Хмельницкий Ю. О. **Из записок актера таировского театра** / Предисл. С. Коробкова. М.: ГИТИС, 2004. 211 с.

*С. Коробков.* Ненаписанные главы 5 [Читать](#_Toc402258594)

Вступление 11 [Читать](#_Toc402258595)

Мы были в него беспредельно влюблены 13 [Читать](#_Toc402258596)

Театральная Москва нашей юности 26 [Читать](#_Toc402258597)

Уроки мастерства 34 [Читать](#_Toc402258598)

«Опера нищих» 39 [Читать](#_Toc402258599)

«Оптимистическая трагедия» 51 [Читать](#_Toc402258600)

Гастроли 64 [Читать](#_Toc402258601)

Актеры и роли 90 [Читать](#_Toc402258602)

«Твербуль», 17 113 [Читать](#_Toc402258603)

Церетелли 121 [Читать](#_Toc402258604)

Москва прифронтовая 137 [Читать](#_Toc402258605)

Военная одиссея 159 [Читать](#_Toc402258606)

Трагедия без оптимизма 207 [Читать](#_Toc402258607)

# **{****5}** Ненаписанные главы

В 1914 году, когда началась Первая мировая война, в Москве, на Тверском бульваре, открылся Камерный театр. В 1914 году вполне благополучная, со своей историей и своими традициями семья Хмельницких, проживавшая в собственном доме на одной из центральных улиц Варшавы, решила отправить детей «подальше от греха». Связались с родственниками в России и Америке. Сразу трех сыновей Хмельницких, старшим из которых был Юлий и было ему десять лет, ни там, ни там принять не могли. Поэтому малышей ждал Новый Свет, а Юлия — тетка, имевшая собственный дом в Орловской губернии.

Больше братья Хмельницкие не встречались и никогда не узнали ничего друг о друге. Мать умерла в 1917‑м, отец вскоре женился во второй раз, младшие братья остались искать счастья на «других берегах», а десятилетнего Юлия Хмельницкого ждала судьба избранника, о которой в 14‑м ни он, ни его родители, ни несмышленые братья ничего не могли представить ни во взрослых, ни в детских — волшебных — снах. Ему предстояло сначала поступить в школу того, кто в 14‑м вышел на сцену нового московского театра индийским Принцем и впоследствии играть «в очередь» с ним одни и те же роли. А через некоторое время оказаться и {6} партнером той, кто стала главной актрисой этого театра, а в дни, когда Юлий совершал свой небыстрый путь из Варшавы в Орел, репетировала главную роль в индийском эпосе Калидасы «Сакунтала». В премьере, возвестившей не только о рождении нового театра, но и об открытии нового сценического стиля, главные роли вели будущие кумиры Юлия Хмельницкого — Алиса Коонен и Николай Церетелли. Ставил спектакль Александр Яковлевич Таиров, который через годы выберет Юлия Хмельницкого играть Мэки-Ножа в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, назначит на множество ролей, будет уговаривать его не оставлять театра, не уходить в режиссуру, надпишет дарственное фото словами признательности и пожеланиями успехов…

В 1914‑м маленький мальчик, навсегда лишившийся родительского крова, обо всем этом ничего знать не может. А когда вырастет, не напишет об этом в своих воспоминаниях, не расскажет, хотя помнить о том, что случилось в самом начале его долгого жизненного пути (впереди у него еще более 80 лет!), будет во всех подробностях.

Почему он не скажет вслед за Чеховым, начертавшим в своей «Чайке»: «Груба жизнь!»? Почему оставит за пределами своего повествования подробности тех лет, что не оказались связанными с Камерным театром, как будто забудет, что были события не менее значительные и не менее важные, чем счастливая и трагическая таировская пора, отнюдь не исчерпывающая собой его такой долгой и такой богатой жизни?

Отчего вскользь, хотя и с любовью необычайной — о жене, замечательной актрисе и одной из первых красавиц Москвы — Наталье Гориной? И только — о ранних, по-военному трудных, но сердцу дорогих годах дочерей, «девочек Хмельницких», {7} как называли их все «камерники» в доме на Тверском бульваре? А о себе? О тех недолгих годах актерской работы в Московской оперетте, куда ушел незадолго до закрытия Камерного театра? О том, что руководил, и руководил ярко, по признанию коллег — талантливо, тремя крупными музыкальными театрами страны — в Сталинграде, Ленинграде и Краснодаре? Почему об этом «между строк» или вовсе ничего? Словно вся жизнь, включая личную, семейную, сосредоточилась исключительно в судьбе одного театра, связана с ним нервущимися нитями, им определена раз и навсегда, даже на склоне лет, когда пишутся мемуары и когда есть повод к списку сыгранных в Камерном театре ролей добавить не менее внушительный список поставленных им спектаклей?

Почему не написаны главы, которые должны были быть написанными, и на то было время, были силы, но, как оказывается, не было желания?..

Ответ нетрудно найти в самой книге, целиком — с первой до последней страницы — пронизанной любовью к театру, с которым свела судьба, к делу, которое стало делом всей жизни. И все, что с театром и служением ему было не связано напрямую, включая и частную жизнь, практически уведено за кулисы повествования. Или — возникает на полях заметок одной-двумя характеристиками, одним-двумя наблюдениями, пусть и эмоциональными, подчас трогательными, но, по мнению автора, имеющими к главному делу и главной теме отношение косвенное.

Воспитанный в то время, когда характер актера, несмотря на природой данные ему эмоциональность и возбудимость, формировался непафосно по отношению к самому себе (говорили «служить в театре», а не «работать» в нем), Юлий Осипович {8} Хмельницкий, судя по написанному, так и остался актером, служителем сцены, проповедником высокой театральной идеи своего главного учителя — Александра Яковлевича Таирова.

В «ненаписанных главах» оказалось немало интересного из его творческой жизни, но то, что было до Таирова и после закрытия таировского театра, он обошел, кажется, сознательно, сосредоточив свое, а, значит, и читательское внимание на важной эпохе в истории отечественного театра.

Тем не менее, Хмельницкий и в «другой» своей — режиссерской — жизни оставался личностью таировского театра. Отнюдь не апологет Таирова (критические свойства ума и позволили ему, помимо всего прочего, стать успешным режиссером), придя в оперетту, к которой Таиров привил высокий вкус, Юлий Осипович стал ставить спектакли, взрывающие традиционный опереточный канон. Оперетта в его постановках не «драматизировалась», как можно было ожидать, памятуя о том, что воспитывался он в Камерном театре на тончайшем сращении трагедии и буффонады, но проникалась лирикой, эмоционально наполнялась, в нехитрых сюжетах начинала «дышать» атмосферой высоких человеческих отношений. Выступая вслед за Таировым против «объяронивания» оперетты, Хмельницкий искал в оперетте ту театральную строгость, какая не убивала исконной простоты, но добавляла характерам и ситуациям внутреннюю выразительность. Он знал секреты опереточной игры — поглядывать на персонаж чуть-чуть со стороны, не сливаться с его характером до конца, дабы не казаться примитивным, но «играть» с ним, «комментировать» его, дабы сохранить в себе-актере (и режиссере) и донести до зрителя драгоценную иронию жанра. Хмельницкий в 50 – 70‑е годы XX века {9} давал восхитительные уроки мастерства режиссуры и актерства многим своим коллегам по российским театрам, и своим небывалым процветанием оперетта на отечественных подмостках в немалой степени тогда была обязана и воспитанным им актерам.

Можно было бы и дальше «дописывать» эту «главу». Вспомнить о замечательном спектакле-поэме «Лира и меч», настоящей героической музыкальной комедии, действие которой по замыслу Хмельницкого начинало разворачиваться уже в фойе Краснодарского театра, где были размещены огромные картины-плакаты героического содержания и где во время сбора публики звучали советские героические песни, которые и сейчас не без удовольствия поют новые поколения. Не забыть о его истинно парижской и импрессионистской по постановочной манере «Фиалке Монмартра»: свою любовь к Парижу, родившуюся во время гастролей Камерного театра, он не только сохранил, но сумел ее сделать наглядной — тонкой и неброской, растворенной в особой ауре кальмановского шедевра. Можно было бы сказать и о виртуозной его работе — постановке сложнейшей для исполнения «Цыганской любви» Ф. Легара, где судьбами главных героев управляла стихия «извне», графически и движенчески очерченная образом двух больших — во все пространство сцены — цыганских шалей-занавесей (предвестие знаменитого любимовского занавеса в «Гамлете»?)… А как вычеркнуть из его послужного списка блистательную буффонаду «Донна Люция, или Здрасьте, я ваша тетя», где он — и автор либретто, и режиссер, а Оскар Фельцман — композитор?

Но главу обо всем этом Юлий Осипович не написал. Не станем дописывать ее и мы, но остановимся еще на одном, может быть, главном в {10} характеристике Хмельницкого-режиссера примере. На единственном его фильме, который со временем стал настоящим бестселлером телеэкрана — «Мистере Икс».

Большинство кальмановских оперетт носят женские названия: «Сильва», «Баядера», «Марица», «Голландочка»… История про мужественного и — что редкость даже в оперетте! — исключительно положительного героя, скрывающегося под маской артиста, названа автором «Принцесса цирка». Хмельницкий называет фильм «Мистер Икс» и приглашает на главную роль Георга Отса.

Хмельницкий ставит картину о чести, достоинстве, долге, об умении человека жить без компромиссов и оставаться верным простым, но, как водится, часто недостижимым идеалам. Георг Отс делает бессмертным для многомиллионной армии отечественных зрителей образ Эжена Вердье, наделяя его чертами, достойными подражания. На опереточном примере режиссер и актер подчеркивают человеческие ценности, которые в реальной жизни то и дело идут «в размен»: отношение мужчины к женщине — в первую очередь. Но все это — на изысканно праздничном, юмором окрашенном фоне, который «подпитывается» мощным буффонным талантом знаменитых Григория Ярона и Гликерии Богдановой-Чесноковой.

Сам автор фильма, написав заметки, которые предстоит теперь прочесть читателю, в некоторой степени остался мистером Икс, предпочел не скидывать всех масок, которые годами наслаивает на артиста избранная им жизнь. Он рассказал про главную свою любовь — Камерный театр. И поэтому некоторые главы этой книги так и остались ненаписанными.

*Сергей Коробков*

# **{****11}** Вступление

В этих заметках я пытался изложить все то, чему сам был свидетелем. Как актер, проработавший в Камерном театре с 20‑х до 40‑х годов, я был не сторонним наблюдателем, а участником всех происходивших там событий.

Будучи влюбленным в режиссерский гений и многие человеческие, душевные качества Таирова, высоко ценя его ум, культуру, эрудицию, вкус, я не мог, однако, не имел права, истины ради, не коснуться и некоторых сложных черт его характера.

В Камерном театре вместе с очень талантливой трагической актрисой Алисой Георгиевной Коонен работали многие великолепные, выдающиеся актеры, о которых сегодня, к величайшему сожалению, трудно найти хотя бы одну напечатанную строку.

И это большая потеря для истории театра. Да и литература о самом Таирове отнюдь не богата.

Хотел бы надеяться, что эти записки в какой-то мере восполнят этот пробел и послужат {12} материалом искусствоведам, театроведам для изучения истории Камерного театра.

И еще. Моя личная судьба неразрывно связана с жизнью театра. К тому же и моя жена, Горина Наталья Михайловна, с 1920 года — актриса Камерного театра. Вот почему невольно в этих записках не могли не отразиться некоторые обстоятельства, связанные с нашей личной биографией.

# **{****13}** Мы были в него беспредельно влюблены

Мое приобщение к театру связано с замечательным актером и прекрасным человеком Николаем Михайловичем Церетелли. В 20‑е, очень трудные для страны годы, наблюдалось удивительное явление — молодежь устремилась в театры, в актеры. В Москве росли, как грибы, разного рода студии — театральные, хореографические, пантомимы, вокала. МХАТ имел четыре студии, существовали студия Габима, мастерская Фореггера и много других. Модно было тогда известному, популярному, ведущему актеру иметь свою студию. И вот наряду со студиями Шаляпина, Вахтангова, Симонова, Хмелева и других появляется и студия ведущего артиста Камерного театра Николая Михайловича Церетелли. По Москве расклеиваются афиши, извещающие об открытии студии на углу М. Бронной и Тверского бульвара в театральном помещении под названием «Золотой петух» и производится набор молодежи. Привлеченные популярным именем Церетелли, в студию потянулись молодые люди. Пришел туда и я, студент медицинского факультета. В этот же день со мной экзаменовались и будущий актер Камерного театра, мой большой друг В. Ганшин, и будущие актрисы В. Сергеева и Ю. Солнцева — та Солнцева, которая снималась вместе с Церетелли {14} в фильмах «Аэлита» и «Папиросница из Моссельпрома», а позднее стала кинорежиссером.

Вернемся, однако, к «Золотому петуху». Экзамен шел полным ходом. Когда до меня дошла очередь, уже прошло больше половины экзаменующихся. Устали и мы, ожидавшие своей очереди, и экзаменаторы. Я читал выбранное из популярного тогда сборника «Чтец-декламатор» стихотворение «Сакьямуни». Если бы я тогда знал, насколько оно зачитано на эстраде, на экзаменах во всех студиях, то, конечно, выбрал бы что-нибудь другое, более оригинальное. У всех педагогов, восседавших за экзаменационным столом во главе с Церетелли, был скучающий вид. Прервали меня в самом начале и предложили прочесть какую-нибудь басню. Я приготовил басню И. А. Крылова «Зеркало и Обезьяна». Дома, стоя на стуле перед зеркалом, я подражал всем ужимкам и прыжкам обезьяны. И на экзамене попросил разрешения взять стул. Меня спросили: «Зачем?» Я сказал: «Для обезьяны». Среди экзаменаторов раздался смешок, однако взять стул разрешили. Я скачком, по-обезьяньи, вспрыгнул на стул, и, превратясь, как мне казалось, в обезьяну, стал читать басню, сопровождая чтение ужимками и прыжками, на которые только был способен. Сначала со стороны стола комиссии послышался смешок, а затем и смех. Я смутился, стою на стуле, смотрю на Церетелли, думаю — провалился. Но Церетелли встал из-за стола, улыбнулся доброжелательно. Произошел такой диалог. Церетелли: «Зачем вы остановились?» Я: «Меня сбил смех!» Церетелли: «Вы ведь хотите быть актером, а актера не должна смущать реакция зрителя, а мы ведь для вас зрители. Продолжайте!» Я начал басню с начала, с прыжка на стул.

После прослушивания всех пришедших на экзамен — это было уже почти к вечеру — мы, абитуриенты, терпеливо {15} ждали и не расходились, хотя нам объявили, что списки принятых будут вывешены завтра, но заведующая студией Строганская мне по секрету, улыбаясь, сообщила, что я принят и могу спокойно идти домой. Очевидно, это обсуждалось и решалось по ходу прослушивания за экзаменационным столом.

Так состоялось мое знакомство с Николаем Михайловичем Церетелли, завершившееся тогда приемом в его студию. Предназначенная мне карьера хирурга не состоялась. Все тогдашние студии были платными или работали на самоокупаемости. У меня сохранилась квитанция за первый взнос, подписанная И. С. Строганской, на сумму 35 млн. рублей. Это был первый и последний взнос. Через год студия, как и многие другие, закрылась. Лишь некоторые из известных тогда студий сохранились, выросли в крупные московские театры: студия Е. Б. Вахтангова — Академический театр им. Евг. Вахтангова, студия Н. М. Хмелева — Театр им. Ермоловой, студия Ю. Завадского слилась с театром МГСПС и сегодня известна как театр им. Моссовета.

Церетелли же — прежде всего актер, до мозга костей актер, причем актер именно Камерного театра. Направление Таирова было ближе всего ему, для него оно было органично. В студии он продолжал то же, что Таиров делал в театре. Николай Михайлович не был создан для открытия своего театрального направления, да он к этому и не стремился. Надо прямо сказать, что ни режиссура, ни педагогика для него не были творческой потребностью. Просто «студия Церетелли» льстила его самолюбию. Да и, как уже говорилось, это было тогда модным, поднимало популярность актера.

Студия Н. М. Церетелли в 1922 году влилась как «отдельный класс драмы» в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС). На этом, пожалуй, в рассказе о студии Церетелли можно поставить точку, так как {16} сколько-нибудь значительной роли в его творческой жизни она не сыграла. Но к рассказу о Церетелли, ставшем впоследствии и моим другом, и моим партнером по сцене, мы еще вернемся.

В 1924 – 1925 гг. Камерный театр пополнился большой группой молодежи из числа окончивших его студию: Ефрон, Толубеева, Лапина, Александров, Чаплыгин, Гортинский, Евгенев и другие. Пришли в театр также выпускники ГИТИСа: В. Сергеева, В. Ганшин и я.

Мы были беспредельно влюблены в Александра Яковлевича Таирова, покорены его неотразимым обаянием. Его высказывания, речи мы готовы были слушать и слушать без конца. Оратор он был блистательный.

От него веяло энергией. Коренастый, среднего роста, широкий подбородок, крупный орлиный нос. Даже лысина, тщательно, артистически укрытая зачесом, его не портила. Она мелькала, когда на репетициях при резких движениях зачес рассыпался и с затылка на плечи спадали длинные пряди. Ловким, энергичным движением руки он водворял пряди на свое место. Безупречный вкус был виден во всем. Он всегда был одет с европейской элегантностью, галстук подбирался для каждого костюма и рубашки. Нас, молодых, это заставляло следить за собой и поддерживать таировский стиль. Обаятельная улыбка открывала крупные белые зубы. При улыбке лицо делалось добрым, глаза излучали теплоту, мягкость. Смеялся детским, захлебывающимся, заразительным смехом, но когда был чем-либо недоволен или обозлен, лицо резко преображалось, глаза становились злыми, колючими, острыми. Будучи человеком самолюбивым, он болезненно воспринимал критику в свой адрес, в адрес Камерного театра, особенно же в адрес А. Г. Коонен. Остро реагировал на критические статьи, рецензии в газетах, журналах. Долго не мог успокоиться, {17} в разговорах объяснял, что к нему просто придираются или плохо относятся. А при появлении хороших, положительных отзывов долго находился в приподнятом настроении. Не умел скрывать ни того, ни другого. Очень дорожил честью и добрым именем Камерного театра. Тут уж был непреклонен. Не мог простить и не прощал любого поступка, бросающего тень на Камерный театр.

Блистательный оратор и полемист, получивший классическое юридическое образование, он выходил победителем из любого спора. Ни один театральный диспут в Москве не обходился без участия Таирова. Часто его оппонентом бывал Всеволод Мейерхольд. Свой диалог-спор они вели в разной манере: если Мейерхольд был резок, не стеснялся грубых выкриков с места, то Таиров был сугубо вежлив, но часто ядовит и всегда находчив и остроумен.

На эти диспуты обычно собиралось много молодежи. Схватка двух крупнейших режиссеров той эпохи вызывала острую реакцию. Поднимался невообразимый шум, иногда — свист, топот. По окончании диспута разгоряченные приверженцы и того, и другого корифея продолжали спор уже на улице и долго не расходились.

В те годы каждый театр, каждая студия имели свой стиль, свое лицо, свое направление.

Спектакли по одной и той же пьесе, поставленные в разных театрах, были разительно непохожи. Порой трудно было даже угадать оригинал, т. е. саму пьесу. Сейчас, с дистанции прошедшего времени, понимаешь, что стремление обновить театр, освободиться от перешедшего из дореволюционного театра «натуралистического и мещанского стиля», как говорил Таиров, было направлено, главным образом, не столько на ломку старых, сколько на открытие новых театральных форм и стилей.

{18} Камерный театр имел и горячих поклонников, и ярых противников. Однако популярность Таирова в мире искусства была бесспорна. Неоднократные выезды Камерного театра за рубеж, показ спектаклей во многих городах Европы и Латинской Америки создали театру мировую славу. Появилось много эпигонов. А весь тираж его книги «Записки режиссера», вышедшей впервые в 1921 году, быстро разошелся, и она стала библиографической редкостью. Затем эта книга была переведена на многие языки.

И закономерно, что на Международный театральный конгресс, проходивший в Риме в 1934 году, был направлен от Советского Союза именно Александр Яковлевич Таиров.

Таиров с увлечением рассказывал нам о конгрессе, о баталиях с Маринетти — другом Муссолини, литератором, пытавшимся поставить знак равенства между футуризмом и фашизмом, и с другими своими оппонентами.

Нельзя не вспомнить и не отметить добрым словом его лекции на тему «Фашизм — злейший враг культуры», с которыми он выступал в годы Великой Отечественной войны. Убедительно аргументированные, построенные на огромном фактическом материале, а также на личных впечатлениях и наблюдениях при посещении капиталистических государств, лекции Таирова пользовались большим успехом в любой аудитории.

Обаяние Александра Яковлевича было огромно. Мы, молодые актеры, были в него влюблены и беспредельно верили всему, о чем бы он ни говорил, а говорил он всегда интересно и убедительно. Я старался бывать на всех репетициях Таирова. Днем он репетировал на сцене, а вечерами, во время спектакля, работал над отдельными эпизодами в своем кабинете. На эти так называемые «интимные» репетиции вызывались лишь те актеры, чьи сцены репетировались, а уж на сценических репетициях я обязательно сидел в зале.

{19} На репетиции он приходил досконально подготовленным, твердо зная, чего ему надо добиться именно сегодня. Самым интересным было наблюдать, как он создавал форму спектакля, разрабатывал ритм и темп действия, его стилистику, лепил великолепные — в трагедии монументальные, скульптурные, а в комедии остроумные и неожиданные — мизансцены.

У Таирова спектакли были настолько разными, что можно было подумать, что идут они в разных театрах, поставлены разными режиссерами. Тем не менее, во всех спектаклях был сам Таиров, не похожий ни на одного другого режиссера.

Он умел в творческом содружестве с художниками находить такие декорационные, цветовые и световые решения, создавать такую сценографию, что с открытием занавеса сразу же раскрывался своеобразный, оригинальный образ спектакля, чувствовалась его атмосфера. Умение добиться того, что он задумал и что увидел в драматургическом материале, было поразительным, уникальным. В Москве не было сколько-нибудь своеобразного и талантливого мастера, с которым Таиров не работал бы. Утром до репетиции его всегда можно было застать в макетной. Не случайно на международных выставках декорационного искусства Камерный театр завоевал несколько «Гран при».

А работа с композиторами? Александр Яковлевич великолепно знал, понимал, чувствовал и любил музыку. Как-то в разговоре даже признался, что одно время мечтал быть симфоническим дирижером. Во всех его спектаклях музыка занимала значительное место. Он умел делать композитора своим партнером и помощником в раскрытии и осуществлении замысла. В спектаклях «Адриенна Лекуврер», «Мадам Бовари», «Египетские ночи» и многих других музыка {20} помогала актрисам и актерам передать в зал душевное состояние героев, раскрыть всю гамму их переживаний.

Таиров сотрудничал с самыми крупными музыкантами своего времени — с Сергеем Прокофьевым, с Львом Книппером, с молодым тогда еще учеником Шостаковича Георгием Свиридовым и многими другими. Он умел и художников, и композиторов увлечь своим замыслом. Удивительно! Как бы в одном дыхании с Таировым они осуществляли его постановочную идею. Звук и изображение становились органической, неотъемлемой частью спектакля.

Таиров как режиссер-постановщик, подчеркиваю — *постановщик*, всегда видел спектакль от начала до конца, он видел его как художник-скульптор, живописец, архитектор, график, даже балетмейстер и композитор. Александр Яковлевич как бы рисовал, лепил, строил, озвучивал спектакль во всех подробностях, во всех деталях. Видел не только его внешнюю форму, все мизансцены, но видел, подчеркиваю — именно *видел*, весь внешний и внутренний рисунок всех ролей.

До встречи с актерами, до того как приступить к осуществлению постановки, Таиров проделывал огромную работу над драматургическим, историческим материалом, изучением автора, эпохи.

На первую встречу с участниками спектакля он приходил абсолютно готовым, на любой вопрос мог дать исчерпывающий ответ. Эти встречи обставлялись довольно торжественно, обязательно присутствовала стенографистка, как бы фиксировался исторический момент — рождение нового художественного, театрального творения. Первая беседа проходила очень интересно, на нее собиралась вся труппа и даже приглашались гости. Блистательный оратор, Таиров увлекательно излагал свою концепцию {21} пьесы и экспозиции спектакля, подкрепляя свои утверждения цитатами и документальными материалами.

Таиров формировал репертуар театра, ставил тот или иной спектакль не только потому, что функционирующему театру нужно показывать очередную премьеру. Он исходил из тех идей, которые волновали его на данном отрезке времени, из тех задач, которые ставил перед театром как беспокойный, ищущий экспериментатор. Желая быть объективным, должен прямо подчеркнуть, что немалую роль в выборе пьес для постановки наиболее значительных, этапных спектаклей играли интересы и творческая потребность А. Г. Коонен, но это Таиров обосновывал, увязывал с интересами и задачами театра в целом. Бывало и так, что его видение пьесы поначалу нам было непонятно. Но он умел так неожиданно раскрыть, расшифровать заложенную в пьесе идею, так подчинить материал и так убедительно доказать, что решение спектакля вытекает именно из самого материала пьесы, что мы в итоге принимали его точку зрения, становились его единомышленниками.

К первой, уже рабочей, репетиции с актерами он приходил, имея в своем воображении готовый спектакль. В этом ему помогал личный опыт актера. Он внутренне как бы уже сыграл все роли и настойчиво добивался от актеров осуществления своего понимания образа. И как можно скорей. Любил актеров, быстро схватывающих и осваивающих его требования. Еще всегда его подхлестывал лимит времени, отпущенного по плану на спектакль. Александру Яковлевичу его всегда не хватало. Не только времени, но главное, не хватало умения ждать. Он хотел как можно быстрее видеть результат. Увы, качествами терпеливого учителя-педагога он не мог похвастаться. Часто актерам приходилось механически повторять предлагаемый Таировым рисунок и даже интонации, что подчас вызывало {22} у них внутреннюю неудовлетворенность, раздражение и протест.

Были в таировском театре и другие творческие и организационные проблемы. Они как-то и решались, и не решались, а в итоге оставались нерешенными. И это, конечно, влияло на атмосферу в коллективе.

Время от времени возникали конфликты, многие актеры уходили, театр лихорадило.

В раскрытии духовной жизни роли-образа Таиров принадлежал к категории режиссеров, которых называли «постановщиками-диктаторами». Ему не терпелось как можно скорее увидеть на сцене осуществленным все, что он задумал и что давно уже созрело в его воображении. Он торопил актеров, добивался от них немедленного результата, а им нужно время для того, чтобы возник, родился характер, образ. Ему, актеру, нужно подсказать, помочь в сложном процессе накопления духовного богатства роли.

Иным было отношение к Алисе Георгиевне Коонен. Она работала над ролью столько, сколько ей было нужно, сколько ей подсказывала ее творческая интуиция и актерская потребность. Очевидно, предварительно, в нетеатральной обстановке, она творчески обсуждала с А. Я. Таировым всю партитуру роли. Поэтому приходила в театр на репетиции, практически владея ролью, и только осваивала иногда сложную сценическую площадку, встречи с партнерами. Если возникали в ходе репетиции новые сценические варианты, находки — репетировала, сколько ей было необходимо. В этом случае у Таирова терпения хватало. На репетициях Алиса Георгиевна всегда было раскована, свободна, репетировала с полной отдачей физических и душевных сил, а работать она умела и, надо отдать ей должное, работала много. У наблюдавшего со стороны создавалось впечатление, что она получает радость и наслаждение {23} от самого процесса репетиции. Тщательно разрабатывала роль. С такой же тщательностью с художником и модельером-закройщиком занималась костюмами, отдавала этому много времени. Приходила на спектакль задолго до начала, не менее чем за два часа. Тщательно гримировалась, на лице никогда не было грубых мазков, она добивалась естественности, и в тоже время ее лицо под гримом приобретало особую красоту, фарфоровость, прозрачность, в особенности в таких ролях, как Адриенна Лекуврер, Мадам Бовари. У Алисы Георгиевны всегда была отточена как внутренняя, так и внешняя сторона роли.

Иначе обстояло дело с ролями в пьесах современных авторов. Таиров настойчиво и совершенно искренне искал пьесы, отвечающие требованиям театрального руководства. И непременно пытался приспособить их к своеобразной индивидуальности А. Г. Коонен. Центром, основой спектакля по этим советским пьесам обязательно должна была быть роль для Коонен. И неизменно на таком пути Таиров терпел неудачи («Линия огня», «Наталья Тарпова»). Не приняла публика и спектакль по пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце», созданный специально для Коонен. Показанный в Москве по возвращении из эвакуации, этот спектакль не имел успеха, несмотря на то, что были использованы все творческие возможности и актерские качества Алисы Георгиевны, начиная от лирики, героики, кончая трагедией и даже сумасшествием героини. Спектакль скоро сошел с репертуара.

Настойчивое стремление доказать, что А. Г. Коонен доступно все, даже роли сугубо современных, советских женщин, не оставляло Таирова до конца его дней.

Таиров придавал первостепенное значение внешней технике актера, его физическому развитию, умению владеть {24} телом, ловко, красиво, складно одолевать на сцене причудливые станки, конструкции, лестницы. Актер синтетического театра, считал он, должен владеть танцевальной техникой, быть музыкальным, обладать острым чувством ритма и безупречной дикцией, уметь носить любую одежду, чувствовать себя свободно и органично в тоге, фраке, колете, плаще и т. д. Жонглировать (в спектакле «Сирокко» я, например, жонглировал апельсинами), фехтовать на рапирах, шпагах, драться на навахах (в спектакле «Розита» у меня с Ганшиным был поставлен бой на навахах), пройтись колесом, сделать кульбит, кружить сальто — все это тоже входило в число умений, которые могут потребоваться актеру, а точнее — режиссеру. Представление Таирова о синтетическом театре наиболее ярко отразилось в спектакле «Принцесса Брамбилла», в котором было все — и трагедия, и комедия, и оперетта, и клоунада, и акробатика, и жонглирование, и танец. В той или иной мере этими качествами отличались и спектакли «День и Ночь», «Жирофле-Жирофля».

Создавая синтетический театр, воспитывая синтетического актера, — сам он был в полном смысле синтетическим режиссером. Видел, строил — и создавал спектакли многожанрово, многопланово, с использованием многокрасочной палитры сценического искусства. В понятие «синтетический спектакль» Таиров вкладывал не только внешнюю форму, но и эмоции, чувства. Сам будучи натурой темпераментной, искал и ценил в актере возбудимый, воспламеняющийся темперамент. Особенно в последние годы много говорил о необходимости раскрытия внутренней жизни героя на сцене, даже об актерском переживании. В первые годы все это заслонялось стремлением к яркой форме, сверкающей внешней технике. Позднее он понял, что для современного театра одной внешней техники уже {25} мало, нужно более глубокое познание и раскрытие внутреннего, эмоционального, духовного мира человека.

Я проработал в Камерном театре рядом с Таировым двадцать два года. Это — большая часть моей жизни. Сейчас, по прошествии многих лет, память моя сохранила Таирова как выдающуюся, огромного таланта, беспокойную, постоянно ищущую новых открытий творческую личность, оставившую глубокий след в истории не только советского, но и мирового театрального искусства.

Человеческая и творческая характеристика Таирова будет не только не полной, но и просто неправильной, если не коснуться значения Алисы Георгиевны Коонен в его жизни, судьбе, творчестве. Яркость и глубина его личности отразились в его отношении к Алисе Георгиевне. Преклонение перед ней, перед ее талантом было беспредельным. Родство их индивидуальностей, совпадение их творческих устремлений было явлением не просто редким, но уникальным. Она была его вдохновительницей, его музой. Они друг друга творчески дополняли и обогащали. Любовь Александра Яковлевича к Алисе Георгиевне была не просто рыцарской, что еще в жизни иногда встречается, а жертвенной; трудно себе представить, чего бы он ради нее не сделал, во всяком случае — я уверен — жизнь за нее он отдал бы не задумываясь, с радостью. Думаю, не ошибусь, если скажу, что Алиса Георгиевна Коонен была единственной актрисой в стране, которая имела свой театр и своего режиссера. Это помогало в полной мере раскрыться ее незаурядному дарованию, но вместе с тем и создавало некоторые сложности в труппе театра.

# **{****26}** Театральная Москва нашей юности

Мы, молодые актеры, конечно, были патриотами своих театров. Вместе с тем мы живо интересовались всем, что происходит в богатой событиями театральной жизни Москвы 20‑х годов, и старались не пропустить ни один спектакль, ни одну постановку из тех, что обещали нечто новое, оригинальное, самобытное. Что-то из многообещающих зрелищ, вспыхнув ярко, быстро тускнело и гасло, что-то оставалось прочно и надолго, покоряя свежестью, изяществом, жизнерадостностью и, конечно, незаурядным актерским мастерством.

К незаурядным явлениям, которым уготована и долгая жизнь, и бесчисленные подражания, безусловно относится и вахтанговская «Принцесса Турандот». Этот спектакль, побивший все рекорды популярности и долголетия, впервые показала в 1922 году (не помню месяца и числа) Третья студия Художественного театра, руководимая Е. Б. Вахтанговым, на своей сцене на Арбате для своих учителей и актеров. Честно говоря, не очень-то тянуло на эту премьеру. В то бурное время театральная молодежь больше интересовалась большими, масштабными, проблемными, нередко и скандальными представлениями вроде «Великодушного рогоносца» Мейерхольда или «Федры» {27} Таирова. А тут какая-то сказка, какого-то Гоцци… Но Вахтангов — это всегда что-то неожиданное. Решил все же пойти. И оказался свидетелем поистине исторического спектакля.

Место у меня было где-то с левой стороны. Я увидел, что через проход в том же ряду сидит Константин Сергеевич Станиславский. Зрители уже заняли свои места. Свет в зале снят, зажглась рампа, на авансцену вышли актеры-студийцы — участники спектакля. Вновь был дан свет в зрительный зал, и Юрий Александрович Завадский, очень волнуясь (это было заметно) начал говорить, обращаясь к зрителям, к сидящему в партере Станиславскому, к актерам Художественного театра. Он сказал, что Евгений Багратионович, к величайшему сожалению, из-за обострения болезни не сможет быть на сегодняшнем спектакле, хотя и очень хотел быть в театре именно сегодня. Затем он прочитал письмо Вахтангова. В этом бодром и остроумном письме он представил всех студийцев — участников спектакля, подыскав для каждого меткую и смешную характеристику. Зал встретил письмо дружными аплодисментами. (В дальнейшем представление актеров перед спектаклем стало традиционным. Многие годы это делал Борис Щукин, обаятельно, с задорным юмором, задавая настрой всему спектаклю.)

Зазвучала прелестная музыка Сизова и Козловского, причем оркестру помогали и актеры, используя разные подручные средства, вплоть до гребешков. Начался волшебный спектакль.

Зрители были захвачены, очарованы зрелищем. Взрывы смеха и аплодисментов сопровождали весь спектакль. Я время от времени поглядывал на Константина Сергеевича. Он смотрел широко открытыми глазами, всем корпусом подавшись вперед, живо реагируя на все происходящее на сцене. Вместе с залом смеялся, иногда в тишине {28} неожиданно раздавался смех одного Константина Сергеевича. У меня сложилось впечатление, что самую большую радость из всех присутствующих в зале испытывал сам Станиславский, как отец, счастливый успехом своего родного и любимого детища.

Закончился первый акт. Публика, а особенно преобладавшая в зрительном зале театральная молодежь, была взбудоражена. Во всех уголках маленького театра шли горячие, оживленные обсуждения — один акт это еще не спектакль, посмотрим, что будет дальше…

Споры утихомирил прозвучавший последний звонок.

Установилась торжественная тишина, обычно предшествующая началу действия. Неожиданно откуда-то из первых рядов раздался громкий смех. Я вздрогнул: кто это себе позволил такую вольность? Повернулся в ту сторону и увидел Рубена Николаевича Симонова в костюме и гриме Труффальдино, который прохаживался по центральному проходу зрительного зала, проверял билеты, заговаривал со зрителями, шутил, острил — то тут, то там раздавались дружные взрывы смеха. В партер вошел высокий, даже, можно сказать, величественный Станиславский. К нему стремительно, вприпрыжку, в легкой танцевальной манере подбежал Симонов:

— Где ваш билет, Константин Сергеевич?

Станиславский сразу принял предложенную игру. Широко улыбаясь, он стал уверять, что у него нет билета, что он без билета прошел.

— А где же вы собираетесь сидеть?

— Мои места справа.

— Справа?.. Если я стою к вам лицом, правая сторона у меня будет вот здесь, если же повернусь к вам спиной, то правая окажется с другой стороны. Как же быть? Как решить эту трудную задачу? Куда же вас посадить?..

{29} Константин Сергеевич стоял и не пытался двигаться дальше, тем самым давая возможность Симонову доиграть начатую импровизацию. И вот Симонов ударил себя ладонью по лбу и радостно воскликнул:

— А!.. Понял!.. Решил задачу!.. Надо стать лицом в сторону, куда смотрите вы, и правая у меня будет там же, что и у вас!

Константин Сергеевич засмеялся, и Симонов проводил его к креслу. Вся эта импровизационно возникшая интермедия с участием молодого талантливого Симонова и великого Станиславского растрогала зрительный зал.

Спектакль продолжался, и с каждым новым актом успех его возрастал.

