, от уверенно-элегантного Горского — Берсенева. К тому же Азарин придумал странную на первый взгляд характерность — он немного картавил. Но эта картавость, во-первых, подчеркивала его интеллигентность, а во-вторых, создавала обманчивое впечатление «мирности», в то время как Волгин по существу был настоящим борцом. Азарин почти отказался от грима, только поднял немного брови, отчего глаза Волгина еще более решительно, честно и простодушно смотрели на мир. Эти глаза излучали счастье и восторг в минуты подъема, когда ему удавалось заразить своим энтузиазмом друзей или прорвать бюрократический заслон, тускнели в момент неудач, грустили в лирических сценах. Азарин играл Волгина человеком органичного, естественного жизненного существования. Этот «чудак» не старался быть благородным — он им был, не думал о подвиге — совершал его. Он думал о людях, о будущем не потому, что так надо, а потому, что по-другому не может, не умеет. Даже встретившиеся в тексте реплики-лозунги он не декламировал — просто формулировал только что рожденную живую мысль. Все, что он делал, было правдой — жизненной и сценической. Волгин явился действительно «идеальным» героем — без тени плакатности и примитива, героем, которому хотелось и можно было подражать, потому что он был обыкновенным человеком. Каждый зритель понимал, что если быть добрым, честным и преданным своему делу — можно стать похожим на этого замечательного Волгина. Думаю, что помимо всего прочего достоверность и обаяние образа возникли от слияния личности артиста с персонажем пьесы, от их похожести. Оба были добрыми, искренними, пылкими, умели полностью подчинить себя общим интересам, проявить непоказной энтузиазм, а в решающий момент — воздействовать на окружающих какой-то внутренней «тихостью», более выразительной, чем громкий взрыв гнева или отчаяния.

Азарин сыграл много ролей, а потом вернулся и к режиссуре, первые опыты в которой предпринимал до поступления в МХАТ 2‑й. У нас, совместно с режиссером Бенедиктом Наумовичем Нордом, он поставил «Хорошую жизнь» Амаглобели и с Чебаном — «Свидание» Финна. Я не была занята в этих спектаклях, но знала, как взахлеб он работал, какую чуткость проявлял к актерам на репетициях.

{296} Азарин иногда печалился, но никогда не был нытиком. Он тяжко переживал закрытие нашего театра, но все равно пытался подбодрить каждого, успокоить, согреть. Его доброжелательность была беспредельна, как никто другой, не знал он чувства зависти, ревности. Когда жизнь разметала нас, случилось так, что одновременно Берсенев с Ваниным в Театре имени МОСПС, а Азарин с Пашенной в Малом театре ставили пьесу Афиногенова «Салют, Испания!». Премьеры состоялись с разницей в несколько дней. И хотя неудача Малого театра была очевидна — спектакль выдержал всего несколько представлений, — надо было видеть, как радовался Азарин успеху Берсенева, как горячо поздравлял меня, участницу спектакля.

Я очень любила Азарина — он был чудо-человек, несущий радость. И только однажды причинил мне горе. Накануне моих именин он предупредил: «Утром не пугайся — я позвоню очень рано, чтобы первым тебя поздравить…» Проснувшись на рассвете от телефонного звонка, я схватила трубку: «Азарик, ты?» «Азарин умер час назад», — ответил чужой голос. Это было тридцатого сентября тридцать седьмого года. (Через одиннадцать лет, в такой же день, я узнала о смерти Качалова — обоих любила, и оба умерли в мой день.) Азарину незадолго до того исполнилось сорок лет. И таким молодым, одержимо талантливым, нежно-добрым и дружески близким остался он для меня навсегда.

Премьера «Чудака» прошла триумфально. Спектакль, сделанный за два месяца на одном дыхании драматурга, режиссеров, актеров, взбудоражил Москву, потом Ленинград, он выдержал пятьсот представлений. (Рабочей аудитории «Чудак» нравился, потому что события разворачивались на фабрике и проблемы, решавшиеся на сцене, были ей близки. Интеллигенция же благодарно аплодировала спектаклю, доказавшему, что у нее есть свое достойное место в строю.) На публичной генеральной репетиции, на первых спектаклях занавес открывали до тридцати раз — мы за кулисами нервно подсчитывали, глядя на растерявшегося от счастья Азарина и пылавшего, потерянного Афиногенова. Ах, какой долгий, прекрасный праздник подарил нам этот спектакль. Мы с уверенностью повторяли горьковское: «Чудаки украшают мир». Афиногеновский «Чудак» озарил нас жгучей радостью, снял с театра подозрение в нежелании и неумении работать {297} над современным репертуаром, принес огромное творческое удовлетворение, сумасшедший успех у публики, восхваляющие спектакль рецензии, которыми нас не так уж баловали до того.

С «Чудаком» все складывалось счастливо — застольный период работы вместе с Афиногеновым, прием спектакля, удачное распределение ролей. Кстати, еще об исполнителях. Среди них был один всеми любимый и очень талантливый — пес Майк. Этот сеттер с пестрой черно-белой мордой и мохнатыми ушами принадлежал нашей актрисе Зине Невельской и был постоянным спутником ее мужа — страстного охотника. По пьесе, собака — любимый и верный друг Волгина, и театр попросил Майка взаймы. Вот тут-то и выяснилось, что Майк рожден артистом. С упоением и необъяснимым пониманием — уж поистине «собачье чутье» — выполнял он требования режиссера на репетициях, привязался к Азарину, ходил за ним как тень.

Надо было видеть сочувственное выражение этой собачьи морды, когда Волгин рассказывал ему о своей любви к Юле (ее очень изящно играла Дурасова), а в сцене расставания — обстоятельства заставляют Волгина отдать собаку — тоска в глазах Майка была не меньшей, чем грусть его хозяина. Среди предпремьерных волнений нас еще очень заботило, как поведет себя Майк на публике, сможет ли выходить на поклоны. Опасения оказались напрасны. Дыхание зрительного зала даже вдохновило Майка. А после аплодисментов — вот он, «собачий восторг», — он бомбой выпрыгивал на сцену, секунду, замерев, смотрел на зрителей и игривым аллюром ускакивал за кулисы, чтобы тут же немедленно появиться на авансцене. При этом хвост его от любезности чуть не отрывался от туловища, а на морде — клянусь! — цвела улыбка. И так продолжалось до тех пор, пока не кончались вызовы артистов, что всегда длилось долго.

Майк внес в спектакль особое обаяние. В «мадригале», которым, как всегда, откликнулся на «Чудака» Гюг Гиггинс, то есть Владимир Подгорный, были такие строки:

«Спектакль был создан вами всеми,
И каждый мастер вклад свой внес.
И даже, согласитесь, пес
Играл прекрасно, по “системе”».

Мы уже мысли не допускали о замене Майка. Да он и сам другой доли не желал. «Только лягушек теперь хватает», — {298} говорил его настоящий хозяин, обиженный на Майка за то, что тот променял охоту на славу. А Майк продолжал выступать и постоянно выезжал с театром на гастроли, чем скрашивал разлуку с оставшейся дома «родной» собакой. Он жил в нашем номере. По утрам будил нас настойчиво, но очень деликатно — лаял как-то про себя, не раскрывая рта. В чопорной ленинградской «Европейской» он заставлял нас краснеть за его невоспитанность: в коридорах стояли большие пепельницы на высоких подставках, которые, по мнению Майка, были предназначены лично ему, и возле каждой он норовил поднять лапу. Но вообще вел себя замечательно. После утренней прогулки и завтрака Майк сопровождал Берсенева по важным учреждениям с деловыми визитами. Входя в кабинет, он с тяжелым вздохом укладывался под какой-нибудь стул в стороне и неподвижно лежал до конца беседы. Вставал Берсенев — тут же поднимался Майк, подходил к хозяину кабинета, не разбирая чина, прощально тыкал его в колено благодушной мордой и гордо уходил вслед за Берсеневым.

И в жизни и на сцене Майк имел оглушительный успех, коему радовался несказанно. На вокзале театр обычно провожала толпа — цветы, крики, музыка. Высунувшись по пояс из окна, Майк приветливо повизгивал. Помню, в Ростове к поезду пришла молодая женщина с мальчиком лет десяти, который преподнес Майку цветы и с чувством поцеловал в нос. Азарин немедленно достал из кармана портрет Майка — его бесконечно фотографировали — и надписал: «От благодарного Майка…», после чего к оборотной стороне была приложена лапа нашего «премьера».

Майк «сотрудничал» с нами лет шесть, был избалован ужасно, позволял себе с нами разные шалости, после которых, большой и довольно тяжелый, нахально усаживался на чьи-нибудь колени. Бывая у Невельской уже после закрытия МХАТ 2‑го, мы встречались с ним как добрые друзья и коллеги. Увидя меня, он даже постанывал от волнения. Потом он заболел, я пришла его навестить — не в силах встать, Майк слабо побил хвостом об пол. Ночью он умер, его оттащили к сараю во дворе. А когда утром пришли, увидели, что он лежит в венке, а вокруг цветы. Ничего фантастического в этом не было: во двор выходил черный ход цветочного магазина, девушки-продавщицы любили Майка и украсили чуть увядшими, уже не подлежащими продаже цветами. У меня защемило {299} сердце от этих цветов — Майк уходил из жизни как настоящий артист. И я до сих пор с нежностью вспоминаю, каким хорошим партнером он был для меня в «Чудаке».

Свою роль в этом спектакле я не считаю значительной работой. Я играла молодую фабричную работницу Симу Мармер, которую преследует хулиган-антисемит и доводят до самоубийства грязные сплетни. Судьба драматическая, а персонаж в пьесе не очень интересный — нет развития характера, весь текст на одной тяжелой ноте. Я терзала Афиногенова, мы переписывали реплики, переставляли куски, но увлечься ролью я не смогла. Сыграла Симу замкнутой, пугливой, мрачной. Обожаемый мной Соломон Михайлович Михоэлс сердито сказал после спектакля, что еврейские девушки, как правило, не так подозрительны и угрюмы. Я приняла это к сведению, но ничего не изменилось. Какой-то перелом произошел потом, после премьеры.

Помню, однажды я из кулис смотрела на сцену после самоубийства Симы, о котором еще никто из действующих лиц не знает, и услышала тревожный голос Бирман — Трошиной: «Где Мармер? Сима Мармер?» — и вдруг у меня заболело сердце от мысли, что истерзанной горем девочки уже нет, она не живет больше на этой земле. Вероятно, что-то зазвенело у меня в душе, в голосе, особенно когда затравленная Сима с тоской вопрошала: «Фар вое?» — «За что?» Во всяком случае, меня хвалили, вызывали. Потом мне передали, что одна не любившая меня актриса сказала, что я смогла так хорошо сыграть Симу, потому что сама еврейка. За год до этого та же дама утверждала, что мне удалась Марина Мнишек, потому что я полька. А поскольку при довольно разнообразном смешении кровей во мне нет ни капли ни польской, ни еврейской, я поняла, что роль Симы, как и Марины, не провалила.

Очень симпатичная сцена была у меня с Майком. Спасаясь от бандита, вся изодранная, Сима вбегает в первую же дверь — и оказывается у Волгина, который успокаивает ее, оставляет у себя, укладывает на диван. И тогда по незаметному зрителям знаку ко мне подходил Майк, обнимал лапой, нежно облизывал и клал свою голову рядом с моей. Дублеров Майк не терпел. Как-то я заболела, меня заменили другой исполнительницей. Майк подошел, как обычно, но, учуяв, что это не я, обиделся и за обман невежливо укусил бедную актрису. {300} У нас же с ним все проходило гладко. Из всех своих сцен, если по правде, только эту я и любила в нашем замечательном «Чудаке».

Как странно изменяется человеческая память. Какие-то далекие отдельные дни возникают совершенно отчетливо, а более поздние целые годы оставляют лишь общее впечатление. Если подумать, такие капризы памяти объяснимы: первые впечатления о жизни, театре, актерах, гастролях, со всеми подробностями быта, знакомств, взаимоотношений, — все это поражает молодое воображение и остается навсегда. Потом становится не будничным, нет, но привычным и сливается в потоке повседневной жизни. В своей же памяти я установила еще одну особенность. Пока я играла маленькие роли, всякий выход на сцену становился важным событием. К тому же при незначительном положении и небольшой личной занятости в театре мне было легче наблюдать за всем, что меня окружало. По мере того как я сама становилась исполнительницей ответственных ролей, внимание мое все больше сосредоточивалось на собственной работе, судьбе — это естественно, и я не боюсь в этом признаться. Наконец, сыграв много ролей, можно себе позволить по-разному к ним относиться. Таким образом, какие-то из них мне дороги и памятны, другие памятны, но не дороги, третьи просто забыты. Вероятно, поэтому я, любя «Чудака», так бестрепетно вспомнила о Симе Мармер. Вероятно, поэтому, перешагивая через три года, рвусь рассказать об одной из любимейших моих героинь, о роли, принесшей высокую радость творчества и хлороформно дурманящий успех.

В 1932 году, спустя восемь лет после «Белых ночей», я вновь соприкоснулась с Достоевским. Берсенев и Бирман ставили инсценировку Юрия Соболева по роману «Униженные и оскорбленные». Я любила и не раз играла роли возраста «предъюности». Но судьба Нелли захватила как-то особенно, ее горе до краев наполнило мою душу. По рассказу жены Достоевского, Анны Григорьевны, Федор Михайлович читал «Униженных» так, будто не автор, а сама девушка-подросток рассказывала горькую свою историю. А я вдруг поняла, что Нелли была не *подростком* даже, а совсем *девочкой*, — я уверена, Достоевский согласился бы со мной. Так говорить об Азорке, так бросить с маху дедушкины деньги — наивно для подростка {301} и естественно для ребенка, заглянувшего уже в пропасть человеческой жизни, ребенка озлобленного, желающего всех ненавидеть, но маленьким, нежным сердцем жаждущего любви.

После счастливой жизни с мамой в прекрасной Италии на Нелли свалились сразу горе, сиротство, нищета и *знание*. После рая она узнала ад — без перехода. Так же, без перехода, минуя юность, она шагала из детства во взрослость, когда помогала Ване, спасала Наташу, а потом снова возвращалась в детство: «Где моя мама?» Умирала девочка, не выдержавшая взрослого страдания, разрывалось сердце ребенка, не вместившее в себя столько любви и гнева. Именно гнева. Потому что она не сетует на обстоятельства, а негодует, все ее не приспособленное еще для жизненных битв существо противится злу, несправедливости — она, как может, борется с ними. Она и зверьком выглядит, потому что дитя, а на самом деле — она маленький гладиатор. Такое решение образа казалось мне верным, оно, не лишая Нелли трагического характера, давало возможность внутреннего волевого действия, а не пассивного страдания. Я отказалась — пусть простит меня Федор Михайлович — от эпилепсии и истеричности Нелли. Всякая патология претила мне, противоречила задуманному рисунку роли, снижала образ.

Другое отступление было допущено инсценировщиком. В романе Нелли тихо умирала, обласканная и душой согретая, в доме Ихменевых. В пьесе она погибала внезапно, почти сразу после своего монолога-рассказа. Автор инсценировки Юрий Соболев, вероятно, был принужден к этому спрессованностью сценического времени и действия. Мне же такой финал помогал довести до конца свой замысел — сердце Нелли не угасало, а разрывалось от нежности и горя. Работая над ролью, я написала на ее листках: «Битва». Нелли одерживала в этой битве победу, ее заключительный монолог был суровым приговором человеческой жестокости, горьким укором самолюбивому эгоизму — и дедушки, которого она хотела ненавидеть, но горячо любила, и доброго Ихменева. После ее слов вбегала Наташа, орошенная весенним дождем. Его капли смешивались со светлыми слезами прощения — отец открывал ей объятия. Минуту Нелли стояла одна, глядя, как после страшной бури покой, радость, любовь возвращаются в бедный дом, как счастливы примирением с Наташей отец и мать. Вдруг она говорила: «Мама!» И после легкой паузы снова — сильно, пронзительно: «Где {302} моя мама?!» — и падала замертво. И сама ее смерть взывала к милосердию.

Легче рассказать замысел роли, чем описать его осуществление. Мне кажется, я выглядела совсем девочкой в прямом, выцветшем ситцевом платьице. Была я в те годы очень худа и совсем не по-женски хрупка. Острые плечи давали чувство детской беспомощности, я держала их, как часто делают девочки, — напряженно, чуть подняв. Не знала, куда девать руки, стыдливо ставила одну ногу за другую. Все это лишало тело гармонии. Лицо же, я думаю, обнажало и душевную дисгармонию. У несчастливых детей мне приходилось видеть неподвижные лица, скованные настороженностью, недоверчивостью. Не зная, как обернется для них тот или иной разговор, они, выжидая, сохраняли безучастное выражение, и один бог знал, что при этом испытывали. Таким ребенком я играла Нелли. Не позволяла себе никакой мимической игры — не морщилась, не плакала, не смеялась. Враждебность, дружбу, горе выражала только глазами и движениями — скупыми, порывистыми.

В пьесе у Нелли мало текста: несколько реплик при первой встрече с Ваней, молчание в ответ на ругань Бубнихи, душераздирающий вопль, когда, в разодранном кисейном платье (Бубнова нарядила ее, чтобы продать подороже), она выбегала из комнаты, догадавшись, что ее там ждет. Мне казалось, такая замкнутость, молчаливость — единственная возможность Нелли оградиться, защититься от всех и всего. Но ведь чувства рвут душу, слова теснятся в горле — и прорываются в финальном монологе. Впрочем, не прорывались, это неверно. Я говорила медленно, затрудненно, рассказывала просто, почти без интонаций, опустив голову, и только изредка взглядывала исподлобья. Думаю, это кажущееся безразличие производило впечатление взрослой ожесточенности, которая сменялась вдруг детской непосредственностью, когда Нелли произносила имя пса Азорки. Потом она постепенно увлекалась, разгоралась от потребности высказать свое надорванное сердце — голос звенел, захлебывался любовью, горем. Впервые открывая все, что накопилось за маленькую, но такую тяжелую жизнь, она, как храбрый солдатик, давала последний отчаянный бой целому миру. Она торопилась все досказать, всех примирить, как будто знала наперед, что сейчас умрет. Последнюю реплику я произносила на авансцене. И ударение делала на втором слове: «Где *моя* мама?!» Не берусь объяснить, почему я так решила, но {303} угадала верно. Может быть, оттого, что *свое* у Нелли было только страдание, этот горестный возглас находил такой отклик в зрительном зале, — падая, я всегда слышала чей-нибудь приглушенный вскрик.

В отличие от романа Достоевского спектакль «Униженные и оскорбленные» кончался смертью Нелли. И зал взрывался, рукоплескал, в доносившихся до нас словах слышались слезы. Счастливые, мы множество раз выходили на сцену цепочкой, которую возглавлял Чебан, исполнитель роли Ихменева.

Конечно, у спектакля нашлись противники. Их претензии, как ни странно, были обращены к Достоевскому, вернее, к театру, не «поправившему» автора: почему Наташа вернулась в родные пенаты, а не нашла успокоения в труде; почему спектакль не указует путь к борьбе, к коллективному преодолению враждебного класса; почему, наконец, Ихменев причисляется к «униженным», если он в молодости проиграл сто пятьдесят крестьян. Но и эти критики вынуждены были признать успех и мастерство актеров. В рецензиях хвалили Сушкевича, сыгравшего князя Валковского психологически и социально убедительно, без мелодраматического «злодейства» (потом эту роль, тоже хорошо, играл Гейрот); Дейкун — мрачную, бесчеловечную хозяйку «заведения» Бубнову; Дурасову и Благонравова, с трудом преодолевавших «голубизну» ролей, но мягко и мило сыгравших Наташу и Ивана Петровича. Отмечали Шишкова — его Маслобоев умело скрывал хищническую натуру под маской благодушия — и Невельскую, чья Александра Семеновна действительно была добра и так же глупа. Всем нравились Козлова и Владимир Попов, гротесково, но без лишнего нажима сыгравшие штабс-офицершу в «заведении» и «гуляющего» купчика Сизобрюхова. Не забывали даже упомянуть Китаева в маленькой, но тщательно разработанной роли доктора. Да, нравились все. Но правды ради должна сказать — это был мой спектакль. Как пятьдесят лет назад Нелли, так и я сегодня делаю ударение на слове «мой», только с гордостью и радостью. Я не буду ссылаться на газетные статьи, хотя они возносят меня до небес. Похвастаюсь лишь некоторыми «частными» свидетельствами моего сценического торжества.

Побывавший в Москве Иван Платонович Чужой, чьей дружбой и мнением я дорожила, прислал письмо уже из Киева, в котором объяснял, что после долгой разлуки боялся оказаться за кулисами некстати (вздор какой!), {304} поэтому решил написать: «… Вы играли в “Униженных и оскорбленных”, конечно, по Станиславскому, но ушли вперед сравнительно с прежним в смысле еще большей отточенности, четкости и, главное, сохранили Ваши индивидуальные свойства, в которых Ваша огромная сила, неповторимая манера, изящество и культура.

На спектакле, во время Вашего последнего монолога, много плакали, и это очень хорошо. Нашему зрителю *надо, необходимо* поплакать… это ему на пользу, в данном случае это и есть “сейте разумное…”. Я же был взволнован и потрясен Вашим талантом…»

Вероятно, он был прав, наш умный, отнюдь не сентиментальный Иван Платонович, так оценивая слезы на нашем спектакле. Наталия Васильевна Крандиевская, тогда еще жена Толстого, тоже писала: «… Ваша игра, в особенности четвертый, последний акт, заставила плакать, — а этого со мной давно не было в театре. Спасибо Вам…» И следом за этим, среди многих других, — письмо от Елены Сергеевны Булгаковой: «… я человек не театральный, как говорит Лариосик, но, правда, давно не было такого чудесного спектакля и давно я не плакала в театре, как вчера. А вечером и на следующий день мы все время в разговорах возвращались к спектаклю…»

На одном спектакле среди зрителей, подбежавших к рампе, я навсегда запомнила лицо пожилой женщины. Она крестила меня и все повторяла: «Деточка, детка моя…» — и плакала. В этих слезах не было расслабленного умиления трогательным сюжетом — так выражалось сострадание к трагической судьбе Нелли.

Ночью зазвонил телефон. У меня перехватило горло — сама Надежда Андреевна Обухова, моя красавица, богиня, своим неповторимым голосом произнесла, что не может спать, вот решила и меня разбудить, сказать, какую бурю я подняла в ее душе. А встретившаяся в антикварном магазине Лидия Русланова, не успела я опомниться, поцеловала мою руку, чем очень сконфузила. Помню еще одно, курьезное проявление восторга и благодарности за мою бедную Нелли.

Мы гастролировали в Одессе, где нас предупредили, что такое-то кафе вечерами посещать опасно — там собираемся подозрительное общество. Влекомая вечным любопытством, я подбила большую компанию пойти именно туда. Мы сели за столики у входа, сторонне наблюдали танцы, в которых особенно отличался небольшой рыжеватой человек. Официант объяснил, что это Сема — главарь {305} не изобличенной пока шайки. Оттанцевав со своими дамами, Сема вразвалочку подошел пригласить меня. Иван Николаевич не успел рта раскрыть, как я поплыла в «уголовных» объятиях. Потом Сема проводил меня к столу и элегантно поблагодарил Берсенева, свирепо взиравшего на нас. Меня хором бранили. «Просто авантюристка!» — мрачно заключил мой сердитый муж. И все заторопились уходить. В дверях к нам снова подошел Сема и с непередаваемым одесско-блатным акцентом произнес:

— Можете спокойно ходить по Одэссе, ви наши гости. — И, повернувшись ко мне, галантно добавил: — Завтра буду иметь честь еще раз видеть вас играть на сцене и поридать.

Действительно, на каждом спектакле в первом ряду сидел — весь внимание — рыжий Сема и «ридал». Потом шикарно преподносил цветы. И вместе со своими дружками на почтительном расстоянии сопровождал нас в ночной прогулке от театра до гостиницы. Вся компания явилась с цветами и на вокзал, когда мы уезжали.

Я рассказываю все это не только чтобы погордиться или посмешить. Объяснить, как была сыграна давняя роль, совсем невозможно — это печальный удел театральных артистов, чьи роли кончаются с последним представлением спектакля. Тем более трудно говорить о собственном исполнении. Вот я и думаю, признание зрителей, от Обуховой до одессита Семы, подтверждает, что в роли Нелли мне удалось переступить грань, за которой начинается что-то большее, высшее в актерском творчестве — не знаю, как это определить. Знаю другое. У каждого артиста, если он одарен и трудолюбив, за жизнь набирается много хорошо, часто отлично сыгранных ролей. Но у каждого есть свои роли-пики, их дай бог несколько набрать. И тогда происходит нечто таинственное, необъяснимое, что «не читки требует с актера, а полной гибели всерьез». И тогда случается чудо — о нем Пастернак в том же стихотворении сказал исчерпывающе: «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба, и тут кончается искусство и дышат почва и судьба».

Судьба Нелли стала кровно моей, я, играя, уже не отличала себя от нее, жизни, сердца наши соединялись. И как передать это волшебное чувство головокружительного полета, этот восторг, охватывающий во время спектакля — и каждый раз заново, будто все больше раскрывается глубина Достоевского, его мысль, боль, и я не постигаю — растворяюсь в них, живу.

{306} У меня к этой роли и вне сцены было особое отношение. Обычно в день любого другого спектакля я оживленно реагировала на всякую малость — хорошую погоду, вкусный обед, собачьи проделки. Вечером, во время антракта могла говорить о постороннем, но, возвращаясь после спектакля в гримуборную, еще некоторое время находилась во власти только что пережитого. В «Униженных и оскорбленных» все было наоборот. С утра я выключалась из жизни, тихо слонялась по комнатам, действовала машинально — то ли ждала чего-то, то ли оберегала нечто. (Иван Николаевич называл эти дни «сомнамбулическими» — к нему самому пришли такие же в период «Живого трупа».) В антрактах ни с кем не вступала в общение, меня даже обходили при встрече за кулисами. Зато когда спектакль кончался и зрители, аплодируя, еще плакали, я стояла на сцене уже полностью свободная, без памяти веселая, ликующая от сознания, что жива и вон чего могу.

Многое в этой роли мне трудно объяснить. Но не нужно думать, что вся она возникла только по наитию моей актерской интуиции. Что-то похожее, конечно, было, но ничего не получилось бы без нескончаемых часов работы, изучения Достоевского, изнуряющих репетиций, на которых оба режиссера бились над каждой репликой, мизансценой, что-то мне подбрасывали, что-то из меня «доставали». По счастью, у меня сохранилась программа с их дорогими надписями. Наверху — беглым почерком Ивана Николаевича: «Радости моей — в день радости!» Внизу — ровные, решительные строчки: «Софа — ты — инженер-авиатор — вот какая ты артистка. Парашютистка *Сима*». Тут я должна дать некое пояснение молодым читателям. В те годы не только о полете в космос — о перелете Чкалова через Северный полюс еще не мечтали. Специальность авиатора считалась смелой и требующей исключительных свойств. Парашютизм тоже был внове, только самые отважные рисковали прыгать с неба на землю. И слова Бирман означали, что, по ее мнению, я виртуозная актриса, а она — бесстрашный, кинувшийся в Достоевскую бездну режиссер.

Работа над ролью Нелли памятна мне еще одним замечательным обстоятельством — в ней я единственный раз, совсем чуть-чуть, но соприкоснулась с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом.

Мы жили в одном доме, его квартира располагалась под нашей. Тесной дружбы не было, — скорее, добрососедские отношения. Въехав в новый дом, мы все не скоро достаточно {307} обставились. И когда собиралось много гостей — ходили друг к другу за стульями. Встречаясь с Мейерхольдом на лестнице или возле дома, обменивались короткими фразами:

— Гиацинтова, переходите в мой театр, у нас интереснее! — кричал он иногда мне вслед.

Я только весело махала ему рукой и торопливо убегала на репетицию — в свой, в единственный, в наш театр.

Надо сказать, мы так безмерно любили МХАТ 2‑й, так глубоко были убеждены, что это лучший театр, будто сам бог нам такой мандат выдал. При этом были очень заняты и, признаюсь, без должного внимания относились к другим театрам, заведомо зная, что у них все не так, а у нас именно так. Что говорить, была в этом какая-то ограниченность, узость, даже наглость, но «истина дороже» — не хочу этого скрывать.

Конечно, мы ходили и к Мейерхольду и в Камерный театр. Но спектакли Таирова замораживали эстетским изыском, отсутствием простых человеческих чувств. К тому же наши художественные и этические убеждения сопротивлялись такому положению, когда вся труппа, в которой актерские индивидуальности преднамеренно стерты, существует лишь как обрамление одной актрисы, пусть даже такой огромной и сильной, как Алиса Коонен. Сейчас я тоже так думаю, но мне немного стыдно за наш тогдашний снобизм и категоричность — Таиров был художником выдающимся, а вторая Коонен так и не явилась на советской сцене, и мы обязаны были это понимать при всем расхождении наших театральных принципов и воззрений. (По прошествии многих лет я плакала на «Мадам Бовари», восхищалась отдельными сценами «Чайки» в концертном исполнении — там была мысль, поэзия, культура, мне нравилось, что Кручинина в «Без вины виноватых» прежде всего — *актриса*. И я прониклась глубочайшим уважением к мужеству Коонен, когда, совсем одна, старая, без Таирова, без театра, она до конца оставалась гордой, красивой и несогнувшейся — работала, выступала с концертными программами, читала по радио, написала книгу.)

Мейерхольду больше «повезло». Какие-то его спектакли я своим «мхатовским» сердцем не принимала: артисты, мне казалось, в них не живут, а показывают. Но его неуемная фантазия, темперамент, ум, оригинальное видение и слышание автора, страстность и фанатизм в искусстве поражали — мы понимали, почему он стал властителем {308} дум. Его своеобразие, его «единственность» были не придуманными. Он вечно напряженно искал ответа на вопросы, пульсирующие в его дерзком мозгу, постоянно наблюдал за всем, соотнося впечатления со своими мыслями. Ему, по-моему, всегда нужны были зрители, слушатели. Однажды, встретившись, он подхватил меня под руку и быстро заговорил, будто продолжая разговор:

— Вот вам обязательно нужно все понимать? Почему? А если я вам скажу — идите направо, вы непременно спросите меня — зачем?

— Всеволод Эмильевич, — отвечала я почтительно, но твердо, — я или спрошу, или сама это решу, но бессмысленно не пойду.

— А если Станиславский скажет вам «сядьте!» — сядете?

— Немедленно.

— Ага! Почему же?

И, не дожидаясь ответа, бросил мою руку, пошел — его не мое мнение интересовало, а какие-то собственные мысли беспокоили.

Видела я его и «домашним». Возвращаясь домой, мы с Берсеневым поднимались мимо квартиры Мейерхольда и обычно громко, весело обсуждали события дня или только что окончившийся спектакль. Услышав голоса, Всеволод Эмильевич распахивал дверь.

— Нет, вы мне объясните, — серьезно, даже сердито спрашивал он, — как вам, давно женатым и служащим в одном театре, удается сохранять такой интерес друг к другу, чтобы без конца разговаривать, так счастливо хохотать и, по-моему, даже целоваться?

В ответ мы снова смеялись, потому что этот вопрос нам в то время часто задавали.

Иногда, так же с порога, он затаскивал нас к себе. В доме, окруженная гостями — мы заставали там талантливых молодых людей, — царствовала Зинаида Николаевна Райх, обожаемая жена Мейерхольда. Средняя, но ведущая актриса его театра, она в жизни увлеченно играла одну роль — великой артистки. В этом было что-то даже трогательное. Делая на сцене, как и остальные, только то, что приказывал он, она всячески давала понять, какие находки принадлежат лично ей. И обожала цитировать статью из берлинской газеты, начинающуюся словами: «Мейерхольд! Учись у Райх!» Думаю, что автор рецензии не был мудрецом, но она получала удовольствие, а это всегда радовало ее знаменитого мужа. В остальном она была {309} простой, милой и, безусловно, очень интересной женщиной. И дети у нее были славные, особенно похожий на своего отца, Есенина, Костя, который, играя возле дома с еще меньшими, чем он, ребятами, трогательно защищал их. Я знала Зинаиду Николаевну не близко, но относилась к ней с симпатией.

Всеволод Эмильевич дома, с гостями, был радушен, угощал вином и прекрасно танцевал танго под патефон — заявляю это как его партнерша. Отдыхая в Кисловодске, мы с Мейерхольдами встречались и на филармонических концертах. Он грозно шипел, что все мы ему мешаем, и один уходил в последний ряд. Музыку не слушал, а поглощал. Говорил, что очень любит Скрябина.

Потом все кончилось. Не стало сначала театра, а следом и его блистательного руководителя и его красавицы-жены… Он вернулся долго спустя в наш дом черной мемориальной доской — неусмиренный профиль, рука закинута на плечо, как в молитве. Зимой, когда первые снежинки, еще не привыкшие к земле, кружатся, словно в безумии, и белым треугольником ложатся на эту руку, профиль кажется мне особенно трагическим и хочется сказать ему что-нибудь ласковое. Уже без Мейерхольда я часто стала думать о нем с трепетом, которого ранее не испытывала, и понимать, как велик он был в своих исканиях, как талантлив — в открытиях, как беспредельно честен — даже в тяжких для него и для других заблуждениях.

Далеко уносят меня мысли о прошедшем. А ведь хотела сказать только, какую помощь оказал мне Всеволод Эмильевич в работе. Он иногда бывал в нашем театре, главным образом из-за Чехова. Но «Униженные и оскорбленные» тоже чем-то его заинтересовали — пришел на спектакль.

Уже поздно вечером, поднимаясь к себе, мы в тусклом свете лестничной площадки на третьем этаже заметили сухощавую, чуть сутуловатую фигуру.

— Стоп! — раздался властный голос, и я увидела перед собой большой острый нос и глаза Мейерхольда, всегда беспокойные и рождавшие во мне ответное волнение.

Он хвалил меня, сказал, что принимает все, кроме самого момента смерти Нелли.

— Вы падаете балетно, а она должна сломаться. Хотите, попробуем? — неожиданно предложил Мейерхольд.

Наверное, никто в мире, кроме актеров, не поймет, почему, не войдя ни в одну из двух квартир, уставшие после {310} спектакля артисты и знаменитый режиссер репетируют ночью на холодной лестнице спящего дома и считают это естественным. Подчиняясь Мейерхольду, я снова и снова падала на какое-то старое пальто, вытащенное им из дома, а сидящий в «амфитеатре», на несколько ступеней выше площадки, Берсенев давал зрительскую оценку. Это были дивные минуты моей актерской жизни! Наконец удовлетворенный Всеволод Эмильевич отпустил нас, а я на следующем же спектакле поняла, что только теперь все в моей игре — правда. И много раз мысленно благодарила его. Он подарил мне не только репетицию и правильное решение мизансцены. Мейерхольд преподал урок служения искусству — он, прославленный Мастер, был искренне озабочен и увлечен тем, как улучшить спектакль чужого ему — формально и по существу — театра. Казалось бы, «что ему Гекуба»? Ан нет — потому что Художник.

Вот сколько событий и чувств связано у меня с «Униженными и оскорбленными». А через много-много времени меня пригласили в Музей Достоевского. Конечно, я давно уже не могла играть Нелли, лишь читала там главу, в которой Нелли ведет свой рассказ. И произошел какой-то отблеск былого чуда — я поняла это по собственному состоянию, по наступившей тишине, по реакции слушателей. Как же горяч, верно, был огонек, зажженный этим образом в моем сердце, если искры его через столько лет долетели до других сердец.

После такого Монблана, каким стала в моей жизни роль Нелли, я, откровенно говоря, как-то незаметно для себя и других сыграла через несколько месяцев Катеринку в пьесе Файко «Неблагодарная роль». И вряд ли сохранила бы память об очередной и не очень удачной попытке нашего театра пополнить репертуар советской пьесой, если б этот спектакль не был последней постановкой Сушкевича в МХАТ 2‑м и соответственно — последней моей работой с ним: вскоре после этой премьеры он уехал в Ленинград директором и художественным руководителем нынешнего Театра драмы имени Пушкина. Его уход был большой потерей для МХАТ 2‑го и искренне опечалил лично меня.

Встретившись в начале века с Вахтанговым в бытность обоих студентами, Сушкевич уже не расставался с ним. В Художественный театр он поступил сотрудником раньше всех нас, был одним из зачинателей и самых активных участников Первой студии. Так же как Вахтангов, Болеславский, {311} Дикий, Борис Михайлович с первых лет обратился к режиссуре. Уже над вторым спектаклем студии, «Праздником мира», он работал вместе с Вахтанговым. Самозабвенно преданный общему делу, Сушкевич участвовал во всей жизни Студии — играл сам, репетировал с другими, занимался художественно-административными вопросами. Он был инициатором, инсценировщиком, режиссером и одним из исполнителей нашего знаменитого «Сверчка на печи». Стал так известен, что его пригласили в кино для экранизации «Сверчка» и «Братьев Карамазовых», которые, правда, успеха не имели — кинематограф в то время был еще очень далек от настоящего искусства. Все-таки несколько фильмов Сушкевич снял. В них снимались Вахтангов, Чехов, Гзовская, Бакланова, Гейрот и другие артисты Художественного театра, которые привнесли в условность «синематографа» реалистическое мастерство.

После отъезда Болеславского Борис Михайлович среди прочих «доводил до ума» незаконченную «Балладину». Потом был режиссером в спектакле Вахтангова «Эрик XIV». Когда мы потеряли Вахтангова, серьезный, ответственный, целиком погруженный в жизнь Студии, Сушкевич возглавил художественный совет. Константин Сергеевич доверил ему работу в оперной студии, где молодой режиссер успешно развивал актерское мастерство на музыкальной сцене, учил певцов вниманию к слову. Всем этим не исчерпывалась деятельность Сушкевича — он ставил спектакли в разных театрах, преподавал. Не пытаясь восстановить весь его послужной список, я говорю только о том, что помню. Но и это дает представление о насыщенности творческой жизни Бориса Михайловича.

Я много работала с Сушкевичем — и всегда с удовольствием. Он репетировал спокойно, не дергая актеров, спектакль выстраивал по строго продуманному плану, уверенно и внимательно. Фея из «Сверчка», Мария в «Двенадцатой ночи», Молчанова в «Расточителе», Шурочка Ланская, бандитка Зоська, Лидочка Муромская — все эти роли сыграла я в спектаклях Сушкевича и успехом во многом была обязана ему. Благодаря Сушкевичу я впервые соприкоснулась с трагедией: роль крепостного мальчика Вани в спектакле «Тень освободителя», поставленном незадолго до «Униженных и оскорбленных», проложила невидимую тропинку к моей Нелли.

Пьесу «Тень освободителя» Луначарский назвал «Щедринианой». Основанная на романе «Господа Головлевы», она включала отдельные эпизоды из других сочинений {312} Салтыкова-Щедрина — в ней действовали персонажи из «Помпадуров», «Губернских очерков», «Сказок». Такое обилие сюжетных линий, образов придавало пьесе громоздкость и «лоскутность». Автор инсценировки Павел Сухотин, стремясь к острому социальному звучанию, позволил себе много вольностей, «поправок», но сохранил дух самого едкого, злого и ироничного русского классика. Сухотин, хоть писал пьесы и стихи, был типичным дилетантом, но дилетантом талантливым, с чувством, пониманием и умом. Мы любили бывать у него в старинном деревянном особнячке на Собачьей площадке, уютном от очень потертой, но прекрасной мебели. К Сухотину приходили интересные люди, вели занятные беседы. Он дружил и с цыганами, которые приезжали гурьбой и, случалось, плясали до утра — дым коромыслом. Но чаще атмосфера бывала печально-лирическая, они пели — всегда в присутствии Алексея Николаевича Толстого — тихо, надрывая душу, и прекрасно. Ну, это очередное мое отступление.

В жестоком спектакле по Салтыкову-Щедрину мы с Дурасовой играли маленьких казачков Ваню и Мишу, доведенных отчаянием до самоубийства. Меня заинтересовал Ваня — среди детских моих ролей еще не было мальчика, а главное, взволновал бунт этого затравленного ребенка, — в муке своей он дошел до края, страдания его уже сильнее страха перед мучителями: не думая о расплате, он бросает в лицо Головлеву, Губернатору, всему миру свою боль. Помню нашу с Дурасовой сцену, когда мы, похожие, в одинаковых казакинчиках, сидели в одном кресле и до ужаса просто обсуждали, каким способом окончить эту невыносимую жизнь. «Улита приказывает: лизни горячую печку, а я на твою рожу погляжу…» — Дурасова произносила эти слова без возмущения, скорее, привычно и беспомощно. И трогательно пел ее Миша: «Ах вы, ночки, ночки наши темные…»

Луначарский в эти годы часто бывал у нас в театре. Приходил после спектакля к Берсеневу, садился, опершись обеими руками на палку, неторопливо обсуждал виденное. «Тень освободителя» он называл в своей рецензии сценическим достижением театра. Особенно хвалил Берсенева, Бирман и меня (по чистой случайности он обидел Дурасову, не упомянув о ней, а мы играли как-то очень вместе, не порознь, и, конечно же, на одном уровне).

Иудушка Головлев — удивительное создание Берсенева. Подпрыгивающая походка, хитрое личико, под святым, смиренным выражением которого просвечивались ханжество {313} и старческое сластолюбие, скрипучий голос то с вкрадчивыми, то осторожно угрожающими, то откровенно жестокими интонациями — какой-то ползущий и обволакивающий кошмар, от которого хочется бежать на свежий воздух, иначе задохнешься. Ни одного светлого пятнышка не было в берсеневском Иудушке, он играл его густо, черно, а характер получался до изумления живой, убедительный при всей его неправдоподобной гнусности. То же можно сказать и о Бирман. Ее Улита жизнь клала на служение подлому, развратному старику, была добровольной союзницей, играющей с ним в святость и добро. Фразы у нее были короткие, отрывистые, но за ними угадывалось многое и страшное. В какой-то «жалостливый» момент Иудушка оказывался на коленях Улиты, и она качала его, как маленького, приговаривая: «Баринок мой золотой, да уж добренький-предобренький…» Что-то пугающе звериное было в обоих. И, попавшая в расставленный жизнью капкан, жалко билась в прутьях стариковских объятий бессчастная, изверившаяся Аннинька — так играла ее Корнакова.

Эти трое — Бирман, Берсенев, Корнакова — и до «Тени освободителя» познали успех в спектаклях Сушкевича — «Закат» и «Человек, который смеется». Как и Салтыков-Щедрин, Гюго был сильно «подправлен»: пьеса получила чересчур обличительный характер и счастливый финал. Романтическая тема романа понесла большой урон, как и образ Гуинплена, которого Берсенев играл хорошо — не более. Но Сушкевич заострил сатирическую линию пьесы. Зловещим фарсом стала сцена заседания палаты лордов, занятых лишь светскими сплетнями, — она изобиловала точными, разнообразными деталями. Гротеск занял в спектакле Сушкевича едва ли не господствующее положение. И прежде всего это сказалось в ошеломляющем исполнении Бирман роли королевы Анны. Актриса не поскупилась на сарказм в изображении «первой леди», от которой зависит судьба страны и народа. Глупая и злобная, капризная и завистливая, безобразная и ревнивая — эти «королевские» черты Бирман писала решительной кистью, мазки которой могли показаться слишком резкими. Но такова была природа Серафимы Германовны. Она не путала большую правду с бытовой правденкой, поэтому ее сценическая манера была броской, лаконичной и предельно выразительной.

У того же Гюго, по-моему, я где-то встретила мысль: ученые, просветители, мыслители поднимаются вверх по {314} ступенькам лестницы, а поэты и художники подобны птицам — они взлетают. Мне кажется это относится и к артистам. Пусть возможности разные — кто орлом взлетит, кто воробьем, — но полет обязателен. Бирман парила высоко, свободно, взмах ее сильных крыльев вызывал бурю, а не ласковое дуновение.

Со страшновато-смешной королевой странно и интересно контрастировала ее красивая, надменная соперница — герцогиня Джозиана, чей образ Корнакова рисовала жесткими, четко изломанными линиями.

Многие артисты прошли через спектакли Сушкевича — кто-то нашел себя, кто-то утвердил, а кто-то просто набирал мастерство для будущей работы. Но польза была всем.

«Петр I», спорная пьеса Алексея Толстого, стала основой не менее спорного спектакля Сушкевича. Не буду вникать, насколько верна была историческая концепция автора, могу лишь засвидетельствовать, что режиссер стремился (как и автор, наверное) к исторической правде и создал спектакль острый, драматический, театральный. Вместе с художником Нивинским Сушкевич показал не пышный Петербург Петровской эпохи, а только возникающий на болотах город, воздвигаемый ценой человеческих жертв и нечеловеческих усилий царя-преобразователя. А Петр предстал мощным, талантливым, непонятым и трагически одиноким. Какая силища, размах, темперамент разрывали Готовцева, и какая горечь проступала вдруг на властном лице!

Готовя роль Алексея, Берсенев изучал литературные и исторические материалы, в храме Василия Блаженного всматривался в темные иконные лики, слушал тишину древних алтарей. Проникнувшись духом времени, ухватив характер, стал овладевать речью: Алексей, считал он, демонстративно, подчеркнуто говорит на старорусском языке. Нашел интонации, овладел ими так, что звучали они естественно. Потом стал учиться ходить — тоже по-старобоярски, вразвалочку. Для этого носил валенки, привык к ним и только тогда действительно почувствовал неудобство узких новомодных туфель с пряжками. Так многоступенчато складывался непростой образ царевича — «волчонка», как называл его Меншиков. Сушкевич так выстраивал отношения Петра с Алексеем, что решение отца о казни сына становилось неизбежным.

Спектакль поругивали — все больше историческую трактовку, но никто не мог отказать ему в глубокой режиссерской {315} мысли, в высоком актерском мастерстве, в сценической выразительности.

Непосредственно перед «Неблагодарной ролью» Файко Сушкевич поставил две пьесы современного украинского писателя Микитенко. Обе не принадлежали к драматургическим шедеврам, но затрагивали волнующие в те дни вопросы и потому заинтересовали театр и зрителей. Сушкевичу удалось создать остро зрелищные спектакли, в которых билась живая жизнь. Первый из них, «Светите, звезды», — молодежный, о рабочем студенчестве, борющемся с мещанством, с «чуждыми элементами», как тогда говорили. В массовых сценах Сушкевич использовал тот же прием, что и в «Эрике XIV» когда-то: он не приводил на сцену толпу — участники маленькими группами стояли на многочисленных площадках, сконструированных художником Дмитриевым. Каждая группа по-своему реагировала на события, и все вместе они создавали сложное, полифоническое звучание и отношение к происходящему. В спектакле были музыка, танцы, хорошая песня молодого тогда композитора Новикова. А среди многих интересных исполнителей выделялся Азарин. В беспризорнике Коте он щемяще точно показал горькое одиночество бездомного мальчика-зверька в сочетании с его нахальным и симпатичным притворством. Отбивая чечетку под аккомпанемент деревянных ложек, он хриплым голосом выпевал «трогательные» слова:

«Родила меня мать у неволи,
И с тех пор я пошел нивщету.
А природа не знала преступленья
И дала мне жиганскую красоту!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Прости, прости, моя старушка,
Зачем не слушался тебя.
До этих пор, я думал, шутка,
Но шуткой погубил себя!»

Котя изо всех сил пытался разжалобить слушателей, но при этом смотрел вокруг отчаянно-веселым взглядом — очень колоритная фигура получалась. Но главная актерская заслуга Азарина была в том, как убедительно, тактично показал он превращение маленького воришки в достойную человеческую личность.

Основу другой пьесы Микитенко, «Дело чести», составляла драма старого шахтера, долго не умевшего понять, принять душой новую жизнь, — это приводило его к разрыву с сыном, пьянству, потере самоуважения. Трудный {316} путь возвращения Гната к себе, к людям правдиво и сильно — гораздо глубже, чем в пьесе, — показал в спектакле Чебан.

Сушкевич много, плодотворно работал в нашем театре. И вот этот единственный настоящий режиссер (Берсенев и Бирман только в последние годы всерьез приобщились к режиссуре; остальные — Чебан, а тем более Дейкун и я — вообще делали начальные шаги), режиссер с опытом, знанием, один из основателей Первой студии, преданно прошедший с нами многолетний путь, покинул МХАТ 2‑й.

Принято считать, я знаю, что разрыв Сушкевича с театром произошел из-за творческих разногласий. Позволю себе выдвинуть иную версию, возможно не такую высокую и торжественную, но, по моему глубокому убеждению, единственно верную. Начать с того, что признавая достижения Сушкевича (их было множество самых разных — административных, актерских, режиссерских), и Студия и театр его недооценивали, как ни странно это может показаться. И не потому, что «нет пророка в своем отечестве». Наоборот, пророки были, да такие, что сравнения с ними никто не мог выдержать. Сушкевич был, безусловно, талантливым режиссером, но мы знали Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова… Сушкевич был очень хорошим артистом, но не мог «переиграть» Болеславского, Дикого, Готовцева, Берсенева, не говоря уже о Чехове. Наши вожаки мчались, захлебываясь, сбоили, как лошади, и снова рвались вперед. Они могли ошибаться, ушибаться, но удачи их были блистательны. Сушкевич все делал добротно, логично, профессионально. Он не знал провалов, но и не ошеломлял взлетами. В его таланте не было того беспокойства, той чрезвычайности, что будоражили и покоряли нас в других. В труппе Сушкевич получил прочное признание, но лидером никогда не был. Другие наши ведущие освещали путь факелом, который в руках Сушкевича становился фонарем. И хотя путь был один, общий, мы предпочитали неверное порой, но яркое пламя ровному и надежному свету.

Человек скромный, справедливый, для которого успех любимого театра был выше собственного честолюбия, Сушкевич честно и много работал, занятый творчеством всегда больше, чем собой лично. Он во многом не соглашался с Чеховым, но был возмущен кампанией, поднятой Диким. И пока шла глупая борьба за первенство, Сушкевич ставил хорошие спектакли.

{317} В начале тридцатых годов в театре остались двое, равно могущих претендовать на руководство, — Сушкевич и Берсенев. Оба были незаурядны, оба жили театром, полностью отдавая ему все силы, не зная других интересов. У каждого были свои преимущества: у Сушкевича — в режиссерском опыте, у Берсенева — в актерском даровании. Но благодаря своим незаурядным организаторским способностям, кипучей натуре, веселому обаянию, под которое попадали артисты, рабочие сцены, администраторы, — Берсенев практически возглавил театр (официальное назначение на пост директора и художественного руководителя он получил уже после ухода Сушкевича). И, может быть, Иван Николаевич и умный, спокойный, более добрый и менее честолюбивый Борис Михайлович нашли бы возможную, удовлетворяющую обоих форму совместной работы, тем более, как мне кажется, Берсенев творчески не теснил Сушкевича. Но тут вступил в силу могучий фактор влияния на Сушкевича Надежды Бромлей. Ее властное тщеславие, не довольствуясь отпущенными природой способностями и эффектной внешностью, требовало положения жены гения. И вот Борис Михайлович, убежденный реалист, стал создавать, не без участия Нади, я уверена, какую-то странную новую систему. Актеры должны были играть по номерам: например, № 6 — ужас, № 10 — любовь, № 13 — удивление, и в зависимости от того, как номера чередовались, якобы возникала партитура роли. (От этого безумия он, слава богу, быстро отказался.)

Думаю, Надя внушила Борису Михайловичу и мысль о том, что ему невозможно работать *вместе* с Иваном Николаевичем, а только *вместо*. Создалась тяжкая ситуация. Положение Берсенева в театре было твердым, а безукоризненно порядочный Сушкевич интриговать не мог. Получив приглашение в Ленинградский театр драмы, он ушел из МХАТ 2‑го. Мне было грустно расставаться с ним — много лет шли рядом, много ролей сыграла в его спектаклях, да и человек очень славный и художник настоящий. Борис Михайлович ко мне тоже хорошо относился. Накануне отъезда в Ленинград попросил подарить ему фотографию. Правда, на следующее утро смущенно подошел ко мне: «Считайте, что этой просьбы не было». Ну, это уж, видно, Надежда Николаевна наложила запрет.

В Ленинграде мы однажды были в их новом доме. Квартира, тесно заставленная музейной мебелью, носила тот же отпечаток претенциозности, что сама хозяйка: {318} обивка на креслах роскошная (хоть местами прорванная), красивые старинные столики (под ними — покрытые пылью Надины башмаки, ботики), декоративные занавеси из тюля и парчи. Встреча была, что называется, вежливая, не более того, без дружеского тепла. Больше мы не виделись. Но я, теперь уже издали, к сожалению, следила за судьбой Бориса Михайловича, радовалась его успехам в Новом театре, куда он перешел года через три — четыре, и с интересом слушала рассказы о его спектаклях, о нашумевшем исполнении роли Маттиаса Клаузена в поставленной им же пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца». Рассказывали мне, что стал он и педагогом прекрасным, профессором театрального института, созданного в Ленинграде при его участии. Сушкевич умер вскоре после войны. Как хорошо, что хоть в последние годы жизни, пусть не у нас, что очень обидно, имя его прозвучало звонко и вся деятельность была оценена так высоко, как того заслуживала. Я же навсегда сохранила к нему уважение и глубокую признательность.

Сушкевич, уйдя из театра, конечно, оставил «дырку». Но и она затянулась, как рана на молодой коже. Это не значит, что мы забыли Бориса Михайловича — очень помнили, и спектакли его не сходили с афиш. Просто жизнь продолжалась, а в нашем театре было кому ее продолжать.

В январе 1933 года торжественно отпраздновали двадцатилетний юбилей театра, было много гостей и поздравлений. Письмо Константина Сергеевича читали растроганно, но с горьким привкусом — он не смотрел наших спектаклей и, желая «от души дальнейших успехов», не знал предыдущих. Уж лучше б ругал — это и дружба была бы и польза. Но нет, не простил он нас, а ведь мы его любили… Ну, что говорить, ничего уж не изменишь. Зато наш дорогой Владимир Иванович согрел душу: «… родной, дружеский привет дорогому первенцу, с виду так не похожему на родителей, но сохранившему родственное сходство в каждом движении и, главное, в беспредельной преданности искусству».

Много ласки получили мы в те дни — у театра были и друзья и своя, довольно широкая публика. А присвоение почетных званий ведущим артистам означало и общественное признание.

Потом наступила обычная трудовая пора. Татаринов и Чебан поставили пьесу Киршона «Суд» — о классовой {319} борьбе в предфашистской Германии. Очень хорош был Азарин в роли прикованного к креслу инвалида войны Карла Герца — его гневные обвинения звучали страстно, обличающе саркастично, вся игра исполнена экспрессии, несмотря на физическую неподвижность. Помню еще злое, острое прочтение Берсеневым антипода Карла — Зольдтке. Вот, пожалуй, и все — спектакль получился средний.

Мы с Готовцевым в это время были поглощены дерзкой идеей — заново поставить «Двенадцатую ночь». К этому времени мы уже понимали, что Станиславский в первом спектакле, зная предел наших возможностей, не ждал и не требовал глубокого постижения Шекспира. Он помог нам сыграть веселый спектакль, где запальчивая юность, непосредственность, жадность к смеху при безусловных способностях молодых исполнителей прикрывали актерские огрехи. Теперь, приступая к созданию нового спектакля, его будущие участники так увлеклись, что даже выпустили однодневную газету «Смех Шекспира», где артисты высказывали свои соображения о ролях, а мы с Готовцевым в статье «Почему мы заново ставим “Двенадцатую ночь”» довольно велеречиво декларировали собственное видение «жизнерадостной, мажорной, социально здоровой шекспировской пьесы»: «Мы чувствуем себя достаточно созревшими как художники для того, чтобы осознать глубину содержания комедии, — не без удивления читаю я сейчас в нашей статье. — Мы хотим создать спектакль бодрый, яркий, дышащий здоровьем, насыщенный социальным оптимизмом». Далее мы заявляли, что намерены нанести смертоносный удар по лицемерию, тупой ограниченности и ложной добродетели. Сегодня мне эта декларация кажется несколько самонадеянной, но тем не менее спектакль получился именно таким, о каком мы мечтали, — полнокровным, жизнерадостным, едким, бурлящим. В этом убеждал набитый до отказа, громко хохочущий, но замирающий в лирических сценах зал и посыпавшиеся после премьеры рецензии. Кто-то из критиков сказал: «Есть творения более великие, но нет ничего более очаровательного».

«Двенадцатая ночь» была необыкновенно красивой, пленяла художественным оформлением, изысканный вкус и высочайшая культура которого задавали тон всему спектаклю. Поэтому из всех ее создателей в первую очередь я назову Владимира Андреевича Фаворского. Я уже говорила, что Берсенев умел привлекать и увлекать художников, музыкантов — уже известных или будущих {320} знаменитостей, но всегда талантливых. Наши спектакли украшали декорации Кустодиева, Чехонина, Кардовского, скульптуры Андреева. Забегая вперед, скажу, что мы гордились участием в постановке «Комика XVII века» Островского капризного, требовательного, всегда недовольного, но сделавшего такие чудесные деревянные декорации Татлина. О Фаворском мы думали давно, пробовали пригласить его на «Униженных и оскорбленных» — ничего не получилось: он отказался, ссылаясь на незнание театра. И вдруг победа — Фаворский согласился на «Двенадцатую ночь»! Могу похвастать личной заслугой: Владимир Андреевич дружил с мужем моей сестры, художником Родионовым, и хорошо относился ко мне, что помогло «заманить» его в театр.

Он пришел — спокойный, с улыбкой на худом, удлиненном бородой лице, непохожий ни на одного театрального художника. Тихо и подробно расспрашивал о сокращениях и изменениях в тексте пьесы (мы переставили картины), вникал в замысел спектакля. Долго и молча сидел на репетициях, охотно смеялся актерским находкам. Смотрел из партера, из бельэтажа, из кулис — изучал лица, походки, фигуры. Задавал множество вопросов рабочим о технике сцены, но вскоре роли переменились — он быстро все усвоил и сам стал уверенно, точно указывать, направлять. Проникшиеся к нему уважением рабочие с готовностью выполняли все, что надо было «бороде», как они его называли, работали с ним ночами на пустой сцене.

В главном мы с Фаворским сошлись сразу: показать праздничную комедию в фантастической стране — и никакого натурализма. Он показывал нам наброски, обосновывая, поясняя то, что сделал, — ничего случайного не выходило из-под его карандаша. Прислушивался к нашим замечаниям, продумывал — «можно иначе, можно и лучше» — и менял. Но если что-то не принимал, тихо и не обидно произносил, улыбаясь: «А ведь это очень плохо». И я верила ему абсолютно.

— Ты на него смотришь так, будто он не может ошибиться, — говорил ревнивый к чужому авторитету Иван Николаевич, сам очень высоко ценивший Фаворского.

— Смотрю так, потому что он не может высказать ни одной банальной мысли, и слушаю с жадностью, да… — дразнила я мужа.

Одновременно с макетом Владимир Андреевич сочинял костюмы. Эскизы были неожиданны, но, присмотревшись, {321} сжившись, ни один из нас не представлял себя ни в чем другом. Эти удивительные костюмы точно характеризовали образ, они будто дополняли текст, подчеркивали детали декораций, при этом были оригинальны и женщинам придавали не обычную красоту, а невыразимую внешнюю особенность, что дороже красоты. Поначалу все дамы воспротивились требованию художника играть в туфлях на низких каблуках — ведь надо быть выше, стройнее. Но ему хотелось, чтобы наши шаги были свободны, широки, — и мы снова признали его правоту: такая пластика больше соответствовала эпохе, чем дробное постукивание высоких каблучков. Когда декорации — выстроенный на вращающемся круге станок, обрамленный расписными занавесами, задником, панно, — установили на сцене, Фаворский опять подолгу сидел на репетициях и то переставлял скамейку, то переносил дверь, добивался, чтобы все предметы были обыграны, обжиты, необходимы актерам. Его декорации как бы диктовали режиссерам и исполнителям мизансцены, движения, встречи, переходы. Артисты вели себя на сцене естественно, хотя окружающая их обстановка совсем не была похожа на «всамделишную». Но никого, в том числе зрителей, не удивляло, что дома ростом не многим больше людей, деревья причудливы и так далее, потому что фантастические рисованные предметы освещало какое-то очень живое, очень горячее солнце. При всей условности оформления перед зрителями возникали лазурь Средиземного моря, простор очаровательных пейзажей — в памяти вставали картины и фрески Боттичелли, Гирландайо. Я очень любила панно «Кладовая», написанное с фламандской сочностью, — на полках так вкусно лежали разделанные туши, окорока, поросячьи головы, птицы и даже целый олень, склонивший рога. А как хороши были геральдические единороги на платье Оливии, шотландская юбка Эгьючика, как воплощение старой Англии, гримы слуг, напоминавшие портреты Дюрера. Фаворский не оформлял пьесу, а выражал ее, творил своими, художническими средствами. Он считался с режиссерскими пожеланиями, то есть «слушался» меня и Готовцева, но его доводы бывали так убедительны, что я начинала думать так же. Он навсегда покорил меня умом, вкусом, культурой.

Спектакль был нашим общим детищем, в которое каждый вложил все, что мог, от души. И уже генеральная репетиция показала, что потрудились мы не зря. Среди многих сохранившихся стихов, записок я берегу письмо {322} Готовцева, написанное после окончания работы над «Двенадцатой ночью». Мне дороги все эти ветхие листки — ведь друзья мои ушли уже, ушли… А Володя Готовцев был из самых любимых. Близость наша не убыла, хотя потом десятки лет служили мы в разных театрах. Он всегда интересовался нашей судьбой, радовался нашим успехам и, где бы ни был, даже в больнице, посылал нам с Симой привет — и в дни премьер и просто так. В старости он совсем ослеп, но на своем девяностолетнем юбилее, как в молодости, кипел оптимизмом, весельем, как в молодости, стоял в окружении множества людей.

— Володя, — я обняла его, — это я, Соня Гиацинтова.

— Радость моя! — загремел он родным басом и потом, разговаривая со всеми остальными, все время волновался: — Соня, ты где?

— Здесь, рядом с тобой, — каждый раз отвечала я. — Не беспокойся — куда я денусь.

— Ах, как хорошо. Только сиди, не уходи.

Какой он был умный, наблюдательный и разнообразный артист, какой замечательный партнер. Он знал секрет общения на сцене — стоило в диалоге с ним чуть изменить вчерашнюю интонацию, как он, немедленно ухватив ее, начинал развивать, расцвечивать. Такая чуткость давала не только творческий результат — она сближала душевно. А душевная близость — залог верной нравственной атмосферы в труппе. И если она существовала в нашем театре, несмотря на все драматические конфликты, то благодаря таким артистам и людям, как Готовцев.

В новой «Двенадцатой ночи», как в спектакле семнадцатого года, мы с Готовцевым играли Марию и сэра Тоби. За прошедшие шестнадцать лет наши герои «повзрослели». Из девушки-шалуньи Мария превратилась в цветущую женщину, умную, задорно-обольстительную и знающую себе цену. Готовцев, по-прежнему играя сэра Тоби с ренессансным размахом, бездумным когда-то проделкам гуляки и чревоугодника придал осмысленное презрение к раздутому чванству и толстым кошелькам. Мария и сэр Тоби были богаты полнотой всех радостей бытия, их объединяло здоровое восприятие жизни, присущий обоим насмешливый юмор. К тому же наших героев связывала не просто дружба, как в первой постановке, а нескрываемая земная любовь. У них было широкое, вольное дыхание, чувство собственного достоинства. Раскованность мыслей и поведения резко отличала их от придворных графини и герцога.

{323} Дворы Орсино и Оливии по нашему режиссерскому замыслу были различны — мужественно-спортивный у герцога, томно-женственный у графини. Ее люди расслабленно полулежали в позах, свидетельствующих о прочной привычке к полному безделью и ленивой неге. Иногда они в том же замедленном ритме играли в бильбоке — где-то я прочла об этой галантной игре и ввела ее в спектакль.

Среди лирических героев сверкала Дурасова, игравшая Виолу — Себастьяна: изящно обтянутые белым трико прекрасные ноги, горящие глаза и неподдельно пылкое чувство — ну замечательно хороша!

Очень был мне мил и Николай Китаев. Этот тонкий, поэтичный и умный артист пришел к нам «со стороны», но сразу стал своим, восприняв и метод нашего театра, и сценическую манеру, и наши мысли об актерской профессии. Мы подружились, он стал непременным членом всех домашних собраний. Коля ощущал все смешное с удивительной зоркостью, в его присутствии смех не смолкал. В праздничные дни он появлялся у нас дома раньше всех, когда улицы в центре были еще перекрыты конной милицией. «Прямо из-под животов!» — запыхавшимся голосом кричал он, и его милое лицо излучало торжествующую гордость. Традиции этой он никогда не изменял, и мы, заслышав ранний звонок, дружно кидались открывать ему дверь. Китаев был известен как превосходный гитарист, и без его пения тоже не обходилась ни одна встреча. Даже на гастролях, когда мы, усталые после спектакля, усаживались в автобус, доставлявший нас в гостиницу, он немедленно брал гитару и запевал свой «гимн»: «Ах, актеры, ах, актеры, как прекрасна ваша жизнь!» И сразу становилось весело и легко.

Своих героев Китаев обычно рисовал тонкими черно-белыми штрихами, не расцвечивая, сдержанно — как книжную графику. А вот в «Двенадцатой ночи» использовал масляные краски. Его Эгьючик, мошка по чувствам и движениям, был всегда глуповато доволен собой и неизвестно чему неожиданно смеялся. Играл Китаев с беззаветной отдачей — так и стоит перед глазами в смешной шотландской юбке…

На гастролях в Ленинграде, в разгар репетиций «Двенадцатой ночи», я вдруг почувствовала себя плохо; меня отправили в Москву, где срочно сделали операцию в Институте Склифосовского.

Во время болезни я получала много писем из Ленинграда: нежные, взволнованные — от Ивана Николаевича, {324} дружеские, с подробным описанием репетиций — от Готовцева, заботливые — от подруг, восторженные — от Азарина, имевшего специальную причину для радости.

Победа Азарина в «Двенадцатой ночи» была особенно значительна: ведь он играл Мальволио — роль, в которой очень многие видели Михаила Чехова. Помнил его и сам Азарин, однако сумел сыграть по-своему. Чеховский Мальволио был гомерически смешон, по сцене ходил скорее символ тупого самодовольства и ханжества, чем живой человек. Азарин играл злее, разоблачительнее. Его Мальволио — неуклюжий, самовлюбленный до беспамятства, мстительный, со срывающимся на фальцет голосом — кроме смеха вызывал омерзение и брезгливость. После премьеры, прошедшей с огромным успехом, работа Азарина расценивалась во всех рецензиях как одна из лучших.

Среди участников спектакля был еще один, невидимый зрителям, но много сделавший. Свое поздравление мне он подписал: «Неизвестный придворный князь». Это был добрый дух нашего театра — Сурен Хачатуров, о котором уже говорилось прежде. В МХАТ 2‑м он был заведующим сценой, постановочной частью, помощником и ассистентом режиссера, но ни одна из этих должностей не могла определить размах его плодотворной деятельности вообще и при постановке «Двенадцатой ночи» в частности. Даже в нашем коллективе, имевшем множество энтузиастов, не было другого такого преданного и бескорыстного фанатика театра. Мне кажется, Сурен не покидал его ни днем, ни ночью. Он помогал Фаворскому в практическом создании сложной конструкции для «Двенадцатой ночи», лично следил за изготовлением живописных занавесей (вышивки по рисункам Фаворского делала жена Сурена), за проведением репетиций, думал о музыке для спектакля и не упускал из виду соблюдение порядка в фойе. Театр был для него дворцом, предназначенным для вечного праздника. И горе было тому, кто нарушал этот принцип, — изумительные, обычно излучающие кроткий свет глаза кидали как-то вбок гневные молнии, ни малейшей снисходительности не оставалось в добром и нежном нашем Сурене.

Работал он легко, не зная усталости, не теряя юмора. А ведь жил в обнимку со смертью — долго и тяжело болел, кашлял так, что сердце надрывалось. Уезжал лечиться, но думал только о работе, его письма — их пачку я храню как драгоценную реликвию — были полны мыслями, предложениями о готовящемся к выпуску спектакле. {325} Как он умел радоваться, как гордился успехом «Двенадцатой ночи» на театральном фестивале, гостями которого были известные иностранные режиссеры, артисты, художники. Увы, это была последняя его творческая радость.

Смерть Сурена сотрясла театр, отняла у него что-то очень важное, невосполнимое. Театр строится не только профессиональным талантом, но и сердечным. Поэтому Сурен Хачатуров был истинным строителем и человеком театра. «Страстью были насыщены все его мысли о театре. Страстностью была напоена его жизнь в театре», — справедливо написал кто-то в газете МХАТ 2‑го. Следующий после «Двенадцатой ночи» спектакль мы начали готовить еще с Суреном — сколько темперамента и выдумки он успел обрушить на нас! — а выпускали лишь с благодарной памятью о нем.

«Испанский священник» Флетчера увлек нас той же бурной комедийной стихией, от которой мы еще не остыли после шекспировского спектакля. Он далее в чем-то — по настроению, вероятно — был продолжением «Двенадцатой ночи». Серафима Германовна Бирман, которой доверили первую постановку этой пьесы на русской сцене, задумала спектакль как «мажорную симфонию», как песню, прославляющую радость жизни. Поэтому в сценической редакции, сделанной ею и переводчиком Лозинским, пьеса была сокращена до трех актов и в ней свели к минимуму мелодраматическую историю вражды двух братьев из-за наследства и вставшей меж ними коварной злодейки Виоланты. Они правильно решили, что современных зрителей больше взволнует рвущаяся к свободе и любви молодость и веселое плутовство, помогающее победить надутое пуританство. Так на передний план пьесы и особенно спектакля вышла лирическая тема юных влюбленных и комедийная — двух попов-жуликов.

Как и при подготовке шекспировского спектакля, мы изучали эпоху, слушали лекции о ее стиле и творчестве Флетчера, проводили часы в Музее изящных искусств. Большой удачей, во многом определившей судьбу будущего спектакля, был перевод Михаила Леонидовича Лозинского. Он помогал нам и в «Двенадцатой ночи», текст которой мы склеивали из переводов разных авторов, над некоторыми кусками сам работал. «Испанский священник» еще раз убедил меня, как важно, если переводчик — настоящий поэт, к тому же чувствующий дух эпохи, природу театра, возможности сцены и актерской игры лучше, тоньше, чем некоторые профессиональные авторы {326} оригинальных пьес. Именно таким создателем русского варианта комедии Флетчера был Лозинский. Мне кажется, мы часто недооцениваем работу переводчиков-творцов, не сознаем, что никогда бы нам не постичь гениальные творения Гете, Шекспира, Данте без конгениальных переводов Пастернака, Маршака, Левика, Лозинского. Стихи «Испанского священника» (как и «Валенсианской вдовы», которую, тоже в переводе Михаила Леонидовича, мы ставили уже в Театре имени Ленинского комсомола), написанные современным русским языком, звучали прекрасно — произносить и слушать их было наслаждением.

Бирман проявляла на репетициях изобретательность, ее мизансцены отличались четкостью линий, выразительностью, короткие картины быстро сменяли одна другую, оставляя ощущение силы жизни, земных страстей, победного оптимизма. Надежными помощниками режиссера стали отличный художник Лентулов и композитор Ширинский, который импровизировал музыку прямо на репетициях, а уж потом тщательно отрабатывал. В результате перед зрителями предстала знойная, живая, народная Испания, без всякой «оперности» — с порывистым ритмом, острыми желаниями, здоровыми инстинктами.