Разве можно забыть тот первый состав исполнителей? Несколько плаксивая и повелительная интонация капризной Турандот — Мансуровой; стройный, ослепительно красивый, легко и грациозно двигающийся по сцене Калаф — Завадский; строгая, гордая, с большими темными глазами, красивым низким голосом Орочко в роли Адельмы. Разве можно забыть несчастного и беспомощного, но строгого отца Турандот — Басова и всю такую разную четверку масок — О. Ф. Глазунова, Р. Н. Симонова, И. М. Кудрявцева и неповторимого Тарталью — Б. В. Щукина. В течение всего спектакля они, эти четверо, весело, остроумно разыгрывали интермедии, что придало всему действию импровизационную легкость. Решение спектакля было настолько изящно, ново, оригинально и музыкально, а по внешней форме так неожиданно для студии мхатовского направления, что зритель был просто ошарашен. Овации не умолкали, много раз открывали занавес, выходили актеры.

«Принцесса Турандот» стала самым популярным и любимым спектаклем москвичей.

{30} … Посещая многочисленные премьеры, молодые актеры легко знакомились между собой, и нередко спорщики становились со временем единомышленниками, а знакомства перерастали в многолетнюю дружбу.

На одном из спектаклей в театре Вс. Мейерхольда мое место оказалось рядом с местом Рубена Николаевича Симонова. Он знал меня по Камерному театру, я его — как ведущего актера Третьей студии и любимого ученика Вахтангова. Разговорились. Рубен Николаевич — очень подвижный, живой, обаятельный, с большим чувством юмора, мне очень понравился. Привлекала и его своеобразная манера речи — немного поспешная, с легким прононсом и характерной дикцией. Он, весело смеясь, мне рассказал, как на экзамене в студии Камерного театра с треском провалился. Так завязалась у нас не могу сказать дружба — это слишком ответственно, но очень хорошее знакомство, которое сохранялось все годы.

В 1928 году Камерный театр гастролировал во многих городах страны, в том числе в Днепропетровске, куда одновременно с нами приехали и вахтанговцы. Мы договорились с Рубеном Николаевичем один из свободных дней провести на лоне природы. С утра взяли напрокат лодку. К нам присоединились Борис Васильевич Щукин и его жена — Татьяна Митрофановна Шумхина.

Прихватили с собой всякой еды и, конечно, кое-что из питья. Переправились через Днепр на другой берег. Я сидел на веслах — всегда любил этот вид спорта. Симонов, перебирая струны гитары, сидел напротив меня. Щукин, устроившись на носу лодки, закатал летние бумажные брюки выше колен, полоскал ноги в прохладной воде. Причалили у пляжа. Мы с Симоновым, вытащив лодку на берег, сбросив с себя бренные одежды, ринулись в днепровские волны. Накупавшись, уютно устроились на теплом песке.

{31} Душой компании был, конечно, Рубен Николаевич. Он пел, аккомпанируя себе на гитаре. Репертуар у него был обширный, главным образом старинные русские и цыганские романсы. Шумхина и Щукин, наверное, много раз его слышали, но Рубен Николаевич пел так душевно, что все мы просили его петь еще и еще. В этот памятный день по существу был сольный концерт Симонова. А еще он рассказывал смешные истории, шутил, произносил остроумные тосты от лица разных персонажей. Мы от души смеялись. У меня сложилось впечатление, что Симонову особенно хотелось развеселить Щукина. Тот с аппетитом закусывал, а вино только пригубливал — чтобы было именно так, зорко следила его жена. Борис Васильевич вместе с нами парировал остроты Симонова, сам кое-что рассказывал. Но, несмотря на это, мне показалось, что какая-то таилась в нем грустинка. Возможно, внутренне он работал над какой-то новой ролью. Глядя на него, никак не мог отделить Щукина от его Тартальи в «Принцессе Турандот». Мне тогда казалось, да и сейчас я так думаю, исполнение им этой роли является эталоном актерского обаяния, наивности, непосредственности, вершиной актерского искусства. Тогда еще не было потрясающего Егора Булычова и многих других блестящих работ Щукина. Поэтому, общаясь с ним в те далекие годы, я все пытался угадать в нем какие-то интонации, жесты Тартальи. Но в жизни он был глубокомыслен, сосредоточен и далеко не так наивен, как этот его герой.

С удовольствием и в то же время с грустью вспоминаю я тот прекрасный летний день. Конечно, нелегко сознавать, что с людьми, которыми восхищался, которых любил, уже не суждено больше встретиться. Единственный уголок, где они всегда живы, это человеческая память…

В день открытия театра-студии Р. Н. Симонова (ему было предоставлено помещение на Большой Дмитровке — {32} напротив Театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко) шла пьеса А. Н. Островского «Таланты и поклонники» в постановке Андрея Михайловича Лобанова.

Спектакль был очаровательный. Лобанов сумел очень тонко, умно и эмоционально вскрыть пружину внутренней жизни каждого действующего лица, а молодые актеры играли так искренне, с такой отдачей, что весь зал был очарован, покорен и горячо принял этого первенца симоновского театра. Ярко запомнился мне общий настрой спектакля, аромат молодости и какой-то чистоты чувств. Из исполнителей — особенно обаятельная и очень красивая Ксения Тарасова в роли Негиной. Врезался в память и Черноваленко в роли Нарокова — скромного суфлера, всем существом преданного сцене, этакого рыцаря от театра, нежно и трогательно относящегося к молодой актрисе Негиной, по-отцовски ее оберегавшего. Высокая, немного сутулая фигура. Длинные, как плети висящие руки казались еще длиннее, так как рукава его сюртука были не по размеру коротки; кисти рук напоминали грозди винограда. Когда он ходил, казалось, что руки идут впереди него.

В зале было много вахтанговцев, а также актеров и режиссеров других театров. Нарядно одетая публика, как положено на премьерах, гуляла в антрактах по фойе, знакомилась с новым театральным помещением, обсуждала уже просмотренный акт. Среди этой публики привлекал внимание маленький мальчик лет шести-семи в черном бархатном костюмчике, в коротких штанишках, бегавший по фойе свободно, я бы даже сказал — по-хозяйски. Это был сын Рубена Николаевича — Женя. В том возрасте он удивительно был похож на отца: худенький со смугловатым лицом, черными волосами. Сегодня же, когда смотришь {33} на высокого, полноватого, седого мужчину, унаследовавшего подвижность, живость и талантливость отца, но полностью утратившего внешнее сходство с ним, понимаешь — это уже не Женя, а Евгений Рубенович. Какую работу проделывает время!

Но вернемся на несколько десятилетий назад.

В 1932 – 33 годах, ставя пьесу Софи Тредуэлл «Эллен Джонс», Рубен Николаевич предложил мне перейти к нему в театр и сразу начать репетировать в этом спектакле главную роль — Гарри Ро. Я думаю, он сделал это потому, что видел меня в роли Мэкки Ножа в «Трехгрошовой опере» и в роли английского актера Рандольфа в спектакле «Сирокко», а эти роли в каком-то смысле одноплановы с ролью Гарри Ро.

Роль мне очень понравилась и, как мне казалось, целиком соответствовала моим данным. К тому же партнершей моей должна была быть Ксения Тарасова, игравшая роль Эллен Джонс.

Я принял предложение Симонова, но Таиров отговорил меня уходить. Переход не состоялся, но самые лучшие отношения с Рубеном Николаевичем сохранились и продолжились. Встречаясь, мы часто подолгу беседовали. Когда я окончательно перешел в режиссуру, возглавив. Ленинградский театр музыкальной комедии, Рубен Николаевич укорял меня, что сам я бросил актерскую работу. Но я с ним не согласился. Моя твердая точка зрения — руководитель театра не имеет права играть в своем театре. Но это уже особая тема.

Вернемся, однако, к разговору о Камерном театре, руководитель которого Александр Яковлевич Таиров тоже не выступал как актер, хотя имел для этого все данные.

# **{****34}** Уроки мастерства

В творчестве Александра Яковлевича Таирова и всего коллектива Камерного театра далеко не последнее место занимала работа над спектаклями музыкально-комедийного жанра.

Прежде всего хотел бы остановиться на спектаклях, относящихся к мировой опереточной классике: «Жирофле-Жирофля» и «День и Ночь».

Таиров начинал работу с литературно-драматургической основы. Он считал, что на всех имеющихся либретто за многие годы наслоился большой груз штампов, отсебятины и даже пошлости. В таком виде он их не мог принять, всегда добивался высокого качества литературной основы спектакля. В каждом случае заказывал квалифицированным литераторам новую пьесу. К работе над «Жирофле-Жирофля» были привлечены Арго и Адуев. Они создали остроумное, полное юмора либретто. «День и Ночь» написал талантливый Масс.

Эти спектакли поставлены самим Таировым. Но поразительно, до чего каждый из них оригинален, неповторим, самостоятелен. Таиров находил для каждого произведения новые и внешние, и внутренние решения. Такие казалось бы однородные оперетты, написанные рукой одного композитора Ш. Лекока, как «Жирофле-Жирофля» и «День и {35} Ночь», удивительно непохожи. Александр Яковлевич умел очень тонко оценить, понять своеобразие партитуры, клавира каждой оперетты и добиться разнохарактерной манеры исполнения этой музыки.

В возникновении образа спектакля, его сценического решения немалую, а, пожалуй, и значительную роль играло также оформление, сценография. Для спектакля «Жирофле-Жирофля» Таиров нашел отличного партнера в лице художника Якулова. Георгий Якулов создал легкое, в пастельно-акварельных тонах оформление. Он максимально раскрыл сцену, наполнив ее воздухом и светом. Вместо традиционного задника или громоздких конструкций — большой экран бирюзово-небесного цвета, который по ходу действия мгновенно трансформировался. То в пиратский корабль: через открывающиеся на разной высоте в экране окна-люки разной конфигурации появляются пираты и по столбам, как по мачте, по-обезьяньи спускаются на сцену, исполняют музыкальный пиратский номер, рассказывающий об их «страшной» деятельности, затем похищают одну из невест, укладывают ее в большую бельевую корзину, поднимают на корабль и сами по тем же мачтам вскарабкиваются туда же; люки закрываются, и пиратский корабль вновь становится экраном. То в мост через ров средневекового замка: посредине того же экрана откидывается большой щит, служащий воротами, образуется пандус, по которому из-за кулис выпархивает на сцену жених одной из невест Мараскин — «сын Мараскина и компания», как он себя представляет; таким же путем появляется и жених другой невесты, мавр Мурзук, от него все шарахаются. Ворота закрываются, и экран вновь становится фоном. Справа как бы висящая в воздухе легкая, ажурная, широкая лестница без перил, уходящая вверх, смыкается с краем экрана. Эта лестница — одна из основных {36} деталей декорации: по ней действующие лица то взбегают и скрываются за экраном, то снова появляются из-за экрана и сбегают вниз, на ней располагаются артисты в самых неожиданных мизансценах.

А как интересны костюмы! Актеры освобождены от стесняющих движения бытовых одежд. Костюм таков: плотно облегающие тело фуфайка и трико белого, черного и оранжевого цвета, оснащенные очень условными, но изящными деталями, отражающими и подчеркивающими характер той или иной роли. Ничего натуралистического — все предельно условно и все легко, элегантно, празднично.

В 1922 году, будучи еще студентом, я попал на премьеру этого спектакля. Под легкую ажурную музыку Лекока открывается занавес. Ярко освещенная сцена, красочно и неожиданно одетые актеры. Все в стремительном движении, удивительная актерская раскованность: Церетелли и Фенин как бы не играли, а весело шутили, развлекая зрительный зал, а неповторимый Владимир Соколов в роли «папа Балеро», по-моему, далеко превзошел всех знаменитых комиков оперетты: он был необычайно смешон, наивен и в то же время трогателен. Когда он пугался Мурзука или своей грозной супруги, его рыжие волосы вставали дыбом и тряслись с ним в унисон, а костюм был так устроен, что он поднимался, и папа Балеро уходил, скрывался в нем с головой, оставался виден только трепещущий локон.

Невольно у меня родился смешной образ: как будто передо мной не сцена, а огромная открытая клетка для ярких и пестрых птичек, весело чирикающих, поющих, порхающих и танцующих по всей сцене, перелетающих с одной детали оформления на другую, словно с ветки на ветку, ни на минуту не останавливаясь в одной позе. Все {37} как в калейдоскопе. Спектакль нес заряд неудержимого веселья, озорства, юмора и изящного танца. Он произвел тогда на меня неизгладимое впечатление. Да и на других зрителей тоже: премьера прошла с ошеломляющим успехом. Я не мог даже и предположить, что через несколько лет сам буду порхать по этой сцене в роли Мараскина.

Казалось, так удачно найдена форма спектакля «Жирофле-Жирофля», что уж лучше и сильней придумать трудно. Однако для другой оперетты того же Лекока — «День и Ночь» — Таиров нашел новое, не менее оригинальное и неожиданное решение, в основе которого лежал образ цирка с его комедийно-клоунской спецификой, с более обостренным юмором, приближенным к гротеску, к эксцентрике. Оформили спектакль талантливые художники братья Стенберги. Они построили на сцене усеченную форму цирковой арены. Костюмы выдержаны в цирковой стилистике: масса-хор — это клоуны у ковра, одетые в одинаковые широкие комбинезоны и парики из мочалки. Они аккомпанируют всему, что происходит на манеже, комментируют все события и пением, и танцем, и пантомимой. Другая группа действующих лиц под общим названием «Лодыри» одета в костюмы с трюком — двусторонние: правая сторона, от шеи до башмака — из дешевого серого холста — представляла оборванца в тряпье; левая же сторона — от воротника черного фрака до лакированного ботинка — представляла «джентльмена». Поворачиваясь правым плечом к зрителю, артист демонстрировал бродяг, а левым — элегантных джентльменов. Даже грим был двойным: на правой стороне лица грубо наложенная красная краска, на левой же стороне — бледно-розовая, с тонко нарисованной бровью «а ля Пьеро».

Центральные персонажи — это уже солисты клоуны-эксцентрики, соответственно пестро одетые. Эти роли играли {38} великолепные актеры: Калабазаса — Иван Аркадии, Брозерио — Лев Фенин, первый эксцентрик — буффонный, а второй эксцентрик — универсальный. А обе героини спектакля Консуэла, что появлялась днем — Наташа Ефрон, Манола, что появлялась ночью — Евгения Толубеева — это уже цирковые наездницы-танцовщицы в коротких, выше колен, гофрированных юбочках, ноги и плечи покрыты краской: День — белой, а Ночь — цветом красивого персикового загара. Весь спектакль был наполнен неожиданными трюками, насыщен бесконечными танцами в постановке Натальи Глан. Характер этих танцев резко отличался от тех, что в спектакле «Жирофле-Жирофля» были поставлены балетмейстером Большого театра Львом Лащилиным и отличались легкостью, полетностью, подчеркнутой изящностью, словом, в стиле классических балетов Большого театра. В «Дне и Ночи» Глан строила танцы на модной в то время ритмической чеканности, характерной и для эксцентрики. Спектакль имел исключительный, успех.

Михаил Кольцов в рецензии на этот спектакль писал: «Последняя постановка Таирова “День и Ночь” может послужить оперетте удостоверением на театральное равноправие в СССР».

# **{****39}** «Опера нищих»

Летом 1929 года Александр Яковлевич Таиров вернулся из Берлина, куда он выезжал в связи с намечавшимися на 1930 год длительными гастролями Камерного театра. Очевидно, поездка оказалась удачной — настроение у него было прекрасное, энергия била через край.

Таиров часто собирал труппу и проводил беседы на разные темы, чаще всего — творческие. На этот раз он рассказал нам об очень интересном маршруте предполагаемых гастролей театра во многие города Европы и Латинской Америки. Но самое главное, что так его воодушевило, это встреча в Берлине с Бертольдом Брехтом, который передал Александру Яковлевичу свою новую остросатирическую пьесу «Трехгрошовая опера» с великолепной музыкой Курта Вейля. Таиров готов был сразу же приступить к ее постановке. Задерживал только перевод пьесы, над которым трудились Вадим Шершеневич и Лев Никулин.

Кроме того, возникло непредвиденное осложнение. Каким-то образом пьесу Брехта получил и Театр сатиры. Там считали, что такое произведение должно идти только в их театре. Никому не желая уступать права на постановку, они распределили роли и приступили к работе.

Одновременная постановка в двух московских театрах одной и той же пьесы не устраивала ни сами театры, ни {40} театральное начальство.

Началась тяжба.

На стороне Камерного театра в первую очередь был высокий авторитет Александра Яковлевича Таирова. Он доказывал, что пьеса Брехта как будто специально создана для Камерного театра — театра синтетического, осуществившего ряд комедийных, сатирических и музыкальных спектаклей, что актеры театра владеют искусством острого рисунка. Кроме того, почти готово оформление, сделанные по макету братьев Стенбергов. Наконец, у Таирова в запасе был еще один очень веский аргумент. Будучи в Берлине, он приобрел ряд музыкальных инструментов, позволявших оркестру вносить в музыку джазовые интонации, что диктовалось партитурой Курта Вейля. В те годы джаз в нашей стране не был в почете, и такие инструменты достать было невозможно.

В итоге тяжба с Театром сатиры закончилась в пользу Камерного театра. Таиров добился права на осуществление первой в Советском Союзе постановки пьесы «Трехгрошовая опера». У нас она шла под названием «Опера нищих» (это название английского первоисточника, по которому Брехт создавал свою пьесу). В 30‑е годы Камерный театр был единственным в стране, где шла пьеса Брехта. Известность к этому драматургу пришла в СССР значительно позднее, уже после войны, где-то в конце 40‑х годов, а популярность и широкое распространение его пьесы получили в 50‑е годы. «Человеком из Сезуана» даже открылся молодой театр на Таганке под руководством Ю. Любимова.

… Наконец, перевод был готов, и театр приступил к репетициям. Как всегда, работа началась с распределения ролей. И вот расписание вывешено, но на центральную роль Мэкки-Мессера (сейчас этот персонаж называют {41} Мэкки-Нож) почему-то никто не назначен. Постановщик спектакля Таиров и режиссер Лукьянов, очевидно, не видели в труппе актера на эту сложную и ответственную роль, вокруг которой все вертится, которая является главной пружиной всех событий.

И Александр Яковлевич нашел оригинальный выход, очень редко применявшийся в театре. Он решил устроить конкурс, дабы точнее определить наиболее подходящего на эту роль актера. Для пробы был вывешен список из шести актеров. Среди них был даже актер, приглашенный в театр специально на роль Мэкки. К величайшему моему изумлению и радости, в этом списке была и моя фамилия. Для молодого актера, еще не сыгравшего ни одной сколько-нибудь значительной роли, это было событие из ряда вон выходящее. В те времена молодые актеры выдерживались по нескольку лет на маленьких ролях, на эпизодах, даже просто на выходах «с подносом», пока не подвернется какой-нибудь счастливый случай: срочная замена, внезапная болезнь ведущего актера. При удаче это и являлось часто трамплином для получения более ответственной роли и завоевания ведущего положения. Говорили, что знаменитый актер Степан Кузнецов в молодости приходил ранним утром в театр и интересовался, нет ли больных? Не нужна ли экстренная замена? Он готов был играть любую роль.

Назначение на пробу уже было величайшим счастьем. Но пять соперников… Ситуация для меня явно безнадежная. Должен честно признаться, ни одной минуты я не сомневался, что играть эту роль будут актеры более опытные, более именитые, а меня назначили в числе шестерых на всякий случай. Я считался актером музыкальным, поющим, танцующим, поэтому решили попробовать — а вдруг, чем черт не шутит…

{42} Александр Яковлевич пригласил к себе в кабинет всех кандидатов. Объяснил, зачем объявлен конкурс — мол, очень необычная роль, необычный язык брехтовской драматургии, впервые будем играть Брехта, рисковать нельзя и т. д., и т. п.

В итоге предложил всем шестерым выучить два музыкальных номера, наиболее ответственных и характерных для роли и через несколько дней показать. Каждому было предоставлено право самостоятельно разработать исполнительскую сторону, кто как видит и понимает образ и характер Мэкки.

Через несколько дней на сцене было устроено прослушивание, а точнее — просмотр, экзамен.

Так как я значился в конце списка, меня и пригласили последним. Я был уверен, что для меня это будет первым и последним исполнением роли Мэкки, и вышел на сцену совершенно спокойным, раскованным, даже несколько развязным. Если и не буду играть Мэкки, то, во всяком случае, есть возможность показать себя — показать, на что способен. Исполнял я музыкальные номера в какой-то самоуверенной, даже нагловатой манере, таким мне представлялся этот покоритель женских сердец, ловкий, бесстрашный король лондонских бандитов. Когда закончил оба номера, наступила пауза. Я со сцены все же разглядел сидящих в темном партере Таирова и Лукьянова. Они явно чему-то улыбались. Ничего мне не сказав, довольно долго и оживленно что-то обсуждали. Я терпеливо стоял на сцене и ждал.

Они попросили меня еще раз повторить то же самое. Я это охотно сделал. Возможно, они увидели меня в каком-то новом, им еще неизвестном качестве, или моя смелость и развязность в какой-то мере совпала с их представлением об образе и повадках Мэкки, а, возможно, {43} сыграло роль и желание в новой премьере открыть новую актерскую фамилию. Это иногда любят режиссеры. В итоге постановщики остановили на мне свой выбор. И я стал репетировать в первую очередь. Работал самоотверженно, не зная ни минуты отдыха. Жил это время только моим бандитом. И все же сомневался в том, что выбор окончателен. Но было очень важное подтверждение того, что роль останется за мной: костюмы шили на меня (из экономии тогда костюмы шили на один состав).

Труд мой не пропал даром. Я играл премьеру и таким образом оказался первым исполнителем роли Мэкки и в Камерном театре, и у нас в стране.

Премьера «Оперы нищих» кроме большого радостного и счастливого праздника явилась для меня еще важным событием, определившим в какой-то мере направление моего актерского пути. Хотя я играл сугубо драматические и остро характерные роли, эта премьера отчетливо выявила мои возможности и пристрастия как актера музыкально-комедийного плана (по старой театральной терминологии «герой-простак»). Правда, в дальнейшем я не ограничивал свою актерскую работу рамками этого амплуа.

Не могу не рассказать хотя бы коротко о своих товарищах, исполнителях основных ролей.

Рисунок спектакля был очень острым и многоцветным. В нем звучали и ирония, доходящая подчас до сарказма, и пародия; иногда зрелище приобретало трагикомический, а порой и жуткий характер, особенно сцены нищих, где блестяще игравший великолепный актер Лев Фенин создавал зловещую, на грани гротеска, фигуру Пичема.

Брауна играл Иван Аркадии — актер, которому были подвластны и драматические, и комедийные роли. Его начальник полиции с грозной кличкой Тигр Браун, при маленьком росте и большой полноте, создавал комическое {44} впечатление. В горячей любви к своему другу, бандиту Мэкки, он был трогателен до слез, он терзался, он рыдал, но все-таки отправил своего любимого друга на виселицу.

А непротрезвляющаяся жена Пичема, мадам Пичем, в исполнении Елены Уваровой была и смешна, и страшна, и цинична.

Роль Дженни, верной подруги Мэкки, великолепно играла красивая и грациозная Наталья Ефрон. Она любила его горячо. Но, страдая и мучаясь, все же передала его в руки полиции.

Лидия Назарова — Полли — наивная, хрупкая, почти девочка, в минуты опасности превращалась в яростную злую женщину, в драке отстаивающую свою любовь.

Люси в исполнении Евгении Толубеевой — женщина самовлюбленная, абсолютно убежденная в своем превосходстве над всеми. Ей все доступно, отсюда этакая показная меланхоличность и кошачья пластика. Увидя, что у нее пытаются отнять ей принадлежащего Мэкки, она превращается в мегеру.

Александра Имберг тоже играла Люси, но в несколько другом ключе. С самого начала вела себя как хозяйка, ей все доступно, все дозволено, ведь она — дочь самого начальника полиции Тигра Брауна, и как тигрица дралась за свое право на Мэкки.

Мне хочется остановиться еще на одной особенности спектакля Камерного театра. Все исполнители обладали голосами, были поющими. И отличные музыкальные номера Курта Вейля звучали прекрасно.

Вспоминается несколько забавных эпизодов, связанных с этим спектаклем.

Неожиданно для того времени финал спектакля был поставлен с вовлечением в действие зрителя (сегодня общение {45} актеров со зрительным залом уже никого не удивляет, даже, пожалуй, стало штампом).

Бесконечное шествие движется по кругу, весь люмпен Лондона направляется на площадь, где должна состояться казнь Мэкки. Открывается площадь. Посередине сцены возвышается эшафот — довольно высокий станок. На нем виселица буквой Г. Свисает веревочная петля. Под виселицей стоит Мэкки, чуть сзади — палач в черном фраке, в черном цилиндре. Вся площадь запружена пестрой толпой. Мэкки поет прощальную балладу, обращаясь к самым близким своим друзьям: это бандиты, одетые как настоящие джентльмены, все в черных котелках, полицейские в парадных мундирах, пестрая группа проституток, нищие, калеки на костылях, в тележках, две обманутые его невесты в черных траурных платьях. Слышен плач женщин, стон нищих, искренне и громче всех рыдает начальник полиции Браун. Мэкки, заканчивая балладу, простирает руки к толпе, как бы прощаясь со всеми — новый взрыв воплей и стонов.

Палач уже взялся за веревку, сейчас она будет наброшена на шею! Все! Конец! Вся площадь замерла, оцепенела. В это время раздается трубный сигнал. Гонец от королевы Англии. Королева все же женщина!.. Она не могла допустить казни такого мужчины, как Мэкки. И в то же время как женщина должна защитить честь женщины! Указ гласит: «Помиловать Мэкки только при обязательном условии, если он женится на одной из своих невест».

Под общее ликование Мэкки сходит с помоста, направляется на авансцену и обращается к сидящим в зале зрителям.

«Дорогие мои зрители! Я готов исполнить приказ королевы и женюсь на одной из них (показывает на Полли, стоящую справа, и на Люси, стоящую слева) и буду жить с {46} другой совершенно так же, как это делаете вы, дорогие мои зрители! Так как мне все равно, кто станет моей женой, то я прошу вас, мои дорогие зрители, помочь мне и голосованием определить, на которой из двух я должен жениться».

Зрительный зал охотно и оживленно участвовал в голосовании. Я старался всячески подогреть зрителя, говоря, что не понимаю… не слышу… прошу громче и активней называть имя предлагаемой невесты, и зритель, увлекаясь этой игрой, все громче называл и то и другое имя.

В итоге я определял, за кого больше раздавалось голосов, и ставил точку, обращаясь с широко раскрытыми руками к избраннице. Она с радостным криком «Мэкки!» бросалась в мои объятия. В это время я посылал воздушный поцелуй другой, незаметно для первой. Зритель горячо на это реагировал, как полноправный участник финала. Я благодарил зрительный зал за прекрасно проведенное голосование и отличный выбор для меня жены, на этом и заканчивался спектакль.

Поскольку от меня зависело, кому быть избранницей, то часто актрисы, игравшие роли невест, по очереди просили меня выбирать ту или другую, в зависимости от того, чьи друзья и знакомые сегодня в зале. Я охотно оказывал моим товарищам эту маленькую услугу.

… Когда в 1931 году в Советский Союз приехал знаменитый английский писатель Бернард Шоу, в Москве его тепло и радушно встречали. Шоу решили показать (то ли он сам этого пожелал) спектакль Камерного театра «Опера нищих», полагая, что ему будет интересно — ведь действие происходит в его родном Лондоне.

В день назначенного спектакля в театре волнение: приводится в порядок оформление, некоторые сцены тщательно репетируются, особенно массовые.

{47} Настало время начала спектакля, а Шоу нет и нет. Проходит десять минут, двадцать. Зритель начинает волноваться, слышны нетерпеливые хлопки. Таиров отдает распоряжение больше не ждать и начинать спектакль. Настроение у актеров, конечно, упало, играли без особого воодушевления, довольно вяло. Первый акт подходит к концу, внезапно приезжает Б. Шоу. Зрители шумно его приветствуют, он улыбается, поднимая руку, приветствует зрителей, садится в первый ряд рядом с Алисой Георгиевной Коонен, которая была переводчицей (она прекрасно владела французским, каким Шоу также изъяснялся довольно свободно).

Мы, актеры, были очень огорчены тем, что не покажем Шоу первый акт с прологом. Таиров, очевидно, испытывал то же самое и вдруг отдал распоряжение начать первый акт с самого начала — с пролога. Произошел на театре тот редкий случай, когда зрители в один вечер один и тот же акт увидели дважды. Но вот оно — чудо живого театра с живыми актерами: зрители увидели как будто другой акт, актеры играли с особым подъемом, с особым нервом в необычайно остром ритме. Занавес закрылся. Шоу и весь зрительный зал горячо аплодировали.

Далее произошло самое забавное. Через некоторое время занавес вновь открылся и на сцену вышли все участники спектакля, неся большой стяг с приветствием, обращенным к Б. Шоу на английском языке. Увидя это, Шоу громко и заразительно засмеялся. Мы не сразу могли понять, в чем причина такой реакции.

О наша наивность!.. Мы недооценили острого глаза и саркастического, парадоксального склада ума этого остроумнейшего человека.

Ведь вышли с плакатом его приветствовать не актеры в своих обычных жизненных костюмах, а персонажи пьесы — {48} подонки Лондона: бандиты, нищие, полицейские, проститутки. Шоу сразу уловил юмор в преподнесенном сюрпризе, это его по-настоящему и развеселило. Вспоминая наше приветствие, он вновь и вновь начинал смеяться. И, надо сказать, Шоу ничуть не обиделся, прекрасно понимая, что все было сделано от чистого сердца, из уважения к его большому таланту, без всякого подвоха. После спектакля он весьма мило и дружелюбно прощался с актерами, благодарил и за спектакль, и за «трогательное» приветствие.

… В марте 1930 года Камерный театр выехал в большую гастрольную поездку за рубеж. В Европе «Оперу нищих» театр не играл. Для Европы тех лет Брехт был слишком революционен и опасен. Зато в Латинской Америке «Опера нищих» прошла с большим успехом. В Буэнос-Айресе появилась обширная и хвалебная пресса в газетах, издававшихся там на многих языках.

Играли мы спектакли, естественно, на своем родном языке, и в связи с этим возникла серьезная трудность — как закончить спектакль, если, как уже известно читателю, он так построен, что зрительный зал должен принять участие в финальной сцене. Было предложено несколько вариантов, однако Таиров их все отверг, решив оставить финал таким, как он поставлен. Вся тяжесть этого варианта легла на меня, игравшего Мэкки. Было решено заключительный монолог и диалог со зрительным залом вести на испанском языке.

В 30‑е годы в Аргентине еще не было советского посольства, а было торговое представительство. Работники представительства были несказанно обрадованы нашему приезду. Как приятно и радостно на чужбине встретить товарищей, переплывших океан, проехавших почти всю Европу, прибывших с далекой и дорогой Родины. Они с {49} нами не расставались, бывали на всех наших спектаклях, а в свободное от репетиций и спектаклей время очень ласково и тепло принимали нас у себя. Возили по городу, водили в музеи, показывали достопримечательности Буэнос-Айреса.

Один из работников представительства (к сожалению, не запомнил его фамилии), прекрасно владевший испанским языком, согласился нам помочь. Перевел монолог Мэкки на испанский язык и взялся меня учить правильному произношению. Но зазубривать звуки чужого языка, не понимая их смысла, очень трудно.

Первый спектакль для меня был мучительным. В перерывах между сценами, в антрактах я все время твердил испанский монолог. По мере приближения финала меня начало лихорадить. Сзади меня на сцене, в толпе, были расставлены суфлеры с записочками, чтобы подсказать на случай какой-нибудь заминки. В общем, спектакль прошел благополучно. Зритель прекрасно проголосовал, и я от души поблагодарил его за прекрасный выбор, но вернулся в уборную совершенно обессиленный и мокрый, как мышь.

Постепенно я осмелел, на следующих спектаклях уже спокойно и довольно свободно общался со зрительным залом. Однажды после спектакля ко мне за кулисы пришла супружеская пара, большие любители театра, побывавшие на всех наших спектаклях. Зашли, чтобы высказать свои чувства благодарности, обратились ко мне, естественно, на своем испанском языке и были крайне удивлены, когда узнали, что я не владею им. Они уверяли моего педагога, что я говорю чисто, без всякого акцента. Я был горд. От спектакля к спектаклю все больше смелел, легко, даже несколько небрежно, как заправский конферансье, разговаривал со зрителем. За мою небрежность и самоуверенность на одном спектакле я и был наказан.

{50} В обращении к зрителям после фразы «я благодарю за прекрасный выбор» обычно раздавались аплодисменты, а на этот раз раздался дружный смех всего зала. Я ничего не мог понять. Когда занавес закрылся, ко мне со смехом бросился мой педагог. Оказывается, в одном слове я оговорился, вместо буквы «а» произнес букву «о». Такая, казалось бы, мелочь, а смысл фразы изменился до смешного. Вместо фразы «вы сделали прекрасный *выбор*» получилось «вы сделали прекрасный *медведь*», вышла абсолютная бессмыслица, и я понял, чем развеселил зрителя.

После этого случая я никогда не позволял себе небрежно относится к речи. Позднее, занимаясь с учениками в театральных учебных заведениях, ставя спектакли, работая с актерами, я строжайше требовал и всячески добивался четкой и ясной речи. Даже в острохарактерной речи зритель должен слышать и понимать все, что говорит актер. Ведь главным образом с помощью слова актер доносит до зрителя то, что хотят сказать автор и театр.

К сожалению, сейчас культура речи очень упала, даже дикторы телевидения зачастую говорят небрежно, глотают концы слов, даже целые слова… Но это уже другая тема.

Вот что удивительно: монолог, который я с таким трудом выучил в свое время в Буэнос-Айресе, и сейчас, через 50 лет, могу воспроизвести совершенно точно, с настоящим испанским произношением, как будто это было только вчера.

# **{****51}** «Оптимистическая трагедия»

«Оптимистическая трагедия», поставленная Александром Яковлевичем Таировым в начале 30‑х годов, стала эпохальным событием в театральной жизни Москвы, оставила глубокий след в истории театра. Ни один режиссер, приступая к постановке этой пьесы, не может не обратиться к опыту Таирова.

Что в первую очередь вспоминается? Прежде всего знакомство с пьесой в очень эмоциональном и своеобразном авторском чтении. На первую читку собралась вся труппа театра. Это происходило на последнем этаже, под самой крышей — есть там такой удлиненный зал типа мансарды. Обычно читки, собрания и даже репетиции проводились в большом мраморном фойе, но бывали и исключения.

Все уже сидели на местах, когда вошли Таиров, Коонен и Всеволод Вишневский. Вишневский — до этого мне не доводилось его видеть — был невысокого роста, но коренаст. Широколицый, курносый, одет в комсоставскую военно-морскую форму — черные брюки, синий китель со стоячим воротником, застегнутым доверху блестящими медными пуговицами, — он выглядел как типичный моряк-братишка, как его изображали на театре и в кинематографе.

{52} Александр Яковлевич представил Всеволода Витальевича Вишневского. Его встретили вежливыми аплодисментами, он кивнул головой, по-видимому, поздоровался — этого не было слышно, но можно было догадаться по движению его губ. Знал о нем как о блестящем ораторе, великолепном агитаторе, а тут показалось, что он как-то неловко, скованно себя чувствует в театре, в который пришел впервые. Сел к небольшому столу, раскрыл пьесу и очень тихо начал читать. Но, покончив с действующими лицами и перейдя к самой пьесе, с первыми же репликами встал со стула и, до конца не присаживаясь, наизусть, почти не заглядывая в текст, лежащий на столе, в полный голос прочел всю пьесу. Ни о каком смущении не было и речи. Он как бы отключился от слушающей аудитории и заново пережил все происходящее в пьесе. Читал он удивительно, это даже нельзя назвать чтением, это был своеобразный спектакль, моноспектакль. Он целиком погрузился в корабельную атмосферу, жил жизнью каждого героя, его эмоциями, его мыслями. Ясно видел все, что происходило в пьесе, а вместе с ним и мы, слушатели, все это видели, как бы сами участвовали в действии.

Читал в весьма своеобразной манере: сквозь стиснутые зубы, с напором выталкивая слова, отчего они приобретали какую-то динамическую силу, подкреплял речь короткими энергичными жестами. Временами краска приливала к лицу — он краснел, временами отливала — он бледнел, глаза увлажнялись, появлялись слезы. Мы всецело поддались гипнотическому воздействию его чтения. В одном случае он использовал внешнее приспособление. Дойдя до сцены, в которой матрос-коммунист финн Вайнонен — наивный, доверчивый, растерявшийся в анархиствующей матросской среде — отвечает на упреки Комиссара, долго молчал, глядел куда-то мимо. Вдруг неизвестно откуда в {53} руках у него появился финский нож, которым он начал ковырять стол, с большим трудом выговаривая реплики: «я… плохо… говорю… по-русски… что тут можно сделать?..» При этом Вишневский очень правильно передавал финский акцент. Вырисовывался трогательный, обаятельный, человеческий образ. И вместе с тем в чтении каждой роли отражался личный темперамент Вишневского.

По окончании чтения возникла пауза, все оставались под впечатлением только что услышанного. И вдруг раздались дружные, горячие аплодисменты. Пьеса была принята безоговорочно, даже, пожалуй, с восторгом. Александр Яковлевич обратился к присутствующим и предложил высказать свое мнение о пьесе. Может быть, есть какие-нибудь замечания, предложения. Выступлений было мало, и все короткие и хвалебные. О чем можно было говорить, когда наконец-то появилось талантливое, очень современное произведение, о котором мечтал Таиров, да и многие другие режиссеры.

Все же на одном выступлении, имевшем решающее значение, считаю необходимым остановиться. Актер театра Григорий Захаров, никогда не выступавший на собраниях, попросил слово. Смущаясь, соглашаясь с высокой оценкой пьесы, он неожиданно предложил изменить ее финал. В варианте, прочитанном Вишневским, Комиссара спасают. Захаров же предложил обострить финал, сделать его более трагическим, а роль Комиссара — более героической, в то же время сохраняя оптимистическую сущность спектакля: Комиссар героически погибает, выполнив высокий долг. Это предложение актера Захарова Вишневским и Таировым было сразу же одобрено и принято. В таком варианте эта пьеса известна и сейчас.

В театре сразу закипела работа. Таиров тщательно и энергично готовился к постановке этого спектакля: выезжал {54} вместе с Вишневским к морякам Балтики, ходил в море, присутствовал на больших учениях, жил на военном корабле, изучая быт моряков, их сложные трудовые будни и праздники. Вернулся восторженный, бодрый, полный энергии, с почти готовым планом спектакля и наметками оформления. Приступив к репетициям с актерами за столом, параллельно усиленно работал с тогда еще молодым художником Вадимом Федоровичем Рындиным. Чтобы перенести репетиции на сцену, надо было найти пространственное решение сценической площадки. Задолго до начала утренней репетиции можно было видеть в мастерской Александра Яковлевича и Рындина, колдующих над макетом.

К концу застольного репетиционного периода актерам был показан готовый макет спектакля. Его решение было удивительно скупым, простым, но впечатляющим. Сцена представляла собой огромную палубу крупного военного корабля, при полном отсутствии каких бы то ни было бытовых деталей. Вся сценическая площадка была открыта, огромная палуба серо-стального цвета вдали как бы сливалась с морем и небом.

Когда в эмоционально-тревожные моменты спектакля по серому небу медленно ползли темные свинцовые тучи, зрителя охватывало беспокойство, предчувствие каких-то чрезвычайных событий. Оформление Рындина носило явно условный характер, но создавало полное впечатление реального места действия. Отчетливо возникал художественный образ спектакля.

В спектаклях Камерного театра часто приобретал особое значение свет. Создавалось своеобразное световое решение, вырабатывалась новая световая гамма, новые принципы освещения. С помощью света то расширялись рамки сценического пространства, что создавало жизнерадостное, {55} подчас феерическое впечатление («Жирофле-Жирофля», «День и Ночь»), то сужалась рамка сцены и возникала сгущенная, сумрачная, тревожно-трагическая атмосфера («Негр», некоторые сцены «Оптимистической трагедии»). Талантливый художник по свету Георгий Самойлов работал творчески. В каждом новом спектакле по-новому решал задачи, поставленные художником и режиссером. Впервые на московской сцене в спектакле «Оптимистическая трагедия» были изобретены и применены движущиеся, плывущие облака, которые в дальнейшем получили широкое распространение. Многие иностранные деятели театра поражались световой культуре Камерного театра, полагая, что театр обладает особой уникальной аппаратурой, и просили ее показать. Их охотно водили по сцене, по колосникам, показывали эту «уникальную» аппаратуру. Увидев обыкновенные, довольно примитивные фонари, выпускавшиеся в то время нашей промышленностью для всех театров страны, они бывали просто поражены. И понимали, что дело не в «уникальных» фонарях, что все световые чудеса созданы умением и талантом осветителей театра.

Все были увлечены пьесой, все актеры — от исполнителей центральных ролей до участников массовых сцен — репетировали с полной отдачей. В целом работа спорилась. Не случайно спектакль был выпущен в непривычно короткие сроки.

Таиров считал, что атмосфера всего спектакля во многом будет зависеть от поведения матросской массы: от ее внутреннего накала и напряжения. В одной из бесед с режиссерами-выпускниками ГИТИСа Таиров сказал: «Когда передо мной стояла задача в “Оптимистической трагедии” показать расслоение матросского отряда, у меня не было для этого слов в тексте пьесы, потому что Вишневский, {56} несмотря на большую работу, не дал сколько-нибудь удовлетворительного текста для массы и реплик для отдельных моряков. Как же мне пришлось поступить? В какой-то степени необходимая цель была достигнута исключительно соответствующей трактовкой мизансцен». И действительно, он добивался поставленной цели только средствами театра, исключительно мастерством и искусством своей режиссуры. Он отдавал много времени разработке каждой массовой сцены, стремясь раскрыть внутреннее состояние матросов, их думы, их сомнения, их усилия найти ответ на мучившие вопросы — где истина? с кем правда? кого поддержать? за кем идти? с кем не прогадаешь?

Конечно, поиск ответов на эти мучительные вопросы раскрывался не только через массовые сцены, но и, разумеется, через трактовку всех действующих лиц пьесы.

Эта психологически сложная задача была поставлена перед всеми. Таиров добивался от актеров большой внутренней сосредоточенности и сдержанности. Создавалась атмосфера ожидания, настороженности. Напряженность особенно усиливалась с приходом на корабль Комиссара. Александр Яковлевич требовал, чтобы все исполнители свои эмоции, темперамент не выплескивали сразу, а накапливали возможно дольше, до момента, когда все накалится до такой степени, что сдержать страсти будет уже невозможно и обстановка разрешится сильным взрывом. Этого он добивался решительно от всех исполнителей, в том числе и от участников массовых сцен.

За исключением сцены встречи Комиссара в спектакле не было обычной массовки с гомоном, гоготом, беспорядочным шумом, выкриками, смехом, бесконечными перебежками, переходами и перемещениями. Скупость и сдержанность в мизансценах, я бы сказал, этакая «динамическая статика» с фиксацией каждого поворота, каждой новой мизансцены. {57} Некоторое расслоение в матросской среде все же существовало, оно тоже было показано через мизансцены.

Кульминационные взрывы, которых в спектакле было немало, звучали необычайно сильно. Второй акт особенно насыщен острыми драматическими сценами, эпизодами, и к концу действия, после расстрела пленных офицеров и казни Вожака, трагический накал достигает апогея. В это время, по законам классической трагедии, для разрядки появляется отряд бесшабашных, разнузданных морячков-одесситов — анархистов во главе с Вожачком, закадычным дружком только что расстрелянного Вожака. Их приход и поведение настолько контрастируют с атмосферой, сложившейся на корабле, что эти морячки, не видя привычной радостной встречи, явно опешили и растерялись. Сразу же, с ходу их принимает под свою команду боцман, который энергичнейшим образом пытается обратить эту неорганизованную массу в «христианскую веру». С большой непосредственностью и юмором играл Вожачка актер Владимир Дорофеев, известный по многим кинофильмам, в частности, великолепно сыгравший в фильме «Поднятая целина» деда Щукаря.

Все массовые сцены были разработаны так эмоционально и точно, что наряду с главными действующими лицами героем спектакля стала и матросская масса.

Все же движущей силой, определяющей смысл, содержание и развитие действия всего спектакля, конечно, являются Вожак, Комиссар и Алексей, и от того, как сыграны эти роли, во многом зависит успех спектакля. Ведь именно непримиримая борьба этих сильных и очень разных людей составляет основу пьесы.

Вожак — Сергей Ценин — бывалый моряк, могучего телосложения, обладающий огромной физической силой. Его боятся. Властный, хитрый, изворотливый демагог, он {58} всех держит в страхе. Самодовольный, примкнувший к анархистам в сугубо корыстных, эгоистических целях, сумел подчинить себе матросскую массу. Таким его играл в Камерном театре Ценин. Следует отметить, что главным образом он акцентировал в роли настырность, безапелляционность и грубую силу.

Любопытное явление! Во всех спектаклях «Оптимистической трагедии», что довелось мне увидеть в разных театрах, в постановках разных режиссеров, именно образ Вожака обретал самые неожиданные толкования и решения, что часто определяло характер и решение всего спектакля. В Ленинграде спектакль шел в двух театрах: в театре им. Пушкина и в БДТ. Оба в постановке Георгия Товстоногова. Если в Пушкинском театре спектакль в целом поставлен примерно в том же плане, что и в Камерном, то в БДТ иная трактовка роли Вожака определила в какой-то мере и иную тональность всего спектакля. Но оба спектакля, в отличие от таировского, оснащены большим количеством бытовых подробностей и деталей, особенно в БДТ. В Пушкинском театре в великолепном исполнении Юрия Толубеева Вожак — это тоже грубая сила, беспощадная, эгоистичная, но сыгранная в более тонкой толубеевской манере с интересно найденной характерностью. Его Вожак, пожалуй, получился более значительным, чем у Ценина. В БДТ Вожак в исполнении Евгения Лебедева совершенно иной. Даже, может быть, демонстративно иной. Не вдаваясь в подробности его исполнения, не могу не заметить, что такая трактовка вызывает определенные сомнения в ее обоснованности.

В Москве, в Малом театре, этот спектакль поставлен Леонидом Варпаховским. Трактовка роли Вожака в блестящем исполнении Михаила Царева тоже неожиданна, но убедительно оправдана: она значительно обогащает и даже углубляет образ, данный Вишневским. Мне кажется, что {59} актер Царев и режиссер Варпаховский нашли, раскрыли секрет этой роли.

… Я несколько отвлекся. Вернемся к спектаклю Камерного театра. Всеволод Вишневский в противовес Вожаку выводит в пьесе не мужчину — сильного комиссара, а женщину, как будто и слабую, и беззащитную, единственную женщину на корабле. Ставит перед ней труднейшую задачу и доказывает, что убежденность, готовность отдать жизнь за идеалы оказываются сильней всех экстремальных обстоятельств.

Из ролей в советских пьесах, сыгранных Алисой Коонен, роль Комиссара явилась самой яркой, сделанной на самом высоком актерском уровне работой. Противоречие, даже несовместимость своеобразных актерских и человеческих данных Коонен с обстоятельствами, атмосферой и самой эстетикой пьесы Вишневского, казалось бы, никак не устранить… Однако именно в этих несовместимых противоречиях, на мой взгляд, был заложен секрет успеха и выигрыша Алисы Коонен.

Она и не пыталась играть этакую сильную, волевую, с мужской повадкой женщину. От этого она сразу, с первых же репетиций, отказалась, да это бы у нее и не получилось. Напротив, она сохранила все свои личные качества: женственность, интеллигентность, элегантность, даже усиливала, подчеркивала их. Зритель невольно волновался за Комиссара: сможет ли эта хрупкая женщина справиться с такой разнузданной матросской ордой? Каждый умный, удачный ход, маневр Комиссара вызывал в зале одобрение, а артистка Коонен — благодарность.

Появляется на корабле Коонен не в сапогах и кожаной куртке, перетянутой военным ремнем, а скромно, но элегантно, со вкусом одетая: в пальто серого цвета с зеленоватым оттенком, поясом из того же материала, изящно {60} перевязанным спереди, в черных туфлях на среднем каблуке. Без головного убора, с гладко, аккуратно причесанными волосами и маленьким чемоданчиком в руке. Ее появление на открытой палубе огромного военного корабля, где властвуют и бушуют анархисты, было неожиданным. Казалось, такая маленькая песчинка, такая беззащитная, она вот‑вот будет смята, сметена, уничтожена — и зачем только она сюда пришла? Но уже при первой встрече с разнузданной матросней эта изящная женщина продемонстрировала огромное мужество, незаурядную волю, завидное самообладание, твердую руку и меткий глаз, когда одним выстрелом уложила вылезшего из трюма, обнаженного до пояса кочегара, который откровенно хотел над ней поиздеваться, а может быть и надругаться.

Этот неожиданный выстрел ошеломил матросов. Все замерли с раскрытыми ртами и расширенными глазами, а эта хрупкая, нежная женщина, только чуть побледнев, спокойно, даже подчеркнуто спокойно, спрашивает: «Кто еще хочет попробовать комиссарского тела?» Обращается к каждому резко, с вызовом, как бы выстреливая: «Ты?! Ты?! Ты?!.»

Первая победа Комиссара и первое поражение Вожака, который и был автором этой гнусной провокации, производили потрясающее впечатление.

Очень интересны и важны для развития действия были сцены-диалоги Комиссара Коонен с Алексеем — Жаровым. За каждым вопросом, каждым ответом скрывался второй смысл. Они, друг друга провоцируя, вызывая на откровенность, пытались понять, что собой представляет противник. Прямые, беспощадные вопросы били по самым чувствительным точкам Алексея. Он же отшучивался, задавал встречные, подчас наивные, но важные для него вопросы: «А что теперь вообще хорошо?»

{61} Роль Алексея написана прямо в жаровском плане, в свойственной и привычной ему манере: этакий балагур, шутник, рубаха-парень, ерник, от которого только и жди неожиданных выходок и трюков.

На этот раз Жаров не без помощи Таирова пошел по другому, более трудному пути. Его шутливая, комедийная манера вести себя была подчинена «сверхзадаче» — замаскировать, скрыть все, что творилось у него в душе, все, о чем он думал. В каждой его фразе, в каждом междометии чувствовался второй план — понять, постичь, разобраться во всем происходящем: где смысл жизни, где подлинная правда, а где ложь? Когда чего-то не понимал, когда не хватало аргументов, чтобы возразить Комиссару, с яростью срывал с головы бескозырку, мял ее в кулаке, побагровев, кричал: «Мозги хочется вынуть и выполоскать». Его любовно-лирические поползновения были искренними, ему явно нравилась эта женщина, но и это до некоторой степени было использовано как прием, еще один подход — лучше узнать и понять Комиссара.

В пьесе Вишневского лирико-любовная ситуация существует и ясно прослеживается, но в спектакле Камерного театра она совершенно не акцентировалась. Но легкое ее проведение в диалогах с Комиссаром создавало оттенок человеческой теплоты и душевности. Роль Алексея для Жарова была, пожалуй, одной из самых трудных. Пришлось отказаться от многих привычных приемов, и в результате она стала одной из самых значительных актерских его работ.

Офицера, командира корабля, играл Георгий Яниковский: внутренне сдержанно, сосредоточено и собранно, а внешне строго — ни одного резкого движения, ни одного выкрика, даже в разговоре в Комиссаром, когда сообщает, что вся его семья «была с милой небрежностью расстреляна». {62} Всю эту сложную гамму чувств Яниковский очень точно доносил до зрителя.

Коренастая, приземистая фигура, хрипловатый, низкий голос. Всегда одет строго по форме, с боцманской дудочкой на груди. Безукоризненная военная выправка. Беспредельно влюбленный в корабль, его законы и устав. Болезненно переживающий беспорядок и хаос, царящий сейчас на корабле. Таким играл Иван Аркадии Боцмана.

Известный периферийный актер Виктор Кларов был приглашен в театр, и первая его роль — Сиплый — стала одной из наиболее удачных в спектакле.

Об одной массовой сцене не могу не сказать особо. Эта сцена с участием женщин в финале первого акта, перед уходом полка на фронт — прощальный бал — была поставлена, как и многие другие, очень скупыми приемами, но внутренне насыщенно, а внешне сдержанно.

Предвечернее сумеречное освещение, слышится негромкая, задумчивая оркестровая музыка — великолепный лирический вальс композитора Льва Книппера. По полукругу самого высокого станка, на третьем плане, из-за последней кулисы, вальсируя, появляются одна пара за другой, постепенно заполняя всю палубу корабля. Вдруг музыка зазвучала резко, громко. Пошел общий вихревой вальс. Так же внезапно музыка притихла, вся сцена замерла. Но не сбиваясь в бесформенную толпу — каждая пара смотрится, читается отдельно, рельефно. Разбросаны по всей сцене небольшие кружочки света. Женщины прильнули к мужчинам. На переднем плане пожилые женщины с мужьями и сыновьями. Они пристально глядят друг другу в глаза, крепко жмут протянутые друг другу руки. Еще одно прощальное цепкое объятие. Никакого шума, рыданий, громких разговоров, только тихое журчание последних напутствий на фоне доносящегося издали того же грустного {63} вальса. Женщины пожилые — в черных платьях, помоложе — в серых, черные, серые и белые косынки. Звучит сигнал — полк мгновенно выстраивается в походную колонну и четким шагом идет на рампу. По небу пошли облака. На самом заднем плане женщины будто сбились в один комок, подняты над головой руки, прощальное помахивание косынками. Медленно идет занавес. При виде этого трогательного и в то же время мужественного прощального бала невольно комок подступал к горлу.

Да, это было великолепно!

Спектакль был посвящен годовщине Красной Армии. На сдаточной генеральной репетиции в зале сидели солдаты, моряки. Принимал спектакль генералитет во главе с К. Е. Ворошиловым. Спектакль был одобрен и без каких-либо замечаний принят.

Ю. Олеша писал тогда: «Я видел народный спектакль. Я давно не переживал в театре такого волнения, как переживал на этот раз».

Вл. И. Немирович-Данченко признался Таирову после премьеры: «Я был бы рад, если бы такой спектакль шел во МХАТе. Я завидую, — сказал он, — что такой спектакль поставил не я».

Да, так было! Спектакль взволновал и театральную общественность, и критику, и рядового зрителя.

Во время традиционного банкета по случаю премьеры, который был устроен в том же зале, где происходила первая читка пьесы, собралась множество гостей, друзей и поклонников Таирова, Коонен и Камерного театра.

# **{****64}** Гастроли

Продолжительные зарубежные гастроли Камерного театра в 20‑х – начале 30‑х годов неизменно проходили с огромным успехом. Спектакли, показанные во многих городах Европы и Латинской Америки, потрясали публику. Театр и его художественный руководитель Александр Яковлевич Таиров приобрели широкую известность.

Еще более длительными и поистине всеохватывающими были гастрольные поездки театра внутри страны — Баку и Челябинск, Одесса и Свердловск, Ростов и Ленинград, Урал и Дальний Восток. Словом, от Москвы до самых до окраин простиралось гастрольное поле театра. И каждый спектакль доставлял людям огромную радость, побуждал задуматься о жизни, о добре и зле, о свободе и долге.

Я не претендую, да и не могу претендовать на более или менее подробное описание гастрольной работы театра, тем более на ее анализ. Я ставлю перед собой скромную задачу — рассказать о тех моментах гастрольной жизни, в которых сам принимал участие и которые представляются мне не лишенными интереса. Думаю, что при этом нет нужды придерживаться хронологической последовательности.

Прежде всего хочу сказать, что во время гастролей, при переездах, в гостинице Таиров в общении с актерами, {65} техническими работниками театра был прост, естествен, смешлив, даже добродушен.

Вспоминается наш длительный семидневный путь из Москвы на Дальний Восток, куда в 1939 году Камерный театр направлялся в полном составе.

Ехали поездом в купейных вагонах (регулярного воздушного сообщения тогда еще не было). В нашем купе — четверо: Яниковский, я и наши жены. Мы всегда с Яниковским объединялись. Симпатизировали друг другу, а кроме того наши жены обладали незаурядными кулинарными талантами и, готовясь к столь длительному путешествию, жарили, пекли, варили всякую вкусную снедь, мужчины, естественно, позаботились и о том, чтобы было что выпить.

Нередко наведывался в наше купе Александр Яковлевич. Следом за ним приходили и актеры из других купе. Всем места не хватало, располагались прямо в коридоре у раскрытой двери. Видимо, Таирова привлекала возможность такого неслужебного общения с актерской братией. Он весело откликался на шутки, остроты, принимал участие в розыгрышах. Словом, был со всеми на равных. Иной раз не отказывался и от рюмки водки, хотя из-за больной печени всегда себя строго ограничивал. Иногда любил выпить бокал хорошего вина.

Конечно, были и серьезные разговоры на театральные темы. Так, однажды Александр Яковлевич рассказал нам о плане постановки «Клопа» Маяковского. Она впоследствии была осуществлена на сцене Хабаровского дома офицеров, где театр работал во время гастролей.

(В Хабаровске пьеса шла в концертном исполнении. На сцене вдоль рампы — длинный стол, за которым сидят все участники спектакля. На авансцене, справа по отношению к зрителю — трибуна, на трибуне Таиров, по ходу {66} спектакля комментирующий происходящие события от имени автора. В роли невесты выступала Александра Имберг, Присыпкина — Петр Аржанов, мне досталась роль Баяна. К сожалению, этот спектакль в Москве мы не показали…)

От таких внетеатральных встреч получали удовлетворение не только мы, но, видимо, и сам Александр Яковлевич.

Часто он приглашал в свое купе двух-трех актеров и репетировал некоторые сцены, отдельные диалоги из готовящихся спектаклей или отрабатывал наиболее важные сцены из идущих. Во всяком случае энергией и стараниями Александра Яковлевича длинная дорога превращалась в интересную и нескучную.

Бывая на гастролях в Ленинграде, Александр Яковлевич и Алиса Георгиевна часто в свободный вечер приглашали небольшую группу актеров на «копчушник» — так Александр Яковлевич окрестил эти встречи. Рыбные магазины Ленинграда славились копчушками, точнее — салакой горячего копчения. Из Ленинграда в Москву обязательно увозили эту вкусную мелкую рыбешку.

В номере Александра Яковлевича и Алисы Георгиевны все участники «копчушника» садились за большой стол, на нем в самом центре на большом подносе или просто на газете высилась гора этих копчушек, никаких тарелок, каждому выдавалась газета. Руками брали рыбу, очищали от голов, хвостов и прочего, с удовольствием ели. Около каждого на газете вырастала куча очисток, а в центре стола гора постепенно таяла.

Эти «копчушники» чаще всего носили юмористический характер, в стиле охотничьих и рыболовных рассказов, анекдотов. Кому удавалось похвастаться и выловить крупный экземпляр, тот становился объектом шуток и острот. И, конечно, разговоры, разговоры — интересные, {67} неожиданные, суждения о спектаклях ленинградских театров, которые мы в свободные дни старались посмотреть.

Таиров не окружал себя искусственно стеной недоступности. Однако уважение к нему было столь велико, что естественная дистанция существовала постоянно, без усилий с его стороны.

Не могу не отметить еще одно прекрасное его качество: душевная доброта и отзывчивость. Он всегда был готов прийти на помощь в трудную минуту каждому, кто в этом нуждался.

Таиров был горячим патриотом своей родины, остро ощущал чувство гражданского долга и нам внушал эти чувства, и сам подавал пример в самых разных жизненных обстоятельствах. Запомнилось мне, как в 1930 году на пароходе, направляющемся в Южную Америку, командование по морской традиции устроило шуточный обряд крещения при пересечении экватора. Каждого пассажира, не разбираясь в чинах и званиях, в одежде бросали в купель с океанской водой, воздвигнутую тут же на палубе. Сам капитан изображал бога морей Нептуна — в хитоне, с длинной седой бородой, в короне и трезубцем в руках. Все это сопровождалось шутками, смехом, самыми забавными импровизациями, а вечером устраивался гала-бал, в котором и мы принимали участие как пассажиры. Кроме того, мы должны были выступить с концертом, и все участники праздника этого ждали.

На пароходе в тот день вывесили флаги разных государств. Советского флага не было. Едва сдерживая себя, Таиров заявил капитану решительный протест и, несмотря на все отговорки, добился того, что на палубе был вывешен советский флаг.

Гражданственность сочеталась у Таирова с житейской непрактичностью во всем, что касалось его самого.

{68} Исключительный бессребреник, он не имел ни шикарной дачи, ни машины, жил очень скромно в квартире при театре. Я не помню за многие годы совместной работы, чтобы он согласился взять какую-нибудь материально выгодную работу на стороне, хотя предложений было немало. Вспоминаю единственный случай, когда Таиров согласился поставить в новом Ростовском драматическом театре «Оптимистическую трагедию» Вишневского. Но основную работу поручил своему ассистенту М. А. Гершту. Таиров бывал в Ростове наездами и лишь на завершающем этапе, перед выпуском спектакля, репетировал сам. Его отсутствие в Москве длилось не более двух-трех недель. По собственной воле он никогда не оставлял театр на более длительные сроки.

Не могу не отметить и его внимания, доброжелательности по отношению ко всем членам театрального коллектива.

Вспоминаю такой эпизод. В 1930 году из-за длительных зарубежных гастролей мы с Чаплыгиным опоздали ко времени очередного призыва в ряды Красной Армии. Вообще-то мы ежегодно по ходатайству руководства театра на законном основании получали отсрочки от призыва. Но в тот раз в связи с задержкой Таирова в Берлине по делам театра об оформлении соответствующих документов никто не позаботился. Пробыв дома менее недели, мы отправились для прохождения воинской службы: я — на Северный Кавказ, а Николай Чаплыгин — на Дальний Восток. Я попал в полк, где впервые проводился опыт работы с ротой одногодичников. Не скрою — служба была весьма трудной: строевая подготовка, физическая закалка, стрельбы, походы, маневры и т. д., и т. п. К тому же на меня {69} командование возложило всю работу по организации художественной самодеятельности и других культурно-массовых мероприятий. И вот в такое для меня по всем статьям трудное время — очевидно Александр Яковлевич это прекрасно понимал — я получил от него очень дружеское и по-отечески теплое письмо. Он старался поднять мое настроение, вселить бодрость, оптимизм. Заканчивалось письмо так: «А пока продолжайте служить с полным усердием и достоинством».

А вот эпизод, характеризующий полемический талант Таирова.

В 1928 году во время гастролей в Тбилиси был устроен диспут — обсуждали спектакли Камерного театра и его направление. Тогда еще молодой поэт Семен Кирсанов, ученик Маяковского, подражавший ему во всем, в том числе и в манере выступать на диспутах, обрушился на театр с уничтожающей критикой и в подкрепление своей позиции сослался на Маяковского. Он безапелляционно заявил, что и сам Маяковский не признает ни Камерный, ни Таирова.

Возмущенный бездоказательным и грубым выступлением, Александр Яковлевич тоже довольно резко и ядовито ему ответил. А в заключение сказал: «Не пытайтесь говорить за Маяковского, не пытайтесь ему подражать. Маяковский — титан с могучим голосом, а вы малыш в коротких штанишках (Кирсанов был маленького роста) с писклявым голосочком. Маяковский из вас никогда не получится. Да, кстати, Владимир Владимирович с вами не очень согласен, так как на днях в Москве он подписал с Камерным театром договор на новую для нас пьесу». Это прозвучало как гром среди ясного неба. Кирсанов что-то невнятное пролепетал и ушел со сцены.

{70} Не сомневаюсь, что творческий результат сотрудничества Таирова и Маяковского был бы ярким, интересным, неожиданным. Но… Возможно, Маяковский унес с собой в могилу и эту задуманную пьесу.

Впрочем, случались во время гастролей перепалки не только серьезные, но и курьезные.

На гастролях в Ессентуках на спектакле «Адриенна Лекуврер» произошел такой случай. Частью декорации были четыре трехгранные колонны высотой под четыре метра и шириной граней в метр. Спектакль прошел более семисот раз, так что колонны эти неоднократно подновлялись, перекрашивались и, видимо, порядочно обветшали.

Теперь о самом событии. Идет последний акт, отравленная соперницей Адриенна чувствует приближение смерти, силы ее оставляют, она слабеет. Я в роли Мориса Саксонского всячески ее поддерживаю. В это время из зрительного зала отчетливо слышится единодушный громкий вздох. Я поворачиваюсь и вижу, что ближняя к нам колонна медленно кренится и вот‑вот рухнет на нас. Не задумываясь, мгновенно одним прыжком вскочил на станок, подхватил падающую колонну — откуда только силы взялись, обхватил ее во всю ширину рук и с трудом поставил на место. Не успел отойти, как вновь слышу громкий вздох. Устремляюсь обратно к этой упрямой колонне, во что бы то ни стало решившей нас с Алисой Георгиевной придавить. На этот раз не стал с ней церемониться: развернул ее обратной, неприглядной стороной к зрителю — тут уж «не до жиру, быть бы живу!» Попытался ее покачать и, убедившись, что она стоит прочно, оглядываясь, подошел к Адриенне. Алиса Георгиевна, глубоко погруженная в образ, ничего не заметила и как-то недовольно {71} дернула меня за рукав: как это я осмелился нарушить установленную мизансцену.

Успех спектакля был огромный, аплодисменты долго не умолкали, возможно, некоторая их часть предназначалась и мне — в награду за героическое единоборство с колонной.

Все происшедшее на сцене видел Александр Яковлевич. Когда окончательно закрылся занавес, он подбежал ко мне, обнял: «Молодец, Юлий!» И тут же с улыбкой и некоторой иронией обронил как бы между прочим фразу: «Ну, да ведь вы себя спасали…» Я парировал его замечание в его же ироническом тоне: «Как сказать, могло бы задеть и Алису Георгиевну…» Таиров даже в лице изменился от одной мысли, что такое могло бы произойти. На другой день на доске красовался приказ с объявлением мне благодарности за проявленную находчивость, предотвратившую падение колонны во время спектакля.

Во время зарубежных гастролей колонны на сцене, слава Богу, не падали. Но мы нередко попадали впросак из-за незнания или плохого знания языка, нравов, образа жизни. Вот один почти анекдотический случай.

Наш пароход зашел в порт Виго ненадолго, но мы, актеры, все же решили осмотреть старинный провинциальный испанский городок, побродить поблизости от гавани, заглянуть в разбросанные тут во множестве маленькие лавчонки. Мое внимание привлек выставленный на витрине галстук в шотландскую клетку. И не успел я на него показать хозяину, как он, обнажив в улыбке два ряда золотых зубов, уже заворачивал галстук в тонкую зеленую бумагу. Вручив мне сверток, он весьма небрежно назвал такую цену, что я даже опешил. Пока я торопливо выбирался {72} из лавки, хозяин трижды снижал цену, потом догнал меня на улице и назвал еще более скромную цифру. Но цена все равно была для меня непомерной.

Прошли гастроли в Буэнос-Айресе, Монтевидео, в Рио-де-Жанейро. Через месяц с небольшим возвращаясь в Европу тем же маршрутом, опять остановились в порту Виго. И любопытство снова привело меня в лавчонку — захотелось еще раз посмотреть на галстук. Но, увы, ни на витрине, ни на прилавке его уже не было.

В лавке был уже другой хозяин — молодой человек с аккуратно зачесанными черными волосами, густо смазанными бриолином. Спросив, что синьору нужно, он стал доставать с полок и из-под прилавка все, что у него было, а я все качал головой отрицательно. Он выволок на прилавок целую гору галстуков, выпотрошил все коробки, но все — не то. В последней попытке он извлек из ящика, стоявшего в углу, целый ворох вышедших из моды галстуков. И — о счастье! — среди них был и мой! Наученный опытом, я небрежно перебирал галстуки и как бы случайно, с недовольной гримасой взял тот, что мне был нужен, повертел его в руках, приложил к рубашке, посмотрел в зеркало и как можно равнодушнее спросил: «Кванта?» Он назвал грошовую цену…

Оказывается, в коммерции иногда дают хорошие результаты «психологические хитрости»! В этом мы убеждались не раз.

В один из свободных дней Алиса Георгиевна, Александр Яковлевич и группа актеров решили осмотреть Милан. День выдался яркий, солнечный. Побродив часа два по городу, изрядно устали и решили где-нибудь перекусить и выпить чашечку кофе. Зашли в один довольно крупный универсальный магазин — в Европе во многих магазинах, {73} и даже в аптеках, можно отдохнуть и перекусить. Сидим, отдыхаем, с удовольствием пьем крепкий ароматный кофе. И тут как-то торжественно-церемонно подходят к нашему столику несколько человек, и один из них — довольно полный, в элегантном темном костюме, отрекомендовавшийся хозяином универмага, обращается к Александру Яковлевичу: «Я безмерно счастлив, что синьор Таираф, знаменитый Таираф оказал мне такую честь и пришел в мой магазин». В это время один из его спутников подает хозяину фотографию Александра Яковлевича. Пока мы сидели и кейфовали, они успели раздобыть фото Таирова и наклеить его на паспарту. Хозяин в очень изысканных и любезных выражениях попросил Александра Яковлевича надписать фотографию. Нас всех просил обязательно что-нибудь купить в его магазине, предложив солидную скидку: «Пожалуйста, выбирайте все, что хотите, подарить вам ничего не могу, а немного снизить цену обещаю. Для меня будет большая честь, — заявил он, — что артисты театра Таираф — мои покупатели». (На Западе не признавали названия Камерный театр, для них это был театр Таирова.) Мы, конечно, воспользовались любезным предложением хозяина и кое-что приобрели по довольно сходной цене. Таиров подписал свою фотографию, и, провожаемые до самого выхода всей группой во главе с хозяином, мы покинули магазин.

На другой день, проходя мимо того же магазина, увидели в огромной витрине портрет Таирова с большим плакатом «Знаменитый маэстро Таираф и его артисты — постоянные покупатели нашего универсального магазина».

А мы и не подозревали, что ловкий итальянец использует наше случайное посещение, чтобы, как теперь говорят, «сделать бизнес».

{74} Но случались курьезы и не столь безобидные. Наши посольства или торговые представительства в странах, где гастролировал театр, обычно устраивали широкие приемы, на которые приглашались видные общественные и политические деятели, представители деловых кругов, деятели культуры и искусства, а также и вся наша труппа. Обаятельный человек и блестящий оратор, Таиров всегда был в центре внимания на такого рода встречах. По окончании официального выступления его всегда окружали видные деятели искусства, писатели, политики, желавшие узнать о жизни нашей страны, что называется, из первых рук. Сыпались бесконечные вопросы, и Александр Яковлевич, прекрасно владевший французским языком, всегда находил остроумный и ясный ответ.

Заканчивался обычно прием в зале, где был накрыт длинный стол со всякими закусками, а главное — с русской водкой и бутербродами с икрой. Иностранные гости, независимо от возраста и занимаемого положения, проявляли ко всему этому повышенный интерес, так что пробиться к закускам было довольно трудно. Актеры вообще-то народ не очень стеснительный, но в той непривычной обстановке смущались и стояли где-то в стороне, не решаясь подойти к столу. Поэтому накануне приемов многие из нас закусывали поплотнее, не рассчитывая на даровое угощение.

По этой причине и случился казус, о котором я хочу рассказать.

На приеме в Риме, который устроил наш посол в Италии Дмитрий Иванович Курский, присутствовали только работники посольства и наша труппа во главе с Таировым и Коонен. Посторонних не было. Мы расселись за большим, красиво сервированным столом.

Таиров горячо поблагодарил Дмитрия Ивановича за радушный прием, оказанный нашей труппе, рассказал о {75} московских театральных новостях, премьерах, о творческих планах Камерного театра. Ему сердечно аплодировали. Настроение было приподнятое, мы чувствовали себя как дома.

И тут вошел один из сотрудников, очевидно, дежуривший по посольству, что-то стал объяснять Курскому, передал ему маленькую бумажку. Лицо Курского стало озабоченным, он встал из-за стола и подошел к Александру Яковлевичу, что-то ему сказал и показал записку. Таиров в лице изменился и тоже стал что-то объяснять Дмитрию Ивановичу. Вскоре тот вернулся на свое место, возвратил бумагу ожидавшему его сотруднику, дал ему какие-то указания. Таиров, в свою очередь, подошел ко мне и спросил, где Вадим Рындин и Виктор Ганшин. Обратился именно ко мне, зная, что мы дружим и живем вместе. Где они? Я сказал, что они ушли из гостиницы раньше меня, хотели зайти куда-нибудь позавтракать, а потом самостоятельно прийти на прием в посольство. Я спросил Александра Яковлевича, в чем дело, что случилось? Оказывается, полиция сообщила, что задержаны два человека, назвавшиеся артистами из Москвы. Спрашивали, есть ли на самом деле такие артисты в московской труппе. Курский поручил сотруднику позвонить в полицию, подтвердить, что такие артисты есть, и попросить об их освобождении. Это событие в какой-то мере испортило дружескую встречу. Вскоре попрощавшись с гостеприимными хозяевами, мы пригласили их на наши спектакли и разошлись по домам.

Что же произошло с Рындиным и Ганшиным? Они подробно мне рассказали и показали в лицах всю свою живописную трагикомическую эпопею. Началось с того, что они решили перед приходом в посольство поесть, не рассчитывая на посольское угощение. Зашли в маленькую {76} тратторию — такие ресторанчики в Италии чуть ли не на каждом перекрестке, заказали две порции «спагетти ком буро, ком томато, ком фромаджио», попросту говоря — макароны с маслом, томатом и сыром. Очень улыбчивый не то хозяин, не то официант заявил, что в Италии, садясь за такую сугубо итальянскую трапезу, необходимо заказать итальянское красное вино. Не желая ударить лицом в грязь, попросили бутылку «Кьянти». И вино, и макароны оказались отменными. Заказали еще бутылочку, выпили и даже подумали, что хозяин, наверное, вино разбавляет, хоть и вкусное, но что-то слишком слабое — никакого эффекта. Попросили еще по сто грамм чего-нибудь покрепче и после этого почувствовали себя отлично. Голова удивительно свежая, настроение приподнятое. Рассчитались и решили идти в посольство. Только встали со стула, как вынуждены были вновь сесть — ноги отказались повиноваться. Как же в таком виде явиться в посольство? Больших усилий стоило выйти на улицу. Старались держаться ближе друг к другу, чтобы не потеряться. Сколько шли и куда — неизвестно. Яркое солнце и жара усугубили коварство итальянского вина. Друзья сели на скамейку в каком-то скверике. Сидевшие на ней люди тут же куда-то ушли, освободив всю скамейку. Посидели немного и снова пошли. Неожиданно оказались у Колизея. Здесь нашли союзника в лице сторожа, тоже, видимо, изрядно хлебнувшего «Кьянти». Дурачились, изображали по системе Станиславского бой гладиаторов. Потом побежали по указанной сторожем дороге рассматривать какую-то часовню. Во время этой пробежки их и забрали в полицию.

В тот день вечером к нам в номер зашел Николай Васильевич Малой, актер и управляющий труппой. Поинтересовался состоянием Рындина и Ганшина, посидел у нас, выслушал от героев утренней эпопеи, уже пришедших в {77} себя, рассказ во всех подробностях, обогащенный солидной долей юмора. На прощанье Малой передал распоряжение Таирова: завтра к десяти утра всем явиться в театр.