Во избежание обвинения в необъективности (я действительно пристрастна ко всему, что касается МХАТ 2‑го) приведу строчки из статьи уже тогда известного критика Дрейдена: «Говоря об исполнителях, меньше всего следует заниматься “раздачей отметок”. Достаточно сказать, что подавляющее большинство ролей… нашло по-настоящему талантливое, умное и свежее воплощение. … Реалистическое их полнокровие, ирония, лирика — нашли достойную сценическую передачу!» После такой высокой «официальной» оценки могу безбоязненно сказать об актерских удачах, которыми «Испанский священник» блистал.

Бирман играла Виоланту, учитывая перемещение акцентов в пьесе, не трагической фигурой, а острохарактерной. В парадной одежде, с подчеркнуто светскими манерами, эта интриганка была полна бешенством и злобой на весь мир — и при всем том очень смешна. Совсем по-другому строила роль вторая исполнительница — Вера Леонидовна Юренева. Она была старше нас, невысокого роста, с большими глазами на интересном, значительном лице. В МХАТ 2‑й пришла уже с известным именем, переиграв в провинции и в театре Незлобина множество загадочно-томных «вампических» дам. Но поскольку была талантлива, интеллигентна, остроумна — {327} умела через вполне устаревшую к тому времени декадентскую чепуху пробиваться к уму и сердцу зрителей. Рассеянная и милая, она с очаровательной небрежностью относилась к подробностям бытовой жизни. Могла, например, выйти на сцену в концертной юбке, надетой шлейфом вперед, или заколоть платье булавками, на которые накалывались партнеры, обнимавшие ее по ходу действия. У Юреневой был прелестный голос — нежный, звонкий, юный. С каким чувством поэзии, стиха читала она монолог Гретхен из «Фауста» — забыть нельзя! Звенящий серебряным колокольчиком, этот голос наделил ее Виоланту хитроумной вкрадчивостью, лисьим лукавством. И обе Виоланты, при всем их различии, были интересны и «укладывались» в спектакль.

С комедийным блеском, упиваясь ролью, играл деревенского священника Лопеса Владимир Попов, который отказался от впрямую «отрицательного» образа. Лоснящийся обжора, пьянчуга, бабник и пройдоха, этот божий слуга был обаятелен удовольствием, которое получал от жульничества и интриг. Такая трактовка оправдывалась тем, что в результате творимых им безобразий обманутым оказывался отвратительный старик стряпчий, лишивший света и свободы юную жену.

Под стать Попову был и Аркадий Вовси (хороший артист, верный друг, прошедший с нами весь театральный путь, включая Театр имени Ленинского комсомола) в роли сподручного Лопеса — пономаря Дьего. Оба вечно хмельные, они прямо-таки с трогательной сосредоточенностью соображали, кого и как бы еще обмишурить.

Хорошо играл Китаев одного из враждующих братьев, Энрике, особенно в сцене суда, где слов у него не было и все клокочущие в нем чувства он проявлял выразительной мимикой. Дружный смех зала сопровождал выходы Лагутина — Бартолуса, самонадеянного, чванливого, но пребывающего в вечном страхе быть обманутым своей прекрасной пленницей Амарантой… Ну, вот и названо имя моей героини, моей любимицы, воспоминание о которой уж столько десятков лет веселит душу и память.

Честно сказать, поначалу Амаранта не взбудоражила мое актерское воображение. Но Серафима так темпераментно, многоречиво говорила мне о ней, что в конце концов я прониклась томлением любви пленительной испанки, от которой меня отделяли триста лет. С каждой репетицией я все больше «заболевала» ролью, она уже владела мной целиком. Я терзалась заточением Амаранты, {328} я бунтовала вместе с ней против мужа-изверга, я, сама знавшая в ту пору любовь, понимала опалившую ее страсть к молодому красавцу. При этом я помнила, что мы ставим комедию и все решения надо искать только в этом жанре.

С самого начала я решила, что Амаранта не разгневанная неволей жена, а рвущаяся к вольной жизни совсем молоденькая женщина. Еще она не поражена любовью, еще не видела Леандро — просто не желает сидеть за решеткой, воздуха ей хочется, света, жизни. Ее первый бунт был комический: Амаранта яростно кидалась на прутья золоченой клетки, куда для безопасности посажена мужем, трясла их, даже пыталась грызть, потом затихала, начинала по-детски обиженно реветь. Известие, что в доме поселился бедный юноша, обучающийся у мужа юридической премудрости (на самом деле это молодой богач, подкупивший священника Лопеса и с его помощью внедрившийся к Бартолусу, чтобы увидеть скрываемую им жену), вселяет в нее такое же детское любопытство. Ей так скучно, так хочется увидеть «жильца»! Оставшись одна, она крадется к окну комнаты Леандро.

Тщетно стараясь разглядеть его, я пыхтела, обмахивалась платком, отступала и снова кидалась к заветному окошку, жаждая хоть какого-нибудь развлечения в скудной своей жизни. Но вот Амаранта и Леандро увидели друг друга — и первый же взгляд высек искру. Да что там искру — пожар! Подхватив широкую юбку, я бежала, но не к избраннику, а в счастливой панике — от него. Бежала через всю сцену со словами: «Мой муж, вы в этот дом внесли огонь!» И пламя, охватившее меня, разгоралось все ярче, будто раздуваемое этим бегом и развевающейся одеждой. С этой минуты Амаранта жила в другом ритме, с другой задачей. Раньше ей просто хотелось жить, как «жены прочих стряпчих», а теперь ей необходимо как-то провести, околпачить Бартолуса, чтобы соединиться с возлюбленным, — иначе она умрет от любовной лихорадки. Моя мысль была направлена на то, чтобы, несмотря на все проделки, Амаранта оставалась чистой и непорочной. Грех изменять мужу, за которого пошла добровольно, по любви, но нет греха в желании избавиться от гнета противного старикашки, заедающего цветущую жизнь. Лукавство, с которым Амаранта шла навстречу чувству, рождалось не развратностью натуры, а не знающей преград страстью, богом посланной любовью. Это естественное стремление к счастью, радости, наслаждению {329} пробуждало в ней вековую женскую хитрость. Водя мужа за нос, она не испытывала угрызений совести, она вообще о нем не думала.

… Наконец все подстроено так, что Бартолус сам усаживает Леандро с Амарантой за шахматную доску и уходит. Они вдвоем, одни, они могут дать выход сжигающему их чувству. Но как это сделать на сцене? Страстные объятия, лобзания — все не то, не так. Сценическую правду, верное физическое действие после долгих совместных поисков нашла Бирман.

— Знаете, — сказала она мне и моему партнеру Благонравову, — все, что вы чувствовали и делали до сих пор, вполне убедило в неизбежности поцелуя. Значит, сам поцелуй не обязательно играть, что-то выражая мимикой, жестами и даже словами. Когда люди целуются, они и не хотят говорить. Они хотят целоваться. И вот это желание надо выразить с предельной сценичностью, чистотой и страстью. Пусть на помощь вам придут даже неодушевленные предметы — они «сыграют» за вас все, что нужно.

Она подробно рассказала эту сцену, мы ее так и сыграли. В шахматной игре наступил момент, когда оба уже не владели собой. Амаранта перемешивала шахматы — в каждой руке оставалось по две фигуры — и медленно подымалась. Не зная, что делать с зажатыми в кулаках деревяшками, она беспомощно разводила руки в стороны. Не выпуская шахматной доски, Леандро подходил к ней близко-близко и, наклонившись, целовал в подставленные губы. Поцелуй длился вечность, и опьяненная им Амаранта роняла шахматы. Они падали по одной — раз, два, три, четыре, — как капли, переполнявшие чашу любви. Так внешняя, казалось бы, находка режиссера помогла выразить существо происходящего в двух молодых сердцах.

Эта сцена на каждом представлении имела необыкновенный успех. Оттого, что руки героев были заняты и они не прикасались друг к другу, Амаранта и Леандро выглядели трогательно целомудренными, но длительность, неотрывность поцелуя создавали атмосферу небывалого накала чувств, убеждали в силе их страсти. Обычно в эту минуту в зале стояла тишина, но однажды ее взъерошил хриплый мужской голос, принадлежавший, как потом выяснилось, Всеволоду Вишневскому. «Да, этот поцелуй дорогого стоит», — четко произнес он реплику из «Последней жертвы» Островского, и зал одобрил его общим смехом. А пришедший потом за кулисы Толстой все повторял: {330} «Это что же такое, ну невозможно, право, невозможно — так целоваться!»

Во время работы возникла еще одна «шахматная» подробность: на репетиции я, стоя позади Лагутина — Бартолуса, случайно подняла над его головой две фигуры, которые образовали нечто очень похожее на рога. Увидевший их Благонравов фыркнул. Получилось так естественно, что мы решили оставить эту деталь в спектакле.

Мы придумывали многое, чего не было в пьесе. Флетчер направлял нас, подсказывал, каким должен быть результат, а пути к этому результату мы находили сами.

Неизменно веселила зрителей и другая сцена. Амаранта вернулась с любовного свидания. Она вся пронизана еще не прошедшим возбуждением, но, надменно и оскорбленно отводя ревнивые подозрения Бартолуса, гордо поворачивается и открывает зрителям и растерянному мужу совершенно голую спину — впопыхах она забыла застегнуть свое глухое, строгое платье. Эта голая спина производила фурор — неожиданностью и всем тем, что за ней скрывалось: волна чувственности, плотской радости переливалась через рампу в зал. Мне потом говорили, что на представлениях «Испанского священника» все мужчины были влюблены — не в меня, а из-за меня — в законных жен, спутниц этого вечера или случайных соседок в ложе. Вероятно, на публику действовала всепокоряющая сила манящей женственности, которую сейчас называют жестким, коротким, как удар, и, признаюсь, несимпатичным мне словом — секс. И хочется, с риском быть обвиненной в старческом брюзжании, разобраться хоть немного в этом затопившем современный театр и кино явлении.

Играя женщин, властвующих над мужскими сердцами, я тоже очень заботилась о их притягательности — и не только внешней, а той глубинной, выделяющей одну, часто не самую красивую, из многих других. В мое время это называлось «изюминкой», сейчас — сексапильностью. Но дело не в терминологии — пусть на сцене живут и побеждают сексуальные героини, раз они нынче в моде. Но почему иные наши артистки, причем даровитые, не понимают, что секс в чистом виде не существует, он сопутствует другим свойствам характера — гордости, боязливости, умной язвительности, незащищенной открытости — и все это нужно играть, иначе получится вульгарный, неинтересный образ. Женская соблазнительность присуща женщинам разного возраста, темперамента, жизненной повадки. Почему же из спектакля в спектакль переходят {331} героини, которых не различить — даже блондинку от брюнетки. Они, видите ли, играют секс, секс обнаженный — в прямом смысле.

Меня просто пугает количество голых женских тел на сцене и экране. На мой устарелый взгляд, такая «голизна» не дает возможности додумать женщину, дофантазировать ее. Неужели в понятие секса не входит хоть некоторая загадочность, недосказанность, что во все времена питала любовные мечты. Бывает, герои на сцене только знакомятся, он еще и подумать ни о чем не успел, а она уже ведет себя так категорически, что дальнейшее мне, зрителю, понятно, но смотреть как-то неловко. И хочется крикнуть: «Занавес!» Вот Мейерхольд говорил, что, играя пьяных, надо помнить, что они ничего не могут довести до конца: рука тянется, но не дотягивается, фраза начинается, но не договаривается и т. д. И за всем тем, что не доделано, угадывается состояние опьянения. Может быть, и с сексом так же, может быть, «недораздетость» взволнует и пообещает больше? Ну, да ладно, простите мне ворчливость. Просто мне вспомнилось, что на минуту выглянувшая из платья голая спина Амаранты воздействовала тогда на зал сильнее, чем сейчас целая стайка девиц в купальных костюмах. Впрочем, времена меняются.

Амаранта доставляла мне массу хлопот: она должна была производить впечатление женщины необыкновенной прелестности — иначе из-за чего сыр‑бор разгорелся. Меня не удовлетворили эскизы костюмов, показанные Лентуловым, и я кинулась к Фаворскому, который был членом художественной коллегии театра. Кряхтя и причитая по поводу профессиональной этики (и совершенно напрасно, потому что Лентулов во всем с ним согласился без всякой обиды), он все-таки не устоял перед моими мольбами и нарисовал два дивных туалета: одно платье — бархатное, божественно голубого цвета, которое потом оказывалось расстегнутым на спине, другое — шелковое, золотисто переливающееся, — в нем я танцевала с Благонравовым в финале, празднуя победу свободы и любви. Но от Владимира Андреевича я требовала ответа и на более сложный вопрос — как играть красоту? Мне приходилось изображать женщин интересных, привлекательных, но здесь было совсем другое. О красоте Амаранты все говорят задолго до ее появления на сцене. Значит, ее выход обязывает к чуду, к красоте несказанной, невиданной — где же такую взять? Я была серьезно обеспокоена этим {332} обстоятельством. Фаворский стоял на своей вечной позиции: публику нужно ослепить не красотой — на всех все равно не угодишь, — а неожиданностью.

— Послушайте, — сказал он, подумав, — а что если сделать белокуро-розоватый парик? Это будет так необычно, что все сразу удивятся и поверят, будто вы красавица.

Он, как всегда, оказался прав. Когда мое старательно и искусно загримированное лицо украсила затейливая прическа из сказочно розовых волос, проблема внешности Амаранты была решена. Правда, некоторые знатоки строго указывали, что «все испанки черные и смуглые», — это смущало. Но на каком-то приеме меня познакомили с испанской писательницей Тересой Леон, которая оказалась нежной блондинкой. Я рассказала ей свои сомнения и, извинившись за бестактность, спросила, выкрашены ли у нее волосы. Она словоохотливо пояснила мне, что в некоторых испанских провинциях белокурые волосы встречаются довольно часто и свидетельствуют об аристократическом происхождении и что сама она родилась блондинкой. В этот вечер у меня было прекрасное настроение — Амаранта получила благословение на золотисто-розовую гамму лица, шеи, рук и прически, с которой так красиво сочеталось голубое бархатное платье!

В оживленной лихорадке, поспешном устранении мелких недоделок, привычном страхе чего-то не успеть мчались последние дни перед выпуском «Испанского священника». Наконец премьера! Она прошла так блистательно, с таким количеством аплодисментов, вызовов, поздравлений и цветов, что полностью завладела легкомысленными актерскими умами, моим-то уж во всяком случае. Не знаю, чем больше я упивалась — самой ролью или принесенными ею лаврами, но была опьянена комплиментами и восторгами друзей, театралов, критиков. А на этих страницах хочу привести свидетельства, существующие в одном экземпляре и хранящиеся в моем архиве. Письмо Михаила Леонидовича Лозинского из Ленинграда:

«Когда в Москве, вечером, перед счастливыми зрителями (ведь есть же такие счастливые люди!) появляется Амаранта, я галлюцинирую и тоже вижу и слышу ее, за 650 километров. Сегодня со мной опять это было, и я невольно дописал мучившую меня Оду Амаранте.

Она отвратительна, недостойна даже Вашего презрения и может только служить косноязычным свидетельством умонастроения Ваших современников.

{333} Я вручаю ее Вам, как смутный набросок чего-то мелькавшего и неуловленного.

Оду Амаранте можно совершенствовать долгие годы, и все будет тщетно, ибо невыразимое невыразимо.

Искренне Вам преданный бедный стихослагатель

*М. Лозинский*».

На вложенном в этот же конверт листке я прочла:

«Люди будут строить стены
Драгоценней адаманта,
Будут мудры до предела, —
Мы счастливей, чем они:
При огнях убогой сцены
Золотая Амаранта
Улыбалась и глядела,
Сердцу пела — в наши дни.
Пусть возникнет мир, чудесней
Пестрых вымыслов Леванта, —
Совершенство тех столетий
Будет чашей без вина:
Только нам волшебной песней
Прозвучала Амаранта;
Жил лишь тот, кто жил на свете
В тот же вечер, что она».

И, конечно же, не нарушил традиции рифмованно отмечать премьеры театра и таким образом ставший нашим «биографом» Владимир Подгорный. Его вирши венчала такая строфа:

«Хочу в глаза и за глаза —
Ведь ты поверишь мне, не так ли? —
Тебе и о тебе сказать,
Что ты — жемчужина в спектакле!»

Как меня радовали эти полушутливые строки, и, что скрывать, — я верила ему, конечно, верила. И не только ему — я верила в свою звезду. Жизнь моя была в зените. Я стала зрелой актрисой, получившей признание, — «на меня» ходили в театр, меня узнавали на улице, и стоило мне войти даже в парикмахерскую, как дамы хором начинали щебетать вокруг меня. Не верьте, если какая-нибудь актриса скажет, что успех утомляет (правда, я не испытывала тягот славы нынешних кинозвезд, может быть, это и в самом деле мучительно — не знаю), — мне он доставлял удовольствие. Стала я и зрелой женщиной, умеющей понять, что любовь и семейное счастье — бесценный {334} дар судьбы. Вступив во второе десятилетие брака, я была влюблена в мужа чуть ли не более пылко, чем в начале романа. А то, что мы с Берсеневым жили страстью к общей профессии, работали в одном театре, который обожали, сообщало нашим отношениям близость еще более неразрывную. И казалось, все будет вечно — театр, успех, любовь. То ли, в отличие от возраста и мастерства, ум оставался незрелым, то ли счастье только и возможно без провидения грядущих невзгод, которые бросают тень назад и отравляют радость текущего дня, — не берусь ответить. Так или иначе, но репетиции, спектакли, гости, редкие часы домашнего отдыха вдвоем — все было праздником, и не как в детстве — беспричинным, а осмысленным, полноценным.

Как бы ни уставали мы, работая много, напряженно, любовь зрителей, ломившихся на наши спектакли, с лихвой возмещала усталость, недосыпание, дни без обеда. И как в юности гастроли Художественного театра в Петербурге, событием сезона становились ежевесенние выступления МХАТ 2‑го в Ленинграде. Играли в переполненных залах Театра драмы имени Пушкина или Большого драматического, на вокзале встречала и провожала толпа — официальные представителя города, театральные деятели и множество поклонников нашего театра.

Жили мы обычно в «Астории», занимали там роскошный трехкомнатный номер, очень располагавший к приему гостей — любимому развлечению Ивана Николаевича. Самыми дорогими для меня были Лозинские, с которыми я очень сдружилась на долгие годы. Михаил Леонидович помимо таланта обладал острым умом, мгновенно и метко реагировал на все — будь то общественное явление или невзначай услышанная со стороны реплика. Его замечания поражали меня тонкостью и юмором. Внешность его совсем не гармонировала с изысканностью натуры — был он некрасив и имел огромные руки с толстыми пальцами. Не помню кто, но точно заметил в разговоре о нем: «И как только в этих ручищах мясника живет такое изящное перо». Лозинский действительно был изящным человеком во всем, и вместе с женой, благородно красивой Татьяной Борисовной, они составляли очаровательную пару — дружную, интеллигентную, любящую и какой-то неуловимой «старинностью» напоминавшую мне родителей в пору моего детства. Мы с Иваном Николаевичем привязались к ним душой, они отвечали нам тем же.

Отношения наши становились год от года все теснее, {335} во время войны шла аккуратная переписка, а после посылали друг другу книги, и, приезжая в Ленинград, я первым делом мчалась в дорогой мне дом. Последнее письмо тяжело больного Михаила Леонидовича (он много лет страдал хронической болезнью, абсолютно не влиявшей на его жизнелюбивый характер) как нельзя лучше говорит о нашей сердечной близости: «Дорогая Софья Владимировна, к 1955 году я получил от Вас три подарка, которые делают меня счастливым до конца моих уже недолгих дней. 1) Ваше посещение 27.XI., 2) Ваши драгоценные для меня слова в декабре у Вашей “Книжной полки” (моя статья в журнале. — *С. Г*.), 3) Ваше письмо, написанное в 23 ч. 30 м. 31. XII.1954 г., и то, что Вы в нем говорите о звучании моего перевода “Гамлета”. Спасибо Вам, дорогой и верный друг мой.

… Теперь мне легче. Видите, я сам пишу Вам и радуюсь тому, что пишу именно Вам. Низко кланяюсь Вам. Ваш всей душой *М. Лозинский*».

Он скоро умер, и в тот же день покончила с собой Татьяна Борисовна. Их похоронили вместе. А я все повторяла про себя часто слышанную, но никогда так ясно не осознанную фразу: «Они жили долго и счастливо и умерли в один день». С тех пор Ленинград, всегда раньше полный чудес, стал для меня пустым и холодным.

В Москве для «светской» жизни времени оставалось мало. К повседневной интенсивной работе в театре прибавились занятия в организованном при МХАТ 2‑м театральном техникуме, куда набрали тридцать пять совсем юных мальчиков и девочек. Театральное образование там начали Елена Фадеева, Николай Гриценко, Георгий Вицин, Борис Аврашов, Галина Григорьева, Исай Спектор и другие. Почти такой же молодой, как они, читал курс античного театра пылкий Григорий Бояджиев. Возглавил школу Берсенев. Взялся он вести и режиссерский курс в ГИТИСе, осиротевший после смерти Смышляева. Иван Николаевич жил без передышки — так хотел, так только и мог. И я, бывало, до поздней ночи не ложилась спать, чтобы хоть на минутку увидеться с ним, напоить чаем. Однако находили часы для общения с друзьями, не часто, но бывали в театрах. Что-то нравилось, что-то не очень. А вот где всегда ожидало событие — так это в Еврейском театре, и там уж мы старались ничего не пропустить. Меня завораживала внутренняя музыкальность, ритмичность {336} спектаклей, в которых тела, движения, голоса — все пело. И сквозь смех — такая грусть! Наверное, это проявлялись национальные свойства, но как их использовали в искусстве, на сцене — не передать.

Конечно, главным чудом, центром, душой театра был его организатор и руководитель Соломон Михайлович Михоэлс. Вот уж был грандиозный артист — другого слова не скажешь — и в комедии и в трагедии. Я обожала его Тевье-молочника и пережила шок, первый раз увидев короля Лира. Если существует понятие «верно» в театральном искусстве — оно заключалось в том, как чувствовали, играли Шекспира в Еврейском театре. «Король Лир» был там, несомненно, национальным — артисты, художник Тышлер, композитор Пульвер. И я, как никогда прежде, поняла, что все культуры, все языки может вобрать в себя победоносный Шекспир, если талантливо понять и искренне, без кривлянья сыграть величие его страстей. Маленький, совсем не царственный король жил, любил, страдал, безумствовал — и, умирая, казалось, восходил куда-то высоко-высоко. Михоэлс играл Лира умно, поэтично и всей своей кровью, густой и горячей. Я не знаю слов, достойных его исполнения, да и описана эта роль не однажды. Помню только, как, не сдерживаясь, не стесняясь, плакала в сцене бури, а когда кончился спектакль, поспешила к Михоэлсу — излить волнение, восхищение, благодарность. Он сидел в маленькой, тесной гримерной — уродливый и прекрасный, колдун и мудрец, с печальным и смеющимся взглядом острых глаз.

Как он мне нравился — всегда, везде. В жизни нас сблизил Аркадий Вовси, его племянник. Мы много встречались, интересно разговаривали. Мне запомнился совет Михоэлса не беречь голос на репетициях, потому что сам звук — полный, сильный — многое выражает, может неожиданно направить. Еще он утверждал, что лакмусом в работе являются ноги: если удобно ходить и стоять — значит роль готова.

Актерские пути сводили нас в разных городах — в Ленинграде мы вместе ужинали в «Европейской», в Киеве жили в гостинице «Континенталь» и гуляли по Крещатику. Я старалась помалкивать и больше слушать его — у Соломона Михайловича ум был глубокий, «кусачий», ироничный, но все равно добрый. Глядя на него, сильного и ласкового, я думала, что его в жизни часто ранили, что в душе у него есть горе, но никогда нет зла. Прекрасный оратор, он свои речи — серьезные, горькие, гневные — {337} пересыпал блестками древних еврейских присказок, народного юмора, и потому они были понятны слушателям любого уровня.

Михоэлс был кумиром своего народа, ему поклонялись все видевшие его на сцене, им восхищались знавшие его в частной жизни, его обожали женщины — завидная судьба, оборвавшаяся так неожиданно…

Узнав о его гибели в Минске, мы ночью помчались на московскую квартиру, к жене Соломона Михайловича. Там было много людей, они приходили, уходили, сидели, плотно прижавшись друг к другу, и никто не произносил ни слова. Эта противоестественная при таком скоплении людей, никем не нарушаемая тишина была страшной, как ночной кошмар. Мне казалось, что я глохну или вижу все это во сне.

Вспоминая прошлое, иногда будто слышу в передней голоса Берсенева и Михоэлса, — вымокшие под дождем, они отряхиваются, топчутся и торопят: «Скорей водки, поесть, горячего чаю!» Следом за ними приходят Сима с мужем, Вовси, Китаев, Азарин, Чебан с Дурасовой — все спорят о театре, обмениваются впечатлениями. Райской музыкой звучат для меня слова Михоэлса, которому нравятся наши последние спектакли. Блаженные дни!

Подарком судьбы считаю для себя каждую встречу и с Самуилом Яковлевичем Маршаком. Наши разговоры я, возвращаясь домой, записывала в дневник. Вот некоторые его высказывания:

«Человек — это держава, это целое государство».

«Я хочу написать книгу о хороших людях, в большинстве неизвестных, — они часто встречались мне целыми семьями: бабушки, отцы, дети — все разные и хорошие. Их очень много — хороших людей».

«Горький — настоящий аристократ: он уважает людей, интересуется каждым человеческим миром».

«В деревне люди видели все целиком. Солнце — как встает, как садится. И соседа знали со дня рождения до самой смерти. А мы на все смотрим через городскую сетку и ухватываем кусочек солнца, кусочек человека».

«Хорошо, когда человек взрослый. Вот N (Маршак назвал известного театрального деятеля) — он не взрослый. Так, пожилой мальчишка — ни себя, ни других не уважает. Надо вновь строить расстояние между людьми, непременно. Не чинопочитание, конечно, а уважение к возрасту, заслугам, традициям. Ведь есть носители традиций — вот их и надо почитать».

{338} Приятно было у Афиногеновых — всегда что-то интересное рассказывали Михаил Кольцов, Всеволод Иванов, хорошо пели Фадеев и Луговской… Всех разметало, унесло «ветром вечности».

Радовала в то время и каждая художественная выставка. Вдруг открывался волнующий, как мечта, мир Нестерова. Изумительные портреты, прелестные пейзажи: вода в озере, лес, трава, опадающие листья — все наполнено лирическим чувством. Подолгу стояла возле отрока со свирелью, не могла насмотреться на девушку у пруда. А уж выставка Серова, многое напомнившая, просто душу перевернула. Не могла оторваться от подернутой седоватой дымкой Венеции, от изящных Павловой и Карсавиной, от портрета нашего товарища по Первой студии Юры Серова. Несколько смущенно, как мне показалось, стоял перед своим портретом уже стареющий, полнеющий, известный и красивый Мика Морозов. И над всей суетой вернисажа, над полотнами, портретами, рисунками, над неразборчивым гомоном толпы, дамскими шляпками и мужскими лысинами, венец творения — царица Ермолаева!

Премьеры, вернисажи, театральные банкеты кроме удовольствия доставляли женской половине немало хлопот по части туалетов. В тридцатые годы эта проблема была не из легко решаемых. Справляться с ней актрисам помогал красильщик Большого театра, имя которого, к сожалению, забыла. Мастер своего дела, он красил ткани в модный цвет, перекрашивал надоевшие, уже примелькавшиеся платья, делал их новыми, подкрашивал в тон отделку для них — в общем, творил мелкие чудеса. Был он светским господином, с хорошими манерами, любил театр, имел о нем свое суждение. Помню, в антракте какой-то балетной премьеры он подошел ко мне, галантно поцеловал руку и квалифицированно поговорил о спектакле.

— Это директор Большого театра? — почтительно спросила моя сестра, глядя ему вслед.

— Это красильщик Большого театра, — еще более почтительно ответила я.

Вокруг нашего тряпичного благодетеля постепенно образовалось нечто вроде дамского клуба, в котором актрисы обсуждали не только костюмные вопросы. И однажды самые любимые и постоянные клиентки получили приглашение в старинный, красиво обставленный особнячок, где он жил со своей слепой матерью. Состоялся веселый женский бал (моими соседками по столу оказались известные {339} балерины — хорошенькая, нежная Банк и полная прелести Абрамова) — под неусыпным вниманием хозяина гостьи без умолку щебетали, с аппетитом ели, пили вкусное вино и с чисто теоретическим интересом рассматривали недоступные им модели в красочно оформленных заграничных журналах мод.

А вот «заграничные» гастролеры были явлением реальным и радостным. Не забыть стоящего за дирижерским пультом Клемперера с лицом и мощью орла. Он играл Бетховена, точно следуя его завету: «Музыка должна высекать огонь из души человеческой». В его исполнении были сила, глубина, блеск. И другой дирижер, почти мальчик, — щуплое создание, волосы, развеваются, как на ветру, весь в музыке, что-то шепчет, прикладывая руку к сердцу, будто вымаливает у оркестра небесные звуки и получает их от послушных ему, Вилли Ферреро, музыкантов. И прекрасная, черная, в белом платье, с фигурой серны и голосом богини Мариан Андерсон — одна такая во всем мире.

Вилли Ферреро со свойственным ему темпераментом восторгался нашей «Двенадцатой ночью». Приходил к нам и художник Мазерель — серьезный, простой, значительный. Ему понравился «Испанский священник», он все щедро хвалил, в том числе мой французский язык, на котором я с ним изъяснялась — это было приятно, и я горделиво косилась на Берсенева. Среди поклонников МХАТ 2‑го мы с удовольствием принимали и умного, образованного французского драматурга Вильдрака. Эти люди искусства были мне ближе, понятнее, милее, чем другие иностранцы — дипломаты, коммерсанты, газетчики, — с которыми мы встречались в посольствах. В те годы вообще артистов часто приглашали на официальные приемы, а нас с Иваном Николаевичем усердно приобщал к ним Максим Максимович Литвинов, бывший тогда наркомом иностранных дел.

Так же как Луначарский, Литвинов был для меня идеалом умного, интеллигентного и доброжелательного руководителя — я, разумеется, могу говорить только об отношении к искусству и суждениях о нем. Мне он был ужасно мил: плотный, рыжий, с хитрым пристальным взглядом, очень интересный и легкий собеседник и, конечно же, заступник МХАТ 2‑го — разве иначе казался бы он мне хорошим человеком. Я шучу, а Максим Максимович действительно театр любил и понимал. Не помню кто, очень умный, некогда сказал: «Мода тем нехороша, что заслоняет {340} вечное». Литвинов четко отличал модное от вечного, из-за чего часто возникали споры между ним и его женой-англичанкой Айви Вальтеровной: приветливая, в высшей степени культурная женщина, она считала необходимым защищать и помогать всему «передовому» в искусстве, иногда принимая неискреннее кривлянье за новое слово. Несмотря на высокое положение, в Литвинове не было и тени начальственного барства. Мы с Берсеневым иногда обедали у него на даче в узком кругу друзей. Он был чудесным хозяином, радушным и внимательным, — угощал, развлекал, танцевал. К дамам относился с той импонирующей ласковой снисходительностью, которая в каждую вселяла уверенность, что она хоть и хрупкая, слабая, но обладает непобедимой силой женского очарования.

Многолюдные приемы нравились мне меньше, но некоторые запомнились. Я была больна, когда в Москву приехал Идеи, тогда еще не министр, а лорд-хранитель королевской печати — это звучало элегантно и загадочно. Увидев утром в газете его портрет в меховой шубе, я восхитилась, долго требовала, чтобы Берсенев оценил, как замечательно обрамляет мех лицо английского красавца, а потом весь день терзалась, что не увижу воочию такого роскошного господина. Вечером, пока поглощенный процессом вдевания запонок в воротничок и манжеты (что всегда давалось с трудом и отнимало уйму времени) Иван Николаевич стоял перед креслом, в котором, выжидающе раскинув рукава, сидел его фрак, я у него за спиной лихорадочно всовывалась в вечернее платье.

— Ты сошла с ума, — не своим голосом закричал он, обернувшись, — у тебя температура!

— Я должна его увидеть! — Моей интонации в эту минуту могли позавидовать лучшие исполнительницы трагедий Корнеля.

— Он там будет без шубы! — буйствовал Берсенев. — Ложись обратно, сейчас же!

Но я, боясь, чтобы он не отнял туфли, быстро втолкнула в них ноги — и мы поехали.

Идеи оправдал мои ожидания. Вытянутый вверх, очень худой, с маленькой головой, он был похож на борзую, что при моем отношении к собакам ставило его вне конкуренции среди всех мужчин мира. Он свободно располагался в кресле — одна длинная нога на другой, узкое тело приваливалось к круглому столику, тонкая рука поддерживала голову, другая висела через спинку кресла. И не было в этой позе ничего развязного — просто удобно человеку. {341} Услышав вопрос, он с легкой грацией весь поворачивался к собеседнику. Вел себя очень естественно, ел с удовольствием — сказал, что проголодался, — пил мало. Я обратила внимание на Эйзенштейна, который настойчиво оглядывал гостя со всех сторон.

— Сергей Михайлович, — тихо спросила я, — что вы высматриваете?

— Печать, — доверительно шепнул он. — Хранит же он ее где-нибудь.

Не могу похвастать, что лорд чем-либо выделил меня, но это не умерило моего восторга, против которого даже Берсенев не мог выставить ни одного аргумента. И долго еще, передавая по телефону приглашение Литвинова на прием в честь какой-нибудь высокой особы, Айви Вальтеровна неизменно добавляла: «Максим Максимович просит приехать непременно, но извиняется, что гость на Идена не похож».

Другой позабавивший меня прием случился в американском посольстве. При входе в зал меня изумил вольер, в котором, освещенные лампами, как в нервном припадке, метались птицы разных цветов. Тут же коричневым комочком задумчиво и неподвижно сидел маленький медвежонок. Без страха я протянула ему руку, за которую он охотно уцепился, и на весь вечер я стала его дамой. Мы бродили по залам, толкались между танцующими парами, вместе закусывали у буфета, разглядывая мелькавшие вокруг лица. А потом медвежонка увели спать, и я тоже уехала домой.

Во французском посольстве меня удивляло, что французы были не такими легкомысленно остроумными, беззаботными и «шармистыми», какими представлялись мне по детским воспоминаниям и книжным впечатлениям. Дипломаты, скорее, напоминали степенных, деловых буржуа. Но именно этим они были чрезвычайно любопытны для меня, потому что Берсенев решил ставить пьесу французского драматурга Деваля «Мольба о жизни».

О предстоящей роли я думала и во время летнего отдыха, который мы прекрасно провели в Плёсе. Там были Бирман с мужем, наша актриса Зина Невельская, артистки Художественного театра Андровская и Еланская, обе очень милые и мне симпатичные, режиссер Норд — сопостановщик Берсенева в «Мольбе о жизни». Жили в небольшом доме-даче, стоявшем на пустынном берегу, окнами на реку. Много гуляли, играли в теннис. Приручили двух щенков — они аккуратно приходили за угощением, а {342} если мы долго не шли домой, укоризненно оставляли у дверей визитные карточки в виде двух небольших лужиц.

Много времени я проводила с Симой — она уже «болела» Вассой Железновой, исподволь к ней готовилась. В связи с этим у нас появилось увлекательное занятие — мы ходили по домам, пытаясь купить у старушек старинные вещи для горьковской пьесы. Это давалось трудно, к нам относились подозрительно, неодобрительно, несмотря на предлагаемые деньги и приносимые «гостинцы». И тут моя безыскусная подруга проявила вдруг прямолинейную хитрость дикаря. Входя в душную горницу, она сейчас же плыла к фотографиям на стене или в зеркале. «Ах, какой хорошенький старичок!» — говорила она умильным голосом, указывая пальчиком на покойного хозяина дома, запечатленного в гробу. Растроганная вдова плакала и чуть ли не дарила какие-то древние предметы. Подобной хитростью Сима приобрела и кофточку со стеклярусом, в которой играла потом Вассу, — но это уже в другом театре, в другой нашей жизни…

А тогда — кончились вольные плёсские дни, остались позади лилово-синие и огненные закаты, загадочная тишина леса, мирное безделье. И вдохнув всей грудью лучший на свете запах родного театра, еще отдающий ремонтной краской, мы воодушевленно начали свой двадцать третий сезон, не ведая, не предчувствуя его рокового исхода.

Репетиции «Мольбы о жизни» поглотили всех, кто был причастен к спектаклю. Пьеса эта и сегодня кажется мне интересной по-всякому — профессионально, психологически, сюжетно. У Жака Деваля, автора толстых романов, «театр был в крови», как выражают французы свое восхищение драматургом. Он создал блестящую, пронзительную пьесу о полном разложении и неизбежной гибели буржуазной семьи. Сюжетно не выходя за пределы частной истории, Деваль так умно, глубоко проник в суть людей и событий, что, несмотря на отсутствие авторской тенденции (а может, и благодаря этому), пьеса обрела остро социальное звучание, а персонажи — типичные, обобщенные характеры. Во всяком случае, материал не сопротивлялся такому прочтению, чем в полную-меру воспользовался Берсенев, пытавшийся в спектакле разоблачить общество, в котором, по меткому, как всегда, выражению Юзовского, «расчет, подлость, предательство — это проза жизни, порок и адюльтер — ее поэзия».

Ко времени постановки «Мольбы» Берсенев вполне сформировался как режиссер. Верный заветам Немировича-Данченко, {343} он пытался, охватив пьесу целиком, выявлять в ней главное, ставил перед собой и остальными участниками нелегкие задачи, терпеливо искал их решения.

Приступив к репетициям, Берсенев стремился к тому, чтобы семейные перипетии внешне респектабельной, но безнадежно прогнившей семьи убедили зрителей в социальной обреченности буржуазии. Он все время думал об историческом фоне, на котором разворачиваются, казалось бы, чисто бытовые, отлично выстроенные автором отношения между персонажами пьесы. Как режиссер, да и актер, конечно, Берсенев в высшей степени обладал чувством меры. Этому драгоценному, необходимому качеству художника он тоже научился у Владимира Ивановича. Он любил детали, шлифовал их до максимальной театральной выразительности, но был строг в отборе, умел отказаться от самой соблазнительной своей находки и принять подсказанную кем-то другим, но более верную, заботясь лишь о «высшей правде», не нарушаемой заманчивыми излишествами творческой фантазии.

Руководя постановкой «Мольбы о жизни», Иван Николаевич одновременно был исполнителем главной роли, ставшей, по общему признанию, одной из вершин его актерской жизни. Выйдя на сцену молодым человеком, Пьер Массубр покидал ее стариком. Начав биографию талантливым изобретателем, не нашедшим другой возможности избавиться от нищеты и голода, как только ограбить родного отца, он, добившись богатства и престижного положения, кончал ее, безжалостно вытолкнутый из жизни собственным сыном, предательски занявшим его кресло главы крупной железнодорожной компании. Роль необыкновенно сложна хотя бы потому, что Пьер Массубр взрослеет, мужает, меняется и разрушается в течение тридцати лет. Эти годы наполнены звериной борьбой за власть, возможную лишь при большом капитале, и сложными, но неизменно нечистыми отношениями — с отцом, сыном, женой, любовницей, министром, подчиненными, — в которых он, как на качелях, оказывается то наверху, то внизу — всесильным и зависимым, победителем и побежденным.

Сколько изобретательности, глубины мысли, разнообразия красок, актерской техники требовалось для такой роли, особенно учитывая замысел Берсенева, считавшего, что «биография Массубра — это биография буржуазного класса» — так писал он в своей статье о работе над новым спектаклем. И он сыграл, как хотел: ярко, крупно, правдиво {344} и через найденные им частности, мелочи, легкие штрихи — обобщенно. Берсенев обличал Пьера и смеялся над ним, менялся не только физически — он показывал эволюцию души, некогда одаренной, а теперь жалкой.

В начале пьесы Пьер предстает юным, грустным и нежным. Лишь иногда в нем просыпается истый Массубр — ненасытный, жадный, беспощадный. А через десять лет он уже совсем тигр — жестокий, коварный и грациозный. Роскошный кабинет, наглая секретарша, которой он диктует деловые письма, вокруг бумаги, папки, модели. Выхоленный, прекрасно одетый, он несется по жизни, заглатывая ее с наслаждением, убежденный, что ему положено все — деньги, карьера, прекрасная семья, веселье, шалости с секретаршами, а то, что мешает, — можно перешагнуть, будь то компаньон или жена. В пятьдесят лет главной заботой его становится ускользающая молодость и красота — остальное пока в порядке. «Душ, массаж, парикмахер — вот моя борьба», — говорит этот довольный собой, еще сохранивший интересную внешность, но уже растративший душу человек. Пока еще уверенность сквозит в каждой ноте модулирующего голоса, в каждом повороте красивой головы, в каждой складке модного костюма. Но вот уже и за шестьдесят перевалило, сопротивляться старости бессмысленно, а он, тщеславный, бесчестный, ленивый, развратный, все пытается попасть в тон смеющимся над ним гостям сына, самоутвердиться купленной молодой любовницей. И тут его настигает смертельный удар — от Робера, любимого сына, милого мальчика, незаметно для отца выросшего в стяжателя с волчьим оскалом.

Деградация больного буржуазного общества ясно прослеживалась на поколениях Массубров. Пьер хоть в молодости мечтал, творил, изобретал, хоть когда-то пытался пробиться мыслью, талантом, трудом. Робер (в отличном исполнении Кислякова) изначально циничен, подл, способен только к потреблению не им созданного. Пьер в минуту отчаяния применил физическое насилие и отнял деньги у своего отца. Робер холодно и продуманно убивает Пьера, не теряя респектабельности и самообладания. К старику бумерангом вернулось прошлое, только сейчас в нокауте оказывается он сам. Это — конец, он знает. Но тихо уйти не в его характере. Пьер, задыхаясь, выплевывает обрывки фраз: «Моя кровь… Мой ум… Мои деньги… Ты подавишься этим, вор! И я желаю тебе сына… наследника…» Потом со странной усмешкой, {345} будто играя во что-то, кидает в камин бумаги: «… железную дорогу Гаронны… локомотив Массубра… метрополитен — в огонь, в огонь, в огонь… Зачем им машины, зачем им моя голова, когда у них есть мои деньги…» И признает закономерность случившегося: «Меня выбрасывают… По моему закону! Для чего я жил? Я барахтался в нечистотах!..» Телефонный звонок — Пьер, пошатываясь, идет к телефону, рука неверно скользит по лакированному столику. Странный жест, начатое слово, непонятный звук, потом он опускается на стул и, откинувшись на спинку, падает вместе со стулом — кончилась борьба, кончилась жизнь.

Берсенев знал наперед, в какой момент что сделает, — на репетициях и дома он отрабатывал каждое движение до мельчайших подробностей. Памятуя, что на сцене не бывает пустяков, он доводил актерскую технику до того совершенства, когда она уже незаметна публике, — наоборот, создает впечатление импровизации.

Берсенев говорил: «По правде сказать, отдыхаю я только тогда, когда играю. Только тогда от меня отлетают все заботы, я все отпускаю и словно переселяюсь в другой мир…» В этом мире с ним было хорошо всем — и партнерам и зрителям. Он играл правдиво, порой жестко, но всегда верно. В «Мольбе о жизни» он сливался с образом Пьера, ужасался его судьбой, даже сочувствовал, но ненавидел среду, его породившую, и этой ненавистью заражал весь зал. На каждый спектакль он шел как на пиршество, и рядом с ним всем хотелось жить на сцене легко, естественно, как он. И роль Женевьевы стала великим торжеством всей моей актерской жизни потому еще, что я играла в дуэте с Берсеневым и под его режиссерским влиянием.

Женевьева волновала меня до озноба: прекрасно выписанная автором, она вызывала во мне обостренный интерес — ничего подобного я никогда не играла, ни одна из моих героинь не имела с этой француженкой ни капли сходства. Я сама не была уверена, сумею ли после сильной, жизнерадостной Марии, замкнутой в своем недетском горе маленькой Нелли, лукавой, лирически нежной Амаранты или плясуньи Кеккины убедительно зажить на сцене в образе чуждом и неприятном мне по всему своему складу. Тем не менее вцепилась в эту роль — она давала возможность сыграть разные возрасты в разные времена и в разных амплуа — инженю, героиня, характерная. (Пьеса мне тоже нравилась многожанровостью — фарс, {346} сатира переплетались с драмой и выливались в трагикомедию. Какой простор!)

Работа над новой ролью охватила меня, как пожар, — я не жила, а горела. На приеме в ВОКСе смотрела не отрываясь на одну артистку, чей рот мне «подошел» для Женевьевы, как вдруг услышала: «Перестань шептать, ты не на репетиции», — это прошипела Серафима.

Начала я с того, что прошла всю роль по-французски. Это очень помогло — самый строй, ритм фраз подсказывал внутреннюю структуру образа. Я поняла, что Женевьева — не человек, не личность. Она — очаровательное ничто, пустота в кокетливо раскрашенном футляре. Тоненькая, стройная, якобы непосредственная, она изображала этакую забавницу, женщину-кошечку, экспансивную и смешливую. Идея заключалась в том, чтобы выглядеть полной противоположностью Франсуазе, спокойной, человечной, чистой и, с точки зрения Женевьевы, постной жене Массубра, которую она, конечно, «обожает». Я нашла множество характерных, острых деталей — бурей врывалась в дом, шумела, пела песенку, вертелась, шалила, изумившись чему-то, кружилась и с размаху плюхалась на пол, а потом смешно показывала, как кашляют и задыхаются старушки. Все было хорошо, но обилие деталей, даже самых точных, подчас становилось утомительным. Это понимал Берсенев, и стальной режиссерской рукой принялся «сокращать» меня. Я была в отчаянии, негодовала, но он, проявляя твердость и последовательность, вынудил меня отказаться от всего лишнего — как я потом благодарила его! — разрешив только падение на пол и старческий кашель.

Берсенев брал лишь то, что «работало» длительно, на весь спектакль. На репетициях только и слышались его требования: «Отбери! Откажись! Отбрось!» Но актеры не обижались: во-первых, он проявлял с ними редкую режиссерскую тактичность; во-вторых, себя пресекал еще строже, чем их; в‑третьих, не сковывал актерскую инициативу и сам с удовольствием принимал интересные предложения. В очередной раз я в этом убедилась, когда репетировали второй акт.

Женевьева, уже взрослая женщина, по-прежнему хорошенькая, легкомысленная, живет не задумываясь, подчиняясь лишь бурлящим в ней чувственным желаниям. Ее любимое занятие — охота на мужчин, и сейчас она охотится за Пьером. Сцена соблазнения мужа «лучшей подруги», для которой Берсенев искал прием театральный, конкретный, никак не задавалась. И вот на одной репетиции {347} я попробовала сыграть, как сама придумала. Выйдя из верхней комнаты Франсуазы, я — Женевьева по деревянной лестнице стала медленно спускаться в гостиную, тяжело, без улыбки, в упор глядя на Пьера. Подойдя совсем близко, схватила его за руку, притянула к себе и рывком, умело, как опытный мужчина, отбросила к дивану, на который он от неожиданности упал, а я мгновенно впилась в него поцелуем.

— Ну, это уж черт знает что! — задохнулся Берсенев. — Но здорово! — И тут же утвердил весь кусок с заключительной мизансценой.

Эта сцена потом всех поразила. Нежная «маленькая птичка» обернулась жестоким, сильным зверем, милое кокетство — грубым животным инстинктом, легкая влюбленность — темной, холодной страстью. Через секунду, услышав звук отворяемой двери, Женевьева смеялась снова так звонко, безмятежно и невинно, что охватывало сомнение — она ли только что была столь откровенно похотлива, бесцеремонна, беззастенчива. Но прелестная оболочка уже не могла скрыть неприглядности существа. И случайная вроде связь Женевьевы с Пьером становилась не случайной, — порождение одной среды, они были схожи безнравственностью и пустотой души.

Последняя их встреча — моя самая главная, самая мне важная, интересная и удавшаяся сцена.

Женевьева пришла к Пьеру. Миновали долгие годы, но они опять похожи друг на друга — у обоих позади проигранная жизнь, оба безуспешно, с одышкой бегут от старости. Только Женевьева женщина — ей еще хуже, она еще смешнее. Только схожесть, некогда соединившая их, сейчас — зияющая пропасть, их разделяющая. Вчуже, нехотя узнавая, рассматривает Массубр старую женщину, карикатурную в своих потугах на моложавость. Одинокая, покинутая всеми мужчинами — последнему юному любовнику, правда, заказала белый смокинг, но надолго ли этим удержит? — Женевьева вместо благородства и мудрости старости обрела располневшее тело, слишком затянутое слишком модным платьем, и, подтанцовывая, подставляла взору Пьера забитые пудрой морщины. «Легко» подпрыгнув, она неудачно взгромождалась на стол и, выправляя непослушный толстый бок, инфантильно сюсюкала, щебетала, по-прежнему называла себя «маленькой птичкой», тихонько смеялась — и вдруг хрипло закашливалась, как в первом действии, только всерьез… Чувствуя на себе жесткий, безжалостный взгляд Массубра, Женевьева {348} быстрым движением доставала из сумочки зеркальце, смотрелась в него. Гасли подведенные глаза, сползала деланная улыбочка, опускалось усталое лицо, каким-то чужим, низким, затравленным голосом она произносила «н‑да», и, будто ставя точку, сухо щелкал замочек закрываемой сумки. Никому, а больше всего себе самой не хотела она признаться, что потерпела поражение в жизни, ползущей к бессмысленному концу, — Пьер заставил, принудил ее, свое согласие она выражала этим коротким «н‑да».

Женевьева понимала — последняя игра проиграна. Она понимала — пора уходить. Но хотела уйти в той же масочке — непоседливо ерзала на столе, фиглярничала, ей казалось, так она достойнее выглядит. Массубр был беспощаден. Он кидал в нее злые фразы, — может быть, мстя за то, что в ней зеркально отражалась его собственная нарумяненная и безобразная старость. После каждого насмешливого слова Женевьева, как проткнутая ножом, вздрагивала и укоризненно произносила: «Ах, Пьер!» Она была уже не смешна, серьезный взгляд молил о снисхождении. Но Массубр не мог остановиться, его реплики звучали все оскорбительнее. И прежде чем уйти совсем, она потерянно спрашивала: «Скажите, Пьер, делать больно — это забавляет до какого возраста?..»

Внутренне, для себя, я считала, что Женевьева врет про свою жизнь — она давно все потеряла, опустошена физически, морально, пришла к Пьеру за помощью или хоть за иллюзией. Он отказал — и ей вдруг захотелось покоя. Она сейчас пойдет и умрет — с этим ощущением я шла за кулисы. Женщина, только что вызывавшая недобрый смех зала, покидала сцену при напряженном молчании публики. Она, пытавшаяся высосать из жизни сок, как из граната, сама оказалась этой жизнью выжатой без остатка, одинокой и лишней. Как ни относись к ней — трагическая судьба.

Роль Женевьевы стала моим триумфом, второй, после Нелли в «Униженных и оскорбленных», вершиной, достигнутой в искусстве. Это признали и публика и пресса. Сама же я уверена, что лучше, чем Женевьеву, я не сыграла ни одной роли — никогда. Без нее моя жизнь была бы неполной. Без нее — я не я! Последнее подтверждение тому я получила сорок пять лет спустя: мне передали, что видевший меня во всех ролях Павел Александрович Марков незадолго до смерти, в домашней беседе с друзьями, сказал о моем исполнении Нелли и Женевьевы слова, {349} повторить которые я не решаюсь, но они будут жить во мне и согревать мое сердце до последнего его удара.

Я и теперь обожаю свою роль в «Мольбе», волнуюсь, говоря о ней, горжусь своим личным вкладом в спектакль, успех которого, однако, был обусловлен прежде всего ансамблевостью, коллективным творчеством всех участников. В пример приведу лишь одну очень памятную сцену. Массубр, его стенографистка (с которой он, естественно, состоит не только в деловых отношениях), его назойливая любовница Женевьева со своим мужем, кто-то еще сидят ночью в будуаре обманутой Франсуазы (ее очень хорошо играла Раиса Молчанова), умирающей сейчас за закрытой дверью спальни. В приходе смерти бывает грубая простота, особенно при затянувшейся болезни. Ожидающие развязки все время что-то ели, несмотря на глубокую ночь, пили кофе, демонстрируя друг перед другом свое потрясение грядущим горем. Старательно, заметно Женевьева утирала слезки. «Когда она выздоровеет, я ее буду так любить, так любить…». «А что говорят врачи?» — спрашивал ее муж. «Что нет никакой надежды», — без паузы отвечала она.

Все взирали на дверь — в спальне происходил консилиум. Наконец оттуда, сопровождаемый коллегами, выходил знаменитый врач, которого играл Сергей Владимирович Образцов. Создатель всемирно известного кукольного театра и мой друг не нуждается в комплиментах и не обидится, если я скажу, что, вполне прилично играя Шута в «Двенадцатой ночи» и даже Волгина в «Чудаке», он не проявил себя выдающимся драматическим артистом. А вот совсем маленькой ролью доктора ошеломил. Боже мой, как бездушен, брезглив, циничен был этот врачеватель, как устал он ездить к надоевшим больным, как скучно ему ставить диагнозы, и писать рецепты, и снова ставить диагнозы, и снова писать рецепты — день за днем, год за годом. Он был раздражен бессмысленным вызовом к Франсуазе и, корректный, респектабельный, отработанным движением руки положив в карман большой гонорар, спешил уехать до конца агонии своей пациентки. Массубр с подобострастием — не к врачу, не к его известности, а к самой смерти, чтобы повременила к нему лично, — провожал его. Потом в проеме двери возникала сиделка, шепотом звала Пьера. Он шел в спальню и тут же возвращался. Он был потрясен, он даже думал в эту минуту, что любил теперь уже покойную жену. Рыдающие Женевьева и стенографистка хватали его за руки и тянули — каждая в свою сторону.

{350} Сцена была поставлена четко и зло. Очевидно, проявились личные интересы, эгоистические помыслы, себялюбие всех присутствующих, их полное безразличие к чужой жизни и смерти. Обнажалась шаткость порочных нравственных устоев, на которых выстроена лживая мораль не только в семье Массубра — во многих домах французских буржуа. Но Берсеневу этого было мало, ему не хватало дыхания страны, ее истории. Франсуаза умирала в четырнадцатом году, когда народ Франции приносил бессмысленные кровавые жертвы на алтарь первой мировой войны, был охвачен тревогой, терпел лишения. В пьесе об этом нет ни слова. Но атмосферу внешних событий в будуар мадам Массубр вносили через зашторенные окна звуки марша, топот солдатских сапог — отдельные невеселые звуки, которые заставляли думать о нелепости и ужасе войны. Это скупое и такое простое, казалось бы, режиссерское решение, углубившее содержание пьесы, придавшее ему общественную значимость, смогло быть реализовано только в содружестве с талантливыми единомышленниками — Фаворским и Ширинским.

Музыка Ширинского стала действующим лицом спектакля. Свой замысел он назвал «жизнь шарманки» — полвека Париж поет одни и те же песни на разные лады. Композитор использовал практически одну тему, но мелодии были различны по смысловой и эмоциональной окраске: нежная — под пальцами Франсуазы, обреченная — в солдатском марше, дребезжащая и фальшивая — в напеве старого Массубра. Эта же тема звучала в доносившихся с улицы звуках — похоронно, шантанно, церковно, джазово.

Действенным было и оформление Фаворского. Обстановка дома Массубров позволяла судить о хронологии событий, об изменениях в моде, о степени богатства, но в ней всегда ощущалась пошлость буржуазной семьи не слишком хорошего тона. Взгляд художника, как и режиссера, вышел за пределы уютных комнат — за их стенами возникли воздушные конструкции-символы: сначала старого Парижа — Собор Парижской богоматери, потом технического прогресса — Эйфелева башня. И душная мягкая мебель, и хрупкие очертания парижских достопримечательностей — все трепетало в неверном свете, казалось ненадежным и зыбким. А костюмы! Как и в «Двенадцатой ночи», они выражали эпоху, характеры, диктовали артистам манеру игры, поведения на сцене. Ко мне Владимир Андреевич, учитывая возрастную сложность роли — от {351} девушки до старухи, — относился с необыкновенным вниманием. Вместе мы пошли по магазинам выбирать материи на туалеты Женевьевы — он не просто разбирался в тканях, а совершенно по-женски угадывал, как они будут выглядеть в готовом виде, пойдут ли к лицу и выразят ли сущность моей героини на разных этапах.

В последней, самой ответственной сцене Фаворский совершил диво дивное. Женевьева должна быть старой, потолстевшей, смешной, жалкой, но с остатками уверенности в себе той женщины, какой она была в «молодых» актах. Фаворский придумал красивое коричневое платье, отделанное тонким мехом, который он сам разрисовал под шкуру леопарда. Уже сам этот костюм проявлял что-то зверино-хищное в характере Женевьевы. Оставалась важная проблема фигуры раздавшейся «маленькой птички». Художник отклонил применявшийся тогда для утолщения ватник — в толстой, мешковатой женщине не осталось бы и следа от былой стройности. Он, как скульптор, лепил деформированное тело Женевьевы, обкладывая меня отдельными толщинками, им самим изготовленными. Результат получился поразительный — из платья, фасоном предназначенного для молодой, изящной женщины, беззастенчиво выпирали грузные формы: груди было тесно в обтянутом лифе, талия казалась неестественно перетянутой, под буфами рукавов угадывались располневшие плечи. Венчал все это великолепие игривый белый беретик на рыжих крашеных волосах. При таком внешнем образе не почувствовать, не сыграть сильно, верно — просто грех. Я и сыграла. Но всегда помнила, как обязана своим успехом — помимо всего прочего — незабвенному Владимиру Андреевичу.

Премьера, собравшая всю театральную Москву, прошла шумно: буря аплодисментов, бесконечные вызовы. За сценой потом нас с Берсеневым качали, пили шампанское, выросла гора цветов. Дома — телефонные звонки, телеграммы. Спать мы не ложились и всю ночь пели. Сразу после спектакля появились рецензии — критики утверждали, что спектакль — обличительный, остропсихологический, более глубокий и значительный, чем пьеса. Комплименты постановщикам и артистам сыпались как из рога изобилия. В общем, случилась та радость, ради которой артистам стоит жить.

Потом приехал из Парижа Жак Деваль со своим секретарем — интересной молодой женщиной. Придя в гостиницу, мы подарили ему старинную чашку, а ей — {352} цветастую бабу на чайник, тогдашнюю новинку. Она крепко обняла ее, сделала несколько туров вальса — и вдруг шлепнулась посреди комнаты на ковер. А я стала хохотать, потому что единственная претензия ко мне знатоков «заграничной» жизни состояла в том, что Женевьева садится на пол, — это «чересчур», считали они.

Реакция Деваля на спектакль превзошла восторг всех критиков. Он говорил самые пышные слова, какие только есть в французском языке — я была счастлива, что понимаю их, ведь такое раз в жизни услышишь: взволнованный, бледный, он сравнивал меня с Режан, говорил, что среди красивых, темпераментных французских актрис нет ни одной с таким обаянием, целовал мне руку, вымазанное гримом лицо, сказал, что плакал от совершенства нашей с Берсеневым заключительной сцены. Конечно, я старалась делать скидку на французскую экспансивность, но все равно мне казалось, что никогда и никому я так не нравилась. Тирады же, произносимые Девалем по поводу спектакля и прерываемые им самим короткими вскриками удовольствия, сводились к тому, что наш спектакль поставлен и сыгран лучше, чем в Париже и других городах, что мы играем язвительнее парижан, способных иногда умилиться своими героями, индульгировать их, а наша беспощадность ближе к авторскому замыслу, даже развивает и продолжает его. «Неужели я это написал? — восклицал он. — Ничего не изменено, но в тысячу раз глубже. Неужели я так умен? Я теряюсь — это мое и чужое!» Его восхитил Берсенев, потрясла сцена смерти Массубра: «Страшное и грустное разоблачение без тени шаржа — верное и роковое, как смерть». Все это он говорил в интервью корреспондентам московских газет и сам написал в «Правду».

На прощание в честь Деваля был устроен банкет в «Метрополе», на котором кроме второмхатовцев присутствовали друзья театра — Афиногенов, Иванов, Толстой, Киршон… Было торжественно и весело. Всем заправлял сияющий Берсенев, он был кругом именинник — руководитель театра, постановщик спектакля, исполнитель главной роли. От него не отходил очень довольный Деваль — серый костюм, красный галстук, нос крючком, а за стеклами очков влажно поблескивали обычно холодные глаза. Тосты сменялись «художественной частью» — свои номера показывал Азарин, пела романс кукла в руках Образцова, играл наш оркестр. Когда возвращались, шел крупный снег, покрывший толстым слоем мостовые, — это привело в раж {353} французов: они заскакали по улице, хохоча, кидаясь снежками, толкая друг друга в сугробы.

Деваль со своей спутницей уехали, а затянувшийся премьерный угар продолжался. Перед каждым следующим спектаклем мы волновались, как перед первым. Уже накануне я ни о чем другом не могла думать. Да и Иван Николаевич, занятый миллионом текущих дел, нет‑нет, а вдруг спросит, уточнит какой-нибудь выход, сценическую деталь. В антракте мне приносили маленькую собачку-японочку, с которой я играла второй акт. Она не была артисткой, как Майк в «Чудаке», просто украшала Женевьеву. И все-таки помогала настроиться. Сидя у меня на коленях перед гримерным столиком, японочка все норовила лизнуть красным язычком коричневую краску из коробки. В этой возне с собачкой, гладя ее мягкую шерстку, я начинала чувствовать себя вкрадчивой, коварной прелестницей. После третьего звонка, с японкой на руках, шла по коридору театра, а за порогом сцены уже ступала на паркет дома Массубров. И кончалось беспокойство, потому что становилась той, которая в себе уверена.

После спектакля в уборную приходило много друзей, знакомых, просто поклонников нового спектакля. И среди них — три известные в Москве дамы, у которых я заимствовала некоторые ужимки и гримасы для молодящейся Женевьевы. Честно говоря, я немного нервничала, боясь, что они узнают себя, хотя не устояла от соблазна. Но каждая из трех, обнимая меня, шептала на ухо, что я замечательно подметила, как смешны две другие.

Выйдя из театра, мы с Иваном Николаевичем еще долго бродили — спать не хотелось, необходимо было общение с друзьями. Так мы оказывались у дома, где жили Образцовы, Вовси, и тихонько выкликали: «Сережа! Оля! Аркадий!» — до тех пор пока из какой-нибудь форточки не высовывалась рука, разрешающая подняться в квартиру. Мы тогда блюли себя — не ужинали и тем более не пили, но, думаю, производили впечатление хмельных людей.

В веселом возбуждении от успеха «Мольбы о жизни», полные радужных надежд и веры в будущее, мы традиционно и как-то особенно дружно встречали в театре новый, тридцать шестой год. Около двенадцати часов все теснились внизу, у лестницы. Берсенев медлил: «Мне ужасно не хочется разрезать ленточку», — нерешительно говорил он. Но разрезал, конечно, и мы ринулись наверх — в сверкающий, пахнущий хвоей огромной елки зал, где играли музыка и тут же стали звонко вылетать пробки {354} из бутылок с шампанским. Всю ночь к нам приезжали гости — артисты и друзья театра. Среди них — Сергей Прокофьев, Асаф Мессерер, Михаил Светлов, Афиногенов, Туры, блестящий танцевальный дуэт — Анна Редель и Михаил Хрусталев, знаменитый летчик Михаил Водопьянов. До утра не смолкали речи, песни, не прекращались танцы… Какая благодать — не знать, что ждет впереди!

На всеми признанном взлете, на гребне волны успеха, когда еще не все театралы посмотрели «Мольбу о жизни», прошедшую двадцать раз, — произошло невероятное, чего и придумать было невозможно: наш театр закрыли!

Я уже говорила: мы, убежденные, что идем верным путем, поддерживаемые успехом, спокойно продолжали работу — репетировали, играли, искали уже готовые пьесы или договаривались с драматургами (Берсенев упорно занимался репертуаром), а потому, вероятно, не очень придавали значение тому, что в последние годы отношение к театру публики и прессы все больше расходится, тем более что среди критиков были и ярые приверженцы МХАТ 2‑го. Правда, сейчас я смотрю протокол заседания художественной коллегии в октябре 1933 года и читаю там свое собственное выступление о «враждебных» выступлениях критика Алперса. О том же говорила в тот день Бирман, призывая ответить Алперсу и утвердить «политическую честность» театра. Нам отвечал председатель Главреперткома Литовский — добродушно, без тени беспокойства за наше будущее, — что Алперс, конечно, не прав, но искренен в заблуждениях, а нам просто пора найти своего историографа, который написал бы книгу о МХАТ 2‑м и снял обвинения, которые нам привыкли приписывать. И этот вопрос, совсем не главный тогда (вернее, мы не понимали, насколько он серьезен), потонул в других проблемах. Обсуждался репертуар, тесное помещение, в котором не хватает места для репетиций, тяжелые условия в общежитии. Берсенев просил помощи, ссылаясь на то, что мы по кассовым сборам занимаем второе после Художественного театра место. Другие документы того времени свидетельствуют о перевыполнении промфинплана пятилетки, о выездах актеров театра в Казахстан, Сибирь, Донбасс, Иваново-Вознесенск, об успехе гастролей в городах Украины, Баку, Тбилиси, Ереване и проч.

{355} Одним словом, МХАТ 2‑й жил и работал активно, ставя перед собой и выполняя те же задачи, что и другие театры. Сознание этого, зрительский восторг на представлениях большинства спектаклей, наконец, официальное признание творческих достижений (присвоение почетных званий многим артистам труппы) — все это вместе, казалось бы, не давало повода для беспокойства. И, радостно поглощенные работой, оглушенные резонансом, который получила «Мольба о жизни», мы не замечали давно собиравшихся над театром туч, не слышали шелестящих вокруг слухов. Но они, туманные, невнятные, ползли, распространялись, окружали нас. Наконец мы прослышали, что наше здание хотят передать Детскому театру, и наивно предположили, будто нам предоставят другое, — мы ведь давно жаловались на тесноту. Но проходили дни, нам никто ничего не сообщал, а атмосфера непонятно сгущалась, темнела. Разговоры все шли за спиной и обрывались, как только кто-нибудь из второмхатовцев оказывался поблизости. Вероятно, с нами обращались, как с больными: если человек не знает, что болен смертельно, — пусть дольше пребывает в неведении, если знает — говорить об этом бестактно.

Берсенев с утра до ночи был занят — обычное состояние. Правда, я замечала его чрезмерную озабоченность, но он молчал, а я не приставала с вопросами, не представляя себе серьезности происходящего. А тревога все росла, заполняла театр. В грустных глазах Азарина читала, что он что-то знает, мучается, но не говорит. Потом подошел Образцов: «Не хочу никого расспрашивать, но вы мне скажите, объясните…» С трудом поверил, что я тоже ничего не знаю. Вечером заговорила с Берсеневым. Он сказал, что не хотел волновать меня — я играла каждый вечер — и, кроме того, надеется: высокие друзья театра хлопочут, чтобы нам дали здание Театра бывш. Корша или на улице Воровского. Несколько следующих дней прошли как в горячке. Берсенев метался — враз постаревший, поседевший. Актеры держались друг друга, расходились только на ночь, продумывать наедине, а утром снова вместе обсуждать возможные варианты. Помню, пошли навещать сломавшую ногу Дейкун. Она смотрела воспаленными глазами и все говорила: «Не могут же нас выгнать на улицу?!» И Готовцев, покраснев, вдруг сказал, что ему легче было бы потерять семью, чем наш театр. Помню, как проходила по большому фойе, где шел урок танцев наших студийцев. Не прекращая какого-то движения под {356} вальсовую музыку, все повернули головы в мою сторону, и в полудетских глазах я увидела такое ожидание, надежду, вопрос, испуг, что захотелось кричать от отчаяния.

С каждым днем становилось все яснее, что театр спасти не удастся. Неизвестны оставались только сроки. В этом тяжелом состоянии поехали в Ленинград играть по давнему обязательству «Двенадцатую ночь». Там уже, видно, знали, что МХАТ 2‑й гастролирует последний раз, — мы это чувствовали по какой-то особенной предупредительности, подчеркнутому интересу к спектаклю. И бесконечные вопросы лично и по телефону, — что, почему, когда, — мучительные вопросы, на которые не было ответа.

Вернувшись в Москву, не застали никаких изменений — решения по театру пока не было, шли занятия, спектакли, даже сыграли дневной спектакль в Академии имени Фрунзе, перед которым, как обычно, выступил Берсенев — спокойный, ровный, но бледный. Прекратили только репетиции «Вассы Железновой» — они явно не имели смысла. Существование свелось к ожиданию. Играли, слонялись по театру, заседали ночами — и все время ждали. Вдруг, никем не тронутые — что-то нечаянно упало, — похоронно и гулко зазвонили как-то колокола из «Смерти Иоанна Грозного»; в другой раз какой-то рассеянный и спешащий зритель не понял, что толпа перед ним всего только отражение в большом зеркале, и, с разбегу врезавшись в это зеркало, разбил его — все это плохие приметы, и мы, суеверные артисты, опять ждали, когда, чем они обернутся.

И дождались. Поздно вечером двадцать седьмого февраля мы — все были в театре — услышали по радио сообщение о том, что «так называемый МХАТ Второй» упраздняется как «посредственный театр», сохранение которого «не вызывается необходимостью», тем более что в Москве и без нас есть Художественный театр. Следующие пункты гласили, что здание передается Центральному детскому театру, а артистов нашей труппы предлагается использовать «для усиления ряда театров в Москве или Ленинграде». Все. Как будто ни в чем нас не обвиняли. Ну, «посредственный театр» — это же не вина, а беда. Но в словах «так называемый» таилось что-то компрометирующее, внушающее опасения, — как потом стало ясно, обоснованное, — что мы теперь чуть ли не самозванцы, присвоившие себе чужое имя. (А ведь название «МХАТ Второй» дал Первой студии Немирович-Данченко, который сначала, очень недолго, был директором нового театра. Он даже разрешил мхатовскую чайку — на занавес. Но Станиславский, {357} узнав об этом, был недоволен, и тогда письмом, подписанным Чеховым, Берсеневым, Сушкевичем, Готовцевым и Подгорным, театр с сожалением отказался от почетной эмблемы.)

Просидели молча до поздней февральской зари — хотя знали, ждали, но все-таки были потрясены. А вечером наступившего дня пришлось пережить еще одно испытание: спектакль, предназначенный для работников одного высокого учреждения, нельзя было отменить, а потому двадцать восьмого февраля артистам закрытого накануне, уже не существующего театра предстояло сыграть последнее представление «Мольбы о жизни».

У входа в театр тяжело шевелилась густая толпа, над которой возвышалась конная милиция — слишком много зрителей пришло проститься с нами, у большинства из них не было билетов (проданный спектакль!), но каждый пытался, надеялся попасть. Потом со сцены мы видели занятые людьми проходы в зале, облепленные стены, набитые донельзя ложи. За кулисами было тихо. Все занимались своим делом, только пытались не встречаться взглядами, — наверное, боялись не выдержать. Берсенев, уже в гриме и костюме Массубра, подходил то к одному, то к другому, словно пытаясь мобилизовать, поддержать собственной собранностью. По коридорам молча сновали неизвестные люди, но мы уже не решались задавать вопросы. Женщины, гримируясь, незаметно смахивали слезы. Механически выполняя привычные движения — одеваясь, поправляя парик, подрисовывая губы, я думала: вот через три часа — конец, а чему — спектаклю, театру, жизни, — не знала. Просто конец — и все.