На другой день мы втроем пришли в театр первыми. В комнате, где мы обычно собирались, Виктор и Вадим заняли места в дальнем темном углу. Появился Таиров, подошел к столу и спросил Малого: «Все ли собрались? Я не вижу Рындина и Ганшина». Вадим встал и осипшим, хриплым голосом, наверное, от волнения, произнес: «Мы здесь». «Очень хорошо», — сказал Таиров и обратился ко всем с весьма суровой речью о той миссии, которую мы несем в чужой стране, о той ответственности, которая на нас лежит. «Вы понимаете, — он пристально посмотрел на Ганшина, — что ваши “невинные!!” — он выделил это слово — развлечения могут стать поводом для большого и неприятного скандала и получить широкую огласку. Что же вы на это скажете, уважаемый Вадим Федорович и уважаемый Виктор Никонович?»

Встал Рындин и, заикаясь, сказал: «Даем слово, Александр Яковлевич, что Колизей больше не повторится».

«Я предпочел бы, чтобы не Колизей, а туристская дорога в питейное заведение больше не повторилась», — ответил Таиров.

Да, Таиров резко отчитал провинившихся, но, я уверен, он, веря в них, ценя их как актеров, использовал все возможности, чтобы замять скандал.

Закончив гастроли по Германии, Чехословакии, Австрии, Италии, выехали во Францию — в Париж. На вокзале Сан Лазар нас встречали А. Я. Таиров и художник театра В. Ф. Рындин. Они выехали заранее, чтобы ознакомиться с театром «Пигаль», в котором нам предстояло давать спектакли, {78} продумать, как лучше приспособить наши декорации, посмотреть, каково там электрооборудование — свет в спектаклях Камерного театра всегда играл огромную, подчас первостепенную роль, свет был таким же важным компонентом спектакля, как и декорация.

Хозяин театра мультимиллионер Ротшальд не пожалел денег. Затратил более пяти миллионов франков и отгрохал шикарный театр — из нержавеющей стали, красного дерева, с новейшей театральной техникой. Вот этой техникой и должен был заниматься Рындин.

Таирова еще интересовала и, конечно, беспокоила та атмосфера, тот общественный климат, в который попадает театр, приехавший из Советской России. В те годы главным направлением эмиграции из России была Франция, Париж.

На вокзале Александр Яковлевич нас собрал и рассказал о той сложной ситуации, в которую мы попадаем. Строго предупредил, что нужно быть особенно осторожными и собранными, можно ждать всяких провокаций, не поддаваться на них и давать тактичный отпор, избегая всяких конфликтов.

По приезде в Париж каждый из нас мечтал скорее ознакомиться со всеми его достопримечательностями — Лувром, Версалем, Пантеоном, музеем Родена, Бастилией, собором Парижской Богоматери.

Занятость в театре не позволяла свободно собой распоряжаться. Утром репетиции, по вечерам спектакли. Так как за рубеж выезжала труппа в очень ограниченном составе, в каждом спектакле были заняты почти все актеры, но при повторах утро бывало свободным от репетиций, и мы могли распоряжаться им кто как хотел, правда, в тех случаях, когда не было коллективных походов в музеи или по достопримечательным местам Парижа.

{79} В один из таких дней несколько актеров решили познакомиться со знаменитым районом Парижа — Монпарнасом, посидеть в кафе писателей и поэтов, которое посещают все знаменитости Парижа, и не только Парижа.

Театр «Пигаль» находится в районе Монмартра, и естественно, что наша труппа расселилась в этом же районе — поближе к театру. От Монмартра до Монпарнаса довольно далеко, и мы решили не терять времени и нанять такси, их по Парижу разъезжает много, и таксисты сами предлагают прохожим свои услуги.

Вот мы и сели к одному такому назойливому таксисту. Актриса Наталья Горина, владевшая французским языком, объяснила, куда нам надо ехать, таксист любезно пригласил всех сесть, правда, нас было больше, чем мест в его машине, но он не протестовал, когда мы умудрились все же туда втиснуться. По дороге мы о чем-то оживленно разговаривали. Неожиданно шофер повернулся к нам и заговорил на чистом русском языке. Это был на вид человек не очень молодой, лет пятидесяти, сухопарый, явно военного склада. Он сказал, что в прошлом был белым офицером в чине подполковника. Интересовался нами — кто мы? откуда? Мы удовлетворили его любопытство. Расспрашивал, куда мы направляемся после Парижа. Мы объяснили, что наш маршрут лежит в Бельгию, Аргентину, Уругвай. Он не отставал с расспросами: «А дальше куда?!» «А дальше обратно домой, в Москву». «Так вы сюда только временно, вы не сбежали из советского рая? Значит, вы совдеповские!» Шофер побагровел, остановил машину, открыл дверцу, сказал очень резко и зло: «Вон выходите, пешком топайте!» Нецензурно выругался на чистом русском диалекте и уехал.

{80} … В один из жарких дней мы небольшой группой решили зайти в бистро (маленькое кафе, которых в Париже бесчисленное множество), чтобы утолить жажду и выпить простой газированной воды. Посидели за столиком в прохладном зале, поговорили, утолили жажду, расплатились и ушли. А на следующий день до начала утренней репетиции Александр Яковлевич всех нас собрал и довольно строго спросил: «Кто пил вчера газированную воду в бистро?» Что делать, мы признались в «совершенном преступлении». Александр Яковлевич разразился смехом и прочел нам заметку (он по утрам просматривал все газеты), в которой подробно рассказывалось о том, каковы эти актеры из Москвы, как им далеко до настоящей цивилизации, как они плохо воспитаны. Рассказывалось о нашем вопиющем поступке — ни один цивилизованный и уважающий себя человек так поступить бы не мог. В чем же состояло наше преступление? Оказывается в том, что мы пили чистую газированную воду и не подозревали, что ее полагается пить, смешивая с красным вином или с виски. Еще репортер с иронией высказал предположение, что на такую роскошь, наверное, не хватало денег.

И все же парижане горячо любили наш театр. Аншлаги на всех спектаклях и горячий прием — лучшее тому доказательство.

… Я и художник театра Вадим Федорович Рындин, с которым мы дружили, сняли комнату на улице Пигаль в какой-то дешевенькой гостинице.

И вот однажды я просыпаюсь от стона и хрипа. Зажигаю свет и вижу страшную картину: Вадим весь пунцово-красный, рот широко раскрыт, руками судорожно показывает на распухшее горло, хочет что-то сказать, но не может. Я страшно перепугался. Вадим пытался встать, но я {81} уговорил его не подниматься и оставаться в постели, а сам решил сбегать в театр, благо это рядом, чтобы попытаться притащить кого-нибудь на помощь. В конторе театра, к счастью, уже был Таиров. Я в панике рассказал о том, что происходит с Вадимом. Все это услышал хозяин театра Ротшальд. Он успокоил нас и просил ничего не предпринимать. Узнал у меня наш адрес, записал его, сказал, что все сделает сам и быстро ушел. Мы были тронуты таким вниманием с его стороны. По образованию Ротшальд был врачом и очень любил заниматься врачеванием. Построил великолепную лечебницу, с отдельными боксами, с новейшим оборудованием. У него было, как теперь говорят, два хобби — лечение больных и театр.

Примерно через полчаса Александр Яковлевич освободил меня от репетиции, чтобы я пошел проведать Рындина. Но, увы, в гостинице я Вадима не обнаружил, а портье сказал, что приезжала карета и Вадима увезли в больницу к Ротшальду. Разузнав адрес, я помчался в больницу, но к Вадиму меня не пустили, сказали, что он лежит в очень хорошем боксе и лечит его сам господин Ротшальд.

На следующий день лишь только Ротшальд переступил порог театра, мы бросились к нему с расспросами. Не скрывая своего волнения, тот медленно проговорил: «Срочно вызывайте из Москвы жену Рындина, так как он умирает, его дни сочтены, у него горловая чахотка, причем в последней стадии». Можно себе представить, что творилось в труппе… Что может быть страшнее — в расцвете сил, вдали от дома, семьи, умереть на чужбине. На следующий день Ротшальд повторил тот же диагноз, добавил, что принимает все меры, чтобы спасти больного, но думает, что все бесполезно.

Мы с Ганшиным направились в больницу, чтобы повидаться и попрощаться с другом. Подойдя к больнице, вдруг увидели — бежит Вадим во все лопатки. Увидев нас, {82} даже не остановился, только махнул рукой: мол, бегите, за мной — погоня! Когда мы, следуя за Вадимом, скрылись от погони и он почувствовал себя в безопасности, рассказал нам о своей «трагической» эпопее. Ротшальд три раза в день его осматривал, пичкал всякими лекарствами и очень жирной едой, утверждая, что при его болезни нужна особенно калорийная пища.

Рындин чувствовал себя неплохо, однако горло было распухшим, и Таиров решил его показать не столь именитому, а рядовому врачу. Пригласили из какой-то частной поликлиники врача, пришла молодая, довольно энергичная женщина, быстро осмотрела Вадима, прописала компрессы, полоскание, установила совсем другой диагноз — свинка. Болезнь, конечно, неприятная, но не смертельная.

Трудно передать, как мы все в театре этому обрадовались, как легко вздохнули и от всей души посмеялись над этой трагикомической историей. К счастью, телеграмму в Москву еще не успели отправить. После этой истории Рындин, завидя Ротшальда, старался незаметно скрыться, чтобы не попасть ему на глаза. В свою очередь и Ротшальд стал реже появляться за кулисами театра.

После месячного пребывания в Париже мы изрядно устали. Отдыхать там некогда было. Спектакли, походы в музеи, подъем на Эйфелеву башню, поездка в Версаль. К тому же, что греха таить, каждому, особенно дамам, хотелось и купить что-нибудь на память. Так что в Брюссель мы приехали и уставшие, и без гроша в кармане. Лишь там нам выдали небольшой аванс. Интерес к нашим спектаклям был большой. Камерный театр был первым приехавшим сюда из Советского Союза, к тому же каким-то образом бельгийцы узнали, что прима театра Алиса Коонен по происхождению бельгийка.

{83} И вот после, можно сказать, триумфальных выступлений — мы, тепло провожаемые зрителями, преимущественно молодежью, выехали в Антверпен. По приезде разбрелись в поисках жилья, а утром следующего дня отправились в театр — была назначена репетиция.

Но у театра заслон — никого из актеров не пускают. В чем дело? Ничего понять не можем, ждем Таирова. Наконец, он появляется вместе с Алисой Георгиевной. Мы в панике сообщаем о странном приеме. «Успокойтесь, это недоразумение. Я сейчас все выясню», — сказал он и направился в дирекцию театра.

На углу стояла типичная белокурая фламандка в белоснежных наколке и переднике. В руках — большой лоток. Заинтересовались, чем торгует. Оказалось, очень вкусным, по-особенному поджаренным… картофелем. Поскольку завтрак, по известным причинам, у нас был не очень плотным, мы на последнюю мелочь скупили у этой прелестной феи все кулечки с чипсами и с удовольствием ели так хорошо знакомую нам картошку в бельгийской интерпретации.

Наконец появился Александр Яковлевич — бледный, осунувшийся. «Товарищи, мы попали с вами в чрезвычайно сложную ситуацию, — начал он. Выдержав небольшую паузу, продолжал, — наш импресарио забрал из касс брюссельского театра, а накануне и здешнего театра, всю выручку от продажи билетов и скрылся в неизвестном направлении. Наше имущество, весь багаж находится на вокзале, по контракту доставка и отправка нашего имущества лежит на импресарио, кроме того он не заплатил здешней администрации за аренду театра, вот почему нас сюда и не пустили. Импресарио оказался нечестным человеком».

Кто-то, я уже не помню кто, громко произнес: «Просто жулик!» Александр Яковлевич подтвердил: «Да! Пожалуй, это будет точнее».

{84} Мы были ошеломлены неожиданной новостью.

— Искать его бесполезно, — Александр Яковлевич как бы размышлял вслух. — Конечно, мы сообщим полиции, но чтобы найти беглеца, нужно время, а мы ждать не можем, просто жить не на что. Мы должны, не вдаваясь в панику, сообща найти достойный выход из создавшегося положения. Прежде всего нам необходимо выяснить, сколько нужно валюты, чтобы отсюда выехать. Поэтому прошу каждого прикинуть, сколько нужно денег, чтобы рассчитаться с хозяйками квартир и погасить все другие долги.

— Сережа, записывай, — обратился он к актеру Ценину, который вел все финансовые дела на гастролях.

Когда все было подсчитано, Таиров сказал, что попробует одолжить нужную сумму в недавно открывшемся торговом представительстве Советского Союза, в Антверпене есть как будто его отделение.

— На случай неудачи, — продолжал он, — возможен другой, более сложный и не очень приятный вариант. Есть возможность под ценный залог и проценты получить нужную сумму взаймы. Обращаюсь к каждому, прошу прямо и откровенно сказать, какими кто обладает драгоценными вещами: золотыми кольцами, серьгами, браслетами, цепочками и т. п. и кто может на время их внести в наш общий залог. Подчеркиваю, что это сугубо добровольное дело.

Тут же все стали снимать серьги, кольца и прочее. Главным образом актрисы, у мужчин, да и то не у всех, были только обручальные кольца. Все собранное понесли Ценину. Но Таиров, улыбаясь, сказал: «Пока придержите у себя ваши драгоценности, этот вариант запасной. Прошу никого не расходиться и подождать меня здесь, в театре, а я разыщу наше представительство, попытаюсь там найти {85} понимание и помощь». Таиров направился к выходу, вслед ему раздались голоса: «Ни пуха, ни пера!» В ответ традиционное: «К черту!»

Прождали часа три — и вот появляется Александр Яковлевич — сияющий, с трудом скрывающий улыбку. Сразу всем стало ясно, что он доволен своим походом: «Ну, друзья мои, все в порядке! Наши товарищи из торгпредства без всяких уговоров, очень быстро решили эту проблему. Они дают нам в долг нужную сумму, которую я обязался вернуть из Гамбурга, где продолжатся наши гастроли. Там наш старый импресарио, он не подведет».

И действительно — не подвел. При отъезде из Гамбурга все финансовые вопросы были улажены.

Вот так закончились наши злополучные гастроли в Бельгии.

Буэнос-Айрес, театр «Одеон». Сидим в вестибюле, делимся впечатлениями о городе. Это уже не «старый свет», в городах которого с лабиринтом улиц и улочек, где на каждом шагу чувствуется дыхание многовековой истории, где каждый век, каждая эпоха оставили свой отпечаток.

Буэнос-Айрес строился по строгому плану: параллельные главные улицы тянутся через весь город, на много километров, и такие же параллели улиц их пересекают. На каждый квартал ровно 100 номеров — что-то вроде школьной тетради в клеточку.

Рассказываем, как кому удалось устроиться с жильем. Гостиницы не по карману. Более доступны частные пансионы. Мы поселились у итальянцев на полном пансионе с питанием. Квартира из четырех комнат: в одной остановились Евгенев, Александров и я, во второй — Горина, Спендиарова и Толубеева. В остальных жили сами хозяева.

{86} Мы имели возможность наблюдать нравы итальянской семьи. Хозяин — ленивый итальянец в засаленном халате и мягких туфлях целый день восседал в широком мягком кресле, потягивал из маленькой чашечки кофе, курил, почитывая газеты, а его бедная жена, ни на секунду не присаживаясь, носилась по хозяйству, убирала, готовила на всех, и на нас в том числе, покупала продукты. Кое в чем ей помогала, когда приходила из школы, дочь лет 14‑15. Главной ее обязанностью было звать к телефону. Вдруг на всю квартиру раздавался ее звонкий высокий голосок: «Синьорита Пендиароф, пара телепон». Чаще всего звали к телефону Лену Спендиарову, у нее оказались какие-то знакомые в городе. Иногда раздавался хрипловатый голос хозяина, требовавшего еще чашечку кофе или подававшего жене какую-то команду-приказание.

Однажды, когда все мы, сидя в вестибюле, обсуждали нравы итальянского семейства, вбежал взволнованный Борис Евгенев.

— У театра стоит Федор Иванович Шаляпин, — воскликнул он. Мы все бросились к стеклянной двери, что выходит на улицу. Действительно, Федор Иванович! Его высокая фигура, лицо бледноватое, сосредоточенное, стоит у нашей афиши, что справа от входа в театр. На нем какое-то серовато-бежевое пальто, широкополая шляпа, на шею накинут толстый шерстяной шарф. Внимательно и долго читает афишу. Один раз просмотрел ее сверху до самого низу, достал носовой платок, вытер губы почему-то. Снова стал просматривать афишу. Наверное, трудно ему было устоять перед соблазном зайти в театр и повидать москвичей. Отступил на шаг от афиши. Мы отпрянули от двери, думая: вот сейчас войдет в театр. Федор Иванович широким жестом закинул длинный конец тяжелого шарфа через левое плечо, тем самым плотнее закутав горло, {87} и широким шагом прошел… мимо театра, так и не пожелав встретиться с соотечественниками. Нам показалось, что лицо его было сумрачным, губы плотно сжаты. Наш приезд, наша афиша напомнили ему, конечно, о России, которую он никогда не забывал, всякое напоминание о Родине отзывалось болью в его душе, и эта боль, как известно, не покидала его до конца жизни. Жаль, что он не зашел к нам — так хотелось увидеть его ближе, поговорить с ним. Кто-то даже пытался побежать за ним, но его остановили.

Таиров рассказал, что в гостинице, где они с Алисой Георгиевной остановились, по счастливой случайности, остановился и Федор Иванович. Он сам к ним подошел, хотя раньше, в Москве, они не были знакомы. Он долго и подробно с каким-то болезненным любопытством расспрашивал о Москве, о России, об искусстве, о театре. Он произвел на Таирова впечатление человека несколько растерянного.

Мне раньше, в Москве не довелось видеть Шаляпина на сцене. И тут, в далекой Аргентине, оказавшись рядом, можно ли было, коль скоро не удалось с ним поговорить, хотя бы увидеть и услышать его в спектакле. На другой день в оперном театре шел «Борис Годунов». Решили во что бы то ни стало попасть на спектакль, хотя бы издали встретиться, пообщаться с Федором Ивановичем, с великим русским певцом, покорившим своим искусством весь мир. Билеты достали без особого труда, аншлага не было. В театры не очень ходили, было не до искусства — ведь свирепствовала знаменитая депрессия 30‑х годов, экономический кризис.

Наконец, мы в театре, на русской опере с русским актером Шаляпиным в главной роли. А кругом — чужая, незнакомая речь. Возможно, мы единственные русские, {88} оказавшиеся в этом зале. Свет снят, богатые люстры погасли. Началась и закончилась увертюра, открылся занавес. Сейчас должен выйти из собора Борис. Я почувствовал вдруг необычайное волнение, какое испытываешь перед первым выходом на сцену в день новой премьеры, хоть премьера была и не моя! Я ждал не Бориса Годунова, а Федора Шаляпина. Вот он появился, медленно идет на авансцену. В лице, во всей осанке его читаю огромную торжественность, величие и в тоже время какой-то налет беспокойства. Первый же выход приковал к себе внимание зала, загипнотизировал. Я не мог от него оторвать глаз. Все окружающие его лица и декорации для меня исчезли, пропали, ничего и никого кроме могучей фигуры и широко открытых глаз Федора Ивановича не видел. Первый же широкий и какой-то замедленно четкий жест — он осеняет себя крестным знамением — убеждает в его могучей внутренней силе.

И все же я увидел не Федора Ивановича, а Бориса Годунова! Гений Шаляпина заключался не столько в силе и мощи его голоса, сколько в поразительном умении через музыку, пение, пластику передать характер, образ исполняемой партии, роли. Будучи хорошим художником, он отлично владел искусством грима. В каждой роли был неузнаваем, менял лицо, соответственно изменялся весь его облик, вся его повадка, пластика.

Он запел! Мне показалось, что в сравнении с тем, что мне довелось слышать в записях на пластинках, голос его несколько потускнел, но актерское мастерство не только сохранилось, но стало еще глубже и мощней, особенно я это ощутил в драматических, трагических сценах спектакля. «И мальчики кровавые в глазах…» Этот монолог потрясал, я чувствовал, как мурашки пробегают по спине, даже лицо и шея покрывались испариной. Да, это было поразительно!

{89} Общее же впечатление от всего остального в спектакле оставалось весьма жалким. Труппа была подобрана из случайных актеров: итальянцы пели по-итальянски, немцы — по-немецки… А когда монахи Варлаам и Мисаил запели на немецком языке: «Ходим по селениям, собираем милостыню», — стало просто смешно, похоже на пародию. Один Шаляпин пел эту очень русскую оперу на родном русском языке.

Оформление было жалким. Очевидно, его наспех собрали из разных спектаклей, а кое-что дописал местный театральный художник-аргентинец.

В антракте обсуждали между собой увиденное, удивлялись, как это Федор Иванович, о котором много слышали как о строгом и требовательном художнике, мог такое допустить. И все же спектакль имел большой успех. Шаляпина вызывали бесконечное количество раз. Меня поразило, что он выходил на поклоны, ни разу не улыбнувшись. Впечатление от него сохранилось навсегда: такой мощи и силы гениального актера-певца мне за всю мою жизнь встречать не приходилось.

# **{****90}** Актеры и роли

Вспоминая о годах, проведенных в Камерном театре, нельзя не коснуться некоторых особенностей работы Таирова с актером. Он всегда считал большой удачей, если актер сам находил неожиданное интересное решение роли. Тогда он предоставлял ему полную свободу найденный рисунок роли дорисовать до конца. И такое часто случалось, главным образом в работе над спектаклями комедийного жанра.

Актер Камерного театра Александр Румнев — профессиональный танцовщик, много выступал с сольными танцевальными концертами своеобразного стиля. Одаренный артист, он великолепно играл роль Мараскина в спектакле «Жирофле-Жирофля», сохранив весь рисунок и характер роли, найденный еще Церетелли и Таировым. Его исполнение отличалось большой изысканностью, я бы даже сказал рафинированностью, что, однако, не противоречило образу Мараскина, так как роль от начала до конца танцевальная. Можно сказать, Румнев в некотором смысле «перетанцевал» Церетелли. В этой роли он имел большой успех. А вот в спектакле «День и Ночь», также блестяще поставленном Таировым, Румнев был назначен на роль этакого гольдониевского слуги. Роль у него получилась какой-то бескровной, бледной, в общем — не удалась, {91} хотя все таировские мизансцены он выполнял добросовестно и прекрасно танцевал. И на каком-то этапе репетиционного периода Таиров как бы перестал его замечать, хотя с другими исполнителями работал энергично. Очевидно, Александр Яковлевич отчетливо понял, что в данном случае большего уже добиться не удастся, и не стал тратить драгоценное время. Кроме того, он увидел, что не очень удачное исполнение одной роли не нарушает яркости и блеска всего спектакля.

А вот другой вариант. В том же спектакле «День и Ночь» актер Виктор Матисен в почти бессловесной роли — всего две три фразы — создал неповторимый по эксцентричности, по юмору образ злополучного кузена Дагомеца. Этот персонаж в сером котелке, в полосатом клоунском костюме, в больших рыжевато-красноватого цвета башмаках, с термосом, висящим на боку, засыпал на ходу в самых неожиданных местах, причем в самых причудливых позах. Кульминацией роли был такой эпизод: остановившись на середине сцены, отхлебнув из термоса, он внезапно засыпал: садился на воображаемый стул, закидывал ногу на ногу, опирался локтем на собственное колено и подпирал голову кулаком. В такой позе, не шевелясь, сидел длительное время без каких бы то ни было приспособлений и подпорок. Да! Это была блестящая цирковая мизансцена. Таиров, конечно, одобрил предложенное Матисеном решение роли и предоставил ему карт-бланш для дальнейшей импровизации. В этом случае он оставил актера в покое уже по другой причине, чем в случае с Румневым.

На гастролях в Хабаровске шли репетиции «Мадам Бовари». В этом спектакле я играл роль нотариуса Гильомена — эпизодическую, но важную, дающую материал для острохарактерного решения. Эмма Бовари, потеряв всякую {92} надежду найти деньги, чтобы отвести нависшую над ней страшную катастрофу, в отчаянии решается на последний шаг — попросить денег у богатого нотариуса. На одной из репетиций Алиса Георгиевна, которая блистательно играла Эмму Бовари, стала давать мне какие-то советы, правда, в очень доброжелательной и деликатной форме, добиваясь, чтобы я делал так, как ей было удобнее, но Александр Яковлевич довольно резко остановил ее: «Алиса!.. Не мешай ему, он все правильно делает». Таким образом все, что я сам надумал, было одобрено Таировым.

Играл я Гильомена дряхлым, сладострастным, похотливым стариком. Он принимал Эмму в домашнем халате, за завтраком, начинал разговор с ней, не прекращая смаковать вкусное пирожное, отпивая из чашечки кофе. Представление об очень вкусном пирожном создавалось исключительно актерским исполнением. У театральных реквизиторов «свой метод»; они достигали той же цели, нарезая разной формы куски хлеба и красиво укладывая их на блюде. Так как моя сцена происходила на втором этаже трехэтажной декорации художника Коваленко, а это далеко от зрителя, впечатление получалось полное. Со временем, от спектакля к спектаклю, хлеб черствел, высыхал, и однажды на спектакле я поперхнулся, сухая крошка хлеба попала в дыхательное горло. Я мгновенно осип, лишился голоса. С трудом откашлялся и довел сцену до конца. После этого случая последовало распоряжение: на каждый спектакль подавать одно свежее бисквитное пирожное, нарезанное кусочками.

Таиров очень любил, когда актер приходил на репетицию с чем-то новым, им найденным, но, разумеется, не расходящимся с режиссерским планом. Если же у актера что-то не получалось, то возиться с ним, добиваться результата, не считаясь со временем, было не в его стиле. {93} Возможно, поэтому Таиров не вел в студии-училище педагогической работы, не занимался с учениками. Однако в работе с актером наряду с общим словесным анализом роли он прибегал к показу — сказывалось его актерское прошлое. Но, показав актеру, как бы он сыграл тот или иной кусок, этим и ограничивался. Терпеливо, подробно разрабатывать актерское исполнение хоть и умел, но не любил. Это было мелко, не по его размаху. Стихией Таирова, его творческим призванием была постановка больших сценических полотен, масштабных, оригинальных спектаклей, определявших творческое лицо и направление театра. Для театра в целом этого было по существу более чем достаточно. Однако некоторых актеров это не устраивало. В связи с этим возникали разговоры о привлечении в театр режиссеров, готовых детально и скрупулезно работать с актерами. Сторонники такого решения были убеждены, что оно и Таирову облегчило бы работу над спектаклями. Теоретически и сам Таиров все это прекрасно понимал.

В своей книге «Записки режиссера» он писал: «В процессе искания образа актеру может и должен помочь режиссер, но он должен это делать крайне осторожно, чутко применяясь к индивидуальности актера, так как не только разные актеры по-разному ощущают этот процесс, но даже один и тот же актер в исканиях разных образов идет часто диаметрально противоположными путями». Тем не менее разговоры о работе режиссера с актером Александру Яковлевичу явно не нравились и даже злили его, хотя, как уже говорилось, он и понимал, что основания для них есть.

В принципе Таиров соглашался с необходимостью пополнять театр режиссерскими кадрами, но для этого, он уверял, нет необходимости приглашать варягов, не отвечающих ни духу, ни направлению Камерного театра, а нужно воспитывать и выдвигать своих режиссеров. Как бы {94} в подтверждение этой мысли он вызвал к себе В. Ганшина, Н. Чаплыгина, И. Александрова, Н. Сухоцкую и меня. Сказал, что из нас хочет создать режиссерскую группу, считает это важным и нужным для театра. Таким образом он как бы решал назревшую проблему. Хотя каждый из нас и мечтал в дальнейшем о самостоятельной режиссерской работе, но тогда это было не совсем то, а верней, совсем не то, чего нам хотелось и что было нужно. Когда, все же окрыленные таким решением Александра Яковлевича, мы начали обсуждать спектакли, намечаемый репертуар, против чего-то возражать, что-то новое предлагать, он нас вновь собрал. Встретил хмуро, долго молчал, крепко сжав губы — признак того, что он чем-то недоволен. Мы сидели смирно и ждали какой-то неприятности. И не ошиблись: «Вы что же, решили еще при моей жизни управлять театром, делить мое наследство, которое я еще пока никому не завещал? — сказал он. — Не с того начинаете».

Быть может, по молодости и горячности мы в чем-то и перегнули, переоценили наши права и возможности, но ничего такого, что Александру Яковлевичу показалось или что ему кто-то нашептал, на самом деле и не было. Короче говоря, наша режиссерская группа была ликвидирована и распущена: «отцвела, не успевши расцвесть».

Но все же робкие попытки привлечь новых режиссеров предпринимались. Таиров поручил Ганшину постановку пьесы Г. Мдивани «Честь». Появился и новый режиссер — бывший актер театра В. Д. Королев — очень культурный, мягкий, интеллигентный, мыслящий человек. Имея склонность к режиссуре, он ушел из театра и несколько лет проработал на периферии. Потом вернулся в Москву, и Таиров пригласил его в качестве режиссера-постановщика, подтвердив тем самым свое постоянное нежелание иметь дело с «варягами». Но, как это ни прискорбно, {95} спектакли В. Д. Королева получались весьма среднего уровня. Поэтому естественно, что все предпочитали участвовать в спектаклях, поставленных самим Таировым, и не скрывали этого.

Каждая встреча в работе с Таировым обогащала нас и в человеческом, и в профессиональном смысле. Уже к 30‑м годам некоторым из нас стали доверять роли побольше, и даже главные…

В спектакле «Наталья Тарпова» Н. Чаплыгин сыграл главную роль инженера Габруха.

В спектакле «Негр» очень удачно сыграл центральную роль нефа Джима И. Александров. Пресса у нас и за рубежом высоко оценила исполнение Александровым этой сложной роли.

В «Опере нищих» Б. Брехта мне была доверена центральная роль Мэкки Мессера.

В оперетте Лекока «День и Ночь» с блеском сыграли две центральные женские роли Е. Толубеева и Н. Ефрон. Они же выступали в главных ролях и в «Опере нищих».

В оперетте «Жирофле-Жирофля» А. Имберг сыграла центральную роль, заменив Алису Коонен.

Во всяком случае мы были основательно загружены в репертуаре театра на ролях самого разного плана и масштаба.

При Камерном театре существовала театральная студия, впоследствии ставшая Государственным театральным училищем. Фактически руководил этим училищем, создавая его программу, подбирая педагогические и режиссерские кадры, ведя педагогическую работу, Леонид Львович Лукьянов. Человек очень интересный, много знавший, большой эрудит, он числился в театре заведующим художественно-постановочной {96} частью и режиссером-постановщиком, но ставить спектакли не любил и не очень хотел. В театре всегда старался держаться в тени, имея склонность к педагогике, предпочитал заниматься с актерами и возиться в училище, что, очевидно, вполне устраивало Таирова. Он стал его доверенным лицом, первым советчиком. Официально Таиров числился художественным руководителем студии, а позднее — училища, но сам не преподавал, не очень это любил, да и некогда ему было, все передоверил Лукьянову. Директором была очень милая, добрая и обаятельная женщина — Ольга Яковлевна Таирова, первая жена Александра Яковлевича.

Так вот, еще задолго до организации этой пресловутой режиссерской группы, где-то в году 30‑м, Лукьянов привлек меня и Ганшина для педагогической и режиссерской работы в студии-училище, где я проработал вплоть до ухода из Камерного театра в 1947 году.

Меня всегда влекло к комедийному музыкальному жанру, поэтому я вел в училище классы водевиля. Было поставлено довольно много спектаклей, насыщенных музыкой, куплетами, ариями, танцами. На просмотр студийных работ обычно приходил весь театр. Они пользовались большим успехом. Таиров давал им высокую оценку, очень хвалил меня и Ганшина.

Но я прекрасно понимал, что всем этим спектаклям при всей их популярности до таировских постановок еще очень далеко. И я не пропускал ни одной его репетиции, стараясь понять, осознать все грани мастерства, которые проявлялись в его работе над спектаклями. Я храню в своем сердце огромную благодарность и признательность Александру Яковлевичу за ту великолепную школу режиссуры, которую он дал возможность мне пройти. Благодаря его школе, его урокам я получил ту профессиональную {97} основу, которая позволила мне в дальнейшем руководить музыкальными театрами в ряде городов страны.

Но вернемся к делам и заботам Камерного театра.

В этих заметках я не пытаюсь изложить события в их хронологической последовательности. Но некоторые факты было бы трудно понять вне привязки ко времени. Я уже говорил, что театральная жизнь Москвы начала 20‑х годов была бурной, яркой, многокрасочной. А вот в 30‑х, особенно во второй их половине, атмосфера изменилась. Государство установило жесткий контроль над всеми видами искусства, и одним из основных требований к театрам стало включение в репертуар идеологически выдержанных современных пьес и пьес патриотической направленности.

Таиров настойчиво и совершенно искренне пытался ответить на эти требования: привлекал советских авторов, находил советские пьесы, отвечавшие требованиям времени. Но…

Позволю себе несколько отвлечься и привести один пример из богатой истории советского театра.

В 1925 – 1935 гг. в Москве особенно громко звучали фамилии двух талантливых, но абсолютно разных актрис: Алисы Коонен и Марии Бабановой. По-разному сложилась их жизнь, неодинаковой была их творческая судьба.

С любимым учителем, гениальным режиссером В. Э. Мейерхольдом взаимоотношения у М. И. Бабановой были трудные, можно сказать — драматические. В результате с болью в сердце ей пришлось уйти из родного театра. И приходилось играть не те роли, что были ей по душе, а те, что предлагали главные режиссеры. Был и счастливый случай — встреча с Арбузовым и его пьесой «Таня». {98} Спектакль с Бабановой в роли Тани вошел в историю советского театра как неповторимая, незабываемая победа актрисы. Но произошло это уже в театре Революции, а не в родном театре имени Мейерхольда, где начиналась по существу ее актерская биография.

Алиса Коонен встретила, нашла своего режиссера так же, как и А. Я. Таиров нашел свою актрису. Таиров способствовал раскрытию и обогащению таланта Коонен, развив ее положительные качества, превратив слабости в достоинства, а она в свою очередь вдохновляла Таирова на большие и смелые творческие свершения. В Камерном театре Коонен играла то, к чему лежала душа, любая ее актерская мечта осуществлялась. Такое счастье редко выпадает актрисе. Бабанова же боролась в одиночку за свое актерское право, подчас в трудных театральных условиях и побеждала только своим громадным трудом и талантом.

Таиров безоговорочно и справедливо был убежден в огромном, неповторимом таланте Коонен, но ошибался, считая, что ей доступна любая роль, что часто и приводило к ошибкам и просчетам. И если, положим, Бабанова в пьесе Н. Погодина «Поэма о топоре» блестяще сыграла роль простой деревенской рабочей девчонки, то Коонен в отвечающей требованиям того времени пьесе на производственную тему была неубедительна в роли рабочей из деревни, бывшей беспризорницы, хотя автор пьесы доработал ее с учетом требований Таирова и пожеланий Алисы Коонен.

В чем же дело? А в том, что Алиса Георгиевна как большая трагическая актриса формировалась в атмосфере серебряного века, и это наложило отпечаток на все ее творчество. В таких ролях как Федра, Адриенна Лекуврер, Мадам Бовари, Элла в «Негре» Алиса Коонен была непревзойденной, {99} они отвечали ее индивидуальности, ее таланту. А Мария Бабанова была большой актрисой в своих ролях.

У каждого свой круг, каждому — свое!

В те памятные годы Таиров пытался совместить несовместимое: сохранить лицо театра и сформировать отвечающий директивным требованиям репертуар. Защищая идею синтетического театра — соединение линии трагедии и арлекинады, Александр Яковлевич повел поиски драматического и комедийного материала, построенного по содержанию и по форме на отечественной национальной основе.

Собственно, трагедия русского классика уже была в репертуаре. «Гроза» Островского постоянно шла на сцене, хотя особого успеха не имела, как впоследствии признавался и сам Александр Яковлевич.

Вспомнив об этом спектакле, не могу удержаться от еще одного небольшого отступления.

В спектаклях Таирова музыка всегда играла значительную роль, и «Гроза» шла на фоне русских народных хоров. В штате театра была должность хормейстера. Эту должность занимал Александр Васильевич Александров — человек удивительного обаяния, редких душевных качеств, простой и скромный в общении со всеми. Когда меня вводили на роль Шапкина в «Грозе», я должен был, прислонившись к порталу, аккомпанируя себе на гитаре, петь народную русскую песню «Среди долины ровныя…» Так вот, эту песню со мной готовил Александр Васильевич.

В хорах, которые пелись за кулисами, участвовали все актеры, дирижировал сам Александр Васильевич. Он был очень строг и взыскателен к чистоте звучания, требовал абсолютной дисциплины и сосредоточенности. Хорошо относился к нам — молодым актерам, даже, пожалуй, не ошибусь, если скажу — любил нас. Так как своего кабинета {100} у него не было, он всегда сидел у нас в молодежной гримуборной. Зная его добродушие, любовь к юмору, мы всячески его развлекали разными шутками, невероятными байками, особенно старался актер Женя Зимов. В каком бы ни приходил настроении Александр Васильевич, от наших проказ он всегда веселел, заразительно смеялся, иногда от хохота краснел и даже платком утирал слезы, что нас еще больше подзадоривало. Бывало, занимали у него по «трешке» до зарплаты, он охотно одалживал.

Однажды Александров пришел какой-то грустный и не очень реагировал на наши обычные шутки. Причина дурного настроения объяснялась тем, что из соображений режима экономии решили, что для драматического театра должность хормейстера лишняя и штатную единицу сократили. Мы знали, что Александр Васильевич еще где-то работает, но он так беззаветно любил театр, особенно Камерный, что расставаться с ним ему было довольно грустно. Когда мы его спросили: куда же теперь? — ответил: «Да вот режиссер Ильин предлагает мне с ним организовать небольшой красноармейский хор, но что это и как это должно выглядеть — пока еще сказать не могу, не знаю, но решил попробовать». Теперь всем известно, каким стал этот «небольшой красноармейский хор» Александра Васильевича Александрова.