Трудно сказать, как мы играли в тот вечер. Думаю, хорошо — в последний раз плохо не играют. В зале стояла напряженная тишина, прорвавшаяся чьим-то криком и общим паническим рокотом, когда Массубр упал замертво, — зрители испугались, что умер Берсенев. И потом дали волю чувствам — подбегали к сцене, что-то кричали нам, что-то совали, плакали. Стоя перед занавесом, плакали и артисты.

Возвращаясь со сцены, я столкнулась с молодым человеком, пытавшимся меня сфотографировать. Забыв о приличиях, я грубо оттолкнула его и, закрыв лицо локтем, влетела в гримерную. Мне послышалось, будто кто-то сказал: «Ничего не брать!» Я судорожно схватила старое трехстворчатое зеркало Гликерии Николаевны Федотовой, подаренное мне когда-то ее внучкой, и мы вышли из театра. {358} Кто-то, что-то забыв, рванулся обратно, но дверь служебного подъезда была уже заперта, для нас — навсегда. «Софочка, как страшно!» — прижалась ко мне Сима. На тротуаре долго прощались. Потом долго шли по ночной, сырой от мокрого снега, улице. Помню сочувственно качающуюся надо мной бороду Фаворского и его слова: «Теперь вы исторические личности». Теперь мы мертвецы, думала я.

Наступили странные дни. При входе в театр нам отвели две небольшие комнаты — «для ликвидации». Что это означало — не знаю. Мы сидели там целыми днями без всякого дела, глядя из окон, как вывозят из театра декорации, реквизит. Внутрь театра нас не пускали, артистам выдали только их коробки с гримом. Служащие тайком приносили кое-какие вещи — то мою чашку, то гетры Ивана Николаевича. Берсенев ездил ко всем начальственным лицам, которые соглашались его принять, — каждый раз вспыхивала надежда и тут же угасала. По городу ползли липкие, нелепые слухи, из уст в уста переходил чей-то невеселый каламбур: Первая студия началась «Гибелью “Надежды”», а МХАТ 2‑й кончился «Мольбой о жизни». В газетах появились статьи с хлесткими названиями, вроде «Удар по зазнайству», — их подписывали видные театральные деятели, некоторые из них на протяжении многих лет считались нашими друзьями и поклонниками, а теперь, завидев издали, спешили перейти на другую сторону улицы. Вот когда мы поняли, что значит быть «так называемым» театром. И почувствовали себя отверженными. А когда возле театра в серой жиже растаявшего снега я увидела сломанную золоченую решетку, за которой томилась моя Амаранта, и ее розовый парик, то не посмела даже подойти потрогать рукой, да и зачем — я физически почувствовала, что вместе с деталью декорации Лентулова и счастливой находкой Фаворского в грязь втоптана я сама и все для меня святое. И все казалось, что, получи мы ответ на мучивший тогда (и до сих пор) вопрос — за что, зачем, почему с нами так обращаются, — станет легче, не будет ощущения кошмарного сна, который нужно усилием воли прервать и снова увидеть солнце над головой. Но не было ответа, не было солнца, было лишь одно твердое ощущение: кончена жизнь, впереди — тьма.

Что говорить, артисты — люди эмоциональные, импульсивные, с обостренным восприятием радости и печали, склонные к преувеличениям побед и поражений. Разумеется, {359} жизнь продолжалась. Второмхатовцами «усилили» московские театры. Художественный театр взял Готовцева, Чебана, Дурасову, Молчанову, Дементьеву, Гейрота, Кислякова, еще кого-то (Константин Сергеевич передал и мне приглашение, но я не могла его принять — нам троим, Берсеневу, Бирман и мне, невозможно было разорваться); в Театре Транспорта нашли временный приют Дейкун и Благонравов; в труппу Малого театра вошли Азарин, Подгорный, Борская; окончательно обратил свой талант к куклам Образцов. Всех не вспомнить, но «разобрали» и других артистов. Нам же — Берсеневу, Бирман, мне, Вовси, Поповой, Невельской, Соколовой, Гурову — предоставил самое теплое и сердечное гостеприимство Театр имени МОСПС и его руководитель Евсей Осипович Любимов-Ланской — как добрый, умный ангел он снизошел к нам в те черные дни (он очень просил вместе с нами передать ему театральные костюмы, но их отдали в Парк культуры, где проводились костюмированные балы).

Казалось, все устроилось благополучно, все пристроены, работают, играют. Но проходили годы и, когда стали подводить итоги, выяснилось, что не только те артисты МХАТ 2‑го, которые поблекли, не нашли себя в других театрах, но и большинство других, получавших роли, звания, — так сказать, сделавших карьеру, — счастливым периодом своего творчества все-таки считают второмхатовский.

То же могу сказать о себе, хотя мне грех жаловаться на судьбу. Я была одной из основательниц и ведущих актрис Театра имени Ленинского комсомола, где за сорок лет работы приобрела близких друзей, переиграла почти тридцать ролей — многие, навсегда дорогие, принесли мне славу, громкое имя, награды — и поставила около двадцати спектаклей, сколько-то из которых тоже получили признание. Я честно служила этому театру, знала в нем каждую щель, каждый гвоздь, пережила в нем дни безоблачной радости и тяжелой тоски, часы вдохновенного счастья и необратимых утрат. Я отдавала ему себя целиком, это был мой *театр*. А Первая студия и МХАТ 2‑й — моя *родина*, мой *дом*, и нет, не может быть у человека ничего дороже, ближе. Поэтому и сейчас оставшиеся еще на земле второмхатовцы, встречаясь, припадают друг к другу, трепетно вспоминают те давние-давние годы и горестно повторяют уже дрожащими от старости голосами: «Зачем, почему нас закрыли?»

{360} Прошедшие десятилетия ничего не разъяснили. Ведь оттого, что нашему театру в тридцать шестом году не вменили никакого официального обвинения, его нельзя было официально и реабилитировать. МХАТ 2‑й если и поминали в театроведческих трудах, то всуе, как «так называемый», читай — осужденный театр, который серьезного изучения и не требует.

Может быть, я бы по-прежнему терпеливо ждала, когда какой-нибудь любознательный историк театра займется проблемой МХАТ 2‑го, если б не изданный не так давно двухтомник Бориса Владимировича Алперса — умный, содержательный, воскрешающий многие театральные события прошлых лет. Но среди прочих статей я снова увидела обстоятельный очерк о МХАТ 2‑м, написанный в 1931 году. Мне подумалось, что никто не станет без специальной надобности перебирать в музеях, библиотеках подборки газет и журналов пятидесятилетней давности, где о МХАТ 2‑м писали по-разному, в том числе и пламенно восторженно. Зато любой человек, интересующийся театром, с удовольствием прочтет свежеизданный том и узнает о МХАТ 2‑м только то, что думал и писал талантливый, заслуживающий доверия, но, как все живые люди, способный ошибаться человек. Справедливо ли это?

Когда я сейчас перечитывала его суждения о Первой студии и МХАТ 2‑м, меня не покидала мысль, что я не знала такого театра, никогда в нем не служила — знакомы были лишь фамилии, а возражения вызывала каждая строчка. Я не стану спорить с Алперсом, не только потому, что не могу с ним конкурировать ни исследовательским умом, ни эрудицией, ни пером — я четко отдаю себе отчет, что он настолько же предубежден, насколько я пристрастна. Но я знала Студию и МХАТ 2‑й изнутри, мне были известны, понятны настроения и намерения моих товарищей по сцене, я знала наши общие стремления и цели — поэтому позволю себе некоторые замечания.

Алперсу не нравилась Студия, руководство Сулержицкого, даже зал без сцены, создающий «душный теплый мир взаимного вслушивания». Сулержицкий не нуждается в моей защите, напомню лишь, что за его спиной стоял сам Станиславский, который рассматривал Студию как учебный класс и считал, что отсутствие сцены и тесное приближение к публике поможет неопытным артистам найти правду в выражении чувств и в поведении на сцене. Когда же Студия «оперилась», начались регулярные спектакли с публикой, — понадобился зал с настоящей {361} сценой. Но и это ей ставится в укор: теперь, утверждает Алперс, когда все театры ищут близости со зрителями, Студия отгородилась от них оркестровой ямой. А в год Октябрьской революции Студия, оказывается, «загримировалась» Шекспиром — это о «Двенадцатой ночи», работа над которой началась в 1915 году. «Сама Студия отнеслась с опаской и недоброжелательностью к попытке Станиславского увести ее из обстановки монастырского “служения” в стихию вольной театральности», — пишет Алперс. Но ведь только мы, кто принимал участие в работе, можем знать и знаем, как радостно шли за своим учителем, как верили ему, как ликовали по поводу всех его предложений, подсказок.

Дальше просто страшно цитировать: «Ни Первой студии, ни многим ее единомышленникам из того же общественного лагеря не удалось своей проповедью и другими более сильными средствами (!) направить течение исторического процесса в иное русло». Господи, какая проповедь, какие средства? Да, к 1917 году мы были политически подслеповаты, да, кто-то не понял революции, уехал. Но это случалось и в других театрах, а Студию покинули единицы — остальные сплотились, работали, постигали и проникались смыслом происшедшего в одной шестой части мира. Осуждающе пишет Алперс, что мы понимали театр как «средство духовного и морального перевоспитания», что во время тяжелых катаклизмов в стране раздавался «голос, призывавший к единению людей в братстве и любви». Но я и сейчас так понимаю назначение театра, и сейчас не вижу дурного в единении людей.

МХАТ 2‑й, по Алперсу, в отличие от Студии, «рождение которой не случайно (?) совпало с годами наивысшего роста капитализма», стремился «как можно прочнее отгородиться от аудитории». Лирику якобы сменил гротеск, «образ-маска» стал главным на сцене. «Мало того, — пишет он, — стилевой разнобой, художественная пестрота встречаются в пределах одного и того же спектакля МХАТ Второго, причем они не являются случайной эстетической неряшливостью театра, но осуществляются им совершенно сознательно и даже возводятся в своего рода принцип». Наверное, были в наших спектаклях и «разнобой», и «пестрота», но почему за ними усматривает критик некий отрицательный принцип, направленный на «осознанный разрыв с чуждой, враждебной действительностью»? Не естественнее, не правильнее ли было бы трактовать их как творческие поиски новых путей в сценическом {362} искусстве? А ведь именно так было на самом деле.

Алперс выстраивает концепцию, по которой главная тема МХАТ 2‑го — гибель выдающейся личности в конфликте с окружающей средой, в каковую концепцию решительно укладывает рядом Эрика, Лира, Гамлета, Аблеухова, Грозного, Петра I, Муромского, Менделя Крика, Левшу и даже Бориса Волгина. «Театр становится певцом гибели», чему доказательством приводятся отсутствие серебряных труб Фортинбраса в финале «Гамлета» (что, кстати, бывало в спектаклях и других театров) и пьеса «В 1825 году», потому что в ней театр привлекла лишь «тень обреченности, которая лежит на декабрьском восстании». Я допускаю, что такое впечатление производили на Алперса наши спектакли (хотя многие критические отзывы опровергают это суждение), что они были несовершенны, даже плохи, но на чем основана уверенность в злонамеренном стремлении театра лишить каждую пьесу социального звучания или извратить его? Например, в «Деле» Сухово-Кобылина «сатира на царскую бюрократическую Россию превратилась… в трагедию человеческой личности, раздавленной государственной машиной “вообще”, бюрократизмом “вообще”». И далее — о царском портрете, в котором зрителям видны были только ноги: «Военные ботфорты фигурируют в спектакле как эмблема и символ государственной сильной власти вообще». Так что, если Николай I представлен «частично», значит, спектакль отрицает не царизм, а какую-нибудь другую форму государства, — так рассуждая, можно далеко уйти от истинных побуждений режиссера и актеров. Да и то сказать — «из всех актеров МХАТ Второго только Михаил Чехов оставался верным “религии Станиславского”… Герои Михаила Чехова шли по боковым путям современной жизни… Но у них не было враждебности по отношению к новому возникающему миру. Для этого они были слишком чисты сердцем». Но и «чистое сердце» не спасает МХАТ 2‑й в глазах автора строгих статей. Он настаивает на том, — и, конечно, не одобряет, — что прообразом Волгина в «“Чудаке” театр избрал Сулержицкого, и на сцене в связи с этим возник трогательный образ чудаковатого толстовца, ловца человеческих душ… основная профессия которого — будить в людях добрые чувства, звать их к духовному самосовершенствованию» (на мой взгляд — благороднейшая задача). Правда, «Чудак» признается шагом театра «к выходу из безотрадно-трагического мира», {363} но потому лишь, что «материал пьесы не дал театру возможности сделать из людей-практиков гротесковые чудища». Другими словами, успех «Чудака» произошел не благодаря, а вопреки театру. Но ведь Афиногенов устно, письменно и печатно заявлял, что окончательный вариант пьесы сформировался в плодотворной совместной работе автора с постановщиками и участниками спектакля, за что он, автор, им бесконечно признателен.

Все это, как и многое другое, столь же предвзятое, Алперс писал в начале тридцатых годов. А из статьи «Школы и секты», написанной позже и тоже помещенной в двухтомнике, молодые читатели, никогда не видевшие спектаклей МХАТ 2‑го, могут узнать, что годы работы в этом театре «резко затормозили творческое развитие… Мастерство таких актеров, как Бирман, Гиацинтова, Дурасова, Чебан, Азарин, тускнело с каждым годом, теряло живые краски. Самая техника актера становилась бедной…». То-то нами в это время «усиливали» труппы лучших московских театров. Ладно, оставим обиды, тем более что по Алперсу, «и турандотовский стиль Вахтанговского театра… на долгие годы сковал нормальный рост его актеров». Что делать, если Борису Владимировичу казалось, будто мы «тускнели» и «теряли». Жаль, что в новых изданиях не прочесть статьи других авторов, имевших о нас полярное мнение. Откуда узнать молодежи, что тоже весьма уважаемый критик, Павел Новицкий, в те же годы в своем докладе говорил о МХАТ 2‑м как о «самом интересном, ярком и сложном» театре. И указывал на присущий его артистам «глубокий психологический анализ, искренность, правдивость в разработке сценического образа», приписывая это воспитанию Станиславского и влиянию Сулержицкого и Вахтангова, от которого унаследовали «чуткость к форме» и т. д. Так что по-разному относились к нашему театру. И не это заставляет меня заниматься не своим делом и полемизировать с маститым критиком.

Мне кажется необходимым «расшифровать» какие-то его формулировки, которые прилепились к нашему театру зловещими ярлыками, создали его греховную репутацию, саму память о нем покрыли недоброй тенью. И я чувствую себя обязанной попытаться снять ее, ведь больше некому, нас почти не осталось — живых свидетелей, бывших не *возле*, а *внутри* МХАТ 2‑го.

Итак, Алперс считает, что наш театр — «монастырь с неписаным уставом и правилами поведения». Да, конечно, {364} если монастырь — театр, в котором служат фанатики, целиком посвятившие себя искусству, если устав и правила предусматривают полное подчинение интересам театра, ответственность каждого перед всей труппой, трудовую дружбу, без которой немыслимо коллективное творчество. Этому «монастырскому уставу» учили нас еще в Художественном театре Станиславский и Немирович-Данченко, и мы были верны ему и в Студии и в МХАТ 2‑м.

Алперс называет нас «вольным содружеством, братством людей, исповедующих одни общие идеи», только «не по признакам определенного художественного направления… но по общности миросозерцания… и моральных норм». Да, у нас было много общего — возраст, творческая биография, учителя, страстная любовь к искусству, многих связывали и личная дружба и «миросозерцание». Но, во-первых, общее миросозерцание и представление о моральных нормах (если они не порочны, не опасны обществу — а это, надеюсь, не вызывает сомнений) еще никогда не шли во вред коллективному труду. Во-вторых, были у нас, к сожалению, и ссоры, и семейные разводы, и тяжелые расхождения в вопросах морали, но объединяла всех именно творческая близость.

Убеждения наши были искренни, и театру, его задачам подчиняли мы свою жизнь. На репетициях не бывало опозданий, посторонних разговоров, вялости. Режиссер советовался с актерами, прислушивался к их мнению. Репетиции у нас были отмечены внутренней свободой. Она совсем не исключала взыскательности Художественного театра. Но там нас несколько сковывал испуг перед гением Станиславского. И поэтому при блестящих результатах сама работа не всегда была легкой, радостной, подчас становилась мукой. А у себя мы, — в общем, все на равных — бесстрашно пробовали, тыкались в разные стороны, а когда находили что-то верное, уже и сами точно не знали, кто первый придумал. И появлялось ощущение самостоятельного, свободного творчества, при котором обязательно возникает движение. Может быть, поэтому, когда мне вдруг пришлось быстро и коротко ответить на вопрос — в чем различие этих двух театров, я легкомысленно ответила: «Художественный театр — хранил, МХАТ 2‑й — искал». Не исключено, конечно, что, просуществуй МХАТ 2‑й еще сто лет, он не нашел бы того, что Художественный театр уже давно хранил, — не о том речь. Я хочу сказать лишь о принципе репетиционной работы в нашем театре. Даже в перерывах, в курилке, показывали {365} отдельные сцены, вместе пробовали, разбирали, помогали друг другу. Даже забегая в «Артистическое кафе», где с голодной жадностью набрасывались на вкусно пахнущие сосиски с соленым огурцом и выпивали рюмку коньяку (водкой там не торговали и пьяных не бывало), все равно обсуждали «служебные» дела — новую пьесу, утреннюю репетицию или предстоящий вечером рядовой спектакль, который всегда был важным событием.

Творческое единомыслие связывало всех и делало жизнь в театре праздничной, «семейной». Мы не замечали тесноты репетиционного помещения, потому что были захвачены общим интересом, потому что к началу работы над новой пьесой Берсенев приносил какой-нибудь красивый цветок и желал всем, чтобы спектакль вышел таким же прекрасным, как эта хризантема или гвоздика. Творческое единомыслие заставляло нас прощать друг другу многое, проводить вместе торжественные дни, устраивать в самом театре веселые свадьбы, принимать там друзей, пить с ними крепкий чай из красивого сервиза, купленного Берсеневым на свои деньги, и снова говорить, спорить о самом главном — об искусстве, о нашем театре. Да, это был прекрасный, жизнерадостный монастырь, строгому уставу которого все готовно подчинялись. И вовсе не смотрели мы «отчужденными глазами… из своего монастырского одиночества» на кипящую вокруг нас жизнь — об этом свидетельствуют полученные театром награды, почетные грамоты за политико-массовую работу, за выступления перед бойцами Красной Армии в Белоруссии, Крыму, на Украине, руководство колхозно-совхозными театрами, шефские выступления на Тульском металлокомбинате и МТС, в городке строителей первой очереди Метрополитена и за многое еще.

Трудно опровергнуть утверждение, будто спектакли МХАТ 2‑го намеренно были лишены социально-исторического звучания и малейшего оттенка иронического отношения к героям «Митькиного царства» или «Евграфа — искателя приключений»: прошлого не вернуть, спектакли не восстановить. Могу только бездоказательно твердить: была, была сатира — в «Деле», ирония — в «Евграфе», радость жизнь — в «Испанском священнике», социальный протест в «Тени освободителя», разоблачение буржуазного общества — в «Мольбе о жизни»…

Зато попробую пояснить «экзальтацию единоверческой общины, несущей в мир единственно неложную истину своего морального учения» или «твердую уверенность» в {366} обладании «секретом подлинно нового и всеобъемлющего мастерства». В категоричности этих заявлений кроется странная попытка заклеймить достойную уважения веру не случайно собравшихся под одной театральной крышей людей в избранный ими путь и метод работы. Но без такой общей веры невозможно в искусстве искать, находить, мечтать, творить. Таков был принцип и Художественного театра, из которого все мы вышли. И пусть Константин Сергеевич писал в горькую минуту отделения Первой студии, что она «изменила ему по всем статьям», но тот факт, что он взял обратно к себе группу артистов МХАТ 2‑го, не подтверждает разве существовавшую между нашими театрами близость в чем-то главном?

Да, мы хотели идти самостоятельно, думая, что самостоятельный путь всегда ведет вперед, а он порой уводил вбок. Это естественно, новые пути круты, поэтому только смелые их выбирают. МХАТ 2‑й не отвергал землю, на которой родился. Но мы, молодые и нетерпеливые, мечтали создать синтез из «системы» Станиславского, учения Вахтангова, художественной правды Чехова. Нам хотелось найти новые выразительные средства, *жизненную* простоту заменить *театральной*. Нас притягивал романтизм и отталкивал мизерный бытовизм, нам претил всяческий натурализм и манила яркая форма, хотелось объединить фантазию с реальностью. Но главной задачей оставалась *правда* на сцене, раскрытие человеческой личности, авторской мысли. И прежде всего мы пытались постичь содержание, а уж потом облечь его в только ему присущую форму. Наше увлечение образностью, характерностью, гротеском, возможно, было чрезмерным. Но, как в Художественном театре когда-то, знали мы до мелочей происхождение, биографию, чувства и помыслы своих персонажей, только на этом выстраивали характеры и, насколько умели, играли по правде.

Конечно, мы пытались, оставаясь верными реалистическому искусству и основам Художественного театра, найти свою театральную манеру, утвердить свой творческий метод. Можно ли это ставить в вину? Мне кажется, сегодня нельзя отнестись всерьез к обвинительному пафосу сообщения Алперса о том, что «еще отдельные актеры цепляются за сомнительное счастье иметь свою… “школу”… пытаются поймать ускользающую тень сектантского театра», в то время как Художественный и Малый «все ближе подходят друг к другу». Вот этот процесс, я убеждена, принес действительно сомнительную пользу — {367} театры стали так схожи, что артисты, не изменив своих творческих взглядов, могут свободно переходить из Театра сатиры в Малый, из Малого — в Театр имени Маяковского, или наоборот. Как хорошо, что опять появляются театры, имеющие свое лицо с «необщим выраженьем».

Неверно было и старательно создаваемое противниками МХАТ 2‑го общественное мнение, будто наш театр сознательно обходил советскую драматургию. В эгоистической моей памяти лучше всего сохранились спектакли, в которых я сама принимала участие. Но ведь в репертуаре последних сезонов были «Суд» Киршона, «Дело чести» Микитенко, «Хорошая жизнь» Амаглобели, «Земля и небо» братьев Тур — новых молодых авторов, «открытых» Берсеневым. «Хорошая жизнь» в постановке Азарина и Норда была принята одобрительно. «Режиссеры создали темпераментный, дружный и талантливый ансамбль… действительно объединенный с автором радостным и ясным мироощущением», — писал Павел Александрович Марков в «Известиях». А саму пьесу, переведенную на французский язык, высоко оценил в письме к автору Ромен Роллан.

Безусловным успехом, также подтвержденным публикой и прессой, был спектакль «Часовщик и курица» по пьесе Кочерги, поставленный Берсеневым и Бирман. А летом тридцать пятого года, за несколько месяцев до закрытия, состоялась премьера «Свидания» Финна (режиссеры Азарин и Чебан), о которой писал критик Симон Дрейден во время гастролей МХАТ 2‑го в Ленинграде. Отдав должное мастерству Берсенева, Азарина, Чебана, Шахета и других артистов, он отмечал, что в спектакле «анекдот стал комедией, марионетки — живыми людьми!.. Театр учит драматурга!.. Театр бережно “правит”, уточняет пьесу, талантливо импровизирует…». Есть еще примеры тому, что театр не стоял на месте, пытался идти в ногу со временем.

Я не стану настаивать на абсолютной «безгрешности» МХАТ 2‑го. Поиски репертуара, работа с авторами, — возможно, все это происходило не так активно, не так результативно, как в других театрах. И хотя одни пьесы тех лет не всегда могли удовлетворить идейные и художественные требования театра, а другие заинтересовывали, но, опередив время, остались непонятыми и вызывали на себя критический огонь («разносу», например, подвергся Художественный театр за постановку «бульварной, убогой, лживой» пьесы Михаила Булгакова «Мольер»), — не снимаю с театра и его руководства ответственности за то, {368} что на протяжении нескольких сезонов «Чудак» оставался вершиной, до которой не поднялся больше ни один спектакль. Правда, Берсеневу было трудно: он впервые руководил театром, он только формировался как режиссер, оставаясь при этом ведущим артистом труппы, — при такой разнообразной загруженности практически невозможно было все охватить, осмыслить, поспеть. Но правда и то, что к моменту закрытия положение в театре изменилось.

Берсенев, проявив недюжинный административный талант, овладел искусством управления театральным коллективом, более уверенно почувствовал себя в режиссуре. И более пристально, чем когда-либо, думал о репертуаре. Театр заключил договоры и ждал пьес от Олеши, Славина, Павленко, Финна. Берсенев вел переговоры с Ромашовым, Глобой, Катаевым, Эрдманом, Шишковым, пригласил к возобновлению сотрудничества Бабеля и Файко. (Я уже не говорю о привлеченных в разное время к работе театра молодых и неизвестных, а потом знаменитых художниках, композиторах, хореографах, чье участие в спектаклях если не гарантировало успех, то, во всяком случае, очень ему способствовало. Сейчас все знают имена Рындина, Шестакова, Крюкова, Кабалевского, Свешникова, Тэриана, Власова, Мессерера, а тогда их угадывала художественная интуиция Берсенева.) В работе была «Васса Железнова», премьера которой в постановке Бирман состоялась осенью того же тридцать шестого года, но уже на сцене Театра имени МОСПС. Этот спектакль — второмхатовский, в каком бы помещении он ни состоялся, — имел широкий резонанс и оставался в репертуаре долго, перенесенный потом на сцену Театра имени Ленинского комсомола.

Почти одновременно Берсенев выпустил пьесу Афиногенова «Салют, Испания!». Бесспорно уступая горьковской драматургии по художественному уровню, эта пьеса была исключительно актуальной, когда вся страна волновалась за исход героической борьбы испанского народа. А спектакль, горячий, искренний и такой своевременный, вызвал восторженную бурю. Замечу, что пьесой увлекся лично Берсенев (Театр имени МОСПС поначалу сомневался в ней), — именно ему доверился Афиногенов.

Такие две премьеры, став доказательством верного направления дальнейшего пути, могли бы круто изменить отношение к МХАТ 2‑му. Значит, требовалось только время, причем совсем недолгое, — ведь мы уже переступили важный порог, который при желании можно было {369} разглядеть. И сдается мне, что такая нетерпимость к МХАТ 2‑му, необходимость его ликвидации вызывались тогда не столько заблуждениями, провинностями и репертуаром театра, сколько мрачной легендой о чем-то пугающем «братстве», «монашеском ордене», «проповеднической миссии», «иноческих обетах» и «сектантском уклоне». Никем не опровергнутая, она и поныне сопровождает полузабытый МХАТ 2‑й.

Прошло полвека. И вот в статье интересного критика Александра Свободина о студенческом спектакле читаю: «Третьекурсники играли верно. Все без исключения… Это был ансамбль, являвший собой не профессиональную натренированность, но *душевное братство*». А потом — в умной, искренней книге прекрасного артиста Ивана Ивановича Соловьева: «Мне все время казалось, — пишет он о первой встрече с Хмелевым, — что это не беседа руководителя с новичками, а посвящение в какой-то *рыцарский орден*. Здесь требуется отречение от себя, от всего мелкого, мещанского, и предстоит служение какой-то великой идее, какому-то новому богу — Искусству». И там же, уже о спектакле: «Больше всего на меня подействовало не режиссерское решение спектакля, не актерские удачи… а дух боевого *братства* и единодушия, который шел со сцены». Бог ты мой, будто про нас написано, только не в хулу, а в похвалу. Так может быть, не сводя счеты ни с противниками МХАТ 2‑го, ни с самой историей — ее не повернуть, — взглянуть на прошлое «сегодняшними, свежими очами»?

И весь мой сумбурный, ненаучный монолог, который многим справедливо покажется запоздалым всплеском эмоций старой актрисы, сводится к одной, но безмерно важной для меня мысли, продиктованной любовью к театру моей молодости, болью за разрушенное «братство» и опытом долгой жизни в искусстве: МХАТ 2‑й был театр замечательно талантливый, верный реалистической школе, честный в беспокойных поисках, имевший основание гордиться воспитанной в стенах Художественного театра интеллигентной, творчески спаянной труппой и несколькими, среди всяких прочих, незабываемыми спектаклями. Он был достоин лучшей судьбы тогда и заслуживает доброй памяти теперь. И если хоть немногие читатели поверят мне — проникнутся благожелательным интересом к МХАТ 2‑му, — я буду удовлетворена. Остальных пусть убедит серьезное, объективное исследование, на появление которого я все еще уповаю.

# **{****370}** Часть третья

Вы воскресили прошлого картины,
Былые дни, былые вечера.
Вдали всплывает сказкою старинной
Любви и дружбы первая пора.

*И.‑В. Гете*

Мысль о том, что нашего театра больше нет, что утром не нужно мчаться на репетицию, а вечером — волноваться перед спектаклем, — мысль, сначала казавшаяся чудовищной, нереальной, постепенно входила в сознание, овладевала им. И чем яснее становилось настоящее, тем туманнее представлялось будущее. Жизнь наша изменилась — телефон звонил редко, приглашений не следовало. Да я и не хотела нигде бывать — «Так тяжело ходить среди людей и притворяться не погибшим». К тому же характерная «туберкулезная» температура свидетельствовала об очередной вспышке болезни моей юности.

Дома у нас по-прежнему было людно, только вместо бутылки вина для гостей на столе стояли пузырьки с сердечными каплями. Не зная, куда себя деть, мои товарищи по театру, по всей жизни целыми днями неприкаянно слонялись по комнатам. Может, их гнала к нам не только дружба, привычка, но и неосознанная надежда — вдруг Берсенев, как всегда, что-то объяснит, обнадежит, объявит. Но он молчал. И стоило мне повернуть голову, как взгляд упирался в потемневшие, запавшие глаза мужа.

Тягостно плыли похожие дни. Однажды, не выдержав этого гнетущего настроения, я одна села в пригородный поезд и поехала в лес. Чуть очнувшиеся от зимы деревья за окном неторопливого вагона вдруг живо напомнили детство, проведенное в тесной близости с природой, или, может, сказалась давняя привычка — в тяжелые минуты обращаться мыслями к чему-то спасительно радостному, пусть далекому, но утишающему сегодняшнюю боль. Так или иначе, я охотно погрузилась в воспоминания первых лет моего бытия на земле — дивного и счастливого периода, оказавшего сильное влияние на всю последующую {371} жизнь. Кстати, и сейчас, работая над этой книгой и вновь пережив трагедию моего любимого театра, я чувствую необходимость сердцем отдохнуть на других, «успокоительных» воспоминаниях.

«Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных чистых дней».

Да, возникают виденья, они возвращают меня к детству и ранней юности. Мне хочется рассказать о семье, в которой я росла, о близких и любимых людях. И о куче родственников — ведь когда-то родство обязывало к встречам, взаимным интересам и постоянной связи с многими людьми. Они не имели отношения к театру — главной теме моего рассказа, — но дороги мне как часть моей жизни — под их воздействием я росла. Кроме того, они представляют некую общественную или историческую среду, которая, мне кажется, может заинтересовать читателей.

Ну, начну все по порядку. В восемнадцатом веке поселились в Немецкой слободке (нынешние москвичи знают этот район по Елоховской церкви и Бауманскому метро) выходцы из Англии по фамилии Гарднер. Франц Яковлевич, чей портрет и сейчас висит в моей комнате, разбогатев, основал ставшую потом знаменитой фарфоровую фабрику (о ней даже целая книжка издана — «Фарфоровый городок»). Судя по дошедшим до меня рассказам, он был предприимчив, деловит, одарен и со вкусом. Один из его сыновей после смерти оставил восемь наследников. Четверо братьев-офицеров шумно кутили где-то на стороне, а четыре веселые сестры в категорической строгости воспитывались у тетки. Вечерами под ее аккомпанемент они танцевали друг с другом польку и вальс, а днем всем скопом в долгуше (были такие экипажи, где сидели с двух сторон одной скамейки — спиной к спине) вывозились в церковь. Красивые барышни вызывали необыкновенное оживление в толпе молодых людей, которые, устраивая недозволенную на паперти возню и толкотню, исхитрялись передавать им записочки. Таким образом, у каждой уже был свой «сложный», полувысказанный в письмах и взглядах роман.

В ту же пору, на той же Немецкой улице, обосновался то ли взятый Петром I в плен, то ли просто вывезенный им шведский офицер-дворянин Венк-Стьерне (в переводе {372} «вечерняя звезда»). Уж не знаю почему, но в Швецию он не вернулся, был как-то самим Петром отмечен и стал родоначальником русских Венкстернов. Так вот, один из них, Алексей Яковлевич, немолодой вдовец с двумя дочками, познакомившись с сестрами Гарднер, сделал предложение старшей — Прасковье Николаевне. Она не была влюблена в него, но уж очень томились в тетушкиной клетке четыре жаждущие полноты жизни девушки, а тетка постановила, что ни одну из младших не отдаст замуж, пока не пойдет под венец старшая, — и пошла Прасковья Николаевна Гарднер за Алексея Яковлевича Венкстерна. В недолгом браке была она счастлива, падчериц любила наравне со своими родными сыном и дочкой — моей будущей мамой Елизаветой Алексеевной.

Дедушку знаю только по портрету, на котором изображен пожилой, элегантный господин с холодным выражением лица. Известно, что учился он в кавалерийском училище вместе с Лермонтовым, а за изящные манеры называли его в Москве Маркизом. Из дошедших уже до нас семейных преданий можно сделать вывод, что Гарднеры были красивы, ласковы, бурно веселы, Венкстерны же — скептически умны, философичны и лишены какой бы то ни было деловой хватки. Сплав этих свойств различно, но явно проявлялся в характерах моей мамы и ее брата — Алексея Алексеевича Венкстерна.

Отца своего, моего дедушку, они и сами, по-моему, не помнили, а бабушка, Прасковья Николаевна, жила в Москве с нашей семьей и была всеобщей любимицей.

В совсем ранние годы, до поступления в гимназию, мы — мама, папа, бабушка, старшая сестра Люся и я — жили в Зачатьевском переулке, занимая первый этаж белого двухэтажного особняка, казавшегося мне огромным. Из окна мы с интересом наблюдали как въезжает во двор бочка с водой, вся покрытая льдом и огромными сосульками. Часто там раздавалось нечто среднее между кличем и пением: «Пастила, леденцы, конфеты» — и появлялся человек в фартуке поверх шубы: на голове он нес подушку, на ней покачивался лоток со сладким товаром. Иногда во двор заходили шарманщики с детьми, которые под музыку кувыркались на коврике.

Квартира наша была большая, с длинным коридором. Бабушкина комната соседствовала с детской, я часто ходила туда «в гости» пить чай. Мебель в ее комнате была начала девятнадцатого века, красивая, стильная: красного дерева секретер, трюмо, кресло, круглый стол с вышитой {373} крестиком скатертью. Мне она, правда, не нравилась. Настоящей роскошью и красотой казалась мне витрина аптеки Феррейна на Никольской — там были цветные шары и аквариум. Зато под диваном у бабушки стояли инкрустированные ящички с многими отделениями, а в них смоквы — варенья, которые она летом сама делала. Мы с Люсей строго по очереди «накладывали» к чаю — при этом разрешалось пробовать все подряд. У большого киота в углу комнаты горела лампада. Не уверена, что бабушка была так уж религиозна, просто не задумываясь исправно совершала все обряды. Одевалась она по «бабушкинской» форме: кружевной чепец, пелерина, широкая блуза, на носу очки. Наши шалости воспринимала всерьез и удивленно глядела выпуклыми голубыми глазами. Мы любили ее изумлять.

Была она необыкновенно добра, нежна и наивна. Все люди казались ей хорошими, родственники — благородными, внучки — красотками, всех хотелось одарить, осчастливить. И добро она делала весело, из какой-то внутренней необходимости. Бабушка жила независимо, на собственный небольшой капитал, который давал ей возможность помогать рассованным по учебным заведениям родственницам, приходившим к ней в воскресные дни. А когда сама собиралась с визитом, вызывала горничную. Но голос у нее был слабый, поэтому она отворяла дверь своей комнаты, очень грозно стучала об пол палкой с резиновым набалдашником и жалобно кричала: «По‑лю!» Ей специально провели в комнату звонок, но бабушка не принимала его во внимание. Взявшись под руки, они с Полей выходили к воротам, где ждал извозчик. К извозчикам бабушка относилась настороженно: она была убеждена, что все они пьяницы, а главная их задача — погубить ее. Если сани вдруг заезжали вбок, бабушка хватала извозчика за кушак, била кулачком в спину и бессильным шепотом бранилась. Все кончалось благополучно, бабушка щедро расплачивалась, приговаривая: «Смотри, не пей!» Все это очень веселило возницу, который изящно определял ее: «Бабка ваша — чистая муха».

Если бабушка уезжала за покупками «в город», как тогда говорили, мы ждали ее возвращения со смутным предчувствием неблагополучия. Действительно, из передней раздавался расстроенный голос:

— Лилинька, посмотри, какую я себе гадость купила! Непременно поезжай и поменяй! — взывала она к маме.

{374} Покупка оказывалась отрезом красивого дорогого шелка.

— Мама! Прасковья Николаевна! Ведь это хорошо, ведь вы выбирали! — уговаривали бабушку родители.

— Мало ли что выбирала. Они ведь и уговаривать мастера. Нет, нет, менять — видеть не могу! — В голосе бабушки смертельная ненависть, какую в ней и предположить трудно.

Входила я и начинала представление: говорила о том о сем, потом замечала пакет, разворачивала и всплескивала руками.

— Какая прелесть! — фальшиво восклицала я и прикладывала материю к бабушке. — Как тебе идет, ну, к твоим глазам голубым лучше и нельзя!

Бабушка смеялась и иногда смирялась с ненавистной покупкой. Но чаще никакие аргументы не помогали и мама, понимая, что придется ей ехать в магазин, убегала в спальню, где вместе с нами долго смеялась.

Спальня была маминым царством, там все благоухало ею — туалет под кружевной драпировкой, шуршащие платья, высокая постель, покрытая белым кружевным покрывалом. Флакончики, тарелочки с кольцами и брошами на туалете — все это тоже были частички мамы. Мы с Люсей любили смотреть, как мама одевается, уезжая в гости, — молодая, стройная, с очень тонкой талией и чистыми очертаниями шеи, плеч, красивого лицо. К туалетам ее мы относились противоречиво: нарядные — восхищали, но навевали грусть, свидетельствуя о неизбежной разлуке на целый вечер; свободная мягкая блуза выглядела привычно домашне, но приводила в восторг — сегодня мама вся наша. Самой же большой удачей считалось немножко заболеть, тогда все было особенно сладостно и прекрасно — и ощущение собственной значительности, когда нет никого главнее тебя, и полное, единоличное право на маму, которая ни на минуту не отходит, и пребывание по такому случаю в ее постели, недоступной в другие дни.

Повзрослев, я поняла, что кроме красоты моя мать обладала великим талантом «хранительницы семейного очага». У нее был ровный, спокойно-веселый характер, она умела спрашивать, не задавая вопросов, и слышать невысказанные ответы. Они никогда не воспитывала нас назидательными речами, не указывала, что можно, чего нельзя. Просто фактом своего существования делала всех, кто рядом, добрее, лучше, чище.

{375} Ее поразительная тактичность и женственность всегда верно подсказывали, что нужно близким, где им больно, делали ее незаменимой. Близка она была нам и духовным своим обликом, и широким кругом умственных интересов, и доброй деятельностью своей. Маму все и всегда любили — муж, дети, родственники, знакомые, соседи, наши суматошные друзья по театру. Ее так обожал мой муж, что окружающим часто казалось, будто она его мать, а не моя.

Последние свои годы мама жила в моей семье, согревая ее лаской, украшая истинной интеллигентностью, охраняя от бурь и невзгод — они пришли после ее смерти. И сейчас, когда даже посторонние и равнодушные люди, взглянув на ее портрет, обязательно спрашивают: «Кто эта прелестная женщина?» — я сдержанно отвечаю: «Это моя мать», но про себя шепчу: «Красавица моя!» — и сердце мое вздрагивает.

Мама далеко увела меня из дома в Зачатьевском переулке, но мне нужно туда вернуться. Прежде всего потому, что рядом с кухней находится кабинет. В нем стоит большой диван, на который так хорошо, вбежав, плюхнуться с размаху. Там много книг, картин, гравюр, боком к окну стоит большой письменный стол. А за ним сидит он, мой папа, мой бог, — Владимир Егорович Гиацинтов. Я очень любила всех своих близких, но должна признаться: отец был не просто моей любовью — он был моей страстью (так же как среди любимых видов искусств — балета, музыки, живописи, которыми я занималась с воодушевлением, — страстью стал драматический театр).

Что за человек был дедушка, отец моего папы, никто толком не знал. Рязанский дворянин, он, вероятно, корни имел церковные — там обычно встречались такие драгоценно-цветочные фамилии, как Алмазов, Цветаев, Кипарисов и другие. Точно было известно лишь то, что, спустив все состояние, он внезапно умер, оставив жене Александре Николаевне ее родовое имение Измаиловку, трех сыновей и дочь. В годы моего детства она жила в Петербурге, у старшего сына Николая Егоровича, и вместе с его семьей появится в моих записках, когда придет время.

Отец был умным, веселым, фантастически образованным человеком. Сначала — учитель истории в гимназии, потом — профессор-искусствовед Московского университета, Высших женских курсов, инспектор (по-нынешнему — заместитель директора) Училища живописи и ваяния (теперь — Суриковский институт) и уже после революции — {376} директор Музея изящных искусств (сейчас — Музей изобразительных искусств имени Пушкина), он как-то невероятно сочетал в себе ученый педантизм с мальчишеским задором, азартным увлечением театром, играми, спортом: скакал на лошадях, бегал, плавал. Всегда, во все периоды жизни от отца я могла получить справку и совет по любому, в том числе профессиональному вопросу. Когда его не стало, я еще долгие годы, изучая материалы для какого-нибудь спектакля, все хотела обратиться к нему — он один мог исчерпывающе объяснить, уточнить любую неясность, и с каким пониманием, вкусом! Всем лучшим в себе я обязана ему, его влиянию, его интеллекту, его манере систематического и вместе с тем какого-то привольно-веселого воспитания. По-настоящему я это поняла, конечно, уже став взрослой. В детстве же просто тянулась всем существом к моему магнитно-притягательному отцу, изобретая различные способы помешать его бесконечным занятиям и привлечь к себе его внимание.

В возрасте пяти-шести лет я целый день ждала папу, который вечно был на непонятных мне «курсах», «лекциях». Наконец он появлялся, и тут выяснялось, что «папа занимается». Это было уж слишком. Я тихонько отворяла дверь. Папа, сняв пенсне, сидел за столом, низко склонясь над книгой. Он часто мерз и запомнился мне в накинутой на плечи черной тальме с застежками в виде львов. На звук открываемой двери папа, надев пенсне, поднимает голову и смотрит выше меня, рассчитывая, вероятно, увидеть кого-нибудь из взрослых. Потом его глаза, сразу улыбаясь и окружаясь морщинками, опускаются вниз, на меня.

— Что скажешь, Фуф? — спрашивает папа, еще не меняя позы.

— Мне очень нужно очинить карандаш, — ничуть не смущаясь ложью, невинно произношу я. — А ты лучше всех чинишь карандаши — грифель получается тонкий и не ломается.

Он добросовестно приступает к делу, а я в немом восторге смотрю на его руки с жилками, на распушенные усы и бороду. Карандаш уже готов, но быстро уйти не входит в мои планы.

— Папа, почему в пенсне у тебя глаза темные, а когда снимешь — голубые? — начинаю я отвлеченную беседу, чтобы продлить блаженное свидание.

Папа терпеливо отвечает, уже склоняясь над столом и {377} пытаясь работать. В конце концов я признаюсь, что мне необходимо прочесть ему «Как ныне сбирается вещий Олег…».

— Ну, смотри, не осрамись. — Папа ставит меня перед собой и зажимает коленями.

Я читаю с чувством, но не понимаю смысла половины слов, чудовищно их сочетаю и коверкаю. Папа пробует сохранять серьезность, но наступает момент, когда пенсне слетает с его носа и он начинает безудержно смеяться. Я, совершенно не принимая смех на свой счет, радостно поддерживаю его. У папы вообще такая была особенность: когда все кругом стонали от смеха, он почему-то не включался в общее веселье.

— Тебе же смешно, почему ты не смеешься? — дразнили мы его, зная, чем это кончится.

А кончалось все страшным взрывом, когда, не в силах больше сопротивляться, он ронял голову на стол в каком-то пароксизме смеха, не пугавшем нас только в силу привычки.

После обеда взрослые пили кофе. Я взбиралась к папе на колени, сосредоточенно рассматривая, как в его чашке тает кусок сахара. Думаю, что черный кофе, без которого я жить не могу, мил мне еще и по воспоминаниям тех дней.

Папа любил за столом ошеломлять каким-нибудь парадоксальным утверждением, неожиданным мнением, идущим вразрез с общепринятым. Бабушка вскидывала испуганные глаза, мы с Люсей пищали от удовольствия, папа блестел белыми зубами, мама мягкими руками расставляла чашки и встряхивала пепельными кудряшками на ясном лбу.

— Володя, почему ты постоянно говоришь ерунду на радость твоим глупым дочерям? Ведь, что бы ты ни сказал, они все равно будут в восторге. Ну, посмотри на них…

Папа не унимался. Тогда голос мамы становился холоден и сух.

— Володя не успеет еще рта раскрыть, — обращалась она к бабушке, как бы игнорируя наше присутствие, — эти две уже кричат: «Папа прав, папа прав!» А Володя бог знает что несет…

Но чаще она смеялась вместе с нами. Ведь папа был, что называется, «чудак». При всей серьезности своих занятий и познаний он, теряя карандаш, например, считал, что тот от него убегает. Однажды он позвал нас с мамой {378} в кабинет и показал на карандаш, высунувший очинённый носик со стола.

— Вот вы не верите, что они убегают, а посмотрите, как этот мерзавец навострился! Хорошо, что я его фортель заметил! — кипя возмущением, утверждал он.

Вечером приходили гости, но в Зачатьевском переулке нас с Люсей к этому времени уже укладывали спать, поэтому их я не помню. Зато, когда приезжали бабушки и дедушка, мы были в центре внимания — заласканные, задаренные, счастливые. Я уже говорила, что у моей бабушки Прасковьи Николаевны были сестры. Таким образом, кроме нее еще три бабушки баловали нас. Все они, состоятельные, гораздо богаче нас, были фраппированы, когда их племянница, моя мама, вышла замуж за неимущего учителя гимназии, но с годами полюбили моего отца, сыновья их дружили с ним, виделись все часто и с удовольствием. Что же до бабушек, то каждая своей историей стоит отдельного внимания.

Самой любимой и красивой маминой теткой была бабушка Лиза — высокая, статная, с правильным «мадоннистым» лицом и длинными, томными карими глазами. Рассказывали, что еще до замужества, прогуливаясь по Кремлю, она повстречала экипаж государя, после чего в Немецкой слободе появился любезный офицер и так подробно расспрашивал о ней, что ее воспитательница сочла за лучшее отправить красавицу в деревню. Замуж она вышла по страстной любви за какого-то родственника, тоже Гарднера, но счастья он ей не принес, был груб, много пил и скоро умер. У бабушки Лизы остались два сына, и, может быть, еще и поэтому она так любила нас, девочек. Это была наша деревенская бабушка, жила она в своем имении и, гостя у нас, страдала от городского шума. Теперь это смешно — ведь я вспоминаю Москву тихую-тихую, особенно зимой, когда, казалось, все спит под снегом, только валенки и сапоги чуть скрипят по белым улицам и тротуарам, освещенным фонарями, которые зажигают фонарщики, подставив лесенку. Но бабушке и безмолвные сани с извозчиком были шумны и тусклые фонари слепили глаза. В Москву она приезжала только из любви к родным.

Жил в Москве и один из двух сыновей бабушки Лизы — мамин любимый двоюродный брат Борис. Высокий, и красивый, он пользовался успехом у женщин, но по простоте характера дал себя женить на очень некрасивой, насквозь петербургской даме — урожденной баронессе {379} Шмерлинг. В характере, привычках и главным образом манерах Веры Николаевны все было чуждо моему бедному мешковато-русопятому дяде, не терпевшему никакой позы, тихому в своих вкусах и желаниях. Разность характеров сказывалась и в устройстве дома. У дяди Бориса был просторный, пустоватый кабинет, двое сыновей, Сережа и Володя, по его разрешению, держали в детской животных — белку, птиц, двух собак, даже лисенок там проживал некоторое время. Но как отличались от этих комнат апартаменты хозяйки дома! В ее гостиной стояла изысканно-старинная мебель, расставленная и вдоль стен, и в середине, так что не протиснуться. Стены были украшены дивными миниатюрами, но так густо, что обоев не видно, на всех столах и столиках — изумительные лампы. В общем, переизбыток первоклассных вещей, от которых очень красиво и очень душно. Сама Вера Николаевна, маленькая и чрезвычайно худая, ловко лавировала среди кресел своей гостиной и «запускала» разговоры в разных группах гостей, совсем как описано у Льва Толстого. Из всех углов слышалось: «Простите, княгиня…», «Разрешите, княжна…», «У императора на балу…» Супруги часто ссорились — дядя Боря не поддерживал светский тон беседы, не желал говорить по-французски, а, затосковав окончательно, шокирующе зевал. Тетя Вера страдала печенью, часто болела, но ее тщеславие преодолевало нездоровье и она давала роскошные обеды, на которые приглашала своих именитых родственников — Голицыных, Оболенских, еще каких-то. Над роскошным столом, сервированным лучшим фарфором и венецианскими бокалами с вензелями, обычно нависала непробиваемая скука. Только раз, помню, мы искренне смеялись — когда, с вытаращенными глазами, неположенно вбежал маленький Володя и, задыхаясь, крикнул: «Папа! Сейчас на улице Джесси (его лайка. — *С. Г*.) женилась на ком ни попало!» История этой семьи сложилась тяжело и грустно. Во время революции в одной из комнат поселился жилец. В подушку дивана он зашил свой револьвер, с которым ему, видимо, жаль было расстаться. Во время обыска во всем доме револьвер обнаружили. По каким-то древне-рыцарским законам или от отсутствия доказательств дядя Борис не показал на жильца, сочувственно вздыхавшего рядом, и был арестован. Время стояло смутное, неразбериха. Его скоропалительно приговорили к расстрелу, но в суматохе кто-то что-то перепутал и выпустил Бориса на волю. В ту же ночь, торопясь, пока не обнаружится {380} ошибка, они с тетей Верой и Володей (Сережа был убит на войне) уехали из России. Вели безрадостную, нищенскую эмигрантскую жизнь, меняли страны и города. Я узнала все это, встретившись с ними в Мюнхене в 1926 году. Дядя Борис работал садовником, а тетя Вера, которая при всех своих особенностях всегда была хорошей женой и матерью, оказалась не только верным другом в беде, но проявила неожиданное мужество — зарабатывала деньги вязанием. С нее слетели жеманство и спесь, она обрела через страдание какое-то истинное достоинство и даже перестала быть некрасивой. Володя подвизался в кино, его брали в массовки и на эпизоды, скорее всего, за видную «фактуру».

Как они тосковали по России — не по своему дому или имению, а именно по России, — она все время снилась им. Когда мы уезжали, они стояли на перроне, старые, бедные, но старомодно-опрятные, и потом меня еще долго преследовал горький взгляд, каким они провожали уходивший в Москву поезд. Я думаю, не будь этой трагифарсовой истории, Гарднеры никогда бы не эмигрировали. Мой дядя, конечно, был помещик и барин, но такой русский, честный и работящий, что нашел бы себе место в новой жизни. Вне России все ему было чуждо…

С деревенской бабушкой Лизой связаны у меня первые впечатления от природы и какой-то другой, не городской жизни. Совсем маленькой меня иногда сдавали к ней в имение Копнино. Оно находилось довольно далеко от Москвы, в рязанских, безбрежных, как степи, полях. Заросший кустами овраг отделял барский деревянный дом с деревянными же колоннами от деревни.

Дом стоял на горе, сад вокруг него уступами спускался к реке, за которой прямо против дома возвышалась церковь, и, когда звонил колокол, его хорошо было слышно в доме — большом, удобном, теплом, весело потрескивающем дровами в красивых печках. Старинная мебель, старательно отобранная, не загромождала комнат. Особенно мне нравились кресла в гостиной, настоящие вольтеровские, в которых так удобно сидеть (уж не помню когда и как, но одно из них перекочевало ко мне, и я сейчас, часто блаженствую в его глубине). Но лучше всего был, конечно, сад, где постоянно соответственно времени года цвели редкостные цветы, одурманивавшие по вечерам сильным и незнакомым запахом.

По другую сторону дома стояли фруктовые деревья, вокруг которых квадратом была разбита гладкая, утрамбованная {381} аллея протяженностью в две версты. Прогулка по ней так и называлась — «пойдем на две версты». Садом заведовал дядя Володя, младший сын бабушки Лизы, бывший, вероятно, искусным садовником. Он являл собой хрестоматийный тип доброго помещика: большой, рыжий, толстый, в картузе и поддевке, громко хохочущий — в эти минуты кудрявая борода лопатой колыхалась, а лицо наливалось малиновым цветом, — щедрый и смелый. Меня он любил за безрассудную детскую храбрость. Например, сажал на высокий шкаф, кричал: «Прыгай ко мне!» — и я беспечно бросалась вниз. Бабушка Лиза бывала вне себя от испуга и возмущения этой странной гимнастикой.

В Копнино меня отправляли с гувернанткой-немкой, крайне не одобрявшей моего тамошнего воспитания, особенно после одного ужаснувшего ее происшествия. Однажды мы с ней мирно спали, как вдруг отворилась дверь и в проеме появился дядя Володя с фонарем в руках. Немка заголосила, прикрывая плечи, а он, равнодушный к ее прелестям и целомудрию, стал поднимать меня с кроватки и укутывать в одеяло.

— Куда мы? — спросила я, заранее готовая на все.

— Увидишь, — отвечал он и вынес меня из дома.

Я впервые увидела ночь — огромное звездное небо, черную землю, странную пустоту большого двора, обычно наполненного людьми и телегами. Гулко лаяли собаки, одна из них, моя подруга Белянка, шла нога в ногу с нами. Дядя Володя принес меня на знакомый скотный двор, где пахло навозом, молоком и теплом. Над коровой, тоже мне знакомой, склонились три женщины.

— Вот теперь смотри! — торжественно сказал дядя Володя, поставив меня на какую-то дощечку. — Да не туда, вот же!

И я увидела его — маленького, мокрого, коричневого новорожденного теленка, с таким розовым носом, что ничего розовее и представить нельзя. Он не стоял на ногах, падал, в глазах еще плыла туманность небытия. Я коснулась его нежной, мягкой мордочки и заплакала — мне казалось, что он сломается, что его, беспомощного, задерут волки, что он погибнет. Проведя в этих тревожных мыслях и под шипение немки остаток ночи, я утром пошла к бабушке. Она молилась, но, услышав мои шаги, не глядя обняла меня и прижала к себе.

— Бабушка, стоит ли рождаться? — мысль о бедном маленьком теленке терзала меня.

К моему удивлению, она долго молчала.

{382} — Кажется, не стоит, красотка моя любимая, — наконец сказала она и поцеловала меня.

Много времени спустя, вспоминая эту ее интонацию, я поняла, что бабушка Лиза была несчастлива, но кротка.

В летние светлые вечера бабушки, часто съезжавшиеся в Копнино, читали вслух — запомнились особенно отчетливо «Капитанская дочка» и «Николас Никльби»; меня уверяли, что я этого не пойму, а я все равно слушала и что-то, безусловно, осталось, если не в мозгу, то в душе. В эти мирные чтения, с обязательной смородинной водой «для очистки горла», врывался дядя Володя.

— Спящие красавицы! — кричал он басом. — Все спите и ничего не понимаете в жизни. Софочка, быстро — лошади у подъезда!

— Куда вы? Что такое? — кудахтали перепуганные бабушки.

Но я уже не слышала их. Кучер Никита сажал меня на лошадь (ноги мои не достигали стремян и торчали в разные стороны), дядя Володя вскакивал на своего непокорного коня, и мы отправлялись в далекий, неведомый путь — по полям, вдоль речки, через деревни. И в эти минуты существовали лишь небо с облачками над головой, ветерок, обвевающий лицо, цоканье копыт и милый лошадиный запах.

Дядя Володя так же бурно врывался и в городскую нашу жизнь. С порога, большой и шумный, он трубил: «Едем кататься!», «Едем в цирк!» — его энергия не знала границ. И привозил подарки чудовищных размеров, — например, чашку величиной с супницу, залитую до краев плотным, вкусным шоколадом, на дне которой я находила какой-нибудь сюрприз. В Копнино он подарил мне двух козлят. Они топали копытцами, лезли ко мне на колени и были чудо как милы. Так я и ходила со свитой — козлята, грязно-белая русская овчарка Белянка, смешно подстриженная под пуделя, с вечно улыбающейся — я на этом настаиваю — мордой, ее два щенка и сын управляющего Гриша, мальчик моего возраста, лет шести-семи, который срывал цветы под самую головку и дарил мне, а потом попросил отца посватать меня. Все веселились и долго звали его «жених», я же нахально помыкала своим первым маленьким веснушчатым поклонником.

Да, мы жили беспечно. Грустила только бабушка Лиза — она была в постоянной тревоге за своего сына. При всей веселости и беззаботности бывали у него приступы тоски, жил он безудержно, пил, кутил, сорил деньгами, {383} с женой разошелся и жил холостяком в отдельно выстроенном невдалеке от большого дома «охотничьем домике». Я тогда ничего не понимала, и тем больнее потрясла меня трагедия, обрушившаяся на тихий копнинский дом.

Мы с Люсей, загорелые и подросшие, возвращались из Крыма, куда были отправлены из-за моего нездоровья под надзором нашей «главной», то есть прямой бабушки — Прасковьи Николаевны.

Ехали, конечно, с заездом в Копнино и радовались предстоящей встрече с бабушкой Лизой и дядей Володей. Мне было уже лет четырнадцать, Люся же стала совсем взрослой барышней. В коридоре поезда с ней заговорил какой-то важного вида господин.

— Куда вы направляетесь? — начал он беседу самым традиционным вопросом.

— В Копнино, к Владимиру Владимировичу Гарднеру, нашему дяде, — горделиво ответила Люся, зная популярность дяди Володи в Рязанской губернии и любовь к нему всех окружающих.

Незнакомый собеседник изменился в лице.

— И Прасковья Николаевна с вами? — спросил он шепотом. — Так надо ее предупредить: он застрелился, и вчера его хоронили…

К станции мы подъезжали в сумерки. Заходило багровое солнце. Поезд шел медленно, и мне казалось, он едет прямо в ад — это была первая смерть близкого человека в моей жизни, первое настоящее несчастье. Мы с Люсей что-то растерянно лепетали — бабушка сразу поняла все, даже то, что дядя Володя умер не своей смертью (никто так и не узнал причину его самоубийства).

На перроне нас встречали все родные — мужчины в черном, женщины в длинных креповых вуалях. Здоровались молча. Меня поразила и тронула их сдержанность: они как будто плакали в себя, без слез — самое страшное выражение горя. Оно горело в черных глазах Екатерины Николаевны, третьей из четырех сестер Гарднер. Лучше всех понимала она сейчас бабушку Лизу, потому что и у нее был сын Владимир, который тоже застрелился — так же неожиданно и непонятно. Это было давно, я знала о нем лишь по рассказам.

Бабушка Катя отличалась от своих сестер. Такая же высокая и стройная, как Лиза, она поражала какой-то цыганской красотой. Черный огонь полыхал в ее огромных глазах, черные волосы стеклянно блестящей стеной {384} заслоняли ее всю, когда она причесывалась, и она наступала на них, не отклоняя даже головы назад. Она так и не поседела, хотя жила долго. Гордые, правильные черты лица, властный низкий голос — все это не имело ничего общего с ее характером, таким же веселым, добродушным и наивным, как у других бабушек. Муж ее, как говорили, был умным, изящным человеком. Происходил он из древнего шведского рода Пистоле Корса, представители которого уже лет четыреста жили в России, совсем обрусели и давно носили фамилию Пистолькорс. Безоблачно счастливая семейная жизнь Екатерины Николаевны была разрушена сначала самоубийством сына, а потом смертью мужа, после чего она из Петербурга переехала в Москву.

Я близко узнала ее много спустя после пережитой трагедии и помню спокойной, энергичной, сохранившей душевную молодость, граничащую с легкомыслием. Когда-то, в ранней моей юности, наша семья вместе с ней была в Швеции. В ненастный день, невзирая на грозу, все бегали по Стокгольму, осматривая его достопримечательности.

— Отстанем потихоньку, наймем экипаж — и в ресторан, да самый лучший! — толкнула меня в бок бабушка Катя, когда кто-то из папиных друзей предложил очередной маршрут.

И мы бежали. Ресторан был окружен розарием, розы стояли и на всех столах. Прислуживали грациозные негры в белом, говорящие по-немецки. Мы вкусно ели, пили вино, хохотали — мне казалось, что бабушке шестнадцать лет. Там нас и настигли. Оказывается, папа говорил накануне, что этот ресторан самый фешенебельный и дорогой, что нам туда и нос совать нельзя. Поэтому, обнаружив наше исчезновение, он, зная характер Екатерины Николаевны, безошибочно угадал, где мы. Когда нас уводили из ресторана, мы обе, бабушка и я, получили по букету роз.

У бабушки Кати, судя по всему, было вполне хорошее состояние. Оно ощущалось в ее большой квартире с верхним этажом, во всех ее вещах, в жемчуге, который по праздникам мерцал на ослепительно красивом белом или светло-сером платье и так шел к ее черным глазам и волосам. После революции бабушка была очень растеряна и ничего не понимала. Как-то она остановила меня в коридоре.

— Я начинаю всех раздражать, — она пыталась говорить шепотом, но ее низкий голос был слышен по всей {385} квартире. — Как это у меня могут отнять мой дом? Ведь я за него деньги заплатила! Да дворянство не позволит! И суд на то есть! — убежденно прогудела она и поплыла в столовую.

В это время папа, мама и я (Люся была уже замужем), лишившись казенной квартиры, жили у нее. Обеды были скромные, но сервировались как обычно, и, как обычно, во главе стола хозяйничала бабушка Катя. Однажды заговорили о внезапной смерти чьей-то знакомой — встала, упала и сразу скончалась.

— Вот это моя мечта! — воскликнула бабушка. — Если б, господи, так умереть!

Обед кончился, бабушка Катя встала, за ней остальные. Сделав два шага, она вскрикнула, схватилась за сердце и рухнула. К утру она умерла — как хотела.

Все это было потом, потом. А тогда, в детстве, из которого я все время убегаю в своем рассказе, вместе с бабушкой Катей жил брат ее покойного мужа Ипполит Карлович Пистолькорс, хотя и не родной, но единственный и любимый наш дедушка. Эту колоритную фигуру нельзя обойти, он слишком присутствовал в нашей жизни, внося в нее много ума, веселья и удовольствий.

Дедушка Ипполит Карлович был до конца дней юношески строен, элегантен, аристократичен и обладал немеркнущим обаянием, распространявшимся на всех, кто хоть издали соприкасался с ним. А знала его, как говорится, «вся Москва». Жизнь его сегодня трудно понять: он жил в Москве, но был петербургским сенатором и ездил в Петербург на заседания. Его сухое лицо, с небольшой седой, душистой бородкой, колючими холеными усами и большими, светлыми, холодными глазами, казалось неподвижным. На самом же деле в нем клокотали темперамент, озорство и жажда деятельности. Он часто и странно смеялся — без подготовки, неожиданно, совершенно деревянным голосом. В бабушкином доме он жил со своим камердинером Иваном Ивановичем, тоже похожим на сенатора и сопровождавшим своего барина во все поездки.

Кабинет деда поражал безупречной аккуратностью и привлекал нас множеством развешанных на стенах фотографий французских актрис с нежными надписями. Он много лет жил за границей, долго служил в Польше, где научился превосходно танцевать мазурку. Приходя к нам, всегда с подарками разумеется, он ухаживал за нами, как за взрослыми дамами, что нам, девочкам, очень {386} льстило. Иногда он шикарным жестом протягивал мне руку и с возгласом: «Еще Польска не сгинела!» — мчал в мазурке по всем комнатам. При этом он щелкал каблуками, вставал на колено, а бабушки хором причитали:

— Ах, Ипполит! Сердце, сердце!..

— Молчите, старые карги! — рычал Ипполит Карлович. — «Я молод, молод… знал ли ты разгульной юности мечты…».

И мы неслись дальше. Случалось, и папа вовлекал маму в импровизированный бешеный танец, после которого мы все, задыхаясь, бессильно валились в кресла.

Ипполит Карлович был язвительно умен, ироничен, прекрасно образован и добр. Но не благолепной и кроткой добротой наших бабушек. Любовь и тем более ненависть он проявлял бурно и сокрушающе. И силен был в нем бунтарский дух. Его часто мучали желудочные боли (он и умер от рака в 1913 году), которые он сносил с яростным терпением, выражавшим его бунт против болезни, его нежелание считаться с ней. Но бывало, чем-нибудь недовольный, он, приводя в смятение всех верующих бабушек, грозил кулаком Богу, гневно коря за бессмысленно устроенный им, Богом, мир.

Когда мы выросли, дедушка, продолжая нас баловать, стал и настоящим другом. Причем он совсем не подделывался к молодежи, наоборот, все бранил, не признавал, сыпал уничтожающими нас парадоксами — и все-таки был близок и всеми любим. Дедушку привело в восторг мое поступление в Художественный театр, где он смотрел все спектакли. Когда я впервые произнесла на сцене два слова, дедушка так возликовал, что заставил открыть уже запертый цветочный магазин и с огромным букетом ворвался к нам в дом.

— Софочка! Актриса! Какой голосок! Поздравляю! — вопил он, осыпая меня цветами — первым в моей актерской жизни подношением «восторженной публики».

Я знакомила его с подругами по театру, они ценили его расположение. Дедушка часто приходил на «Живой труп», где мы все изображали цыганский хор, столь им любимый. Перед началом спектакля какая-нибудь из «цыганок» смотрела в дырочку занавеса и, увидев деда в первом ряду, довольно шептала: «Он здесь!»

Потом он сажал нас к лихачам — они все называли его по имени-отчеству — и вез в ресторан. Мы тогда увлеклись «кутежами», и Ипполит Карлович был нам прекрасным кавалером. Его всюду знали, встречали {387} оркестром, он же ничего почти не ел, не пил, но нам заказывал все лучшее и приобщал ко всему, с его точки зрения, первоклассному. Помню, мама приходила в ужас, когда я, небрежно называя различные марки вин, объясняла, какая из них достойнее. А он, довольный, хохотал своим деревянным смехом. В общем, он вполне бессмысленно прокутил свои дни и остался одинок. Мне кажется, он был гораздо умнее собственной жизни, но не нашел в ней пути для себя и придумал это веселье, к которому сам относился скептически. Он много читал на нескольких языках, любил искусство и понимал его. Казалось бы, этого светского льва и ценителя женской красоты не могла покорить наша милая Сима Бирман — худая, длинная, угловатая, только вылупившаяся из кишиневского яйца. Но он стучал по столу и кричал так, будто весь мир ему возражал:

— Лучше всяких красавиц! Увидишь — талант!

А ведь тогда она еще только начинала, это потом в ее одаренности не сомневался никто. Про Лизу же Щербачеву, красивую, нежно женственную и обожавшую его, говорил кратко:

— Видишь ли, она — для мужчин, не для сцены.

Ему нравились бывавшие у нас дома молодые и красивые Хохлов, Берсенев, Болеславский, но вообще актеров он не жаловал.

— Софочка, — говорил он не то с недоумением, не то с обидой, — они все — барышни, им некогда быть мужчинами. Ей-богу, военные — и те лучше, глупее, но лучше.

Бабушки привязаны были к нему бесконечно и прощали все.

— Да ведь он одинокий, жизнь-то вся прошла, пролетела, вот он и прибился к нам, нужно ж ему кого-то любить, — говорила бабушка Катя.

Она была права, хотя все обстояло не так просто. Дедушка в молодости сильно и безнадежно любил четвертую их сестру — бабушку Веру. Пришло время и о ней сказать. Я ее знала уже немолодой вдовой, с большими глазами, бровями вразлет, властным басом, усами, и вся она была большая, полная и властная. Мама говорила, что бабушка богато жила в Петербурге с мужем-генералом, слыла красавицей, пользовалась шумным успехом, была избалованна и капризна. Нам она нравилась меньше других бабушек — мешала какая-то резкость, что ли.

{388} Когда мне было лет десять, бабушку Веру разбил паралич. Восемь лет провела она в кресле, не умея говорить и шевеля только одной рукой. Но в несчастье стала похожа на сестер — проявила кротость, мужество и терпение, всем им свойственные. Жила она тоже в доме у бабушки Кати. Ухаживала за ней сиделка Анна Николаевна, молодая некрасивая хохотунья, добрая и сильная, — она легко управлялась с грузным, неподвижным телом своей подопечной. Бабушка глядела на нее благодарно, гладила ее руку и все дарила свои брошки. Сама она сидела в кресле нарядная, в белых и черных кружевах, с красивыми кольцами на пальцах здоровой руки и пахла французскими духами. Издавала она лишь один невнятный звук «а‑а‑а», но вкладывала в него разный и понятный всем смысл. Иногда она подзывала меня этим звуком и поднятой к небу рукой как бы объясняла, что хочет умереть. И в глубине ее огромных глаз блестело что-то похожее на слезы — она вообще не плакала. Но вот начиналась игра в винт, бабушкино кресло подвозили к столу, и она, когда-то страстная картежница, оживленно принимала участие в игре, указывая играющим на ошибки, давая советы — глазами, рукой и своим «а‑а‑а».

— Легкомысленна, как всегда, — сварливо говорил Ипполит Карлович и смотрел на нее длинным и сложным взглядом.

Он очень негодовал по поводу ее болезни и выражал это со свойственной ему категоричностью.

— Чего мы все, спрашивается, живем? — гремел он, чтобы все бабушки слышали. — Дождетесь, что наперегонки в креслах на колесах поедем. Изволите ли видеть, Вера Николаевна уже засела!

Бабушка Вера тихо смеялась, махала здоровой рукой, и ее «а‑а‑а» в этом случае означало: «Что с него взять, его и слушать-то всерьез не стоит».

— Угомонись, Ипполит! — взывали остальные бабушки.

— Интересно знать — как? — высокомерно спрашивал дедушка. — Как я должен угомониться — сам? Вы слышите, — звал он кого-то в свидетели, — они, кажется хотят, чтобы я пулю в лоб себе пустил. Ишь ты, угомонись! Это ваши силы небесные меня должны угомонить, а сам я не желаю! — Он возмущенно топал ногой, но через минуту с присущей ему во всем неожиданностью и нелогичностью приходил в доброе расположение, и в доме воцарялась привычная благодушная обстановка.