Как я упоминал выше, Таиров считал, что драматический спектакль на русской национальной основе уже был в репертуаре. Это «Гроза», а вот комедийного спектакля национального характера не было. В это время пришла кому-то в голову «нелегкая» предложить Таирову полузабытую комическую оперу Бородина «Богатыри» — забавную сказку о ленивых, трусливых и глупых псевдобогатырях. {101} Таиров за эту идею ухватился. Либретто оперы, написанное и вовсе уже забытым литератором В. Крыловым, нравилось Таирову своей старомодной наивностью, близкой к стилю русских народных сказок. Тем не менее, он предложил влиятельному тогда в высоких сферах поэту Демьяну Бедному заново переработать весь текст, придав ему современное звучание. Пьеса получилась смешная, забавная, музыка талантливо оттеняла комедийную и сатирическую линию спектакля. В качестве художников были привлечены палешане во главе с талантливым Баженовым. Они создали легкую, красивую, остроумную декорацию. Перед актерами стояла интересная задача — в таком же легком, комедийном, ироническом стиле построить сценические образы. Судя по тому грандиозному успеху, с которым был встречен спектакль, по всегда битком набитому зрительному залу, по трем появившимся рецензиям популярных и авторитетных театральных критиков, — задуманное театру осуществить удалось. Спектакль «Богатыри» был признан большой удачей Камерного театра. Блистательно играл Владимира-Красное солнышко И. Аркадии, Стригу — Л. Фенин. Смешной и забавной была группа «богатырей» — С. Антимонов, Ю. Федоровский, М. Холодов, Н. Каменев. Я выступал в роли главного богатыря — Алеши Поповича, Алеши Чудила, как его в пьесе звали. Играл я его этаким элегантным, жеманно кокетничающим, никогда не расстающимся с огромным мечом и зеркальцем, время от времени любующимся собой. Мой Чудило не шагал, а изящно выступал в портянках и лаптях. Часто разражался громким заливистым хохотом и всегда не к месту, всегда не вовремя и невпопад. Однако был собой чрезвычайно доволен.

В комедийных спектаклях Таиров предоставлял большую инициативу актерам. Комедия была моей стихией. {102} Как-то на репетиции, которая шла легко и весело, я расшалился и сходу сыграл своего Чудилу. Александру Яковлевичу, видимо, понравилось то, что я делал, он расхохотался, похвалил меня и попросил закрепить этот рисунок роли, который у меня получился неожиданно, импровизационно.

Казалось бы, все хорошо, все прекрасно! Спектакль признан! Зритель валом валит, по Москве шум идет, все стремятся попасть на «Богатырей», настроение в театре хорошее. Вот тут-то и прозвенел первый тревожный звонок.

Несколько лет в Московском театре сатиры шла остросатирическая пьеса «Крещение Руси». Она никому не казалась вредной, ни у кого не вызывала никаких сомнений. Но в 30‑е годы часто менялся взгляд на историю.

П. М. Керженцев, тогдашний председатель Комитета по делам искусств, посмотрел «Богатырей», ничего не сказал и поспешно уехал. На другой день в воскресенье утром на спектакль, шедший уже в седьмой раз, неожиданно приехал В. М. Молотов с семьей. Семейство расположилось в директорской ложе, что примыкала непосредственно к кабинету Таирова. Кончился спектакль, зрители, как всегда, горячо его приняли. В ложе все, включая В. М. Молотова, стоя аплодировали. Со сцены мы все это видели. Затем вошел в ложу Таиров, это мы тоже наблюдали. Но о чем они разговаривали — этого, конечно, мы услышать не могли. А позднее узнали от Таирова, что Молотов похвалил спектакль: «Интересный, веселый спектакль, но я не очень уверен, что все это правильно исторически…»

А на другой день утром грянул гром! В январе — триумфальное восхваление спектакля «Оптимистическая трагедия», а уже в ноябре того же года — беспощадная, разгромная правительственная критика.

{103} В газете «Правда» — редакционная статья под страшным заглавием «Театр, чуждый народу». Постановление ЦК по «Богатырям», Демьяну Бедному — выговор. Воскресный утренний показ «Богатырей» оказался последним. В театр зашел и разыскал меня популярный художник-карикатурист Руднев. Он принес рисунок моего Алеши-Чудила и с грустью сказал: журнал срочно требовал этот рисунок, но я его чуть задержал, а сегодня сказали — поздно, надо читать газеты… Поэтому дарю вам его на память. Кроме этого рисунка и трех хвалебных рецензий больше от спектакля ничего не сохранилось.

События, связанные с «Богатырями», потрясли и перетрясли все театры, все учреждения культуры и искусства. Во всех театрах, филармониях, театральных учебных заведениях, словом, во всех коллективах, связанных с искусством, начались многодневные обсуждения постановления ЦК партии. Дискуссии шли под флагом нелицеприятной, суровой критики и самокритики. Вскрывались пороки в сферах творческой, идеологической и организационной. Выявляли виновных. Крепко досталось многим главным режиссерам, директорам и секретарям парторганизаций. Но эта якобы очищающая творческая критика и самокритика принимала порой довольно уродливые формы, выливалась в склоку, сведение личных счетов, перетряхивание «грязного белья». В иных случаях, сохраняя честь мундира, старались не выносить «сора из избы».

И раньше стиль и направление театра часто вызывали критику в прессе. И резкую и деликатную, не посягающую на творческое своеобразие и специфику Камерного театра. По-отечески чутко относился к театру А. В. Луначарский. В статье «Среди сезона 1923 – 24 гг.» он писал:

«Иногда даже кажется так: не руководился ли театр чуть-чуть интересами своей главной актрисы и не где-то {104} ли он на этом пути от Адриенны Лекуврер к Федре и от Федры к Катерине просто по естественному желанию всякой большой актрисы переиграть все большие роли. Я большой поклонник Алисы Георгиевны, эта большая актриса русской сцены, но тем не менее не должно кривить путей из-за таких специальных моментов — театр в своих путях должен исходить из цели театра, как такового».

Но вернемся к событиям тех трудных дней.

В нашем коллективе настроение было почти паническим, по резкому тону статьи в «Правде», по постановлению ЦК было ясно, что по нашему театру будут приняты грозные решения, возможно даже его закрытие.

Театр жужжал, как улей, по всем углам собирались группами актеры, работники театра думали, обсуждали, спорили, гадали — что делать, как быть? Шли упорные слухи, да и прямо об этом говорили, что А. Я. Таирова уберут из театра, однако этого актеры не хотели. Все его любили, уважали его талант и многие прекрасные человеческие качества. Все знали, что Таиров любил и оберегал свое детище — созданный им театр.

Накануне объявленного дня общего собрания коллектива Камерного театра в связи с постановлением ЦК по «Богатырям» ведущую группу актеров пригласил к себе председатель ЦК профсоюза «Рабис» Я. Боярский. Он нам заявил следующее: «Сейчас стоит вопрос о жизни и смерти театра. С Таировым все решено, его в театре не будет. Сейчас все зависит от вас — жить ли театру? Если правильно себя поведете, развернете настоящую, резкую и деловую критику, вскроете все недостатки, просчеты и ошибки руководства, продемонстрируете здоровый, советский коллектив, — то поможете нам театр сохранить». Мы отлично понимали, что с уходом Таирова уйдет и своеобразие театра, что театр если и сохранится, то уже в {105} ином качестве. Коллектив в целом, за малым исключением, не хотел ухода Таирова.

Собрание длилось три дня. О чем же говорили его участники, следуя «отеческому» напутствию Я. Боярского, понимая всю сложность и опасность сложившейся в стране обстановки? О режиссерской диктатуре, о системе формирования репертуара в расчете на индивидуальность Коонен и т. д. Но в каждом выступлении чувствовалась и душевная боль. Говорили с трудом, ведь любовь и уважение к Александру Яковлевичу были неколебимы. В коллективе очень надеялись, что умный Таиров поймет суть этого горького и сурового урока и сделает правильные выводы. Мы не допускали и мысли, что театр останется без Таирова, так как считали себя актерами Таировского театра. И никого другого на его месте себе не представляли. А. Я. Таиров сидел в партере — бледный, с крепко сжатыми губами, ничего не записывал, сидел неподвижно и слушал, слушал. Каково ему было слушать то, о чем говорили его ученики. Что творилось у него на душе — нетрудно было понять.

Но, слава Богу, обошлось. Пострадал лишь директор Изольдов, его уволили. А театр не закрыли, Таиров остался на своем месте. Почему? Хотели избежать обвинений из-за рубежа? Ведь международный авторитет Таирова был огромен, и его смещение вызвало бы большой шум? Едва ли, в те годы такого рода аргументы в расчет не принимались. Может быть, решили «приручить», «перевоспитать». Это вероятнее.

После «Богатырей» в качестве целебного средства прописали постановку какой-нибудь пьесы Горького. Хотя драматургия Горького, как нам казалась, не вызывала в Таирове энтузиазма, отказаться он не мог. Выбрал пьесу «Варвары», но Комитет по делам искусств наложил вето, предложив взамен «Дети солнца» того же, естественно, автора.

{106} На роль Протасова был приглашен актер Театра революции Макс Абрамович Терешкович, известный и популярный в Москве. Его стиль и актерская манера были очень своеобразны, индивидуальны, их отличала острая, четкая, даже жесткая, ритмичность. Нам казалось, что его данные противоречат образу Протасова, и мы с большим интересом ждали конечного результата. Но внезапная смерть артиста все изменила.

Роль была передана Виктору Ганшину. Ему пришлось довольно трудно, но он с честью вышел из непростой ситуации.

Был создан довольно стройный ансамбль. Лизу играла Коонен, Меланью — Имберг, Елену — Тарбеева, Вагина — Яниковский, Чепурного — Бударов.

Мне довелось в этом спектакле играть роль Якова Трошина, человека до предела опустившегося, вконец спившегося, при этом неизменно украшающего свою речь изысканно произносимыми французскими словами. Показывая на свои ноги, обутые в калоши, перевязанные бечевкой, он сообщал: «Сан-сапоге», мешая французский с нижегородским. Во время бунта пьяный дворник, размахивая огромной доской, все вокруг крушил. Этой же доской наносил мне удар по голове, от которого я падал. Приподнявшись, сидел посредине сцены, раскинув ноги, положив руку на ушибленную голову, скосив глаза. От сильного удара по голове и выпитой водки начинал икать, вздрагивая всем корпусом. Эта мизансцена была одобрена и утверждена режиссурой. Но все дело в чувстве меры, такта. Зная, что в зале сидит Жаров и смотрит спектакль, я пренебрег этими чувствами и значительно усилил эту «икотную находку», чем, конечно, отвлек внимание зрителя от происходящего в глубине сцены. В антракте Жаров пришел за кулисы и, весело смеясь, высказал мне свои комплименты: «Идо чего же ты здорово {107} икал, так натурально!» Но от этого отнюдь не пришел в восторг Таиров, от которого мне основательно попало.

Таиров вернулся к Горькому значительно позднее, в 1946 году, почти через десять лет после «Детей солнца». В труппе театра тогда появился П. П. Гайдебуров. Известный актер и режиссер, он в свое время в Петербурге руководил Передвижным общедоступным театром, в котором несколько лет в качестве актера и режиссера работал Таиров.

И вот для Гайдебурова решили поставить «Старика» Горького. В спектакле А. Г. Коонен не была занята, но участие Гайдебурова в значительной степени определило характер работы над постановкой. Спектакль получился интересным. Блестяще играли: старика — Гайдебуров, Мостакова — Терентьев, девицу — Беленькая.

Пресса и общественность новую работу Таирова оценили как выдающееся достижение режиссуры. Стало ясно, что таланту Таирова доступна и другая система, и другой метод работы, и даже драматургия Горького. Но надолго уходить от творческого общения с родной ему Алисой Коонен он не мог, и все возвращалось «на круги своя».

Время шло, выходили через определенные промежутки премьеры: «Дети солнца» Горького, «Алькасар» — слабая пьеса Мдивани, «Дума о Британике» Яновского и примитивная пьеса Жаткина и Вечеры «Сильнее смерти» с А. Коонен в главной роли, «Чертов мост» А. Толстого. К сожалению, все эти премьеры не обнаружили какого-то обновления театра, какого-то сдвига.

Тогда был придуман новый метод «лечения» — объединить два театра — Камерный под руководством Таирова и Реалистический под руководством Охлопкова. Сейчас совершенно ясно, да и тогда было ясно многим, что нельзя запрячь в одну колесницу «коня и трепетную лань». Кому пришла в голову такая дикая идея — трудно уже сейчас {108} определить. Но органическая несовместимость таких разных театров, вернее, таких разных художников, как Таиров и Охлопков, обнаружилась с первых дней, с первой встречи двух коллективов во главе со своими руководителями в мраморном фойе Камерного театра. Раздался звонок, которым обычно извещают о начале репетиции. Собрались актеры двух театров, многие друг друга хорошо знали, встретились как старые знакомые — рукопожатия, разговоры, остроты по поводу такого необычного события — актеры остаются актерами!..

Появился Таиров — все притихли, расселись, затем в фойе вошел Охлопков. С первых же фраз, произнесенных им, стало ясно, что добром это механическое объединение не кончится. Встает Александр Яковлевич. На лице его обаятельная улыбка, демонстративно первым протягивает руку Охлопкову и не без дипломатии заявляет: «Будем дружить!» На что с такой же обворожительной улыбкой Николай Павлович отвечает: «Нет, будем воевать!» Это можно было понять двояко: воевать творчески, бороться за свое понимание театра, за свои принципы в искусстве или враждовать, вступать в конфронтацию.

Мне вдруг вспомнилась примерно такая же сцена в «Оптимистической трагедии». Вожак протягивает руку женщине и говорит ту же фразу: «Будем дружить». Не получилось дружбы на сцене, а в жизни между Таировым и Охлопковым сразу же обнаружилась непримиримая вражда — вражда двух больших художников, стоящих на разных театральных платформах, исповедовавших разные принципы. Всем стало ясно — никакого слияния двух театров в один цельный организм не произойдет.

В итоге получилось два разных театра, но в одном помещении, под одной крышей. Охлопковцы играли свои спектакли, камерники — свои. Все это по очереди — на {109} одной сцене. В коллективах понимали ненормальность такого положения и ждали, чем все это кончится.

Однажды меня вызвал к себе Николай Павлович Охлопков. Ему в театре выделили свой кабинет, правда, не такой большой, как у Таирова. Принял меня Охлопков весьма любезно. Человек он был, надо отдать ему должное, обаятельный, умеющий расположить к себе собеседника. Он предложил мне сесть, стал расспрашивать, какие я видел в его театре спектакли, какие из них мне понравились. Я не мог понять, к чему он клонит. Спектакли в Реалистическом театре были действительно очень интересными, мы старались бывать на всех премьерах. Я высказал ему свое мнение. Охлопков: «А вам нравится роль Кости-капитана в “Аристократах”»? Я говорю, что это блестящая роль и ее великолепно играет Петя Аржанов. Охлопков: «Но у него нет дублера, он один. Вы не хотели бы ее сыграть и войти в спектакль? Я бы сам с вами поработал». Конечно, я с готовностью согласился.

На другой день меня вызвал Таиров. Встретил сумрачно — губы крепко сжаты, делает какие-то отметки в тетради. Потом как бы вспомнив: «Да!.. Вы что же, согласились репетировать с Охлопковым и войти в спектакль “Аристократы”? Неужели вам нравится этот плохого вкуса спектакль? Вы подумайте!.. Мне кажется, вам следует написать заявление и официально в письменном виде отказаться от ввода в этот спектакль. Вы разве не понимаете, для чего он это вам предложил?..»

Мне стало как-то не по себе. Я ведь глубоко уважал и любил Таирова. А тут увидел не очень достойное, унижающее его «политиканство». Не сразу ответил, долго молчал, он смотрел на меня и ждал моего ответа. Я сказал, что подумаю и ушел из кабинета. Конечно, никакого заявления я не написал.

{110} И еще в том же плане. Таиров, узнав, что Охлопков предложил Михаилу Жарову очень понравившуюся ему роль Кочубея в пьесе А. Первенцева, тут же сделал ответное предложение — поставить в качестве режиссера новую пьесу Шейнина и братьев Тур «Очная ставка» и сыграть в ней центральную роль следователя Ларцева. Жаров предпочел «Очную ставку», а Кочубея играл Петр Аржанов.

В «Очной ставке» были заняты только актеры Камерного театра, кроме того, Таировым была поставлена перед Жаровым и постановочной частью задача ускоренными темпами выпускать спектакль, чтобы опередить выпуск «Кочубея». Так и произошло. Успех «Очной ставки» превзошел всякие ожидания, чего нельзя сказать о спектакле «Кочубей».

Во всяком случае, как-то сразу стала ясна возникшая в театре атмосфера вражды, недоброжелательности. Образовалось два лагеря. Как быстро Александр Яковлевич узнал о моем вызове к Охлопкову? О его предложении Жарову? Кто-то «услужливый» уже нашелся, доложил. Такая атмосфера неизбежно рождает все дурное: склоку, интриганство, подслушивание, подхалимаж — атрибуты старого провинциального театра. Даже два таких крупных художника не убереглись от этой напасти. Было над чем задуматься!

Видимо, нелепость происходящего поняли, наконец, и в высших инстанциях. Освободилось место главного режиссера в театре Революции, и Охлопкова направили туда. С ним ушли и многие его коллеги по Реалистическому театру — Абрикосов, Кистов и другие. Некоторые охлопковские актеры — Беленькая, Аржанов, Новиков, Князев и другие — остались в Камерном театре.

А Камерный театр получил передышку. То ли инстанции сами так решили, то ли Таиров этого добился, но в {111} 1939 году театр в полном составе был направлен в годичную командировку на Дальний Восток для обслуживания частей Дальневосточных армий. В Хабаровске состоялась премьера «Мадам Бовари» Флобера, в которой Таиров и Коонен как бы отрешились от московских событий, освободились ненадолго от давящих «ценных» указаний и «лечебных» мероприятий руководства. Оба во время этих гастролей блеснули великолепным, высоким мастерством. Эта годичная командировка раскрепостила коллектив, освежила атмосферу в театре.

После возвращения в Москву Александр Яковлевич неожиданно для нас пригласил в театр режиссера со стороны — Владимира Семеновича Канцеля, к тому же и талантливого актера. Ему была поручена постановка пьесы Клифорда Оддетса «Золотой мальчик». Я был назначен на одну из центральных ролей. Владимир Семенович Кан-цель, один из учеников Вахтангова, проповедовал другой метод и другую систему. Поначалу работа шла довольно трудно. И нам, актерам, и ему, режиссеру, необходимо было найти общий язык. Долго сидели за столом, обсуждали, спорили и как-то незаметно, исподволь приобщались к его методу. Владимир Семенович очень тонко раскрывал внутреннюю жизнь каждой роли, детально и глубоко расшифровывал взаимоотношения действующих лиц, построенные на сложных психологических конфликтах. Почти не касаясь внешнего рисунка роли, он на каждой репетиции задавал все новые и новые задачи, иногда даже не связанные с ролью. И как-то незаметно, неожиданно стали вырисовываться и внешние контуры наших героев. Работа над спектаклем приобретала какое-то новое качество. Режиссурой Канцеля заинтересовались актеры, на его репетиции ходили и не занятые в пьесе.

И вот нежданно-негаданно — новый наскок на театр.

{112} Параллельно с «Золотым мальчиком» ставился и другой спектакль — «Дуэнья». Спектакль был готов и, как обычно, утром его показали реперткому и руководству. Вопреки всем ожиданиям спектакль не разрешили к выпуску, потребовав замены исполнителя одной из главных ролей — старика Фрондосо — чем-то не устроил начальство артист, игравший эту острокомедийную роль. Вечером меня вызвали к Таирову. «Вам срочно нужно готовить Фрондосо в “Дуэнье”, — сказал он. — Это нужно театру, надо спасать спектакль». Я не мог скрыть своего огорчения, так как был увлечен работой с Канцелем.

Таиров сказал, что работа над «Золотым мальчиком» от меня никуда не уйдет. Дал для ввода в новый спектакль срок — две недели. Конечно, было трудно, но Владимир Данилович Королев, режиссер спектакля, предоставил мне полную свободу и не тянул на то, что делал другой актер. (Кстати, прекрасный актер из старшего поколения. У него то ли что-то не заладилось в роли, то ли что-то не так поняли или вообще не поняли реперткомовцы). Кроме того, партнерами были мои самые близкие друзья — замечательные актеры: Наталья Эфрон играла Дуэнью, Виктор Ганшин — Мендозо. Повторный просмотр прошел гладко, спектакль разрешили.

А с «Золотым мальчиком» случилась беда. Репетиции приостановились. Канцель был смертельно обижен. Мало того, после премьеры «Дуэньи» (она шла под названием «Обманутый обманщик») театр выехал на гастроли в Ленинград, и репетиции «Золотого мальчика» окончательно прекратились.

Ленинградские гастроли прервала война.

# **{****113}** «Твербуль», 17

Об одном обстоятельстве, которое обострило обстановку в коллективе, необходимо рассказать подробнее.

Многие актеры и работники театра нуждались в жилье, в те годы с этим обстояло довольно плохо. Жилых домов государство еще мало строило, кооперативное же строительство только начиналось. В театре образовалась инициативная группа: Гортинский, Жаров, Панаев и др. Решили организовать жилищный кооператив и подыскать где-то рядом с театром подходящую площадку для строительства дома или хотя бы подходящий объект для трехэтажной надстройки. Такой дом нашли — буквально рядом с театром, дом № 17, четырехэтажный кирпичный, принадлежавший некогда известному в Москве домовладельцу Полякову. Но все оказалось не так просто, возникло столько препятствий, что, казалось, одолеть их просто невозможно.

Прежде всего нужно было получить согласие и разрешение жильцов дома и домоуправления. В этом старом, но добротно построенном доме, не было ни лифта, ни центрального отопления, ни газа. Наши представители дали письменные обязательства все это провести. Немаловажную роль в этом сыграло обаяние Жарова — согласие было получено, однако жильцы дома и не подозревали, какие их ждут неудобства.

{114} Все затянулось больше чем на два года. И как жильцы дома ни ворчали, назад ходу не было, строительство шло.

Очень сложно было организовать и оформить жилищный кооператив. Собрание работников театра, нуждавшихся в жилплощади, утвердило нашу инициативную группу в качестве временного правления будущего кооператива, которое и нашло в этих условиях хороший выход на первое время. Чтобы как-то легализовать нашу стройку, правление договорилось с дирекцией театра о том, что до того, как удастся зарегистрировать и узаконить жилкооператив, строительство будет вестись от имени дирекции Камерного театра. Дирекция в этом не могла отказать работникам театра, тем более, что это ее ни к чему не обязывало, никаких расходов она не несла. Поскольку кооператива пока нет и ссуду на строительство получить невозможно, постановили строить хозяйственным способом, т. е. на свой страх и риск. Нашли строительную организацию, заказали архитектору — другу нашего театра Кожину — проект стройки, скалькулировали, уточнили, во что обойдется метр площади. Каждый из претендентов на площадь должен был добыть необходимые средства. К слову сказать, это было нелегко. Пришлось во многом себе отказывать, многое из вещей продавать, сниматься в кино, выступать на радио, участвовать в бесконечных концертах, принимать любые дальние неудобные выезды и все это совмещать с работой в театре. Мы всячески изощрялись, придумывали разные мероприятия, чтобы как-то заработать необходимые деньги на затеянное нами строительство. Тут-то и осенила меня счастливая идея: с моими товарищами, актерами нашего театра, жаждущими обрести необходимую жилую площадь, поставить коммерческий спектакль, который имел бы успех, а главное — спрос. Такую пьесу я и нашел — старинный английский фарс {115} «Тетка Чарлея». В начале века эта пьеса в России шла с большим успехом, особенно в ней блистал великолепный актер Степан Кузнецов. Состав исполнителей я подобрал отличный: Новлянский, Чаплыгин, Сумароков, Кауфман, Гортинский, Ефрон, Горина, Лапина. Я же ставил этот спектакль и играл главную роль Бабса Баберлея. Спектакль мы довольно быстро срепетировали, работали дружно, главным образом по ночам. Мои товарищи отнеслись к работе серьезно и ответственно.

Спектакль, надо сказать, удался. Мы его много играли в клубах, домах культуры, в дачных поселках. Это «мероприятие» очень нас выручило. Голь, как говорят, на выдумки хитра. Вспоминаю забавный случай. На спектакле в городе Подольске в первом же антракте вбегает ко мне за кулисы сам директор дворца и умоляет продлить время антракта. Оказывается, с такой просьбой к нему обратилась жена одного весьма ответственного товарища, у нее от смеха начались колики, и ей необходимо было время, чтобы отдышаться и прийти в себя. Это была прекрасная рецензия на спектакль.

Прошел год. Поднимались этажи — стройка становилась реальностью. Это было видно всем, в том числе и дирекции. В один прекрасный день дирекция театра пригласила к себе наше правление. Нам сказали: «Поскольку у вас кооператив не утвержден и стройка идет от лица театра, то будем считать этот будущий дом — домом театра, следовательно, комнаты и квартиры будут распределяться по нашему усмотрению. Мы, конечно, посчитаемся с вашим мнением, но у нас свои требования и свои планы».

Стало сразу ясно, чем это нам грозит. Решено было пока не конфликтовать, не возражать, со всем соглашаться, но всеми силами добиваться утверждения кооператива и продолжать как можно интенсивней строительные работы. {116} Стройка близилась к завершению, но вдруг остановилась: нужны были немалые дополнительные средства, чтобы окончательно все завершить.

В этой ситуации дирекция заявила, что на это денег нет, да мы и не очень хотели одалживаться, чтобы окончательно не попасть в зависимость от дирекции.

Молодец Гортинский — нашел одно крупное учреждение, связанное с авиационной промышленностью, которое соглашалось нас финансировать. Но потребовало целый этаж. Мы пошли на это, увеличив надстройку еще на этаж.

Вновь работа закипела. Неожиданно на стройке, которая еще не была закончена, но близилась к завершению, появились А. Я. Таиров и директор театра Л. И. Изольдов. Руководство театра, не стесняясь присутствия наших представителей, стало прикидывать, кому что предоставить, как перекроить квартиры. Решили две самые большие соединить и отдать Александру Яковлевичу и Алисе Георгиевне, другие две поменьше — Изольдову, еще одну — кому-то из управления по делам искусств. Мы поняли, что плодами наших усилий и трудов могут воспользоваться другие. Это обстоятельство придало новый импульс Гортинскому, Жарову. Они проявили массу энергии, находчивости, изобретательности. В организациях, от которых зависело утверждение кооператива, сумели доказать, что переход дома театру грозит настоящей бедой коллективу. В итоге нам утвердили кооператив.

Тут начался настоящий детектив. Когда наконец Жаров положил в боковой карман пиджака утвержденный устав «Жилищного кооператива работников Камерного театра», радости не было конца. Одно очень важное сражение мы выиграли! В то же время прекрасно понимали: пока окончательно не будет закончена стройка, не будет {117} сдана Госкомиссии, пока все не будем прописаны, всякое может произойти. Руководство, узнав об утверждении кооператива, могло бы причинить массу неприятностей, закрыть вход на стройку, наложить вето. Поскольку стройка начиналась от имени дирекции, все бумаги печатались на бланках театра, могла случиться тяжба. Неизвестно, чем бы могло все кончиться. Поэтому об утверждении кооператива знали только члены правления и до времени хранили это в строгой тайне. Нашему правлению надо воздать должное — на последнем этапе стройки проделали удивительную работу. Сумели в течение двух дней сдать дом Госкомиссии, получить право на заселение и договориться с домоуправлением о срочной прописке всех жильцов. Каждому актеру, работнику театра, кому предназначалась та или иная комната или квартира, было строго внушено: если он хочет получить свою площадь, должен хранить полное молчание о завершении стройки и утверждении кооператива. Ни один человек, конечно, не проговорился!

Следующий не менее важный этап — вселение — был организован так. С 12 часов ночи после спектакля каждому было определено время для въезда, причем категорически запрещалось приезжать с большим количеством вещей — один небольшой чемодан с едой и самым необходимым. Первую ночь спать на газетах.

В доме два подъезда, выходящие на Тверской бульвар. У каждого подъезда должен дежурить ответственный член правления — встречать прибывшего счастливца, лично провожать до его квартиры, вручать прописанный паспорт и ключи.

Я дежурил у первого подъезда. Так как лифт еще не был пущен, то провожал каждого пешком, но с такой легкостью взлетал на 5, 6 и 7 этажи, как будто у меня выросли крылья, а затем — вниз за следующим. Не обошлось и {118} без курьезов. Вижу, подъезжает к подъезду грузовая машина, с верхом нагруженная домашним скарбом. Это оказалась жена прекрасного актера Кларова, она решила не церемониться и сразу въехать со всем имуществом. Кларов сам незадолго до этого скончался, но тем не менее за его семьей сохранили квартиру.

В этот «исторический» вечер в театре шла «Адриенна Лекуврер», а я играл Мориса Саксонского. Можно представить себе мое состояние, мое волнение — ведь после спектакля я должен был выполнить очень ответственное общественное задание у первого подъезда.

В последнем акте отравленная Адриенна теряет силы, умирает, я должен всячески ее поддерживать, усаживать в кресло, а у меня дрожали руки и колени, в голове и перед глазами мелькали наш дом, мой первый подъезд и на моем гримировальном столике — портфель, паспорта и ключи. Время моего дежурства приближалось. Никакими усилиями не мог от всего этого отвлечься, сосредоточиться на роли. Предлагаемые обстоятельства оказались сильней моей воли.

По окончании спектакля бегу скорей переодеться и разгримироваться. Вдруг меня вызывает Алиса Георгиевна: «Юлий, что с вами, почему у вас так дрожали руки?» Я был смущен и сказал, что плохо себя чувствую, очевидно, простудился. Она потрогала мой лоб: «Нет! Температуры как будто нет, я вам дам замечательное средство, очень помогает, какой-то стрептоцид, я уже не помню — не то красный, не то белый». Мне не терпелось скорее бежать, а она все дает мне лечебные советы, мне никак не уйти. «Большое спасибо, — сказал я, — но у Наташи все это есть, я хочу скорей домой попасть». Конечно, Алиса Коонен не могла предположить, какой дом я имею в виду. Наспех разгримировался и скорей на свой пост к подъезду {119} № 1. К трем часам ночи операция была закончена. Дом был заселен.

Таиров имел обыкновение после спектакля, перед сном, совершать прогулку по Тверскому бульвару, во время которой он видел нижние четыре этажа нашего дома освещенными, живыми, а четыре верхних этажа — мертвыми, безжизненными, темными. В этот вечер, прогуливаясь, как обычно, с симпатичной собачонкой Микки, как всегда, обдумывая свои проблемы, театральные дела, он вдруг увидел, что на верхних этажах внезапно зажигается то одно окно, то другое. Он остановился напротив дома и стал наблюдать. Вдруг, как в сказке, зажегся огнями весь дом, как будто по заданию режиссера-постановщика. Самойлов, художник по свету Камерного театра, включил сразу все рубильники в электробудке. Александр Яковлевич понял все. Придя домой, тут же ночью позвонил Изольдову и сказал: «Трудящиеся перехитрили руководство театра». Наутро в театре висел приказ, правда, значительно запоздавший. Он гласил: «Кто желает получить жилплощадь в новой надстройке, должен придти в дирекцию и подписать договор». Видимо, в дирекции полагали, что все въехали незаконно, самовольно, не имея на это права. Руководители театра даже не подозревали, что дом сдан официально, что все прописаны и вселились на самом законном основании. Конечно, в дирекцию никто не явился!

История с домом совпала по времени с событиями, связанными с постановкой «Богатырей».

Когда несколько улеглись страсти и утихла «богатырская буря», Таиров все же решил судебным порядком добиться признания дома за дирекцией театра и выселения всех, кто въехал без ее согласия. Дирекция подала в суд, дело слушалось в городском суде. Из дирекции театра никого не было, не решились опять встретиться лицом к лицу {120} с коллективом, а прислали официального адвоката. Мы также пригласили для ведения дела адвоката, а в качестве свидетеля от нашего кооператива выступал М. И. Жаров, фактически он взял на себя ведение дела.

В зале суда по существу собрался весь театр, не только жильцы дома. Зал бурно реагировал на выступление адвоката, представителя дирекции, который всякими юридическими уловками, цитатами пытался доказать незаконность нашего поведения. На что Жаров без всяких цитат и хитростей, в своей обычной, широкой, горячей, искренней, не без юмора, манере полемизировал и отвечал профессиональному адвокату, представителю дирекции. Шум в зале начинался невероятный. Судья — женщина много раз призывала зал к порядку.

Решением суда дирекции театра в иске было отказано. Зачем понадобилась умному Таирову, юристу по образованию, эта акция — не понимаю.

# **{****121}** Церетелли

С историей Московского камерного театра тесно и неразрывно связана яркая творческая деятельность артиста Николая Михайловича Церетелли. К сожалению, об этом прекрасном актере и человеке почти не осталось никаких сведений, не осталось зрителей, видевших его в спектаклях. П. А. Марков в своих воспоминаниях высказал сожаление по поводу того, что такой замечательный актер незаслуженно забыт. Не претендуя на полный, исчерпывающий рассказ о его сложной жизни, хочу лишь поделиться сохранившимися воспоминаниями о нем и личными впечатлениями от общения с ним.

Я имел возможность видеть и наблюдать Николая Михайловича в разных жизненных и творческих ситуациях. Бывал свидетелем проявлений его вспыльчивого, болезненно самолюбивого характера и в то же время удивлялся его быстрой отходчивости. В театре не раз убеждались в его человеческой доброте, душевной отзывчивости, готовности всегда прийти на помощь товарищу, попавшему в беду. Сразу бросающимися в глаза качествами его были интеллигентность, элегантность и отличное воспитание.

Очень коротко о том, где Церетелли учился театральному искусству. Это тем более любопытно, что его дальнейшая театральная судьба пошла не по тому мхатовскому {122} руслу, по которому шло его ученье актерскому мастерству, а по совершенно иному и неожиданному театральному направлению.

В Москве существовали частные драматические курсы артиста Художественного театра Адашева, где преподавали многие ведущие актеры этого театра, и, естественно, вся система преподавания была мхатовской. На этих курсах учились многие впоследствии знаменитые и выдающиеся актеры, режиссеры, в том числе Евгений Вахтангов.

Закончил эти курсы и Николай Михайлович Церетелли — актер удивительного обаяния, изящества и феноменальной актерской техники. Во всем, что он делал — играл ли спектакль, выступал ли на эстраде с чтением стихов — чувствовался какой-то врожденный, органичный вкус. Он поразительно умел держать себя на сцене — двигаться, носить костюм, всегда выглядеть предельно элегантным.

Откуда у актера мхатовской школы такая блестящая внешняя техника? По всей вероятности, эти качества не обретенные, не выученные, а врожденные, связанные с его восточным происхождением. Это проявилось во многом: во внешней повадке, некоторых чертах характера: мгновенная вспыльчивость, воспламеняемость, какое-то болезненное самолюбие, отсюда часто возникавшая ранимость, обидчивость, что в дальнейшем явилось причиной многих бед.

Он происходил из знатного рода Эмира Бухарского, был его племянником. Настоящая его фамилия — Церетелли Мангид-Мансур. У Николая Михайловича были две родные сестры, и они между собой поделили эту «тройную» фамилию: Тамара стала Мангид, Любаша — тоже актриса Камерного театра — Мансур, а Николай Михайлович — Церетелли.

В один из приездов в Москву Эмира Бухарского его торжественно встречали. В день встречи Церетелли опоздал {123} на занятия по технике речи. Он вошел в класс, занятия шли полным ходом, извинился за опоздание, а преподавательница, которая вела урок, не без иронии спросила: «Коля, почему вы опоздали? Может быть, тоже встречали его превосходительство Эмира Бухарского?» Церетелли же, смущаясь и краснея, робко ответил: «Да!.. Встречал!..» Раздался дружный смех всего класса. Все приняли это за очередную шутку. Никто еще не знал о его родстве с Эмиром Бухарским. Позднее, когда это стало известно, актриса Художественного театра, что вела занятие, принесла Церетелли извинения за неуместную иронию.

По окончании курсов Адашева Церетелли был принят в Художественный театр, участвовал в «народных сценах», как тогда назывались массовые сцены. Через это должны были пройти все молодые, начинающие актеры. Одновременно с ним начинал карьеру будущий великолепный актер Камерного театра, в дальнейшем известный режиссер театра и кино Константин Эгерт.

А. Я. Таиров, создавая свой театр, приглашал актеров и с периферии, и из Художественного театра, а также и выпускников разных студий и театральных школ, в том числе и Адашевской.

Камерный театр по стилю, по изысканности словно был создан для актеров с той индивидуальностью, с теми данными, которыми обладал Николай Михайлович Церетелли. И как-то совершенно естественно получилось, что он оказался в труппе Камерного театра. Это произошло после годичных гастролей в Берлинском театре, куда он был приглашен знаменитым режиссером Максом Рейнгардтом. В Камерном же театре он очень скоро занял ведущее положение, стал наравне с Коонен премьером.