{389} Разъезжаясь, бабушки аккуратно переписывались. Письма читались за вечерним столом и обсуждались домочадцами.

Возможно, я чересчур увлеклась рассказом о бабушках. Конечно, они были всего только светскими дамами, буржуазными, вполне покорными нравам и обычаям своего века и круга. Но их легкомысленная веселость и доброта окутывали наше детство нежностью и любовью, к тому же, в отличие от мамы и папы, их совсем не интересовали проблемы воспитания и потому они баловали нас без всяких ограничений. Давно-давно я выписала из какой-то английской или американской книжки: «Предательский, блаженный, милый уклад, при котором не рвутся личные связи и каждый так ловко приходится к своему месту, как пробка к горлышку бутылки». Мысли об этом «предательском, милом укладе» так утешали меня в тяжелые дни жизни, что, окунувшись в него, я всегда так хочу задержаться в теплой волне воспоминаний.

Равное с бабушкой место, а может быть, и более значительное занимала в моем детстве няня — маленькая, кругленькая старушка под названием Бота. Теперь и не вспомнить, из какого имени создала я это производное, но так ее звали все. У меня с ней была великая взаимная любовь. Бота сделала из меня культ и поклонялась с почти религиозной истовостью; на ночь она крестила комнату, потом все ее углы, потом мою кровать, потом меня по частям: голову, руки, живот — она закрещивала меня всю, с шепотом, приговором, поцелуями.

— Что вы тут делаете? — спрашивала мама, появляясь на пороге детской.

— Обнимаемся, — деловито отвечала я.

После чего начиналась глухая война между Ботой и мамой, которая запрещала сильно меня кутать. Но стоило ей выйти, как Бота с рвением подтыкала одеяло со всех сторон.

— Ребенка студить, — уже сквозь сон слышала я ее бурчание.

Она делала все, о чем бы я ни попросила.

— Ребенку отказать, — приговаривала она при этом.

Бота никогда и никуда без меня не ходила.

— Это без ребенка-то? А чего я там не видала? — с нескрываемой враждебностью отвечала она на мамино предложение прогуляться или пойти в гости.

Поскольку Бота считала меня красавицей, главным ее {390} удовольствием были наши прогулки на Пречистенском бульваре.

— Да хороша, уж как хороша, — живо отзывалась она на чью-нибудь похвалу мне. — А волосики! Ведь это другие на бумажки навертывают, а мы этого не знаем, у нас волосики сами вьются да пушатся. Это другим горе…

Так разливаясь, она бросала надменный взгляд на няню Тани Алексеевой, моей подруги с прямыми волосами. Та в долгу не оставалась и быстро отвечала что-нибудь на тему: «А дом-то — алексеевский…» Таня была дочкой хозяев нашего дома, живших на втором этаже, мы постоянно менялись игрушками, и война нянь никак не влияла на нашу дружбу. Кстати, когда мы выросли, она оказалась гораздо красивее меня и в пятнадцать лет вышла замуж за пожилого, очень интересного господина, знакомого своего отца, для чего потребовалось специальное разрешение то ли Консистории, то ли Синода. Гимназию она так и не кончила, и в классе, где мы вместе учились, ее долго вспоминали и в зависимости от того, что нам задавали, говорили:

— А про декабристов Таня уже никогда не узнает…

— А Наполеона Таня не дождалась…

На Пречистенском бульваре была у меня одна странная и страстная поклонница — крохотная сумасшедшая старушка, очень бледная, с острым носом, одетая во что-то рваное и грязное, но в шляпе с вуалью. Иногда она останавливалась, напевала, потом раскланивалась. Мальчишки начинали свистеть, она вскрикивала и в ужасе бежала. Говорили, она бывшая актриса, потерявшая рассудок после того, как ее освистали на сцене. Поэтому все ее звали Свистунья. Она приглядывалась ко мне, что-то тихо бормоча, потом стала посылать воздушные поцелуи, а в церкви, куда меня водила Бота, подходила ближе и шептала: «Богиня, красавица, амур…»

Однажды, встретив меня с папой, Свистунья среди мостовой стала на колени.

— Не подхожу к амуру, но издали буду молиться перед невинной красотой, пока дышу, — твердила она.

Видя мой испуг, папа крепче сжал мне руку и засмеялся.

— Амур! — сказал он. — Твоя Свистунья — премилая и деликатная дама. И кстати, запомни: никто больше и никогда перед тобой на колени в снег и в грязь не станет. Разве что какой-нибудь влюбленный щелкопер, да и то посмотрит, где почище.

{391} Меня поразило слово «щелкопер», я тут же решила, что это тоже сумасшедший, только почему-то с крыльями, — наверно, отталкиваясь от «пер». И думаю, была недалека от истины: кто такой влюбленный, если не сумасшедший с крыльями?

Няня Бота несказанно баловала меня, но на случай полного непослушания у нее был свой способ воздействия, заключавшийся в рассказе о предыдущих ее воспитанниках в немецкой семье. Это были два мальчика с непонятными, но очень волновавшими меня именами — Эрюзя и Арбузя.

— Арбузя, как утречком глазки откроет, сам бежит к умывальнику — мыться, и будить его не надобно, — заводила Бота поучительный перечень добродетелей идеальных детей, заражая, как ей казалось, меня их примером.

Сказ об Эрюзе и Арбузе был, пожалуй, самым длинным из речей Боты. Она не страдала многословием, и вразрез с обычаями не она мне, а я ей всегда что-нибудь рассказывала. Тихое и восхищенное внимание, с каким она меня слушала, привязывало меня к ней больше, чем даже всяческое потакание. Все, что я придумывала, — сказки, стихи, танцы — я несла ей. Бабушки не понимали моих фантазий и смотрели испуганно, папа часто был занят, мама могла просто засмеяться. А Бота понимала меня благодаря уму такому же детскому, как мой. И с ней единственной я была откровенна до конца. Со всеми же остальными, при несомненной общительности и веселости нрава, — скрытной. Это свойство сохранилось на всю жизнь — уметь совершенно искренне говорить на всякие темы, шутить, хохотать до боли в спине, но что-то заветное оставить в глубине сердца, не высказать. Что это: стеснительность, боязнь быть непонятой, нежелание всю себя выставлять напоказ — не знаю. Так вот, с Ботой этого не было. Взрослым могли быть неинтересны разрывавшие меня впечатления от прогулки — Бота включалась в них мгновенно. Взрослые сразу разоблачили бы мои собственные строчки, вставленные в настоящие стихи, — Боте именно они особенно нравились. Взрослые не поверили бы, что в одном из пестрых квадратов ковра, лежащего в гостиной, я спасаюсь от прилива, в другом летаю птицей, а в третьем, если коснусь цветов, могу умереть, — Бота верила. Она верила в меня и давала мне уверенность в себе — она первая, а такое в жизни никогда не забывается.

{392} Я была главной заботой Боты, вечной причиной ее беспокойства. Даже придя ко мне уже взрослой, она принесла шоколадку.

— Сонюшка, ты смотри, с лошадки-то не упади, — тихо сказала она.

— Бота, с какой лошадки?

Оказывается, няня считала, что, раз я артистка, значит, работаю в цирке и скачу на лошади.

Надо сказать, что и я поднимала Боту в глазах окружающих как могла. Например, зная о тихой, но упорной борьбе, идущей из-за меня между родителями и няней, я, глядя за обеденным столом на своего обожаемого ученого отца, с вызовом заявляла — все равно о чем: «Вот Бота говорит…» А когда бывали «детские балы» и няня, в парадном платье, тихо стояла у двери в зал, я подбегала к ней, обнимала колени или живот (соответственно тому, как росла) и гордо возглашала: «Это моя няня Бота!» Такое громкое публичное признание было для нее минутой торжества, или, как сейчас принято говорить, звездным часом.

Наши детские праздники были великолепны. Особенно сочельник — 24 декабря. У нас, хотя по-церковному в этот день еще не положено, уже стоит большая-большая елка. Заведует ее украшением папа. По его указаниям мы клеим игрушки из картона, он весело покрикивает на нас и торопит. Он же под вопли мамы и бабушки лезет по лестнице к самому потолку — укреплять звезду на елкиной макушке и зажигать свечи (подумать только — электричества еще нет, мы даже не знаем, что это такое!), потом сажает меня на плечи и обносит вокруг гигантской красавицы.

Мое голубое платье с вышивкой лежит в спальне на кровати, и я все забегаю проверить — на месте ли оно. До шести часов в гостиную не пускают, хотя елку мы уже видели. Просто там все чисто, прибрано, паркет блестит и ждет гостей. Наконец они приезжают — много мальчиков и девочек в сопровождении родных. Румяных с мороза детей достают из массы теплых вещей, в которые они укутаны. Вместе с мамой и папой я встречаю их — одну руку шерстят папины брюки, другую ласкает шелк маминого платья, и я ощущаю свой мир, свое царство между их колен. Но меня вынимают оттуда, целуют, дают подарки — и начинается веселье. После бешеных игр и танцев я, вся красная, плюхаюсь к маме на колени и убираю волосы с потного лба.

{393} — Мне надоел этот Воля Брянский! — громко заявляю я под хохот взрослых.

— Ох, эта быстро замуж выскочит, только вы ее и видели, — говорит кто-то из них.

Ночью я пытаю Люсю — она ведь старше и должна все знать:

— А куда деваются те, кто выскакивает замуж? А мама выскакивала замуж? Тогда почему мы ее видим? А нельзя ли как-нибудь обойтись без этого?

— Нельзя. Даже бабушка была замужем, — категорически отвечает Люся и засыпает.

Она моя родная, любимая сестра и вообще самая замечательная. Но она почти большая и, конечно, не может понять меня, как Наташа, которая хоть и двоюродная сестра, но ровесница и главная подруга. Наташа — она же в детстве Татка, а много спустя — писательница Наталья Алексеевна Венкстерн. Жизни наших семей были тесно связаны родственными узами, потому что отец Наташи приходился братом моей маме, а мать — сестрой моему папе. Так смешно они поженились — крест-накрест. При этом семьи резко отличались одна от другой. Наша — интеллигентно-трудовая, жившая на зарабатываемые папой деньги, без своего дома, своей земли. Наташина — дворянско-помещичья, в которой никто в ту пору не служил, с домом и имением. Впрочем, сколько я помню, Венкстерны неумолимо разорялись и в конце концов разорились совсем. Ольга Егоровна после смерти мужа проявила трезвость и трудолюбие, свойственные всем Гиацинтовым, стала начальницей института и одна вывела в жизнь пятерых детей. Это было неожиданно — тетя Оля не казалась сильной и значительной при своем блестящем муже, баловне и любимце всех окружающих.

Алексей Алексеевич Венкстерн, а по-семейному — дядя Леля, был человеком колдовского обаяния — холодновато-остроумный, образованный, начитанный, внутренне изящный и независимый. Под ласково-скептическим взглядом его красивых глаз все предметы и явления приобретали особую окраску. Никаких ограничений и самодисциплины, необходимой для какого бы то ни было труда, он не признавал. Жил не по средствам шикарно — великолепные тройки, экипажи, верховые лошади, собаки со специально отведенным для них участком в имении, охота с соседними помещиками, частые гости… И конечно — женщины, у которых имел он завидный успех, не оставаясь к нему равнодушным. Надо ли говорить, что такой образ жизни {394} не способствовал ни миру в семье, ни благосостоянию ее. Строго говоря, он промотал все бабушкины и мамины деньги, что не мешало им обеим слепо обожать своего единственного сына и брата. Верно идя и к собственному разорению, он неумело пытался поправить свои дела — то завел кирпичный завод, то пробовал организовать вывоз молока из имения в Москву… Все кончалось полным провалом.

И все-таки от банальных прожигателей жизни дядя Леля отличался — изысканным интеллектом, вкусом, редкой артистичностью натуры. Он писал стихи, переводил, увлеченно занимался Пушкиным (а тогда ведь еще почти не было профессиональных пушкинистов), играл в Шекспировском кружке, проявляя во всем известное дарование, — Владимир Иванович Немирович-Данченко даже говорил мне, что Алексей Алексеевич был одним из лучших виденных им Гамлетов. Ничто не стало делом его жизни, все оставалось на уровне хобби, выражаясь сегодняшним языком, но сообщало его личности особую притягательность. Кроме того, ведя роскошно-светский образ жизни, дядя сохранял человеческую независимость и не был подвержен ни светской суете, ни светскому тщеславию, чему я знала немало примеров.

В гимназии Алексей Алексеевич учился в одном классе с князем Борисом Туркестановым, обладавшим прекрасным голосом. Предполагалось, что он будет артистом, но стал он знаменитым архиереем Трифоном, глубоким голосом читал проповеди, ездил со свитой и был в невероятной моде. Вероятно, поэтому тетя Оля пригласила его к ним в дом. Ну и разбушевался же дядя Леля!

— Да я даже не понимаю, как называть его — Боря или Триша! И как это я подползу под его благословение! Да ни за что! — кричал он уже в коридоре, торопливо нахлобучивая меховую шапку и влезая в доху.

Приехавшему архиерею, — маленькому, остренькому, жаждущему свидания с гимназическим другом, осталось благословить лишь тетю Олю, потому что мы с Наташей тоже сбежали, увидев его.

Своеобразно было отношение Алексея Алексеевича и к генеалогическим связям. Надо заметить, что к его и маминому роду Венкстернов примыкали очень известные люди: художник Перов, декабрист Волконский, академик Тимирязев и по двум линиям — сам Лев Толстой. Поэтому моего дядю постоянно приглашали в дома, где бывал, наезжая в Москву, граф Лев Николаевич. Но Алексей {395} Алексеевич, бесконечно почитая талант Толстого, ненавидел его проповеди и «поклонение в гостиных», как он называл эти светские радения.

— Побываешь там — и сам себе «Войну и мир» испортишь. Нет, это шалишь! — заявлял он, отказываясь от визита.

В этом они совпадали с папой, который, помню, в разговорах о Толстом махал руками и твердил:

— Нет, нет, нет, он фальшивый старичок, и философия у него натянутая! Вот «Война и мир» — гениально!

Было у Венкстернов еще одно почетное и прямое родство по линии родного деда мамы и дяди — Петр Яковлевич Чаадаев.

Мы с Наташей много лет играли в «опасного дядю Петю». При царе он был опасен вольнодумием, в первые годы революции — слишком дворянским происхождением. А если серьезно — мы почитали его и гордились им. Мне очень хотелось найти в себе какое-нибудь наследственное свойство, и в какой-то момент я решила, что во мне зреет похожее бунтарство. Но потом хватило ума свести наше сходство к умению хорошо танцевать мазурку.

Алексей Алексеевич оказался последним наследником Чаадаева и имел право называться Венкстерном-Чаадаевым, но презрел эту, по его выражению, «возню». Полученное им разоренное имение Чаадаевых он спустил быстро и без остатка. Сохранился почему-то небольшой резной столик Чаадаева — его я помню уже в Лаптеве, последнем имении Алексея Алексеевича. Оно все сокращалось, и наконец незадолго до смерти он его продал. Мне тогда было лет пятнадцать. А Лаптево осталось навсегда символом всего прекрасного, что может быть в начале жизни, — безмятежной вольности, дивной природы, простодушной веры, духовной дружбы и, верно, многого другого, чему и слов не подберешь.

Лаптево досталось Венкстернам не по наследству — Алексей Алексеевич купил его «за красоту». И действительно, сказочное было место. Располагалось оно на границе Московской и Тульской губерний, в двадцати пяти верстах от Каширы. Поездом ехали до станции Ступино, небольшого деревянного здания с палисадником. На деревянном же перроне знакомый начальник станции, в красной фуражке, брал под козырек, а мы бежали к запряженной тройкой коляске, ожидавшей нас поодаль. Начиналась ужасная дорога — рытвины, пригорки, глубокие колеи, сломанные мосты… Но перышки на шапке кучера {396} весело покачивались, бубенчики на лошадях мелодично звенели, весенний воздух был полон цветочных запахов и, куда ни глянешь, — дикие леса, замшевые луга, широкая, плавная Кашира, впадающая в Оку, Спасо-Песковский монастырь… И всюду огромные, обросшие мхом камни, будто заброшенные откуда-то таинственными великанами. Сердца наши выпрыгивали из груди! Тарахтение коляски, въезжающей по березовому мостику в Лаптево, мы с Наташей называли «звуком счастья». Я всегда вспоминаю этот мостик, когда смотрю на «Белые кувшинки» Клода Моне, только у него мостик перекрывает ручей, а под лаптевским ручей высох и в образовавшейся сырой глубине темно-синим ковром цвели незабудки.

Так мы прибывали в наш рай — ничем другим мы Лаптево себе не представляли. Дом Венкстернов — старинный, двухэтажный, уже испорченный разными надстройками и пристройками, но в центре сохранивший стиль начала девятнадцатого века. Кстати, несмотря на балкон с деревянными колоннами, это был именно дом, а не дворец, как обычно бывает у Лариных в оперных постановках «Евгения Онегина».

В имении Алексея Алексеевича папа выстроил наш дом, называвшийся «Гиацинтовской дачей», мы же именовались «дачниками». В палисаднике перед домом папа разбил цветник, позади дома — огород, в котором, предвосхитив двадцатый век, выращивал кукурузу, считая ее вкусной и внешне эффектной. А сбоку, у окна папиного кабинета, росла очень красивая дикая груша. Недалеко от дома стоял высокий негустой осинник — в поздние дни весны оттуда доносилось сумасшедшее соловьиное пение.

В Лаптеве мы, совсем маленькими, жили с ранней весны до поздней осени, в гимназические годы — проводили там все каникулы. Запомнилась одна поездка на Страстной неделе: по-зимнему заколоченный дом (мы в эти дни жили во флигеле), закутанные фруктовые деревья, в парке — островки слежавшегося снега, а под ним — подснежники, пьяный воздух, вечерняя, но уже по-весеннему ароматная стужа и на горизонте над Каширой — высокая, странно розовая Венера.

И еще из зимних лаптевских воспоминаний. На две каникулярные недели нас с Наташей отпустили без взрослых, под присмотром старшего брата Наташи — Володи Венкстерна. Обрадованные снежными просторами, мы не могли нагуляться, не вылезали из санок и розвальней {397} и однажды так вывалялись в снегу, что домой пришли совершенно мокрые, а вокруг лиц вместо волос свисали сосульки.

— Вы что, головой в снег зарывались? — возмутился наш «воспитатель» Володя.

Мы жалобно лязгнули зубами. Тогда он приказал раздеться и растереть ноги, для чего принес рюмку водки. Не задумываясь, мы разделили ее пополам, насыпали сахару и впервые в жизни отведали взрослого зелья. Это привело нас в такой азарт, что мы тут же завели песню, исполняемую нашим дворником, когда он бывал пьян, то есть ежедневно: «У блинду-блиндушечки сто семнадцать дошерей, кому дочка, кому два, кому денежны бяда…» Глубинный и тайный смысл этого сочинения мы подкрепили импровизированным танцем на диване.

— Ясно, — констатировал с отчаянием Володя, — выдули водку, напились! С такими я справиться не могу!

И вышел, показав осуждающую спину, а мы еще долго демонстрировали друг перед другом затейливые «па» диковинного танца и очень быстро согрелись.

Но в основном память сохранила раздольное летнее Лаптево: много простора (ближайшие соседи верстах в десяти, остальные и того дальше) и бедные, бедные деревни вокруг — хибарки-развалюхи, ободранные мужики, женщины с темными, некрасивыми лицами и непривычно большими руками. В то время я совершенно не соотносила их со своим дядей-помещиком. Да и сейчас мне кажется, они существовали независимо друг от друга, иногда только мужики приходили просить лекарства или подводу — съездить к врачу (в чем отказа не было), да по праздникам их угощали в людской. А для усадебных и полевых работ на лето выписывали из Калуги женскую артель и платили жалованье.

Калужанки (так они назывались) жили в специально выстроенном отдельном доме. Они были молоденькие, хорошенькие, ходили в сарафанах и вышитых кофтах с широкими рукавами. Мы с ними дружили, иногда вечерами приходили к ним и читали вслух. У калужанок постоянно возникали романы, некоторые из них кончались венчанием, после чего мужей увозили с собой. Случались и трагедии. Смуглый, черноволосый, кудрявый Никишка женился на калужанке, очень ее любил. Что у них случилось — не знаю, но только он из ревности убил ее. В те дни мы перестали ходить в лес, боясь, что Никишка «убег» туда, и зачастили к сторожу, где с аппетитом угощались {398} крепкими яблоками. Однажды послышался гул, крики: «Никишку поймали!» И каково же было наше потрясение, когда выяснилось, что он прятался у нашего друга сторожа в подполе, а скамейка, сидя на которой мы подробно обсуждали происшествие, стояла как раз на крышке этого подпола.

Другая страшная история произошла с симпатичной калужанкой Дуней, вышедшей замуж за милого, белобрысого парня Тараса. Вместе они молотили зерно, и выскочивший из пращи молотилки камень наповал убил Дуню. После ее похорон нам и многим другим она виделась то в темной роще, то в сумерках на поляне… Что это было — общая галлюцинация или в одном направлении работающая фантазия? Теперь привидение как понятие уже не существует. Так же как вымер тип босяка и нищего. А тогда они тоже были источником переживаний. Босяки (как правило, спившиеся полуинтеллигенты) ходили босые, в неподпоясанных рубашках, нарочито грязные и расхристанные. По дороге в Каширу нас напугал один из них — громадный, в полосатой блузе, с растрепанной кудрявой бородой. Он ухватил рукой линейку со всем нашим детским выводком, долго бежал рядом, рассматривая всех, потом остановил на мне пьяные, наглые глаза и прорычал:

— Берегите мою мадонну!

Вероятно, ничего дурного он не собирался сделать. Просто босяки, пропив случайный заработок, развлекались как умели.

В Лаптеве были и свои нищие. Они останавливались у калитки сада и пели гнусавыми голосами. Их пускали на кухню, кормили супом. Самого известного, черного, грязного, обросшего Яшку Старокаширского, папа однажды выгнал за пьяное сквернословие. Приближение другого «клиента», Васи-слепого, мы слышали издали по песне, начинавшейся словами «Мерзавец тот, кто много пьет», после чего он появлялся всегда пьяный и деловито ожидал «подати». Как-то, обретаясь с Наташей на крыше, мы внимательно рассматривали его, стоящего у кухни. Вдруг он поднял голову, и из-под лба выкатились светлые, зрячие глаза, нахально усмехнулись нам и закатились обратно. Мы были напуганы и решили держать в секрете свое нечаянное открытие.

А вообще мы жили спокойно и беспечально. Мы — детская команда: я с Люсей и пять Венкстернов — Маруся, Наташа, Володя, Юраша и Сережа, по кличке Зюлька. {399} Люся и Маруся, как старшие, назывались «гранды», младшие, я и Наташа, — «петиты» (от французского «grand» — «большой» и «petit» — «маленький»). Володя был где-то между «грандами» и «петитами», но снисходил до нас, Юраша — наш ровесник, а Зюльки почти совсем не было, по-моему, он состоял из своих трех-четырех лет, крепкого тельца и двух громадных глаз, преследующих нас во всех затеях. Конечно, постепенно он рос, но и мы взрослели и отношение к нему как к малявке не менялось.

В детстве при нас с Люсей всегда была гувернантка — немка, при Венкстернах — француженка. Росли мы практически вместе и таким образом сразу изучали два языка — немецкий и французский. Английским стали заниматься позже. Немки назывались почему-то «фрошки», и было принято их не любить, к француженкам относились лучше.

Жизнь в Лаптеве была отмечена, кроме всего прочего, наличием в ней Магиты, как называли мы m‑lle Маргерит, горбоносую швейцарку в идеально отглаженных блузках. Мы с Наташей точно знали, что, когда Магита злится, ее горбатый нос растет, — этой тайной мы ни с кем не делились. Магита была честолюбива, что выражалось в ее борьбе за детей с родителями. Она завоевывала нас, ревновала к ним и по ночам, рыдая, выясняла с нами отношения. Фантазия ее, не знавшая предела, уводила и нас вместе с ней далеко за границы реальной действительности. Игра в «сорсьерку» (то есть «колдунью» — от французского «la sorcière») начиналась, когда взрослые собирались вечером в одном доме, оставив в нашем распоряжении другой. Гасились лампы, и мы, ползая по темным комнатам, искали кого-то. Магита возникала из темноты каждый раз в ином, но всегда страшном обличье — то старухой с распущенными волосами из пакли, то ужасным стариком с бородой до полу. Однажды я так испугалась, что меня нашли под роялем без чувств. Мама объяснилась с Магитой, «сорсьерка» была запрещена, но нас игра эта притягивала, как грех, и, дав Магите клятву не проговориться, мы еще много раз возвращались к ней.

А что она нам рассказывала! Какие замки и ведущие к ним подъемные мосты возникали в ее легендах! Остановиться она не могла: в доме, где она жила, была потайная дверь, а шкаф раздвигался, и однажды там стоял мститель с черной бородой и кинжалом, скрестив на груди руки, и он убил хозяина. Эти «ужасы» она вынесла, наверно, из дома начальника полиции Судейкина, где раньше {400} служила. (Совсем маленькими она водила нас туда и знакомила со своими бывшими воспитанниками. Старший, Леон, был уже офицером; младший, Серж, запомнился только подаренной нам коробочкой использованных перышек. Позже, бывая на выставках и с интересом разглядывая декадентски изысканные картинки талантливого Сергея Судейкина, в которых виделись мне восемнадцатый век, преломленный в двадцатом, и какая-то наглая, трагическая игра — игра конца, — я мысленно продолжала называть его, как Магита, Сержем, будто пророча ему эмигрантскую жизнь в Париже.) Затем шли найденные ею и подаренные возлюбленному драгоценные клады и цепь бесконечных любовных приключений. Рассказывая, Магита играла на рояле что-то романтическое, заливалась слезами и высоко вздымала руки, небрежно перекидывая одну через другую. Правда, лирическая тема обсуждалась больше с «грандами», а мы в это время острее интересовались военными играми — в Полтавскую битву или в 1812 год, ненавидя Наполеона со всей страстью детского сердца. Бывали озадачивающие нас моменты. Помню, как, ворвавшись на чердак, я ошарашила всю компанию убийственным сообщением:

— Папа сказал, что Наполеон был военный гений!

Воцарилось тягостное молчание, прерванное Зюлькой.

— Все равно он — дурак и мерзавец! — мрачно и упрямо заявил он.

Но больше всех игр мы с Наташей любили природу. Мы часто ночевали вместе — то у них, то у нас. Целую ночь иногда подстерегали восход солнца, сидели на крыше, пристально глядя в небо на блестящие звезды. И ликовали, когда оно всходило, наше долгожданное светило. Как-то на рассвете, дождавшись первого солнечного луча, мы уже собирались издать свой клич из Бальмонта: «Будем как солнце!», но из леса раздался далекий дикий хохот — он продолжался долго, ему откликалось эхо, постепенно он заполнил весь лес, все пространство. Человек, даже безумный, такого звука издавать не мог. Может быть, это кричала какая-то неизвестная нам птица — не знаю. Но мы решили, что слышали самого Пана, и много дней, бродя по лесу, твердили: «И сам теперь великий Пан в пещере нимф спокойно дремлет».

Бывало, тоже ночью, мы выскакивали из окна, босиком бегали по саду, мокрые от росы и счастливые от прохлады, темноты, радостно-недоуменного лая приветствующих нас собак. Лаптевские собаки навсегда сделали меня собачницей. {401} Первой моей приятельницей была Белянка в Копнине. Лаптево наградило новой дружбой — с легавым Джемсом, белым красавцем с коричневыми пятнами и рыжими глазами. Как вежливо выполнял он наши просьбы, как верно сопровождал повсюду. Я и теперь разговариваю с собаками на разные темы, убежденная, что очень многое они понимают совсем по-человечьи. И, пусть простит меня великий Павлов, больше верю в их ум, чем в рефлексы. Начало этому «мировоззрению» положил наш веселый Джемс. Все прогулки мы совершали с ним, и какие это были прогулки, господи! Мы корзинками собирали ландыши, грибы, землянику. Взяв с собой бутерброды, бродили целыми днями, часто не встречая ни единого человека. Магита обладала неоценимым для нас достоинством — она трогательно и так же горячо, как мы, любила наши походы, преувеличивала пройденные нами пространства, населяла их воображаемыми людьми, придумывала подстерегающие опасности. Иногда они действительно встречались.

Гора с желтым песком, обрывом спускавшаяся к реке Хачёмке, казалась нам грандиозной, и мы окрестили ее Эльбрусом. Как-то, взобравшись на нее, я стояла в орешнике, созерцала противоположный берег, покрытый густым лесом, и слушала бегущую реку. Вдруг раздался странный шум, шедший как будто из земли. Он все нарастал — и вдруг я увидела мчавшегося сверху коня с безумными глазами, развевающейся гривой, раздутыми ноздрями, а вслед за ним — целый табун, испуганно летевший вниз по горе. Пыль стояла облаком, а лошади беспорядочно мчались вокруг меня, задевая хвостами и гривами, обдавая пылающим дыханием, орошая каплями горячего пота. Чудо, что они меня не смяли.

Была и другая чреватая несчастьем встреча — с бешеным быком. Но тут Магита проявила себя героически — всех семерых детей она успела перекинуть через забор, а, когда перелезала сама, страшные рога уже чуть не коснулись ее лица.

Еще один случай запомнился на всю жизнь. Мы загулялись далеко от дома, на противоположном берегу Каширки. Наступал вечер. Лошади мирно несли нас по узкой тропе между рекой и крутой, покрытой лесом горой. Вдруг они резко остановились: с горы бурным потоком лился настоящий водопад — накануне прошел сильный дождь. Мы хотели перевести лошадей, но они рванулись, кинулись в реку и, поплыв, быстро исчезли. Нам оставалось в {402} сгустившейся темноте лезть в гору, в лес — с надеждой попасть в имение Образцово, где жили приятели наших родителей. По дороге я куда-то провалилась, меня вытаскивали с хохотом. Наконец, грязные и вымокшие, мы появились на освещенной террасе дома, где были отмыты, высушены и накормлены. Уже светало, когда нас, довольных и возбужденных происшествием, посадили в тарантас и отправили домой. Там царила паника — мокрые лошади вернулись без нас, и у одной к тому же перевернуто седло. Ясно — погибли! И вдруг наши бодрые голоса: «Лошади вернулись?» Сразу даже не знали, что с нами делать — бранить или целовать, но быстро выбрали второй вариант. Нас дома вообще никогда не ругали, только объясняли, что хорошо, а что плохо. И, по-моему, это самый действенный метод воспитания.

Однажды мы просто заблудились в далекой прогулке и попали в дом к помещикам Луниным. Это были три пожилые, одинаково одетые старые девы. Смутно помнится гостиная с фисташковыми стенами, на которых висит много медальонов и миниатюр. Уже дома от папы мы узнали, что они ближайшие родственницы декабриста Лунина и кто такие декабристы вообще. С тех пор я навсегда сохранила интерес и любовь к этим далеким, прекрасным людям, и в частности к Лунину, представляющемуся мне особенно блестящим по уму, просвещенности и смелости мысли. (За много лет я собрала великолепную библиотеку о декабристах — она сгорела вместе с дачей в Снегирях, когда немцы подступали к Москве.)

В Лаптеве мы узнали не только о декабристах. Там началось наше общее духовное воспитание. Едва научившись читать, мы стали пользоваться большой библиотекой дяди Лели.

Нас учили легко, просто. Так же как в прогулках, играх, езде на лошадях, имели мы свободу и в чтении. Нам ничего не запрещали, только говорили: «Этого вы еще не поймете». Но мы жаждали тайны, и в шесть часов утра я прыгала из окна детской в огород, бежала по аллее лип и рябины к дому Венкстернов, где на балконе уже ждали Наташа и Зюлька. Вместе мы влезали в окно дядиного кабинета и читали «запрещенные» взрослые книги. Конечно, мы мало понимали в них. Но зато эти чтения сопровождал тот восторг познания, которого потом лишала нас гимназия, где читать надо было по заданию учителей и отвечать на отметку.

Моя пожизненная любовь и почти языческое поклонение {403} Пушкину тоже восходит к Лаптеву. Я уже говорила, что Алексей Алексеевич Венкстерн был одним из ранних и страстных пушкинистов. Перед его лаптевским домом, окруженный розарием, стоял бронзовый бюст поэта. С детства мы привыкли относиться к нему как к живому, почетному члену семьи. Весной мы начищали бюст, все лето следили, чтобы не оставалось на нем птичьих следов. Выходя утром из дома, говорили: «Здравствуй, Пушкин!» Иногда я целовала его, он был моим божеством, и все, что относилось к нему, — чтение его стихов или выращивание роз возле бюста — казалось нам священнодействием.

Как-то во время грозы я смотрела из окна на курчавую бронзовую голову и мне стало страшно от того, что дождь по ней хлещет, молния может попасть.

— Ты боишься, он что-нибудь чувствует? — услышала я шепот подошедшей и, как всегда, угадавшей мои мысли Наташи. — Ни‑че‑го! Он — бог. Папа сказал: он — бог поэзии.

Мы бесконечно читали Пушкина, учили наизусть стихи. Жизнь его рассказал нам дядя Леля — с такой любовью и болью, как только о близком друге говорят. Мы возненавидели Наталью Николаевну, даже красоту ее отрицали.

— Ну, перестаньте, девочки! — возмутилась наконец мама. — Уж что красавица была — об этом никто не спорит. Вы только посмотрите на ее портрет!

Мы с отвращением глядели на прелестное темноглазое лицо — и скрепя сердце соглашались.

Пушкин вошел в нашу жизнь без специального изучения, естественно, как природа, и поглощал наши мысли. Он смотрел на нас из сада, с настенных портретов, с книжных обложек, и его взгляд призывал, обязывал к чему-то значительному. Поэтому в какой-то момент мы с Наташей решили стать писательницами. Было создано издательство под названием «СОТА и Ко». «СОТА» означало — Софка, Татка, а Ко — конечно, Зюлька. На листе бумаги я написала: «Четырехлистный клевер. Роман в четырех частях. Первая часть. Глава первая». Все. Никогда больше я ничего не добавила к этому.

Пушкин внушил мне беспредельную, совершенно ненормальную любовь к Петру Первому. Молясь на ночь под надзором Боты, я быстро бормотала: «Господи, помилуй маму, папу, бабушку, Люсю, всех родных и знакомых… и Петра Великого». Он даже снился мне, одетый в {404} зеленый кафтан. А читая «Полтаву», я так захлебывалась, что даже папа говорил: «Здорово!»

Детские восприятия взрослели вместе со мной. С Пушкиным я прожила всю жизнь, в нем черпала поэзию, красоту, истину, в нем находила отклик на все, о чем думала, что чувствовала. Все мне в нем дорого и близко — его вещая мудрость, его легкомысленное озорство, его смертельная боль, его великая любовь, его незащищенная ранимость и победительная жизнерадостность. Трудно говорить о Пушкине — все слова сказаны до меня и гораздо лучше. Мой дом так же полон им, как когда-то — Лаптеве Но это не просто дань поклонению поэту-гению, это потребность постоянно встречать его живой взгляд — направляющий, осуждающий, одобряющий, будоражащий или просто спасительный.

Как ни всеобъемлюще было воспитание в Лаптеве — иностранные языки, книги, стихи, рассказы папы и дяди Лели, — официальное образование я получала, конечно, в гимназии. Поэтому приходится перенести свой рассказ в Москву, хотя я неизбежно вернусь еще в Лаптево, в его незабываемые дни.

Перед отъездом в город мы с Наташей делали «запас на зиму», то есть вместе запоминали до следующего лета — осеннюю, блестящую серебром паутину, летящую над опустевшим полем, дым из кухни, устремленный в блекло-серое небо, кроваво-красные, шелестящие на ветру ветки рябины у самого балкона… Запоминали на зиму, а запомнили — на всю жизнь.

В Москве, как и в Лаптеве, наши семьи жили в тесном общении, и мы с Наташей изо всех сил старались не расставаться, часто и ночуя вместе, особенно когда наши родители бывали в гостях друг у друга. Одна встреча Нового года у Венкстернов особенно запомнилась нам. В их доме на Пятницкой было торжественно и празднично. Взрослые нарядно оделись, стол сверкал пышным убранством, в воздухе смешались ароматы цветов и духов. Нас с Наташей рано отправили спать. В детской мы под доносившиеся из столовой взрывы смеха, крики, аплодисменты сосредоточили свое внимание на подаренной Марусе симпатичной марципановой свинье. Заигравшись, кто-то из нас откусил ей нос. Понимая ужас содеянного, мы слюнями прилепили нос обратно. О чудо — он не падал! Довольно долго потом мы жили в напряжении, что нос отвалится и придется держать ответ, но наконец Наташа ворвалась со счастливым возгласом:

{405} — Манька свинью съела!

Я так подробно задержалась на этой ночи, потому что тогда не только был съеден свинячий нос и не просто наступил Новый год — в ту ночь человечество вошло в новый, двадцатый век.

В мои гимназические годы наша семья переехала на Мясницкую, в Юшков переулок, где папе предоставили большую казенную квартиру. Мне кажется, обстановка там была вся из Зачатьевского переулка, только в нашей с Люсей комнате появились желтые бархатные кресла, а в столовой — портрет Льва Толстого.

Гимназия Арсеньевой помещалась в роскошном особняке Дениса Давыдова на Пречистенке (этот дом сохранился, отремонтирован и по-прежнему красив), и первым поразившим меня явлением был толстый, коротконогий, весь в медалях швейцар Александр с оглушительно звенящим колокольчиком в руках. А потом — толпа совершенно одинаковых девочек в коричневых форменных платьях и черных передниках, с зализанными назад волосами. Понадобилось время, чтобы научиться различать их.

Начальница гимназии Софья Александровна (про ее отца, архитектора Арсеньева, говорили, что он создал гениальный проект Храма Христа Спасителя, но был затравлен какими-то интригами), пожилая женщина в светло-серой кофточке навыпуск и белом чепце, была грозна и умела как-то особенно кричать шепотом. Гимназистки называли ее Сафро. И с ней у меня вскоре возник конфликт из-за тафтового банта, который я стоймя завязывала на голове, — он назывался «заячьи уши». Начальница, проходя мимо меня, пригладила его, но, пройдя несколько шагов, оглянулась и увидела, что бант снова весело торчит. Она рассердилась, а в меня словно бес вселился, — стоило ей отвернуться, как я снова украшалась «заячьими ушами». Никакие записки Сафро маме, уговоры дома и выговоры в гимназии не помогали — целыми днями я манипулировала бантом. Такие приступы довольно бессмысленного упорства и неоправданного азарта назывались состоянием «бешеного огурца». Это я вычитала в какой-то книге (не в учебнике) и рассказала всем, что есть растение, которое, созрев, само срывается с места и быстро катится по земле. Называется оно «бешеный огурец». Эта кличка ко мне и прилипла.

{406} Конечно, я училась в одном классе с Наташей, и наш темперамент не мог совладать со всеми новыми впечатлениями. Возвращаясь из гимназии с мамами, мы вертелись, пинали друг друга ногами, дабы обратить внимание на что-то крайне интересное.

— Девочки, почему вы так безобразно толкаетесь? — не выдержала однажды тетя Оля.

— Мы не толкаемся, мы разговариваем ногами, — терпеливо объяснила Наташа.

— Оля, тебе не кажется, что эти две — немножко сумасшедшие? — непритворно вздохнула мама.

Слова «эти две» означали, что наши старшие сестры гораздо лучше, но мы не обижались.

Справедливость заставляет признать, что в младших классах я училась небрежно — мне было скучно, душно, хотелось бегать, двигаться, а вместо этого на большой перемене делали так называемую «гимнастику», заключавшуюся в том, что мы ходили по четверо в ряду, подбрасывали мячики и пели: «Тега, тега, тега, тега — все гуськи мои домой!» Все это меня не устраивало, я получала двойки по арифметике, урокам предпочитала пребывание дома и, уж конечно, вечерний каток. По странной прихоти судьбы я нашла наши детские письма (а гораздо более поздние и важные безнадежно потеряны), свидетельствующие о том, что я не изнемогала от жаркого желания постичь гимназическую науку. Вот отрывки из них — Наташе, на бледно-розовой бумаге с ласточками в углу:

«Татка! Не проклинай — не приду в гимназию, всю ночь терла глаз, чтобы был ячмень. Ячменя не получилось, но глаз, к счастью (о! великому!) заплыл. Мама написала записку с Люсей, и я слоняюсь по дому, утопая в блаженстве. Буду читать о нем (ты догадываешься? Князь Андрей!), но никому не говори: все требуют, чтобы мне нравился Пьер. Наташа! Я не могу. Он мне не нравится. Не знаю, презираешь ли ты меня. Пока я ночью терла глаз, я все время думала о князе Андрее.

Что на завтра задаст эта поганка М‑llе? Не буду я ничего учить… Мне чего-то хочется безумного. Татка! Отчего так трудно без тебя жить? Я знаешь почему пишу — день без тебя пустой. Эх! Если б ты ночевать приехала. Умоли тетю Олю — ползай, моли! О! Князь Андрей! *Софка*».

«Милая Татка! Как у нас в гимназии? Тебя вызывали? Много уроков? Я кончила “Идиота”… Мне нужно с тобой экстренно поговорить. Много Самсонов продиктовал? Вот {407} еще удовольствие, списывать бог знает сколько. Посылаю тебе письмо, которое ты от меня получила и у нас оставила. Я терпеть не могу читать свои собственные письма… Напиши мне уроки. Впрочем, я, может быть, завтра не приду… Я сейчас читаю после Достоевского Майкова и Полонского. Отрезвиться немного. Не забудь написать уроки. Если у вас будет С, скажи ему, что он весьма *странен*, находя князя Мышкина сентиментальным. Спроси еще, нравится ли ему Аглая? Я вот что решила — женщины Достоевского лучше Тургенева. Целую тебя. *Софка*».

«… Я одна. Решаю задачу, и ничего не выходит, а “Анну Каренину” читаю урывками. Подойду к столу, открою книгу и чуть-чуть читну… Дорогая, извини, пожалуйста, что я не иду в гимназию, но не могу устоять против соблазна. Приезжай — тетя Оля тебя пускает. Боже! Что я должна тебе рассказать… Да, не забудь привезти тетрадки. *С. Г*.

P. S. Будут жаворонки и шоколад».

«Наташа! Татка! Терентий! Весна! Она! Моя голубка! Все тает, течет, ручьи, синева! И завтра идти в гимназию — какая профанация, правда?.. Татка! Меня ломает всю. Весна, весна! Какие чудные стихи ты написала. А вдруг ты гений? Слушай, уйдем завтра бродить вокруг Новодевичьего — что там, что там, я себе представляю. Эх! Все дозволено — и шабаш! *Софка*».

«Все дозволено — и шабаш!» из «Братьев Карамазовых» было апофеозом состояния «бешеного огурца». Как он во мне уживался с благовоспитанной, уравновешенной девочкой — не знаю. Но он долго бушевал во мне. И много прошло лет, прежде чем я научилась владеть не только своими поступками, но и выражением лица, по которому никто не мог предположить, как я на что реагирую. Мне это очень в жизни помогало — ведь ситуации всякие были. Тогда же — «все дозволено — и шабаш!», полная «раскованность» чувств, мыслей, действий. Однако в последних классах я спохватилась и окончила гимназию с золотой медалью. С Наташей этого не произошло, что, впрочем, не сказалось ни на ее образованности, ни тем более на интеллекте. Что меня заставило хорошо учиться — сейчас трудно сказать. Может быть, все решили папины гены. Мой отец, начав дело, никогда от него не отступался, он все доводил до конца. И наукой и спортом он занимался всю жизнь. Читал много, быстро, запоминал навсегда, интересно анализировал, точно ощущал стиль {408} автора, произведения, эпохи. Я думаю, он больше тяготел к искусству, чем к науке. Но, занявшись наукой, с удивительной добросовестностью относился ко всему, что делал, — к чтению лекций, к писанию книг по истории искусств. В нем было необыкновенно развито чувство ответственности и долга. Мне кажется, я в какой-то степени унаследовала эти качества.

А может быть, во мне просто взыграло самолюбие — моя подруга Таня Игнатова, милая, умная девочка, была первой ученицей, и мне захотелось быть не хуже. Таню мы называли «Русские ведомости», потому что ее отец сотрудничал в этой газете. У него была развевающаяся черная борода, и с нами он всегда говорил о литературе, естествознании — словом, развивал нас. Жена его, Софья Яковлевна, либерально воспитывала своих детей и либерально острила. Смутно помню и ее красивого, остроумного брата Герценштейна. Он читал нам Чернышевского. Его убили черносотенцы в 1905 году. Я часто бывала у Игнатовых, там, в отличие от нашего дома, бушевали политические страсти, и для меня эта семья была эталоном революционной дерзости.

Учили нас в гимназии, как я теперь понимаю, хорошо, невзирая на многое лишнее и глупое. Первый педагог, с которым возник у меня радостный контакт, был Александр Алексеевич Самсонов, преподававший русский язык и литературу. Я любила писать сочинения, может быть, и потому еще, что Самсонов их выделял из всех, восхваляя мои литературные способности. Небольшого роста, с рыжей бородкой, в форменном учительском сюртуке, он, конечно, в душе был актером. С каким чувством читал он нам Достоевского, Толстого, Пушкина, Тургенева, как рыдал над «Шинелью» Гоголя. Конечно, мы пользовались этим и, когда не были готовы к ответу, умильными голосами просили Самсонова почитать. Он сдавался, и урок кончался без двоек. Я с ним встретилась после поступления в Художественный театр — он был в восторге от моего выбора, глаза его сияли, будто во мне он увидел то, чего не нашел в себе.

Математику я не любила и не понимала. Выручала хорошая память — я сдавала экзамены и никогда больше ничего не помнила об этой науке. А вот историю знаю хорошо до сих пор. Ее преподавал профессор Степан Федорович Фортунатов, похожий на карлика, с розовыми щечками и большой седой бородой. Он отличался странной неопрятностью — его грязный, весь в пепле сюртук был постоянным {409} предметом обсуждения. Но когда он рассказывал и показывал, сидя боком на стуле, как въезжала в Лондон на коне королева Елизавета, этот сюртук, царственно подобранный его рукой, казался нам роскошной амазонкой. Он часто смеялся, взмахивая крошечными ручками с нечистыми ногтями, при неверных ответах шипел, страдальчески закрывал глаза, откидывал голову и делал ручками отталкивающий жест. На отметки был щедр, не любил ставить двоек. Но у него и учились отлично.

После скандала на уроке немецкого языка (я вдруг хлопнула крышкой парты, вскочила и что-то крикнула изумленным подругам) началась моя дружба с Агнессой Васильевной. Эта умная, очень образованная женщина, знавшая меня как хорошо воспитанную девочку, прекрасно успевающую по немецкому языку, видно, поняла, что кипевшая во мне сила жизни вдруг взяла верх над умением прилично себя вести. Я писала ей труднейшие сочинения, например по второй части «Фауста». Конечно, это была добросовестная компиляция, но я, как мне казалось, сознавала, что делаю. Должна сказать, сейчас я утратила всякое понимание этого произведения и с интересом взглянула бы на ту свою работу. Благодарна я Агнессе Васильевне и за вкус, привитый ею к немецкой поэзии. А вот учителя пения вспоминаю, стыдясь нашего непонимания и глупости. Доброту и застенчивость этого красивого молодого человека мы использовали, безобразничая на его уроках. Только через много лет я узнала, что Слонов — талантливый композитор, чьи сочинения издавались и исполнялись. Шаляпин с ним дружил, а нам, видите ли, он не подходил. И ведь были в классе девочки с хорошими голосами — позаниматься бы им с таким музыкантом, да где уж… Справедливо скучными считались уроки естествознания, запомнившиеся только потому, что вела их сестра Ермоловой — Анна Николаевна.

Однообразие учебного дня иногда прерывалось прогулкой — мы вышагивали попарно, возглавляемые классной дамой. И тут вступала в силу мистическая связь, издавна существовавшая между женской гимназией Арсеньевой и мужской — Поливанова. Куда бы мы ни шли — навстречу двигалась стая поливановцев. Классная дама немедленно заворачивала нас в Еропкинский или Мансуровский переулок, но тут кто-то из первой пары начинал искать оброненную перчатку или подвертывал ногу — шествие останавливалось. А довольные поливановцы догоняли нас и бодро говорили: «Здравствуйте!» Отвечать нам запрещалось — {410} считалось неприличным. Поэтому мы научились, не разжимая губ, издавать веселое мычание, похожее на «здрасссьте». Если через несколько минут с Остоженки в сопровождении воспитателя парами появлялись и лицеисты, мы считали гулянье вполне удавшимся, хотя оно под каким-нибудь предлогом прерывалось и нас уводили в гимназию. Но вообще ни лицеисты, ни реалисты ни в какое сравнение не шли с поливановцами — по-настоящему признавались лишь они.

Взрослея, в старших классах гимназии, мы начали приобщаться к «светской» жизни: товарищи двоюродных братьев, Володи и Юраши Венкстерн, начали отличать нас одну от другой, ухаживать.

Собиралась молодежь и у нас дома. Начались звонки (уже появились телефоны), отвечала на них мама несвойственным ей надменным голосом:

— Пожалуйста, не звоните в это время. Она готовит уроки.

Я навострили «заячьи уши», пытаясь по какому-нибудь признаку догадаться, какой из моих кавалеров звонил на сей раз.

Конечно, самым великолепным развлечением были балы, к которым нас хорошо подготовил отличный гимназический преподаватель — танцовщик Большого театра Манохин. Балы бывали всякие — интимные танцевальные вечера в частных домах, костюмированные, именинные, новогодние и роскошные (в нашем понимании), — например, в Дворянском собрании, где Пушкин впервые увидел Натали Гончарову, или в Охотничьем клубе, или в Александровском училище, где хозяевами были юнкера и офицеры, встречающие гостей приветным и волнующим звоном шпор. Военная форма, подтянутость, мужественность как будто обещали защиту от любой беды и производили неотразимое впечатление.

На гимназический бал мы приходили гурьбой, шумно раздевались и входили в большой зал. Прозрачно-белое на розовом чехле или голубое платье, надетое вместо привычной формы, выглядит волшебно, волосы позволено распустить, и я с удовольствием разглядываю себя в зеркале. Бал еще не начался. Пол блестит нестерпимо. Военный оркестр только настраивается. Сердце замирает от ожидания — что будет, как, кто? Но вскоре уже все кружится, мы несемся цепью по залам и гостиным, не различая лиц, предметов. В душе восторг. Вдруг вкрадчивый голос: «Просили ответ», и в руке у меня записка: «С кем {411} вы танцуете кадриль? Давайте танцевать ее вместе. *Дима*». Я танцую «ее» с ним, но на мазурку вырываюсь с другим, более лихим партнером. Это лучший танцор, всегда открывающий бал первыми турами вальса, Борис Желтухин, гимназист в светло-серой форме. Он мой постоянный кавалер и каждый раз, отводя меня на место, галантно произносит: «Большое мерси». Танцы сменяют друг друга — венгерка, испанка, полька. В котильоне — снова записка: «Вы лучше всех. Я вас люблю». Подруги гадают: кто он? Меня же не трогают «слова любви». Но вот на костюмированном вечере подходит кто-то высокий, закутанный в плащ, в маске.

— Скажи мне что-нибудь глазами, дорогая! — слышу я низкий «взрослый» голос.

Я понимаю, что это красивый молодой офицер, с которым я едва знакома — тем более лестно мне его внимание. Мы танцуем, танцуем весь вечер.

— Скажи мне что-нибудь глазами, дорогая! — повторяет он снова, уже прощаясь.

Меня завораживает музыка бархатного голоса и этих неслыханных слов, где-то под ложечкой щекочет странный холодок, и несколько дней потом я чувствую себя влюбленной.

А вот я наряжена «анютиной глазкой» и меня, смеясь, мчит в кадрили нескладный кавалер — танцует он плохо, глупо: лбом вниз и нелепо выбрасывает ноги. Это меня злит. Я знаю, что он студент Лева Кобылинский, но мне невдомек, что это будущий поэт-символист Эллис, близкий Блоку и Андрею Белому.

Среди другого бала вдруг слышим на разные голоса:

— Ах, красавица! Вы видели? Какая красавица!

Оборачиваемся и видим Варю Орлову, бывшую товарку по гимназии. Мы ее знали бедной, обтрепанной, худющей. Не кончив курса, она вышла замуж и исчезла. И вдруг — действительно красавица: пополнела, плечи голые, по-женски круглые, матово-розовые, а глаза неистово-зеленые, в них холод и печаль. На ней нарядное белое платье и много бриллиантов. Она мало танцует, лениво гуляет по залам, за ней — толпа мужчин. А в стороне толстый, с большим животом муж — богатый купец Назаров, явно купивший себе жену-кралю. Я любовалась Варей, но что-то в ней самой, в сочетании ее красоты с его животом, в необыкновенных ее глазах меня настораживало. Оказалось, не зря. Не знаю отчего, но она спилась шампанским, которое поглощала бутылками. Так и умерла, совсем молодой, — {412} смотрела, сидя в кресле, теннисное состязание и пила шампанское… А в памяти осталась ее красота — вызывающая, насквозь русская, отчаянная.

Очень ответственный момент — разъезд после бала. Матери стремятся скорее увезти разгоряченных дочерей. Но их стеной заслоняют агрессивные спины молодых людей — в воздухе витают записочки, номера телефонов, приглашения, обещания… Наконец родители берут верх, все выходят на морозный воздух. Белый снег на тротуарах, белые снежинки над головой. Тишина, прорезаемая простуженными голосами стоящих цепочкой извозчиков:

— Пожа-пожалуйте, пожа, пожа!..

— Я свезу, а вот я свезу!..

Последующие несколько дней протекают в томности и мечтах. Затем жизнь входит в нормальную колею — до следующего бала.

И все-таки самая большая радость — наш дом, в котором цвела «роскошь человеческого общения», по выражению умницы Сент-Экзюпери. Помимо нежных родственных объятий, в которых росли мы с Люсей, была в нашей семье общность интересов, придававшая семейным беседам особую, не скучную, а увлекательную поучительность. Дела, мысли, занятия каждого так волновали всех остальных, так горячо дискутировались, что застававшие нас за разговором друзья удивлялись: «Вы производите впечатление не живущей вместе семьи, а людей, наконец встретившихся для обсуждения важного события». Действительно, мы были близки не только по семейной принадлежности, но и по человеческой сущности, по интеллектуальным запросам, по художественным устремлениям, что не мешало нам ожесточенно спорить и расходиться во взглядах на многие частности. Впоследствии и в своей жизни с Иваном Николаевичем мне удалось сохранить этот стиль семейных отношений, и я радовалась и гордилась им. Всегда работая в одном театре, мы, бывало, днями не виделись, но поздно вечером я дожидалась мужа, хотя сама очень уставала. И случалось, до рассвета длился разговор, как будто бог знает когда снова встретимся. Постоянный острый интерес друг к другу, какой был в родительской и моей собственной семье, я до сих пор считаю самым драгоценным в человеческих отношениях — будь то родственные, дружеские или супружеские связи.

Благотворно действовали на мое духовное развитие, умножали мое образование друзья отца, часто бывавшие у него, главным образом по субботам. Многие из них заслуживают {413} доброго слова и памяти. Наиболее близкими были Лопатины, жившие в Глинищевском переулке. В саду там стоял небольшой дом с колоннами и мезонином, в котором жил «главный» Лопатин — Лев Михайлович, профессор Московского университета, философ-идеалист. Я и сейчас не устаю восхищаться его пронзительно-точным умом и величайшей эрудицией. Это был одинокий, немолодой тщедушный человек с бородой чуть не до пояса. Но за очками скрывались невероятные глаза — глубокие, пристальные, красивые. Казалось, он специально прикрывает их очками, чтобы утаить нечто ему одному принадлежащее. Он жил, погруженный в науку и книги. Но какой при этом имел открытый и земной характер. С папой они часто свирепо спорили, и папа горячился, кричал, кидался на него, как зверь, а Лев Михайлович оставался неизменно вежливым, добродушным и внимательным. Однажды лунным вечером мы гуляли в Копнинском имении. Лев Михайлович смотрел на огромную светящуюся луну и вдруг сказал, обращаясь к папе:

— Ты никогда не думал, что люди со временем станут безрассудны и покусятся на все, — например, научатся тушить луну, и она перестанет всходить, или еще что-нибудь, чем нарушат непреложные законы природы? Ведь человек так устроен — ищет и разрушает. Страшно! Мы где-то на краю, висим над какой-то бездной. Я все время ощущаю этот край и думаю о грядущих катаклизмах.

При таких зловеще-мистических настроениях он был заразительно весел и прост. Славился страшными историями, сочиняемыми по ходу рассказа. Напугав нас, он гоготал, откидывая голову назад и раскрывая широкую пасть. Дети считали за праздник каждый его приход, но взрослые быстро отнимали его у нас. Он был страстным театралом, и, когда я поступила в Художественный театр, интересовался всем — от премьер до театральных сплетен. А как тонко оценивал спектакли, актерские работы — вот уж был бы критик, если б занялся театром всерьез.

Первый этаж дома в Глинищевском занимали Александр Михайлович Лопатин с женой Елизаветой Николаевной. Он был юрист, но писал повести и романы, участвовал в Шекспировском кружке, играл на гитаре. Оба очень мнительные, они с женой всегда, независимо от погоды, ходили в калошах и с зонтами, но у обоих хватало юмора посмеиваться над собой. Это были удивительно русские люди, что особенно ощущалось во время нашего общего заграничного путешествия — подобного неприятия {414} всего иностранного я никогда больше не встречала. Все кончилось их категорическим отказом продолжать поездку и досрочным возвращением на родину. Дома у них было людно, шумно от литературно-философско-театральных споров и весело. Часто приходил будущий известный певец Большого театра Николай Николаевич Озеров. Тогда молодой судейский служащий, он охотно и хорошо пел, всегда сидел рядом с Люсей, слегка за ней ухаживая. Лопатиных всех троих я очень любила, но Льва Михайловича особо выделяла. Встречалась с ним до его последнего дня. И успела с ним проститься.

Шла гражданская война, мы с папой остались в Москве вдвоем, неумело топили голландскую печку, и от ее дыма и сыпавшихся искр папа как-то дня на два совсем ослеп. Поэтому я одна пошла навестить больного Льва Михайловича. Он лежал на кровати, в ермолке. Большой письменный стол был завален книгами. К запушенному снегом оконному стеклу прижимались ветви березы. У кровати, будто оберегая, стояли четыре молодых профессора — его ученики. Увидев меня, он улыбнулся, спросил про папу, потом задремал. На другой день он умер. Некрасивый в жизни, Лев Михайлович в гробу стал апостольски красив. Я стояла возле него и думала о его вере в победу добра, любви и человеческого разума. Голова его лежала на бархатной подушечке, что-то мне смутно напоминавшей.

— Я принес ее из дома, — шепнул мне Мика Морозов, — она от котильона. Помните, мы с вами носили ее у мамы на балу. Она была утыкана бабочками для дам.

Мика Морозов вместе с братом Юрой приезжал к нам в гости по праздникам. Он был яркий, живой, с обостренным интересом к людям. Потом мы тоже встречались с ним — уже знаменитым ученым-шекспироведом Михаилом Михайловичем Морозовым, интереснейшим собеседником, остроумцем. Вспоминали молодость, и он говорил:

— Я так благодарен революции! Я ею спасен. Вы представляете меня миллионером? Да я бы спился давно и утонул в ванне с шампанским. Ведь все эти Хлыновы, Курослеповы из «Горячего сердца» — это ж мои родственники. О, их кровь во мне взыграла бы! А теперь я профессор, писатель — батюшки мои! Правда, пью водку, но не купаюсь же в ней.

В дни нашей юности это был просто Мика Морозов с портрета Серова. И нас гораздо больше занимала его мать — Маргарита Кирилловна Морозова, миллионерша, красавица и редактор философского журнала. Лев Михайлович {415} Лопатин, как и многие, относился к деятельности Маргариты Кирилловны серьезно, без скидок на «слабый пол» и всесильные миллионы. Она была умна, образованна, стремилась приобщать детей к интеллигенции, держала их подальше от купеческих родственников. В Москве ее хорошо знали, стоило ей появиться, высокой, стройной, в шляпе с большими полями над прекрасным лицом, — в публике пробегала волна восхищения. Роскошь ее особняка изумляла утонченным вкусом, на приемах там встречались ученые и артисты. После революции Мика перевез мать за город и хотел привезти меня туда в гости.

— Зачем? — сказала она. — Соня видела меня молодой и нарядной — пусть такой и останусь в памяти тех, кто меня знал. Никому не покажусь.

Когда он передал мне ее слова, я подумала, что женское начало в ней сильнее философского, но действительно запомнила ее ослепительно красивой.

Частыми гостями в нашем доме были Пастернаки. Они, как и мы, жили в Училище живописи и ваяния в Юшковом переулке. Художник Леонид Осипович — высокий, красивый, с пышной шевелюрой и чудесной улыбкой одетый в классическую художническую черную бархатную куртку, с белым бантом на шее — говорил много, умно, темпераментно (своим красноречивым рассказом о художнике Иванове он подготовил меня к восприятию «Явления Христа народу» — от него я уже много знала об этой картине, когда увидела ее). Его жена Розалия Исидоровна, пианистка, в детстве слыла вундеркиндом, выступала в концертах. Выйдя замуж, она осела в семье, но врожденный артистизм придавал ей что-то привлекательно-беспокойное. Может быть, это талант не находил выхода и бился в ней. Имя их сына теперь так знаменито, что как будто и добавить нечего. Но я пропробую восстановить полудетское впечатление. Мы обращали на него внимание — мне нравилась его внешность маленького олененка. Но виделись крайне редко, практически не общались — он был довольно замкнут, к нам не приходил. И, что скрывать, в то время в нашем дворе самой яркой личностью мы считали юного кудрявого итальянца Эмиля Ребекки, кружившего вокруг нас на велосипеде и беззаботно восклицавшего: «Ce sont des ерунда, ce sont des пустяки!» — когда мы в испуге шарахались, боясь, что он нас раздавит.

У Пастернаков были еще дети — некрасивый, но бесконечно симпатичный Шура и девочки. Одна из них, {416} Жозя, ничем в детстве не отличалась. Но во время гастролей Художественного театра в Берлине я пришла по папиной просьбе к Пастернакам — и, увидев ее, не могла сдержать восторга. Она стала библейской красавицей, и все в ней было чудо — смугло-розовая кожа, блестящие глаза, милая улыбка, грациозность. Борис, уже совсем взрослый, гостил у них в эти дни и показался мне одновременно приветливо-открытым и рассеянным, погруженным в себя. Впоследствии он аккуратно приносил нам надписанные томики своих стихов, изданные переводы.

— Передайте, пожалуйста, Софье Владимировне и Ивану Николаевичу, — слышался из передней поспешный глуховатый голос.

Я кидалась туда, но дверь уже захлопывалась. Его ли застенчивость тому причиной, мое ли неумение найти к нему ключ, но задержать его было невозможно. А с Наташей он дружил, переписывался, навещал ее, но это много, много позже.

В этом же дворе гуляли мы с целым выводком детей художника Николая Алексеевича Касаткина. Он тоже бывал у нас, но о нем помню только, что, яростно ухаживая за мамой, вызывал ее недовольство, был умен, любезен, ехиден и чем-то неприятен мне. Вот в сына его, архитектора Мишу, я «влюбилась», глядя из окна, — он ходил в голубой рубашке, играл на мандолине и был, на мой взгляд, необыкновенно хорош собой. И с дочкой Наташей дружила. Мишу убили в 1914 году. Потом оказалось, что он и его брат Алеша принадлежали к революционно настроенной части молодежи, только Миша стал большевиком, а Алеша — эсером.

Общую симпатию вызывал милый и толстый скульптор Волнухин. Он пригласил все наше семейство на открытие памятника Первопечатнику. При ярком солнце была разрезана ленточка, к подножию упало покрывало, скульпторы и художники выступали один за другим, и я так полюбила этот памятник, что и сейчас, проезжая мимо, радуюсь свиданию с ним.

Приходил к папе скромный и нелюдимый художник Архипов, живший над нами. Его кошка Мурка постепенно совсем переехала к нам и в маминой книге расходов значилась как Мурка Архипова.

Помню еще маленького, с огромными усами художника Браиловского и его большую, некрасивую жену Римму, тоже художницу. Они всегда были в центре творческих {417} событий, их мнение становилось приговором картине, спектаклю, книге. Но больше всего славились они чрезмерной приверженностью русскому стилю. Их особняк в Лазаревском переулке был построен под русскую избу: деревянные двери, деревянные ступени у входа, за столом деревянные табуретки и неудобные узкие креслица, вышитые занавески, полотенца — все «невсамделишное», напоказ. В их мастерской по воскресеньям собирались дамы и под руководством одетой в стилизованные русские одежды хозяйки занимались русской вышивкой. В этой же придуманной обстановке они, правда, устраивали и интересные вечера молодых поэтов и новой музыки. В общем, пара странная, смешноватая, но занятная.

Завсегдатаем и близким другом нашего дома был литератор Леонид Петрович Вельский, по прозванию Жуковский, потому что давал уроки великому князю Дмитрию Петровичу и его сестре Марии Павловне. Он написал книжку в стихах для детей, которая должна была их научить, в каких словах писать букву ять.

— Мне дурно от строк: «Вошли индеец, печенег, втащили несколько телег», — стонал папа. — Куда, зачем втащили и почему вместе? — не унимался он.

Но добродушный Вельский только посмеивался. Он дарил нам хорошие книжки и старательно просвещал в классике. И еще был знаменит своей щедростью. В какое-то лето, встретившись с ним во Франции, мы вместе ехали из Парижа в Версаль. Нас изводил любезностью проводник — то что-то объясняет, то показывает, то приносит. Оказалось, Вельский всякий раз совал ему деньги. Наконец папа не выдержал.

— Леонид, — взмолился он, — напиши лучше сразу завещание в его пользу, и пусть он от нас отстанет!

Вельский и его сестра Сусанна воспитали сына своего швейцара — Сережу Бахарева. Из него получился хороший юрист и превосходный человек. Непригодный для светской жизни, зато настоящий мужчина — благородный, честный, надежный в дружбе, — он был любим в нашей семье за ум, юмор и сердечную внимательность. Моя двоюродная сестра Маруся Венкстерн вышла за него замуж и счастливо прожила с Митричем, как мы его называли, долгую жизнь.

На ужинах у папы всегда веселились, шумели, говорили, и всегда — об искусстве. Я многого не помню, но осталось ощущение, возникающее от общения с талантливыми людьми, даже если с ними только здороваешься. Я в жизни {418} встречалась с разными людьми и точно знаю — вокруг талантливых воздух другой.

Кроме обогащающих «папиных суббот» были веселящие нас «мамины пятницы». На них приезжали не подруги, а знакомые дамы — минут на пятнадцать-двадцать. Иногда засиживались, снимали перчатки, из маленьких чашечек пили кофе, к которому на фарфоровом столике подавали печенье, торт, вкусные сухарики. Судачили о выставках, премьерах, новостях. Весело, беззлобно сплетничала самая милая из всех — Екатерина Николаевна Брянская, хорошенькая, элегантная жена городского головы и мать того самого Воли Брянского, который «надоедал» мне на детских балах, но, несмотря на это, остался моим многолетним дружочком и верным провожатым домой. На нее обычно наскакивала жена директора Училища живописи и ваяния — невыносимо скучная княгиня Львова, урожденная Голицына. Например, Брянская сообщила о покупке имения, которое, оказалось, раньше принадлежало Голицыным.

— Дом, разумеется, испортят, не имея вкуса, — надменно протянула Львова, — как жаль!

От скандала в таких случаях спасал безобидный характер Екатерины Николаевны.

Бывала у мамы Софья Николаевна Горбова, красивая дама, у детей которой была лодка на колесах, но с настоящими веслами, и мы с восторгом «плавали» на ней по широким коридорам. Я не знаю, чем занимался глава этой семьи, но хорошо помню встречу с Софьей Николаевной в Висбадене в 1922 году, где Первая студия гастролировала, а она жила в эмиграции. После спектакля она пришла за кулисы — грустно-враждебная, в поношенном черном костюме, с заколотыми гребенками, по-московски, волосами.

— Вы стали играть грубее. Это понятно — ведь публика теперь в России не для вас, — нервно говорила она.

— Публика — для нас, и мы — для публики.

— Я так поняла вас, Сонечка, что вы радикально — на том берегу.

— Да, я на том берегу. А вы, Софья Николаевна, не грустите на этом?

— Мне тяжело, конечно. Тяжело думать, какой стала Россия — не моей. Прощайте, Сонечка. Берегите маму. Вы собираетесь ее беречь?

— Да, собираюсь. Прощайте, Софья Николаевна.

Отчужденно кивнув, она ушла, не подав мне руки.

{419} (Тогда же в театр пришел родственник Лопатиных — Дмитрий Николаевич Дубенский, генерал, историограф, которого мы все дружно ненавидели за надменную чиновность и черносотенную позицию. Даже не враждебный, а жалкий, больной, поверженный, он рыдал, вцепившись в декорацию: «Все кончено, все погибло, остается смерть на чужбине — только в ней избавление». Ох, эти эмигрантские встречи…)

Настоящие представления у мамы в гостях устраивала некая мадам Сахновская, которая не умолкая говорила только о себе и каждый монолог заканчивала словами: «Да, я такая!» — после чего торжествующе оглядывала всех присутствующих и при этом странно жестикулировала, будто плыла. Я потом в зоопарке увидела черепаху, очень на нее похожую, и показала папе, который со мной согласился. Он по «пятницам» пытался скрыться от дам. Бывало, мама направляет беседу, втягивая в нее всех визитерок, а в это время слышится звук ключа в замке входной двери, затем тихие шаги — это папа крадется в кабинет. Мама все слышит, понимает, предостерегающе смотрит на нас, но мы по очереди выходим и тоже очень тихо стучим в дверь кабинета:

— Это мы, свои…

На наш хрип папа приоткрывает дверь, и мы вползаем к нему хоть на десять минут. Когда же уходит последняя гостья, мы уже не таясь топаем по коридору.

— Выходи! — кричим мы папе.

Он с грохотом отворяет дверь, мы ему аплодируем, а мама делает вид, что сердится.

Мамины гостьи щебетали в своих кокетливых шляпках, папины друзья беседовали, спорили. Но, помнится, разговоры всегда шли только вокруг искусства, литературы, театра. Мне трудно определить политические убеждения моего отца, он жил вне политических интересов. Конечно, он был гуманист и идеалист, сохранял верность своим строгим представлениям о дружбе, принципиальности, справедливости. И не менял, не предавал их никогда. Его патриотизм отличался такой же страстностью, как и все его чувства. Он любил все русское — народ, культуру, природу. Свято верил в непобедимость России, ненавидел интервентов и, не знаю почему, яростно отвергал кадетов. Он был прям в суждениях, которые никогда не скрывал, пренебрегал «дипломатичностью» в отношениях с вышестоящими и потому, вероятно, считал себя личностью свободной, служащей только искусству. Эта наивная убежденность {420} была честной, и, хотя формально принадлежал он буржуазному миру, его духовный строй был антибуржуазен по существу, по остро развитому в нем чувству правды. Революцию он встретил уже старым человеком. Директорствуя в Музее изящных искусств, многое принимал, многое отрицал, о чем говорил искренне и откровенно. Это помешало ему сделать карьеру академика, но даже самые бдительные ревнители не подозревали его ни в чем вредном новому строю.

Апологетическое отношение к собственному отцу — позиция шаткая. Но я убеждена, что при всей аполитичности моего отца деятельность его благодаря врожденному уму и честности во все времена была полезна и благотворна. Тем не менее отсутствие политических интересов в семье сказывалось в моем восприятии событий и даже в том, что ярче сберегла память. Страницы из «Героя нашего времени» я знала наизусть, жизнь Печорина рассматривала и переживала как реальную действительность. А вот русско-японскую войну вспоминаю с трудом, хотя дома много говорили о ней — с недоверием, возмущением, издевательством по отношению к командованию и властям. Даже гибель двоюродного брата, молодого морского офицера Бориса Шишкина, почти не задела меня. Помню его мать в трауре, помню, все говорили: «Какой красивый…» — но то ли мало его знала, то ли детство защищает, отворачивает от смерти — сердцем горя не почувствовала, хотя заполняло оно весь дом. И стыдно признаться, но более четко видятся мне продававшиеся в писчебумажных магазинах булавки-брошки с вставленными в них портретами — эта серия называлась «Герои войны». Одна девочка под черной грудкой форменного фартука носила такую с изображением Стесселя.

— Ты что, любишь Стесселя? — удивилась я.

— Да нет, мама говорит, что своими бы руками его придушила, — бойко ответила она.

— А для чего ж тогда носишь? — приставали мы к ней.

Наконец чуть смущенно, но убежденно она призналась:

— Он по арифметике помогает: трону его под фартуком — и лучше считаю, и отметку лучше ставят, и немка не пристает.

Более яркие впечатления остались от революции 1905 года. Понимали мы еще мало и больше воспринимали ее как цепь невероятных приключений. Во время урока истории приоткрылась дверь и появился мальчик (вдумайтесь: мальчик — в женской гимназии!) — маленький круглолицый {421} поливановец с красным бантом в петлице. А за ним — еще много улыбающихся поливановских рожиц.

— Поддерживаете забастовку? — сурово спросил гимназист. — Можете бастовать, но значения вы не имеете, — важно добавил он. — В общем, идите домой, уроков не будет.

Потом так же решительно и деловито подошел ко мне.

— Если гимназический бал состоится, танцуем?

— Да, — ответила я кратко, чувствуя себя на баррикаде.

Бастовали студенты. За запертыми воротами университета они грелись у разведенных костров. Через решетку мы передали им свои бутерброды. Акция эта имела успех, веселые студенты звали к себе, но подоспевшие черные городовые прогнали нас. Костры произвели на меня большое впечатление. В письме к Наташе я утверждала, что «если б я была студентом, то из одного интереса непременно бастовала бы». В другом, правда, так же пылко заявляла: «Я всей душой принадлежу партии 17 октября».

Уроки отменялись, свет в квартире гас, ночью на улице раздавались выстрелы. Как-то вместе с гувернанткой мы шли по Мясницкой и попали в толпу демонстрантов. Вдруг послышалось цоканье копыт и в странно возникшей тишине — истошный крик: «Казаки!» Над несущейся толпой засвистели нагайки. Мы испуганно жались к заколоченной изнутри витрине кондитерской, — казалось, сейчас раздавят. Приоткрылась дверь, чья-то рука потянула нас в безопасную темноту магазина. Потом все стихло, мы вышли на улицу. Уже подходя к дому, увидели человека с окровавленной головой. Мы втащили его на свою лестницу, не помню, кто из наших его перевязал и показал, как двором пройти в переулок. Несмотря на испуг и впервые увиденного раненого человека, этот случай тоже в моем сознании не вышел за рамки приключенческого жанра. Зато глубоко поразили меня похороны Баумана.

Был солнечный день, яркий и чистый. С выходившего на Мясницкую полукруглого балкона мы услышали негромкое, но большое, широкое пение. Улица была еще пуста, поэтому казалось, что строго и печально поют дома. Пение приближалось, и вместе с ним заполнила улицу людская лавина, над которой высился красный гроб. Шествие, торжественное и стройное, тянулось долго. Люди все шли и шли, им не было ни счета ни конца. Я ничего не знала тогда о Баумане, но запомнила незнакомое имя, потому что всем существом поняла — происходит нечто особенное, важное, значительное.

{422} Улеглись события беспокойного года, жизнь в нашей семье вошла в обычную колею. Мы с Люсей уже без помех, увы, продолжали ходить в гимназию, папа обдумывал план летних поездок. Они составляли важную часть нашей жизни. Дома отец приобщал нас к русскому искусству — мы часто посещали Кремль, Третьяковскую галерею, не пропускали ни одного вернисажа — на них бывало людно, оживленно, иногда за толпой картину не разглядеть. Но папе для искусствоведческих работ надо было ездить за границу, где попутно он знакомил меня и Люсю с мировой культурой. В Америку тогда не ездили — одна дорога вобрала бы по времени весь отпуск, ведь на самолетах еще не летали. Поэтому наши туристические пути вели в европейские страны — Италию, Францию, Голландию, Германию, Швейцарию, Англию…

Подготовка начиналась в Москве и заранее. Подвернув под себя ногу и сняв пенсне, папа низко склонялся над расписанием поездов и красненьким путеводителем Бедекера, один вид которого мгновенно вызывал во мне дорожную эйфорию. План поездки отец составлял с истинным вдохновением, оно охватывало и нас. Эта необычайная радость, этот восторг, вызываемый предвкушением новых стран, городов, остался на всю жизнь.

Выписав на листок бумаги маршрут, папа заказывал так называемые «круговые» билеты. Их покупали в специальном отделении «Метрополя», где на стенах висели карты, красивые фотографии поездов, пароходов, заморских городов, а из окошечка кассы ярко-рыжий молодой человек охотно давал советы — где и на что лучше пересаживаться. На каждого выдавалась толстенькая книжица, вмещавшая в себя железнодорожные и пароходные билеты на все переезды. Страх, вызываемый у нас «худением» этих книжечек, свидетельствующим о скором окончании путешествия, можно сравнить разве что с ужасом героя «Шагреневой кожи». Ездили мы вторым классом, крайне редко, только если не было билетов, — первым. Жили в небольших и не слишком дорогих отелях — материальные возможности семьи были не то чтоб очень ограничены, но строго учтены. Папа тщательно продумывал — сколько дней будем в городе, сколько часов потребуется на осмотр музеев, архитектурных памятников, просто на прогулки, оставлял время и на отдых. В день отъезда дворника отправляли за паспортами в дом генерал-губернатора (нынешней Моссовет, возле которого я живу), заканчивались сборы, и мы мчались на вокзал.

{423} Мои воспоминания о путешествиях сумбурны: их было много и так давно — в начале века, а он уже клонится к концу. И в памяти всплывают страны, города, эпизоды из наших семейных вояжей разных лет.

Пока мама занималась хозяйственными хлопотами перед дорогой, папа готовил нас к ней духовно. В его кабинете висели прекрасные репродукции знаменитых картин. Особое пристрастие питала я к «Блудному сыну» Рембрандта, от которого подолгу не могла оторваться: благость и нежность отца, принимающего поверженного, припавшего к родительской любви и прощению сына — все вроде хорошо. Но меня смущало выражение лица стоявшего сбоку брата: так же искренне, как отец, принимает он раскаявшегося пришельца — не начнутся ли вскоре интриги, распри в этой семье? Папа не успокаивал меня.

— Начнутся, будут, — говорил он серьезно.

Много раз в жизни глядела я в Эрмитаже на эту картину — и всегда испытывала зародившееся в детстве беспокойство.

Перед каждой поездкой папа давал нам для изучения отлично изданные альбомы, представляющие искусство стран, в которые мы отправлялись. Меня всегда волновали характеры и жизни великих творцов, атмосфера эпохи, в которой расцветало их творчество, я внутренне готовилась к встрече с ними, как с живыми. В музеях папа разрешал нам бродить не более полутора часов, справедливо считая, что это временной предел сосредоточенного внимания — потом, утверждал он, ничего уже не проникает в душу, оставляя в лучшем случае лишь формальную память об увиденном. Наверное, поэтому есть картины, скульптуры, здания, памятники, которые живут во мне не воспоминаниями о достопримечательностях, а как частички моей внутренней жизни. Помню, как в конце анфилады Дрезденской галереи стала видна Сикстинская мадонна Рафаэля. Папа взял меня за плечи.

— Сейчас, Сонюрка, ты увидишь то, в чем сразу и не разберешься, — сказал он как бы шутя, но я услышала, что он волнуется. — Ты смотри просто так, как захочется, но приготовься — встреча серьезная.

Его волнение передалось мне, и я, не дыша, стояла в какой-то почтительной тишине этой комнаты, давшей приют прекрасной женщине с младенцем на руках… И странно было: ведь Рафаэль писал ее века назад, а я приехала из Москвы сегодня, и все в его создании чувствую своим — и Мадонну, и ангелов внизу, и облака — будто он {424} для меня специально это делал. И еще я думала — он молился, когда работал. Так и остался для меня этот день встречей с Мадонной, а не осмотром музея. Потом мы много раз приходили туда, разглядывали, обсуждали, искали объяснения деталям. Но это ощущение полного, целостного, что ли, впечатления от первого свидания — незабываемо. Им, как и многим другим, я обязана своему отцу. Он не судил нас за явно неверные, но самостоятельные суждения о самых великих произведениях, он не прощал только самодовольного невежества. Он воспитал в нас уважение к человеческому труду, творчеству. И при этом не учил — просто размышлял и брал нас в собеседники, не воспитывал, а жил общей с нами жизнью.

Италия. Это слово мне хочется повторять без конца, оно как музыка, и добавить к нему я ничего не умею. «Скоро уж, скоро она!» — писал Гоголь, приближаясь к границе. Так думала и я каждый раз на пути в эту сказку, мечту. Я была там в разные годы много раз, но привыкнуть, не трепетать — не научилась. С папой мы изъездили всю Италию, по цветущим дорогам приезжали в маленькие города, осматривали курорты и неведомые местечки.

В Генуе, амфитеатром стоящей на берегу, папа под жарким солнцем, узкими улицами вел меня к пристани, возле которой я увидела пароходы и лодки на воде с грязной пеной. Мы поднялись на какую-то башню, и папа вывел меня на маленький балкон.

— Теперь смотри, — тихо сказал он.

И мне открылось море — первое увиденное мною море. Сокрушенная его безграничной синевой, сливавшейся с такой же синевой неба, я долго молчала. А отец, довольный произведенным им и морем эффектом, стал напевать свою любимую арию из оперетты «Dame blanche».

Ошеломив нас Римом, Флоренцией, их музеями, церквами и часовнями, папа объявлял дни отдыха. Мы бегали по разным магазинам — канцелярские назывались «Сонина радость». Иногда «кутили» — обедали в хорошем ресторане и катались на извозчике. И много, дружно смеялись. Приступы смеха охватывали нас с Люсей и маму прямо с утра.

— Началось, — обреченно говорил папа, — что-то будет к вечеру.

Действительно, к вечеру веселье принимало гомерический характер. И мы были не виноваты — незамысловатые поводы для смеха просто подстерегали нас. Например, на итальянских озерах, в Менаджио, было жарко и солнечно. {425} Вдруг пошел дождь, который итальянцы вообще переживают как неожиданную катастрофу. Но этот ливень и правда был чудовищный. Вода с гор залила нижний этаж гостиницы. По бывшему полу, теперь озеру, кружась, плыли всевозможные овощи, а посреди по колено в воде стоял повар в белом колпаке и, держась за голову, выкрикивал какие-то горестные слова. При этом он смеялся вместе с мальчишками из кухни, которые от хохота складывались пополам.

Поднимаясь поездом из Менаджио в Понтрезино, мы наблюдали несколько сезонов одновременно — сначала лето, потом осень и, наконец, зиму. Все бело, все под снегом, но сияет солнце и раздетые люди катаются на лыжах. Завтракали в открытом кафе, свисавшем над снеговой бездной. А на ночь нам в отеле выдали белые колпаки, чтобы не мерзла голова. Напялив их на головы и взглянув друг на друга, мы просто умерли от смеха.

Запомнилась ночь возле виллы Адриана — мы опоздали на поезд и остались ночевать в крошечной гостинице. Мою комнату соединял с родительской узенький балкончик, на который я догадалась ночью выйти. И навсегда увидела, услышала — освещенную огромной луной виллу вдали, тишину, нарушаемую незнакомым, не русским шелестом и напоенную таким же незнакомым волшебным ароматом. Люси не было с нами — она уже принадлежала своей семье, и мне пришлось одной пережить ночной экстаз.

Потом был монастырь вблизи Милана — Чертоза, славившийся каким-то необыкновенным ликером. Немногие оставшиеся в нем монахи показывали в кельях тайные ходы для приходящих дам, и я таким образом узнала, что монахи тоже мужчины. Чертоза стала знаменательной в моей жизни, потому что там, в мужском монастыре, я шагнула в девическую пору — мне исполнилось шестнадцать лет. Мы обедали в саду, звонил колокол, итальянское небо высоко голубело, и знаменитый ликер горячо разливался по телу. Монах со святым лицом преподнес мне букет цветов и неожиданно подмигнул.

Италию я знала хорошо. Когда через много лет мы приезжали туда с Иваном Николаевичем, я была ему прекрасным гидом, и он так уверовал в мои познания, что искренне негодовал, если не получал ответа на какой-нибудь вопрос.

— Дочь профессора, а дерево назвать не может, — обиженно бормотал он себе под нос.

{426} … Первое свидание с Парижем (мне было лет тринадцать) свело меня с ума в буквальном смысле слова. Наглотавшись за день впечатлений, я к вечеру бывала в пугающем всех возбуждении, — ложась спать, долго что-то выкрикивала, повторяя слышанное днем. Люся вызывала родителей из соседнего номера.

— Мама, Софка опять… — тревожно сообщала она.

— Что с тобой? Спи, уже поздно, разбудишь соседей, — увещевала меня вся семья.

— Улицы, бульвары, голоса, фиалки!.. — выкрикивала я. — Oh! C’est beau, la vie!

Утром меня будили мальчишки-газетчики.

— «L’Intransigeant!», la presse! — птицами влетали в окна их звонко-охрипшие голоса.

Я хватала халатик и мчалась на балкон. Оттуда мне была видна полупустая сероватая улочка, на углу — тележка со сплющенными свежими розами, которые обрызгивала водой толстая женщина в кожаном фартуке и нарукавниках. И вдруг — идут ослики, точно такие, как в спектакле Нового театра «Соломенная шляпка», на который меня водила мама. Радость переполняла меня, я прижимала руки к груди и шептала удивительному городу:

— Ты мой — Париж! Таким волшебным, с осликами, я видела тебя на сцене, таким ты мне снился! Мой Париж, прекрасный мой город Париж!

Это действительно носило не вполне нормальный характер, но ничего нельзя было поделать. В Париже все казалось мне изумительным — музеи, магазины и, конечно, спектакль в «Комеди Франсэз». Что за пьесу показывали — понятия не имею (думаю, что и тогда не знала), но как сейчас вижу красивую женщину в белом, умирающую в кресле, и склоненных над ней мужчин в черных фраках, шепчущих ее имя: «Жильберт». Я — трепетала!

В Довиле мы часами глядели на океан, завороженные приливами и отливами. Какое-то чудо было в медленном, почти стыдливом обнажении берега и поглощающей его потом огромной волне, ползущей коварно, с тихим присвистом.

В Амстердаме главным образом запомнились полотна Рембрандта. Мы их подробно обсуждали, и папа утверждал, что смех у Рембрандта не получается — в отличие от Франца Хальса.

Берлин показался предельно цивилизованным, но скучным. Гаага была праздничная: чистый воздух, чистые домики, {427} чистые старушки в белых чепчиках и сабо, деревья, лоси и олени в парке.

В Антверпене понравился только музей — прекрасный Гольбейн, Рубенс (которого я вскоре разлюбила), Ван Дейк. Его Мадонна покорила меня в Генте. Она была установлена не в картинной галерее, а в церкви, и говорили, что он писал свою сестру. Там же очаровал нас старинный замок — с подземельем, колодцами, канальчиками, башнями. В моем сознании он почему-то связывался с Метерлинком.

Швейцарией я начала упиваться еще из окна вагона — неправдоподобной ее красотой, мирной идилличностью коз с колокольчиками и улыбающимися, похожими на игрушечных людьми.

Папа пренебрежительно называл Швейцарию «сладостью». Но когда мы поднялись на гору Salève, он, забыв свой скепсис, начал бегать, петь, обращаться к небесам — они же были совсем рядом.

В Будапеште я заболела тяжелой формой свинки — от внутренних отеков была страшная боль. Но, с детства терпеливая, я, игнорируя жар, умолила взять меня на прогулку по городу, чтобы хоть взглянуть на него. Будапешт запомнился мне сказочно красивым. Теплым вечером город весь горел и все в нем пело: скрипки, голоса — как в Италии. И была какая-то беспечная праздничность в грудах цветов на каждом углу и в красивых, нарядных, зазывных женщинах. Несмотря на болезнь, я была в восторге. И папа в Будапеште, а потом в Вене, где кончилась злосчастная свинка, делал мне маленькие подарки — «за мужество», как он говорил.

Лондон поразил меня могуществом, стройностью и уверенным покоем. Нигде до этого я не видела таких роскошных садов, больших домов, могучих мостов и таких нежных, белокурых женщин.

Кроме заграничных путешествий совершали мы поездки в Крым. Там была красота, было море, были неземные ароматы, но всем этим мы насытились, нарадовались в Италии, и, может быть, поэтому Крым больше запомнился мне людьми.

Недалеко от Ялты, в небольшом имении «Горная щель», мы гостили у Натальи Семеновны Бакуниной, подруги нашей бабушки Прасковьи Николаевны, — милой старенькой дамы в кокетливом чепчике и темном платье с обтянутым лифом, широкой юбкой, белым воротничком и манжетками. Она была вдовой брата Михаила Бакунина, {428} продолжала горячо любить мужа после его смерти и неколебимо верила в загробную жизнь.

— Теперь уж недолго осталось, скоро-скоро я его увижу. Ах, как я жду этого свидания! — говорила она, улыбаясь и сжимая руки. — Но надо терпеть, и чем веселее я буду терпеть, тем радостнее с ним встречусь.

В ее райском саду в честь каждого члена семьи были посажены разные цветы. Утром, выходя из дома, она здоровалась с ними, называя по именам. Казалось, в саду цвела вся ее умершая семья. Имя мужа носил большой куст мелких красных роз. Наталья Семеновна растила цветы и в честь посещавших ее друзей. В память обо мне она посадила розовые розы, о Люсе — белые.

Она любила музыку и, гуляя по саду, старческим, но верным голоском напевала романсы Чайковского. Ее единственный родственник, племянник Пашенька Бакунин, странный молодой человек с некрасивым, но значительным лицом, тоже часами играл Чайковского и Бетховена в ее большом удобном доме с балконом и террасой, стоявшем в глубине сада и увешанном множеством картин и портретов, в том числе «Мишеля», ее знаменитого beau-frère. Фигурировал он и в серии семейных альбомов с ее рисунками, подписанными Nathalie. Вероятно, все это пропало — жаль. Она была одаренной художницей, и зарисовки ее теперь могли бы представлять исторический интерес.

Там же, в Крыму, жила и была нам продемонстрирована, страшно признаться, еще одна бабушка, слишком необычная, чтобы умолчать о ней. О Раисе Александровне Гарднер, двоюродной сестре Прасковьи Николаевны, мы знали, что она безбожница, радикалка, в молодости была то ли возлюбленной, то ли невенчанной женой Писарева и разделяла его взгляды. Когда же мы с ней познакомились, нашим изумленным взорам после совершенно диккенсовской Натальи Семеновны Бакуниной явилась неопрятная восьмидесятилетняя старуха, небольшого роста, с растрепанными седыми стрижеными волосами и лицом греческой богини, на котором дьявольски мерцали огромные зеленоватые глаза. Она сидела на скамейке, лихо закинув ногу на ногу, вся завернутая в выцветшую заплатанную юбку, с длинной папиросой во рту. Увидев нас с Люсей, она закричала резким голосом:

— Что за прелести сюда пришли! Покажитесь, девочки, да вы и правда прелести! Каждый день приходите, слышите?! — Ее повелительная интонация исключала какое бы {429} то ни было несогласие в том, к кому обращала она свою речь.

Мы стали часто у нее бывать. Обладая феноменальной памятью, Раиса Александровна помнила все, что читала. На берегу она простирала руки к морю, кричала стихи волнам, хохотала русалочьим смехом — словом, давала целое представление. В разговоре сыпала пословицами и вечно кого-то или что-то посылала «к черту». Ела по-птичьи мало.

— Очень надо возиться — живот набивать! — категорично заявляла она.

Жила она отшельницей, редких гостей принимала на крохотном балкончике, в комнату не пускала. Я один раз заглянула туда — и обомлела: неубранная, несвежая постель, посреди пола метла, на столе грязная посуда — ничего подобного я до того не видела.

— Она очень бедная? — спросила я бабушку.

— Она бедной быть не может, просто неряха и живет так нарочно, назло, — раздраженно ответила бабушка, считавшая Раису Александровну кривлякой.

Сама же Раиса Александровна не признавала никаких родственников, кроме нашей бабушки.

— У меня родство — Пашенька! — Этим заявлением она одновременно ставила крест на всех остальных — недостойных.

Она писала бабушке в ей одной свойственной манере. Одно из посланий гневно начиналось со слов: «Ан‑с нет‑с, Пашенька!» Бабушка была скандализована таким обращением, а у нас оно в течении многих лет бытовало — им мы коротко высказывали свое отношение к самым разным людям и явлениям.

Мы не могли оторваться от Раисы Александровны — от ее рассказов, стихов, от блеска и искр в ее глазах и, уезжая, обещали на другой год снова приехать. Но свидеться нам больше не удалось. Вскоре она заболела раком.

— Ни в бога ни в черта не верю, награды не жду, — сказала она знакомым, узнав страшный диагноз. — Ухаживать за мной некому, да и вообще не желаю, не буду страдать!

Ее словам не придали значения. А она под недобрый шум осеннего моря покончила со своей жизнью, длившейся так долго и странно. Я думаю, наша бабушка была не права, называя Раису Александровну кривлякой. В ней, конечно, была манерность и желание жить и говорить {430} «назло», но шло это от ее незаурядной личности, в которой красота, сила, ум, бунт, грех — все переплеталось, образуя немыслимую путаницу.

… Как ни огорчал нас приближающийся конец всякого путешествия, он не мог омрачить счастья возвращения. Теперь я знаю, а тогда только чувствовала, как важно, как необходимо сознание, что из любой точки земли тебе есть куда вернуться — и с радостью. Нашим главным домом в отрочестве, юности, как и в раннем детстве, оставалось Лаптеве

«Пойдем в сады зеленые,
В неведомый приют,
Где бьют ключи студеные,
Где иволги поют».

Эти строчки были лаптевскими позывными. Произнося их нараспев, мы мысленно устремлялись в любимый край, легко, как бывает в начале жизни, отлепляясь душой от только что покорявших нас заграничных красот.

И вот мы уже едем в посланной к поезду коляске. Я выспрашиваю кучера о новостях. И вдруг чувствую — мне мешает собственный голос, он слишком громок, что-то нарушает… Я замолкаю и погружаюсь в чуть забытую за время отсутствия звуковую гармонию — птичье пение, переклички, свист наполняют воздух. А солнце льется золотом на поляну, освещая ярко-зеленую траву и цветы — лиловые, синие, желтые… У меня перехватывает дыхание, и слезы без грусти текут из глаз.

Приехали! Я перехожу из одних объятий в другие — я дома. И Наташа рядом — желать больше нечего. Мы делаем обход, как будто не были здесь давно-давно. Нам все и всё нравится. Даже экономка Екатерина Тимофеевна — сердитая, скупая, ключи злобно позвякивают на ее поясе. Но в ее царстве-кладовой столько интригующих шкафчиков и ящичков и так пахнет разными приправами. И потом, мы знаем, что она бывает ласковой и даже нежной, когда беседует на птичнике с его обитателями — и откуда только голос такой приятный берется.

Совсем другая — наша кухарка Василиса: очень толстая, живот угрожающе вздымается под фартуком, лицо громадное, со зверским, но никого не пугающим выражением — добрый кухаркин характер всем известен. Муж ее вдвое меньше и втрое худее, выглядят они рядом смешно, а живут дружно.

{431} Радостно встречались мы и с управляющим Эдуардом Петровичем. Этот толстый, белобрысый немец, говоривший с неистребимым акцентом, ходил в русской рубахе и сапогах. Холостой и веселый, он часто приглашал моих двоюродных братьев в свой уютный флигель, под маленькими окнами которого росла густая береза, прекрасная и летом и зимой, когда под солнцем блестел на ней густо наваленный снег. Там они устраивали пирушки, но Эдуард Петрович сам никогда не напивался и другим не давал.

После долгой разлуки все встречи, события, даже игры воспринимались с особенным интересом. В Лаптеве шли постоянные игры. Папа очень любил и отлично играл в крокет и городки, великодушно приветствуя наши редкие удачи.

— Молодчина! Вот так удар! — кричал он, когда я нечаянно попадала в цель.

Была игра военизированная: мы разбивались на два лагеря, воюющих за флаг. Папа ползал под лопухами, обжигался крапивой, бежал впереди всех с победными воплями, и мы, захваченные его азартом, тоже шли в наступление, освобождали пленных, прятались от неприятеля. «Сражения» вечером обсуждались, анализировались, а на следующее утро продолжались.

Много скандалов, споров и всяких неприятностей влекла игра «интеллектуальная». Называлась она «лодочка», и ею проверялись наши привязанности в литературе. Из названных трех литературных героев, трех произведений или трех авторов каждый должен был одного взять с собой в лодочку, другого оставить на берегу, третьего утопить. Ситуации возникали трагические и нерешаемые. Случилось так, что я «утопила» Пьера Безухова. Боже мой, что было! Как меня стыдили, презирали.

— Я вынуждена пожертвовать им, — сказала я печально, но твердо. И добавила холодно: — Чтобы поехать в лодочке с князем Андреем, я готова утопить кого угодно.

— Как это по-женски, как легкомысленно, — стонал Сергей Михайлович Соловьев, речь о котором еще впереди.

В накаленную атмосферу этого нравственного диспута вдруг врезался детско-басовитый голосок Зюлькй, который, как всегда, не замечаемый нами, плелся где-то рядом.

— А по-каковски должно быть? — изрек он задумчиво. — Они же женчины.

Это неожиданное выступление притушило конфликт. Но через какое-то время уже бушевал папа.

{432} — Топить Баратынского? Да где ваши головы! — Папин голос прерывался от негодования.

Игра эта нас очень увлекала и волновала. Всегда сдержанная, разумная Маруся — и та вдруг взорвалась однажды.

— Это подлость — дать такую лодочку: Пушкин, Лермонтов и Толстой! — возбужденно кричала она. — Глупость и подлость! Кто это предложил?

Никто не отозвался, но чернильные глаза Зюльки не вызывали у меня сомнения в авторстве «подлого» состава лодочки. И даже Люся, уже почти взрослая, положительная и погруженная в свои, недоступные младшим мысли, за что и называлась «вдовствующей императрицей» или, небрежно-укороченно, «вдовствующей», — даже Люся делала изумляющие заявления.

— Я бы поехала в лодочке с Печориным, несмотря на все его недостатки, — томно говорила она, загадочно глядя сквозь нас.

Надо сказать, Печорин был очень популярен среди молодого населения Лаптева. Заинтересовав нас в догимназическом детстве, он долго не оставлял нашего воображения. И вдохновлял еще на одну игру — «верховую». Я ездила на сером в крапинку Корольке, спокойном и ласковом. Когда протягивала ему сахар, он лизал меня, преданно глядя умными влажными глазами. На более опасном и пугливом Черкесе скакал мой постоянный партнер по верховым прогулкам Юраша Венкстерн. Мы любили воспроизводить иллюстрацию из лермонтовской книги: небольшой и толстый Юраша «неожиданно» выныривал из кустов на своем нетерпеливом Черкесе, а я, восседая на Корольке, грациозно отпрянув и закатывая глаза, вскрикивала, как княжна Мери: «Oh, mon Dieu! C’est un Circassien!» («Боже, это черкес!») И когда далеко позади осталось детство, Юраша, присылая мне красивую открытку, продолжал нашу игру и писал: «Милой моей Мери от по гроб верного ей Печорина». Юраша был смешной, образованный, талантливый и больной. Погиб он рано и нелепо.

Одна из ярких примет летней жизни в Лаптеве — троицын день. С вечера мы составляли множество букетов, которые помещали в большой чан с водой. В наших комнатах висели на гвоздиках заранее приготовленные разглаженные платья. И мы, счастливые, засыпали в ожидании праздника. В троицу всегда лето — жаркое, настоящее. Никого не мучил вопрос, какая будет погода в праздник, — {433} конечно, солнечная. Я понимаю, что уподобляюсь бабушке из «Белых ночей» Достоевского, утверждавшей, что «и солнце-то светило ярче, и сливки-то так скоро не кисли», и вообще все было лучше. Ни о чем другом спорить не хочу, но с погодой же действительно что-то происходит. В те времена лето бывало длинное, светлое, горячее, весна — солнечная, осень — ненастная, а зима — холодная и снежная. Даже слов других кроме этих, дежурных, не надо было. Более того, сезон можно было определять по костюму: драповое пальто — страстная неделя, белый костюм — пасха… Могло ли быть, чтобы под Новый год шлепать по лужам, а первого мая кутаться в теплый платок. Так вот, разбуженные солнцем, мы начинали метаться из одного дома в другой, сворачивая по дороге с аллеи в сторону, где в полукруге из зеленых скамеек стояла плитка, на которой тетя Оля варила варенье, — мы пытались попасться ей на глаза, тогда она давала пробовать пенки, считавшиеся у нас деликатесом.

Но вот в каретном сарае слышится звяканье колокольчиков, — значит, все готово и мы, нарядные, с бантами в волосах и цветами, рассаживаемся: взрослые — в коляске, девочки — в долгуше, мальчики — в дрожках. Дрожки тарахтели и вытрясали душу, но сидеть верхом на обитой кожей скамейке мальчикам казалось признаком мужественности. Через поля — лес тянется сбоку — мы приезжаем в село Старое. По трем ступенькам входим в старинную церковку. Она набита людьми и полевыми цветами, не церковь — луг в ромашках и васильках.

Потом веселая дорога домой, общий завтрак в нашем или венкстерновском доме, гулянье и, наконец, обед в глубине сада, в большой беседке. Все вкусно, но мы ждем только сладкого блюда, которое повар таинственно и нежно называет «маседуан» — одно это слово придает очарование кушанью. Оно состоит из ягод, фруктов, мороженого и чего-то еще — неизъяснимого — и подается в аппетитных пузатых бокалах. Восторг!

В Лаптево приезжали мамины родственники. Гостили там и папины братья.

Наши симпатии принадлежали младшему — дяде Эрасту, веселому, смешливому, большому гурману. Для него даже специальная рюмка у нас была, с надписью «Пей до дна». Он вкусно пил из нее и так же вкусно потом ел.

Дядя Эраст служил в Ревеле, работал много, увлеченно и в конце концов стал городским головой. Он с необыкновенной горячностью отстаивал эстонцев — их права, язык, {434} ратовал за их самоуправление, — а потому был преследуем царским правительством и постепенно снят со всех должностей. Совсем еще молодым он внезапно умер. Его жена с детьми бедствовали в Москве. Когда же Эстония отделилась от России, сохранившие благодарную память эстонцы пригласили их к себе, дали гражданство, как-то обеспечили. А в ратуше установили бюст Эраста Егоровича.

Семья старшего папиного брата, Николая Егоровича, называлась «петербургские Гиацинтовы». В ней жила мать нашего отца — бабушка Александра Николаевна, совсем не похожая на всех бабушек с маминой стороны. В начале своего рассказа я уже упоминала, что, рано овдовев, она осталась с четырьмя детьми почти без средств к существованию. Так вот, замуж она больше не вышла, боясь ущемить детей отчимом (хотя была хороша, имела поклонников и один из них, как говорили, прекрасный человек, всю жизнь преданно и не без взаимности любил ее), а пошла классной дамой в гимназию Арсеньевой, которую потом кончили и мы с сестрами. У нее в классе училась Ольга Леонардовна Книппер и рассказывала, что гимназистки обожали Александру Николаевну за красоту и справедливость. Детей она воспитала хорошо, образование всем дала прекрасное — и все одна, без посторонней помощи. С нынешней точки зрения ничего особенного в этом нет, но как блестящая светская дама прошлого века Александра Николаевна совершила почти подвиг (повторенный потом и ее дочерью, Ольгой Егоровной Венкстерн, мамой Наташи), при этом никогда не жаловалась, проявляя во всех ситуациях, будь то смерть мужа или полное разорение, заслуживающее уважения мужество.

Увидев в одном из старых семейных альбомов портрет Александры Николаевны, я была поражена ее совершенно невероятной красотой. Но мы такой ее уже не застали. Бабушка казалась нам совсем старой, в своей черной кружевной косынке на волосах и черной пелерине поверх широкой блузы, выпущенной на юбку. На груди у нее всегда висели часы, лорнет и много других побрякушек, которые позвякивали в такт ее шагам, но не заглушали тяжелого, сиплого дыхания, — видимо, тогда она уже тяжело болела.

Умная, начитанная, Александра Николаевна интересовалась политикой, обсуждала с сыновьями газетные сообщения и искренне возмущалась человечеством, поступающим несообразно ее убеждениям. У внуков с этой бабушкой, {435} в отличие от других, не было ни близости, ни нежности. Мы не могли оценить ее безусловных, но неведомых нам тогда достоинств, она же взирала на нас критически, отчужденно, как бы заранее всех целиком отрицая. Мальчики, знавшие легенду о предках бабушкиного рода Измайловых, которые якобы разбойничали при Петре I, заслышав приближающийся звон ее висюлек, запевали, отвлеченно глядя в окно: «Все тучки, тучки понависли…» Входила бабушка уже на слова «разбойнички идут», из-за которых и исполнялась эта песня, как бы взваливавшая на нее ответственность за преступное прошлое семьи. Не обращая на внуков внимания, бабушка равнодушно проходила к столу завтракать, что лишало удовольствия и ожидаемого эффекта, но не расхолаживало — война продолжалась. Нет, не умели мы понять друг друга. Сыновья же, мой папа и оба дяди, выращенные ею в большой строгости, рано начавшие зарабатывать, относились к матери с почтением, ублажали ее. Но она, по-моему, любила только тетю Олю, с остальными была замкнута и предпочитала одиночество. Ее взгляды на воспитание абсолютно не совпадали с представлениями моих родителей.

Думаю, не более близка была ей и семья Николая Егоровича, в петербургском доме которого она проживала. Лицо дяди Коли казалось совсем круглым из-за курносого носа и очков с золотым ободком (тогда очки носили тоже круглые, не украшавшие) и предполагало широкое добродушие. Но, вероятно, высокое положение товарища какого-то министра дозволяло проявление лишь умеренной доброжелательности. Правда, когда дядя Коля отправлялся «в верха» и выходил к завтраку в официальном, очень не идущем ему дворянском мундире и с саблей, он не сердился на наше хихиканье.

— Вот дураки, — говорил он, как бы оправдываясь, — это же обязательно!

Как и в моем отце, в дяде Коле было предельно развито чувство долга. Тем более что на нем лежала ответственность за большую семью. Женился он на вдове с тремя сыновьями, которая родила ему еще четверых детей. Тетя Лиза была до самой старости очень хорошенькой, умом не блистала, а природное ее легкомыслие способствовало стабильно хорошему расположению духа. Со свекровью она находилась в вечной тайной вражде, а потому во всех затеях, вызывавших гнев Александры Николаевны, бывала на нашей стороне, за что мы ее и любили.

{436} Дядя Коля был неколебим в своих убеждениях, дисциплинирован, с сыновьями строг. Пасынки, соединявшие в себе материнское легкомыслие с мальчишеским хулиганством, доставляли ему много неприятностей. В одном из них, Володе, горели две страсти — к вранью и хождению по лужам. Однажды он вернулся, как обычно, с мокрыми ногами, из калош выливалась вода.

— Опять по лужам шлепал! — налетела на него мать.

— Да нет же, — отвечал он, глядя ясными глазами, — это я так вспотел.

Потом он стал мрачным, коренастым борцом и совсем исчез с моего горизонта. Двое других были морскими офицерами. О гибели Бориса Шишкина в русско-японской войне я уже писала. Старшего — Николая, красавца и обладателя былинной силы, я обожала, но, подозреваю, не столько за личные достоинства, сколько за изумительного, величиной с теленка сенбернара Брута, которого он привозил в Лаптево, а однажды даже оставил в нашем доме на зиму. Своих родных сыновей, Юрия и Эраста, Николай Егорович определил в кадетский корпус.

Папа и дядя были дружны, любили друг друга, в дяде иногда даже проглядывала папина веселость. Но атмосфера в домах была абсолютно различна. В нашем — независимо от занятости отца — постоянное общение всех членов семьи с ним, вольная, чуждая условностям жизнь, добрые, любовные отношения между всеми. В петербургском — скандалы тети Лизы с детьми, вражда с бабушкой, важная работа дяди Коли, из-за которой он по несколько дней мог не видеться с семьей, и вообще непривычный для нас холодный, чиновный быт с мундирами, лентами и крестами. Но несмотря на разницу домашних устоев и воспитания (мы были гораздо образованнее), я, Люся, Наташа, тянулись к нашим братьям и сестрам. Приезжая в Петербург совсем юной, но уже сотрудницей Художественного театра, я останавливалась у них, и дружба наша была искренней и веселой, хотя продолжалась, увы, недолго. Старшая сестра Вера, женственная, бесхитростная, с красивыми, чуть раскосыми глазами, умерла двадцати двух лет, перед началом первой мировой войны. Катя была моя ровесница. Поддавшись своему бурному темпераменту, она как-то бездумно вышла замуж за офицера Лосского, глупость которого была предметом вечного осмеяния. Думаю, не последнюю роль в этом браке играло то, что Катя тяготилась жизнью в отчем доме. Не знаю, любила ли она мужа (скорее, в ней было развито семейное {437} чувство долга), но, узнав, что он тяжело ранен, она с маленькой дочкой ринулась в Крым спасать его. Лосский умер в госпитале, она, стоя с девочкой на улице, растерянно глядела на бежавших мимо людей, в панике продиравшихся на последние уходящие из Крыма пароходы, паромы, лодки.

— Вы — жена белого офицера, вас и вашу дочку повесят! — схватил ее за руку неизвестный человек.

Он оказался каким-то кавказским князем, вывез ее в Югославию, женился на ней. Потом они переехали в Венесуэлу, где Катя, не выдержав климата, скоро умерла. Вот такая грустная судьба.

Но тогда мы не знали грядущего, ног под собой не чуяли и обожали праздники — они давали официальное право веселиться, взрывали размеренность будничной жизни и имели каждый свои традиции. В деревне главным праздником была троица, в городе — пасха, знаменующая приход долгожданной весны. Она была длинная, ритуальная. На страстной неделе мы говели и постились. По два раза в день ходили в старинную церквушку Флора и Лавра. В среду — исповедовались. Под епитрахилью, которой серьезный батюшка накрывал голову, было темно, тепло и пахло ладаном. В тихой церкви «грешники» сидели в очередь перед ширмой, из-за которой слышался исповедальный шепот, а потом громкое: «Отпускаю грехи…» Это было торжественно и страшновато. Утром в четверг — причастие. Выходим всей семьей. Церковь полна принаряженными людьми, и после причастия хочется умчаться домой, но что-то еще надо выстоять. Дома завтрак уже повкуснее, но еще постный. Вечером слушаем двенадцать евангелий при свечах.

Пятница — плащаница. В церкви много цветов, у всех в руках свечки, их огоньки светлячками мерцают в темноте. В субботу — уйма дел. Яйца разрисовывал папа, он же готовил пасху — что-то разминал, смешивал, потом все перекладывал в деревянную пасочницу.

— Можешь лизать, — протягивал он мне деревянную ложку.

Пасха была очень вкусная, не слишком сладкая, «серьезная», по определению папы. Потом надо святить куличи и яйца, — завязав их в салфетки, опять идем в церковь.

Наконец наступает воскресенье и можно надеть новое светлое платье и цепочку с маленьким брелоком-яичком. Мама с утра уезжает к Венкстернам, где, как правило, мы потом разговляемся, бабушка — к сестрам на Пречистенку. {438} А папа ведет меня и Люсю в Кремль — там на разные голоса трезвонят, бухают колокола. Река сияет отражающимся в ней солнцем. На площади куча знакомых, все христосуются — этот обычай приобрел особое значение, когда мы подросли и встречали уже своих знакомых молодых людей. Посмотрев крестный ход из соборов, нагулявшись, надышавшись, через Москворецкий мост идем на Софийскую набережную в институт, где в казенной квартире живут Венкстерны.

После смерти Алексея Алексеевича, когда тетя Оля стала начальницей института, в их семье царят порядок, трезвость и ясность во всем. На столе в вазах стоят цветы, разноцветные яички выглядывают из травки, специально выращенной в блюде, пасха, не такая «серьезная», как наша, больше похожа на пирожное, издает сладостный аромат, а от взгляда на аппетитный окорок просто слюнки текут. Но надо ждать тетю Олю, которая должна выстоять всю обедню, и вот на это уже нет никакого терпения.

— По-моему, мы можем садиться, не дожидаясь мамы, — говорит рассудительная Маруся, старшая из нас. — Все хотят есть. Как ты считаешь, тетя Лиля? — обращается она к маме.

— Ну конечно! — отвечает за всех папа.

И мы, грохоча стульями, смеясь и перекликаясь, набрасываемся на еду, опять превращаясь в обыкновенных грешников. Потом появляются тетя Оля в светло-сером шелковом платье и батюшка в лиловой рясе. Они поначалу вносят некоторую официальность в наш веселый пир, но вскоре батюшка сам начинает довольно похохатывать и мальчики, не стесняясь его, бьют крашеные яйца о лбы друг друга. Поздно вечером мы стоим на балконе, откуда видны Москва-река, иллюминация в Кремле и снова слышны поющие колокола. Уже на рассвете по все еще оживленным улицам бредем домой. Я блаженно и устало вишу на папиной руке.

Назавтра у нас на Мясницкой — сумасшедший дом. Весь день накрыт стол — опять куличи, яйца, пасха, холодные закуски и вина, — и весь день гости, один сменяет другого, просто столпотворение. В основном с визитом приезжают мужчины, но иногда мелькают и молодые надушенные дамы. Среди звона бокалов, беспорядочного веселья, смеха мы с Люсей, папа, мама, даже бабушка — все вертимся вокруг гостей, угощаем, принимаем участие в разговоре и к вечеру валимся от усталости.

У петербургских Гиацинтовых тоже все уставали в эти {439} дни, но по-другому. К нам приходили знакомые, друзья, к ним, строго по порядку, — высокие чины, сослуживцы с женами, подчиненные… В доме было напряженно, неинтересно. Мы, молодые, старались не выходить из своих комнат и командировали Эрика за провиантом.

Сделав припасы для ночного бдения (заготавливали главным образом сладости и шоколад, горячительные напитки были не нужны — нас и так распирало от беззаботного веселья) и пожелав всем спокойной ночи, мы мирно удалялись в свои комнаты. А когда дом затихал, собирались все вместе и проводили упоительные часы. Однажды Эрик начал было старательно исполнять танец умирающего лебедя, как вдруг открылась дверь и на пороге появился дядя Коля — в халате и со свечой.

— Фамусов! — простонала Катя.

И начался долгий припадок смеха, — чем больше мы понимали неприличие нашего поведения, тем смешнее нам становилось.

С дядей Колей все обошлось — он неожиданно добро улыбнулся, хмыкнул и ушел. Гораздо сложнее бывало с бабушкой. Никогда ни в чем не доверяя нам, она устраивала по ночам обход. До ее появления уже было слышно тяжелое дыхание и звяканье цепочек. Юра и Эрик бросались к себе в комнату и притворялись спящими. Эрик зарывался в подушку лицом, а Юра «бредил».

— Вот опять чудовище, вот оно идет… — стонал он.

Бабушка склонялась и капала на каждого горячим стеарином для проверки. Но оба стоически выдерживали испытание и «не просыпались». Нас, девочек, бабушка не проверяла — я была гостьей и артисткой, хотя именно по этой причине она считала меня самой грешной. Бабушка любила во всем строгий порядок и — справедливо, быть может, — полагала, что жизнь на белом свете — не повод для ликования. Но мы этого не знали — и ликовали. К большому ее неудовольствию.

По мере того как мы, «петиты», подрастали, «гранды» — взрослели. И наступил период романов и свадеб. Я уже писала, что Маруся Венкстерн, старшая сестра Наташи, разумная, умеющая упорядочить и внести хоть каплю здравого смысла во все наши детские безумства, вышла замуж за милого всем Сергея Дмитриевича Бахарева, или просто Митрича, как мы его называли. Маруся была умна, благородна и возвышенна в своих взглядах. Она {440} первая из нас решила идти на сцену. Училась в школе Адашева, но, выйдя замуж, отказалась от артистической карьеры (и совершенно правильно — таланта у нее не было), занялась всерьез французским языком и стала профессором-лингвистом.

Маруся и Митрич, как первая пара в полонезе, открыли в Лаптеве «лето любви». Постепенно пришла пора и для других членов наших двух семейств.

Недалеко от Лаптева, в Образцове, снимали дом знакомые моих родителей Сангины. Их дочь Лида была красивая девушка с тяжелой фигурой и грубыми руками. Жила она по каким-то непреложным, категорическим правилам, было в ней что-то абсолютно порядочное и приятное, перед чем не устоял Володя Венкстерн, — и мы снова оживленно готовились к свадьбе.

Наконец, самое важное для меня событие — замужество Люси. И вообще, Люся — моя любимая, моя единственная сестра. В детстве я с обожанием, никогда в жизни меня не покидавшим, смотрела на нее: светлые глаза и волосы, высокий лоб, классических очертаний руки — вся она, тоненькая, задумчивая, строгая и чистая, была мне необыкновенно дорога. В семье все знали, что Люся будет художницей, — ее одаренность не вызывала сомнений. Помню, как мне, совсем маленькой, она рисовала жизнь неизвестного мальчика: большой лист бумаги делился на квадраты, в каждом из которых с маленьким человечком происходили всякие приключения. В первом он просто лежал в колыбели, но дальше шли войны, необитаемые острова, кораблекрушения — фантазия ее была неисчерпаема. Под рисунком с колыбелью стояла подпись: «Мои родители — африканцы, бабушка — немка, сам я — француз». Путешествуя по всему свету, то есть в квадратах на листе, этот разнообразный по крови мальчик встречал диковинных животных, но в финале его странствий неизменно возникали наши любимые пес Джемс и кошка Мимка.

Люся рисовала с натуры, писала маслом, кончила помимо Высших женских курсов Училище живописи и ваяния. Успехи были неровными. Ей — порывистой, эмоциональной — не хватало уверенности, столь необходимой в творчестве. Думаю, поэтому ее лирический талант не получил полного выражения и завершенности. К тому же Люся унаследовала от нашей бабушки способность сомневаться и разочаровываться во всем предпринятом и, вечно собой недовольная, порой впадала в отчаяние. В нашей {441} теснейшей с ней детской дружбе я, хоть и младшая, брала на себя решение всех волновавших ее проблем. Особенно категорически я расправлялась с ее поклонниками.

Надо сказать, Люся относилась к тому прелестно-женственному типу женщин, которых драматург Радзинский в какой-то пьесе очень точно, по-моему, назвал «желанными». Вот так, независимо от ума, красоты и прочих качеств, делятся женщины на желанных и нежеланных. Люся привлекала к себе мужские сердца и погибала от нерешительности — кому отдать предпочтение и вообще отдать ли. И тут начиналась моя над ней власть. Ночью, лежа в своих постелях, мы заводили прения, в которых я ее бранила, уговаривала, взбадривала или осуждала. Не утомляя себя сомнениями, я крушила судьбы Люсиных кавалеров. В нее был влюблен белобрысый художник Ключников. Люся чувствовала себя виноватой за то, что он ей не нравился.

— При чем тут Ключников, что о нем говорить! — не помня себя от возмущения, кричала я.

— Нет, Софка, погоди… — беспомощно отбивалась Люся.

Договорить ей я не давала:

— Зачем тебе Ключников? Тебя его белобрысость покорила?

С Ключниковым было покончено. Но проходило несколько дней и Люся мечтательно говорила:

— Ох, Софка, вчера Мечек…

— Еще Мечека не хватало, — мгновенно взрывалась я, — он поляк, он увезет тебя в Варшаву! Ты хочешь уехать от нас?

Я ничего не спускала Мечеку, и Люся мне кротко подчинялась.

— Ну о чем вы столько разговариваете по ночам, вместо того чтобы спать? — дивилась за завтраком мама.

— Они разговаривают о личной жизни, — не глядя на нас, пояснял ей папа. — Ты обратила внимание, когда в их беседах говорят «у нее есть личная жизнь», — значит, есть роман, «нет личной жизни» — нет романа. Вот и вся тема. А она, естественно, требует подробного и длительного разговора.

И вот в рассказах Люси о «личной жизни» настойчиво зазвучала фамилия художника Родионова. Их знакомство состоялось в художественных мастерских, я его не знала и насторожилась.

{442} Летом папа повез нас во Францию. В ослепительно солнечный день мы были в Версале. Громадный зал с неистово блестящим полом сиял. Внезапно Люся вцепилась мне в плечо.

— Родионов! — выдохнула она.

К нам приближался рыжеватый молодой человек, коренастый, невысокого роста, за стеклами пенсне — живые, смеющиеся глаза. Люся представила его.

— По этому полу очень хочется прокатиться, правда? — обратился он ко мне.

Я ничего не успела сказать — он уже сделал несколько движений и, как мальчишка на коньках, прокатился по диагонали через пышный версальский зал, чем насмешил сторожа-француза и навсегда завоевал мое сердце. Я полюбила его сразу, он стал моим другом, моим старшим братом. Мама же сначала была вся в колебаниях — Миша казался ей легкомысленным, неизвестно из какой семьи и не того роста, какого бы ей хотелось.

— Неужели ты думаешь, они будут тебя спрашивать, какого роста им мужей выбирать, — посмеивался над ней папа, — и вообще спросят — влюбиться им или нет. Выйдут — и все тут!

Постепенно все сомнения рассеялись. Не говоря уж о том, что Миша был ростом все-таки выше Люси и происходил из вполне порядочной семьи, все быстро подпали под его обаяние и поняли, что он талантлив. Его дарование отличалось силой и скромностью, как, впрочем, и он сам. После его выставки кто-то писал, что он «замечательный певец русской природы». Действительно, в его пейзажах была искренность, лиричность и глубина — какое-то сочетание сегодняшнего с вечным. Он писал только то, что видел, но как бы прислушиваясь к чему-то ему одному слышному, и возникала без всякой броскости русская природа — неповторимая, музыкальная. А на портретах, которые мне кажутся превосходными, — человек с полно выраженным внутренним миром, характером. В его работах нет украшательств и завитушек — все трезво, просто и сильно. Товарищи по Училищу живописи — художник Пластов, скульптор Мануйлов, близкие друзья — Фаворский, Сергей Герасимов, Бруни, Павлинов — все высоко ценили Мишу, часто бывали у Родионовых, создавая особую атмосферу дома. Эти люди были добры и ко мне, на премьерах приходили за кулисы, щедро хвалили, а Сергей Васильевич Герасимов, стоило мне появиться, радостно возвещал: «Божественная пришла!»

{443} Тяжелый период, когда его творчество не принимали и даже считали вредным, Михаил Семенович переживал философски-стоически. Так же относился и к материальным трудностям, хотя в молодости имел приличное состояние. Он был очень веселый и оптимистичный человек. Мне думается, это шло от предельной честности и в жизни и в творчестве. Всегда свободный и независимый во взглядах, он жил вне суеты и толкотни, много читал, думал. И хотя в гимназии учился плохо, университет бросил, мой высокообразованный папа любил часами разговаривать с ним. Михаил Семенович ни разу не изменил себе, своему таланту, и так мне был радостен успех его выставки в 1978 году. Ну, я опять забежала на много десятилетий вперед.

К Люсиной свадьбе мы готовились горячо. Шили платья, искали подарки, придумывали развлечения. Венчались они в деревенской церквушке, и свадьба была милая, домашняя, какая-то поэтично-пейзанская. Зато после нее мы ринулись в «порочную» столичную жизнь. Миша, остроумный, ехидный, совершенно как мы смешливый и от этого еще более близкий, был неуемен.

— Не кутнуть ли нам, девочки? — весело вопрошал он.

Девочки, не тратя времени на ответ, быстро одевались.

Миша любил тогда ресторанную жизнь, а я, всегда жадная до впечатлений и почти признанная взрослой, азартно кидалась в дозволенный наконец «омут». И вот уже мы на тройке, вздымающей снежную россыпь, мчимся в ресторан — кутить!

Лестница ресторана, ковры и пальмы поначалу ошеломляли меня так же, как в детстве — витрина аптеки на Никольской. В зале полумрак, скрипки нежным голосом приглашают к столику с цветами. Метрдотель интимно склоняется к нашему кавалеру.

— С икоркой, с балычком? Вино для барышни? Предложил бы «Шато Икэм».

А «барышне» все равно, что есть, что пить. Ее просто пленяет вся эта обстановка и не хочется отсюда уходить — никогда. В этот довольно короткий, но бурный период мы обедали в «Праге» и «Эрмитаже», ужинали у «Яра» и «Максима». И в памяти вспыхивает яркое впечатление тех дней — от знаменитой певицы Вяльцевой, пожирательницы мужских сердец.

Ох, как же было не влюбиться! Она выходила в белом, расшитом блестками платье с треном, тонкая талия туго перехвачена поясом, на плечах боа из белых перьев, в {444} зачесанных наверх пушистых светлых волосах, в ушах, на шее горят, сверкают бриллианты. И руки, поющие руки, туго затянутые в белые высокие перчатки, — они тянулись к публике, звали куда-то, покорно опускались и тут же взлетали в кружащем вихре. «Гай‑да тройка, снег пушистый…» — зазывно звенел ее голос. Блестящая, победная, она, раскланиваясь, неожиданно робко посылала в зал свои руки-птицы и женственно-беспомощные улыбки, как бы говоря: «Я слабая — защитите меня от бурь и невзгод».

— Браво, бис, браво, бис! — кричали в зале.

И она снова ошалело мчалась на тройках, целовалась на снегу, пила шампанское для горького забытья — и бриллианты то счастливо, то печально переливались на ее ослепительной шее. Я как-то назвала ее «доброй змеей», за что была расцелована двоюродным братом, влюбленным в Вяльцеву.

После концертов, мы, возбужденные, взбудораженные, устремлялись в «Стрельну». А там — давка лихачей, лошадиное фырканье, хлопанье стеклянных дверей, которые спасает огромный швейцар. Часто нас там ждал дедушка Ипполит Карлович — тогда стол уже был накрыт изысканными яствами. В воздухе — сочетание невероятных ароматов, гул нетрезвых голосов, между столиками — танцующие пары, иногда пьяные купеческие компании, как из пьес Островского, и казалось, сейчас они начнут друг друга купать в шампанском и все вместе бить зеркала.

Самые интересные вечера бывали в отдельных кабинетах, куда приходили цыгане. Как нас сводили с ума низкие, страстно-затаенные голоса цыганок, волнующие гитарные переборы, искренность проникающих в душу мелодий и слов, воспевающих и оплакивающих любовь, сулящих волю, славящих счастье и жизнь… Звон в ушах, сердцебиение, радость беспричинная, безмерная! Программу, как правило, заканчивал высокий, картинный старик. Он пел популярную песню, собирая в прихотливый узор множество морщин на своем лице и распуская их обратно только в припеве, дойдя до знаменитого «крамбамбули!».

Совсем по-другому запомнился «Максим». На эстраду выходила женщина — вся в наглых блестках, из которых сметанно белели голые руки и ноги. В ней все было злобно-неприлично — фигура, движения, выражение лица. Как зверь — даже странно, что без шерсти. С невеселым {445} гиком, топотом и визгом исполняла она какой-то дикий танец, «чарующе» улыбаясь. В зале светло, шумно, душно. Потом на сцене кто-то несмешно смешил. Но все равно это были впечатления, все равно мы были молоды, здоровы, веселы. И возвращаясь домой пешком по серебристому ночному снегу, самозабвенно танцевали падекатр с Мишей Родионовым.

Пора сказать и о себе — ведь я тоже становилась взрослой.

В год моего шестнадцатилетия, после возвращения из-за границы, в Лаптеве отмечалась эта торжественная дата. В нашей семье не принято было делать детям ценные подарки, но шестнадцать лет считались неким возрастным рубежом, и я, заваленная чудесными дарами — золотыми часиками, цепочками, брелоками, — радостно ощущала свой переход из детства в юность. В большой столовой кто-то на рояле заиграл русскую, и Эдуард Петрович пустился в пляс. Каким образом этот немец с полным животиком постиг самую суть русского танца, не знаю, но плясал он лихо — не эстрадно, не балетно, а по-деревенски народно, заразительно. Вдруг он остановился возле меня и подчеркнуто почтительно склонился. Что случилось со мной, чья рука подхватила — я никогда раньше не умела плясать русскую, а вот сейчас, как Наташа Ростова, вдохновенная и невесомая, понеслась вокруг Эдуарда Петровича, выделывавшего предо мной немыслимые коленца. Все были поражены неожиданным шквалом моего темперамента. А произошло все вследствие только что полученного мною предложения руки и сердца от очень славного студента Бориса Сангина, брата Лиды, тогда невесты Володи Венкстерна. Что делать — «лето любви» околдовало всех. До того матримониальные планы относительно меня, кроме семилетнего Гриши в Копнине, имел лишь гимназист Петя Бартенев. Нам было лет по двенадцать, когда он признался мне в любви.

— Никогда! — воскликнула я с пафосом.

— Согласись, — настаивал он, — хоть когда-нибудь, когда будем старыми, ну, в двадцать лет…

Но сейчас другое дело — взрослый студент хочет на мне жениться. Я не была влюблена в Бориса, понимала это и, стоя среди роз возле бюста Пушкина, картинно прижимала руки к груди, томно шепча одно и то же:

— Нет, ах, нет, ах, нет…

Но восторг от сознания своей взрослости и власти над мужским сердцем пьянил мне душу, кипел и выплеснулся {446} в танце, благодаря которому я и запомнила это «любовное» приключение.

Еще раньше и надолго вошла в мою жизнь любовь трудная, мне не нужная, мешавшая. Я не посягнула бы на внимание читателей своей «личной жизнью», если бы история эта так сильно не повлияла на мое человеческое формирование и женскую судьбу, а ее герой не был личностью столь значительной и драматической. Я хочу рассказать о Сергее Михайловиче Соловьеве — человеке незаурядном, талантливом, умном, с тяжелой и странной участью.

Семья его примечательна. Дед, тоже Сергей Михайлович Соловьев, — знаменитый историк, профессор Московского университета, дядя — известный в те времена философ-мистик, богослов, поэт-символист Владимир Соловьев. Помню его в детском тумане, совсем маленькая была, — сидел в кресле, картинный, львиная голова с массой откинутых назад вьющихся волос. Среди образованных, красивых и необычных людей этой семьи самым понятным и милым был брат Владимира Сергеевича — Михаил Сергеевич. Его жена — художница, которой Фет посвящал стихи (у меня долго хранился томик стихов с ее рисунками и надписью поэта), тоже чудная, производившая не совсем нормальное впечатление: волосы закрывали ей глаза и лезли в рот, но не по небрежности — она гордилась своей прической, платья тоже рождала ее фантазия, и они не имели ничего общего ни с модой, ни с общепринятой одеждой. И все-таки, что ни говори, воздух их дома был пронизан утонченным умом и глубокой культурой, как бывает в семьях, интеллигентных во многих поколениях.

Михаил Сергеевич умер внезапно от воспаления легких. В тот же час застрелилась его обезумевшая от горя жена. Два гроба стояли рядом. Мои родители, близкие с этой семьей, приняли участие в оставшемся совершенно одиноким пятнадцатилетнем Сереже. Он прибился к нам и Венкстернам и, хотя имел свой кров, подолгу жил в Лаптеве и постоянно бывал у нас в Москве. Сережа унаследовал от своих предков ум, талант, притягательность, но и душевный разлад, впоследствии решивший его судьбу. Я его помню гимназистом, потом студентом университета — добрым, с открытой душой, образованным и остроумным. Свойственная его личности дисгармония тогда казалась чисто внешней — внутренняя проявилась позже. Сережа был хорош собой, но что-то тревожило {447} в его красоте — думаю, какое-то несоответствие между лбом мыслителя под курчавой шапкой волос, огромными, что называется, «бездонными» серыми глазами с внимательным, поэтически-нежным взглядом и неожиданно грубым, жадным ртом. При этом все лицо не совпадало с фигурой, довольно высокой, склонной к полноте и неуклюжей, а с ней в свою очередь не гармонировали нервные, порывистые движения.

Способности его изумляли всех — он писал стихи, много переводил, особенно древних греков. Мы с Наташей были воспитаны на поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Баратынского, на прозе Толстого, Достоевского, Гоголя. Сережа приобщал нас к современной литературе. Даже непонятно, что находил он общего с такими малявками, но дружил с нами тесно и заинтересованно, посвящал в свои мысли, в свои стихи, о чем свидетельствуют шутливые строки:

«Каких еще великолепий
Недостает тебе, поэт?
Пиши стихи, каких нелепей
 На свете нет.
И с поэтической обновкой
В квартиру Брюсова спеши.
Но прежде стих тот Туське с Софкой
 Перепиши!»

С ранних лет мы знали имена Александра Блока и Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева), чьи родители были знакомы с нашими. Мама рассказывала, что, когда «Саша» родился, она была в Петербурге, навещала его мать и носила на руках вполне упитанного новорожденного. По этому поводу Сережа Соловьев (кстати, двоюродный брат Блока) сочинил стишок, который мы с Наташей переложили на музыку, сопровождая свое пение ритуальным танцем вокруг мамы. Дурными голосами мы выводили:

«В Петербурге на руках
Блока я носила,
И на это у меня
Не хватало силы».

Стихи Блока появились в моей жизни раньше, чем сам он мелькнул в ней. Бродя с Наташей по утреннему саду, мы в два голоса читали:

{448} «Задыхалась тоска, занималась душа!
Распахнул я окно, трепеща и дрожа.
И не помню — откуда дохнула в лицо,
Запевая, сгорая, взошла на крыльцо».

А на вечерних прогулках приглушенно декламировали:

«Бегут неверные дневные тени,
Высок и внятен колокольный звон,
Озарены церковные ступени,
Их камень жив — и ждет твоих шагов».

В то же время Блок стал причиной нашей свирепой ссоры с Сережей. Втроем мы пошли по грибы в лес. Как всегда, говорили о литературе. Зная новые, еще не напечатанные стихи Блока, Сережа проникновенно читал нам «Погружался я в море клевера». Мы слушали не дыша, но когда он произнес:

«Впереди с невинными взорами
Мое детское сердце идет», —

мы запротестовали.

— Как это — «идет» и что за «взоры»? — раздражилась Наташа.

— Разве ты не понимаешь? — нахально подхватила я и прутиком нарисовала на песке треугольное сердце на хилых ножках с глядящими вбок глазами. — Это смешно!

Боже, что тут произошло! Затоптав мое произведение, Сережа стал громко сокрушаться по поводу нашего полного непонимания, хотя «могли бы уж, кажется, смыслить больше» (а нам было лет по двенадцать), но его упреки тонули в нашем «саркастическом» смехе. Тогда, окончательно возмущенный, он бросил нас в лесу, что ему, как взрослому, не полагалось, а мы набрали много белых грибов и благополучно вернулись домой. Чтобы задобрить Сережу, мы вдохновенно вопили:

«О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!»

Мы помирились. Но и сейчас, при всей великой любви к поэзии Блока, сознаюсь, мне не нравится это сердце на ножках.

Пережили мы и детское увлечение Андреем Белым. Самозабвенно читали его «Симфонии» — ничего не понимали, {449} но строчки вроде «тихая лазурь бесстрастным взглядом провожала путешественников» околдовывали. Черный крест, который он носил на груди, тоже казался необыкновенно значительным символом.

— Боже мой, — сокрушалась мама, — такой был красивый, беленький мальчик — веселый и простой. И вдруг стал лысый урод и кривляка. Это ужасно!

Но мы с Наташей все равно хранили раздобытый где-то студенческий портрет Белого и приветствовали друг друга бессмысленными словами: «Здравствуй, о мое беззакатное дитя!» Папа смеялся, мама сердилась. А мы вдруг как неизвестно за что любили, так неизвестно за что и разлюбили его.

Гимназистками последних классов, мы, несмотря на мамино недовольство, бывали у Сережи, когда там собирались литераторы. В небольшой комнате толпились знаменитости, из которых нам опять же больше других запомнился Белый. Молодой, с глазами, в которые трудно было заглянуть — они то прикрывались, то щурились, будто утаивая бушующую в них бурю, — он существовал как бы в двух планах, внутреннем и внешнем, свободно и неожиданно перешагивая из одного в другой. Для любезного поведения у него был ассортимент довольно банальных фраз. Например, встречаясь с ним, мы уже ждали вопроса: «Вы учитесь или уже кончили?» И он действительно его задавал, при этом интонация придавала этим обыкновенным словам загадочно-значительный смысл и особый ритм. Я однажды не выдержала и сказала: «Борис Николаевич, вы так странно говорите, как будто поете», чем, по-моему, очень ему угодила (могли ли мы оба тогда предположить, что когда-нибудь встретимся в его «Петербурге?»). Было в нем какое-то чудачество — то ли органичное, то ли придуманное. Бывал он очень сердит, хотя многие утверждали, что его доброта безгранична. Однажды, на кого-то разозлившись, он кинулся к своему красивому чемодану (он жил тогда у Сережи) и стал лихорадочно перекладывать вещи, как будто собираясь немедленно уехать. Но, сложив и заперев чемодан, продолжал прерванную беседу.

Среди Сережиных гостей постоянно возникали «идейные» скандалы с проклятиями друг другу, тут же оборачивающиеся «союзом до гроба» — сложность отношений в этом обществе меня пугала. Садовский, Кобылинский (он же Эллис), Нилендер — все курили, спорили, нервно ходили по комнате, но дружно признавали своим учителем {450} и кормчим Валерия Яковлевича Брюсова, тоже бывавшего у Соловьева. Элегантный, холодный, несколько напыщенный, облеченный высоким званием мэтра, он говорил мало, довольно резко и был похож скорее на профессора, ученого, чем на поэта. Там же я увидела издателя Метнера и узнала о существовании издательства «Мусагет».

В редакцию «Мусагет», пристанище символистов, Сергей Михайлович меня тоже привел. В светлой, красивой комнате за небольшим круглым столом — безукоризненно корректный и строгий Брюсов, Эллис и Бердяев. Говорят замысловато, особенно Бердяев, «нездешними» словами, имеющими, видимо, какой-то обратный смысл. Я, пятнадцатилетняя, в своем выходном лиловом платьице, томлюсь от непонимания и, пытаясь развлечь себя, разглядываю публику. В основном это модно-загадочные дамы, сидящие в изломанно-художественных позах на диванах и креслах. Одна — таинственная ундина с распущенными волосами, другая — встрепанная вакханка, третья — маленький паж с челкой, четвертая — с лорнетом, глядит из-под век, якобы плохо видит… Как в плохой самодеятельности, они играют придуманные для себя роли, в которых все — фальшь, глупость, кривлянье. И вьются вокруг своего бога — Брюсова, но ни естественности, ни искренности в этом поклонении нет. Мне нравились тогда стихи Брюсова (и много лет спустя по каким-то ассоциациям всплывали в памяти его строки) и Вячеслава Иванова — он тоже выступал в «Мусагете». А вообще эти вечера с их заумью были мне чужды, и я всей душой рвалась домой, где все так мило и понятно. Но дома при обсуждении вечера начинался спор. Папа, признавая интеллект и дарование некоторых поэтов, отрицал символизм как литературное направление.

— Зачем так затемнять свою мысль, свое чувство, чтобы я сидел и догадывался? — недоумевал он. — Скажите, пожалуйста, почему не сделать это просто и точно?

Я, находясь под влиянием Сережи, чувствовала себя в эту минуту ответственной за весь символизм.

— Не все можно выразить словами. Вот Андрей Белый — он ритмом… — пыталась я поучать папу, но мой неубедительный голос тонул во всесемейном неодобрительном шуме.

Яростно поносил символистов дедушка Ипполит Карлович. Он входил в комнату, наполняя ее запахом крепких мужских духов, церемонно целовал дамам ручки и с ходу начинал громить нас и наши увлечения, да так молодо и {451} остроумно, что молодежь проникалась чувством дружбы к своему боевитому оппоненту.

— Не может быть, что Бальмонт — мужчина! — кричал на меня дедушка. — Эти стихи писала женщина, madame Бальмонт!

Я не очень любила Бальмонта, но считала своим долгом защищать его. Не тут-то было — папа подливал масла в огонь.

— «Я смерть свою нашел в себе самом. Я гибну скорпионом — гордым, вольным…» — высокопарно читал он.

— Скажите, пожалуйста, он решил быть «скорпионом гордым»! — Дедушку разбирал «сатанинский» смех. — А почему скорпион гордый? Ну, что ты молчишь, — снова накидывался он на меня, — не хочешь сознаться, что он идиот?

Не отстаивая эти стихи, я утверждала, что другие, вот те, — действительно прекрасные.

— И все-таки, — мягко уговаривал меня папа, — человека, который говорит о себе: «О, я буду воздушным и нежно-внимательным» или «Моя душа — оазис голубой», — признай, такого человека нельзя принимать всерьез.

— При чем тут человек! — взрывался, уже, казалось, притихший дедушка. — Не человек и не мужчина — барыня с усами!

После этого спор утопал в общем смехе. Мой интерес к символистам сник довольно скоро, уступив место прочной любви к Марине Цветаевой и Анне Ахматовой.

(Должна сделать небольшое отступление. Несколько лет назад один симпатичный молодой актер сказал мне: «Я купил интересную книжку со стихами старинных поэтов, которых давно уже не читают». «Сейчас он назовет мне Тютчева, — решила я, — и меня от злости разорвет». Оказалось еще хуже — это были стихи Волошина, Цветаевой, Ахматовой. Поахав, я объяснила как умела, что их нельзя относить к прошлому, и не только потому, что они жили совсем недавно. А про себя подумала: «В Древней Греции говорили: “Искусство — длинно”. А для бодрого юноши и его приятелей оно начинается со дня их рождения — так, что ли? Ведь это ужасно, ведь души их будут нищими и нагими, а они и не заметят, не поймут».)

Из всех людей, встречавшихся в этом кругу и уже полузабытых, живым навсегда в моем сердце и памяти остался Блок, хотя судьба подарила мне всего несколько встреч с ним. Первые — когда я была совсем маленькой, {452} лет восьми — Сережа, навещая Блока, брал меня с собой. Потом я видела Блока среди Сережиных гостей, но он быстро уходил, — мне казалось, что они ему чем-то не подходят. Разговаривать мне тогда с ним не пришлось, и я внимательно к нему присматривалась. Меня удивили его глаза, они были синего цвета — на редкость правильного, какого обычно не бывает в окраске человеческих глаз. Лицо тоже правильное, скорее, даже античное, не очень подвижное. Наверное, поэтому Сергей Михайлович называл его в своих рассказах «греческим мальчиком». Он был очень хорош чем-то тогда для меня неуловимым и отличался от всех остальных.