Обладая удивительно легким, общительным, доброжелательным и, со стороны казалось, неунывающим характером, {124} он приходил на спектакль всегда с какой-нибудь шуткой или смешным рассказом, подслушанным, увиденным на улице, в трамвае, в магазине. Острая наблюдательность сочеталась у него с превосходным чувством юмора. О появлении Церетелли за кулисами все узнавали по его смеху и громогласному общению с тем, кто первым попадался ему на дороге из актеров или из работников театра. До того, как сесть гримироваться, он успевал забежать в грим-уборную Алисы Георгиевны и сообщить ей последние сногсшибательные новости.

В театре его все любили. И Таиров часто прямо говорил, что очень любит Николая, как запросто его звал. Со всеми он был в хороших отношениях. Никогда не кичился своей славой и популярностью, со всеми без исключения был прост и естественен, а популярность его в Москве действительно очень быстро росла, он стал одним из самых любимых актеров столицы. Об этом упоминает Вл. И. Немирович-Данченко в одном из своих писем в 1924 году к О. С. Бокшанской: «Хороших актеров нет нигде. Все, что есть: у стариков — Давыдов (теперь в Малом театре, отлично, просто и реально играющий “Сердце не камень”), Южин, Пашенная; у молодых — Чехов, Ильинский, Бакланов, Коонен, Церетелли. Это популярные имена. Все остальное тонет в именах “постановщиков”».

В 1917 – 1918 годах группа ведущих мастеров из четырех самых именитых и престижных столичных театров решила создать профессиональный союз актеров. Образовали инициативную группу тоже из самых именитых: от Большого театра — В. Барсова; от МХАТа — К. Станиславский, М. Лилина, В. Качалов, О. Книппер-Чехова, Л. Леонидов; от Малого — А. Яблочкина, А. Южин, Е. Найденова, С. Айдаров, М. Ленин, Н. Яковлев; от Камерного — А. Таиров, А. Коонен, Н. Церетелли. Это еще одно свидетельство того, {125} что в то время Церетелли занимал, наравне с Коонен, ведущее положение в Камерном театре, да и не только там, но и среди мастеров всех московских театров.

В 1923 году Камерный театр впервые выехал на гастроли в Западную Европу, где ему сопутствовал огромный и шумный успех. Западный театр переживал тяжелый кризис, и приезд из Советской России Камерного театра явился для деятелей культуры и искусства, для широкого зрителя как бы освежающим ветром, неожиданным ярким откровением. Камерный театр и Таиров приобрели множество поклонников, почитателей, подражателей.

Огромный успех выпал на долю многих актеров, но особой популярностью пользовались Коонен и Церетелли. Многие даже отдавали предпочтение обаятельному Церетелли. Такое невольное соперничество, возможно, и явилось причиной ревности и размолвок между ними. Сейчас уже трудно, да и ни к чему, более точно определять причины, но конфликт между самолюбивым Церетелли и не менее самолюбивой Коонен привел к уходу Николая Михайловича из Камерного театра.

Это событие вызвало в коллективе и среди москвичей — поклонников театра недоумение. Это казалось грустным и неестественным, так как невозможно было представить себе Камерный театр без Церетелли, так же, как и Церетелли не мыслился вне Камерного театра, особенно в тот период.

Весь 1924 год Церетелли в театре не было. Вернуло Николая Михайловича в его родной театр одно любопытное и неожиданное событие.

29 декабря 1924 года в Большом театре состоялся торжественный юбилейный вечер, посвященный десятилетию Камерного театра. В числе студентов театральных учебных заведений посчастливилось получить приглашение {126} на юбилей и мне. Места нам были выделены на балконе, откуда отлично все было видно и слышно. Театр был переполнен.

Чествование Таирова, Коонен и других актеров проходило тепло и очень торжественно. На сцене была масса цветов, а букеты делегаций от разных предприятий, учреждений и почти всех театров Москвы были еще пышней. Художественный театр представляли Станиславский, Книппер-Чехова, Качалов; Малый — Южин, Яблочкина, Турчанинова. Делегации проходили через сцену бесконечным потоком.

И вдруг из партера раздался громкий голос, выкрикивающий фамилию Церетелли, затем второй, третий. В итоге почти весь зал стал вызывать Церетелли, а он сидел в партере в качестве гостя. Зал не успокаивался. Все громче и настойчивей скандировали: «Це‑ре‑те‑лли!», требуя его выхода на сцену. Зрительный зал не мог себе представить и допустить юбилей Камерного театра без основного и любимого актера. (Позднее Николай Михайлович признался, что не ожидал такого и очень растерялся, не знал, как себя вести.)

Требование зала становилось все настойчивее и настойчивее. Церетелли встал, приложил руку к сердцу, кланялся, как бы благодарил зал за такое к нему внимание. Раздались горячие аплодисменты — он сел. Зал снова стал требовать его выхода на сцену, он снова встал, поклонился, развел руками, тем самым призывая зал успокоиться, показывая, что его ставят в неловкое положение, и снова сел. На сцене тоже произошло замешательство. Из такой сложной для Таирова ситуации он же и нашел благородный и красивый выход. Подошел к рампе и протянул обе руки к сидящему в партере Церетелли, приглашая его на сцену. Николай Михайлович встал, под аплодисменты зала поднялся {127} на сцену. Таиров как бы в знак примирения протянул руку, Николай Михайлович ее пожал, низко поклонился сидящей на сцене труппе театра и как-то незаметно, очень скромно скрылся в одной из последних кулис.

На нас, молодежь, да, я думаю, и на всех сидящих в зале, этот эпизод произвел очень сильное впечатление. Можно себе представить, что в это время испытывал и сам Церетелли. Таким образом, зрители, поклонники замечательного артиста, явились инициаторами его возвращения в Камерный театр.

… В те годы в театрах работа была сезонная — осень и зима, а на лето актеры разбредались кто куда. Объединялись в коллективы и гастролировали по большим и малым городам и весям. Твердой зарплаты не было. Система заработка была «марочная» — каждый актер получал энное количество марок в зависимости от исполняемой роли. Весь сбор, за вычетом расходов, делился на марки, и заработок зависел от сбора. Часто на марку ничего или почти ничего не приходилось, едва хватало на оплату расходов по переездам и жилью. Сборы часто зависели от фамилии гастролера, возглавлявшего коллектив, от его популярности. В одно такое лето Церетелли тоже собрал коллектив для летней поездки из свободных актеров Камерного театра, а также предложил Ганшину, Солнцевой и мне, еще студентам второго курса, принять участие в гастролях. Мы, конечно, согласились. Будучи учениками участвовать в профессиональном спектакле с профессиональными актерами — кто может от этого отказаться. Поручили нам интересные роли, которые мы подготовили с Константином Георгиевичем Сварожичем, большим другом Церетелли, тоже актером Камерного театра, прекрасным режиссером-педагогом.

И в этой гастрольной поездке, и в дальнейшем я имел возможность наблюдать совсем рядом, очень подробно {128} виртуозную технику Церетелли. Правда, к тому времени многих спектаклей, в которых блистал Николай Михайлович, в репертуаре уже не было, но я очень много о них слышал.

Особенно восторженно отзывались о спектакле «Фамира Кифаред», где он в роли поэта-певца вдохновенно, подчеркнуто условно, в напевной манере, очень музыкально и своеобразно читал стансы. Вся роль была построена на точном музыкальном рисунке в определенной тональности. Таиров создал целую музыкальную партитуру драматического спектакля. Церетелли рассказывал, что перед началом спектакля приходил к нему Александр Яковлевич и давал тон для чтения стихов, который определял и тональность всего спектакля. Это было настолько точно, как по нотам, что возьми Церетелли не ту ноту, весь спектакль покатился бы не туда, нарушилась бы его музыкальная стройность.

Это было на каждом спектакле «Фамира Кифаред». К сожалению, я сам в этой роли его не видел, лишь опираюсь на отзывы очевидцев, чьи мнения не вызывают сомнения.

Позволю себе остановиться на моих личных впечатлениях о других двух ролях. Две полярные роли — одна остродраматическая, героическая, другая острокомедийная — очень точно отражают актерский диапазон Николая Михайловича Церетелли.

Особенно он мне понравился в пьесе Лотара «Шут на троне». В Камерном театре она шла под названием «Король-Арлекин».

На сцене весьма условное оформление художника Б. Фердинандова, состоящее из кубов, колонн, площадок-станков разных конфигураций и форматов, окрашенных в разнообразные цвета. В роли Арлекина у Николая Михайловича, {129} как мне кажется, идеально сочетались огромная эмоциональная внутренняя сила большого, горячего, любящего, страдающего и ненавидящего зло сердца с острой, яркой внешней формой клоуна, шута, арлекина. Выражением всех этих качеств, кульминацией роли был страстный, обличительный монолог, завершающий спектакль. Он произносил его в остром ритме, на «бешеном» темпе — почти скороговоркой. При этом каждое слово, каждый интонационный нюанс доходил до зрителя, до слушателя четко и ясно.

Церетелли обладал великолепной техникой речи, отличной дикцией. Произнося гневный, идущий прямо из опаленного сердца монолог Арлекина, он взлетал с одного куба на другой все выше и выше, в мгновенье ока оказывался на вершине самого высокого станка. С поднятой над головой и натянутой как стрела рукой, с шутовской погремушкой, образуя строгую монументально-скульптурную фигуру. Казалось, что он возвышается над всем миром. Этим огнедышащим монологом защищал право, достоинство и честь простых людей, яростно разоблачал всех владык и королей мира. В сценах же с актерами — товарищами был мягок, добродушен, весел. С Коломбиной удивительно трогателен, лиричен, нежен и ласков. В этой роли, как мне кажется, Церетелли демонстрировал вершину актерского искусства, стиля и метода Камерного театра.

Так же блистательно была сыграна Николаем Михайловичем роль Мараскина в оперетте Лекока «Жирофле-Жирофля». Как всегда у Церетелли очень острый, четкий, яркий внешний рисунок, глубоко оправданный, согретый внутренним темпераментом и логикой поведения создаваемого образа, каким бы он ни был неожиданным и противоречивым. Легкая, непрерывно танцующая походка, — он ни секунды не стоит спокойно на месте. Повадка этакого {130} избалованного, изнеженного сынка богатого папаши, владельца крупной фирмы «Мараскин и компания». Отнюдь не глупого, а предельно наивного и непосредственного, остро реагирующего на все события, легко и быстро, по-детски обижающегося, с такой же легкостью приходящего в восторг. Речь была легкая, с очень красивым грассированием. Не обладая вокальным голосом, он тем не менее удивительно музыкально, прекрасно пел, точно исполнял всю партию. Танцуя, порхал по сцене из одного конца в другой, с поразительной легкостью влетал по высокой лестнице на самый верх. Играл Церетелли Мараскина с естественной непринужденностью и свободой, как бы шутил с близкими и друзьями.

В дальнейшем, когда Церетелли окончательно ушел из Камерного театра, некоторые его роли: Морис Саксонский в «Андриенне Лекуврер», Данило Казаков в «Сирокко» и Мараскин в «Жирофле-Жирофля» перешли ко мне, тогда еще молодому актеру.

Вел репетиции перед моим вводом в эти спектакли великолепный режиссер, тонкий и чуткий педагог — Леонид Львович Лукьянов. С его помощью я довольно быстро вошел в каждый из этих спектаклей.

Не могу не рассказать о том успехе, который выпал Камерному театру уже в третьей поездке театра за рубеж в 1930 году. В ней я тоже принимал участие. Приехав в столицу Австрии Вену, на родину оперетты, мы изрядно волновались, имея в репертуаре две классические оперетты композитора Лекока «Жирофле-Жирофля» и «День и Ночь».

Поначалу отнеслись к нам предвзято: «Куда, мол, вам с суконным рылом в калашный ряд!» Однако успех всех спектаклей превзошел всякие ожидания. А опереточные произвели настоящий фурор. По требованию зрителей и местной дирекции наши гастроли были пролонгированы. {131} Мало того, мы вторично вернулись в Вену только уже с одними опереточными спектаклями и имели неизменный успех.

В этой связи мне вспомнился такой эпизод. На юбилее Камерного театра, о котором я говорил выше, наш коллектив приветствовал и руководитель Московского театра оперетты, знаток и теоретик этого жанра Григорий Маркович Ярон. С присущим ему юмором он поздравлял театр и обратился к Таирову со следующими словами: «Дорогой Александр Яковлевич! Я надеюсь и уверен, что к следующему юбилею вы окончательно перейдете в оперетту!» Это вызвало веселое оживление в зале.

Однако вернемся к Церетелли. Список ролей, великолепно сыгранных Николаем Михайловичем, довольно обширен. Кроме названных Мараскина и Арлекина, он играл и Ипполита в «Федре», и Фамиру Кифареда, и сыщика в «Человеке, который был Четвергом», и Казакова в «Сирокко», и Ибена в «Любви под вязами», и ряд других ролей.

Сверх того он много получал приглашений участвовать в концертах и охотно их принимал, читал обязательно Пушкина, которого обожал, Блока, Каменского и многих левых поэтов, также иногда выступал в паре со своей сестрой Любовью Михайловной Мансур в дуэтах из оперетт. Но главным для него всегда был его любимый Камерный театр!

И все же он с ним расстался!

Во второй раз, и уже окончательно, навсегда Церетелли ушел из Камерного театра где-то в конце 1929 года. Повод для ухода был весьма незначительный: какая-то стычка с Таировым, какая-то обида, которая могла быть быстро погашена благодаря отходчивости вспыльчивого Николая Михайловича. Но не была погашена.

После ухода из Камерного театра творческая жизнь Николая Михайловича как-то не сложилась. Он метался и {132} не мог найти ничего, что отвечало бы его вкусам, его актерской и человеческой индивидуальности. Узнав об уходе Церетелли из Камерного театра и хорошо помня его блестящее исполнение и огромный успех в роли Мараскина в оперетте «Жирофле-Жирофля», руководство Московского театра оперетты (в лице того же Ярона) тут же пригласило его в свой театр. Мне довелось его видеть в роли какого-то белогвардейского офицера в пьесе «Ночные пауки» — очень наивной, а точнее — примитивной, с плоским, дешевым юмором и очень слабой музыкой. Николай Михайлович явно чувствовал себя не в своей тарелке.

Во время моего недолгого пребывания в труппе Московского театра оперетты мне довелось в некоторых спектаклях встречаться и гримироваться в одной гримуборной с очень общительным, культурным и образованным Григорием Марковичем Яроном. Я как-то высказал ему свое удивление по поводу того, что во всех спектаклях он играет со своим лицом, накладывает лишь легкий косметический грим даже в такой роли, как Павел I в спектакле «Суворочка». Ведь всем известны характерные черты лица этого императора! Очень охотно и даже с удовольствием он мне изложил свою позицию, свои принципы и свою теорию на этот счет. «Актер театра оперетты никогда не должен скрывать свое лицо под сложным гримом, он всегда должен быть узнаваем. Зритель платит деньги за то, чтобы видеть меня — Ярона — зачем же я буду обманывать и прятать свое лицо! Опереточный артист во всех ролях должен быть узнаваем, должен оставаться самим собой, сохраняя свои личные качества, облик и данные — их должна полюбить публика!»

И в практике театра оперетты это было именно так, но все же были отдельные выдающиеся актерские личности, которые не принимали эту опереточную условность, {133} старались ее преодолеть и создавали яркие неожиданные образы. В этой связи вспоминается в первую очередь Николай Федорович Монахов — замечательный драматический актер, одно время с блеском игравший в оперетте.

Но это были единицы. Церетелли — воспитанник школы Художественного театра, школы Камерного театра — попал в чуждую ему обстановку. На спектакле, о котором я упомянул, мне бросилось в глаза, что он чувствовал себя на сцене неуверенно, неуютно. Привыкший к режиссуре Таирова, Церетелли никак не мог принять манеру игры окружающих его актеров, а предложить что-то новое, свое было трудно, да, пожалуй, в условиях того театра и невозможно. Он выглядел «белой вороной» и явно выбивался из общего ансамбля. Мне казалось, что он сам это прекрасно понимает и чувствует, но ничего сделать не может.

Какой разительный контраст с тем, как выглядел Церетелли в спектаклях Камерного театра, в блестящих, высокого вкуса постановках Таирова. Попал я на спектакль «Ночные пауки» случайно, и Николай Михайлович не знал, что я в зрительном зале. Я не нашел в себе силы зайти к нему за кулисы ни в антракте, ни в конце спектакля. Ушел с тяжелым и грустным настроением, с обидой за талантливого Церетелли.

И, совершенно естественно, он вскоре ушел из Театра оперетты. На Садово-Триумфальной площади открывался театр под руководством Константина Эггерта. Он собрал интересный актерский состав, куда попал и Церетелли. Для открытия Эггерт поставил пьесу А. В. Луначарского «Поджигатели». Это был интересный, масштабный, но строгий, пожалуй, несколько суховатый спектакль. Хорошо играли актеры. Особенно запомнился мне в роли барона {134} Соловейко великолепный актер Рафаил Корф, трагически погибший в годы Великой Отечественной войны. Прекрасно и убедительно играл Церетелли роль положительного романтического героя Руделико. Как всегда красива и эффектна, хотя и несколько холодновата, была Розенель.

Но этот театр долго не просуществовал. Церетелли переключился на режиссуру, что-то ставил в детском театре у Наталии Сац и даже в Большом. Об этих работах не осталось в памяти ничего примечательного. Николай Михайлович прежде всего был актером и только актером, режиссура не была его стихией.

Поклонником таланта Церетелли был сам Анатолий Васильевич Луначарский, который не одобрил его уход из Камерного театра и не очень понял, зачем Таиров отпустил его. В те трудные для Церетелли годы Анатолий Васильевич ему покровительствовал и по-человечески принимал участие в его судьбе. Это он уговорил Церетелли написать книгу о народной русской игрушке, которую Николай Михайлович очень любил, много собирал и прекрасно знал ее историю. Сейчас бы сказали, что это было его хобби. Анатолий Васильевич не ошибся, и Церетелли написал интересную книгу, а Луначарский помог преодолеть все трудности с ее изданием. Сейчас эта книга стала библиографической редкостью.

Но все это не очень грело Церетелли, ведь его главное призвание — актер-лицедей, а все остальное для него было делом второстепенным. Уже где-то к концу 30‑х годов он принял предложение Н. П. Акимова и уехал в Ленинградский театр комедии.

Увиделся я с ним в Ленинграде уже во время войны. Камерный театр в начале июня 1941 года выехал на гастроли в Ленинград, там нас застала война. Таким неожиданно {135} стремительным было продвижение немцев к Ленинграду, что нам уже с большими трудностями удалось 30 июня выехать домой, в Москву. Накануне отъезда я встретился с Церетелли. Гуляли мы с ним по Ленинграду всю ночь, правда, весьма условно можно так назвать чудесную ленинградскую белую ночь, когда светло, как днем, на небе ни облачка, воздух прозрачен, чист и свеж. При пустынных улицах ленинградские здания приобретают особенную величественность и четкость очертаний.

Бродили мы с ним по улицам, площадям, не замечая времени, любовались чудесным Ленинградом и говорили, говорили, без конца говорили. Настроение у него, как я почувствовал, было пасмурным, я понял, что он никак еще не мог забыть, выбросить из головы и сердца Камерный театр.

Как-то вскользь, не акцентируя, он высказал свою обиду в адрес Таирова и Коонен и сразу перешел на другую тему.

Много говорили о состоянии театрального искусства. Все разговоры в конце концов сводились к тому, что больше всего всех волновало, тревожило и не давало покоя в те дни — к фашистскому нашествию.

Так, разговаривая, мы незаметно подошли к моему любимому месту — на набережную Невы, к памятнику Петру.

Церетелли, обожавший Пушкина, вдруг повернулся к Медному всаднику и произнес, как бы разговаривая с ним:

Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

Этот вопрос он задавал себе.

Уже под утро Церетелли проводил меня до гостиницы. Мне нужно было торопиться, чтобы успеть собрать вещи.

{136} Поезд с Московского вокзала уходил в ранний час. Мы обнялись с Николаем Михайловичем и попрощались, не подозревая, что это наша последняя встреча.

Мне потом рассказывали о его ужасной жизни в блокадном городе. В последней стадии дистрофии его срочно, самолетом вывезли из Ленинграда. В Кирове сняли с самолета и поместили в госпиталь, так как дальше уже нельзя было везти. Я узнал о последних минутах его жизни. У него был любимый маленький бюстик Пушкина, с которым он никогда не расставался. Когда его увозили из Ленинграда, никаких вещей с собой он не взял, может быть, для этого у него уже не было сил, а вот Пушкина он захватил, и в госпитале на тумбочке у кровати, на которой лежал Церетелли, стоял этот бюст. Женщина-врач, обходя больных, прочитав у изголовья кровати табличку с фамилией больного, спросила лежащего без движения человека с провалившимися глазами, с огромной, черной с проседью бородой: «Скажите, пожалуйста, в Москве когда-то был очень известный и популярный артист Церетелли, вы случайно не его родственник?» Едва слышно он ответил: «Только никому не говорите — это я!» Закрыл глаза, глубоко вздохнул и перестал дышать.

Так трагически закончилась жизнь артиста, дарившего людям свое жизнерадостное, оптимистическое, яркое и талантливое искусство.

# **{****137}** Москва прифронтовая

Как уже говорилось, война застала Московский государственный камерный театр в Ленинграде. По традиции театр выезжал туда ежегодно, а иногда и дважды в году. Привозили старые, полюбившиеся ленинградцам спектакли, премьеры.

Всегда с большой охотой и радостью ехали в этот удивительный город с его восхитительными архитектурными ансамблями, с его сказочными «белыми ночами». А больше всего радовали предстоящие встречи с ленинградцами — вежливыми, воспитанными, интеллигентными, верными традициям великой русской культуры. И в каждый приезд — обязательно на Мойку, — в квартиру Александра Сергеевича. Ленинград всегда действовал на нас как освежающий душ, радость общения с ним окрыляла.

И вот начало июня 1941 года. Очередные гастроли. Однако против обыкновения в тот раз до смерти не хотелось покидать Москву. И не из-за предчувствия надвигающейся грозы. Нет. По сугубо личным, семейным мотивам. Нашему первенцу — дочке Маришке — только что исполнилось полгодика. Мы в ней души не чаяли, и она действительно была удивительно хорошенькой! Часто прогуливали ее в коляске по Тверскому бульвару, где всегда гулял и Таиров. Встречая нас, он обязательно подолгу задерживался {138} у коляски, разговаривал с Маришкой. Она всегда ему улыбалась. «Ну, погодите, родители, — шутил Александр Яковлевич, — эта красотка вам еще покажет!»

Так случилось, что уход за дочкой лежал на мне: купал, пеленал и т. д. Наташа Горина, моя жена, обладала своеобразным, я бы сказал даже, счастливым характером. Была человеком мыслящим, с огромным любопытством и подлинным интересом воспринимала все происходящее в мире. Искренне, с полной отдачей занималась общественной деятельностью, была человеком общительным, легко сходилась с людьми, имела много друзей. Всегда выступала на всяких собраниях, совещаниях, обсуждениях; к ее высказываниям прислушивались, так как они были умными, логичными, справедливыми и оптимистичными. Уж, конечно, никакие месткомы, кассы взаимопомощи не обходились без Натальи Михайловны Гориной. Оказывала помощь или содействие любому, кто в этом нуждался, выполняла добровольно взятые на себя обязанности. И в то же время, как положено женщине природой, была беззащитной, легко ранимой, нуждалась в моей поддержке и словом, и делом.

А с дочкой получилось так. Любили мы ее беззаветно, но Наташа боялась каким-то неловким движением причинить ей неудобство или сделать больно, а потому постоянно просила меня помочь, заверяя, что у меня чуткие руки «несостоявшегося хирурга». Так вот понемногу и стал я главной нянькой. И перед отъездом обоих нас беспокоило, сумеет ли Наташа одна справиться с малышкой. Теперь, по прошествии многих лет, с полной уверенностью могу сказать, что она оказалась на высоте не только в те дни, но и вообще сыграла значительную, а иногда и решающую роль во всей нашей жизни, причем в самых неожиданных, а подчас и критических ситуациях.

{139} Итак, еду на гастроли в Ленинград. Однако не с Наташей, как обычно. Об освобождении от поездки нет и речи. На мне — большая нагрузка по репертуару: «Мадам Бовари», «Сирокко», «Обманутый обманщик», «Адриенна Лекуврер». А замены не было. У театра прекрасные, но суровые и строгие законы: больной ли ты с температурой, заболел ли или даже умер кто-нибудь из близких — ничто и никто не может освободить тебя от участия в объявленном спектакле. И в каком бы состоянии ты ни был, за час или полтора до начала спектакля садись за гримировальный стол.

… Таиров и Коонен остановились в гостинице «Астория», а остальные актеры и работники театра во главе с новым директором — в гостинице «Европейская». Почему не называю фамилию директора? Это будет ясно из дальнейшего рассказа. Начались наши гастроли во дворцах культуры — «Выборгском» и «Нарвском». Ленинградцы прекрасно принимали наши спектакли. Потекла обычная гастрольная жизнь: утром — завтрак в кафе, если назначена репетиция — в театр, если нет — прогулка по городу, встреча с друзьями, затем обед. Нам очень нравились обеды в «Доме архитекторов» — и вкусные, и не очень дорогие. Затем небольшой отдых и — на спектакль. Единственный спектакль, в котором я не играл, — «Сильнее смерти» — шел нечасто. Поэтому я был занят по 10 – 12 дней кряду.

У меня выработался строгий режим, который я старался всегда соблюдать. В день спектакля тяжелых нагрузок избегал, рано и не обильно обедал, после небольшого отдыха распевался, затем — чашка чая и — в театр. Как правило, приходил за два часа до начала спектакля. Всегда медленно и тщательно гримировался. Это занятие любил, оно отвлекало меня, уводило от суеты дня, настраивало на {140} предстоящий спектакль. В положенное время, даже немного раньше, — я уже готов к выходу на сцену.

После спектакля — обязательно звонок в Москву, домой. Как Мариночка? Как Наташа? Справляется ли без меня с уже проявляющей характер малышкой? На душе как-то неспокойно, какая-то необъяснимая тоска.

22‑е июня… Выступление по радио В. М. Молотова. Война. Без предупреждения, вероломное нападение Гитлера на Советский Союз. Все улыбки Риббентропа, подписанный договор о ненападении — сплошное лицемерие и беззастенчивый обман. Выслушав сообщение по радио, я в полной мере ощутил, что это значит — «сердце упало». Что же теперь делать? Возникали тысячи вопросов, на которые никто не знал и даже в малой степени не мог знать ответов — какая это будет война, что она принесет стране, каждому человеку, сколько она будет продолжаться?

Поначалу верили всегдашним победным заверениям. И, глядя на бороздящие ленинградское небо «мессеры», скорее испытывали любопытство, чем страх. Но после первых же сводок с фронта настроение стало падать. Сводки все хуже и хуже, и это так неожиданно: ведь ждали совершенно другого…

А тем временем спектакли шли своим чередом. Ленинградцы по-прежнему заполняли залы дворцов культуры, где мы играли. Да, еще никто не предвидел, не понимал, какая это будет война, какие страшные раны нанесет она стране и народу, не ведали и ленинградцы, какие неимоверные испытания ждут их уже в ближайшие месяцы.

А продвижение немцев было столь стремительным, что выезд из Ленинграда с каждым днем становился труднее и труднее. С большими сложностями нашему коллективу удалось выехать лишь 30 июня в общих и битком набитых вагонах. При таком скоплении людей на станции, {141} в вагонах обычно бывает невообразимый шум, гомон, громкие разговоры, крики. На этот раз ничего этого не было. Меня поразила удивительная тишина, сосредоточенность, серьезность: каждый наедине со своими мыслями и заботами. Правда, собирались отдельные группы и приглушенными голосами, как будто рядом спит тяжело больной, обсуждали, каждый по-своему, поступающие сводки. Мне врезался в память один разговор, две точки зрения, диалог оптимиста и пессимиста:

Первый: А может, это такая кутузовская тактика — заманить, завлечь немца и к зиме, к морозам измотать его и добить здесь, подальше, чтобы ему некуда было отступать?

Второй: Уж больно далеко его «заманили и завлекли». Нет! Что-то мы прошляпили. Говорят, немцы уже в Минске.

Первый: Ну и что ж, Кутузов вот даже Москву отдал, а чем кончилось? Наши вошли в Париж!

Добирались от Ленинграда до Москвы несколько дней. Столица, как всегда шумная, пока еще многолюдная, уже боролась с интенсивными налетами фашистской авиации, бомбежками. Дома меня встретили радостно, как будто я вернулся с фронта и, слава Богу, живой.

За месяц моего отсутствия Маришка показалась выросшей, ведь ей исполнилось уже семь месяцев — возраст «солидный». На окнах плотные шторы. По Москве издан приказ о строгом соблюдении светомаскировки. С наступлением темноты тщательно зашторивали все окна, пока эта процедура не проделана — свет не зажигали. Наташа рассказала мне о настроении москвичей: делают запасы продовольствия, на рынке цены растут не по дням, а по часам, в магазинах очереди. Введены карточки на основные виды продуктов для рабочих, служащих и детей. Многие имеющие денежные вклады кинулись в сберкассы, но выдают деньги не полностью, а частично. У нас с Наташей, {142} к сожалению, таких вкладов не было, и от очередей в сберкассы мы были избавлены.

Настроение у москвичей какое-то подавленное — так неожиданно нагрянула война, никто к ней не был готов. Бомбоубежища начали оборудовать на скорую руку. Жившие вблизи станций метрополитена по тревоге мчались туда. Наше бомбоубежище было в подвале Камерного театра. Собственно, это был обычный подвал, от любой фугаски от него ничего бы не осталось, как и от самого театра. На случай воздушной тревоги Наташа заранее заготавливала на отдельном круглом столе все необходимое: одеяло, простыни, подушку, плед, термос с кипятком, бутылочку молока и другие нужные предметы. За месяц, проведенный в Ленинграде, я, конечно, соскучился по дому. В разговорах с Наташей, в возне с Маришкой, время летело незаметно. Никогда не отключавшийся репродуктор неожиданно для меня возвестил: «Внимание, внимание! Граждане, воздушная тревога!» И полился грустный и ласковый, ноющий и суровый, предупреждающий и заботливый голос сирены. Учащенней начинает биться сердце, движения делаются энергичней, нервней, весь ритм ускоренный — скорей! скорей! Пытаясь помочь Наташе быстрее собраться, делал это суматошно, нервно. Наташа просила не мешать ей, так как за время налетов на Москву успела как следует отрепетировать всю процедуру сборов. Ведь и днем и ночью бывало по нескольку тревог, но Маришка к этому никак не хотела привыкнуть. Как так — вдруг ни с того, ни с сего… средь белого дня укладываться в одеяло, в плед. Начинала капризничать, я пытался ей объяснить «всю серьезность ситуации», но, увы, бесполезно. Она ничего не признавала, продолжала плакать, но у меня на руках, уже в лифте, успокаивалась и постепенно засыпала. Пока продолжалась воздушная тревога, мирно {143} спала. Бомбоубежище при театре набивалось до отказа посетителями: случайными, которых воздушная тревога заставала на улице недалеко от театра, и постоянными, живущими вблизи. К ним относился и И. И. Аркадии, живший в Богословском переулке.

Конечно, велись бесконечные разговоры, обсуждались разные слухи и небылицы. Мне запомнилось, как Аркадии взволнованно рассказывал о своем соседе по квартире, полковнике, приехавшем на три дня по делам с фронта, наотрез отказавшемся прятаться в «какое-то гражданское укрытие». И вот после отбоя воздушной тревоги Иван Иванович отправляется домой, идет по переулку и ничего не может понять: весь переулок завален кирпичом, пыль стоит стеной, а его дома нет… Прямое попадание — и нет ни дома, ни полковника-фронтовика.

Немцы быстро продвигались по нашей территории. Отданы Брест, Минск, Смоленск. Что происходит? Не сон ли это? Не кошмарный ли сон? Мы твердо знали и верили, что «ни одной пяди чужой земли мы не хотим, но своей земли ни одной пяди не отдадим никому, никогда», а на деле уже отдали почти всю Белоруссию, немцы под Ленинградом, они уже на пути к Москве. Ходят слухи о негласном решении эвакуировать женщин и детей из Москвы в восточные районы страны, но пока это только слухи. В Москве стало заметно меньше людей, некоторые учреждения, промышленные предприятия начали эвакуировать. Москва постепенно становилась прифронтовым городом. Крупные приметные здания, такие, как Большой театр, закамуфлировали, разрисовали таким образом, чтобы совершенно исказить их подлинный облик и форму. По улицам плывут огромные аэростаты. Витрины магазинов заложены мешками с песком. Москвичи возводят укрепления вокруг города — роют противотанковые рвы, расставляют ежи, надолбы.

{144} Смутные слухи об эвакуации детей подтвердились. Меня вызвали в дирекцию, где в присутствии представителя райкома партии настойчиво рекомендовали в индивидуальном порядке эвакуировать в безопасное место, подальше от Москвы, жену с ребенком. Об эвакуации же театра — пока ни звука, все театры должны оставаться на местах и продолжать работать. Я понял, что оставаться Наташе с Маришкой в Москве в сложившейся ситуации действительно небезопасно. Но куда их отправить? В какие края? В какой город? И еще: нужны деньги — и немалые! Мы же по свойственной вообще актерской братии системе жили на все, что зарабатывали. В мыслях не было экономить и откладывать на какой-то «черный день».

К счастью, быстро откликнулись на нашу беду, чутко к нам отнеслись и выручили хорошие верные друзья и родственники. Спасибо им большое! Сердечное.

Актриса нашего театра Нина Константиновна Луканина — соседка по лестничной площадке, с которой нас связывает давнишняя дружба — свердловчанка. Ее родной брат с женой и двумя дочками тогда постоянно жили в Свердловске. На четверых у них одна комната, правда, большая, но одна! Тем не менее Нина списалась с братом, тот немедленно ответил, что готов в такое трудное время потесниться и принять Наташу с Маришкой.

И начались сборы — тоже непростое дело. Вещей набиралось изрядное количество, главным образом для Маришки: детская кроватка, коляска, матрац и много другого.

31 июля в сопровождении Фаины Андреевны, моей тещи, Ани, сестры Наташи, и Леонида Васильевича Баратова, известного оперного режиссера, близкого нашего родственника, отправились на вокзал. Надо ли говорить, что прощание было не очень веселым…

{145} Короче говоря, в квартире на Тверском бульваре я оказался в одиночестве.

Но остались в Москве Наташины близкие — отец Михаил Иванович, мать Фаина Андреевна и младшая сестра Аня. Они жили на Никольской, рядом со станцией метро «Дзержинская», и я почти совсем переселился к ним. Объявления о воздушной тревоге приводили Фаину Андреевну в паническое состояние, и я должен был ее водить в метро. На улицах темно, освещение выключено, кроме того, у Фаины Андреевны очень плохо стало со зрением, она вцеплялась в мою руку, пока мы шли до станции метрополитена, все время спотыкалась, дрожала, как в лихорадке, и тихо стонала. В метро отправлялись втроем: Фаина Андреевна, Аня и я. Михаил Иванович оставался дома. У него очень быстро прогрессировал склероз, он стал плохо понимать, что происходит, ноги отказали, уже невозможно было отвести его даже в подвал, где было оборудовано нечто вроде бомбоубежища, и он оставался дома, лежал в постели, не двигаясь.

Процесс сборов и поход в метрополитен по тревоге был четко отработан: клеенка размером в рост человека — в нее завертывали много старых газет, это служило постелью, одеяло или плед, маленькая подушка-думка и небольшой чемоданчик с необходимыми лекарствами, —драгоценными вещами, документами, термос с чаем или кофе. Этот сверток и чемоданчик всегда были наготове. В темноте улиц, особенно в лунную ночь, по дороге в метро возникала фантастическая картина: из всех подъездов и переулков плыли человеческие силуэты со свертками, чемоданами, стекались к станции и поглощались огромными входами «лучшего в мире» (это навязшее в зубах определение в ту пору звучало иронично) московского метрополитена. С последним запаздывающим москвичом, скрывшимся за гостеприимной {146} дверью метро, на улице и площади становилось пустынно и тихо, только еще продолжала завывать сирена.

Так же, как вода, хлынувшая по новому руслу, постепенно заполняет весь канал, так и человеческий поток стремительно заполняет весь туннель метрополитена, пока не встретится с людским потоком, хлынувшим с другой станции. На путях между рельсами, на шпалах рядом с рельсами, на узких служебных платформах вдоль путей — одиночки и целые семьи, даже с детьми, по разным обстоятельствам еще задержавшимися в Москве, быстро устраивались на ночлег. Таким образом все магистрали московского метрополитена были до отказа заняты, словом, большая часть москвичей почти всю ночь проводила под Москвой. Воцарялась полная тишина, если кому-то и нужно было что-то сказать, говорили шепотом, иногда раздавался храп уставшего человека, однако далеко не всем удавалось заснуть.

Первыми узнавали об окончании воздушной тревоги те, кто раньше успел занять место на главной платформе станции, так как репродукторы были установлены там. Остальные узнавали по шуршанию сворачиваемых газет и клеенок, все делалось молча. Шелест и шуршание распространялись постепенно от станции и дальше до конца туннеля, до следующей станции. С волнением и беспокойством выходили из метрополитена: ведь неизвестно, что каждого ожидало наверху, медленно шли домой и с начинавшимся рассветом всматривались во все дома — целы ли?

Придя домой после отбоя, мы заставали Михаила Ивановича в том же положении, в каком оставили при уходе. А однажды он оказался на полу рядом с кроватью: пытаясь, очевидно, двигаться, он упал с кровати. Возвратившись, обязательно ставили чайник, пили чай, поили Михаила Ивановича и, почти не раздеваясь, ложились {147} спать. Спали чутко, прислушиваясь к динамику, чтобы не пропустить очередную тревогу.