В следующий раз мы встретились в Петербурге. Я только поступила в Художественный театр, это были первые мои гастроли в бессонном весеннем городе белых ночей. Сергей Михайлович, считая, что я очень похожа на жену Блока, решил нас свести. Он повез меня к родственникам Соловьевых и Блока. Мы приехали раньше и сидели в гостиной, обсуждая литературные новости. Александр Александрович и Любовь Дмитриевна вошли вместе, я впилась в нее взглядом. Она двигалась величаво — высокая, с хорошей фигурой, гладкими волосами и небольшими, но красивыми глазами, эффектная в своем нарядном белом платье. Я, совсем тогда юная, хрупкая, вообще казавшаяся девочкой, не нашла между нами ничего общего, кроме разве зефирно-розового цвета лица. Со мной совершенно согласилась и сама Любовь Дмитриевна и хозяева дома. Только Соловьев и Блок упрямо настаивали на нашем сходстве. Поскольку Любовь Дмитриевна считалась красивой женщиной, я не стала противоречить им.

Супруги сидели как-то врозь, не общаясь. Дамы завязали тягучий разговор.

— Вы любите на лодке кататься? Хотите поехать вдоль Невы? — неожиданно и безусловно ко мне обратился Блок.

— Ты спрашиваешь или снисходишь? — тут же недобро откликнулась Любовь Дмитриевна.

— Спрашиваю, — сдержанно ответил он.

— Так я тебе отвечу: нет, не люблю кататься, нет, не хочу вдоль Невы…

Я запомнила эти малозначащие фразы, потому что был в них какой-то им одним ведомый «второй план» и явная для остальных непростота отношений.

Блок подолгу глядел на Сережу, пристально всматриваясь в меня — для этого у него были причины, о которых {453} я расскажу позже. Ему вообще органически было свойственно любопытство к людям. С его приходом сразу становилось легко. Он задавал вопрос так заинтересованно, ответа ждал так внимательно, слушал так жадно, что ему хотелось отвечать подробно и искренне. Разговаривая, он как-то вбирал в себя людей, и глаза его излучали неправдоподобно синий цвет.

Домой возвращались вчетвером, уже ночью, по белому Петербургу. Наутро мне принесли от Блока три подписанных томика его стихов. Стыдно сказать — они не сохранились, пропали при переездах. Сейчас, кажется, из рук бы не выпустила, что бы ни происходило. Впрочем, сейчас я многое бы сделала не так…

Потом Блок приехал в Художественный театр, когда ставили его «Розу и Крест». Окруженный вниманием корифеев, он, сопровождаемый ими, вошел в буфет, где я одна сидела в углу за столиком. Думая, что он не видит меня или просто забыл, я продолжала пить чай. Он несколько раз посмотрел в мой угол, затем встал и направился ко мне. Я вся сжалась в ожидании тяжелого тогда для меня разговора о Сереже. Он начал неожиданно.

— Вы не узнаете меня? Я — Блок. — Ни тени кокетства не было в этом вопросе.

— Господь с вами, Александр Александрович, — взмолилась я растерянно, — как можно вас не узнать…

Блок, как всегда, был прост и доброжелателен.

— Вы счастливы? — спросил он.

— Я в тревоге.

— Сережу видели?

— Нет, не могу…

— Я понимаю вас. А я живу тяжело…

— У вас другие глаза, — осторожно сказала я, вглядываясь в его действительно изменившееся, грустное лицо.

Мы говорили недолго, он вернулся к тем, кто его нетерпеливо ожидал.

Прошло время. Первая студия гастролировала в тревожном Петрограде. Мы сидели в гримерной у Монахова, когда, промокшие под осенним дождем, оживленные и смеющиеся, появились Блок и Мария Федоровна Андреева. И опять он ласково встретил меня. Речь шла о театре. Блок горячо настаивал на романтическом искусстве, утверждал Шиллера. (Что говорила Андреева — не помню, как завороженная глядела на ее красоту.)

Наконец последняя встреча — нереальная, фантастическая. Снова Петроград — на этот раз вечерний, скрытый {454} павшим с моря туманом. Туман стоит молочной стеной, на улице никого не видно, поэтому кажется, что город пуст. Только откуда-то льется чистый, высокий женский голос — неужели у кого-нибудь окно открыто? Мы с Симой заблудились, с трудом различаем друг друга, не знаем, куда идти, и спросить некого… Вдруг за туманной пеленой возникает мужская фигура.

— Скажите, пожалуйста… — стремительно вскидывается Сима.

Человек что-то отвечает — я скорее угадываю, чем вижу серое, измученное лицо, — и исчезает.

— Соня, это Блок! — Сима кричит, как будто в тумане не только видно, но и слышно плохо.

Я уже и сама поняла.

— Да, да, его надо догнать! — тороплюсь я.

Но поздно. Блок растворился в белом влажном тумане. И навсегда. Когда пришло известие о его кончине, я все вспоминала этот театрально-преувеличенный туман, поглотивший поэта, все твердила из его стихов: «Так пел ее голос, летящий в купол…» Господи, мучилась я, плача о Блоке, откуда взялся тогда в призрачном, будто вымершем городе высокий, чистый голос? Этого не узнать, как и не догнать уже Блока — никому, никогда.

… Многие люди, встречи, события связаны в моей жизни с Сергеем Михайловичем Соловьевым. Влияние его на меня, человеческая наша близость были так велики, что могли стать еще одним прекрасным даром моей юности, но обернулись ее проклятием. Сережа полюбил, выдумал меня, еще когда я была девочкой.

Росла я, взрослел он, культивируя свое чувство, которое постепенно стало наваждением. Любовь ко мне он сделал смыслом своей жизни, его стихи обо мне составляли тома. Я представала в них розой и вакханкой, китаянкой и Венерой, великой артисткой и роковой женщиной. Все это не имело ко мне ни малейшего отношения — я была просто хорошенькой гимназисткой, а потом начинающей девочкой-артисткой, занятой в массовых сценах и ничего не понимающей про любовь. Последнее обстоятельство чуть было не сыграло действительно роковую роль в моей жизни. Я не знала разницы между детской любовью к другу семьи, какая была у меня к Сереже, и взрослым, совсем другим чувством. Поэтому, когда он внушал мне, что бог нас создал друг для друга, что на небесах наш брак предрешен, — я верила. Но не радовалась. Я считала его замечательным, талантливым, красивым, умным и добрым, {455} он был в нашей семье своим, почти родным, но что-то отталкивало меня в его фанатической любви, что-то страшило в подспудной страсти, которую, вероятно, я подсознательно чувствовала. И длилось это не дни, не месяцы — годы. Сейчас мне довольно просто сформулировать причину — меня не влекло к нему, не пробуждал он «волнения в крови». А тогда я терялась, металась — со мной произошла странная вещь. Вместо того чтобы, как все девушки, мечтать о любви, я, убежденная им, что люблю его, стала вообще отрицать любовь, бояться ее, как несчастья. Своей подруге Тане Игнатовой я писала: «Вот насчет любви — только не говори никому — я не хочу, чтобы меня любили. Я знаю, С. и умный и красивый, но я убегаю от него за все бревна и кусты, и мы с Таткой выставляем дозорным Зюльку. Может быть, потому что С. взрослый?» Это полудетское письмо кажется наивным. Но проходило время, а беспокойство от неумения разобраться в себе самой все больше угнетало меня. Ночами я думала, что ни с кем мне не бывает так интересно, как с Сережей, что он для меня лучше и ближе всех. Значит, решала я, он и есть моя любовь. И наутро встречала его весело и доверчиво. Он, счастливый, читал мне стихи, говорил о своей любви, а я вскоре опять, чем-то расстроенная, подавленная, хотела только бежать от него. Потом начинались общие игры, мы все вместе чему-то радовались, о чем-то спорили, и снова не было стены между мной и Сережей, и снова она возникала через несколько часов на прогулке. Это было похоже на многократно повторяющийся сон — страшно, хочется проснуться, но не можешь. Я делала отчаянные попытки вырваться, освободиться, обрести ясность в жизни и в наших отношениях. Все было тщетно. Я писала Сереже письма, пытаясь объясниться. Он отвечал мне длинными посланиями, в которых отказывался понимать меня, принимать всерьез мои сомнения. Я пыталась честно поговорить.

— Сережа! Ты мне веришь, что я тебя не люблю?

— Нет, не верю.

— Но пойми, когда ты со мной, мне действительно хорошо, интересно. А тебя нет — я не чувствую твоего отсутствия, ты должен приехать — я не радуюсь.

— Я это знаю, но поверить в то, что ты меня не любишь, — не могу. Помнишь, как ты волновалась, когда долго не было писем от меня, помнишь, как встретила меня…

И бесконечный разговор продолжается. Мы ходим по холодным переулкам Мясницкой, мы мерзнем, мы не можем {456} ни до чего договориться. Наконец подходим к моему дому.

— У меня нет жизни без тебя, я теперь погибну. И если со мной случится что-нибудь страшное, всегда помни: это ты сделала, — говорит он просто. — Я не упрекаю тебя, я просто боюсь, что ты ошибаешься… — И уже на лестнице: — Соня! Ведь это бог знает что такое, ты не можешь меня не любить…

Дома я страдаю, не нахожу себе места, корю себя. Как я смею его не любить — он прекрасен, он делает мою жизнь лучше, увлекательнее. Вот дивные цветы — он их мне подарил, вот редкие книги — он их мне принес, вот полные преданной любви стихи и письма — он их мне пишет. А люди, какие интересные люди вокруг него — я бы никогда их не узнала, — и как они ценят его талант, как любят его… И если он меня разлюбит, если его не станет — как обеднеет, опустеет моя жизнь, мне и представить себе невозможно, что его нет рядом…

После венчания Люси Сережа стал меня уговаривать обвенчаться в этой же церкви.

— Оставь меня, не сейчас, я сейчас не могу… — невнятно бормотала я.

Он счел мою неуверенность колебанием — не отказом.

— Хорошо. Я буду ждать, — сказал он.

Он ждал меня буквально, стоя часами на морозе — сначала возле гимназии, потом у служебного подъезда Художественного театра. Весь застывший, но улыбающийся, шел провожать домой, по дороге читал новые стихи, смешил рассказами о том о сем, влюбленно глядя прекрасными серыми глазами. Я смеялась, чувствовала себя легко, свободно и почти любила его сама. Но тут начинался очередной мучительный разговор или на глаза попадалась книга с посвященными мне стихами, казавшимися прелестными, когда он мне одной их читал, но бесстыдными — в публикации для посторонних, и я взрывалась, бунтовала.

В какой-то момент в наших отношениях, казалось, произошел перелом. Я решила стать его невестой, что он понял сразу, без единого моего слова. Но, когда, провожая домой, захотел меня поцеловать, я инстинктивно оттолкнула его, и мы обменялись коротким враждебным взглядом. Мы продолжали видеться, он по-прежнему «выводил» меня — это бывало интересно, но везде я тяготилась интересом окружающих ко мне как его невесте и героине стихов. Эти бесконечные «смотрины» рождали во мне {457} протест. «Не невеста я ему, не невеста», — твердила я про себя. Потом была свадьба моей подруги по театру Тамары Юркевич. Я смотрела на нее, необыкновенно красивую в венчальном наряде, и сознание, что скоро и я так же буду стоять рядом с Сережей и навсегда после этого останусь с ним, привело меня в отчаяние. Если у нас с ним любовь, а наверное, это любовь, — значит, я страшусь любви, значит, я не хочу любви, думала я совершенно как в детстве. И снова сказала ему (в который раз!), что не могу быть его женой. И стала избегать встреч с ним.

В театре я была говорливой, веселой, но никто из молодых актеров, чьи ухаживания я шутливо принимала, не мог предположить, как далека я от этих столь естественных в юности интересов, под каким гнетом томится моя душа.

А Сережа все писал мне.

«Как хорошо было беседовать с тобой в первый день весны, говорить о самом дорогом, о Греции, о мудрости, о красоте, — с тобой, мое единственное солнце, единственный источник красоты и мудрости… Позволь любить тебя, видеть тебя хоть иногда, и я буду счастлив, хотя, пока сердце бьется, не перестану мечтать о счастье с тобой.

… Часто думаю, отчего у вас в доме все бывает такое чудесное, благоухающе-свежее — до последней вещицы. У древних и у вас в доме я научился тому, что несет культура».

Тоска, боль, трогательная привязанность к нашему дому, сквозившие в письмах, заставляли меня чувствовать себя злодейкой, лишающей бедного путника единственного приюта. Но страх перед его нездоровой, какой-то темной любовью, но неприятие всего его целиком, но потребность скинуть с себя бремя тяжких отношений были так остры, что делали меня глухой и жестокой.

Сережа писал на красной бумаге — я вздрагивала, открывая конверт: «Я начинаю просыпаться от огрубения, варварства, мистицизма и декадентства. Ты вернула меня в твой изящный и прекрасный мир. Чем больше я знаю тебя, тем больше поражаюсь твоим совершенством, и поэтому идти мне от тебя некуда… А ведь пора проститься с молодостью, жениться благоразумно на какой-нибудь хорошей девушке, которой я не буду писать стихов.

… Наконец до души дошел твой крик: “Пойми ради бога!” Моя любовь к тебе — это вопль и кровь. Такая безмерная {458} любовь, когда слышишь разговор звезд. Ну вот. Кажется, я наконец понял тебя. Прости. Прости. Прости последние напоминания обо мне. Не долго, не долго… Без тебя мне остается уйти в мир книг и одиноких грез. Неизбежный конец этого пути — безумие».

В очередной раз дождавшись меня после спектакля, Сережа молча взял меня за руку и посадил в пролетку, тихо сказав извозчику: «К вокзалу».

— Сережа, куда мы едем?

— Недалеко. Сейчас узнаешь.

В молчании мы проехали Камергерский переулок, Кузнецкий мост, Мясницкую. Лицо у него было странное — чужое, злое.

— Куда мы едем? — снова спросила я. — Я устала, хочу есть, спать… Вот же Юшков переулок и мой дом…

— Сейчас, сейчас ты будешь дома, — отвечал он.

Извозчик остановился у Казанского вокзала.

— Жди меня, я сию минуту вернусь за тобой. Только проверю поезд, — не глядя на меня, сказал Сережа и ушел.

Извозчик повернул ко мне спокойное бородатое лицо.

— Вам, барышня, в Юшков? — и хлестнул лошадь.

— Подождите, как же мы его оставили? Господи, что происходит? — Я дрожала от страха.

Извозчик погонял. Только у Чистых прудов он снова оборотился ко мне и сказал строго и кратко:

— Он тебя, дорогая, под поезд мог бросить. Бог с им.

Дома я ничего не сказала. Я не знала, что хотел сделать со мной или с собой Сережа, но была уверена, что извозчик меня спас. Ночь я не спала. И все повторяла, как приказ, его слова: «Бог с им».

Утром вышла вместе с папой. С репетиции возвращалась на извозчике. Расплачиваясь, смотрела по сторонам — никого нет. Но, подходя к подъезду, увидела спину Сережи. Он шел вдоль дома, потом вдруг круто повернулся. Я кинулась на четвертый этаж, бежала, задыхаясь от волнения и высоких ступеней, слыша догоняющие меня неумолимые шаги. Я успела захлопнуть за собой дверь нашей квартиры, без сил привалилась к ней — по ту сторону раздавалось его прерывистое дыхание. Опять ничего не сказав родным — в общем-то ничего не случилось, — пошла на вечерний спектакль. Стараясь заглушить не оставляющее меня беспокойство, на обратном пути из театра бойко тараторила с провожавшим меня кавалером.

{459} Дома навстречу мне вышел из кабинета взволнованный папа.

— Зайди ко мне, Софулька, — позвал он и, затворив за мной дверь, сказал осторожно, подбирая слова: — Случилась беда. Сережа заболел. — Пауза. Я приготовилась к худшему. — Он порезал себе руки и выбросился из окна. Он жив. — Снова пауза, но папа еще не все сказал. — У него в кармане нашли револьвер, он все говорил, что револьвер ему еще будет нужен. — Папа шумно вздохнул. — Словом, он сошел с ума, его увезли в больницу.

Мы молчали. Папа деликатно отвел глаза и смотрел на репродукцию «Сибиллы» Микеланджело.

— Я пойду, папа, пора спать. Я пойду, — сказала я.

С той ночи множество раз я видела во сне, что вхожу в свою комнату, зажигаю свет, а на диване, закрыв лицо порезанными руками, сидит Сережа, и я знаю, что нельзя себя обнаружить, потому что он ждет меня, чтобы убить. Я стараюсь не дышать, задыхаюсь и наконец просыпаюсь.

Сережа пробыл в больнице около двух лет. Я не навещала его, знала, что он бредил мной — то проклинал, то звал, в буйных приступах пытался покончить с собой.

Подавленная его несчастьем и непоправимостью своей вины, я продолжала работать, скрывая свое потрясение от моих товарищей по театру — они были далеки от Сережиного окружения, а встречая его друзей, переходила на другую сторону улицы — все они осуждали меня. Все, кроме Блока, пожалуй. Сережа показывал мне его письма: «… Ты все еще пасешься в Камергерском переулке? Зря. Все равно она скоро выскочит за какого-нибудь актерика». Думаю, шутливыми словами Блок хотел отвести Сережу от меня, зная, что добром эта любовь не кончится. Да и в Художественном театре, когда мы встретились, Александр Александрович был добр ко мне и полон сочувствия.

Простил меня и сам Сергей Михайлович. Поправившись, он написал мне:

«Милая моя Соня! Пишу тебе из мрачного места, которое покидаю на днях. Пожелай мне или быть на свободе, или не быть вообще. … Мне все стало ясно… Нас обманул август.

… Ты всегда чувствовала, моя дорогая, что нам не судьба быть вместе. Ты давала мне счастья сколько было в твоей воле, и никто не вправе становиться между нами и судить нас. … Отношения наши были роковые, и оба мы должны {460} были найти семейное счастье с иными людьми. Ты и найдешь его, моя дорогая. … Таня была у меня. Она меня ждала и любила. Если б я раньше откликнулся на ее призыв! … Теперь я иду с Таней, а тебе — книга стихов и последние фиалки. … Я знаю, что ты меня любишь и не забудешь никогда… Люблю тебя и Владимира Егоровича. Целую твои руки, как бывало зимними вечерами».

Казалось, все уладилось. Сережа выздоровел, женится на Тане — одной из трех сестер Тургеневых (две другие были замужем за Белым и Эллисом), не винит меня, не проклинает… И все-таки тяжелый груз лежал на сердце. Я действительно — он не ошибался — и любила его, и жалела, и знала свою вину. Люся уговаривала: «Ты не виновата», папа успокаивал: «Ты угадывала его болезнь, она тебя и отталкивала». Сама я себе твердила, что не играла с ним в кошки-мышки по жестокости, что сама не могла в себе разобраться, что, обычно волевая, энергичная, жизнеспособная, я под напором его доводов, убеждений, горящих глаз становилась вяло-безвольной и беспомощной. Но я не могла не сознаваться себе, что помимо этого мне стало привычным и необходимым его обожание, которое я принимала, вместо того чтобы решительно прервать наши тягостные отношения. Была моя вина, была. Сейчас я думаю, что самую страшную роль в его жизни сыграл все-таки душевный недуг. Тогда же думала о сбывшемся пророчестве его последнего письма — и безумие и «благоразумная женитьба на хорошей девушке» — все состоялось.

Казалось, могла и я начинать новую жизнь. Внешне она шла пестро: репетиции, гастроли, спектакли, новые роли, веселые посиделки с друзьями, ухаживания, из которых могло бы произойти множество романов, — я искренне жила всем этим. И все-таки еще долго душа моя была закрыта для любви и женского счастья, еще долго не сглаживались рубцы от минувших событий.

Однажды ранней весной я с подснежниками в руках шла по Армянскому переулку, мимо церкви. Она была открыта, хотя день был обычный, не праздник. Какой меня голос позвал, какая рука повела — не знаю, но я ступила туда. Публика поразила меня — много известных людей, писателей, поэтов, профессоров с женами, сестрами. Все они откровенно недружелюбно смотрели на меня — я ничего не понимала. В этот момент в «царских вратах» в полном облачении священнослужителя появился Сергей Михайлович — глаза устремлены вверх, риза утопает {461} в золоте солнечного луча, проникающего сбоку через узкое окно, знакомый голос что-то произносит… Вдруг он опустил взор, и глаза наши встретились. Я кожей ощутила настороженно-враждебное, напряженно-внимательное любопытство толпы. Все это длилось мгновение. Он приспустил веки, а я, неестественно выпрямившись, ни на кого не глядя, пошла сквозь строй неодобрительных взглядов, шепча себе для успокоения: «Оглашенные, изыдите!»

Оказалось, это была первая служба, отправляемая новым священником. А я, ничего не зная, беспечно залетела туда. Потом, на чьих-то крестинах, мы встретились дружески, даже нежно. Но мне мешали его лиловая ряса, серебряный крест — все казалось ненатуральным, и я поспешила уйти. Он был уже женат тогда и вскоре вместе с Таней уехал из Москвы.

Я понемногу стала приходить в себя. И совершенно неожиданно установила, что за всеми перипетиями наших отношений с Сережей чуть было не просмотрела собственное чувство. Оказалось, что я давно, сама того не понимая, влюблена в своего двоюродного брата Эрика, сына моего петербургского дяди Николая Егоровича Гиацинтова. Я упоминала, что кроме дочерей Веры и Кати в этой семье были два сына — Юра и Эрик. Оба учились в кадетском корпусе, оба окончили артиллерийское училище, оба принимали участие в наших шалостях и в Лаптеве и в Петербурге, с обоими я дружила, ну, может быть, с Эриком чуть больше. У него были темные блестящие глаза с японски поднятыми кверху уголками, красивые руки с тонкими пальцами, удивительно стройная для мужчины талия и длинные-предлинные ноги, за которые в детстве он получил кличку Баскервильская. Эрик был умен и смешлив, трудолюбив и ко всему способен — к точным наукам и музыке, к иностранным языкам и спорту. При свойственной ему задумчивости он обладал не изменявшим ему никогда чувством юмора. Но главным в Эрике были ответственность, смелость (все трудное он как бы между прочим всегда брал на себя) и понятие чести — родины, полка, семьи, женщины. Я никогда не встречала менее эгоистичного и более мужественного человека, никогда не видела такого строгого подчинения высочайшим моральным устоям. И при этом какая скромность — я часто наблюдала, как люди поначалу не замечают его среди других, а потом выделяют и не могут от него оторваться. Его нельзя было обмануть, запутать — не потому, {462} что он был проницательнее остальных, просто всякая фальшь отторгалась от него, не задевая.

У нас в доме самым высоким званием было «доблестный человек» — его придумал Сережа Соловьев для моего папы. Вторым «доблестным» считался Эрик. Мы с ним всегда родственно-нежно любили друг друга. Как я потом поняла, его чувство менялось: сначала — детское обожание, потом — мальчишеское ухаживание, дальше — юношеское поклонение и, наконец, любовь.

Все это знали, кроме меня, переживающей свои сложности с Сережей. Правда, когда Эрик был худеньким мальчиком-кадетом, он неожиданно прислал мне письмо: «Ты знаешь, милая Софочка, я влюблен в тебя. Вот теперь сижу больной и пишу это письмо, которое, может быть, завтра разорвал бы. … Не скажу, что я тебя полюбил с первого взгляда. Нет! Я тебя полюбил в один вечер, после первых танцев в Лаптеве. И вот с тех пор я тебя люблю без перерыва. Иногда моя любовь, которая известна мне одному, становится очень страстной, а иногда течет ровно. Если бы у меня была хоть очень маленькая капля надежды, то я бы тебе уже давно написал, но теперь я пишу тебе, потому что становится прямо-таки нестерпимо. Да! Я люблю тебя со всей страстью и пылкостью, на какую способен человек. Любовь эта святая, потому что она меня воздерживает от многого такого, что я сам в душе не люблю и не хочу сделать. Не сердись на меня за то, что я тебе здесь пишу, и ответь мне хоть что-нибудь».

Я искренне смеялась над этим письмом, не подозревая, что через годы Эрик подтвердит каждое слово из него и этим сделает меня счастливой. А тогда я радовалась встречам с Эриком, это было естественно — ведь брат.

Помню пыльную дорогу через клубничное поле. После жаркого дня вечер пахнет ягодами. Эрик поет романсы, военные песни ему надоели. Нам все нравится, как он поет, нравится вечер, дорога. Он держит меня под руку, и мне невыразимо хорошо от его крепкой мужской руки, я купаюсь в горячей волне его близости. Но если б мне сказали: «Ты влюблена», я бы не поверила. Нет, нет, нам просто хорошо и дружно, что вы, что вы!

А как я любила его наезды в Москву из Петербурга. В нашей профессорской квартире раздавались непривычно-военные звуки — бряцание оружия и звон шпор.

— Софочка дома? — слышался из передней голос Эрика.

— Душенька Эрик, приехал! — кричала я, и бежала ему {463} навстречу, и припадала к пахнущей кожей портупее, щекой задевала твердый погон.

Он приносит мне неприлично большие коробки шоколада от Крафта (почему-то я думала, что такие дарят кокоткам), но это не влияло на аппетит и срок, в который коробка пустела. А потом с военным шиком он мчал меня на лихачах — в театр, в концерт, в гости. И все это я называла дружбой — ведь любить я должна была Сережу. Что это такое, гипноз?

Началась война с Германией. История с Сережей осталась позади, а Эрик уехал на фронт. Он писал мне письма — без бахвальства, но из них вставал образ храброго русского офицера. Вероятно, он действительно был храбр и талантлив — и Георгиевский крест получил и в чин полковника возведен.

Я радовалась его успехам и тому, что пуля, посланная в его сердце, скользнула по бумажнику, в котором хранилось мое письмо. Но вот в пятнадцатом году я увидела его имя в газетных списках тяжелораненных — и вдруг почувствовала, как похолодело и опустело мое сердце. Ночью я долго сидела на почтамте, ожидая разговора с Петербургом и страшась услышать: «Он умер».

Он выжил. А я поняла, что все трагически перепуталось в моей жизни — это Сережу я любила как брата, а в Эрика была влюблена.

Перефразируя Толстого, можно сказать, что все счастливые романы одинаковы — Эрик приехал, мы обвенчались. Наш брак обещал был счастливым, долгим, но неожиданно и довольно скоро оборвался. Суждена, видно, была мне другая судьба, другая любовь — огромная, пожизненная. Она вобрала в себя все, что называлось мной, и я никогда об этом не пожалела. А Эрика помню, как помнят юность, мечту, первую любовь, — нежно и благодарно.

Соловьев же снова возник в моей жизни. Прошли годы с того дня, как мы последний раз виделись. Я после первого замужества жила с родителями при Музее изящных искусств, где папа тогда директорствовал. Как-то иду домой. Слышу голос:

— Софочка, ты ли это?

Оборачиваюсь — и среди людей, расчищающих снег на улице, вижу Сережу, веселого, здорового, былого. Как мы оба обрадовались! Он стал бывать у нас, не заставая меня, оставлял на столе записки и стихи. Я читала, возвратясь из театра:

{464} «Как сладко, все простив друг другу,
Без злого пламени в крови,
Глухою ночью слушать вьюгу —
Все ту же сказку о любви.
 О нет, не к тем сгоревшим негам!
 Но ласку грустную пролей,
 Дохнувши розами над снегом
 Моих последних февралей».

Мы встречались ясно, душевно открыто, подолгу разговаривали, вспоминали Лаптеве и все милое, связанное с нашей юностью, смеялись — как тогда, прежде. Я знала, что семейная жизнь его не задалась: Таня, родив трех девочек (одна из них умерла), изменила ему и, живя с новым мужем в том же доме, создала Сереже унизительный ад, из которого он бежал. Никогда он не говорил о Тане, и мне ли было о ней судить. Люся и Наташа находили, что Сережа снова в меня влюблен. Но я была уже взрослой, много пережившей женщиной, воспринимавшей жизнь спокойнее, мудрее, и наши новые отношения были присыпаны пеплом прошедших над нами гроз и лет. Понимал это и Сергей Михайлович. Он писал:

«… Да, пожалуй, за то ты мне ближе, дороже,
Что отцвел твой апрель, что мучительных лет
На лице твоем юном виднеется все же
Опаливший тебя, умудряющий след».

Один раз с Люсей и Мишей Родионовым мы пришли к нему. В небольшой, совсем без мебели комнате по полу были раскиданы связки книг. На одной из них сидел Андрей Белый. Они яростно спорили, кричали, испепеляя друг друга ненавидящими взглядами. Знакомая картина! Как меня злили эти скандалы когда-то, а в тот день я была даже тронута их юношеской запальчивостью.

Выйдя вторично замуж, я познакомила Берсенева с Соловьевым. «Он вызывает во мне непреодолимую антипатию», — сказал потом Иван Николаевич. И я, завихренная своей новой жизнью, любовью, театром, потеряла Сережу из виду. Последние присланные им тогда стихи кончались так:

«Моей весны неверная подруга!
Придет ли день, когда в ином краю,
Где нет цепей, где не бунтует вьюга,
Тебе я песнь последнюю спою!»

{465} О его дальнейшей судьбе до меня доходили смутные сведения. Соловьев много переводил — Вергилия, Эсхила, Сенеку, Шекспира, Мицкевича (МХАТ 2‑й в его переводе ставил «Орестею»). Его талант высоко ценил Луначарский, который, рассказывали, помог ему получить заказы на новые работы. Но Сергей Михайлович почему-то перешел из православной веры в католическую, религия снова овладела им — говорили, что он состоял в переписке с папой римским. Не знаю, насколько верны были эти слухи, но кончилось все вновь вспыхнувшим безумием, длившимся много лет, до самой смерти. В перерывах между больницами он жил у своих дочерей. Поэт Нилендер предлагал мне навестить Сережу, но я отказалась. Не от безразличия и невнимания — знала, как эта встреча будет тяжела ему. Во время войны он снова находился в психиатрической больнице в Казани, там и умер в 1942 году. Я видела Сережу за восемнадцать лет до его смерти, с тех пор прошло много десятилетий. Но я помню его — необычного, любящего, верного. И теперь, когда далеко, далеко ушло все тяжелое, с ним связанное, думаю о нем только с состраданием, вижу смеющиеся серые глаза, слышу веселый голос, всегда читающий стихи:

«Опять луна плывет над садом,
Рояль несется из окон,
И снится диким виноградом
Увитый лаптевский балкон».

Да, снятся, снятся мне детство и юность, и немыслимы эти сны без Сергея Михайловича Соловьева. Он был.

В своих воспоминаниях я почти сознательно ухожу от вопроса, почему я стала актрисой, что привело меня в театр, — ответ мне представляется невероятно сложным. Ну, попробую.

В семье нашей и ее ближайшем окружении людей театра не было. Правда, как во многих интеллигентных домах, драматическое искусство любили, обсуждали театральные премьеры, ставили любительские спектакли.

В почти младенческом возрасте я стала участницей нескольких домашних представлений, о которых сохранилась туманная память. На каком-то вечере я изображала фею — на распущенных волосах мне установили корону из золоченой бумаги, на длинное до полу воздушно-зеленое платье накололи бабочек и посадили в украшенную {466} цветами тачку, изображавшую, видимо, колесницу. Тачку волочил совсем крохотный Зюлька, который, толком еще не научившись говорить, лепетал едва слышно: «Я маленький гном, привез волшебницу в дом…» Что делала я — не знаю. Но первые «режиссерские» указания помню: сидеть смирно, Зюльке не мешать, только иногда взмахивать палочкой-жезлом.

В следующий раз меня «пригласила» дочь маминой сводной сестры Наташи (падчерицы бабушки Прасковьи Николаевны) — Надя Антонова. Потом она стала профессиональной актрисой Надеждой Чукмалдиной. И хотя ее актерская судьба не удалась, я считала Надю вполне способной, особенно на бытовые роли или когда требовались хорошие манеры и французский язык. Оказались у нее на сцене и темперамент и юмор. А тогда она была красивой, с косами до колен, холодной и легкомысленной одновременно. Недолго ее женихом числился Леонид Андреев, она ездила к нему на Капри, но потом все распалось. Однажды мы встретились на бульваре. Надя — с распущенной косой, Андреев — в русской косоворотке с пояском, оба стилизованные, неестественные.

— Леонид, познакомься с моей хорошенькой кузиной…

Детское честолюбие врезало эту фразу в мою память навсегда. Но он мне все равно не понравился.

Так вот, Надя взяла меня на роль своего сына в любительский спектакль по какой-то греческой трагедии. На репетициях все возились со мной, баловали. К спектаклю сшили белый, вышитый голубым хитончик, на босые ноги надели сандалии. Глядя на актеров, я умирала от желания тоже накраситься. Но приглашенный из театра гример на мои просьбы отвечал лишь улыбкой и поцелуем. Во время действия я где следовало протягивала руки и сколько раз положено громко кричала: «Мама! Мама!» Успех был оглушительный — мне аплодировали, потом тискали, дарили цветы и конфеты. По дороге домой мама наставляла меня:

— Не думай, пожалуйста, что ты такая уж хорошенькая, есть девочки гораздо красивее тебя. А аплодировали и хвалили — так это оттого, что ты маленькая и смешная.

— Если смешная, они бы только смеялись, — цеплялась я за свой «успех». — А раз аплодировали, — значит, хорошо сказала.

Маму такая самоуверенность обеспокоила, и мои публичные выступления надолго прекратились. Но мы с Наташей продолжали все время что-нибудь изображать. Темы были {467} разные — известные по литературе или придуманные нами самими. Например, мы «играли» жизнь какой-то неизвестной семьи, члены которой носили красивые заграничные имена — Гарри, Фред, Ричард. Роли мы предпочитали мужские, и наши братья смеялись над нами: «Вы же девочки», но нас это не останавливало. Игра тянулась подолгу, как сейчас — многосерийные телевизионные фильмы, иногда кончалась общим вымиранием всех героев, и тогда мы их горячо оплакивали. Была игра «Кавказская драма», возникшая от увлечения «Героем нашего времени». Изображали мы и иллюстрацию к лермонтовскому «Демону»: я укладывалась в жеманной позе красавицы Тамары, а надо мной, глядя зверскими глазами, склонялась Наташа с покрывалом в раскинутых руках. Испытывали мы тягу к сатире. Перед «грандами» разыгрывали собственную пьесу, высмеивавшую не любимых нами товарищей наших братьев. Пьеса называлась «Кривляки», в ней было много картин. Я изображала семь отрицательных персонажей, и делала это с таким удовольствием, что даже сдержанная Люся не выдержала.

— Как у тебя хорошо получаются всякие гадости, — сказала она с каким-то грустным удивлением.

Балеты мы тоже ставили, но реже, чем драмы. Обычно это делалось в саду, где были забор, деревья, цветы — естественная декорация, в которой действовали русалки, феи, колдуны и прочие фантастические существа. Содержание балетов стерлось, но помню, что как-то по сюжету мыс Наташей висели на заборе вниз головами, едва удерживаясь руками за балки.

Конечно, не обошлось без обращения к нашему любимому Пушкину. Мы задумали показать сцену у фонтана из «Бориса Годунова». Прежде чем пригласить публику, долго репетировали в роще под берегами. Представление состоялось в столовой венкстерновского дома, часть которой мы отделили занавесом из простынь. Чья-то взрослая белая нижняя юбка, завязанная у меня под мышками и болтавшаяся по полу, должна была означать роскошный туалет польской красавицы. Для полного великолепия я приколола на подол букетики живых цветов, набранных в той же роще. Наташа надела теплые красные штаны (они фигурировали во многих наших играх) и феску — именно таким виделся нам Самозванец. В общем, хорошо подготовились. Народу собралось много — обе наши семьи, петербургские Гиацинтовы и еще какие-то родственники. Раскрылся занавес, и зрительским взорам предстал {468} совершенно голый Зюлька — он сидел на табурете, подвернув ноги, и держал в руках лейку, из которой на пол медленно капала вода. Все замерли.

— Вот и фонтан! — гаркнула выскочившая из «кулис» Наташа в феске, властно указав на неподвижного Зюльку.

Ее следующих слов: «Она сюда придет» — никто уже не слышал. Зрители погибали от хохота. Дядя Леля упал со стула, по толстым щекам дяди Эраста текли слезы, остальные всхлипывали. Мы невозмутимо ждали, когда все придут в себя, и начали снова. Запальчиво декламировала Наташа, не торопясь, дабы не умалить гордыню Марины, говорила свои реплики я. И чудо сценической дисциплины проявил Зюлька: мы долго объясняли ему, что от того, шевельнется он или нет, зависит судьба всего спектакля, — и он, несмотря на «волнение в зале», остался недвижим, замер, застыл. Не всегда профессиональные артисты проявляют такую самоотверженность! Мои родные отсмеялись, а я выросла и сыграла Марину Мнишек, правда не пушкинскую, но все-таки…

Были у нас и другие «самостоятельные показы», как теперь их называют. Но работали мы и с режиссером. Конечно, это был папа. Он, заядлый театрал, еще в 1888 году читал лекции по истории драмы в только что открытом училище при Обществе искусства и литературы, членом правления которого был Станиславский.

Участвовал отец и в Шекспировском кружке, где молодые, талантливые любители очень серьезно работали над творениями Шекспира — об этом прекрасно написал в своих мемуарах замечательный ленинградский артист Юрьев. Как я уже писала, Алексей Алексеевич Венкстерн покорил там всех своим Гамлетом. В этом же спектакле папа играл Лаэрта. Но он не выговаривал букву «л» — говорил «погибуа», «утонууа». Известный литературовед Лев Поливанов (вместе с дядей Юрьева он возглавлял Шекспировский кружок) строго приказал в назначенный срок исправить дикцию. И представьте, отец ликвидировал дефект, хотя на профессиональную сцену никогда не собирался. Я вспоминаю об этом, когда слушаю некоторых актеров: они комкают фразы, проглатывают слова, а уж свистящее «с» стало почти нормой. И молодые, часто одаренные люди, считающие театр своим призванием, не огорчаются, не смущаются — перевелись, видно, Демосфены.

Как режиссер папа был строг, страстен, нетерпелив, сердился, если мы не выполняли малейшего его замечания, {469} за любой посторонний разговор, тем более смех, безжалостно выгонял с репетиции — без всякой скидки на наше детство. Мама удивлялась, что при таком терроре мы все равно любили с ним репетировать. Как-то к приезду дяди Эраста, нашего общего со взрослыми любимца, папа поставил отрывок из «Генриха IV». Я была мальчиком в таверне, меня все время куда-то посылали, и я, приговаривая: «Сейчас, сэр, сейчас», металась по сцене, да так самозабвенно, что папа меня хвалил и даже вставлял эту роль в другие спектакли. Во мне же навсегда осталась память о пережитом тогда экстазе. И когда прошли десятки-десятки лет и стали наступать минуты усталости, когда казалось — трудно будет вечером выйти на сцену, я, придя в театр, чувствовала поднимавшуюся из детства волну радостной поспешности. «Сейчас, сейчас!» — хотелось мне крикнуть, забыв о возрасте и недомогании.

Специально для нас папа написал пародийную пьесу «Шерлок Холмс» — о знаменитом сыщике, увлекавшем в то время людей разных поколений и слоев населения. В ней мне дали роль старика-злодея, и я была в восторге. Больше всего я любила играть кого-нибудь на себя не похожего. Даже в наших младенческих играх я называла себя чужими именами — Мадленой, Надеждой… А уж тут я упивалась «образным поиском» — хромала, кашляла, злобно хихикала, соорудила на спине горб…

Репетиции наши по серьезности и дисциплинированности были схожи с профессиональными. Видимо, в папе был режиссерский дар. Каким-то образом к Балиеву попали испанская пьеса (ее перевел Алексей Алексеевич, а папа намеревался ставить) и тот же «Шерлок Холмс», которые он передал Вахтангову.

— Кто это делал, кто писал? — спросил Женя, прочитав множество пометок на полях.

— Мой отец. Он ставил спектакли в деревне.

— Знаешь, — сказал скупой на похвалы Вахтангов, — он был настоящим режиссером, твой отец.

Первые «актерские» успехи, как и все остальные радости детства, связаны для меня с жизнью в Лаптеве. (Мы были уже немолоды, когда Наташа писала мне: «Я иногда задаю себе вопрос: правда, не во сне ли приснилось, что наши юность и детство прошли в таком божьем саду красоты и счастья?» Часто думала и я об этом. Иногда мне казалось, что воспоминания преувеличивают, досочиняют что-то. И вот в 1951 году мы втроем — Люся, Наташа и я — поехали в родные места. Все оказалось правдой, {470} все было таким, как нам представлялось, — и красота, и простор, и аромат, и даже гора, названная в детстве Эльбрусом за громадность, не показалась меньше.)

Выступала я и в Москве, на гимназических вечерах. С неожиданной свободой — откуда что взялось — читала «Нино, Нино, тарантелла, старый Чьеко уж идет» и с большим чувством — немецкое стихотворение. Жестикулировать я не смела — слишком развязно для гимназистки, — но одну руку прижимала к бретельке фартука.

— Ты ярко выраженный талант! — заявила Таня Игнатова.

— Ну, что же, Фуф, хорошо, — сдержанно одобрил папа.

Большего успеха я не могла ожидать.

Старшеклассницей я получала настоящие роли в любительских спектаклях (с публикой и билетами), которые мы устраивали вместе с друзьями нашего дома Урусовыми. Глава семьи князь Сергей Дмитриевич, бывший кишиневский губернатор и автор книги «Записки губернатора», умный, желчный, слыл либералом. Его жена Софья Владимировна, урожденная Лопухина, симпатичная, с милым русским лицом, обладала удивительными способностями в различных областях. В нее пошла дочь Вера — яркая, обаятельная, умная. Она была заводилой всех пикников, балов, катаний на тройках и с гор, хорошо играла, пела, а уж как танцевала — легко, грациозно, и все на ней летело — волосы, цветы, пояс. Умерла она совсем молодой в первые годы революции. Ее сестра воспитала оставшихся двух девочек. Одна из них, Люля, стала талантливой артисткой Еленой Фадеевой и много лет работает в Театре имени Ленинского комсомола. Вообще в их семье, видно, был заложен сценический дар — родственница Люли, Эдда Урусова из Театра имени Ермоловой, тоже прекрасная актриса.

Так вот, у Урусовых ставили шарады, их сочиняли образованные молодые люди, во главе которых стоял маленький, курносенький Бобочка Ярхо, будущий известный литературовед и переводчик — он знал около двадцати языков. Не помню содержания его стихотворной шарады, но я играла роль пастушки, читала молитву и пугалась какого-то чудовища. В другой шараде я была Снегурочкой, а Вера Урусова — Лелем. Меня хвалили, но говорили, что для девочки из снега слишком много темперамента.

Собственные выступления (их было не так много), {471} конечно, привлекали, но главное — ошеломляющие впечатления и события городской жизни: походы в театр, спектакли, актеры.

Самое пышное зрелище — Большой театр. Праздник начинался с дороги. Вечер. На морозных улицах зажжены фонари, по ним скользят сани с извозчиками. Ноги седоков прикрыты меховой полостью, женщины — в ротондах на меху и в шелковых или бархатных капорах. Они, в большинстве розовые и голубые, как неожиданные зимой цветы, покачиваются в такт лошадиному шагу (я вспомнила об этом, когда играла Лихутину в «Петербурге»: в сцене «Летят журавли» надела такой костюм — и сразу попала в нужную эпоху). У нас нет ротонд, конечно, но на мои «заячьи уши» тоже установлен капор. На Лубянской площади длинная вереница медленных саней. У Большого стоят околоточные — регулируют движение.

— Пшел! Пшел! — кричат они и энергично машут руками в белых перчатках, не разрешая извозчикам останавливаться.

Поэтому все расплачиваются, не доезжая до колоннады, от вида которой я сразу начинаю волноваться. В театр все приезжают нарядные. Мы входим в ложу бельэтажа, она напротив сцены, рядом с царской, — и на секунду слепнем от сверкания люстр, туалетов и офицерских мундиров. По проходу партера плывут дамы в вечерних платьях, вышитых блестками, трены ползут за ними, как змеи. Военные, опершись на балюстраду оркестровой ямы, стоят лицом в зал. Им нельзя садиться до начала действия — неизвестно, кто сегодня присутствует в царской ложе.

В соседних ложах на барьерах — бонбоньерки, бинокли. Впереди сидят дамы в перьях и тонких лайковых белых перчатках до локтя, за ними стоят мужчины в черном. В ярусах — студенты и переодетые гимназисты, которым во все дни, кроме субботы и воскресенья, запрещается вечером ходить в театры.

Сдержанный гул голосов сливается с неслаженным звучанием настраивающихся в оркестре инструментов. Постепенно все затихает, меркнут люстры и женские украшения, и одновременно с летящими вверх звуками поднимается тяжелый занавес и парящая на нем женщина с цветами. Началось!..

Первое грандиозное событие, и не только в детстве, а на всю жизнь, — Шаляпин. Мое «знакомство» с ним {472} произошло, когда мне было шесть лет. Мама, испытывая естественную для здоровых людей потребность в полезной деятельности, вместе с другими дамами организовывала дешевые столовые для «недостаточных учащихся», как тогда говорили, создавала школы рукоделия, устраивала благотворительные концерты. На один из них привели и меня. В антракте, бродя одна за кулисами — мама вся в хлопотах, — я вошла в артистическую комнату. Там стоял длинный стол, уставленный вкусными яствами — артисты выступали бесплатно, их только угощали и одаривали цветами. Мое внимание привлекли большие, красивые груши и в связи с этим — человек, который ножичком очищал одну из них. Он был огромный, сероглазый, во фраке.

— А ну, подойди сюда, барышня, — улыбнулся он мне, — я хочу с тобой познакомиться, дай ручку.

Я посмотрела на его руки — могучие, красивые, ловкие. Подержав в горячих ладонях мою руку, он вложил в нее здоровенную грушу.

— Эх, отличная барышня! Буду петь для тебя «Кукушку». Ты где сидишь?

— В первом ряду, посередке.

— Так жди. Я тебе подмигну.

Открылась дверь, и вошла высокая, полная дама в белом, вышитом блестками платье. Нежным голосом она обратилась к нему — я услышала имя: Федор Иванович.

— Антонина Васильевна, соловей наш! — распахнув руки, звучно пророкотал он.

Я тихо удалилась к маме, с которой у нас произошел довольно бестолковый разговор. Рассказывая о происшествии, я все сводила к груше, она же решила, что я взяла ее без спросу. Но на сцену вышел мой новый знакомый, наши пререкания кончились, и сердце мое запрыгало от ожидания обещанного. Он поет много — арии, романсы. А я волнуюсь — когда же «Кукушка», неужели он забыл? Но нет, он спокойно, медленно оглядывает первый ряд и — стоп! — останавливает взгляд на мне. Пауза. Потом он, улыбаясь, объявляет: «Кукушка!» И, не выпуская меня из-под прицела веселых серых глаз, спел, подмигнул и ушел со сцены.

— Кто эта девочка? Наверное, его родственница, — шептали в публике.

А у меня земля поплыла под ногами. И никто — ни зрители, ни он, ни я — не понял, что в этот светлый утренний час гениальный артист подстрелил в жертву {473} театру еще одного, совсем маленького человечка. Сейчас мне кажется, что это так и было. Я бредила Шаляпиным, находя, впрочем, полную поддержку дома. Мама иногда плакала, вспоминая его в только что виденном спектакле.

— Это от восторга, — говорила она извиняющимся голосом.

Я пересмотрела все оперы с участием Шаляпина. В «Псковитянке» он появлялся только в конце первой картины, но я с самого начала томилась ожиданием, когда он выедет на коне — молчаливый, грозный, из неведомых мне миров. Во «Вражьей силе» не дыша смотрела, как он, спотыкаясь, взбирается по ступенькам кабака. При этом я так сжимала руки, что мама однажды мне сказала:

— Ты словно молишься на пьяницу.

Да, я молилась на Шаляпина, он стал моим богом. Приходя с его концертов, я врывалась к папе в кабинет.

— Папа, Шаляпин — гений?

— Да, — серьезно отвечал папа, — но работать не мешай.

После «Фауста» я ночью не спала.

— Вдовствующая, проснись! — будила я Люсю. — Смотри, он — я вижу его в каждом углу. Я его боюсь! Я его обожаю!

Люся с трудом привела меня в чувство, но на другой день я перед домашними изображала Мефистофеля.

— «На земле весь род людской…» — запела я диким голосом и, широко расставив руки, устремилась в темный угол, где начала извиваться и корчиться.

— Почему ты бежишь в угол, что там? — удивился папа.

— Ад, — не задумываясь объяснила я.

Много было у меня в те годы впечатлений от театра — эмоциональных, психологических, нравственных, интеллектуальных. Но по силе потрясения не могу Шаляпина сравнить ни с кем.

Другая беззаветная наша с Люсей любовь — Собинов. Он волшебно пел и умно, хорошо играл. Я слышала и видела многих Ленских, но даже лучшие их них оставались все-таки лишь отличными певцами. А Собинов был юноша поэт, исполненный кристальной чистоты и удивительной красоты, причем не только внешней, а сердечной, что ли. Его вдохновенный Лоэнгрин мне снился — весь серебряный средь стаи серебряных лебедей, он серебряным голосом внушал: «Ты никогда не спросишь, {474} откуда прибыл я и как зовут меня». Он сливался с образом, их нельзя было разделить — артиста и его героя. Мы не пропускали университетских концертов Собинова в Благородном собрании. Юрист по образованию, он выступал там бесплатно и всегда с университетским значком на фраке. Пел много, щедро. «Собинистки» выли, визжали, но он все равно не стал «душкой-тенором», в его высоком искусстве не было ничего, кроме искусства, — ни кокетства с публикой, ни любования собственным талантом и красотой.

В 1934 году как личное горе восприняла я его смерть. Он умер в Риге, откуда его привезли в Москву. На вокзале было много людей. Из вагона, на котором висел плакат «Народный артист Леонид Собинов», а рядом надпись «Багаж», Рейзен, Мигай, Козловский, кто-то еще — не помню, приняли на руки странный, нерусский гроб. … Засветились кони над Большим театром, и под хоровое пение Собинов последний раз вошел туда, где знал такую славу и любовь. Он лежал во фраке, на холме из цветов, и горько думалось, что навсегда угасла шедшая от него радость. Вокруг разливалась печаль — помню заплаканные, такие непривычно некрасивые, «нетеноровые» лица Козловского и Лемешева, скорбный голос Качалова: «И чей-нибудь уж близок час». При выносе гроба жена Собинова, дивной красоты женщина, сразу постаревшая в этот день, стала на колени, и мимо нее по смятым цветам шла густая толпа, провожавшая своего кумира. И резанул бестактностью ретивый фоторепортер, присевший на корточки, чтобы лучше подсмотреть, запечатлеть чужое горе.

А Собинов остался для меня единственным, ни в ком не находила я его неповторимого обаяния. И еще, по-моему, никогда не встречались такая гармония, такое слияние голосов и душ, какие слышались в дуэтах Собинова и Неждановой. Записи тех лет несовершенны, но я принадлежу к тому уже немногочисленному поколению, которое знало их в начале века. Небесное звучание голоса Неждановой наполняло душу счастьем, казалось, до неба рукой подать, и наступало полное забвение себя и всего, что вокруг. Эльза в «Лоэнгрине» жила так светло и нежно, что от радости хотелось плакать. Сольвейг вся состояла из одной великой любви и вызывала гордость вместо грусти. А уж как хороша была Нежданова в русских операх. Царевна-лебедь — лиричная, пронизанная сказкой, юмором и добром; Людмила — {475} вся в детском порыве, в первом цветении сердца; Антонида — мягкая, тихая, так и льется из души верная любовь, преданность… Все эти образы, поэтичные, глубоко человечные, Нежданова создавала, почти не играя (она уже тогда была полная и довольно статичная на сцене, лишь иногда жестом помогала себе), одним только голосом, но голосом неизъяснимо выразительным, божественным.

Шаляпина, Собинова и Нежданову роднило одно общее свойство: когда они пели, было абсолютно ясно, что слова не могут выразить то, что им нужно, — только музыка. Поэтому они и поют, и поражают не высокими или низкими нотами, а яркими чувствами, раскрытыми волшебным звучанием их голосов.

Мне посчастливилось быть знакомой с Антониной Васильевной. Она была прекрасной зрительницей — непосредственной и доброжелательной. Когда за кулисами проходил слух: «Нежданова смотрит», хотелось играть лучше. Ей были ясны сокровенные актерские намерения, радостны успехи, огорчительны неудачи. После спектаклей актеры часто не могли угомониться и заканчивали вечер вместе с друзьями-зрителями. Бывало, старшие артисты брали с собой и нас, зеленых. Как-то, «откупив» целый трамвай, ехали большой компанией в Петровский парк, к цыганам.

— Николай Семенович, — донесся сквозь общий гомон соловьиный голос, обращенный к Голованову, — вы опять эту каскеточку надели?

Мое ухо уловило в невинной фразе особую интонацию.

— У них роман! — шепнула я сидевшему рядом Москвину.

— Да ты что? — изумился Иван Михайлович. — Человек про каскеточку говорит, а тебе уж мерещится… Господи, только любовь в голове!

— Увидите, увидите, ручаюсь! — с непонятным азартом настаивала я.

Через какое-то время стало известно, что Нежданова и Голованов поженились. Я кинулась к Москвину.

— Ну, что, Иван Михайлович, вы удивлены или все-таки были подготовлены? — спросила я, гордая своей проницательностью, в которой он посмел усомниться. — Вы помните?..

— Вот уж действительно, — захохотал Москвин, — женщины могут пропустить землетрясение, но чужой роман — никогда!

{476} Году в двадцать третьем Большой театр в честь Художественного устроил вечер в Бетховенском зале. Войдя туда, я сразу попала в объятия Неждановой. Она была уютная, милая, в чем-то наивная. Очень серьезно рассказывала про свою дачу — о поросятах, цыплятах. Потом, не заставляя себя просить, пела русские и украинские песни, дурачилась, танцевала с Качаловым кадриль. В ней был тот органичный сплав таланта и искренности, который навсегда сохраняет молодость и исключает опасность быть смешной. Прекрасной и нескончаемой песней звучит Нежданова в моей памяти, никогда не забыть мне праздника ее искусства.

Среди моих детских увлечений был и тенор Боначич. Особенно он мне нравился в «Пиковой даме», которая еще в чтении волновала и пугала мое воображение. Его Герман, вполне реальный, живой человек, смятенный, стоящий на краю бездны, — один из лучших, виденных мной. В отличие от большинства статичных оперных певцов Боначич владел актерским мастерством и всегда был в движении. Вероятно, непривычность такого поведения в опере и убедила меня, что он «поет ногами». Поэтому, изображая Боначича в роли Германа, я душераздирающе вопила: «Три карты, три карты!» — и все время переставляла ноги, извивалась всем телом. Люся находила, что похоже. А папа смеялся.

— Чересчур трагично, — говорил он, — трагичнее, чем у Боначича.

— Так ему же нет спасения! — горестно доказывала я.

Но долго на Германе задерживаться не могла — меня уже влекли танцы. После того как я, пяти-шести лет от роду, увидела «Эсмеральду», танцевальная стихия завладела мной. Юная цыганка в исполнении Федоровой 2‑й, маленькой балерины с большим темпераментом, привела меня в неистовство. Я просто заболела балетом и все делала танцуя: ходила, одевалась, мылась, ела — последнее приводило в отчаяние няню Боту, считавшую такое поведение непочтением к хлебу, то есть грехом. Я без конца давала представления: надев абажур от лампы — он означал балетную пачку, — без устали танцевала перед домашними. Люсю я сажала позади себя и говорила: «Подсказывай!» Люся была главным источником моего вдохновения, без нее я не танцевала.

В балете мы бывали часто. Вопреки здравому смыслу я верила в театре всему: видела, как из-под сцены вылезают бумажные цветы, но считала, что они живые и {477} растут из пола; видела, как тросы поднимают белых лебедей, но у меня дух захватывало от их вольного полета. Очень это важное зрительское достоинство — уметь верить. Я им обладала.

В балете был период Гельцер, Мордкина и Балашовой, Мосоловой. Всех помню! И сейчас ясно вижу Екатерину Васильевну Гельцер — некрасивую, с тяжеловатыми для балерины ногами, но до того талантливо-выразительную, что через минуту она казалась красавицей. А мастерство какое! Особенно великолепны были широкие, разливные движения — разведенные руки, откинутая голова, длинный прыжок. Вся она была как победа — над землей, над собственным телом, над сердцами тех, кто безумствовал в зале.

Любимицей публики была Вера Мосолова — стремительная, длинноногая, отличная танцовщица, принимавшая участие во многих гастролях Анны Павловой. И рядом с ними блистательная пара — Мордкин и Балашова. Она — похожая на пушистого котенка, пухленькая и тоненькая одновременно, точная в движениях, веселая и скромно-обольстительная. А Мордкин — крупное явление в балете, большой художник необычайного темперамента. Его тело напоминало древнегреческие статуи, но было одухотворено пламенем огромного дарования — в движении оно рассекало воздух. Я у него занималась в Художественном театре — об этом уже писала, — а потом он эмигрировал, и я о нем больше не слышала.

А с Гельцер и Мосоловой встречалась до последних их дней. Мосолова преподавала движение в Театре имени Ленинского комсомола. Совсем старенькая, она поражала энергией, упорством и жесткой строгостью в работе. Болезней не признавала.

— Что с тобой? — слышу, бывало, ее неумолимый голос.

— Я просто кашляю.

— Странно. Анна Павловна, когда занималась, не кашляла.

Отличные результаты ее работы сказывались на весеннем экзамене, который Мосолова устраивала нам ежегодно. Накануне одного из них, положив на столик возле кровати программу показа, она уснула — и не проснулась. Утром позвонила Гельцер.

— Моя подруга умерла, — сказала она старательно-собранно. — Она мечтала провести экзамен в моем присутствии. Я предлагаю себя вместо нее.

{478} И вот экзамен. У портрета Мосоловой — цветы. Под ним сидит Екатерина Васильевна, она довольна нами. Потом встает.

— Прости меня, Вера, если что не так, — обращается она к портрету, мелко крестится, кланяется и исчезает — великолепная старая фея из сказки.

Последний юбилей Гельцер отмечали в ее квартире — она уже не могла ходить. Весь день и вечер большая комната, скорее, зал, заполнялась цветами и людьми — артистами, учениками, официальными лицами, представителями театров. В центре внимания — прославленная балерина. И мне все кажется: откроется сейчас дверь — и она, прежняя, бесшумно впорхнет из моей детской мечты и завихрит, закружит все и всех. Но нет, элегантно и неподвижно сидит она в глубоком кресле, а в чуть подкрашенном лице нездоровая припухлость и безнадежная старость. Лишь когда подходит кто-нибудь и говорит нежные, сердечные слова, вдруг проглядывает через долгую-долгую жизнь другое лицо, с былым сиянием. Время от времени звучала музыка. И тогда она, забыв о присутствующих, полузакрыв глаза, всем существом своим прислушивалась к ней. Думала ли, вспоминала, просто отдыхала — про то знала лишь сама.

Иногда она звонила мне.

— Моя дорогая, дорогая Екатерина Васильевна! — радостно откликалась я.

— Я еще живая! — этими словами начинался каждый разговор.

Скоро она перестала быть живой. Но осталась незабываемой.

Ох, заносят меня воспоминания — стоит только отпустить поводья, и уж мысль скачет, да не через годы — эпохи. С этой неудобной, вероятно, для читателей особенностью никогда мне не справиться, что поделаешь.

Еще одно озарение прошлых лет — Айседора Дункан. Она казалась сверхъестественной в сочетании небесной бестелесности и земной страстности. Высокие ноги, маленькая голова, хрупкое тело, непривычно окутанное белым, красным или бледно-зеленым хитоном, вся — воплощение музыки и гармонии. А танцы — такие странные и волнующие! Люся тогда увлекалась Новалисом и рассказала мне о символе вечного — голубом цветке, к которому стремилась душа поэта. Зачарованно глядя на Дункан, я таинственно шептала Люсе:

— Голубой?

{479} — Голубой, — серьезно отвечала она.

Такой она показалась мне и в Студии, куда для знакомства с труппой привел ее Станиславский.

Мы все так увлеклись танцами, что нам стало мало гимназических уроков. По воскресеньям в большой гостиной отодвигали мебель и восемь девочек начинали занятия. Их вел Домашев, характерный танцовщик Большого театра, — маленький, круглый и легкий. Он занимался с нами интересно — ставил русские, испанские танцы, итальянскую тарантеллу, венгерский чардаш.

Несколько девочек образовывали некое подобие кордебалета вокруг центральных фигур, которыми благодаря стараниям и способностям были признаны я и высокая, статная Оля фон Бооль. На этой фамилии я должна остановиться как на очень важной в моей биографии, даже в чем-то определившей ее, быть может.

Родители Оли — наши дальние родственники. У нас дома называли Юленькой ее милую маму. Бабушка Юлия Петровна, наоборот, производила впечатление на редкость неприятное. Высокомерная, чванливая, она была одержима одной мыслью — чтобы Оля выглядела не очень простенькой, хотя именно сердечная открытость и простота больше всего украшали ее внучку. В те дни, когда уроки танцев происходили у Боолей, Юлия Петровна надменно восседала в кресле и следила, чтобы танцы были достаточно пристойны для благовоспитанных девиц. Она руководила всем. Думаю, что и отца Оле выбрала не ее хорошенькая, кудрявая мать, а тщеславная бабушка.

— Юленька была такая хорошенькая, — вздыхала мама, — и вот почему-то вышла замуж за такого некрасивого… — возникала пауза, после которой мама как можно более мягко, но заканчивала, — чучелу…

Николай Константинович фон Бооль был действительно уродлив, зато имел высокий пост управляющего Московской конторой императорских театров, и его семья жила роскошно. Казенная квартира занимала бельэтаж, состоявший из анфилады громадных комнат с тяжелой позолоченной мебелью и штофными портьерами. Это было нечто вроде маленького Трианона — залы выглядели неуютными, нежилыми, но нравились нам простором для танцев. Оля и ее брат Миша жили наверху, у них все было просто и по-человечески. Мишу убили на фронте в начале первой мировой войны; вскоре после него там же погиб жених Оли. Она замуж так и не вышла и достойно прожила длинную, трудную жизнь.

{480} Николай Константинович был ярым монархистом, по праздникам они с Мишей вдевали в петлицы ленточки национальных цветов, а Оля, ее мама и бабушка нацепляли такие же ленты на голову, что в нашей семье воспринималось как дикарское чудачество. О деятельности Бооля мне трудно судить — и мала была и не слишком интересовалась. Знаю, что он имел много врагов, что выглядел сухим и чиновным человеком. А вот Голованов и кто-то еще уже в конце двадцатых годов утверждали, что для театров он сделал в свое время много доброго. После революции Николай Константинович, долгие годы занимавшийся живописью, рисовал пейзажи, которые никто не покупал. Постепенно он терял рассудок, и какое-то время Оля, почти нищая, жила с сумасшедшим отцом (мать и бабушка давно умерли) в его огромной, заваленной картинами мастерской. Оставшись одна, она преподавала гимнастику в школе, окончила курсы стенографии, печатала на машинке — все делала добросовестно и первоклассно. Я скрашивала ее жизнь контрамарками в театр. И не только по памяти детской дружбы, но еще из вечной благодарности ее отцу — для меня его имя звучало символом радости и наслаждения. Ведь он «владел» московскими театрами, и в каждом из них у него была своя ложа, в которую нас приглашали или вообще предоставляли целиком. Часто под вечер, когда мы сидели за уроками, в столовой раздавался телефонный звонок. Мы с Люсей через предусмотрительно распахнутую дверь нашей комнаты прислушиваемся, и не зря: сначала мамин голос обычно приветлив, но вскоре в нем возникает сомнение:

— Не знаю, право… Уж очень часто…

Мы с Люсей дрожим от предчувствия — неужели, неужели?.. Через минуту мама появляется на пороге.

— Много у вас уроков, девочки? — спрашивает она как бы между прочим, но ее равнодушный голос не может нас обмануть.

— Мы все кончили!

— Вы говорите ответственно?

— Вполне ответственно! — в нашем хоровом ответе проступают вопрос и нетерпение.

— Тут вот Бооли ложу предлагают…

Дальнейших слов мы не слышим — Бооли означают Большой театр, или Малый, или Новый… Господи, какая разница! Любой театр, любой спектакль — блаженство! В суете, захватывающей наконец и маму, мы одеваемся, {481} причесываемся, поправляем банты в волосах. Впереди — новые впечатления, открытия…

Малый театр сильно отличался от Большого. Там тоже было прекрасно и бархатно-нарядно, но не так шикарно, зато уютно. И то, что происходило на сцене, — более мне близко. Близость эту я ощущала даже физически — из ложи фон Боолей, находившейся в бенуаре, совсем рядом со сценой, подробно были видны лица актеров, костюмы, театральные аксессуары. А уж когда артисты кланялись и улыбались «нашей» ложе (если в ней сидел Бооль), меня охватывал такой восторг, словно я прикасаюсь к ним рукой, душой. Другая, и главная, причина ощущения близости состояла в том, что волшебство Большого театра совсем не имело отношения к реальной действительности — там на грандиозной сцене, в грандиозных декорациях люди пели или особенно, не как в жизни, танцевали. А на сцене Малого театра часто стояла знакомая мебель, артисты обыкновенно ходили и разговаривали, и колдовство заключалось в них самих, в их жизни на сцене, пусть далекой от нас, но все-таки понятной. Или, может быть, будущее отбрасывало тень назад и, ничего не ведая, я уже полностью принадлежала драматическому театру — как знать. Так или иначе, но оперы и балеты я дома *играла*, а спектакли Малого театра *проживала* (в силу своего понимания, конечно), как собственную жизнь, независимо от происходящих в них событий. Кстати, пьесы меня тогда не слишком занимали, многие и не блистали совершенством, но до слез волновали игравшие их боги — действительно боги. И сколько их было — на целый Олимп!

Гликерию Николаевну Федотову в спектаклях я уже не застала. Но два раза все-таки наблюдала проявление ее огромного таланта. Вот как это произошло.

Я уже писала, что моя бабушка Прасковья Николаевна вышла замуж за вдовца, у которого были дочки. Поэтому, когда мама родилась, она уже имела сводных сестер. Одна из них, тетя Саша, замуж не вышла, а стала писательницей Александрой Алексеевной Стерн. Маленькая, толстоватая, некрасивая, с большими ушами, она обладала наблюдательным умом, юмором, много читала и, смешно выпятив губы, с удовольствием смеялась. Смеялась не просто — сначала вся надувалась, долго шипела и только потом издавала громкое, как клич, «ха‑ха‑ха!» Ее писательский кругозор был не больше десертной тарелки: девушки со стрельчатыми ресницами, в {482} холстинковых платьях сначала жили в имениях, затем последовательно выезжали на балы, страдали, выходили замуж… Федотова, дружившая с тетей Сашей, любила играть в ее пьесах, даже брала их для своих бенефисов. Может быть, совсем узкую сферу жизни, кусочек помещичьего быта, тетка только и умела точно фотографировать — не берусь судить. Нас она любила, шипя, смеялась над нашими выдумками. Она и повела на пятидесятилетний юбилей сценической деятельности Федотовой.

Празднование было пышное, видные представители общественности публично славили великую артистку, сидевшую в кресле на заставленной цветами сцене. Позади стояла ее внучка (наша приятельница Люля) и время от времени давала ей что-то нюхать из маленького флакончика. Федотова склоняла голову перед стоя приветствующей ее публикой, принимала красивые, дорогие подарки и, чудилось мне, углубленно думала о чем-то своем. Самым впечатляющим было ее собственное выступление. Не вставая с давно приковавшего ее кресла, Федотова сыграла сцену из пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В ней царицу Марфу, мать убитого в Угличе Дмитрия, привозят в лагерь к Самозванцу и требуют признать в нем своего сына.

«Младый, цветущий юнош, князь Михайло Васильевич, зачем меня, старуху, ты вытащил из монастырской кельи?» — начала Федотова тихим, проникновенным голосом. Но в ответ на слова Басманова: «… сама ты бы должна навстречу сыну не ехать, а лететь» — она вздрогнула и руками судорожно вцепилась в кресло. «Навстречу сыну?» — громко раскатились по залу всего два слова, в которых выразила она и боль, и гнев, и любовь к сыну — настоящему, не этому. И потом после паузы, снова тихо, отрешенно: «Я в Угличе его похоронила, от слез моих там реки протекли…» Сказала не плача, не вызывая жалости к себе, а как бы глядя в свое давнее, привычное, наполнявшее каждый день долгих лет горе. Оно уже не лежит острием в сердце, когда нельзя пошевелиться, а то закричишь, — оно рассосалось и заполнило все существо человеческое, и ничего в жизни нет, кроме этого горя.

Федотова играла великолепно — умно, четко, сильно. Как достигала она такого полного понимания у зрителей — умом, ассоциациями, фантазией, знанием — объяснить нельзя, у каждой актрисы своя тайная тропинка.

{483} В следующий раз я увидела Федотову в дни моих тяжелых сомнений — работа в Художественном театре казалась бесперспективной, я теряла веру в себя. Тетя Саша решила, что надо проверить у Федотовой мои способности. В назначенный день я пришла в один из забытых теперь московских переулков, к ее деревянному особняку. Он приютился в глубине сада, деревья заслоняли окна, поэтому в комнатах стояла полутьма. По ним бродили какие-то старушки, наверное подруги-компаньонки. Старая, злая собачка хрипло полаяла на меня — не то презирала за незначительность, не то боролась с искушением укусить. Провели меня в спальню, обставленную старинной красивой мебелью красного дерева. В тяжелом глубоком кресле, в черном платье, с палкой в руке — сама хозяйка. Глаза у нее живые, горячие, «неугасимые», по выражению Ермоловой. Она не улыбалась, не говорила любезных слов, только внимательно глядела. Потом завязался разговор о Художественном театре — ведь я оттуда.

— Расскажи мне, чему это новому учит вас Костя? — спросила она (это про Станиславского-то — Костя!)

Я смутилась и ответила кратко.

— Он хочет, чтобы актеры переживали, а не притворялись и не представляли, чтобы они жили своей ролью. Еще он хочет, чтобы не каждый сам по себе, а все актеры одинаково понимали пьесу и играли коллективно. И еще учит, как подготовить почву для вдохновения — если есть талант, конечно, — и предлагает для этого разные упражнения… — Я умолкла.

— Объяснено толково, — сказала она, помолчав. — Теперь прочти что хочешь.

Никогда не пойму, почему, имея за душой несколько сказанных на сцене фраз, без подготовки, не справившись с волнением, я решила читать монолог Джульетты, требующий глубокого драматизма, мастерства, опыта. Начав дрожащим голосом, я постепенно увлеклась и, сказав: «Мой бог, Тибальта призрак здесь…» — даже вскочила со стула.

Федотова все вытерпела.

— А куда смотришь-то, когда Тибальт тебе мерещится? — спросила она. — В какую-нибудь точку смотри, глазами не бегай — ведь он где-то. Пусть хоть из шкафа вылезает, вон, где фарфор стоит. — Она вздохнула. — Теперь слушай, я буду читать.

Я помертвела: во-первых, сама Федотова читает лично {484} мне, во-вторых, — Джульетту, которой четырнадцать, ну, шестнадцать лет — как это можно?

А Гликерия Николаевна задумалась, положила подбородок на руку, державшую палку, и тихо начала: «Холодный страх по жилам пробегает и жизни теплоту в нас леденит…» Она подняла голову — и я увидела лицо, залитое слезами, воодушевленное и молодое. Она читала так, будто не единственная зрительница слушает ее в старушечьей спальне, а восторженная толпа — в большом зале.

Окончив, аккуратно и, как мне показалось, равнодушно вытерла лицо носовым платком.

— Никогда не кричи, а думай, — сказала она буднично, деловито.

Потом все старушки поили меня чаем, пичкали домашними смоквами, даже собачка выявила некое подобие дружелюбия. Когда я уходила, Федотова вдруг сказала:

— Ты хорошо пришла.

Я вопросительно взглянула на нее.

— Ты постояла, потом поздоровалась скромненько и села спокойно. А то вот приходила ко мне одна молодая, так она на колени встала и цветы по полу рассыпала. Я старушка убогая, меня так пугать нельзя, — продолжала она, — я этих кривляний нынешних не люблю.

Я поняла, о какой актрисе, любившей эффекты и себя, а отнюдь не Федотову, так ехидно сказала Гликерия Николаевна, и только подивилась, как точно поняла она характер гостьи.

Возвращаясь от нее, я думала, что хоть, на мой мхатовский вкус, и была в чтении Федотовой излишняя величавость и напевность, но как на глазах постигала она суть образа, как угадывала внутреннюю жизнь Джульетты, ее мысль, манеру. И еще я впервые подумала тогда, что талант, пока он живой, не боится старости. И так было жаль, что никогда не увижу ее на сцене, в спектакле.

Зато мне «достались» Садовские — целая семья! Самая изумительная, покоряющая из них — Ольга Осиповна, невероятная в своем своеобразии и непосредственности, как никто, национально колоритная, настолько искренняя, что забывалась ее профессия, и настолько профессиональная, что я не припомню подобного мастерства. Вот придумываю высокие слова, но не могут они передать ни степени ее искусства, ни музыкальности русского говора, ни обаяния редчайшей индивидуальности. В «Ночном тумане» Южина играла она старую экономку, имеющую {485} весьма косвенное отношение к главной сюжетной линии. В какой-то сцене, стоя лицом к публике, она обнимала Шухмину, милую и умную актрису с лицом хорошенького хорька. Ольга Осиповна легонько вздыхала и отстраняла от шеи ворот душегреечки, только и всего. Но исчезали декорации, возникала дышащая туманом и любовным томлением лунная душная ночь. И все это от Садовской, а не от Шухминой, которая главная героиня. На каком-то спектакле я, не удержавшись, так ахнула, что Садовская, зажмурившись, помотала головой, как от комаров. В пьесе «Сон на Волге» Островского Садовская, качая колыбель, пела, и было все в этом пении — грусть, лихость, мудрость, покой, точно сама Россия старинную песню пела.

А толпа ее свах — ну как о них рассказать? Все вроде одинаковые — и совершенно разные. Одна, в пестром платке, сидит в кресле не двигаясь, говорит мало, а кругляшки-глаза живут своей отдельной, беспокойной жизнью: как мышата они шныряют по комнате, быстро и жадно оценивая людей, их обстоятельства, достаток, обстановку, и взгляд при этом не вправо-влево, а какой-то круговой — вбок-вниз, вбок-вверх. Другая сваха в финале пьесы выплыла на авансцену, сложила руки и залилась с переливами: «Поросеночек яичко снес…», а сама, бойко взмахивая разноцветным платочком, пошла, пошла в танце…

Садовская умела с наивной доверчивостью и лаской обращаться в зрительный зал, обволакивая всех юмором, подчиняя своей воле, и выглядело это не театрально, а, скорее, интимно, будто она говорит: «Уж мы-то с вами понимаем друг друга, уж вы-то мне сочувствуете». И странное дело: бесстрашно «перешагивая» рампу, разрушая привычно-театральные условности, она, пристально глядя в глаза зрителей (я это испытала на себе), ничуть не выходила из образа — на сцене стояла не актриса, а ее персонаж. Как это ей удавалось — ни понять, ни объяснить. Но стоило ей появиться — в зале возникала готовность смеяться или плакать, как ей угодно, и ожидание чуда. Чудо свершалось всегда!

Михаил Провович Садовский в «Плодах просвещения» играл мужика. Сидел в кухне за столом, такой настоящий — поверить невозможно, что артист. А после спектакля вышел и низко поклонился нам — не Боолю, а именно нам, детям, после чего мы его заобожали. Но помню я его плохо.

{486} Тогдашних молодых Садовских — Прова Михайловича и Елизавету Михайловну — считали почему-то не очень одаренными, на фоне театральных гигантов тех лет трудно им было выделиться. Елизавета Михайловна играла обычно молодых девушек — по-моему, аппетитно и весело, но действительно не слишком разнообразно. А вот Пров Михайлович нам очень нравился в «Снегурочке». Мизгирь — красивый, высокий — уверенно стоял на сцене, расставив крепкие ноги в пестрых сапогах, и свободно льющимися стихами раскрывал жар своей любви. Мы тогда не ошиблись — Пров Михайлович стал прекрасным и известным артистом, довоенное поколение знало его хорошо. (А в «Снегурочке» нам еще приглянулась, и тоже, как потом выяснилось, не зря, очень красивая Весна с певучей московской речью. Ее играла молодая Турчанинова.)

В старшем поколении артистов Малого театра я особенно выделяла Ленского. Однажды он со сцены послал нам улыбку, и с этого вечера мы вели летоисчисление: «Это было в тот день (или после того дня, или перед тем днем), когда Ленский улыбнулся».

Александра Павловича мы увидели уже совсем немолодым. У него были добрые, голубые, чуть навыкате глаза, откровенное брюшко и немыслимое обаяние. Лучше всего я помню его Фамусова в «Горе от ума», епископа Николаса в «Борьбе за престол» и Кругосветлова в «Плодах просвещения». В его даровании, в том, как оно проявлялось в этих ролях, самым характерным, мне кажется, было остроумие. Не злость, не сатира, не карикатура, а именно остроумие в прямом значении — острый ум. Это качество на сцене встречается реже, чем другие, и тем более ценно.

Мне трудно сейчас объяснить, откуда у меня, девочки, рождалось ощущение мятежной, яркой, крупной индивидуальности Ленского, но, честное слово, оно было. Я убеждена, что если бы не тяжелая атмосфера, создаваемая вокруг него в театре, не изводившие его интриги, не притеснения со стороны официальных учреждений, Ленский наверняка стал бы в драматическом искусстве новатором огромного масштаба. Тогда я, конечно, ничего этого не знала, но один случай, свидетельствующий о нестерпимых муках Ленского, подействовал на меня удручающе.

Шла пустяковая, не запомнившаяся пьеса. За столом во главе с барственным Ленским сидело несколько человек. {487} По ходу действия вошел уже известный тогда артист Максимов в форменном сюртуке и протянул кому-то руку. Этот кто-то встал и, давясь от смеха (из нашей ложи все было отчетливо видно), вложил ему в раскрытую ладонь кусок ветчины. Максимов, невольно отдернув руку, растерянно смотрел на упавшую к его ногам ветчину. У актеров от смеха тряслись плечи, они отворачивали лица. Я увидела, четко увидела, как побледнел под гримом Ленский.

— Нет. — Пауза, — Я ухожу. — Громко, но не грозно, а страдальчески сказал он, будто объясняя, что не уйти от этих шутов он не может.

Не знаю, как обошлась тогда эта история, но помню — мне стало страшно и больно за моего любимца.

В одно, еще лаптевское, лето мы с Наташей, прослышав, что новый сезон Малый театр открывает премьерой «Много шума из ничего» с участием Ленского, послали родителям телеграмму-заклинание о билетах на этот спектакль. Они откликнулись, и мы на тройке помчались в Ступино, где кучер сдал нас в поезд на попечение кондуктору. Дома нам объяснили, что только полоумные «бешеные огурцы» едут в такую даль на один день, но, по-моему, папе и маме нравилась наша непридуманная увлеченность театром. Во всяком случае, любимая ложа бенуара № 3 вечером приняла нас в свои малиново-бархатные объятия, и мы с Наташей сели рядышком в первом ряду. Публика, густо заполнившая зал, поражала «квалифицированностью»: почти вся труппа Художественного театра, много писателей (среди них модный Боборыкин, с обезьяньим лицом и в длинном сюртуке), все нарядные, но воздух полон не столько запахом парижских духов, сколько ожиданием события. Кажется, это был первый спектакль после того, как театр возглавил Ленский, вынужденный вскоре окончательно покинуть такие дорогие и так дорого доставшиеся ему стены Малого театра.

Мы увидели прекрасный спектакль, мечтательно-воздушный и вместе полнокровно-земной, в котором слышалось горячее сердце большого художника. В роли Беатриче, как всегда, пленяла очаровательная Ольга Гзовская. Но не она была моей «главной» актрисой в Малом театре, не ее сверкающая красота покоряла меня. Сердце мое пронзила Лешковская, ее трепетные героини. Некрасивая, со странным, надтреснутым голосом, Лешковская была блистательной актрисой, источником изумительной {488} женственности и мудрого понимания глубокого мира женской души и судьбы. Она все знала о женщине — о ее любви, коварстве, страдании, кокетстве, благородстве, измене, дерзости. Ее вздрагивающий голос имел на меня сладостно-блаженное воздействие, я реагировала на него, как змея на музыку: подниму глаза — и не оторвусь и не пропущу ни слова, ни звука, ни взгляда. Посмотрев очередной спектакль (название выпало из памяти, но, безусловно, это была мелодрама), где Лешковская играла со своим постоянным партнером Южиным, я за чаем в столовой была замедленна и рассеянна.

— Пей скорее и ложись спать, завтра рано вставать, — подгоняла меня мама.

— Мама, ты помнишь, как безжизненно она опустила руку, — думая о своем, не по существу отвечала я. — А Южин наклонился и быстро ее поцеловал. А она не заметила и совсем не шевельнулась, как мертвая. И рука долго лежала на том же месте, как у покойницы, — помнишь, мама?

Тут мама сама перестала пить чай и призналась, что тоже смотрела на эту руку.

Потом я все воспроизводила перед Люсей — как она смотрела на Южина, как подняла бровь, как повела плечом, а главное — как опустила и долго не поднимала руку. В гимназии я тоже говорила о Лешковской.

— И откуда она знает все о руках, о ногах, о головах и сердцах, — захлебывалась я, — и все видит и думает по-собственному? А приходит домой — пьет чай, как мы? И неужели забывает, что он ее бросил и ушел?

— А ведь Лешковская — моя тетка, — сказала вдруг черноглазая Катя Карпенко.

— Ты — ее племянница? — изумилась я. — Так, пожалуйста, устрой, чтобы я увидела ее вблизи.

Катя оказалась настоящей подругой. Она попросила тетку достать дешевые билеты и взяла меня с собой, когда пошла за ними. Небольшая комната, в которую мы вошли, показалась мне бедной — думаю, я просто заранее нафантазировала, что Лешковская должна жить в безумной роскоши. За дверью послышался резковатый голос, потом появилась она — в халате, на ходу подбирая растрепанные волосы.

— Денег не надо, они даровые, — сказала сурово, сунула Кате билеты и быстро ушла.

Больше я никогда ее не встречала и запомнила то ее лицо, утомленное или больное, во всяком случае, не {489} парадное, не праздничное, как ожидала, — лицо не актрисы, а труженицы, которой помешали, всунувшись без спроса в ее рабочий день. И еще после нашего визита я почему-то прониклась уверенностью, что ярко, блестяще она жила только на сцене, а реальная ее жизнь замкнуто, отгороженно и тускло тлела.

Многих актрис Малого театра я ловила на подражании Лешковской. Но ни одна не достигла сходства с ней в постижении внутреннего мира своей героини, только голоса похоже поскрипывали. Недостатки актерские вообще лучше всего поддаются подражанию — они больше бросаются в глаза, да и легче их имитировать, чем то ценное, что дорого в настоящих артистах. В моей памяти Лешковская осталась одной из самых удивительных актрис, я и сейчас люблю ее.

Сложнее складывались мои «отношения» с Марией Николаевной Ермоловой, о которых она, разумеется, как и обо мне, ничего не знала. Первое впечатление было тяжелое. В какой-то одноактной пьесе она по роли сходила с ума, вскакивала на кушетку и кричала: «Змея, змея!» Мы страшно испугались и решили, что она действительно сумасшедшая. Эта уверенность так засела в нас с Наташей, что, проходя с гувернанткой мимо артистического подъезда Малого театра (маленькая черная дверь напротив «Метрополя») и увидев вышедшую оттуда Ермолову, в ротонде на меху, с большим стоячим воротником, мы обе шарахнулись и кинулись бежать.

Прошло довольно много времени, прежде чем я ощутила величие ее таланта, силу ее вдохновения. Когда я узнала Ермолову, уже в прошлом осталась знаменитая Жанна д’Арк. Теперь она играла матерей — многих, разных, но всегда драматической судьбы. Я смотрела все ее спектакли по нескольку раз, и, хотя о них все написано, какие-то моменты, сокрушившие меня тогда, хочется вспомнить.

Вот, в «Красной мантии» Брие — она ворвалась в суд и довольно обычно для нее, с невероятным темпераментом бросила судьям гневные слова. И вдруг посмотрела на пытавшихся удержать ее солдат. Но как посмотрела! Она вдруг осознала, что они ей мешают, и отшвырнула от себя не столько силой, сколько этим испепеляющим взором. Потом взглянула на свои оскверненные солдатским прикосновением руки — коротко, не развивая этот кусок, но так исчерпывающе, что подробности были и не нужны.

{490} А в «Холопах» Гнедича ее героиня все время сидела, скованная параличом. Но, услышав о кончине Павла I, вдруг энергично, воодушевленно вставала, приводя всех в шоковое состояние. Оказывается, она так долго притворялась, чтобы не подниматься, приветствуя ненавистного ей царя. Весть о его смерти — час ее торжества. Я не раз смотрела этот спектакль, все знала заранее, но в этот момент у меня всегда захватывало дух, так была Ермолова гневна, горда и величественна.

В «Привидениях» она меня поражала тем, что потом у нас называлось «вторым планом». Она как будто ничего не делала — ходила, садилась, снова вставала, говорила обычным голосом, но невидимо погибала ее растоптанная жизнь, ее измученная страданием и страхом душа. Казалось, эта почти неподвижная женщина прозрачна — и потому внутренняя катастрофа так очевидна. Она просвечивала в ее глазах — напряженных, с застывшей в них мукой. Эти глаза человека, никогда не знающего покоя, — их не забыть.

Не так давно я перечитала «Измену» Сумбатова и обнаружила, что героиня пьесы — коварная царица, волевой государственный деятель, а у Ермоловой мне запомнилась только материнская линия роли. Конечно, я по неразумию могла не обратить внимания на другие стороны характера, а может быть, Ермолову действительно больше всего увлекала тема матери.

В «Молодежи» Дрейера (другое название этой пьесы — «Семнадцатилетние») Гзовская играла невесту молодого человека, кончающего самоубийством. Узнав, что он застрелился, она выходила на сцену с густо напудренным лицом, падала на колени перед его матерью и, рыдая, целовала ей руку. Это производило сильное впечатление, но лишь до той минуты, когда Ермолова, игравшая мать, поднимала голову. Она ничего больше не делала, не плакала, только молча смотрела как-то сквозь Гзовскую, и на глазах у всех ее лицо становилось серым, с него сбегали все краски — природные и театральные. А глаза вместо слез заполняли страдание и ужас. Словами трудно рассказать, но, право, были в ней такое величие и глубина, что прелестнейшая из молодых актрис Малого театра казалась червячком, ползающим у ног великой женщины, великой матери, великой актрисы. Такой была Ермолова и в «Без вины виноватых». В финале Кручинина, пышная, в светлом платье, все вокруг освещала любовью. Она широко раскрывала навстречу сыну руки — словно призывая, {491} обещая ему счастье и покой после долгих горестных дней. И как понятен был ее обморок — такое счастье трудно перенести. Я иногда хотела, чтобы она скорее потеряла сознание, — так тяжело было выдерживать это напряжение ее сердца, видеть ее белое лицо, белые губы.

Вокруг Ермоловой царила почтительно-восторженная атмосфера, равной которой не мог похвастать никто. По-моему, она принимала это довольно сухо. Я видела ее на дневном концерте в Университете: она вышла нарядная, но выглядела плохо, лицо в красных пятнах, и читала вяло, без сердца. И вдруг под конец убийственно грянула своим разящим темпераментом — у всех горло перехватило. Потом в аудитории, где стоял накрытый для артистов стол, почтенные профессора с обожанием смотрели на нее, целовали руки, а она была сердитая, неулыбчивая и поспешила уехать. И я опять, как в первый раз, испытала страх пред ней.

Ермолова неумолимо притягивала к себе, приковывала внимание. Боясь пропустить какое-нибудь движение или выражение лица, я так пристально следила за ее игрой, вернее, за ее жизнью на сцене, что у меня глаза болели. Я поклонялась ее таланту, подчинялась ему, безудержно плакала над ее бедами на сцене, забыв обо всем на свете. И все-таки, должна признаться, не испытывала общепринятого и такого естественного в моем возрасте обожания. Я воспринимала ее беспросветно трагичной, она покоряла, потрясала, но не вызывала необходимого мне радостного подъема и надежды. Она была грандиозна, но далека от моего человеческого мира. И не потому, конечно, что ей недоставало человечности, — ведь она надрывала зрительские сердца правдой людских страданий. Я думаю, природой данная ей титаническая сила была тогда не по силам, не по годам мне, подавляла, заставляла съеживаться, лишала ощущения внутренней близости. Но прошло время, и уже давно, много-много лет, входя в свою комнату, я встречаю твердые, всепонимающие глаза непобедимой Марии Николаевны Ермоловой, глядящие на меня с портрета в овальной золоченой раме.

Партнером Ермоловой, ее «сыном» во многих спектаклях был Остужев. Судьба счастливо соединила их в театре — вместе они составляли изумительную гармонию актерских индивидуальностей, их сцены звучали музыкальным дуэтом гениального композитора.

Остужев был божественным актером. После него ни разу не видела я ничего похожего в исполнении ролей {492} этого амплуа — юноши, полумальчика с трагической судьбой. Остужевские герои, лишенные бытовой приземленности, были романтичны, изящны, чисты, и каждая жилка в них дрожала от бурного темперамента. А голос, этот незабываемый, сохранивший до старости свою красоту остужевский голос, — звонкий, мелодичный, огромного диапазона, он птицей летал вверх-вниз под сводами Малого театра. И еще глаза — большие, пристальные, честные. В «Молодежи» Остужев играл, наверное, уже тридцатилетним артистом. Но его тонкий, стройный Фридер выглядел семнадцатилетним юношей, в котором причудливо сплелись свет, мрак, порыв, доброта, героизм. Впервые влюбленный юный кадет был трогателен, но не сентиментален. Перед самоубийством он разговаривал с дедушкой (замечательно играл Горев), сидя на ручке его кресла, но не глядя ему в глаза. Он думал о своем горе, о поруганной любви, о попранной вере в нее — и не хотел, не мог додумывать мысль о смерти, которой не трусливо, а естественно страшился. И такое печальное недоумение было в больших прозрачных глазах.

В «Измене» он запомнился мне в белой черкеске, с кинжалом у пояса, открыто смеющийся, заразительно веселый, будто молодость, отрывая его от земли, высоко носила над ней. Остужев удивительно точно угадывал природу поэтичной, ясной и путаной, еще не прозревшей юношеской души. В его Незнамове (лучшего я не знаю) было несколько пластов (или планов, как хотите), как у героев Ибсена: первый — озлобленность одиночества, второй — не исчерпанное, не окончившееся детство, третий — врожденная нежность, потребность в ней, четвертый — бескомпромиссность, готовность отказаться от людей вообще, если они не отвечают его критериям добра, или очень любить, но совсем настоящих. Отсюда его недоверие к Кручининой: неужели действительно она такая хорошая или опять обман? И в его крике: «Мама!» — было счастье, освобождение от терзавших его подозрений — и никакой неврастении. Просто носился по морю кораблик, пробивался сквозь туман и бурю — все искал гавань. И нашел.

В те годы увлекались мы и Владимиром Максимовым — высоким, худощавым, небрежно элегантным. Актер он был не крупный, но прекрасно носил костюм, пел, танцевал и очень был хорош в «светских» ролях. В «Казенной квартире», например, он отлично играл петербургского чиновника. В лирическом и героическом репертуаре, {493} честно сказать, был не силен. Я однажды уговорила папу пойти со мной на концерт Максимова в какой-то частный дом. В уютном зале собрались его знакомые и поклонники. Максимов вышел во фраке, очень эффектный, непринужденно поклонился.

— Здорово! — признал папа, мой высший авторитет.

Но когда Максимов начал мелодекламировать: «Каменщик, каменщик в фартуке белом…» — даже я, его ярая «обожательница», отвела глаза в сторону, а папа, нагнувшись ко мне, шепнул:

— Это уже похуже, — но, видя мое огорчение, добавил: — А в общем, ничего — хорошо раскланивается.

Максимов был, безусловно, способным человеком и очень милым — о нашем знакомстве с ним в Петербурге, во время гастролей Студии, я уже писала. Но, совсем еще несмышленышем, я все-таки поняла разницу между выдающимся артистом и просто хорошим. В спектакле «Среди цветов» роль Фреда играли в очередь Остужев и Максимов. Какая-то сцена начиналась выходом Фреда в ритмичном и модном тогда кекуоке. Максимов был в этом танце безупречно пластичен, казалось, этот выход специально для него создан. Но когда то же самое делал Остужев, всем становилось ясно, что танец Максимова — это танец вообще и обаяние — его личное, максимовское. А Остужев врывался на сцену, белокурый, встрепанный, улыбчивый, — и танец получал смысловую окраску, и перед публикой представал не любимый артист, а герой спектакля.

Остужев не эксплуатировал свои данные, не спекулировал ими. Все, чем владел, он подчинял замыслу спектакля, характеру роли и щедро, легко, сердечно отдавал зрителям. О, они умели это оценить. Наш класс, например, целиком был влюблен в Остужева. И если чувство к нему какой-нибудь гимназистки вызывало сомнение, мы считали ее штрейкбрехером и третировали изменницу, пока бедная девочка не начинала вопить: «Я влюблена, влюблена!» На каком-то спектакле с нами в ложе сидела дочь художника Касаткина — Наташа. Когда на сцене появился Остужев, она зарыдала.

— Что ты, что ты? — зашипели мы.

— Не жилец он, вот увидите, — громко всхлипывала Наташа.

Оказалось, из газетных рецензий она знала, что в конце спектакля Остужев застрелится, и, увидев его, еще живого, счастливого, не сдержала горьких слез.

{494} В весенний день мы стайкой дожидались его в переулке. Остужев был с нами ласков и прост, они с женой нас обнимали и отдали цветы, которые несли, после чего мы полюбили его еще горячее.

В Петербурге меня тоже водили в театр. Пребывая в волнении, всегда овладевавшем мной перед началом спектакля, я гуляла с папой по незнакомому фойе. Внимание привлек большой портрет Марии Гавриловны Савиной, на котором она выглядела очень важной, с орденами на груди.

— Папа, — тихонько изумилась я, — разве Савина еще и чиновник? Я думала — она актриса!

(Теперь, надевая в торжественные дни полученные мною за жизнь награды, я иногда хмыкаю про себя: «Я думала, она актриса!»)

Савина действительно оказалась замечательной артисткой и вместе с Варламовым и Давыдовым очень понравилась мне в «Месяце в деревне». Но сердце мое принадлежало Малому театру. В его пестром репертуаре творения Островского перемежались с переводными пьесами, не всегда высокого качества, но все равно ярко театральными — скуки там боялись.

Спектакли Малого театра давали радость познания, они были для меня неисчерпаемым источником интеллектуальных и эмоциональных впечатлений. И став актрисой, притом сугубо мхатовской, я не изменила своей первой театральной любви, не разменяла полученного в начале жизни богатства и, глядя из окон МХАТ 2‑го на милое сердцу невысокое здание Малого театра, посылала ему благодарный привет.

Возможно, я до конца жизни сохранила бы верность Малому театру, если бы не событие, перевернувшее все мои прежние представления о драматическом искусстве и породившее новую, поглотившую меня страсть. Мы с Наташей, купив билеты в бельэтаж, пришли в Художественный театр. Шел «Иванов» Чехова. В тот вечер со мной произошло что-то сложное, огромное, пожизненное, чему трудно подобрать слова. Все было непривычно и замечательно — даже зал, даже занавес и служащие, не говоря о пьесе, спектакле, актерах. В антрактах мы не вставали с мест, не разговаривали — тихо плакали. Отчего — я и сейчас не знаю. Наверное, не могли выдержать напряжения от первой встречи сразу со всеми — {495} с Чеховым, Станиславским, Книппер, Леонидовым, Москвиным… Встречи не такой простой, как может показаться сейчас. Ведь все было ново — драматургия, актерская манера, режиссерское построение, — все принципиально отличалось от того, к чему мы привыкли в Малом театре. Там была, конечно, настоящая, живая жизнь, а в Художественном — еще и лично моя, как мне примнилось; там были вполне реальные, но декорации, здесь же, мне почудилось, — дом, в котором я сама живу, и моя, моя судьба решается в нем…

Все, что происходило на сцене в этот вечер, — люди, события — стало глубоко нашим, вошло в нашу жизнь. И надо ли говорить, что мы пламенно возлюбили Качалова и довольно быстро «заразили» им свой класс, — вероломно охладев к Остужеву, все девочки приобрели открытки, с которых смотрел наш новый кумир — и вправду неотразимо красивый. Он жил в наших партах, и, приоткрыв их, мы впивались взорами в дорогое лицо из фантастического театрального далека, — могла ли я думать, что через два‑три года сам Василий Иванович будет целовать меня на сцене Художественного театра. Тогда же мы, найдя себе нового идола, ревностно молились ему.

Для класса это была очередная увлекательная игра, для Наташи Венкстерн она обернулась драмой (об этом позже), для меня — определением судьбы: я поняла, что путь мой лежит не в Малый, а в Художественный театр.

Что вообще я буду артисткой — я знала всегда. Это не фраза. Я не могу назвать день, когда приняла такое решение — передо мной никогда не вставал вопрос о будущей профессии, с малых лет я была уверена, что мое место на сцене, ни о чем другом и не помышляла. А ведь были другие искушения, соблазны с вполне обоснованными надеждами. Я хорошо танцевала, меня увлекал, обещая успех, балет, но никогда не думала быть балериной. Проявляя явные способности, занималась рисованием в мастерской Федора Ивановича Рерберга (вместе с Ваней Рербергом и Валей Ходасевич — оба выросли в интересных художников), но мне и в голову не приходило, что живопись — мое будущее. Нет, нет, я хотела быть только актрисой, была уверена, что стану ею. И внешние причины тоже не имели решающего значения. Конечно, я росла в семье, где любили театр, спорили о спектаклях — все это способствовало увлечению {496} сценой. Но ведь увлечены были все сверстники, окружавшие меня, мы все играли в театр и бредили любимыми актерами. А артисткой стала я одна. И не только потому, что была более способной, — тогда этого никто не знал.

Я убеждена, что люди, идущие в театр, как и в любую другую профессию (если это не случайная прихоть — тогда ничего и не получается), следуют внутреннему зову. Я не склонна к мистицизму, но верю — такой внутренний зов существует. Поэтому на сцену всегда приходили люди разных сословий, дети из бедных и богатых семей, образованные и полуграмотные, выросшие в театре и никогда не бывавшие в нем, но однажды им сотрясенные, — они подчинялись внутреннему зову, стремлению, назовите это как хотите. Кстати, совсем еще маленьким один из моих племянников, часто, нахмурив брови, погружался в одному ему ведомые размышления. Однажды мы увидели его с этим знакомым выражением на лице, но на этот раз в одной руке он держал мертвого мышонка, другую прижимал ко лбу и был сосредоточен больше обычного. Сестры тогда прозвали его «мышиным Гамлетом». А он, выросший в семье художников — мать, отец, две сестры, — стал доктором биологии. Не буду настаивать, что, глядя в детстве на мертвую мышку, он осмысленно чувствовал свое призвание. Но, может быть, туманное, неоформленное, подспудное, оно уже зарождалось в нем — кто знает.

Моя жизнь дома, безусловно, помогла мне очень рано осмыслить свои стремления и мечты. Чем старше я становилась, тем отчетливее становились и они. В последних классах гимназии я уже просто ни о чем другом не могла думать — театр стал навязчивой идеей. Конечно, больше всех доставалось Люсе — я изводила ее ночными разговорами о своем будущем, при этом меня захлестывали темперамент и фантазия.

— Замолчи! — кричала измученная Люся. — Ты, возможно, когда-нибудь и будешь актрисой. Только тише! — Потом добавляла задумчиво, почти испуганно: — А вдруг у тебя правда большой талант? — И снова решительно: — Но все равно — дай поспать!

Люся засыпала, а я досказывала все, чего она уже не слышала, своему долготерпеливому дневнику: «Одна мысль, одно стремление, одно желание — на сцену! Эта мысль так давно и так глубоко закралась мне в душу, что для меня теперь этот припадок — знакомый гость». {497} На другой странице: «Боже, боже! На сцену, умоляю — на сцену! Я жить без сцены не могу! На сце‑е‑ну! Это даже стыдно так распускаться. Я буду говорить о вчерашнем дне. Когда я буду актрисой… Довольно! Надо успокоиться. Ну, вот. Вчера было очень жарко (на сцену!). Мы поехали в монастырь на панихиду (на сцену, господи!), я ехала с папой… Поражает меня контраст, когда они — не они. Какое это блаженство — стать не собой. Это искусство, а всякое искусство возвышает до небес. Я хочу быть актрисой!!!»

В этих воплях сказалась одна последовательная мысль (кроме той, разумеется, что я вообще рвусь на сцену): как в детских играх я хотела быть девочкой с чужим, незнакомым именем, как в гимназическом дневнике восторженно мечтала «стать не собой», так и всю остальную жизнь в театре любила играть женщин ни характером, ни судьбой на меня не похожих — эти работы и были признаны самыми интересными. Таким образом, нечто вроде «творческой программы» прослеживается с детства. Конечно, я шучу, но действительно в отношении к театру, к актерской профессии сохранилось во мне что-то не изменившееся с тех пор.

Близилось окончание гимназии. Само собой разумелось, что я буду поступать на Высшие женские курсы для продолжения образования. Но тут, когда вопрос о выборе профессии стал реальным и близким, я заявила, что хочу быть актрисой. Мама попробовала было слабо сопротивляться.

— Я понимаю — быть Ермоловой, Федотовой, но посредственность в театре — ужасная судьба, — начинала она разговор за чаем. — Это вас дядя Леля испортил — он бы всех так и пихал на сцену.

— Но я и не даю честное слово, что у меня талант, — парировала я, — только без риска ничего не бывает, так и Ермоловых не было б на свете. И лучше быть полотером по призванию, чем курсисткой со скукой в душе.

— Это справедливо, — вступал в разговор папа. — Если тебя привлекает сцена — пробуй, там увидим. Только пойми: без образования не может быть хорошего актера.

— Да, да, — соглашалась я, — но я знаю одно — мне нужно идти на сцену.

Кончилось тем, что, как всегда, я довольно быстро {498} нашла понимание в своей семье. Думаю, мои родители благословили меня на довольно редкую в их кругу актерскую профессию не только потому, что были людьми по-настоящему широких взглядов, без малейшей примеси мещанства и умели проникнуться интересами детей, — огромную роль, безусловно, сыграло также серьезное и уважительное отношение интеллигенции того времени к Художественному театру, который она воспринимала как явление не просто высокохудожественное, но и социально-просветительское. К тому же папа театральной бациллой был поражен смолоду. Поэтому в дальнейшем он и принимал живое участие в моей театральной жизни и так мне помогал, так радовал.

В год поступления в театр я писала в дневнике: «Ах, для папы — все! Так любить его, как я, — нельзя! Сильнее и глубже любви не существует. Дай бог любить своего мужа так же сильно. Мне иногда трудно говорить о нем, так безумно я его люблю. Довольно. Только еще раз скажу (ведь никто не слышит и не читает) — милый мой, ненаглядный, дорогой папа, если бы только знал, как страстно я тебя люблю…»

Эта смешная «институтская» запись абсолютно точно характеризует мое отношение к отцу, вполне им заслуженное. Когда я принесла домой первую «роль», состоявшую из двух-трех междометий, он внимательно посмотрел на почти пустую страничку.

— Твоя реплика кончается многоточием, — сказал он, — это уже можно играть.

Как-то после репетиции «Пер Гюнта», где я получила рольку тролля, мы сидели с папой в полукруглом кафе на Кузнецком мосту, где подавали очень вкусные пирожные.

— Я ведь Ибсена не люблю, — говорил папа мягко, чтобы не затронуть мою святыню — Художественный театр. — Я признаю кое-что, «Нору» например. У него, конечно, дарование огромное, но в вашем «Пер Гюнте» столько холодно-надуманного и все символы чего-то. Чего? Пока расшифруешь — охолодеешь весь, а играть-то когда? И неужели это интересно? Сольвейг и Озе — их я еще понимаю, но сам Пер — нет, он придуманный…

Я спорила, не соглашалась, но сколько пищи уму давали мне беседы с отцом, как вспоминала я его, работая над образами Норы и Озе, которых он уже не увидел.

В первый сезон работы в театре я вдруг затосковала, {499} заметалась (в те дни я была у Федотовой), искала выхода. Папа увещевал меня, призывал к терпению, успокаивал — и оказался прав. Уже взрослой артисткой Первой студии, я пожаловалась ему, что меня вводят на роль Катарины, решение которой в спектакле «Укрощение строптивой» было мне непонятно и чуждо. Случайно сохранившееся письмо свидетельствует об активности его отношения к моей работе. «Вопреки твоему убеждению я очень рад, что тебе навязали роль Катарины, предоставив играть, как ты хочешь, — писал он. — Я ведь согласен с тем, что эта пьеса должна исполняться (за исключением пролога, конечно) в несколько буффонном духе. Из этого не следует, что надо доходить до такого безобразия, как ваша прежняя Катарина: ни языка высовывать, ни на карачках ползать нет необходимости. И в буффонаде, чтоб она была художественной, требуется мера. Но из этого следует, что ты вполне можешь, с одной стороны, нисколько не идти вразрез с общим тоном постановки, с другой — не играть так, как тебе претит. Я думаю, что найти настоящую линию не невозможно. А постараться над такой ролью все же стоит…».

Да, отец всегда был мне советником, помощью, поддержкой во всем. И не могу себе простить — зачем я спорила с ним в последние годы его жизни, зачем дразнила его. Он был «классиком» в своих взглядах, вкусах. А мы, молодые, мчались вперед, упивались новым искусством, современными художниками — и навязывали ему свои увлечения (многие из них улетучились давно, и оказалось, папа во многом был прав), требовали, чтобы он разделял их. Папе было плохо после ухода из Музея изящных искусств. Привыкший всегда много и с интересом работать, он вдруг оказался не у дел, старый и, как ему, наверное, казалось, никому не нужный. Мы, дочери, конечно же, продолжали горячо его любить, но жизнь захватывала нас, работа обуревала, собственные семьи отвлекали, молодой азарт раздирал, и мы уже не могли уделить ему того внимания и времени, на которые он имел право. Друзья отца один за другим уходили. У него оставалась мама, они жили хорошо, дружно до конца. Но папе этого было мало. Ночами он сидел за столом, что-то писал, а днем вел невыносимую для него жизнь пенсионера — ходил за покупками, занимался другими бытовыми делами. Папа умер в 1933 году от сыпного тифа, но я уверена, что смерть начала свое наступление на него, когда он перестал работать. Более {500} того, мне казалось — он ждет ее с готовностью и хочет принять как можно скорее.

В больнице он еще много говорил о литературе, искусстве, смеялся и сердился. Почему-то запомнилось, как он осуждал французов за буржуазность, утверждая, что «капитал — самая искренняя их добродетель». Потом он стал совсем плох, временами бредил, мы по очереди дежурили возле него.

— Он еще себя покажет! — сказал он однажды четко, с каким-то тайным торжеством.

— Кто, папа? — невольно спросила я.

— Он, Микеланджело! — И затих.

Мама потом мне говорила, что у него, по ее выражению, «все бывают в гостях — и Леонардо да Винчи и Рафаэль…».

И он ушел к ним, своим «гостям», которым бескорыстно отдал золотые россыпи души. В день его смерти я шла по темному саду Боткинской больницы и отчетливо понимала, что потеряла главную драгоценность из отнюдь не пустой шкатулки моей жизни.

— Надо понять, что потихоньку пришло, настало время разлук, — утешал нас с Люсей Миша Родионов.

А я не понимала. Во сне я с папой танцевала, смеялась, наяву думала о нем, испрашивала прощения, плакала. Мое страдание грозило превратиться в помешательство. Спасла работа. Я играла тогда роль Нелли в «Униженных и оскорбленных», одну из лучших в моем репертуаре. Не знаю, как бы вышла я из папиной смерти без Нелли, не знаю, сыграла ли бы ее так, если бы не папина болезнь и смерть.

В одном письме (Плетневу или Вяземскому — забыла) Пушкин писал: «Дельвиг покойник… Нечего делать! *Согласимся*». Такая боль в этих словах, такая грусть, такая великая мудрость жизни в отношении к смерти. В этом «согласимся» как будто обязанность, обязательство жить. Я думала об этом всякий раз, провожая близких, родных, любимых. Но Пушкин — гений, титан. Во всем. А мне было трудно, невмоготу… Вот и простилась я окончательно с моим дорогим отцом и могу вернуться к веселым и тревожным дням, когда решалось мое будущее.

Итак, семейный совет постановил, что прежде всего я должна поступить на Высшие женские курсы, а потом — куда хочу. На экзамене в комиссии сидел папа, и я, рассказывая об итальянском Возрождении, посмеивалась {501} про себя: «Ведь ты сам мне его показывал и рассказывал, чего уж спрашивать». (Я проучилась два года, но совмещать занятия на курсах с работой в театре практически не смогла.)

Наконец, наконец я могу идти на сцену, вернее, пытаться проникнуть в неведомый, манящий, необходимый мне театр.

— Читаешь ты хорошо, — сказала моя благоразумная мама, — но это ровно ничего не значит. Надо бы знать степень твоих способностей, позаниматься, подготовиться…

Я и сама понимала, что одного желания, пусть самого горячего, тут мало — надо не только хотеть, но и уметь. Так вошла в мою жизнь незабвенная Елена Павловна Муратова.

Это совсем новая история, и начинать ее нужно с того, что среди маминых приятельниц числилась дама, которая нас всегда очень смешила, — Анна Павловна Ладыженская, фигура крайне колоритная в буквальном и переносном смысле. Внешне очень эффектная — высокая, складная, нарядная, с лицом правильным, даже красивым, но большим и длинным, чуть лошадиным. На пасху она надевала цепь в три ряда, увешанную маленькими разноцветными драгоценными яичками, — в детстве мы любили, сидя у нее на коленях, подолгу играть ими. У Анны Павловны всего было «слишком» — денег, доброты, бестактности, громкого голоса, претензий, непосредственности. Муж ее, чрезвычайно богатый толстый человек, отличался доходящей до мистицизма религиозностью — из старого, уютного барского дома, где его преследовали привидения и всякие страхи, Ладыженский бежал, в лесу выстроил новый дом, без всякого стиля и красоты, после чего довольно скоро умер, оставив вдову с четырьмя сыновьями. Анна Павловна стала заправской, как она думала, помещицей и грозно покрикивала на мужиков и рабочих. Но у них, как и у нас, она тоже почему-то вызывала смех.

— Она как конка, что в гору ведут, — гремит, грохочет, а заглянешь — пустая, — благодушно говорили они, ухом не ведя в ответ на ее окрики, и ухмылялись вслед ее коляске.

Сейчас уже немногие помнят, что перед въездом в гору пассажиры выходили из конки, и она, пустая, шумно ехала вверх, поддерживаемая галдящими мальчишками. (Первый трамвай, который позже возил меня с Мясницкой {502} на Арбатскую площадь, мне страшно нравился, пока там жулики не срезали у меня часы.)

Не знаю, как Анна Павловна управляла имением, но обо всех она заботилась, хотя и доброту свою проявляла своеобразно. Во время первой мировой войны у нее жили пленные чехи. Она выстроила для них домик, хорошо кормила, одевала, облегчала, как могла, их жизнь, посылала на самую пустяковую работу. Но утром начинался спектакль. За завтраком на террасе Анна Павловна намазывала бутерброды, клала большие куски мяса.

— Будешь помнить Анну Павловну? — громко, как глухих, спрашивала она своих подопечных каждый раз.

— Oh, ja, — смеясь, отвечал ей черноглазый профессор Пражской консерватории.

Как ни странно, он действительно ее запомнил, в чем я убедилась, встретившись с ним в Чехословакии уже в двадцатые годы. Он с удовольствием вспоминал, как хорошо они отдохнули и поправились в Алексеевке.

Анна Павловна без смущения высказывала свои суждения по любому поводу. Однажды мы большой компанией выехали в Малый театр. В антракте обсуждали спектакль — шла какая-то пьеса Шекспира.

— Или Шекспир дурак, или я дура, — громовым голосом чуть ли не на весь зал провозгласила она.

Папа галантно склонился к ней.

— Анна Павловна, — тихо сказал он, — не советую так ставить вопрос, это рискованно.

И все-таки она была хорошей женщиной — навещала нас во время болезни, делала приятные подарки, а в ее Алексеевке я проводила прекрасные дни.

В городском доме Ладыженских тоже всегда было весело, на большом дворе залит каток, в большом зале много гостей. Там я и познакомилась с сестрой Анны Павловны — актрисой Художественного театра Еленой Павловной Муратовой. Наша первая встреча была мимолетна.

— А вот это младшая — Соня Гиацинтова, — услышала я голос Анны Павловны, обращенный к сестре.

Я тогда еще не знала Художественного театра, была в тот вечер раздражена каким-то незадачливым кавалером по танцам и заодно почувствовала прилив враждебности к неизвестной мне Елене Павловне. Как потом выяснилось, я ей тоже не понравилась: «Вы мне показались избалованной, капризной и противной». Как мы обе потом радовались, что нас обманули первые впечатления!

{503} К Елене Павловне и обратились мои родители с просьбой позаниматься со мной и Наташей (она, конечно, тоже решила идти на сцену — как я), если найдет в нас какие-никакие способности. К тому времени мы уже знали, что Муратова — ученица Немировича-Данченко по Филармоническому обществу, странствовала по провинциальным труппам, потом учитель пригласил ее во вновь строящийся театр. Она была первой исполнительницей роли Василисы в «На дне», но я видела и помню ее Лизавету Богдановну из «Месяца в деревне». В этой роли наряду с юмором поражал дворянский, чисто тургеневского времени дух, неизвестно чем достигаемый и научить которому нельзя. Лучшей работой Муратовой справедливо считалась Шарлотта в «Вишневом саде». Худая, ловкая, в мужской фуражке, она не двигалась, а скользила или подпрыгивала. Она наслаждалась успехом своего выступления на балу и как-то очень по-немецки вздыхала. А в сцене с Епиходовым и Дуняшей вдруг проступало такое щемящее одиночество, что зрители сразу переставали смеяться. Это счастливое умение соединять глубину чувств с юмором, заложенным в характере, давало образам Муратовой долгую жизнь.

От очень любящей свою сестру, но отнюдь не скрытной Анны Павловны, выдающей (и так громко, что не укрылось от нас) нашим родителям тайны Елены Павловны, мы знали, что у нее был карбункул на носу, испортивший ее молодое, красивое лицо, и что на протяжении многих лет она переживает тяжелую личную драму: очень любила какого-то «неказистого» врача, они должны были пожениться, но его отбила ближайшая подруга, с которой теперь у него семья и дети, а «Леночка до сих пор с ума сходит, чтоб его унесло куда-нибудь подальше, идола ее, скука на него глядеть — лопочет что-то тихим голосом, ученый — да ну его!»

… В сумеречный предвечерний час, когда все кругом блестело дождевыми каплями и в еще не наступившем вечере слабо горели фонари, я ехала к Муратовой на Патриарший пруды. В трамвае у окна сидела девушка. «Вся моя жизнь решается, а она себе едет спокойно, как будто ничего не происходит», — с искренним удивлением подумала я, считая, что весь мир должен ощущать важность происходящего в моей жизни момента.

Дверь открыла сама Елена Павловна — лицо, с очень черными глазами, было спокойно, ласково. Я робко вошла в ее дом, в ее жизнь — и, так случилось, — навсегда, до {504} самой ее смерти. Привязавшись, она относилась ко мне доверчиво, делилась болью своего сердца. И сыграла огромную роль в начале моей театральной жизни, да и потом, еще много лет, я чувствовала ее постоянное доброжелательное внимание к моим работам, ее радость по поводу моих начальных успехов в театре. Я по сей день благодарна судьбе за то, что она свела меня с Еленой Павловной, умудрила понять ее сердце, ум, благородство — и полюбить.

Очень интеллигентная, образованная, хорошо знающая иностранные языки, Елена Павловна все свои скромные сбережения тратила на путешествия. У нее был иронический, насмешливый ум, заметный всем, и нежная, ранимая душа, скрытая от посторонних. Она была несчастна, одинока и светски-религиозна. Елена Павловна действительно нечеловечески, жертвенно любила своего «идола», но сложнее, чем это представляла себе трезвая Анна Павловна. Не знаю, был ли талантлив профессор в пенсне Сергей Федорович Дмитриев, как мерещилось Елене Павловне, но она твердо верила, что он гений, и из любви своей сделала культ. Вся жизнь была построена на подбирании немногих крох радости, выражавшихся в том, что изредка он приезжал к ней — пить чай и устало рассказывать о своих делах. И какова же была сила ее чувства, если, несмотря на все страдания, на нелепость, оскорбительность этих отношений — Дмитриев любил жену и детей, — она полностью подчинила своей любви всю жизнь.

Думаю, что ее карьере в театре помешал не только обезобразивший лицо карбункул (из-за чего она могла играть лишь сугубо характерные роли, которых не хватало для полного актерского самовыражения), — Елена Павловна внутренне оторвалась от театра, потому что любимый ею человек был ученый. И, несмотря на дружбу с Качаловым и его женой Ниной Николаевной Литовцевой, Ольгой Леонардовной Книппер, душой она была повернута к людям науки, а не к артистам.

В театре ее не очень понимали, но любили за порядочность, доброту, восприимчивость, спокойно-тактичную манеру поведения, ответственное отношение к своим обязанностям. Однако театр уже не мог поглотить ее, поглощенную странной, труднообъяснимой любовью. Когда Дмитриев овдовел, в жизни Елены Павловны ничего не изменилось, но, видимо, вокруг было много разговоров, причинявших ей дополнительную боль. Вот строки {505} из писем ко мне, свидетельствующие о взбаламученности ее души, не знавшей покоя: «Дорогая, хорошая моя Сонюра, спасибо Вам за Ваши хорошие, теплые, искренние слова. Я их получила сегодня вместе с другими, такими сухими и чужими. Что-то уж не больно… Видно, нужно молчать, и навсегда. Видно, смерть так глубоко перевертывает все, что для жизни ничего не остается. У меня уж у самой уходит жизнь и приходит старость. Соня, я боюсь выговорить, но неужели, зная меня, можно заподозрить, что я хочу на могиле строить свое счастье… Все, что спаслось восемь лет назад, взято ее смертью. В его глазах она уже ни в чем не виновата и все пред ней. Соня, милая, дорогая, хорошая, спасибо, что Вы согрели меня, жалкую и старую, Вы мой друг».

Об отношениях с Сергеем Федоровичем она говорила редко, глухо, но было очевидно, что она, по выражению Лескова, «горит перед ним, как свеча». Она писала мне: «Человек, который, нанося мне волею судьбы самые жестокие удары, умел делать это так бережно, что сохранил мою любовь к нему и снова вернул мне счастье, такое непонятное для окружающих, — теперь ко мне слеп и жесток… Писать, Соня, тяжело, а между тем, несмотря на всю разницу лет, я знаю, что Вы — единственный человек, который понимает, что я переживаю». Нет, я не понимала ее счастья, замешенного на постоянном глубоком страдании, но я боялась касаться этой темы и, кажется, одна-единственная не оскорбляла ее вопросами, не мучила советами. И сейчас, перечитывая письма Елены Павловны, снова поражаюсь, как она могла быть мне одновременно наставницей, педагогом, подругой, а в чем-то даже младшей сестрой.

Наверное, когда люди поистине любят друг друга, им внутренне ничто не мешает. Я была душой прилеплена к Елене Павловне, а от нее видела только заботу и добро. В занятиях с нами она как бы заново обрела интерес к театру, потом преподавала в драматических школах и студиях — работала с увлечением.

За моими начальными шагами в театре Муратова следила с материнской трепетностью. Когда меня заняли в спектакле «У жизни в лапах», она писала: «Вы получили роль? Со словами? Боюсь, что Вы не понимаете значения того, что с Вами произошло. Ведь Вы будете стоять, ходить и говорить на сцене Художественного театра и Вас будут окружать такие актеры, как Качалов, Книппер и т. д. С Вами будут репетировать, Вы будете {506} гримироваться — да понимаете ли Вы, какая это честь и какая ответственность?»

К премьере я получила от нее цветы и письмо: «Всем сердцем хочу, чтобы Вы играли сегодня хорошо… Хочу еще, чтобы много счастья у Вас было не только на сцене, но и в жизни… А если из Вас выйдет хорошая актриса, если дарование Ваше будет ярким, то от всей души хочу, чтобы Вы сумели сохранить в себе милую, славную, умную, чуткую Сонюрку, которую я так люблю. Посылаю Вам кустик незабудок в цвет к первому сшитому для вас в театре платью… Будьте умницей. Будьте веселой. Будьте бодрой. Говорите очень громко. Не развлекайтесь, не болтайте, и все будет великолепно. К концу спектакля приду поцеловать».

Она была счастлива моему первому настоящему успеху, в спектакле «Будет радость», и потеряла покой, узнав, что в театре за мной ухаживает столь же красивый, сколь и легкомысленный актер. К ее глубокому удовлетворению, роман тогда не состоялся. А о том, что спустя много лет я все-таки стала женой «ненадежного» Ивана Николаевича Берсенева, бедная Елена Павловна уже не узнала. Туберкулезом легких ей был отпущен короткий срок. Она хворала долго, иногда, казалось, совсем поправлялась, потом снова заболевала. В последнее свое лето лечилась в санатории, мы с папой навещали ее — гуляли, катались на лодке, она смешно рассказывала об отдыхающих. Знала, что больна непоправимо, не хотела говорить об этом, осенью начала работать, но вскоре ее пришлось поместить в Бакунинскую больницу, из которой она уже не вышла. Ей было немного за сорок.

Я часто навещала ее. Она, грустная, нежная и какая-то светлая (а ее считали веселой, язвительной), подолгу смотрела на свои любимые красные гвоздики — «его цветы». Судьба напоследок порадовала ее: боготворимый ею человек часами сидел рядом, держа за руку, читал, развлекал, шептал ласковые слова — и страдал вместе с ней.

— Я никогда в жизни не была так счастлива, как сейчас, — призналась она мне в очередное мое посещение, сияя улыбкой, не сходившей теперь с ее лица.

А я смотрела на нее, умирающую, на него, убитого горем, и не могла проглотить горький комок в горле — что же это люди делают со своей жизнью, неужели нельзя проще, легче, яснее? Наверное, нельзя.

Елене Павловне становилось все хуже. Есть она совсем не хотела, но вдруг сказала: «Если бы апельсин достать…» {507} Время было трудное, шел двадцатый год, но я кинулась искать. Выручил Юргис Казимирович Балтрушайтис (он был тогда полномочным представителем Литвы в СССР, принес апельсины из посольства), и я поспешила в больницу.

Первое мая в тот год совпало с первым днем пасхи. Свежее, весеннее тепло всех выгнало на улицы, церковные колокола перекликались в безоблачном небе с песнями демонстрантов, как будто эти два несовместимых праздника соединили воедино всех людей. Улица кипела всепобеждающей жизнью, и мне казалось, что в руках у меня не апельсины, а несколько солнц.

Елена Павловна, очень ослабевшая, лежала неподвижно, только правая рука двигалась — крестилась под колокольный звон. Вот она еще раз поднялась, еще, еще — и упала, ото лба на грудь. Все было кончено. Я не могла оторваться от ее мертвого, но не страшного, по-прежнему родного, милого лица и все повторяла про себя: «Спасибо тебе, спасибо, слышишь меня? Спасибо». Пришел оповещенный о случившемся Дмитриев, и я оставила их наедине. Выходя из палаты, увидела на столике несъеденный апельсин — оранжево рдевший в утренних лучах, он растерзал мне сердце.

На улице меня ждали Сима Бирман и Лида Дейкун. Втроем мы молча пошли прочь от больницы.

— Девы! Что у вас за печальные лица — смотрите, какая красота кругом! — услышали мы голос Вахтангова, вынырнувшего из поющей и пляшущей уличной толпы.

Мы объяснили. Надо сказать, чужое горе не всегда ранило Евгения Богратионовича, иногда мы видели его и жестоким и равнодушным. Но в ту минуту его удивительные глаза потускнели.

— Она была прелестным человеком, — помолчав, тихо сказал он и дальше пошел с нами.

А у меня хранится привезенная когда-то для Муратовой из Италии красивая брошка — много мелких разноцветных камешков. На футляре рукой Елены Павловны написано: «Завещаю подарок К. С. Станиславского Соне Гиацинтовой». Я в свою очередь завещала эту реликвию Симе Бирман, да она не дождалась, ушла.

… Опять далеко унесла меня память. Но вернусь к тому важному для меня дню, когда я переступила порог дома Муратовой. Сама квартира представилась мне необычной — в ней все, начиная с платья хозяйки, было синее — портьеры, мебельная обивка, абажур. Тишина, чистота, {508} но не холодная — уютная, на стенах актерские портреты с надписями, много книг. Необычной, почти таинственной выглядела и Любовь Александровна Косминская, подруга Муратовой, жившая вместе с ней. Совсем молодая актриса, очень привлекательная, молчаливо-сдержанная, скромно-элегантная, одинокая. (Позже я была свидетельницей ее успеха у мужчин: к ней приезжал в гости Лужский, потом зачастил Массалитинов, а она вышла замуж за Вишневского, который был много старше, родила сына, потом дочь и, несмотря на опасения Елены Павловны, была предовольна своей с ним жизнью.) Обе они внешне больше походили на ученых дам, чем на артисток (в общем представлении), но потом я поняла, что это стиль — и прекрасный! — актрис Художественного театра.

Елена Павловна удобно уселась в кресле, привычным движением сложила на коленях изящные руки и стала просвечивать нас взглядом, как рентгеном. Мы же с Наташей замерли в ожидании — нам чудилось, что, придя к Муратовой, мы сразу тоже станем необыкновенными и заговорим особенными голосами. Оправданием нашей глупости служит быстро пришедшее понимание, что эти занятия, как и всякие другие, прежде всего — труд, работа.

— Почему вам захотелось идти на сцену и почему вы желаете именно в Художественный театр? — спросила Елена Павловна.

На первый вопрос я и сейчас толком ответить не умею, второй меня смутил.

— Я могу ответить только полной глупостью, но в ней есть правда, — искренне призналась я.

— Давайте свою глупость, — засмеялась Муратова.

— Видите ли, — начала я «научным» голосом, — мы сначала всем классом были влюблены в Остужева, а потом — в Качалова…

— Ну, ради бога, — взмолилась Елена Павловна, — кроме Остужева и Качалова что вас увлекает в театре?

Тут мы наперебой, взахлеб стали говорить об «Иванове», «Синей птице», о всех спектаклях, которые действительно любили, и наше красноречие, видимо, убедило Муратову, что мы не такие дурехи, какими себя выставили вначале. Во всяком случае, она согласилась заниматься с нами.

Чему могла научить нас, приготовишек, Елена Павловна в своей тихой комнате, где она сама была учителем, режиссером и зрителем? Представьте — многому. Прежде {509} всего — отношению к профессии актрисы как серьезному, трудному и важному делу. Она привила нам с первых же уроков стремление к сценической правде и простоте. Занимаясь, искала индивидуальный подход к каждой из нас. Меня она не сразу ощутила, я бывала очень разной — встревоженной и веселой, открытой и замкнутой, свободной и зажатой. Елена Павловна называла меня то чеховской Мисюсь, то андерсеновской разбойничьей девочкой, то огорчалась, что я «тихо тоскую», то боялась, что живу «очертя голову». Люди вообще, если они не совсем плоские, состоят из разных пригорков и холмиков, а у меня был переходный возраст, сложные отношения с Сережей Соловьевым, я не могла преодолеть свою скрытность и, пока окончательно не привыкла к Елене Павловне, не давалась ей, пряталась, как улитка, несмотря на доверие, которое испытывала с первых же дней.

— Соня, я не знаю, что с вами делать, — обескураженно говорила Елена Павловна. — Иногда вы сразу поддаетесь чувству, а иногда внутренне так сухи и неподвижны, как будто передо мной другой человек.

Я не знала, что отвечать ей, что думать о самой себе, — актриса пробуждалась во мне очень медленно, очень трудно, это сказалось и в первые два года работы в театре.

Пытаясь сосредоточить меня, Муратова предлагала (как это делал Станиславский с актерами) что-то считать или перебирать, но это приводило к еще большей рассеянности.

— Начинайте когда захочется, — отменяла она свое предложение.

— Мне совсем не хочется, мне все равно надо делать усилие, потому что я боюсь.

— Ну, прыгайте в холодную воду!

Я «прыгала». Иногда из этого что-то получалось. Елена Павловна решила, что сильнее всего во мне лирическая струя. Тогда она была права, но потом я растеряла лирические ноты и нашла их вновь не скоро, через характерные роли.

Мы играли отрывки, читали монологи, стихи, басни, и драматические и комедийные. Елена Павловна даже танцы вставляла для меня, чтобы я хоть в движении лучше раскрылась.

Она сидела на синем диване, поджав под себя ноги, и обговаривала с нами роли целиком, как будто мы играем не маленькую сцену, а всю пьесу.

{510} — Действуйте словами, — учила она нас общению, — принимайте рассказ так, будто первый раз слышите, разберитесь — что вносит в нашу жизнь этот разговор.

— Вообразите, что вы говорите конкретно кому-то, со своим отношением к этому человеку, — требовала она, когда мы читали монологи.

В институте у тети Оли Муратова поставила любительский спектакль «Мышонок». Я играла девочку, что-то говорила из-за ширмы, изредка появляясь оттуда. Комедия прошла с успехом, но, судя по тому, что я не запомнила ни пьесы, ни своей роли, спектакль этот ничего во мне не пробудил.

Я редко радовала Елену Павловну. Басни я ненавидела и до сих пор ненавижу. А Наташа читала их хорошо, комедийно, с юмором. Из своего тогдашнего «репертуара» люблю до сих пор одну вещь, потому что в ней понравилась Елене Павловне, — маленький рассказ Тургенева «Довольный человек». Идет этот ничтожный человек и сияет от счастья. Он не получил ни чина, ни ордена, ни наследства, он не спешит на любовное свидание. Он просто тщательно распространил им же созданную клевету на знакомого человека, услышал сегодня ее из чужих уст, сам поверил и уж так доволен, что даже подобрел. Исходя ехидством, я упоенно подхихикивала, приплясывала и никак не могла остановиться, расхаживая по комнате в мужской шляпе, надетой для пущей образности. Елена Павловна прямо застыла от удивления, обнаружив острую характерность во мне, казавшейся ей такой лирической. Долго меня тяготили нежные образы, вроде Иды Бухнер, пока совсем с другого бока не подкралась я к этим прелестным женщинам и не заключила их в свои актерские объятия.

Однажды дверь мне открыла прислуга Муратовой, толстая, ворчливая Мариша.

— Вам велено ждать, — беззлобно прорычала она, — Елена Павловна опоздают, их в театр вызвали.

«В театр вызвали», — повторила я про себя волшебной музыкой звучащие слова. Неужели, господи, и со мной так когда-нибудь будет? На столе я нашла записку: «Соня, прочтите эти листки, мне нужно их отдать. Они написаны Станиславским». Это были черновые наброски основ нового метода, ставшего потом знаменитой «системой». Конечно, я этого не знала, конечно, многого и не {511} поняла, но почувствовала, что мне, «никтошке», разрешили заглянуть в будущее, что в этих листочках — истинное искусство, что за ними — фигура огромная, великанская. Это я сегодня уже формулирую, тогда-то все было подсознательно. Но я испытала такое потрясение и напряжение — эмоциональное, умственное, — что разрыдалась, как Шлиман, когда он откопал Трою.

Всю в слезах и застала меня Елена Павловна.

— Вы-то что плачете, вам же нравится! — несколько раздраженно сказала она. — Это мне реветь надо. Теперь только «от себя» играть станут, а нам, характерным, хоть помирай — никому не нужны.

Елена Павловна, как и многие артисты тогда, с сомнением отнеслась к новому методу. Это сейчас может показаться, что «система» Станиславского была всеми воспринята сразу и с восторгом. Ничего подобного. И не странно ли было артистам, много лет работавшим на своих приемах и принципах, которые приносили им творческую радость и заслуженную славу, с легкостью отказаться от всего прежнего и безоглядно принять неведомо-новое. К тому же сам Станиславский только нащупывал, искал свой метод, и не все его положения правильно понимались, да и сейчас — сколько споров вокруг его «системы» и, что греха таить, как часто ее используют вульгарно, примитивно. Я принадлежу к пионерам освоения и внедрения «системы» Станиславского на сцене и поэтому говорю о ее начале с полной ответственностью.

Муратова в занятиях со мной тем не менее использовала некоторые упражнения, предлагаемые Станиславским, — она делала все, что могло помочь мне выявиться как актрисе. Весной она устроила «показ», то есть пригласила Косминскую и еще одну актрису, перед которыми мы с Наташей, заранее сделав «выгородку» из мебели, продемонстрировали свои достижения.

Неожиданно меня прорвало — я почувствовала себя свободной, отдалась «ролям» и покорила «зрительный зал».

— Сонюра, — удивленно сказала вечером по телефону Елена Павловна, убежденная до того, что из нас двоих талантлива Наташа, — дамы вас так хвалят, что, кажется, и мне надо поздравлять. Что-то с вами происходит…

Осенью мы решили сдавать экзамен в Художественный театр. Начали к нему готовиться. Я с чувством читала «Русских женщин» Некрасова и, доходя до слов:

{512} «И вот он увидел, увидел меня!
И руки простер ко мне — “Маша!”» —

вся утопала в слезах.

— Хорошо, — тихо и строго говорила Елена Павловна, — но возьмем что-нибудь другое, более трезвое, простое и от вас отдаленное по настроению.

Остановились на стихотворении Полонского «Подросла» и монологе Раутенделейн из популярного в то время «Потонувшего колокола» Гауптмана. Меня тоже волновала стихия этой поэтической, печальной сказки и очень увлекала сама Раутенделейн — юная фея, златоволосая волшебница. И мне нравилось колдовать над очагом — я видела огонь, тихонько приоткрывала крышку котла. Кружась вокруг очага и заклиная: «Зурре, Зурре, пой!» — я каждый раз придумывала новые движения, а они всегда помогали мне. И еще я была проникнута горячим желанием спасти Генриха — я занималась делом, мне некогда было волноваться, зажиматься. Не стану настаивать, что лично я создала таким образом метод физического действия, но, если говорить серьезно, может, именно он, никому не известный, помог мне тогда.

После сцены колдовства монолог продолжался, но уже не от феи, а от служанки. А я оставалась непонятным существом, овеянным мечтой.

— Раутенделейн-фею не спутаешь с Раутенделейн-служанкой, — пояснила Елена Павловна и посоветовала: — Попробуйте самым что ни на есть бытовым тоном сказать следующую реплику: «Теперь мне нужно репы натереть и принести воды».

Выполняя ее задание, — скорее всего, грубо, неумело, — я впервые столкнулась в роли с контрастом, что было весьма полезно.

Занимались мы усердно, много. К тому времени и близость моя с Еленой Павловной стала совсем тесной, она часто бывала у нас, подружилась с моими родителями, и летом мы все вместе поехали за границу. Как запомнилось мне это путешествие по девятнадцати городам Европы! Оно было, как и прежние, прекрасно познавательно, но на этот раз рядом находилась моя «театральная мать» Муратова, и я, всем существом устремленная в театр, как-то по-другому воспринимала то, что видела, внутренне «проигрывала», пристально наблюдала, впитывала.

В Германии мне представлялись древние времена, и, {513} когда мы проезжали немецкую землю, не там, где стоят светлые домики, а по пустынным местам, я ждала, что сейчас побегут бородатые варвары, и виделась мне эта сцена очень театральной.

В Голландии меня покорила юмором и изяществом картина Яна Стена «Мнимая больная» — я чувствовала в ней интересную характерность, как и в девяностолетней кружевнице в большом белом чепце, которая болтала, смеялась, учила меня плести кружева и сама всем восхищалась. (В петербургском Русском музее меня так же заинтересовал портрет фрейлины Нелидовой кисти Левицкого: некрасивое маленькое лицо, танцующие ноги, стилизованный фартучек. Прочитав где-то, что она была умна, решительна и била Павла I туфлей по голове, я сама досочинила ее образ и мысленно его играла. Позже, в театре, я обнаружила, что на Нелидову похожа Маруча Успенская — фигурой, лицом, темпераментом, — но, к сожалению, эту роль никто не написал.) По-новому смотрела я и на портреты Рембрандта — хотелось глубже заглянуть в глаза, в души. Что же касается старинных замков и мостов — их я воспринимала уже только как декорацию для приключенческих спектаклей с убийствами. И заметила вдруг, что хожу по ним не своей, а какой-то осторожно-крадущейся походкой, даже голову держу по-другому. Конечно, с детства все наблюдения так или иначе оставляли след, пополняли будущий актерский запасник, но в лето перед поступлением в театр этот процесс стал осознанным и длился потом всю жизнь. Во время поездки бывали у меня и приступы тоски, я нервничала, волновалась и заметно взрослела — в кафе красивые молодые поляки за соседними столиками посылали мне свои приятно смущавшие улыбки.

Осенью мы вернулись в Москву — еще теплую, солнечную, но оживающую после летнего затишья. На Кузнецком мосту все больше знакомых, на каждом углу уже продают астры, но в садах «Эрмитаж» и «Аквариум» еще играют вальсы духовые оркестры, заглушая голоса шумных компаний и оставляя в тайне беседы влюбленных. Я так любила свой город в эту пору. Но та осень, осень 1910 года, меня пугала. А отступать некуда, словно кому-то неведомому зарок дан. Я осознавала, что родилась на свет божий со страстью, которая толкает меня на очень трудный путь; но возьмут ли меня в эту {514} дорогу, смогу ли я ее одолеть… Еще одно непредвиденное обстоятельство удручало меня: Станиславский заболел в Кисловодске тифом, и Мария Петровна Лилина попросила Елену Павловну приехать помочь ей. Мы остались без нашей единственной поддержки, как брошенные слепые котята. Но рога уже трубили, дни экзамена приближались, ни выбора, ни выхода не было — и мы с Наташей отчаянно шагнули навстречу судьбе.

По дороге в театр мы заехали в часовню на Никольской — во всех гимназиях было хорошо известно, что каждый поставивший там свечку выдерживает любой экзамен. Входим прямо с тротуара — стены сплошь в иконах, киотах. Моя молитва, я бы сказала, была своеобразной — вместо учтивой просьбы я обращала к богу довольно нахальное требование: «Господи, ну дай же, позволь, ну помоги, господи!» Маруся Венкстерн, когда влюблялась, твердила свою оригинальную молитву: «Господи, помоги и не сглазь!» Я не пренебрегла и ее вариантом — важно было как угодно, но уговорить бога.

В здание театра прошли через двор, как артисты (мы часто наблюдали их, стоя на противоположной стороне Камергерского переулка), что преисполнило нас сознанием собственной значительности. В этот день проходил первый, отборочный тур. Несколько экзаменаторов, каждый в отдельности, прослушивали группу поступающих. Меня поразило количество молодых людей, пришедших с той же целью, что и мы, — раньше я над этим не задумывалась, но в своей семье, даже в своем классе ощущала себя личностью довольно заметной, а тут поняла, что я никто — крупинка в толпе, ничем из нее не выделяющаяся, никого не интересующая. Меня как будто не стало вовсе. Потерянные, мы бродили по незнакомым коридорам и фойе, не зная куда ткнуться, где, к кому записаться. И вдруг, о чудо, я отразилась в небольших, хитрых глазках доброго дяди с бабьим лицом. Им оказался Николай Александрович Румянцев, кажется заместитель директора по финансовой части. Чем мы обратили на себя внимание этого не самого лучшего, как я потом узнала, но вполне могущественного в театре человека — не знаю. Подойдя к нам, он ласково и внимательно обо всем расспросил (как я благодарна ему за это!), узнав, что мы ученицы Муратовой, обещал попросить самого Немировича нас послушать (хотя он и не экзаменовал), принес стул и велел ждать. На этом стуле мы молча сидели с Наташей в полутемном бельэтаже, возле таинственного {515} кабинета Немировича-Данченко. Румянцев все время проваливался в заветную дверь и, вынося оттуда какие-то бумаги, подмигивал нам.

— Сидите-сидите! Ждите-ждите! — шептал он нам.

Наконец, в очередной раз появившись из-за двери, он сказал: «Идите!» — и впихнул нас, полумертвых, в кабинет. В небольшой продолговатой комнате с зелеными шторами я не сразу увидела ее хозяина. Из темного угла раздалось покашливание — он! Сидит в кресле возле письменного стола. Я взглядом впилась в него, известного мне только по портретам: красиво расчесанная холеная борода (а наши кумиры чисто выбриты), холеная рука с короткими пальцами, холодные серые глаза и на голове — он был простужен, чего я не знала, — поразивший меня картузик с пуговкой, как у моих двоюродных братьев. «Сидит дома в шапке», — успела подумать я, прежде чем окончательно впасть в столбняк.

— Нуте‑с, — раздался равнодушно-вежливый голос.

Мы замерли под его пристальным взглядом.

— Кто же из вас первая начнет? — спросил он уже мягче.

Прочла я. Прочла Наташа. Томительная пауза, во время которой Немирович-Данченко, сощурясь, разглядывал нас.

— Завтра приходите на конкурс, прочтете Раутенделейн! — строго, без улыбки сказал он мне и резко повернулся к Наташе. — А вы не приходите! Выберите себе другую профессию — потом будете меня благодарить.

Мы вышли, потрясенные его приговором. Привыкшие жить во всем, всегда вместе, мы понимали, что нас могут принять или не принять в театр, но совершенно не предусмотрели возможности разных оценок наших способностей. Ведь это означало, что нас разлучают, разрывают, не говоря уж о гибели Наташиной мечты, — нет, к такому удару мы не были готовы. Я не испытала радости, Наташа не осознала горя. Опомнились только на лестнице.

— Что же это такое, Соня, что же это такое? — все спрашивала и спрашивала она, не ожидая и не получая ответа — что я могла сказать…

На улице мы долго молча стояли, прижавшись друг к другу в каком-то вокзально-прощальном объятии, и разошлись по своим домам — по своим жизням теперь.