Многие москвичи вообще перестали уходить в укрытия, предпочитая дежурство во дворе, в подъезде, на крыше, наловчились огромными щипцами захватывать зажигалки, разбрасываемые немецкими самолетами, и кидать их в ящик с песком. Так всю ночь, а утром на работу. Эти дежурства на крыше и во дворе были весьма опасны. Когда на Арбате в Вахтанговский театр попала бомба, дежуривший в это время на крыше один из ведущих актеров В. Куза погиб, а с ним еще несколько человек.

В общем настроение, мягко говоря, было мрачноватым. Несколько ободрило письмо, полученное от Наташи из Свердловска. Она сообщала, что Луканины оказались очень милыми людьми, тепло ее приняли, а девочки — уже большие, школьницы — полюбили Мариночку: играют с ней, возятся, даже водят гулять.

Я опасался, что ей, привыкшей всю сознательную жизнь работать, будет трудно оказаться не у дел. Но и здесь все как будто бы понемногу налаживалось. Она нашла работу на Свердловской студии радиовещания. Все данные для этого были: актриса Московского камерного театра, выпускница студии художественного чтения, руководимой знаменитым Сережниковым, кроме того, преподаватель художественного чтения и техники речи в училище нашего театра. Интересная работа вернула ей бодрость, энергию, исправила настроение. Не лишним был хоть и небольшой, но постоянный заработок.

А в Москве, в театральной среде, ходили самые разнообразные слухи о судьбе театров и актерской судьбе. Я навестил Леонида Васильевича Баратова — он жил в Брюсовском переулке в кооперативном доме работников Большого театра. Баратов и рассказал мне о последних {148} театральных новостях. Вроде бы решено наиболее крупных актеров, в первую очередь мхатовцев, эвакуировать в город Нальчик. В списки попал и Иван Иванович Аркадин, долгие годы проработавший в Камерном театре.

Большой театр как будто бы собираются направить либо в Свердловск, либо в Омск; МХАТ — в Куйбышев или, наоборот, Большой в Куйбышев. А об остальных театрах ничего не слышно. Тем для разговора нашлось предостаточно. Но самой большой, самой главной темой остались дела фронтовые.

Вечером объявили воздушную тревогу. В подвале дома было бомбоубежище, а девять мощных этажей — солидная и надежная защита. Мы спустились в этот подвал. Спать никому не хотелось, пошли разговоры. Актеры, певцы, деятели театра и в самых невеселых обстоятельствах обязательно найдут повод для юмора. И тот вечер не был исключением. Воздушная тревога затянулась, разговоры понемногу утихли, воцарилась привычная для бомбоубежища тишина. Внезапно раздался страшный удар — удар такой силы, что дом тряхнуло от верхнего этажа до самого подвала. Все вскочили, кто-то из женщин истерически закричал. Было полное впечатление, что крупного калибра фугаска попала именно в этот дом, подвал которого нас приютил. Но, оглядевшись, поняли, что этот дом бомба миновала. Потом узнали, что фугаска угодила в трех- или четырехэтажный дом, стоявший напротив…

… А театры Москвы продолжали работать. Репертуар пока оставался довоенный. Но уже в августе один из наиболее оперативных сочинителей — Георгий Мдивани — принес в театр пьесу. Она называлась «Батальон идет на Запад», хотя на фронте наши батальоны отступали на восток. 20 сентября мы показали премьеру. Я играл немецкого полковника. Вел диалог с пленным советским солдатом, {149} который не оставлял сомнений в превосходстве советской морали над фашистской.

Конечно, в художественном отношении срочно написанная пьеса была далека от совершенства, но зрители смотрели ее с увлечением и верой. А это было очень важно и нужно. Я играл свою роль, по существу еще не понимая по-настоящему, что представлял собой фашистский офицер, напичканный бредовыми идеями Гитлера о превосходстве арийской, немецкой «расы» над всеми другими. Во всем зверином обличий садизма, бесчеловечности и жестокости мы их познали несколько позднее. А тогда немецкий полковник у меня носил пышные кайзеровские усы и гитлеровскую челку — дань времени, смешение двух совершенно разных эпох и войн, нечто кайзеровско-гитлеровское. Настолько в театре, да и не только в театре, еще не понимали подлинной сущности, подлинного типа продвигавшихся по нашей земле гитлеровских головорезов, что предложенный мной внешний облик и грим были утверждены режиссурой. Пленного советского солдата играл Сергей Бобров, играл его очень просто и эмоционально. Вконец измотанный допросами, он ни на секунду не переставал иронически усмехаться, как бы демонстрируя внутреннее превосходство над своим палачом.

Этот спектакль был первой ласточкой фронтового репертуара. Вскоре появилась и вторая пьеса того же Георгия Мдивани — «Небо Москвы». В ней рассказывалось о подвиге летчика Талалихина, но мы эту пьесу выпустили уже позднее, будучи в эвакуации в городе Барнауле. Затем появился «Фронт» Корнейчука, который пошел во многих театрах, в том числе и в Камерном.

… К середине августа из Свердловска от Наташи стали приходить письма не столь бодрые и спокойные, как вначале. Свердловские власти приняли решение о направлении {150} в обязательном порядке всех эвакуированных к ним женщин в колхозы и совхозы для сельскохозяйственных работ, даже грудной ребенок не освобождал от этой повинности. В милиции отказали в прописке, радиокомитет не смог ничем помочь. Каждый день приходил участковый милиционер, проверял — уехала она или нет? Наташа от него пряталась, забирала Маришку и бродила по городу, заходила к знакомым, которые уже появились по работе на радио. Но такая игра в «кошки-мышки» с милицией долго продолжаться не могла. Наташа умоляла меня приехать, забрать их оттуда или что-нибудь предпринять и уладить дело с пропиской.

Получив такое письмо, я забыл обо всем на свете, кинулся в театр к новому директору — молодому, но весьма самоуверенному — написал заявление с подробным изложением всех обстоятельств и просьбой отпустить меня на неделю в Свердловск с обязательством в назначенный срок возвратиться в Москву. Получил категорический отказ, сопровождавшийся длинной демагогической нотацией: «Как могла вам прийти такая мысль в столь трудное для страны время, когда Москва в опасности? Где ваши патриотические чувства? Враг рвется к Москве, и если будет нужно, мы все должны будем взять винтовки, автоматы, всем театром встанем стеной на защиту Москвы! И в такой момент вы хотите уехать!»

Демонстрировать свой железный, непреклонный характер ему явно нравилось. Я ушел из кабинета с тяжелым чувством обиды и безвыходности положения. В такой ситуации не понимаешь, не знаешь — куда кинуться, у кого просить помощи. На душе было прескверно.

Чуть ли не через день играли «Батальон идет на Запад». Это заставляло как-то на время переключиться на роль и перенести на моего немца свою обиду и злость: {151} ведь фашисты, немцы — причина всех наших бед. А вскоре получил еще телеграмму: Марина заболела воспалением легких.

Эта весть ввергла меня просто в отчаяние. С этим чувством я почти ворвался в кабинет директора. Ни телеграмма, ни мое состояние на него не произвели никакого впечатления. Он был тверд, как кремень, только добавил, что должен появиться военный инструктор, который будет нас всех обучать обращению с оружием. Не помня себя, выбежал из кабинета, хлопнув дверью. На Никольскую идти к Наташиным родным не мог, не хотел огорчать их плохими вестями, а в своей квартире на Тверском бульваре сидеть одному совсем невесело.

Пошел бродить по улицам военной Москвы, становившейся все более безлюдной. Эвакуация многих учреждений, промышленных предприятий шла полным ходом. По улицам шли цепочки грузовых машин, доверху набитых разным имуществом, ежедневно уходили поезда-эшелоны на восток. Правда, воздушных тревог стало значительно меньше. Очень усилилась наша противовоздушная оборона. Немецким самолетам уже не удавалось так легко и безнаказанно прорываться к Москве. Мучительные мысли, мучительные вопросы — что делать? что предпринять? — ни на секунду не оставляли меня. Решил посоветоваться все с тем же Леонидом Васильевичем. Он старше меня и обладает большим жизненным опытом. Направился в Брюсовский, иду по улице Горького и где-то между Пушкинской площадью и Моссоветом меня окликнул шедший мне навстречу широко улыбающийся Георгий Давидович Мдивани. «Что такой сумрачный? Не узнаю тебя, старик! Что случилось?» Я играл в нескольких пьесах Мдивани, у нас установились очень дружеские отношения, он явно мне симпатизировал, а я — ему. Рассказал о всех своих горестях. Он со своим {152} горячим грузинским темпераментом схватил меня за руку: «Идем!» — «Куда?» — спросил я. — «Куда надо!»

Потащил меня в Моссовет, привел в приемную заместителя председателя Моссовета Зои Васильевны Мироновой. Оставил меня в приемной, а сам вошел в кабинет. Через некоторое время вышел и пригласил меня. Зоя Васильевна Миронова была уже не очень молодой женщиной. Она внимательно и любезно выслушала мой рассказ, прочла телеграмму, покачала головой: «Да! Война! Ничего не поделаешь!» Протянула мне лист бумаги: «Напишите точный свердловский адрес». Вызвала секретаря, продиктовала телеграмму председателю исполнительного комитета городского Совета депутатов трудящихся г. Свердловска: «Исполнительный комитет Моссовета просит Вас дать указание о прописке гражданки Гориной Натальи Михайловны, эвакуированной из города Москвы на время войны по адресу… Зам. Пред. Моссовета Миронова».

Я горячо поблагодарил ее за внимание и участие. На улице крепко обнял Георгия Давидовича, от всего сердца поблагодарил его. «Если что нужно — приходи ко мне. В такое время мы должны помогать друг другу», — сказал Мдивани все с той же обаятельной улыбкой. Ну как тут опять не повторить: «Мир не без добрых людей!»

… Много играли первый спектакль о войне, публика хорошо его принимала, и нам было это очень приятно — творческий успех всегда радует. Однако немцы подходили к Москве все ближе и ближе. Неужели их не удержат и произойдет самое страшное, неужели столицу сдадут… Тревога возрастала с каждой новой сводкой Информбюро.

Как я уже говорил, война застала меня в Ленинграде, а Леонида Васильевича Баратова, который с 1938 года по 1944 год был главным режиссером Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова, наоборот, в {153} Москве. Собственно, он и был коренным москвичом, семья его постоянно жила в Москве. А работая в Ленинграде, он жил в гостинице «Астория». В силу этих обстоятельств он часто курсировал между Москвой и Ленинградом, работая с авторами, композиторами, подолгу задерживался в Москве.

Конечно, он очень волновался о судьбе театра, рвался в Ленинград, но — не пускали. Наконец — это было поздно ночью 16 августа — раздался телефонный звонок из Ленинграда. Радин рассказал, что только что вернулся из Смольного, где в час ночи Попков собрал всех директоров театров и сообщил о решении Правительства эвакуировать основные театры.

Кировский должен собраться и выехать из Ленинграда в течение трех дней в город Молотов (Пермь). Добавил, что скоро вышлет командировочное удостоверение и другие документы на него и семью. Баратову велено немедленно ехать в Молотов, жилье будет подготовлено.

Уезжали Баратовы в конце августа, грустными были проводы. Особенно огорчалась Фаина Андреевна. Прощаясь со своей сестрой Александрой Андреевной, она не смогла сдержать рыданий.

Придя домой, вскипятили чайник, чтобы выпить чаю и закусить. Вдруг Михаил Иванович, как будто только что проснулся, очень спокойно и здраво спросил: «Что, немцев уже разбили?» Мы растерялись, не знали что сказать. Он еще настойчивей спросил: «Что, немцев уже разбили?» Стараясь быть как можно спокойней, я ответил: «Да! Разбили и прогнали!» Он с облегчением сказал: «Ну, слава Богу!» — и, закрыв глаза, впал в обычное свое состояние.

Последующие дни показали, что болезнь прогрессировала. Его уже нельзя было оставлять одного, обязательно кто-нибудь должен был около него дежурить. Возникла {154} чрезвычайно сложная проблема. Если бы даже объявили об эвакуации Камерного театра, Фаина Андреевна и Аня не смогли бы уехать при таком тяжелом состоянии Михаила Ивановича. Что же делать? Подумали о больнице, но в какую больницу возьмут человека, прикованного к постели и почти лишенного сознания? Думали, гадали — как быть? И снова выручил Георгий Давидович Мдивани — помог устроить тестя в таганскую больницу. И сегодня не могу еще раз не сказать — огромнейшее, сердечное спасибо дорогому Жоржу Мдивани!

Ежедневно либо Аня с Фаиной Андреевной, либо я навещали Михаила Ивановича. Постепенно он угасал — и вскоре произошло неизбежное. Скончался наш дорогой, всеми любимый, удивительной душевной доброты и чистоты человек — отец Наташи, мой тесть Михаил Иванович Горин. Наташе решил пока об этом не сообщать, у нее и без того достаточно огорчений.

Жизнь на Никольской теперь уже строилась в расчете на скорый отъезд. В сентябре уехали в Молотов по вызову Фаина Андреевна и Аня. И остался я в Москве совсем один. Моим домом стал Камерный театр, дальше Тверского бульвара идти было некуда. Пожалуй, только оставшись в одиночестве, поймешь, как это важно ощутить, что есть родной коллектив, есть любимая работа, есть товарищи по работе и главное — есть уважаемый и любимый руководитель, «отец», «батя» и вера в него. Как это нужно для сохранения душевного равновесия, как это защищает от чувства безысходности, тоски и уныния. А основания для такого рода чувств были.

Мне не терпелось узнать, чем кончилась у Наташи тяжба с милицией, с пропиской, с колхозом. Как подействовала телеграмма из Москвы? Наконец, получил подробное письмо. Ревностно исполняя свою службу, участковый {155} продолжал искать Наташу, а она продолжала от него скрываться. Милиционеру, видимо, это изрядно надоело. Он пришел вечером и объявил хозяевам: «Напрасно прячется от меня гражданка Горина (это, оказывается, он давно понял), я не собираюсь ее выселять в колхоз, мне нужно взять у нее паспорт для прописки, пришло из Москвы такое указание. Она нас подводит, так как мы не можем ответить Москве». Обрадовавшись, Наташа тут же перед ним появилась. Он ее пожурил не без юмора, что она, мол, его замотала вконец своими исчезновениями. «И мы с этим грозным, но не страшным стражем порядка, — как выразилась Наташа, — посмеялись и дружески пожали друг другу руки». Перед уходом он достал из кармана замусоленную конфету и подарил Маришке. На этом закончилась первая часть свердловской эпопеи.

Как часто в жизни происходит: трагическое обязательно соседствует с комическим — драма и комедия! Смех и слезы! И избранный Таировым путь и направление театра — трагедия и арлекинада — подсказаны и рождены самой жизнью.

… 15 октября, когда фашисты были уже на подступах к Москве, было официально объявлено о срочной эвакуации театров, в том числе и нашего. Предложено ближайшим родственникам актеров и других работников театра собраться с вещами в нижнем фойе театра и быть готовыми к отъезду. Утром 16 октября все фойе и вестибюль забиты чемоданами, тюками, ящиками, корзинами и пр. Пожилые люди, старики, старухи уже с раннего утра переселились в театр. Все ждут направившихся в Комитет по делам искусств за получением распоряжений Таирова, директора и нового секретаря парторганизации, пришедшего в театр в качестве очередного режиссера, — Александра Зиновьевича Богатырева. Наконец, около шести часов они появляются. {156} Ничего не сказав, не отвечая на посыпавшиеся со всех сторон вопросы, поспешно поднялись к себе на второй этаж. Вскоре вызвали в кабинет директора 12 или 15, точно уже не помню, ведущих актеров театра. В кабинете были только директор и Богатырев. Таиров, видимо, пошел прямо домой, где его ждала Алиса Георгиевна. К нам обратился директор: «Товарищи! Ситуация критическая, даже чрезвычайно критическая. Прошу это хорошенько понять. На всю театральную Москву выделено только два вагона, нам предстоит с боя пробиваться в эти вагоны. Поэтому надо каждому быть налегке, взять с собой минимальное количество самых необходимых вещей: один рюкзак или чемоданчик, лучше рюкзак, с ним легче будет пробиваться».

Несколько придя в себя после ошарашившего нас сообщения, стали задавать вопросы. «А как же наши родственники?» «Никаких родственников! Нам дано строгое указание во что бы то ни стало сохранить костяк, ядро театра. Решение не подлежит обсуждению. Через два часа, ровно в восемь, я буду вас встречать на Казанском вокзале». Директор быстро забрал со стола и из ящика какие-то бумаги, коробочки, уложил их в портфель и стремительно ушел.

Поддавшись общей панике, царившей в те минуты в театре, я вихрем влетел к себе на седьмой этаж. И хотя совсем стемнело, начал, не теряя времени на зашторивание окон, наощупь собирать вещи, запихивая их в небольшой дорожный рюкзак.

Шерстяной джемпер, теплое, на чистом пуху, одеяло, которое сворачивалось в маленькой комок и занимало мало места, зимняя шапка, безопасная бритва, пачка печенья. Про себя отметил: «Это для Маришки». В горке — целая, нераспечатанная бутылка коньяка… Не задумываясь, запихнул и бутылку. Надев осеннее пальто и шляпу, накинув {157} на плечо рюкзак, стремглав сбежал с седьмого этажа, не тратя времени на вызов лифта.

В театре никого уже не было, лишь чемоданы, тюки, корзины, запрудившие фойе и вестибюль, глядели с молчаливым укором на нас, уезжавших. Потом мне подробно рассказали, какая трагическая сцена здесь разыгралась: слезы, рыдания, крики, даже истерики и проклятия. Плакали оставшиеся, плакали актеры, вынужденные оставить своих родных. Некоторые актеры отказались уезжать — не могли покинуть родных.

Встретил актрису Варвару Беленькую с чемоданом. Транспорта никакого. Вдвоем мы пешком направились на Казанский вокзал. Моросил мокрый снег, на улицах было темно, безлюдно. От Тверского бульвара до Комсомольской площади — расстояние немалое, и мы с Варварой шли в таком темпе, что я взмок. Мы так боялись опоздать, что пришли на Казанский вокзал раньше назначенного времени сбора нашей группы. Вокзал был забит до отказа. Вокруг нас знакомые лица. В одном углу на горе чемоданов сидит Игнатий Гедройц с женой Асей, немного дальше — Григорий Ярон, Серафим Аникеев — корифеи Московского театра оперетты. Я спросил, почему они сидят здесь, а не в вагоне? «Пока не погрузят наши вещи, мы никуда не поедем», — довольно спокойно ответил мне Гедройц. Насколько они оказались мудрее нас!

Пошли с Беленькой искать своих камерников. Пробираясь сквозь толпу актеров, режиссеров, директоров, администраторов московских театров, нашли, наконец, и своих. У справочного окна расположились Коонен, Таиров, Богатырев, некоторые наши актеры: Чаплыгин, Лапина, Ганшин, Петровский, главный администратор Левин. А где же директор? «Вот ищем», — с какой-то странной интонацией ответил Богатырев. Но долго искать не пришлось. {158} Вскоре выяснилось, что наш энергичный и очень оперативный директор успел заехать домой, захватить свою жену и с первым уходящим эшелоном «героически и самоотверженно» отбыл из Москвы в… известном направлении — на восток. Документы и деньги, выданные в Комитете на нужды эвакуации театра, остались у него.

На Александра Яковлевича было страшно смотреть. Он был не бледен, а черен, руки дрожали, губы были крепко сжаты. Впервые видел Таирова таким сникшим. Великолепный организатор, человек неукротимой энергии — и вдруг такая растерянность…

Что делать? Уже девять часов вечера. В Комитете, конечно, никого уже нет, транспорта нет. В какое учреждение кинуться? Дожидаться завтрашнего дня, когда вот‑вот Москва будет отрезана, — невозможно. Положение, мягко говоря, пиковое. Выход нашелся совершенно неожиданно. Недалеко от нас собиралась группа Московского театра революции во главе с директором Владимиром Михайловичем Млечиным — известным театральным критиком, очень порядочным и отзывчивым человеком. Узнав о нашей беде, выразил свое сочувствие и тут же предложил ехать с ними. В их распоряжении два вагона. «Места для всех хватит», — бодро заявил Млечин. Мы, конечно, с благодарностью приняли приглашение. Видимо, два вагона на всю театральную Москву, которые придется брать с боя, — были всего лишь плодом болезненной фантазии нашего до смерти перепуганного директора. По всей вероятности, имелось в виду выделить по два вагона на каждый театр. Но, так или иначе, наших вагонов или вагона на вокзале не оказалось. Камерный театр в уменьшенном составе вселился в летнюю электричку. В холодный, продуваемый сквозняками вагон.

# **{****159}** Военная одиссея

Без сигналов, в темноте, тихо-тихо, как бы стыдясь того, что происходит, поезд отошел от Москвы. Все это произошло 16 октября — в день для столицы самый критический.

Заботу о переезде двух театров мужественно взял на себя В. М. Млечин.

Разместились довольно свободно. У каждого свое место — жесткая скамейка. Персональное прокрустово ложе, как заметил кто-то из самых рослых — Ханов, Чаплыгин или Петровский. Долго не ложились спать, молча смотрели на мелькавшие за окном знакомые подмосковные дачные станции. Когда снова их увидим? В какие края везет этот поезд? Что нас там ждет? Разговаривать не хотелось, каждый наедине со своими думами. А у меня на душе одно — как бы скорей попасть в Свердловск.

Во сне увидел какую-то длинную, зимнюю, заснеженную улицу, навстречу бежит уже выросшая Маришка, в руках горящий факел. Только я к ней приблизился, она повернулась спиной, помахала факелом и побежала. Я за ней, стараюсь ее догнать, а она от меня еще быстрей. Я уже задыхаюсь от бега, кричу: «… Мариша!.. Мариша!..» — и просыпаюсь… Меня растолкал Николай Чаплыгин, так как во сне я громко кричал.

{160} До рассвета еще далеко, но я никак не мог согреться и заснуть. Как ни силился, очень хотелось вернуть увиденный сон, надеялся все же догнать Маришку. Но увы… сон не приходил.

А поезд шел и шел на восток.

… На больших станциях все мы прежде всего бросались к репродукторам, за газетами к киоскам, чтобы узнать, услышать последние сообщения Совинформбюро, последние сводки из Москвы и Ленинграда. По-прежнему новости тревожные, неутешительные. Однако не было и сообщений, оправдывавших… как бы выразиться помягче… столь «поспешное» бегство из Москвы. Мучительно думали об этом — и не находили ответа.

Постепенно налаживался дорожный быт. Бегали на станции умываться, добывали кипяток, еду.

Александр Зиновьевич Богатырев вместе с Млечиным энергично добивались, чтобы на станциях нас кормили горячей пищей — не давали покоя начальнику поезда, связывались с начальниками больших станций, заведующими буфетами, ресторанами. И нас везде ждали неизменный пшенный суп и каша. А чем дальше отъезжали от Москвы, тем легче становилось купить на привокзальных базарчиках что-то съестное.

Александр Зиновьевич, очень подвижный при всей своей тучности, обаятельный, общительный, с редким чувством юмора, был в наших условиях просто незаменим. Его искренне все полюбили — он умел и успокоить, и развеять мрачное настроение, легко и даже весело найти выход из сложного положения. Алиса Георгиевна и Александр Яковлевич очень к нему привязались. В противоположность ему они в создавшейся ситуации оказались поразительно беспомощными, беззащитными.

Были проблемы и помимо бытовых. Два театра, две {161} труппы, репертуар разный. Театр революции везет театральное имущество. А у Камерного — ни костюмов, ни имущества, ни директора. Голые артисты на голой сцене и еще не известно — на какой. Пока никаких решений нет, а поезд продолжает удаляться от Москвы. За окном — зима.

Богатырев принес Алисе Георгиевне и Александру Яковлевичу кастрюлю горячего супа из традиционного пшена. Таиров в замотанном вокруг шеи шарфе, в синем берете, в пальто, ежась от холода, обжигаясь, с удовольствием ел этот суп. Глядя на это, я вспомнил про коньяк — бутылка так и лежала нераспечатанной. Смущаясь, я предложил: «Александр Яковлевич, может быть, чтобы немного согреться и взбодриться, рюмку коньяка?» Он сказал: «Я не очень, а вот Алисе, пожалуйста, налейте, она, бедняжка, совсем продрогла». Я так был рад хоть чем-нибудь им помочь!

Вспоминаю и такой случай. Глубокая ночь, почему-то долго стоит поезд. Я поднялся, чтобы узнать что произошло. Пройдя мимо Таирова, увидел, как он ворочается на своем ложе, кутаясь в клетчатый, тонковатый плед. Я вернулся к себе за пуховым одеялом и укрыл им Таирова, он отмахивался: «Что вы! Не надо, не надо, спасибо. Я совсем не замерз!» Но я настоял, он поблагодарил и дрожащей рукой потрепал мою руку.

Утром, когда уже многие проснулись и занимались утренними делами, я, проходя мимо Александра Яковлевича, увидел его под тем же клетчатым пледом, а в мое теплое пуховое одеяло была укутана Алиса Георгиевна. Конечно, я даже вида не подал, что это заметил.

Не помню, на какой это было станции. По-видимому, на крупной, так как на путях скопилось несколько составов из Москвы, там же оказался и тот первый, ранее {162} ушедший, в котором поспешил отбыть и наш директор. Я оказался невольным свидетелем сцены, о которой не могу не рассказать. В вагон вбегает взволнованный Богатырев и докладывает Александру Яковлевичу, что около нашего поезда по перрону, из одного конца в другой ходит и никак не решается войти в наш вагон директор. Богатырев, надо полагать, с ним уже встретился, поговорил и явился к Таирову как бы в роли ходатая. Услышав это, Александр Яковлевич побагровел, весь затрясся, с трудом выговаривая слова, произнес: «Если… он посмеет… сюда войти… я ему… я ему… я ему дам по морде». И жестом показал, как он это сделает. Человек высокой культуры, интеллигент до мозга костей и вдруг… даже не по физиономии, а просто… по морде! По одному этому можно было судить, как Александр Яковлевич был взбешен, оскорблен постыдным, как он квалифицировал, «предательским бегством руководителя театра». Тот, конечно, не рискнул появиться не только в нашем вагоне, но даже в этом поезде, и Таиров не осуществил своей угрозы.

Больше мы не видели нашего директора и ничего о нем не слышали. Лишь через двадцать лет после войны, приехав на гастроли в Москву с Ленинградским театром музыкальной комедии, которым я тогда руководил как главный режиссер, пришлось услышать его фамилию. Он преуспевал, жил в Москве, занимал ответственную должность в учреждении искусства, но уже в сфере коммерческой.

После той несостоявшейся встречи Таирова с директором-дезертиром Александр Яковлевич направил в Москву руководству письмо с подробным изложением всех событий и просил утвердить в качестве директора театра Богатырева. Вскоре такое официальное утверждение пришло.

{163} Таким образом, в сложной биографии Камерного театра с единственным, бессменным художественным руководителем и часто меняющимися директорами последним директором оказался Богатырев Александр Зиновьевич.

25 октября! На исходе десятый день нашей эвакуации. Приближаемся к Челябинску, завтра должны туда прибыть. Это всего несколько часов езды до Свердловска. Ждут ли меня? Конечно, ждут, какие тут могут быть сомнения — но близок локоть, да не укусишь. Время военное. Как частному лицу ехать нельзя — нужны документы. А где их взять?

Я решил откровенно поговорить с Таировым. Александр Яковлевич внимательно меня выслушал, поинтересовался, как им там, в Свердловске? Все понял! Понял мое трудное положение. «Ну, конечно, Юлий, поезжайте, устраивайте ваши дела, а я в свою очередь, когда окончательно и точно будет установлено место нашего пребывания, об этом сообщу вам в Молотов. Я надеюсь, вы, не задерживаясь, к нам прибудете».

Всем существом своим преданный искусству, он часто бывал наивен в делах житейских, практических. Но я-то понимал, что одного разрешения мало — нужны еще документы. А потому набрался храбрости и высказал еще одну просьбу: поскольку директора, увы, у нас нет, не можете ли вы, Александр Яковлевич, выдать мне такую официальную бумажку в том, что я в командировке или в отпуске для устройства своей семьи?

— К сожалению, — ответил он, — никак не могу. У меня нет не только печати, но даже бланка. Я попробую поговорить с Млечиным, может быть, он это сделает.

И вот меня пригласили к Млечину. Владимир Михайлович был, как всегда, приветлив: «Мне Александр Яковлевич говорил о вашей просьбе. Конечно, какие могут быть сомнения. Такой документ я вам отпечатаю, только {164} не на бланке. Их у меня сейчас нет, они упакованы в ящике и находятся в багаже. Но печать и пишущая машинка всегда со мной». Тут же составил текст документа, который должен мне помочь на законном основании перебираться из города в город. Владимир Михайлович его отпечатал на листке из школьной арифметической тетради, сам подписал, дал подписать Левину, поставил печать и вручил мне. Этот уникальный документ, свидетель тех лет, где Млечин фигурирует как директор двух театров, а я как актер этих театров, у меня сохранился. Получив официальное разрешение на отъезд в Свердловск, а затем и в Молотов, я успокоился. Итак, надо готовиться к этому сложному и пока еще не очень понятному этапу эвакуации.

На всех станциях — больших и маленьких — я выбегал и — прямым ходом на базарчики, чтобы приобрести что-нибудь нужное и полезное: не приезжать же в Свердловск с пустым рюкзаком.

Возвратившись однажды с рюкзаком, набитым крупным золотистым луком, я не заметил, как ко мне подошел Александр Яковлевич: «Юлий, мы хотели бы воспользоваться предстоящей вашей поездкой в Молотов и просить вас сделать для театра одно очень нужное дело. В Молотов, нам известно, эвакуирован Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова. У меня прекрасные отношения с Радиным и Баратовым, да, кроме того, по-моему, Леонид Васильевич вам приходится родственником. И они, надеюсь, не откажутся помочь Камерному театру в нашем тяжелом положении и смогут выделить из своего богатого гардероба, взаимообразно, костюмы хотя бы для одного нашего спектакля — для “Адриенны Лекуврер”». Я с радостью согласился выполнить это поручение. Тут же Таиров передал мне напечатанное на машинке на имя руководства {165} Кировского театра гарантийное письмо, в котором я фигурирую в качестве представителя театра; его подписали Таиров и Богатырев. И это необычное Письмо тоже сохранилось в моем архиве.

Заканчивалось 25 октября. Все готовились к завтрашней встрече с Челябинском — конечным пунктом нашего совместного пути.

В Челябинск прибыли не только театры, но и многие другие организации и предприятия. На вокзале масса народа — шум, гам, столпотворение. Пройдет, пожалуй, не один день, пока со всеми разберутся, рассортируют и в конце концов направят в назначенные пункты. А я не хотел терять ни одного дня. Попытался узнать у Александра Зиновьевича, куда направляют наш театр? «Пока неизвестно, — говорит, — вроде намечают Казахстан, Караганду или Балхаш или еще какой город. Казахстан большой, — никто точно сказать не может». Я сказал Богатыреву, что ждать не могу и должен немедленно отправляться в Свердловск.

На вокзале нас встречал режиссер Гершт. По окончании Ленинградского института он был направлен на стажировку в Московский камерный театр, ассистировал Таирову при постановке «Оптимистической трагедии». В Челябинске успешно работал главным режиссером в областном драматическом театре, жил в прекрасной, благоустроенной квартире. Тут же забрал Коонен и Таирова и повез к себе домой.

А я, взвалив на себя уже потяжелевший рюкзак, отправился искать какой-нибудь поезд, отправляющийся в нужную для меня сторону.

О моих железнодорожных приключениях можно было бы написать особую книгу. Жизнь пассажиров железных дорог в военную пору на востоке страны была полна всякого {166} рода неожиданностей, нестыковок, конфликтов — иногда комических, иногда трагических. Тут было, где развернуться и человеческой доброте, и человеческой же злобе и корысти. А в общем-то шла борьба за выживание, за свое место у окошка кассы, за свой рюкзак, за свою крохотную частицу площади вагонной полки. Об этом много писалось и еще много будет написано. Я же ограничусь констатацией того, что с превеликими трудностями и разного рода приключениями за сутки все-таки добрался до Свердловска.

27 октября. Раннее утро, еще не полностью рассвело. После душной и затхлой вагонной атмосферы с удовольствием вдыхал свежий, чистый, морозный воздух.

В этом городе я побывал впервые с Камерным театром на гастролях в 1933 году. Тогда мы не только показывали спектакли в театре, но и вели шефскую работу, главным образом на Уралмаше. Концерты прямо в цехах, встречи с рабочими, Таиров рассказывал о Камерном театре, его истории и творческих планах. Писал статьи в местные газеты. Я хорошо помню, как свердловчане горячо принимали наши спектакли, а местное руководство старалось обеспечить нас всем необходимым.

Оказавшись здесь волей обстоятельств в 1941 году, всего через восемь лет после первого посещения, я не узнал города. Он разросся, появились новые здания, театры, кино и др. На этот раз, конечно, я не рассчитывал ни на радушие, ни на гостеприимство, ни на особое внимание. Отлично понимал, что я всего лишь песчинка в том лавинном людском потоке, что пришел и прошел через Свердловск и Урал.

Вот в чем был абсолютно уверен, ни одной минуты не сомневался — так это в том, что одна душа меня ждет и тоскует — Наташа. Иду по улицам Свердловска в то раннее {167} утро. Транспорта никакого. У редких прохожих спрашиваю, как найти нужную мне улицу. В этом городе многие улицы идут в гору. И вот, спускаясь с такой крутой безлюдной улицы, вдруг чувствую — сердце «екнуло»! Внизу переходит улицу женщина с детской коляской. Они! Я побежал. И у Наташи, как она потом говорила, тоже «екнуло» сердце, когда увидела бегущего с горы мужчину.

Вот так мы и встретились. От неожиданной радости Наташа расплакалась — обнимает меня, а слезы рекой. Маришка же, сидя в коляске, насупилась, смотрит недружелюбно. Что это за чужой дядя обнимает маму? Почему она плачет? Наташа, улыбаясь сквозь слезы, убеждает Маришку: «Это же папа приехал, твой папа… папа…» В ответ малышка пролепетала: «Ма… мма» — это слово тогда ей было привычней. Внезапный сигнал грузовой машины дал нам понять, что мы нашли не очень подходящее место для объятий. Я схватил коляску и — бегом с мостовой на тротуар. От резкого рывка Маришку качнуло вперед, а когда я ее опять посадил в прямое положение, она удивленно смотрела на меня своими большими, широко открытыми глазами, не понимая — то ли ей заплакать, то ли улыбаться.

Наташа, до того как идти на работу в радиокомитет, по утрам обязательно гуляла с Маришкой на свежем воздухе. А потом малышка весь день сидела дома в своей кроватке за натянутой сеткой, ожидая, когда кто-нибудь из взрослых придет с работы или вернутся девочки из школы. Играла с надоевшими игрушками, иногда засыпала, часто плакала, безуспешно зовя кого-нибудь. Наташа всегда заставала ее заплаканной. Бедная девочка! Ей лишь через месяц с лишним исполнится годик, а уже испытала горечь войны. Да, не щадит война ни старых, ни малых.

{168} «Леонид Константинович Луканин, не подумав, наверное, что это кровно касается меня, сообщил, — сквозь слезы говорила мне Наташа, — что у них на работе ходят упорные слухи, будто все поезда с эвакуированными московскими театрами по дороге немецкие самолеты разбомбили, погибла масса народа. Но я не хотела, не могла этому верить. Не представляла себе дальше жизни без тебя и ждала! Ждала и верила, что ты не можешь погибнуть, не имеешь права, и верила, что ты жив, а если жив, то обязательно к нам приедешь!» И опять заплакала. «Теперь уж ни на какие, даже кратковременные, разлуки я не согласна. Я одна так намучилась, и Маришка, бедная, хлебнула горечи». Не зная того, что происходит вдали от Свердловска, на фронте, в захваченных немцами городах, она представляла свои мытарства особенно тяжкими — не с чем было сравнивать. Я как мог старался ее успокоить, объясняя, что сейчас к жизненным условиям надо подходить с другими мерками. Мы здесь все же в безопасности. Мы не знаем тех ужасов, что испытывают женщины, дети, старики на оккупированных немцами обширных территориях, какие преступления, какие чудовищные зверства творят фашисты.

Ей трудно было это понять. Участвуя с Камерным театром во всех гастрольных поездках за рубеж, она в 1923, 1925 и 1930 годах объездила всю Европу, была и в Германии. Там у нее было много друзей, она прекрасно знала и любила немецкую литературу. Поэтому никак не могла поверить, что немцы — культурная нация, наследники величайших гениев — способны на такое. Но факты были неопровержимы.

Наконец, мы пришли домой. Наташа сказала, что ей хотелось бы угостить хозяев пивом по случаю моего благополучного приезда. И попросила меня, пока будет кормить и укладывать спать Маришу, сходить в магазин.

{169} Надо же — вот так просто взять и купить пиво — без карточек, без спецталонов. Но так оно и было. Отстояв очередь, я в конце концов увидел, как запенилась в моих бидонах золотистая жидкость. Чтобы закрыть крышкой, отпил пену, вздувшуюся куполом. А затем не удержался и отведал еще раз, и показалось, что более вкусного, более душистого пива никогда раньше не пил. Если учесть, что целые сутки маковой росинки у меня во рту не было, то станет ясно, почему пришел домой с некоторым туманом в голове.

Подробно рассказал Наташе о том, что произошло во время нашей разлуки. Знакомому со всеми этими событиями читателю нетрудно догадаться, как волновалась Наташа. Неожиданно она встала и решительно заявила:

— Мы ни в какой Молотов не поедем! Мало того, что у Леонида Васильевича, кроме своей семьи, еще мама с Аней, чтобы приехали еще мы и тоже сели ему на шею. Никогда! Ни за что! Больше разлучаться нам нельзя, немыслимо. Где будешь ты — там и мы, какие бы ни были условия. Только вместе. Необходимо работать, быть с театром, разделять его судьбу.