Я снова заехала в часовню, зажгла новую свечу взамен погасшей и совершенно разбитая вернулась домой.

Но тут я должна вновь отвлечься от основного «сюжета», чтобы рассказать подробнее о Наташе. Я не встречала, {516} пожалуй, такой обаятельной, многосторонне одаренной натуры и такой нескладной, несложившейся судьбы. С ней все случалось вопреки логике, заложенным в ней природой способностям, возможностям. Она могла стать красивой женщиной — от отца унаследовала правильные, строгие черты лица, большие, живые карие глаза и золотисто-коричневые пушистые волосы, — но в детстве заболела экземой, от которой никогда не смогла до конца излечиться. Постепенно испортилась не только кожа, но даже рисунок лица. Временами, когда экзема проходила, она бывала не просто хорошенькой, а очень интересной, но, находясь всегда под страхом возвращения болезни, Наташа не обладала здоровой уверенностью в себе. Помню, в детстве ее всю перевязывали, оставляли только глаза и держали в темной комнате. Она никого не хотела в такие дни видеть, кроме меня, а мне достаточно было ее глаз, чтобы с небывалым интересом часами разговаривать, играть, развлекаться. Через вырезанные сердечками отверстия в закрытых ставнях мы глядели на мир, пытаясь угадать, который час или какая погода, и не знали скуки. Иногда Наташа не спала целые ночи от чесоточного зуда и боли, но стоило мне появиться, она оживала.

Всю жизнь Наташа изумляла собеседников необыкновенным остроумием — ум у нее был особенный, блестящий, как у ее отца. Но, видимо, хрупкое нервное устройство сказалось не только в болезни кожи. Когда мы подросли, она своими дикими выходками ставила в тупик учителей, меня иногда пугала своей неуравновешенностью, тяжелым настроением, непонятно откуда возникавшим. Вдруг она вступала со мной в спор о подругах, которых я любила. Она уничтожала тех, кто, по ее мнению, не достиг интеллектуального уровня, при котором можно себе позволить жить на земле.

— Нельзя же их за людей не считать, — пыталась я защитить бедных девочек.

— Во мне развита любовь к человечеству, а в тебе — к людям, ничего не поделаешь, — снисходительно отвечала она.

Театром она увлеклась с присущим ей темпераментом, о сцене мечтала страстно. Но иногда я не понимала ее.

— Софка, ты хочешь быть актрисой для славы или из любви к искусству? — вдруг спрашивала она.

— Как ты можешь так говорить? Конечно, главное — это искусство! — пылко возражала я.

{517} — А я жажду быть великим человеком, жажду чего-то необычайного, но ничего не получается. Ты для меня — какое-то светлое, ясное, совершенно необыкновенное существо. Ты непосредственна, талантлива и так чиста, что я удивляюсь тебе. Ты — Моцарт! Значит, я — Сальери!

Я не успевала опротестовать ее самоуничижения, как она уже продолжала вполне пренебрежительным тоном:

— Мне моя синяя шляпа очень нравится — совсем простая. Тебе, конечно, она не подойдет — вам же всем нужны финтифлюшки и бантики. Ах, Софка!

Тут уж я закипала от несправедливости, но и обиды не успевала высказать — настроение Наташи снова резко менялось.

— Нет в мире человека, который жил бы только мной, и никто не поймет, как я страдаю, — грустно говорила она. — Ты счастливая, ты благородная, и ты во всем права. Ты скачешь от радости весь день, потому что у тебя совесть чистая.

Я совсем растерянно умолкала, не в силах понять, чем ее совесть отличается от моей.

Различие наших душевных устройств во многом, я думаю, определялось различием наших близких и таких разных семей: в моей — сплошная гармония, в ее — шалая жизнь отца, страдания матери, накаленная атмосфера зреющих скандалов, недоверия, грядущего разорения. К тому же еще — любовь к Качалову. Не знаю, она ли стала причиной нервного расстройства Наташи или, наоборот, болезнь придала этому чувству такой гипертрофированный характер. Началось, как я говорила, с невинной влюбленности в Качалова всего класса. В силу характера Наташа зажглась ею более горячо, чем другие. Она не сводила глаз с открытки, на которой он любезно улыбался, а я легкомысленно подбивала ее пойти к нему под предлогом узнать, как поступают в театр, а заодно и фотографию подписать. В сопровождении мертво хранящего наши тайны Зюльки мы несколько раз безуспешно ходили в дом Ностица — Качалова не оказывалось дома. Но однажды Наташа вышла из подъезда с пылающим лицом.

— Это не человек, а бог! — только и восклицала она.

Ни о чем не догадывавшийся Василий Иванович стал аккуратно здороваться с Наташей при встречах, дав повод для трагического «развития» их отношений — в ее воображении. Часами простаивала она на морозе, чтобы получить его поклон, а потом украшать рассказ несуществующими подробностями. Она сама стеснялась этих выдумок, но {518} остановить свою фантазию, свое сердце, требующее любви, не могла. Она всегда писала стихи — теперь в них была только одна тема. Проходя по Дмитровке мимо дома Качалова, она завороженно шептала:

«В улицах таянье снега.
Здравствуй, возможность свидания!
Здравствуй, весенняя нега,
Горечь и радость страданья!
Окна, отрада печальная,
Светом пылают приветным.
Сердце родное и дальнее,
Грезам моим безответно».

А потом все разом сошлось — разорение, продажа Лаптева, смерть отца, провал у Немировича. Для Наташи эти удары были бесконечно тяжелы, но она упрямо все сводила к несчастной любви. Однажды мы мирно разговаривали у нас дома. Она рассказывала о своих страданиях, читала стихи:

«Мир горит воскресшею весной.
Нет, в веселье не приму участия.
Мне не надо радости и счастья.
Я хочу быть бледной и больной».

— Я решительно ничего не жду от жизни и мечтаю умереть, — сказала она, и мы обе грустно умолкли.

— Ты слышишь! Ради бога, скорей! — внезапно закричала она, кинулась на балкон и забилась в руках моей мамы. — Тетя Лиля, я умираю!

Дрожащую, мы усадили ее в кресло, долго успокаивали, отпаивали. Очнувшись, она сказала, что ясно почувствовала смерть, что сердце у нее перестало биться… Она заболела серьезно, пыталась покончить с собой, — к счастью, неудачно. Болезнь длилась почти два года, несколько раз ее лечили в нервных санаториях. Она писала: «Мне так плохо, что я опять еду в санаторий. Может быть, бывает еще хуже, но что? Психиатрическая клиника или самоубийство? Соня, я сегодня перечитывала наши письма и вдруг ясно поняла, что ты для меня в жизни, поняла, как я скована с тобой… Не прошу, а умоляю тебя — помоги мне хоть немножко. Любишь меня? Жалеешь меня? Тогда приезжай ко мне в санаторий скорей… Милая, родная, сделай это для меня, потому что я разбита совсем. Ты одна можешь помочь, отвлечь… Приедешь, ведь правда?..» {519} Конечно, я мчалась — душа моя изнывала от сочувствия и нежности к ней.

В последнем, санатории Наташе повезло (наверное, он потому и оказался последним): ее лечил умный врач Вяхирев, молодой человек с некрасивым, но сильным лицом. Общаясь с ней часами, вникнув в причину ее заболевания, он решил, что избавиться от наваждения она может, только если выплеснет все, чем наболело ее сердце. По его плану Наташа должна была написать подробное письмо Качалову, я — передать его Василию Ивановичу, а он коротко, вежливо, но решительно ответить и отрезвить. Мне было очень трудно выполнить это поручение — начинающей актрисе прийти к знаменитости с таким странным, интимным разговором. К тому же, что уж сейчас скрывать, — придя в театр, я, как и все, не устояла перед гипнотическим очарованием Качалова и пусть не всерьез и ненадолго, но влюбилась в него. И хотя в ответ получила лишь обычное в его обращении с людьми доброжелательство и ласковое имя Фиалочка, чувствовала себя преступницей по отношению к Наташе и мучилась ужасно. Но все-таки я пошла, и наш разговор состоялся более чем благополучно. Мой дорогой, ни в чем не повинный Василий Иванович, кивая головой, внимательно слушал меня, сняв пенсне, разглядывал толстое письмо, потом ушел — долго сочинял ответ, но сделал все хорошо и правильно. Позже интересовался судьбой Наташи.

— Как она, поправилась? Теперь, наверное, ругает меня на чем свет стоит? — Его смех не мог скрыть участия.

А Наташа действительно вылечилась и постепенно перенесла все свое внимание на умного Вяхирева, который, надо сказать, тоже относился к ней с большим интересом. И неизвестно, во что бы вылились их отношения, но случилась беда: после санатория Наташа жила со своими на даче, Вяхирев приехал ее навестить, вечером ему стало плохо, он не смог уехать, а утром — умер в ее комнате от гнойного аппендицита.

Удача не баловала Наташу. Ее замужество не сложилось, первый ребенок умер совсем маленьким. Но смерть предотвратить — не в человеческих силах, а к остальным невзгодам Наташа прилежно прикладывала свою руку, точнее, свой характер. Я очень любила ее и всегда считала сестрой (мне странным казалось, когда ее называли кузиной), мы обе были родом из Гиацинтовых и Венкстернов, но я стала Гиацинтовой, а она — Венкстерн, и не по фамилии только, а по существу. И если я от своего отца {520} унаследовала работоспособность, целеустремленность, самодисциплину, то в Наташе бушевали страсти, неподвластные никакой организации, мешающие сосредоточить ее одаренность на чем-то одном, главном. Ее интеллект, эрудиция, темперамент и талант, направленные в верное русло, могли привести к грандиозным результатам. Но этого ей, как и ее отцу, не было дано природой.

Мы обе обладали сильными характерами. Но моя сила заставила меня подчиняться, пойти в добровольное рабство к лохнесскому чудовищу, именуемому театром, и быть счастливой от его власти над собой. Ее же — бунтовала, вела вечную борьбу против покорности кому и чему бы то ни было. Сильнее ее были только ее желания, увлечения, а они, как известно, преходящи. Блеск ее украшенного острым юмором ума, отличавшегося мгновенной и точной реакцией на любую мысль или ситуацию, искренность, широта и щедрость души, человеческое и женское обаяние неизменно притягивали к ней интересных людей — среди них были и Пастернак и Морозов, многолетние и сложнейшие отношения связывали ее с Булгаковым. Но почему-то пожизненных друзей не было, они менялись, причем не единично, а целыми группами. Жадная до впечатлений, она цепко, с легкостью подхватывала людей, а потом роняла, теряла, как-то незаметно для себя. В силу непокорного свободолюбия она, в общем, прожила холостячкой, хотя нравилась мужчинам. Но отношения с любившими ее и любимыми ею кончались обычно плохо. Почему при ее доброте и интеллигентности они не оставались дружескими, я никогда не могла понять.

— Знаешь, — мрачно заявила она мне в одном из разговоров на эту тему, — по-моему, я их никого не любила. И вообще в этом мире люблю только свою дочь.

Сказалось ли в этих словах минутное настроение или так она думала на самом деле, но звезды, ярко всходившие и сверкавшие в ее жизни, почему-то закатывались навсегда.

Избрав литературную профессию, Наташа не ленилась — она работала как вол. И все-таки не реализовала весь свой талант. В основном она писала инсценировки. Они отмечены профессиональным мастерством, точным пониманием автора, умением, сохранив все особенности произведения, создать из него новое — для сцены. Особенно ей давалась работа с Диккенсом. Примечательно, что в Англии спектакли по романам Диккенса шли в ее инсценировках. Я помню, как, сидя в моей квартире, франтоватый, {521} «дендистый» Михаил Афанасьевич Булгаков по-детски хохотал и восторгался, читая ее пьесу «Пиквикский клуб», которая, как и «Домби и сын», была поставлена Художественным театром и шла там долго-долго. Писала Наташа и свои пьесы, в них тоже была культура, мысль, но до настоящей, высокой драматургии они не дотягивали. И не из-за недостатка таланта, настаиваю я, а от отсутствия уравновешенности, внутренней тишины, что ли; ее стрела не то что бы не попадала в цель — у Наташи не хватало дыхания послать ее в «яблочко». Ну а если бы в тот памятный день Немирович-Данченко не отказал Наташе — могла бы она стать актрисой? Я уверена — могла. Было у нее актерское дарование, не случайно Муратова выделяла ее. Но еще больше я уверена — не стала бы. Во-первых, из-за частого нездоровья она не обладала необходимой актерской выносливостью, а экзема на лице исключала грим; но, что важнее, не вынесла бы Наташа прекрасной, на мой взгляд, кабалы театра, не стерпела бы постоянной зависимости от партнеров, режиссера, репертуарного плана, гастролей — не про нее все это.

Мне даже кажется, что Владимир Иванович так резко разговаривал с ней тоже потому, что почувствовал ее творческий заряд, но его вещая проницательность одновременно нащупала и душевную неустойчивость, столь противопоказанную актерской профессии. Когда древние решили, что «характер — это судьба», они, я убеждена, думали о моей дорогой сестре и подруге Наташе.

О ней, о ее неудаче я очень горевала в ночь перед экзаменом в Художественный театр, а сердце мое между тем раздирали надежда и страх — что-то будет со мной?

Я узнала бессонницу. Обычно мы спали как мертвые, но любили сказать иногда: «Я так плохо спала» — или: «Я не спала сегодня»; это означало, что сон сморил не на второй, а на девятой минуте. На этот раз я действительно не уснула и утром, вконец измученная, пошла на свою первую голгофу.

Театр кишел молодежью всех возрастов — кто-то постарше, другие вроде меня. Все суетятся, и кто поступает, кто сочувствует, кто, может, уже здесь и служит (с ума сойти!) — не поймешь. Но вот собрали абитуриентов — их было двадцать из тех трехсот, что приходили на прослушивание, — и отправили в верхнее фойе. Мысленно я тут же окрестила нашу испуганную кучку «отверженными».

Фойе разгорожено широкой стеклянной дверью, за ней просматривается длинный стол под зеленой скатертью, {522} возле которого — живые Качалов, Книппер, Вишневский, Москвин, Лужский… В глубине сидят и стоят артисты, которым любопытны новенькие. Нас вызывают по очереди. Все, кого я слышу за дверью, конечно, гораздо талантливее меня. Особенно светлоглазая, круглолицая незнакомка, ее называют Дейкун, — как она уверенно, смело играет отрывок из «Гавани» Мопассана, даже не побоялась бросить тарелку, да так, что та с треском разлетелась на куски.

— Вы ученица Сулержицкого? — спрашивает ее Немирович-Данченко, и голос у него ласковый, не такой, как с нами вчера.

Я начинаю подумывать, не уйти ли мне домой — зачем позориться, если уже ясно, что я не умею так, как другие. Тем более что кто-то из вышедших «оттуда» сказал: «Немирович такой сердитый сидит…» Но тут я слышу свою фамилию — и вот «душа вступила в предназначенный ей круг». Предназначенный ли?

Как луч солнца пронизала меня улыбка Вишневского, но вслед сковало льдом уже знакомое «нуте‑с!» Немировича-Данченко. Дальше наступило полное беспамятство. Полонского прочла наверняка хуже, чем у Елены Павловны, басню я и у нее читала плохо. Перед моей коронной Раутенделейн, немного придя в себя, я огляделась.

— Вам что-нибудь нужно? — вежливо спросил Лужский.

— Да, стул, — ответила я от смущения несколько царственно, как мне потом рассказывали.

За столом не сдержали улыбки, но стул подали со всей любезностью. Перевернув его и организовав очаг, я занялась своим любимым колдовством и даже испытала некоторое удовольствие — сейчас бы я сказала «спряталась за образ». Кончила, подошла к стулу, меня о чем-то спрашивают, я что-то отвечаю, вижу улыбающиеся лица… Стоп!

— Если будете еще заниматься с Еленой Павловной… — произносит Владимир Иванович.

Дальше я не слышу: мне ясно, что он меня не принимает, он меня оставляет у Муратовой, — все кончено.

Возвращаюсь к «отверженным» — они уверяют, что я прекрасно читала, а «они» хорошо слушали. Из‑за двери появилась дивно хорошенькая девушка, поискала меня огромными темными глазами, подошла.

— Не знаю, как там решат, а мне и нам всем вы очень понравились! — это сказала Алиса Коонен.

{523} Меня обдало жаром вспыхнувшей надежды, но я себе ее не разрешила, отогнала.

Экзамен кончился, его результат обещали объявить через два часа. Вышли все вместе, побрели по Тверской, по Газетному переулку. Возвращаемся, снова проходим двор, поднимаемся по ступенькам в контору. Издали вижу небрежно висящий длинный белый листок, совсем белый, только наверху очень мало написано. Иду медленно, сердце бьется в горле, в ушах — где угодно, только не там, где ему положено. Читаю первую фамилию — да это моя?! Перечитываю — моя, моя, моя!

— Вы — Шевченко? — слышу я голос за спиной.

— Я — Гиацинтова.

— Меня тоже приняли, — улыбается белокурый совсем молодой человек. — Я — Дикий.

«Здравствуй, новая жизнь!» — крикнула я себе словами из «Вишневого сада» и пошла, нет, полетела домой, не забыв по дороге залететь в Никольскую часовню, чтобы наконец вежливо поблагодарить бога за верную службу, но, ставя свечку, я так неприлично смеялась, что две злыдни-старушки зашлись от гнева.

— Нашла место, барышня хорошая! — шипели они мне вслед.

А я летела дальше. И думала сразу обо всем — о вечерних осенних сумерках над Москвой, о лаптевских полях, о Наташе и о себе. Стало немного жаль вечерних семейных чаепитий, воскресных уроков танцев, милого домашнего уклада — теперь я всегда буду в театре. «Я всегда буду в театре!» — повторила я про себя уже с полным ликованием. Мне разрешено прикоснуться к искусству, высокому, настоящему, — не это ли самое главное, самое важное!

О зачислении сотрудницей в Художественный театр я немедленно сообщила Муратовой, не забыв пожаловаться на суровость Немировича-Данченко (от кого-то я узнала, что он согласился принять меня, но при этом сказал, что ничего особенного во мне не видит), и вслед за поздравительной телеграммой получила от нее большое письмо из Кисловодска, в котором, среди прочего, она писала: «Поздравляю Вас, обнимаю и радуюсь и за Вас и за себя, потому что Вы ведь моя первая ученица и, если Вас хвалят, значит, я Вас не очень испортила. Надеюсь, дорогая collega, что Вы не очень сразу загордитесь, и не совсем наплюете на меня и, может быть, в этом году мы не раз еще с Вами займемся! Что с Вами Немирович {524} был холоден и строг, я очень рада! Может быть, только благодаря этому Вы хорошо и читали, и был подъем, и было желание сделать больше, чем он ожидал… Но я всему рада, и тому, что сидели в темном коридоре и мучились, и не спали ночь, и приходили в отчаяние. Все это, Соня, повторится еще много, много раз, и быть актрисой не очень сладко… Будьте такой, как Вы есть, такой же хорошей, прямой и простой, а там, что бог даст. Обнимаю и целую Вас так крепко, как люблю».

Несмотря на мудрое пояснение Елены Павловны относительно Владимира Ивановича, в моем дневнике появилась постыдная запись: «Я знаю, что всем решительно понравилась, кроме Немировича. Ну и бог с ним совсем! Мне он тоже не нравится — у него много ума, он очень корректен, но очень не любит людей и потому груб. Он очень, очень не добр и очень, очень самоуверен и обожает себя». И это о великом человеке, ставшем для меня высшим авторитетом в искусстве, театре, любимым учителем, режиссером, даже, позволю себе сказать, личным другом!

Что может извинить такую высокомерно-подлую дерзость — разве только щенячья слепота детства. Оно ведь кончалось в те дни, мое благоуханное, беззаботное детство, вместе с весенней бесхлопотной юностью оно уступало место другой жизни — бесконечно манящей, но незнакомой, требующей зрелости мыслей, чувств и решений.

Я долго стеснялась благополучия, которым была окрашена моя жизнь на заре. Слушая рассказы, читая мемуары, я убеждалась, как тяжело шли многие по избранному пути — голодали, не имея возможности учиться, или жили в претившей им роскоши чуждых по духу родителей, а то и вовсе сиротствовали у бедной бабушки или злой тетки-эксплуататорши — и в любом из этих вариантов следовали своему призванию под улюлюканье и проклятия родственников. И скольким из них, одаренным сверх меры, не удавалось попасть в театр с первого раза — каково было переступать через уверенные заявления маститых деятелей о бесталанности и снова, снова завоевывать право на творчество. А тут — выросла девочка в безукоризненной семье, окруженная любовью близких и идиллической природой, захотела стать актрисой, пошла с родительским благословением на экзамен и тут же была принята в лучший на земле театр — просто неприличие какое-то. Но со временем я пересмотрела свой взгляд.

Глубоко уважая тех, кто одолел все препоны на пути и принес в искусство груз накопленного жизненного опыта, {525} я поняла, что пришла в театр тоже с багажом — большим духовным приданым. Я была оснащена почерпнутыми в семье культурой, образованием, иностранными языками, незыблемым морально-этическим кодексом — мы часто недооценивали необходимость и значение всего этого в творчестве и жизни театра.

Всякое прошлое оказывает могучее влияние на последующую жизнь. Но, трудное, закалившее вынужденной борьбой и воспитавшее волю к победе, оно иногда своим грустно волочащимся шлейфом и его все омрачающей тенью тянет вниз при самом высоком парении, туманит ясные краски. Мое же прошлое, когда, казалось, неминуема пропасть, подхватывало широким, светлым крылом, устремляло вверх, спасало душевным здоровьем. И, как ни странно, тоже закалило — верой.

Как хорошо провитаминизированное, приученное к холодным обтираниям дитя впоследствии проявляет завидную сопротивляемость простуде, инфекции, так я, сталкиваясь с враждебностью, ложью, изменой, равнодушием, профанацией искусства, — неколебимо верила в дружбу, правду, верность и истинность прекрасного. Не устоять бы, не выдержать всех испытаний судьбы, минут, а бывало, и лет отчаяния без этой благодати, дарованной мне началом жизни. Боюсь только, я слишком задержалась в ранних своих годах. Но они были решающими в моем человеческом становлении, снабдили множеством наблюдений и чувствований, послуживших мне в будущей профессии. Оправдывает мое многословие, надеюсь, и понятное нежелание расставаться с тем, что так дорого сердцу. Еще старый мудрец Гете предупреждал: «Пусть никто не думает, что может преодолеть первые впечатления своей юности». Вот и я — не преодолела, прошу прощения.

# **{****526}** Судьба Гиацинтовой

Софья Владимировна Гиацинтова не успела закончить книгу воспоминаний. Она рассказала свою жизнь в искусстве вплоть до того печального дня, когда внезапно оборвалась история МХАТ 2‑го, театра, где Гиацинтова была самой заметной из актрис. Мемуары поведали о том, сколь сильное влияние на духовный рост молодой артистки возымели уроки Станиславского, Немировича-Данченко, Сулержицкого, Вахтангова, Михаила Чехова. Немногим посчастливилось пройти такую школу. И мало кто сумел, как сумела она, усвоить главное, то, что объединяло ее великих учителей, — понимание высокой миссии театра, отношение к искусству как к пожизненному гражданскому долгу.

Гиацинтова обладала восприимчивым умом, утонченной наблюдательностью, живым чувством юмора, которым весело освещены некоторые страницы ее воспоминаний.

Но в этой книге — поверх юмора или печали, сквозь улыбку, с которой автор оглядывается в прошлое, сквозь понятную боль, с которой Гиацинтова вспоминает утраты, разлуки, смерть близких, — везде властно дает себя знать жадная, до самозабвения, устремленность к творчеству, к работе. Актерский труд был естественной и единственно возможной для Гиацинтовой формой служения обществу, русской культуре. Вот почему всю жизнь она без устали совершенствовала свое мастерство. Вот почему в середине тридцатых годов, в ситуации, тяжелой и для нее и для ее ближайших товарищей по сцене, И. Н. Берсенева и С. Г. Бирман, Гиацинтова вместе с ними сумела превозмочь беду, собраться с силами, мобилизовать все духовные ресурсы, дабы достойно продолжить артистический путь.

Маститый режиссер Е. О. Любимов-Ланской, который руководил тогда Театром имени МОСПС (ныне — Театр имени Моссовета), охотно принял группу бывших актеров МХАТ 2‑го под свое крыло. Серафима Бирман приступила к репетициям «Вассы Железновой». Премьера, назначенная на октябрь 1936 года, возбуждала в Москве большой интерес, прежде всего, разумеется, потому, что вторая редакция пьесы, законченная Горьким незадолго до смерти, никому еще не была известна. Многие {527} знали (об этом в свое время сообщали газеты), что Горький готовил новый вариант «Вассы» для МХАТ 2‑го. В письме к Бирман он подробно охарактеризовал персонажей пьесы, и постановка воспринималась как попытка режиссера и актеров выполнить последнюю волю писателя. Кроме того, спектакль должен был ответить на вопрос, сумеют ли вчерашние сподвижники Михаила Чехова сродниться с коллективом, который некогда прославился дерзкой постановкой «Шторма» В. Билль-Белоцерковского, но с тех пор как-то угас и давно уже ничем не радовал зрителей. Смогут ли Берсенев, Бирман, Гиацинтова вывести театр Любимова-Ланского из творческого тупика? Наконец — и это простое обстоятельство тоже было очень существенным — публика с нетерпением ждала новой встречи с Гиацинтовой, которой предстояло сыграть Рашель.

Гиацинтову любили, имя ее обладало большой притягательной силой. Гиацинтовская нота внятно и чисто звучала со сцены, волнуя и самых искушенных, многоопытных театралов, и московскую молодежь. Пытаясь сейчас, полвека спустя, разгадать секрет особого обаяния Гиацинтовой, мысленно сравниваешь ее с другими любимицами театральной Москвы тридцатых годов. С Алисой Коонен, чей трагедийный пафос и героический дух пронизывали искусство Камерного театра. С Марией Бабановой, блиставшей в Театре Революции, — легкой, хрупкой, детски непосредственной и победоносно энергичной. С Верой Пашенной, актрисой Малого театра, с ее суровой, волевой манерой, властной поступью, неуступчивой речью. С неотразимо красивой, полной затаенного огня, плавной в каждом движении Аллой Тарасовой, которая царила на сцене МХАТ. С лукаво-шаловливой и грациозно-кокетливой Ольгой Андровской, выступавшей на тех же мхатовских подмостках. С Цецилией Мансуровой, Клавдией Еланской, Верой Поповой, Дарьей Зеркаловой, Еленой Гоголевой — много было тогда в Москве самобытных актрис, и каждая из них имела законное право на центральное место в спектакле, пользовалась заслуженной популярностью.

Тем не менее Гиацинтову они не затмили. Не обладая свойственной ее соперницам энергией и раскованной смелостью игры, напротив, скорее обнаруживая сдержанность, склонность к мягкой растушевке роли, Гиацинтова приносила с собой на подмостки благородную интеллигентность, духовность высокой — чеховской или серовской — пробы. Правда, ее актерская биография очень долго шла мимо чеховского репертуара, и в молодости она не сыграла ни Заречную в «Чайке», ни Соню в «Дяде Ване», ни Ирину в «Трех сестрах», ни Аню в «Вишневом саде», хотя, казалось, по свойствам ее артистической натуры должна была сыграть — все эти роли словно для нее предназначены.

Приключилось это не по странному капризу судьбы, а потому, что в пору актерской юности Гиацинтовой почти всем — не исключая и Станиславского и Немировича-Данченко — драматургия {528} Чехова казалась устаревшей, слишком вялой, и ставили Чехова в двадцатые — начале тридцатых годов крайне редко. Родной племянник писателя, Михаил Чехов, который руководил МХАТ 2‑м, не только никогда не поставил ни одной чеховской пьесы, но ни разу не высказал хотя бы намерение обратиться к чеховским творениям. В Московском Художественном — театре Чехова — довольствовались более или менее случайными возобновлениями давнишних чеховских спектаклей. Однако время Чехова близилось.

Острый интерес к духовному миру личности, тяга к психологизму, а главное, обозначившееся в советском искусстве тридцатых годов стремление постичь не только социальные, но и эмоциональные импульсы поведения человека — все это вновь выдвигало на повестку дня вопросы, волновавшие Чехова, и предвещало скорое возвращение чеховских драм в театральный репертуар. Как известно, в конце тридцатых — самом начале сороковых годов Чехов снова — и с тех пор уже навсегда — завладел нашей сценой.

Сказанное объясняет, почему чеховские тона гиацинтовской игры отзывались волнением и тревогой в сердцах зрителей. Сама того не сознавая, Гиацинтова интуитивно подчинялась велениям времени. Отблески не сыгранных ею чеховских ролей озаряли другие роли, которые она играла. Чеховские щемящие интонации сквозили в детском голоске ее Нелли в «Униженных и оскорбленных», они слышались, как ни странно, в знойной мелодии речи Амаранты («Испанский священник» Дж. Флетчера) и в грустном тембре Женевьевы («Мольба о жизни» Ж. Деваля). Угадывались они и в голосе ее Рашели.

За три года до смерти Горький высказался о Чехове довольно сурово. Заметив, что Чехов, по его мнению, создал «совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию», Горький тут же заявил: «Меньше всего сейчас нам необходима лирика»[[2]](#footnote-3). Но Гиацинтова, играя горьковскую Рашель, именно лирике дала полную волю. Ее успех единодушно признавали все рецензенты, однако в самой обстоятельной статье А. Гурвича сказано было, что успех этот достигнут «за счет заметного отклонения от авторского замысла». Гурвич полагал, что Рашель Горькому не удалась и что «строгая, корректная и тонкая игра артистки оживила несколько сухой, публицистический текст» роли. И тем не менее критик упрекал Гиацинтову: «Ее Рашель не революционерка, в ней нет ни революционной воли, ни революционной мысли».

Видимо, привычные представления о том, как должна выглядеть «революционерка», навеянные образами Любови Яровой и Комиссара из «Оптимистической трагедии», помешали умному критику по достоинству оценить работу Гиацинтовой. Стройная, изящная, в белом платье с высоким стоячим воротником, прекрасно воспитанная, элегантная в каждом жесте и в {529} каждой позе, почти ни разу на протяжении всей пьесы не повышавшая голос, ее Рашель мягко противопоставила ожесточенной и вспыльчивой, раздражительной Вассе — Бирман спокойное достоинство женщины, абсолютно уверенной в своей правоте. «Ее изящество и чистота, — продолжал А. Гурвич, — от европейской цивилизации. Душная и грязная жизнь Железновых скорее шокирует ее и вызывает чувство брезгливости, чем действенную революционную ненависть. В исполнении Гиацинтовой Рашель противостоит Железновым и Храповым как Европа Азии, а не как выразительница чувств и мыслей другого класса. В такой трактовке она должна испытывать потребность вырваться из этой среды, а не столкнуться с ней для борьбы»[[3]](#footnote-4).

Что верно, то верно: «потребность вырваться из этой среды» в игре Гиацинтовой ощущалась, и сильно. Но Рашель — Гиацинтова испытывала к Вассе и ко всему ее окружению не одну только «брезгливость», а глубокую антипатию, стойкую и непримиримую неприязнь. В дуэтах Бирман и Гиацинтовой самое интересное состояло в том, что корректный, задумчивый тон Рашели то и дело как бы застигал Вассу врасплох, повергал ее в минутную растерянность, а иной раз — в гнев, в ярость, — до истерики. Другой рецензент, В. Залесский, много уступавший Гурвичу в проницательности, объявил — Гиацинтовой в похвалу, — что «ни на одну секунду зритель не сомневался в том, как поступит Рашель, когда ей придется выбирать между сыном и тем делом, которому она посвятила свою жизнь»[[4]](#footnote-5). Это было сказано опрометчиво: вся тонкость игры Гиацинтовой как раз в том и состояла, что подобную альтернативу (в пьесе обозначенную) артистка игнорировала, такую прямолинейную постановку вопроса отвергала. Конфликт между чувством и долгом был для Рашели — Гиацинтовой невозможен, напротив, ее верность идеалам революции находила себе естественную опору в материнской любви. И когда в разгар словесного поединка с Вассой Рашель — Гиацинтова вдруг замечала валявшуюся на диване игрушку сына и рывком прижимала ее к груди, то это непосредственное, импульсивное движение заставляло Вассу злобно содрогнуться. Ибо она-то, Васса, лишила себя и такой непосредственности и такой простоты. Она-то волей-неволей обязана была выбирать между долгом и чувством, делом и родством, собственностью и любовью. И выбрала, раз и навсегда выбрала собственность, дело, наживу… Духовной дисгармонии, уродливо, до мужеподобности искаженной женственности Вассы в этом спектакле противостояла благородная женственность и духовная цельность Рашели.

Сценическая история второго варианта «Вассы Железновой» велика и богата значительными актерскими достижениями. Но сыграть Рашель лучше, чем сыграла Гиацинтова, не удалось пока еще никому.

{530} Следующая работа оказалась и более трудной и менее успешной: в 1937 году, к столетию со дня гибели Пушкина, Бирман поставила «Каменного гостя» с Берсеневым — Дон Гуаном и Гиацинтовой — Доной Анной. Талантливый режиссер-педагог, Бирман, на мой взгляд, не обладала подлинным дарованием режиссера-постановщика. Она прекрасно работала с отдельными исполнителями и, поскольку была замечательной актрисой, охотно и умело пользовалась методом показа. Но решить фантастически сложную задачу сценического воплощения одной из маленьких трагедий Пушкина, в частности добиться выразительного и в то же время естественного звучания стиха (над этой проблемой мучительно и тщетно бился еще Станиславский), Бирман не сумела. Герои «Каменного гостя» в ее постановке получились однозначными. В частности, Гиацинтовой, как справедливо заметил Ю. Юзовский, недоставало пушкинского юмора, пушкинской грации, огня. И она и Берсенев — оба перегружали пушкинский стих психологией, приостанавливали полет строки многозначительными провалами пауз, вообще поладить с музыкой текста не сумели. Гиацинтова «сухо, жестко, почти сурово» играла женщину, подавленную собственной испепеляющей страстью: у нее было «бледное, похудевшее лицо», «сжатые губы», «блистающий пронзительный взгляд», «голос острый, жесткий, резкий, подчас даже неприятный». Юзовский спрашивал: «Обаяние, так свойственное всем виденным нами героиням Гиацинтовой, — куда оно девалось?..»

Актриса не согласилась с критиком, более того, вступила с ним в спор на страницах газеты «Советское искусство». Но, возражая Юзовскому, она, в сущности, подтверждала его упреки. Да, писала она, Дона Анна «не владеет страстью, да, страсть ее испепеляет», да, Дона Анна «фанатична»[[5]](#footnote-6). Спустя почти сорок лет биограф Гиацинтовой В. Громов вспомнил давнюю полемику между актрисой и критиком и вынес свой вердикт: актриса была права, спектакль, «темпераментно поставленный Бирман, звучал поэтической легендой о роковой страсти и трагическом возмездии». Высокопарность этой фразы сама по себе внушает сомнения. А кроме того, факт остается фактом: успехом «Каменный гость» (который шел в один вечер с «Моцартом и Сальери» в постановке В. В. Ванина) не пользовался. И если после «Вассы Железновой» зрители потянулись было в Театр имени МОСПС, то после пушкинского спектакля они вновь к этому театру охладели. Пришельцы из МХАТ 2‑го, на которых недавно возлагались большие надежды, почувствовали себя неуютно: старая труппа Любимова-Ланского не скрывала своего разочарования. Иные и злорадствовали.

В этот момент Берсеневу предложили возглавить Московский театр рабочей молодежи (ТРАМ). Вместе с Берсеневым {531} в коллектив, который с 1938 года стал называться Московским Театром имени Ленинского комсомола, пришли Гиацинтова, Бирман и еще четверо бывших второмхатовцев, а кроме них — такие сильные актеры, как Б. Ю. Оленин и Р. Я. Плятт. Огромный организаторский талант Берсенева, получившего наконец вожделенную свободу действий, позволил ему быстро сплотить воедино всю труппу и создать, в сущности, совершенно новый, творчески полноценный театр, который сразу же занял заметное место на столичном горизонте. В Театре имени Ленинского комсомола Гиацинтова, с одним только коротким перерывом, прослужила почти сорок пять лет — до конца своих дней.

Первой ее работой на этой сцене на Малой Дмитровке стала ибсеновская Нора. Они с Берсеневым выступали тут и как постановщики драмы Ибсена и как исполнители главных ролей. Вопрос о том, каковы были их режиссерские устремления и методы в данном случае, понятно, миновать нельзя. Поначалу основные усилия Берсенева и его сподвижниц, Бирман и Гиацинтовой, определялись необходимостью реорганизовать коллектив и освободить труппу от трамовского наследия. Не вдаваясь в анализ трамовского движения в целом (это — особая тема), замечу только, что Московский трам, на базе которого строился новый театр, сильно отставал от своего ленинградского собрата, а трамовские принципы (отказ от профессионализма, равнодушие к классике, к традиции, к опыту предшественников, установка на злободневную агитку и на самодеятельность — «рабочий парнишка в траме играет самого себя») были чужды новым руководителям, и Берсенев круто менял курс. Он считал, что молодежный театр должен быть высокопрофессиональным, его актеры обязаны усвоить «систему» Станиславского, репертуарный диапазон следует максимально расширить и классикой, в частности, пренебрегать нельзя. Трамовские навыки надлежало отбросить и ориентироваться на МХАТ, который тогда, в конце тридцатых годов, был в расцвете сил и обладал величайшим авторитетом.

Поскольку мне удалось увидеть почти все постановки Театра имени Ленинского комсомола, осуществленные Берсеневым, Бирман и Гиацинтовой, решусь сказать, что режиссерский почерк у всех троих был одинаковый. Отчасти это объяснялось общностью пройденного ими совместного пути, отчасти, возможно, тем, что Берсенев, как главный режиссер, задавал тон и стиль всему делу. Принимая искусство МХАТ как эталон, Берсенев, Бирман и Гиацинтова не выдвигали новых театральных идей, не предлагали каких-либо оригинальных пространственных решений. Основные правила игры, позаимствованные у МХАТ, были приняты раз и навсегда и не менялись. А вот как их применять к данной пьесе — это, и только это, в каждом конкретном случае обдумывалось заново. Оформлению спектакля уделялось сравнительно мало внимания, и требования к художнику предъявлялись элементарные: чтобы декорация {532} соответствовала времени, охватываемому пьесой, а костюмы — социальному положению персонажей. Мизансцены тяготели к житейской естественности, избегали метафоричности. Культивировалась, и заботливо, ансамблевость игры.

Господствовал принцип, который я назвал бы принципом приблизительной жизненности. Приблизительной — потому, что достоверность все же подвергалась легкой, но обязательной театральной ретуши. Коль скоро все режиссеры были опытными актерами, они не забывали в кульминационный момент действия вывести героя на первый план, пусть даже вопреки достоверности. В исторически точный костюм без колебаний вносили коррективы, выгодные исполнителю. А кроме того, искомая жизненность ни в коем случае не должна была мешать актеру. Чересчур загроможденная вещами сцена, неудобные планировки, усложненность мизансценического рисунка — все это отвергалось, дабы актер чувствовал себя на подмостках свободно и уверенно. «Картина жизни», возникшая на сцене (кстати сказать, небольшой и тесной), была правдива и верна только в главных, самых общих очертаниях. Режиссеров МХАТ, которым Берсенев и обе его сподвижницы старались подражать, такая приблизительность, вероятно, не могла бы удовлетворить.

Тем не менее в послевоенное время Театр имени Ленинского комсомола привлекал к себе живой интерес зрителей. Сравнительно молодой коллектив, направляемый крепкой рукой Берсенева, не имел — в отличие от МХАТ, где после смерти Немировича-Данченко, по существу, руководителя не было, — никаких оснований почивать на лаврах и мнить себя «лучшим театром мира». Напротив, ему предстояло соревноваться с многими интересными театрами Москвы, с режиссурой А. Д. Попова, А. М. Лобанова, Н. П. Охлопкова; к каждой премьере готовиться как к сражению. Не во всех таких сражениях труппа Берсенева побеждала. Но и поражения подстегивали, заставляли собираться с силами к очередной встрече с публикой. Театр бодрствовал, жил, бесстрашно решал трудные задачи: привлекал молодых драматургов, нередко доверяя и дебютантам (таким дебютантом был, например, К. Симонов, чьи ранние пьесы — «История одной любви», «Парень из нашего города» — впервые увидели свет рампы на Малой Дмитровке), работал над классикой…

До прихода Берсенева Московский трам за десять лет поставил только две классические пьесы. Когда же Берсенев и Гиацинтова показали «Нору», то некоторых критиков этот выбор крайне удивил. Рецензент «Комсомольской правды» вопрошал: что Ибсен «может дать нашей молодежи в познавательном смысле?»[[6]](#footnote-7) Другой рецензент, не возражая против Ибсена в принципе, считал, что молодежный театр призван в первую очередь ставить новые пьесы о молодых героях наших {533} дней, а Ибсена-де надо «заставить временно потесниться»[[7]](#footnote-8). Упоминаю об этом потому, что такими советами Берсенева донимали много лет кряду. Но его позиция оставалась неизменной: он был уверен, что театр для молодых должен стать театром высокой культуры и что пренебрегать духовными богатствами классической драматургии — значило бы обкрадывать и артистов и зрителей.

Успех «Норы», которая продержалась в репертуаре свыше десяти лет и была сыграна более трехсот раз, подтвердил позицию Берсенева. Неоспоримая удача спектакля во многом зависела от Гиацинтовой, предложившей свое, вполне оригинальное истолкование главной роли. Артистка наотрез отказалась от соблазнительного контраста между Норой первого акта, беспечной «птичкой, щебетуньей, белочкой», и Норой третьего акта, горестной, суровой, внезапно прозревшей. В отличие от Комиссаржевской, некогда начинавшей пьесу мажорно и звонко, с веселыми огоньками в глазах, Гиацинтова с первых минут давала понять, что на душе у Норы неспокойно. Ее Норе сопутствовали чеховская поэзия и чеховская печаль. «Это женщина, уже утомленная жизнью, — писал А. П. Мацкин, — ее детскость — только усвоенная манера держаться на людях. Она гораздо сознательнее, чем та обитательница “Кукольного дома”, которую вывел в своей драме Ибсен»[[8]](#footnote-9). На добродушный вопрос Хельмера — Берсенева, как зовут тех пташек, которые бездумно тратят деньги, Нора — Гиацинтова отвечала «грустно, как затверженный урок: “Знаю, знаю, мотовками”». В безмятежную атмосферу супружеской гармонии прокрадывалось тревожное недоверие. Нора шутила, смеялась, шалила, но шутки получались не очень веселые, смех вдруг обрывался, в движениях чувствовалась усталость, в глазах застыл какой-то невысказанный вопрос. Нет, эта Нора не была наивной. Ее одолевали сомнения. Ей чудилось иногда, что идиллия, которая царит в ее доме, — некая мнимость, что она живет под ласковым, но липким покровом лжи. А в то же время очень хотелось верить Хельмеру — Берсеневу, верить, что жизнь удалась… В диалогах с мужем эти колебания ощущались всего острее: то Нора нервно и нежно целовала его руки, то напряженно и выжидательно, будто впервые видит, вглядывалась в лицо Хельмера.

Движение роли при всей порывистости и переменчивости внешнего рисунка обладало внутренней плавностью, неотразимой логичностью. В третьем акте Нора обретала выстраданную ясность. Холодная и горькая трезвость снисходила на нее. Когда она говорила, что хочет «сбросить маскарадный костюм», то в этой фразе явственно проступал второй, более глубокий смысл — проступала твердая решимость любой ценой отринуть всю прежнюю жизнь. «В исполнении Гиацинтовой, — {534} вспоминал позднее П. А. Марков, — не было нарочитого наивничания и кокетливой ребячливости, ее уход был наполнен зревшей решимостью и силой»[[9]](#footnote-10).

Семейная драма Ибсена принесла актрисе истинное творческое удовлетворение и длительный успех; современная сатирическая комедия Н. Погодина «Моль» продержалась в репертуаре только один сезон, хотя Гиацинтова репетировала Агнессу с большим увлечением. Сознательно или невольно, не знаю, но она вступила в спор с драматургом. Погодин хотел Агнессу изобличить и высмеять, он ставил ей в вину мещанские вкусы, потребительское отношение к жизни, меркантильность, расчетливость, уход от одного мужа к другому. Гиацинтова окинула весь этот «список злодеяний» критическим взглядом и попыталась Агнессу если не оправдать, то по-человечески понять. Играть злодейку, бессердечную мещанку, пошлячку — значило бы превратить пьесу в пустой фарс, а главную роль — в однозначную пародию. Гиацинтова сыграла иначе — сыграла женщину красивую, но несчастливую, общительную, но душевно одинокую, умную, но неустроенную. Агнесса — Гиацинтова, сознавая, что годы уходят, что «бабий век» короток, растрачивала себя в поисках истинной любви, в погоне за счастьем.

Об этом прекрасно написал тогда Ю. Юзовский. Его статья насмешливо называлась «Гора родила мышь», но ирония была направлена против Погодина, а не против Гиацинтовой. Гиацинтова, «зоркая, умная, чудная актриса», писал он, «обвиняет свою героиню и… защищает ее, защищает незаметно, как бы и не защищая… Ее Агнесса как бы примеривает, живя у Сомова, живя у Кострова: быть может, здесь я найду то, что ищу, а ищу я любовь, радость, счастье, вот что я ищу, что бы там ни говорили обо мне…»[[10]](#footnote-11) Критик весело противопоставил Агнессу — Гиацинтову, остроумную, полную жизни и огня, остальным, стопроцентно-положительным, но пресным, нудным и скучным персонажам пьесы. Другой критик, Э. Миндлин, признавал, что актриса «играет Агнессу очаровательной, умной, волевой, незаурядной женщиной», но, считал он, все же «как бы останавливается на последней грани, перешагнув которую она уже стала бы поэтизировать образ». И радовался, что Гиацинтова этой опасности избежала, «разоблачила» все-таки Агнессу — «порочное, паразитическое существо»[[11]](#footnote-12).

Сколько я помню, ближе к истине был Юзовский: «разоблачения» не происходило. Напротив, Агнесса, хотя бы уже потому, что была неотразимо жизненной и очаровательной, влюбляла в себя не только Сомова и Кострова, но весь зрительный зал. А все эти Сомовы и Костровы, тоскливо добродетельные, многословные, ошеломленные ее яркостью и смелостью, {535} надоедавшие и Агнессе и публике однообразными нравоучениями, — вот они-то в конечном счете выглядели смешно и глупо.

Партнеры Гиацинтовой играли свои бесцветные роли вполне посредственно. Один в поле не воин, и спектакль не получился. Но в творческой биографии Гиацинтовой Агнесса оставила заметный след, эта роль была для нее отнюдь не случайной. Всю жизнь Гиацинтова испытывала сильное внутренне обоснованное влечение к комедийным ролям. Гиацинтовский талант, настроенный по камертону чеховской драмы, охотно и свободно отдавался комедийной стихии и в комедийной игре то поблескивал злыми огоньками сатиры, то теплился добрым юмором. В ее недавнем прошлом были и Кеккина в «Бабах» Гольдони, и Мария в «Двенадцатой ночи» Шекспира, и Амаранта в «Испанском священнике» Флетчера. В декабре 1940 года Гиацинтова появилась в роли Леонарды в «Валенсианской вдове» Лопе де Вега и, как ни странно это прозвучит, продолжила в комедии XVII века некоторые мотивы, затронутые в «Моли». Исподволь, вопреки погодинскому расчету, начатая ее Агнессой тайная война против показной морали, против бескровного и бесплотного благочестия тут, в роли Леонарды, велась в открытую. Ибо гиацинтовскую Леонарду воодушевляла не столько любовь к юному Камило, сколько опасности и приключения, с которыми любовь сопряжена. Ее возбуждала рискованная двойная игра: то Леонарда — смиренная вдова, тихая затворница в траурном черном платье, с молитвенником в руках, постное лицо, потупленные глазки, то капризная любовница, которая с наслаждением водит за нос всех, и своего возлюбленного в том числе. Эти метаморфозы, мгновенные переходы от чинного благонравия к неудержимому озорству, от молитвы к сарабанде, Гиацинтова проделывала с восхитительной легкостью. Восторженно отозвался об игре Гиацинтовой С. Н. Дурылин. «Как лицо Леонарды — смуглое лицо испанки, — писал он, — прекрасно и живо под скрывающим его кружевным покровом или под полумаской, — так же прекрасна ее страсть под черными кружевами иронии или белым вуалем порхающей улыбки»[[12]](#footnote-13). Гиацинтова вела линию роли ввысь — авантюры и проказы Леонарды распаляли ее любовь, и в финале комедии она уже не могла противиться зову страсти.

Случилось так, что веселая «Валенсианская вдова» оказалась последней предвоенной работой Гиацинтовой. Но в апреле 1941 года Берсенев показал премьеру «Парня из нашего города», и, хотя Гиацинтова в пьесе Симонова не играла, она, подобно всем своим товарищам по труппе, как только началась война, сразу же поняла, что этот спектакль теперь нужнее всех остальных, что в жизни театра произошло событие, которое {536} в тяжелую годину соединило актеров и зрителей прочными узами братства.

Театр имени Ленинского комсомола, как и все театры страны, стремился служить делу победы. Часто играли «Парень из нашего города», поставили «Фронт» А. Корнейчука, «День живых» А. Бруштейн. Но в суровой атмосфере военных лет «Нора» и «Валенсианская вдова», как выяснилось, по-прежнему и даже больше, чем прежде, волновали публику. Партер и ярусы почти сплошь окрасились в хмурые тона фронтовых гимнастерок и тыловых ватников. Перед началом спектаклей лица зрителей выглядели усталыми, осунувшимися. Когда же спектакль завершался, эти лица благодарно освещались радостью, и аплодисменты, которым не было конца, вселяли в сердца актеров уверенность, что их труд нужен народу. Премьера «Живого трупа» Льва Толстого состоялась уже в эвакуации, в Узбекистане: Театр имени Ленинского комсомола одно время давал спектакли в Фергане, потом — в Ташкенте. Берсенев наделил Федю Протасова мужеством, жизнелюбием, внес в эту роль мятежные ноты, превратил Протасова в романтического героя. То была едва ли не самая большая его удача. Но Гиацинтова, которой досталась роль Лизы, исполняла ее не очень охотно. Чаще играла не она, а вторая исполнительница, Е. А. Фадеева: Гиацинтовой Лиза не давалась. И не столько потому, что режиссер спектакля Бирман стягивала всю композицию к центру, к Протасову, отодвигая Лизу на второй план, сколько потому, что согласно режиссерскому замыслу Лиза должна была казаться духовно бедной, недалекой, виноватой уже тем, что мужа своего она не понимала.

Для Гиацинтовой же трудность, и непреодолимая, состояла в том, что скрыть свой ум, быть неумной на сцене она не умела. Простушки были ей недоступны, роли умственно ограниченных женщин — противопоказаны. Зато натуры сложные, внутренне противоречивые, причудливые получались у нее на удивление легко. Так непринужденно, будто и не замечая никаких трудностей капризной и коварной роли, сыграла она в «Месяце в деревне» Наталью Петровну.

Премьера тургеневской пьесы состоялась уже в Москве. Театр вернулся из эвакуации весной 1943 года, а «Месяц в деревне» в постановке Гиацинтовой впервые исполнили осенью 1944‑го. Война уже шла к концу, над столицей почти ежевечерне гремели залпы и рассыпались фейерверки победных салютов, настроение у зрителей было приподнятое. И публика и критика ждали веселой комедии; эти ожидания театр обманул, потому рецензенты довольно сдержанно комментировали спектакль и к актерской работе Гиацинтовой отнеслись холодно.

Мне случилось увидеть «Месяц в деревне» 9 марта 1948 года (это было уже сотое представление). Спектакль действительно не был комедийным. Более того, Гиацинтова сознательно уклонилась от прекраснодушно-элегического тона и без всякого {537} умиления отнеслась к тихой усадебной жизни, к уюту и теплу, к тому, что принято называть «тургеневским колоритом». Она поставила и сыграла волнующую драму, которая сотрясает стекла дворянской оранжереи и сжимает мучительной болью сердца обитателей усадьбы. Сочувствие, восхищение, более того, влюбленность зрительного зала сопутствовали гиацинтовской Наталье Петровне на всем протяжении спектакля.

Основной мотив роли артистка быстро и живо обозначала в первом же диалоге с Ракитиным. «Как это скучно!.. — говорила она протяжно и насмешливо. — Вы всегда со мной согласны». Озадаченный Ракитин — О. Фрелих спрашивал: «Стало быть, вы хотите, чтобы я с вами спорил?» Наталья Петровна вспыхивала: «Я хочу?..» (Вопрос звучал надменно, презрительно.) «Я хочу!» (Сердито, гневно.) «Я хочу, чтоб вы хотели!» (Надо было слышать, какую досаду и злость вкладывала Гиацинтова в это короткое, хлесткое «вы».) Вся ее точеная, хрупкая фигурка в розово-сиреневом платье выражала с трудом сдерживаемое нетерпение. Она нервно прохаживалась по сцене, и длинные локоны вздрагивали, метались вокруг потемневшего от гнева лица. Уже в этот момент было ясно, что тепличная жизнь — не по ней, что хозяйка тургеневской усадьбы, богатой и мирной, раздражена усадебной тишиной, флегмой, душевной ленью. Возле нее все выверено строгим критерием хорошего вкуса и последней моды, все ведут себя достойно, корректно, даже чуть чопорно, движутся плавно, разговаривают негромко, с милой приятностью. Только сама она то и дело нарушает обязательную стильность, только ее жесты подчас угловаты и резки, только ее голос порой звучит неприятно, колко. Быть может, она томится и злится потому, что чувствует приближение старости? Быть может, нервничает оттого, что ровная, смиренная любовь Ракитина не утоляет жажду жизни немолодой женщины, а годы уходят и других радостей нет?

Такие догадки Гиацинтова не отвергала, напротив, она их подтверждала, но тотчас давала понять, что есть и более глубокие причины неудовлетворенности Натальи Петровны. «Мы с вами разговариваем, точно кружева плетем», — меланхолически замечала она в беседе с Ракитиным. И вдруг злая ирония кощунственно прикасалась к тому, чем всегда упивались актеры и зрители тургеневских спектаклей, — к изящному кружеву диалога. Грубо попирая правила «кружевной игры», Гиацинтова как-то наотмашь, твердо и жестко произносила: «А вы видели, как кружево плетут? В душных комнатах, не двигаясь с места…» Душные комнаты — вот что вызывало у нее брезгливое отвращение.

Дурылин назвал ее героиню женщиной «большого ума, большой души и тесной судьбы». Да, именно «теснота судьбы» составляла самую суть этой роли. Конечно, Наталье Петровне наскучила монотонная верность Ракитина, но любовь к студенту Беляеву, вдруг завладевшая ею, возникла не от скуки, {538} не по капризу. В простоте и прямоте юноши, в сознании далекой и великой жизненной цели, которой он руководствовался, Наталье Петровне почудилась возможность вырваться из «душных комнат». Не «позднюю любовь» пресыщенной зрелой женщины к молодому человеку сыграла Гиацинтова, но — попытку освободиться, одним махом перечеркнуть постылое прошлое, разорвать стеснительные «кружева», начать жизнь заново, иначе.

Потому-то в сложной конфигурации любовного квартета (Верочка, Беляев, Наталья Петровна, Ракитин) Гиацинтова играла гораздо откровеннее и проще, чем было принято играть Тургенева. Старые театралы, которые помнили в роли Натальи Петровны и М. Г. Савину и О. Л. Книппер, морщились: слишком смелая, слишком опасная, не тургеневская манера! Но Дурылин, тоже повидавший и Савину и Книппер, настаивал: «Гиацинтова верно прочла самые трудные места тургеневской пьесы». Он признавал: «Быть может, подчас она бывает чрезмерно резка; быть может, в иных эпизодах надо было бы найти тона более углубленные и гармонические», и все-таки «в общем тона ею взяты верно, колорит найден настоящий»[[13]](#footnote-14). А тем, кто был по молодости лет свободен от воспоминаний и лишен возможности сравнивать («Месяц в деревне» шел на московской сцене после четвертьвекового перерыва), Гиацинтова в роли Натальи Петровны казалась идеальным, безупречным воплощением типа тургеневской женщины.

По тем временам постановка «Месяца в деревне» была задорной и свежей. Режиссерская и актерская работа Гиацинтовой привлекала благородством жизненной позиции, серьезностью мысли, тонкостью анализа сложных человеческих отношений.

К сожалению, на долю Гиацинтовой иногда выпадали пьесы и роли, которые не требовали от нее ни такой тонкости, ни особых усилий, ни больших душевных затрат. В не слишком глубоких политических детективах братьев Тур и Л. Шейнина она сыграла двух американок, одну, — прожженную интриганку и шпионку (Лилиан Шервуд, «Губернатор провинции»), другую, наоборот, к интригам непричастную и симпатизирующую советским людям (Ева Грант, «Особняк в переулке»). В комедии Х. Ловинеску — наглую, нахрапистую спекулянтку (Адела, «В доме господина Драгомиреску»). В антифашистской драме Л. Хелман — стойкую и кроткую жену героя (Сара, «Семья Ферелли теряет покой»). Все эти роли исполнялись Гиацинтовой мастерски — она в совершенстве владела техникой внешней характерности и без труда перевоплощалась в американок, румынок, француженок (Шарлотта в пьесе Д. Уманского «Париж, улица Сталинград»). Но такие «проходные» работы, понятно, не приносили подлинного удовлетворения ни актрисе, ни зрителям.

{539} Важным и волнующим событием актерской биографии Гиацинтовой стала роль Марии Александровны Ульяновой в пьесе И. Попова «Семья». Далекая от совершенства, исторически не вполне достоверная и не чуждая мелодраматическим эффектам пьеса имела одно, неоценимое для актрисы достоинство — открывала возможность показать мать Ленина женщиной кристальной нравственной чистоты, умной, свободомыслящей, внутренне готовой стоически перенести любые удары судьбы. В ней как бы сконцентрировались лучшие свойства, присущие русской интеллигенции предреволюционной поры. Эту женщину Гиацинтова, писал П. А. Марков, «воплотила предельно просто, строго и человечно. Она играла ее без назидательности и подчеркнутой ложной значительности, в какой-то плавной классической простоте…»[[14]](#footnote-15)

И плавность и простота, отмеченные Марковым, были чеховского стиля и чеховского вкуса: Гиацинтова вела роль, затаив печаль, осмотрительно избегая патетических интонаций (которые напрашивались), не позволяя себе ни величавой осанки, ни гордой позы, — напротив, постоянно добиваясь впечатления естественности слова и жеста. Духовную силу героини она обнаруживала исподволь, постепенно — прежде всего как способность превозмочь слабость, перебороть боль. На долю матери братьев Ульяновых выпадали многие испытания, одно труднее другого. Начиналось с малого: учителя гимназии являлись к ней в дом, чтобы предупредить, что младшему, Володе, грозит почти неминуемое исключение из гимназии. С трудом подавив волнение, она терпеливо выслушивала все упреки, адресованные сыну. Потом, собравшись с духом, вполне отдавая себе отчет в том, какие последствия повлекут за собой ее слова, произносила — без всякого вызова: «Господа, я одобряю поведение моего сына». И мягким, достойным движением вставала с кресла, показывая, что разговор окончен, что тщетно было бы пытаться ее переубедить. Ни на какие компромиссы со своей совестью она идти не желала, лгать, пусть даже во имя благополучия сына, — не могла.

Следующий удар был пострашнее: Володя сообщал матери, что в Петербурге арестованы Анна и Александр. Младший сын понимал, что старшему грозит казнь, но требовал, чтобы мать держалась стойко, чтобы никто не увидел ее слез. Мария Александровна, потрясенная этим известием, опускалась в кресло. Рука бессильно повисла, глаза остановились, помертвели. Володю она больше не слушает, его убеждающие слова не задевают ее сознание. Она сама должна с собой совладать. И вот — поднимается, поправляет платок на голове, делает шаг, другой, будто проверяя, сможет ли устоять на ногах, а потом негромко говорит: «Прости мою слабость…»

Способность выстоять перед лицом горя, мобилизовать все силы души и с достоинством нести тяжелый крест, который {540} взвалила на ее плечи судьба, внушала великое уважение к этой женщине, к ее ранней седине, к ее посуровевшему лицу, к ее манере говорить спокойно, ясно, не повышая голоса. Откровенно мелодраматичный эпизод встречи Марии Александровны с директором департамента полиции Дурново (его играл А. Шатов) Гиацинтова проводила как будто нарочито бескрасочно, внеэмоционально. Все резоны Дурново, все уговоры повлиять на детей, все его посулы и угрозы Мария Александровна воспринимала без видимого возмущения, без малейшей попытки осадить вельможу, изобразить на лице брезгливость. На вопросы отвечала односложно и сухо, оскорбительные предложения пропускала мимо ушей. Переносила эту аудиенцию терпеливо, кротко, как неизбежную процедуру, миновать которую нельзя: она фатально предшествовала свиданию с детьми. И выходила из кабинета сановника все такая же замкнутая, в горестном и мрачном молчании. «Трудный орешек», — говорил видавший виды Дурново, когда за ней закрывалась дверь.

Самообладание — вот что становилось лейтмотивом роли. О казни Александра мать узнала в тюрьме, за несколько минут до свидания с арестованной дочерью. Стоя, прочитывала страшную бумагу. Левая рука судорожно сжала букетик фиалок, правая потянулась назад, пальцы чуть шевельнулись в поисках опоры, — казалось, вот сейчас упадет в обморок, рухнет на пол. Но нет, удержалась, устояла, более того, нашла в себе силы обнять дочь, скрыть от нее жуткую весть, вдохнуть в нее волю к сопротивлению. «Вся в черном, прямая, строгая, холодная, как сталь, — она воплощение мужества, стойкости», — писала критик Вера Смирнова[[15]](#footnote-16). Это верно. Но верно и то, что все эти особенности натуры незаурядной, героической Гиацинтова передавала мягко, без нажима, с редкой естественностью.

«Семья» держалась в репертуаре долго, почти двадцать лет, и все эти годы пользовалась заслуженной зрительской любовью. А Гиацинтова через пять лет после премьеры «Семьи», где у нее была такая видная и масштабная работа, вдохновенно сыграла тетю Тасю в пьесе А. Арбузова «Годы странствий» — на первый взгляд малозаметную роль. Тетя Тася — одна из фигур, которые создают фон драмы, но сами в основной драматический конфликт не вовлечены.

Бывшая опереточная певица, ныне полуслепая, полуглухая, в старомодной шляпке с вуалью, с характерной, несколько высокопарной манерой рассказывать о своем блестящем прошлом или многословно жаловаться на сложные взаимоотношения, которые возникают у нее то с собакой, то с петухом, а то и с непослушными предметами домашнего обихода, с чайником хотя бы, — тетя Тася, как могло показаться поначалу, вступала в пьесу, претендуя лишь на комическое амплуа. Некоторые {541} актерские находки Гиацинтовой, остроумные и точные, свидетельствовали о том, что она юмористически относится к своей героине. Здороваясь с фронтовым шофером, тетя Тася заученно-светским движением протягивала ему руку для поцелуя и, конечно, болезненно передергивалась, когда шофер эту руку крепко пожимал, да еще и встряхивал. Картошку чистила в перчатках — так, по ее мнению, было приличнее. Расхаживала по дому, неуверенно вытянув руки вперед и с большим трудом передвигая ноги, — но непременно в лакированных лодочках на высоких каблуках. Смотрела на стенные часы из-под ладошки, как смотрят на солнце. Беспечно отказывалась идти в бомбоубежище под тем предлогом, что слух у нее плохой и потому разрывы бомб ее ничуть не пугают. Зато очень тщательно занималась своей прической и кокетливо пудрила нос.

Все эти забавные подробности, однако, обретали совсем иной смысл оттого, что Гиацинтова с самого начала мягко давала понять, что тетя Тася саму себя воспринимает иронически, все время сама посмеивается над собственной старомодностью и беспомощностью. Столь трезвая и мужественная самооценка вызывала глубокую симпатию к очаровательно кокетливой старой даме. Становилось вдруг понятно, что и напускное легкомыслие и почти водевильные манеры — как бы кольчуга, обороняющая слабеющее тело. Юмор тут выполнял совершенно непредвиденную функцию: с его помощью тетя Тася доказывала свою внутреннюю независимость, освобождала окружающих от необходимости беспокоиться о ней и, напротив, сама выговаривала себе право хлопотливо заботиться о молодых, о тех, кого ждет фронт.

«Годы странствий» шли тогда во многих театрах, и я видел несколько талантливых исполнительниц этой благодарной, живым и правдивым пером написанной роли. Но сравнения с Гиацинтовой они не выдерживали. Одна только Гиацинтова сумела так естественно сплавить легкую комедию и серьезную драму в цельном и грациозном сценическом портрете.

Ее актерская техника достигла виртуозности. И все же роль Раневской в «Вишневом саде» вопреки ожиданиям успеха не принесла. Чеховская по тональности, артистка тут невольно изменила чеховской многозначности. Раневская у нее обладала всеми мыслимыми достоинствами: умна, добра, отзывчива, лирична, даже (чего у Чехова нет и в помине) самоотверженна. Но такое желание опоэтизировать героиню, по всем пунктам ее оправдать с фатальной неизбежностью дало в результате пресность. Нигде не изменяя достоверности, прозрачная, акварельная игра подменяла беспечность Раневской грустноватой серьезностью, капризность — усталостью. Очень хорошая, очень симпатичная женщина, эта Раневская интересной, увы, не была.

Премьера «Вишневого сада» прошла незамеченной, как и некоторые другие спектакли Театра имени Ленинского комсомола {542} начала пятидесятых годов. После смерти Берсенева в 1951 году коллектив возглавила Гиацинтова. Это казалось разумным и естественным — предполагалось, что ближайшая сподвижница и единомышленница Берсенева поведет труппу по надежному прежнему пути. Однако берсеневской властностью, дальновидностью, волевой хваткой крупного театрального деятеля Гиацинтова не обладала. Как постановщица она всегда нуждалась в поддержке Берсенева: он корректировал и ее режиссерскую работу и ее собственную игру. Ставить спектакли и одновременно играть в этих спектаклях главные роли — адски трудное дело. Гиацинтова, которая прежде почти всегда и режиссировала и играла, теперь, без Берсенева, утратила былую уверенность в себе.

А между тем в общественной жизни страны совершались значительные перемены, они сказывались и на театре. С триумфальным успехом возвращались на сценические подмостки комедии Маяковского, появились в репертуаре первые пьесы Розова в постановках Анатолия Эфроса, обновлялись, и быстро, средства сценической выразительности. Театр имени Ленинского комсомола оставался в стороне от этого процесса, и если в сороковые годы его спектакли «Живой труп», «Сирано де Бержерак», «Месяц в деревне», «Наш общий друг», «Так и будет», «За тех, кто в море!», «Семья» вызывали большой общественный резонанс, то в пятидесятые заметным событием явилась только одна постановка — «Годы странствий». Театр, что называется, закисал, в труппе началось недовольное брожение. В 1957 году главным режиссером был назначен С. А. Майоров, опытный мастер, но — иной школы, так сказать, «человек со стороны». Гиацинтова с ним сработаться не смогла, перешла к М. М. Яншину, в Театр имени Станиславского, и вернулась в родные стены только через два года, когда Майорова сменил Б. Н. Толмазов. Еще через два года, в 1963 году, главным режиссером в Театр имени Ленинского комсомола пришел А. В. Эфрос. Он был молод, работал смело и свежо, сумел воодушевить актеров и оживить коллектив. Однако трудные двенадцать лет — со дня смерти Берсенева до прихода Эфроса — в творческой жизни Гиацинтовой отозвались болезненно. Слишком долго она пребывала в состоянии неуверенности, без интересных ролей и без сколько-нибудь ясной перспективы.

В 1963 году Гиацинтова отважилась поставить «Бесприданницу», причем сама сыграла Огудалову, которой сочинила довольно причудливую биографию. «Огудалова, — рассказывала она, — в моем воображении предстала этакой цыганкой, которая стала барыней, выйдя за дворянина. Ведь зовут ее Харита (так называли в Москве всех цыганок), отчество — Игнатьевна (так тоже величали цыган). Мы ничего не выдумывали…»[[16]](#footnote-17) По этому поводу можно было бы возразить, что {543} московский дворянин, обвенчавшийся с цыганкой, — явление для XIX века маловероятное. Но, несмотря на такие домыслы, играла Гиацинтова очень хорошо, с язвительной иронией угадывая в Огудаловой подлинную страсть к коммерции, своего рода недюжинный талант предпринимательницы, полностью заместивший и вытеснивший все другие чувства, даже любовь к дочери. И все же «Бесприданница» потерпела огорчительное фиаско — Ларису найти не удалось. Гиацинтова перепробовала пять исполнительниц главной роли, но ни одна не оправдала ее надежд.

На закате своих дней Гиацинтова с подлинным блеском исполнила две эпизодические роли — Надежду Леонидовну в пьесе Э. Радзинского «Снимается кино» (1965; постановка А. Эфроса) и Авдотью Назаровну в чеховском «Иванове» (1975; постановка М. Захарова). И семидесятилетняя в спектакле Эфроса и восьмидесятилетняя в спектакле Захарова Гиацинтова восхищала и партнеров и зрителей готовностью безбоязненно идти навстречу непривычным и, конечно же, трудным для нее требованиям режиссеров нового поколения. Роль в пьесе Радзинского была как бы гиацинтовский автопортрет: она почти без грима играла старую актрису, играла себя.

«Мы все научились быть правдивыми и настолько простыми, что искусству стало скучно. Оно зевает. Оно становится похожим на диетическую столовую. Украдены пафос и взлет и скорбный рот трагического актера. А вместо них — застенчивый шепот. Но шепот-то не потрясает. Талант властвует на взлете, он на пределе виден!»

Этот монолог Гиацинтовой буквально на каждом представлении встречала овация зрительного зала. И еще более бурными аплодисментами отзывался зал на ее слова: «Актрисе всегда восемнадцать!»

Аплодировали не только прекрасной игре Гиацинтовой. Аплодировали всей ее жизни в искусстве — честной, красивой, самозабвенной. Театральная Москва выражала сердечную признательность своей давнишней любимице, достойной воспитаннице великих учителей, сумевшей пронести сквозь годы и десятилетия верность их урокам и заветам.

Артистическая судьба Гиацинтовой связала сцену шестидесятых и семидесятых годов с ранней молодостью советского театра, с теми временами, о которых она, к счастью, успела нам рассказать в своей книге.

*К. Рудницкий*

1. Письмо это хранится в Секторе рукописей Центральной научной библиотеки ВТО. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Горький М*. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 422. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Лит. газ.», 1936, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Веч. Москва», 1936, 24 окт. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Сов. искусство», 1937, 23, 29 марта. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Комс. правда», 1939, 26 апр. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Комс. правда», 1939, 3 июня. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Известия», 1939, 26 апр. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Марков П. А*. О театре. Т. 4. М., «Искусство», 1977, с. 421. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Известия», 1940, 6 февр. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Лит. газ.», 1940, 26 янв. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Веч. Москва», 1940, 12 дек. [↑](#footnote-ref-13)
13. Актеры и роли. М.‑Л., «Искусство». 1947, с. 96, 101. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Правда», 1965, 17 ноября. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Лит. газ.», 1950, 21 янв. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Звезда», Пермь, 1964, 22 июля. [↑](#footnote-ref-17)