— Прежде всего успокойся, Наташа, и не разбуди Маришку. Не надо меня убеждать в том, в чем я и сам твердо убежден. Но пока нам неизвестно, куда направлен театр. А сидеть на шее милых Луканиных, так героически переносящих неудобства нашего нашествия, больше невозможно. И главное — я взял на себя обязательство привезти костюмы для «Адриенны». А для этого необходимо попасть в Молотов!

— А ты уверен, что Леонид Васильевич сможет сделать то, о чем его просят? Давай спишемся с Баратовым, подождем его ответа.

На другой же день я послал письмо в Молотов. Вложил в конверт и выданный мне документ — гарантийное письмо на имя Радина и Баратова. (Впоследствии, уже после {170} войны, Леонид Васильевич вернул мне это письмо, каким-то чудом у него сохранившееся.)

… А в день моего приезда устроили застолье. Собралась вся семья Луканиных: Леонид Константинович, Клавдия Андреевна, школьницы Оля и Рита. Все НЗ выложили на стол. И пиво свое дело сделало: настроение поднялось, языки развязались. Разошлись, когда из темного окна уже давно глядела на нас огромная холодная луна.

И, как и положено после пира, начались будни. Наташу прописали в Свердловске, ей, работнику радиокомитета, выдали продовольственные карточки как служащей, а Маришке — детские.

Я же как непрописанный остался без карточек, рынок был недоступен, на нем покупали только самое необходимое для ребенка. Я мучался от сознания, что являюсь иждивенцем жены и дочери. Узнав от Клавдии Андреевны, что в Филармонии для работников искусств организован горячий завтрак, очень этому обрадовался и ежедневно к 12 часам направлялся в Филармонию, где получал полную кастрюлю каши из перловой крупы. Еще отдельно, в бумажку насыпали две чайные ложечки сахарного песка к чаю, поскольку это считалось завтраком. Дома Наташа из этого завтрака готовила обед. В часть каши добавляли несколько нарезанных картофелин, получался суп, остальная каша шла на второе.

Подробней о жизни в тогдашнем Свердловске вспоминать не хочется — неинтересно, тяжело, обидно и горько. Вынужденное ожидание, вынужденное безделье при моем постоянном стремлении к движению, к деятельности влияли на меня угнетающе.

С нетерпением ждали вестей из Молотова, чтобы принять то или иное, но окончательное решение. Пошел ноябрь — шестой месяц войны, а на фронтах пока мало утешительного. Невыносимо чувствовать себя здоровым, {171} полным сил, энергии и сидеть в глубоком тылу, ничего не делая. Мучительное состояние!

Не скрою, ни на минуту не оставляло меня стремление попасть на фронт, настоять в военкомате на отправке в сражающуюся армию. От Наташи, конечно, я это скрывал. Однажды только поделился мучившими меня идеями с Леонидом Константиновичем, но от него не получил поддержки.

Удивительная вещь. Сейчас, будучи в преклонном возрасте, ощущаешь, что время летит с неудержимой быстротой, не успеешь оглянуться — еще день, еще месяц, еще год позади, а вот тогда, там, на Урале, дни казались годами. На душе становилось тоскливей и пасмурней.

Тут-то, наконец, судьба сжалилась над нами. 21 ноября почтальон принес долгожданный ответ Леонида Васильевича. Он приглашал нас приехать, обещал встретить и приютить, но для нашего театра ничего сделать не мог, не потому, что не хотел — не имел возможности. Они вывезли из Ленинграда костюмы, декорации, реквизит лишь для нескольких русских опер, рассчитывая на скорое возвращение домой, в Ленинград.

Мы решили ничего больше не ждать, а немедленно отправляться в Казахстан. Но надо было еще раз попытаться узнать, где нашел пристанище Камерный театр. Накануне отъезда я обошел все учреждения, имеющие какое-то отношение к искусству, к культуре: филармонии, отделы культуры обкома партии, облисполкома. Везде выражали сочувствие и понимание, но ничего конкретного сообщить не могли. Безуспешной оказалась и попытка дозвониться в Москву до заведующей отделом кадров Марии Ираклиевны Бибиковой, энергичной, деловой женщины, которой Таиров, чьим безграничным доверием она пользовалась, поручил охранять театр.

{172} Вооружившись всеми имеющимися у меня документами, я направился в «железнодорожное царство» для выяснения имеющихся возможностей добраться в города Казахстана.

Началась наша необычная одиссея. Мы влились в поток пассажиров, теснящихся в помещениях вокзалов, часами, а то и сутками простаивающих у окошечек касс, всеми правдами и неправдами добивающихся приема у разного рода железнодорожного начальства, до отказа набивающих промозглые вагоны, не знающих, когда отправится поезд, сколько и на каких остановках простоит, когда доберется до конечной… Но у всех наших товарищей по несчастью было перед нами одно преимущество; они знали куда едут. А наш адрес — Казахстан; каким-то образом нам еще надо было узнать, в какой точке этого необозримого пространства окажется цель нашего путешествия — наш театр.

Я уже писал, что не намеревался превращать свои воспоминания актера в путевые заметки. Но в памяти, даже по прошествии десятилетий, так ярко запечатлелись эти необычные странствия, что трудно удержаться, чтобы не описать хотя бы некоторые эпизоды.

Наше путешествие началось с приемной начальника управления Свердловского железнодорожного узла. Сидя на стуле в углу этой приемной, я наблюдал за происходящим. Невольно вспоминались похожие сцены из многих спектаклей, но ни в одном из них не видел я такого общего нерва, таких тонких нюансов. Только подлинная, рожденная самой жизнью ситуация может создать такую напряженную атмосферу. И как по-разному, у каждого по-своему выражается казалось бы одинаковое для всех состояние. Как блестяще «играли» эти «неактеры» в этом натуральном «театре жизни»!

Мне повезло. Уже поздно вечером я попал на прием.

{173} — Как же это вы, артист, умудрились потерять свой театр? — спросил с некоторой иронией немолодой уже, усталый, с серым, изборожденным морщинами лицом человек. Но тут же, махнув рукой, добавил:

— Хотя, впрочем, в такое время и не то возможно.

Выслушав меня, он написал на листочке распоряжение о выдаче двух билетов на поезд № 8, следующий через Петропавловск на Караганду и до конечного пункта линии — города Балхаш, дружески пожелал скорее найти свой Камерный театр.

Чуть ли не танцуя, я направился в кассу. Но кассирша очень быстро охладила мой пыл: «Пока нам неизвестно, когда прибудет восьмой поезд, но если даже и прибудет, то еще неизвестно, будут ли на него вообще какие-нибудь места».

После долгих хождений по инстанциям, после бесконечных ожиданий удалось, наконец, получить билеты на поезд. Правда, не на 8‑й, а на 20‑й.

До отхода 2 часа, а дел невпроворот. Прежде всего нужно узнать, где сдают багаж и вообще можно ли его сдать. Слава Богу, здесь никаких очередей: «Привозите, примем». Но как привезти? Бегаю по улицам, безуспешно пытаюсь остановить машину. На душе и обида, и злость, и тоска, и отчаяние.

Неожиданно резко загромыхало по булыжнику: на большой скорости из переулка вылетел грузовик. Пустой. За рулем — солдат. Не помня себя, я выбежал на середину мостовой, раскинув руки, преградил дорогу. Заскрежетали тормоза. В окно высунулся по пояс совсем юный солдат: «Ты что это, совсем уже?..» И покрутил пальцем у виска. Я стою, не могу унять дыхание, не могу вымолвить и слова. Мой вид, видимо, произвел на него впечатление. Он замер, и после паузы: «Тебе что?» Тут я без остановки затараторил: {174} «Помоги, браток… Понимаешь, жена, дочь, билеты на руках… я артист… жена тоже артистка… Камерный театр… родной… надо уезжать»… Тут я еще быстрей затараторил, боясь, что он уедет. «Погоди, погоди, артист!» — уже без раздражения. — «Никак не пойму, от меня-то чего нужно?»

Несколько придя в себя, я объяснил, что отниму у него немного времени, прошу только подкинуть к вокзалу меня с багажом. Дом мой близко, вещи уложены. Жена и дочь давно ждут. И он помог. И уложить вещи, и сдать их в багажное отделение. Денег не взял. На вопрос, как его величать, ответил: «Да просто Витя». И сам в свою очередь спросил: «Из какого театра будете?» «Из Московского камерного». «Не слыхал»…

Теперь предстояло сесть в вагон. Это казалось не столь сложным, тем более что удалось сговориться с толковым носильщиком. Когда вдали показался поезд, носильщик мне шепнул: «Идет наш двадцатый!» Я решил идти ему навстречу, чтобы первым встретить мой девятый вагон. Иду, постепенно удаляясь от вокзала, оглядываясь на идущих за мной, незаметно ускоряя шаг, отрываюсь от них. Рядом никого. Подходит, сбавляя ход, наш поезд. Отсчитываю вагоны: первый, второй, седьмой, восьмой и… вот он, девятый. Прыгнул на первую ступеньку, умудрился ухватиться рукой с чемоданом за поручни. Только поднялся еще на одну ступеньку, как поезд резко дернуло, пальцы соскользнули с поручня, меня заносит назад, вот‑вот упаду. Но пассажиры, тоже прыгавшие на ходу, прижимают меня к двери. Стою первый, а носильщик, вижу, с моим чемоданом стоит поодаль и укоризненно качает головой.

Проводница открыла не нашу дверь, а противоположную. Выходят прибывшие. Я стою, стиснутый со всех сторон, {175} не могу двинуться ни туда, ни сюда. Надеюсь, откроют в конце концов дверь — и я буду первым. Стучим по стеклу, показываем билеты. Но проводница занялась уборкой. Носильщик каким-то образом обошел поезд и проник с главной стороны в наш вагон, что-то доказывал проводнице, время от времени показывая на меня, прижатого к стеклу за дверью. Наконец, проводница открыла дверь, и мы лавиной ворвались в вагон. Но что за чудеса — он оказался полон, ни одного свободного места. Как же он был набит раньше, если после того, как из него, казалось, вышли все пассажиры, не освободилось ни одного места.

На всех лавках, полках едут раненые, в бинтах головы, руки, ноги. Молодой сержант с рукой на перевязи лежит на нижней лавке. Обращаюсь к нему: «Товарищ, не потеснитесь ли, не уступите ли женщине с грудным ребенком кусочек места? Очень вас прошу!» «Женщине и ребенку еще можно, приводите, как-нибудь устроимся!» Мой носильщик отдал мне чемодан и быстро пошел за Наташей и остальными вещами.

Наташа пришла усталая, со спящей Маришкой на руках. Внесли вещи, устроили Маринку на лавке в углу, что ближе к окну. Я вышел с носильщиком на воздух. Попрощались дружески.

— А вы, видать, человек рисковый, — как это можно? — поезд шел еще шибко, а вы с двумя чемоданами прыгаете на ходу! Я не стал за вами прыгать, мне жить пока не надоело! Я ответил: «Нужда заставит — и не такое еще сделаешь». Он пожал мне руку: «Счастливо добраться до места». Если бы я точно знал, где это место, куда мне надо добираться…

Долго простояв по непонятным причинам, поезд, наконец, медленно пошел к вокзалу. Смяв проводников, пытавшихся {176} сдержать толпу, ворвались в вагоны пассажиры. Их было много. Где и как они разместились — трудно объяснить: на вещах, в проходах, на третьих полках для вещей, в тамбуре, словом, ни одной щели не осталось незанятой.

… Еще одно воспоминание. Марина давно спала, а проснувшись среди глубокой ночи, попросила пить. Она уже произносила, правда, по-своему, много слов. Наташа ее напоила и шепотом стала уговаривать еще поспать: «Видишь, как за окном темно… еще ночь… все спят и мы с папой тоже будем еще спать, поспи, пожалуйста!..» Напоив малышку, Наташа показала мне почти пустой термос…

Узнаю у проводника, что скоро должна быть станция, где всегда есть кипяток. В те годы на вокзалах, на всех станциях функционировали кипятильные баки в специальных домиках с выведенными наружу крупными кранами. Пассажиры прибывающих поездов выстраивались в очередь, запасались кипятком на дорогу. Как только наш поезд остановился, я на быструю руку, как сидел — без пиджака, в рубашке — накинул на плечи пальто, и, вооружившись чайником, выскочил из вагона. Судя по большому количеству путей, это была узловая станция, и я зашагал через рельсы, шпалы, перелезал через стоящие на путях товарные вагоны. Ночь была темная, редкие столбы со слабыми лампочками на них едва освещали дорогу, а калоши то и дело сваливались с ног и не позволяли быстро идти. Добрался, наконец, до небольшого вокзальчика и прежде всего — в газетный киоск, но ночью он закрыт, буфет — тоже, тогда — за кипятком. Кипятильники в конце платформы — еще издали заметил по пару, который окутывал эту выкрашенную свежей белой краской кипятильную избушку!

{177} Набрал полный чайник крутого кипятка и обратно. Повторил тот же путь: через рельсы, шпалы, через пустые товарные вагоны, наконец, все препятствия позади, сейчас увижу наш поезд. Но что это? Поезда нет… Раньше, чем я что-либо мог сообразить, холод прошел по всему телу. Поезд ушел! Предательски ушел! Без гудков, без предупреждения. В обиходе такое «событие» называют «отстал от поезда», а фактически не я от него отстал, а он от меня ушел, а я оказался в пиковом положении — в легкой одежде, без документов, без денег. Но больше всего, конечно, меня волновало положение Наташи. Как в Петропавловске она будет выгружаться с Маришкой? В расстроенных чувствах даже не поинтересовался названием станции.

Дежурный, человек уже немолодой, в сильно поношенной, потертой форме, сказал с укоризной: «Что же вы, гражданин, не спросили у проводников? Им хорошо известно, что двадцатому стоянка здесь недолгая».

— Как же мне быть? Жена с ребенком окажутся в тяжелом положении. Любым способом я должен догнать двадцатый! Помогите, очень прощу вас!

— Не знаю, как вам помочь… Следующий двадцатый здесь пройдет только через два дня! Впрочем… У водокачки набирает воду паровоз, он следует через Петропавловск, попытайтесь уговорить машиниста, может, войдет в ваше положение!

Побежал к водокачке. Я у паровоза. На верхней ступеньке, на пороге машинного отделения сидит машинист. Лицо в черных разводах, в промасленной телогрейке, с удовольствием затягивается папиросой, отдыхает, пока работает водокачка.

Обращаюсь к нему как можно любезней:

— Дорогой товарищ! Очень прошу, помогите в моей беде!

{178} Рассказал ему все. В ответ:

— Не можем, не имеем права! А документы у вас имеются?

— Я же вам рассказал…

— Значит, кто вы — неизвестно?

— Я артист московского театра.

— Да артистов сейчас много развелось!

Бросил окурок, сплюнул и отрезал: «Не имею права!» И удалился к себе, а я побрел вдоль вагонов, прицепленных к этому паровозу, их оказалось всего 5‑6. Все товарные, плотно закрытые тяжелыми металлическими запорами, лишь в последней теплушке дверь-ворота распахнуты во всю ширь, а в вагоне какой-то народ… Многие в военных шинелях, без знаков различия, в стеганых телогрейках, в зимних шапках-ушанках.

Я обратился ко всем, ко всему вагону: «Братцы! Помогите, прощу вас! Погибаю совсем!»

Кто-то из глубины вагона высоким фальцетом выкрикнул:

— Самим жрать нечего!

— А мне еды не надо!

— Да чего надо?

— Я отстал от поезда, выбежал за кипятком для ребенка, а поезд ушел. Позвольте к вам присоединиться, я много места не займу, тут с краешка и посижу у дверей. Разрешите, прошу вас, приютите!

— Горючее есть?

— Есть горячее, пожалуйста.

Я протянул чайник. Раздался слабый смешок.

— Его сам пей! Он нам вреден для здоровья, — смех усилился. — Нам чего-нибудь погорячительней.

— Нету у меня ничего, выскочил почти раздетый, даже в галошах.

{179} Неожиданно раздался довольно резкий, с хрипотцой, голос, которому надоел, видимо, этот бесцельный разговор: «А ну! Прыгай, прыгай!»

Я понял это как приглашение и ловко впрыгнул в вагон, сел у края на пол, свесив ноги наружу.

— Э… эй… не сюда, прыгай, топай отсель подальше!

Кто-то вступился за меня.

— Раз уже тута, пущай сидит, видать, не врет!

В это время раздался протяжный гудок паровоза. Состав двинулся, постепенно набирая скорость. Я сидел на полу, прислонившись к косяку распахнутой двери.

— Да ты заходи, а то еще на ходу убьешься! — кто-то проявил заботу обо мне.

— Спасибо, ребята! Мне так удобнее!

Постепенно все угомонились и улеглись спать. А я сидел. Клонило ко сну, раздававшийся из глубины вагона храп усиливал сонливость. Но я всеми способами заставлял себя бодрствовать, с усилием разжимал смежающиеся веки. Сидел по существу на ветру, коченел. Укутался в пальто, застегнув его на все пуговицы, поставил между колен еще теплый чайник. И все-таки заснул.

Сколько проспал? Может быть долго, а может быть мгновение! Проснулся от сильного толчка. Паровоз резко затормозил, и вагоны один другому передали этот резкий толчок. Мы остановились, со сна ничего не могу понять. Только все тело ноет, как больной зуб. Кругом тьма, непонятно, где остановились. Станции не видно. На следующем за нашими вагонами пути тоже остановился какой-то пассажирский состав. Окна слабо освещены. Сердце кольнуло! Мой? Неужели мой? Спрыгнул на землю. Подхожу к поезду, спрашиваю у выглянувшего сонного проводника:

— Двадцатый?

— Да!

{180} — Мой! Ура!

Нашел девятый вагон. Та же тишина, все как было, ничего не изменилось, все спят. Одна Наташа сидит около спящей Маришки с открытыми глазами, с каким-то каменным выражением лица.

«Ты?» — шепотом спросила, не веря своим глазам. «Я». От бессонной ночи, холода, волнений, переживаний, выпавших на мою долю, в голове, во всем теле ощущение какого-то тумана, какой-то «невесомости».

Может быть, это все мне приснилось? Ничего подобного не было, просто бредовый сон? Но в руках зажато неопровержимое доказательство — полный чайник уже давно остывшего кипятка. Это все же был не сон. Наташа обняла меня.

— Я была уверена, что ты придешь, не можешь не придти…

Раннее утро. Совсем рассвело. Наступило первое число декабря 1941 года. Маришке исполнился годик, уже целый год она радует и украшает жизнь своих родителей. Она проснулась, я взял ее на руки, поздравил с первым годом со дня рождения, крепко поцеловал. Она своими ручонками обняла меня, еще не умея целоваться, уткнулась носиком и губками в мою шершавую, небритую щеку.

… Прибыли в Петропавловск — город на севере Казахстана, у границы с Россией. Выдался удивительно яркий, солнечный, с легким морозцем день. Точно такое же солнечное утро было в Москве год тому назад, в 1940‑м. Я хорошо это помню! Тогда день начинался у меня совсем иначе. Разбудил ранний телефонный звонок, поздравивший меня с рождением дочери. И я в новой роли счастливого папы с большим букетом цветов помчался в клинику профессора Малиновского, находящуюся на Девичьем поле, где лежала Наташа и родилась Марина.

{181} Придя домой, просматривая газеты, увидел таблицу очередного тиража. Проверив, обнаружил, что на одну из имевшихся у меня облигаций выпал выигрыш на крупную сумму. Действительно, счастливый и радостный день!

И Петропавловск встретил нас таким же ярким, солнечным днем и тоже принес много хороших неожиданностей. На вокзале оказалась прекрасно оборудованная светлая, чистая, теплая комната матери и ребенка. Наташа с Маришкой могут помыться, привести себя в порядок и даже сварить на плите кашку для ребенка. До отправления поезда на Караганду и Балхаш еще более двух часов, посадка не объявлена. В киоске купил все газеты, что были в продаже, и по сложившемуся ритуалу направился на базар.

Большая площадь, освещенная ярким солнцем, напоминала знаменитые базары на Полтавщине, на Украине — и чего только там не было: живые гуси, утки, куры, поросята, яйца и т. д., и т. п. Только нам все это не подходило! И буфет при вокзале меня ошеломил не меньше своим изобилием, от которого уже давно отвыкли. Большие, щедрые куски жареного гуся, кур, говядины, вареные яйца, пироги разных сортов, пирожки и вкусное разливное темно-красное, почти черное, вино.

Я, конечно, не преминул после свердловской «не очень сытой» жизни воспользоваться открывшейся возможностью пополнить наш весьма и весьма скудный продовольственный запас.

К удачам начала дня прибавилась еще одна — наш вагон оказался пустым в буквальном смысле слова. Желающих ехать дальше в этом направлении не оказалось, может быть, в других вагонах и были пассажиры, но не в нашем. Две проводницы, очень молодые казашки, с обаятельными улыбками, обнажавшими два ряда крупных белых зубов, приняли нас как гостеприимные и любезные хозяйки, даже {182} помогли внести вещи. Познакомившись с Маришкой, быстро с ней подружились и тут же затеяли игру. Молоденькие девушки, наверное, еще не успели забыть свое детство, сами получали удовольствие. Как только поезд отошел, я соорудил между лавками из чемоданов стол, а Наташа его сервировала. И мы организовали «банкет» по случаю дня рождения Маришки. На столе разнообразные вкусные вещи и даже вино. В нашем торжестве приняли участие Маришины «подруги» — обе проводницы. Так оригинально, в поезде, был отпразднован первый день рождения в жизни Марины Хмельницкой.

… В Караганде я прежде всего отправился к начальнику станции и стал расспрашивать о Камерном театре.

— Тут есть какой-то театр, не то детский, не то кукольный, а может, и цирк. Но такого, как вы называете, точно нет.

— А не слыхали, случайно, в Балхаше нет такого?

— Нет, не слыхал…

Но начальник станции вроде бы запнулся и стал что-то припоминать…

— Да, тут как-то попадался мне багаж, ящики шли в Балхаш, для театра, только не с названием «тюремный», не припомню такого.

Название «Камерный» не запомнил, а по ассоциации у него родился «тюремный». Это меня рассмешило, я его поправил «не тюремный», а «Камерный».

— Нет, не помню!

Хотя эта метаморфоза с названием меня развеселила, но настроение в целом не исправила. Однако появилась смутная надежда, что театр в Балхаше.

Вернулся в вагон и сообщил, что едем дальше. Проводницы были рады, им не хотелось с нами расставаться. Одна из них побежала в багажный вагон предупредить, что {183} в Караганде выгружать наш багаж не следует. От Караганды до Балхаша расстояние невелико — часа примерно через два прибыли в Балхаш. Кругом бесконечная заснеженная степь. Ничего похожего на вокзал — маленькая избушка, обозначавшая станцию конечного пункта «Балхаш». Дальше пути нет, тупик. И для нас тупик, если здесь не окажется театра, просто катастрофа. Куда тогда деваться? Все дурные мысли стараюсь от себя гнать, веря, что так удачно начавшийся день не подведет. Отправился на станцию. За столом у телефона сидит начальник станции. Я к нему умоляюще:

— Скажите, пожалуйста, не находится ли в Балхаше театр, эвакуированный из Москвы? Камерный! — я подчеркнул название «Камерный».

— А вы кто такой?

— Я актер этого театра. Ищу его, был в Караганде, там его нет, последняя надежда на Балхаш.

Видимо, я говорил, очень волнуясь.

— Успокойтесь, товарищ артист. Есть у нас такой театр.

Вот так закончился очередной этап нашей одиссеи.

Не прошло и часа, как на вокзал примчался грузовичок, из кабины выскочил Валя Нахимов — сын нашего актера, работавший в театре осветителем. Я знал этого худенького мальчика раньше. Он часто приходил за кулисы к отцу. Сейчас показался возмужавшим. Мы встретились, как близкие родственники. Наташа с Маришкой сели в кабину с шофером, а мы с молодым Нахимовым забрались в кузов. Мы ехали по бескрайней белоснежной степи. Вдали показалось знаменитое Балхашское озеро, на берегу — поселок из барачного типа домов. Стоявшие между ними каменные четырехэтажные казались небоскребами. В эти благоустроенные, с центральным отоплением, {184} водопроводом и прочими удобствами дома и были поселены работники Камерного театра.

Мне с семьей выделили большую, просто огромную, как у нас в Москве, комнату в два окна. По соседству, через стенку и дверь, жила чета Черневских. Условия для тех времен просто идеальные. Во всех комнатах этого дома горели ослепительно крупные электрические лампы, а отопительные батареи были настолько горячи, что нельзя было до них дотронуться. Вообще надо сказать, что руководство города очень тепло и радушно встретило театр.

Маришка, конечно, сразу стала центром нашей общей с Черневскими квартиры. Соседи полюбили ее, с удовольствием с ней возились. «Дядя Вася» у Маришки не получалось, звучало так: «Дядя Бадя». Эта кличка за Василием Васильевичем и закрепилась. В дальнейшем мы так его и звали — Дядя Бадя.

Я на скорую руку помылся, побрился и помчался в театр. Разыскать его было нетрудно. Типичное для сельских и поселковых мест помещение, длинный деревянный сарай без окон.

Трудно передать словами то чувство радости, какое я испытал при встрече со своими товарищами.

Казалось, мы были в разлуке не полтора месяца, а годы. Сразу попал в их окружение: Ганшин, Бобров, Чаплыгин, Нахимов и другие, с которыми покинул Москву в тот памятный день 16 октября. Тут же оказались и многие из тех, кто отказался эвакуироваться без своих близких, а потом, при первой же возможности вместе с родными покинули столицу, чтобы соединиться с театром. Родной театр, как магнит, собрал почти всех «камерников» под крышей балхашского театра. Коллектив сохранился. Значит, можно работать. И работа шла полным ходом, в чем я убедился в первый же день.

{185} Таиров выглядел несколько осунувшимся, похудевшим.

— Наконец-то, пропавшая душа, — обратился ко мне Александр Яковлевич. — Кайтесь! Почему задержались?

Я рассказал о своих мытарствах.

— Ну, ладно! Я очень рад, что вы с нами, а теперь за работу!

— С удовольствием! Соскучился по спектаклям.

Я спросил, как чувствует себя Алиса Георгиевна.

— Она молодцом! Помогает шить костюмы, сама мастерит кое-какой реквизит, работает вовсю. Скоро будут готовы костюмы для «Адриенны» и начнем играть. Как устроились?

— Спасибо, Александр Яковлевич, очень хорошо!

Театр энергично готовился к открытию балхашского сезона. Электрики развешивали фонари, декораторы вместе с главным художником театра Евгением Кондратьевичем Коваленко подгоняли оформление к габаритам сцены, бутафоры обновляли театральный реквизит, гримеры мыли и завивали парики, актеры репетировали — словом, никто не сидел без дела.

Некоторые костюмы и театральное имущество пришло из Москвы. Кроме того, что застряло в Ленинграде. Там остались костюмы и декорации спектаклей «Мадам Бовари», «Адриенна Лекуврер», «Обманутый обманщик», «Сильнее смерти». Первым решили выпустить спектакль «Сильнее смерти» — это современная пьеса. Костюмы легко подобрали из личного гардероба актеров. Но одновременно работали и над другими спектаклями. Под активным руководством Алисы Георгиевны и художницы театра Валентины Федоровны Кривошеиной, с помощью портних местного ателье шили костюмы, в первую очередь для «Адриенны Лекуврер». В старые спектакли вводили {186} новых исполнителей вместо тех, которые пока еще не прибыли в Балхаш.

Огорчало лишь состояние зрительного зала и сцены, явно непригодных для показа спектаклей профессионального театра. Тем не менее Таиров был, как всегда, бодр и энергичен, старался поднять настроение в коллективе, настроить его на работу. «Мы должны себя чувствовать, как на фронте, — говорил он, — а на фронте не может быть легко, надо помнить главное — наши спектакли нужны людям, живущим и работающим в необычайно суровых условиях, где нет сейчас даже кинематографа — ведь помещение-то мы заняли!» Говорил это с жаром, убежденно, совершенно искренне.

Сверх того, несмотря на усталость, не считаясь со временем, он и в мороз, и в пургу ездил на отдаленные промышленные объекты, где для рабочих и инженерно-технического персонала читал лекции на тему «Фашизм — злейший враг культуры». Эти лекции производили сильное впечатление на слушателей, и он должен был повторять их на разных предприятиях, для разных аудиторий.

Общими усилиями всего коллектива зрительный зал почистили, помыли, прибрали, развесили по стенам афиши и плакаты на военные темы. В общем придали помещению вполне праздничный вид. Отделив небольшую часть удлиненного зала, устроили вход для публики и гардероб. На стене появилось зеркало, и зрители, уже отвыкшие раздеваться на киносеансах, входя в этот, теперь уже театральный, зал, должны были снимать пальто и шляпы, кепки, что создавало празднично-торжественный настрой.

5 декабря 1941 года в газете «Балхашский рабочий» Камерному театру была отведена полоса, в которой перечислялся состав труппы, сообщалось, что открытие сезона {187} состоится 7 декабря, был объявлен и репертуар на первые десять дней. Открывалась полоса статьей А. Я. Таирова, в которой он рассказал, что решением Правительства Московский Камерный театр временно направлен в город Балхаш, куда и прибыло основное ядро актеров во главе с народной артисткой РСФСР Алисой Коонен. Далее он рассказывал о репертуарных планах, а закончил статью следующими словами: «Наша работа в Балхаше имеет для нас еще одно ценное качество. Мы рады работать и играть здесь как потому, что Балхаш является одним из чрезвычайно важных производственных оборонных центров, так и потому, что нам чрезвычайно интересно ознакомить с нашей работой братскую Казахскую республику».

В воскресенье 7 декабря, задолго до начала спектакля, зрительный зал был переполнен. Публика празднично приодета: как театр готовился к встрече со зрителем, так и зрители готовились к встрече с театром. Играли спектакль «Сильнее смерти». В главной роли — Алиса Коонен. Спектакль прошел с большим успехом.

17 и 18 декабря показали нашу первую военную премьеру «Батальон идет на Запад». Спектакль прекрасно приняли, часто представление прерывалось горячими аплодисментами. Перенесенные на сцену эпизоды и действующие лица идущей войны не могли не задеть, не взволновать сердца сидящих в зале.

Изготовление костюмов для «Адриенны Лекуврер» близилось к завершению. Начались репетиции спектакля. Из театра ушел и в Балхаш не приехал превосходный и яркий актер Лев Александрович Фенин, создавший в свое время на сцене Камерного театра ряд великолепных образов. Роль аббата Шуазеля, которую играл Лев Александрович, Таиров поручил мне, а роль Мориса Саксонского, которую до этого играл я, — Николаю Чаплыгину.

{188} Роль Адриенны Лекуврер в исполнении Алисы Коонен, сыгравшей ее более 700 раз, была, несомненно, шедевром актерского искусства, одной из самых блестящих ее работ. Через роль Мориса Саксонского в разное время прошла целая плеяда актеров. Я был одним из последних ее исполнителей до перехода на роль аббата.

Морис Саксонский в чем-то схож с балетным партнером — кавалером. Его назначение — чутко и точно угадывать душевное состояние героини, зорко следить за каждым ее движением, поворотом, порывом — вовремя подойти, подбежать, поддержать, аккуратно усадить в кресло. Особенно остро ощущение этого сходства у меня возникало в последнем действии, когда Адриенна теряет силы, к ней приближается смерть, она мечется по сцене. Конечно, быть партнером Алисы Коонен в этом спектакле было интересно, но не просто. Будучи на сцене с нею рядом, вблизи, наблюдая ее мастерскую актерскую работу, я, конечно, многое получил как актер. И все же охотно уступил роль Мориса и с удовольствием играл по существу комедийную роль аббата Шуазеля, более отвечающую моим актерским склонностям.

Театр пользовался успехом, и на первый взгляд все было вроде бы неплохо. Но лишь до тех пор, пока дело шло о возобновлении старых, не очень масштабных спектаклей, которые как-то удавалось приспособить к условиям балхашской сцены, хотя и не без художественных потерь. А когда встал вопрос о необходимости ставить новые полноценные спектакли, без чего творческая жизнь театра немыслима, стало ясно, что в здешних условиях, на здешней сцене это неосуществимо.

Особенно остро это видел и понимал сам Александр Яковлевич. Мучимый всякими сомнениями, он изложил свои соображения в подробном письме московскому руководству. {189} Вскоре последовало правительственное распоряжение о передислокации Московского камерного театра из Балхаша в главный город Алтайского края — Барнаул. Назначен день отъезда, и мы снова срочно укладываем наш багаж. Проводить нас пришла масса народа, и появившиеся уже поклонники и почитатели театра и его актеров — главным образом молодежь, и руководители города, медеплавильного комбината и других предприятий, учреждений. Высказывали сожаления по поводу нашего отъезда, да и нам было грустно расставаться с городом, который так тепло, радушно и заботливо приютил нас в трудное для всех время.

Итак, прощай, Балхаш!

Здравствуй, Барнаул!

В Барнауле — типичном русском провинциальном городе — театру, к величайшему нашему удивлению, предоставили добротное каменное здание с большим зрительным залом и приличной сценой. Правда, смущало прежнее назначение здания — под театр была переоборудована старая церковь. Но в те времена подобное было в порядке вещей… Артистов разместили в бывшей гостинице — трехэтажном каменном доме. Таирову и Коонен предоставили недалеко от театра большую трехкомнатную квартиру с огромной кухней, где часто проводились репетиции.

Приехали в Барнаул в начале марта, а уже 2 апреля играли премьеру — пьесу Георгия Мдивани «Небо Москвы», которую начали репетировать еще в Балхаше.

Напомню, что это пьеса о летчике Викторе Талалихине, который первым в небе Москвы протаранил немецкий военный самолет. Роль этого молодого летчика играл Сергей Князев. Небольшого роста, худенький, он убедительно показал, что в основе подвига не столько богатырская сила, сколько сила духа, мужество, воля, смелость.

{190} Начались репетиции пьесы Корнейчука «Фронт». К этому времени приехал в театр прекрасный актер Михаил Ефимович Лишин, до того артист Театра революции, блестяще сыгравший в нашумевшей в свое время пьесе Алексея Файко «Человек с портфелем» главную роль. Таиров тут же назначил Лишина на роль Горлова, и тот сразу приступил к репетициям.

Однако для намечавшихся в дальнейшем масштабных спектаклей актеров все же не хватало. Еще до нас в Барнаул был эвакуирован драматический театр из Днепропетровска, и актер этого театра Владимир Кенигсон, узнав о затруднениях Камерного театра, обратился с письмом к Таирову, в котором высказал желание перейти в его труппу и пригласил для знакомства посмотреть спектакли с его участием. Александр Яковлевич предложил Чаплыгину, Ганшину и мне отправиться вместе с ним в клуб меланжевого комбината, где показывали свои спектакли днепропетровцы. Кенигсон играл убедительно, профессионально. Вскоре он стал артистом Камерного театра и оказался не только хорошим актером, но и очень приятным, общительным человеком. С ним перешла к нам и его жена Н. П. Чернышевская.

… На отпускное время труппа разбилась на несколько групп. Две группы направились для обслуживания колхозов, а третья, во главе с директором Богатыревым — с концертной программой на фронт. В эту группу входил и я. Таиров, у которого обострилась болезнь печени, уехал вместе с Коонен и приехавшим в Барнаул писателем Константином Паустовским на алтайский курорт «Белокуриха». Там они усиленно работали над пьесой «Пока не остановится сердце», где центральная роль предназначалась Алисе Коонен.

Наша небольшая фронтовая бригада выехала в Москву, чтобы получить конкретное задание. Так почти через {191} год я оказался в родной столице. Это уже были более радостные времена. Немцы под Москвой получили знатный урок, от которого так и не смогли оправиться. Двери моей квартиры на Тверском бульваре были открыты настежь. Кто-то в ней уже побывал, похозяйничал. Я хотел взять с собой кое-что из одежды, обуви, в чем крайне нуждался. Но если тогда из-за зашторенных окон в темной квартире не смог многое найти, то сейчас, уже при полном свете, тоже ничего не обнаружил. Впрочем, я не огорчился. Квартира цела — и на том спасибо.

В Центральном Доме Советской Армии просмотрели нашу концертную программу, утвердили и дали направление на Калининский фронт. Приехали в небольшой городок Селижарово, из которого по сводкам немцы были выбиты после ожесточеннейших боев. В городке ни одного целого дома, только закопченные трубы.

В первый день мы дали два концерта, на одном присутствовали главным образом солдаты и младший командный состав. Выступали на подмостках, составленных из двух грузовиков. Перед глазами — море голов, загорелые солдатские лица, то заливающиеся смехом, то сосредоточенные и серьезные. И — одним рывком поднимающиеся над головами руки — гром аплодисментов. Незабываемое зрелище!

К вечеру дали концерт в другой части, на котором присутствовало все командование. Нашу актерскую бригаду разместили по палаткам. Было довольно жаркое лето, но к вечеру, тем более к ночи, становилось прохладно, и нас заботливо обеспечили дополнительными одеялами.

После вечернего концерта, только мы разошлись по палаткам, собираясь перекусить, как явился адъютант командующего и сказал: «Командующий приглашает всех артистов на ужин».

{192} Адъютант проводил нашу бригаду в какой-то барак, где нас встретили командующий генерал-лейтенант Юшкевич, начальник политуправления Титов, член военного совета Катков и другие офицеры. Был накрыт стол и приготовлен сытный ужин, а также положенные «фронтовые 100 грамм». Меня поразил командующий: он удивительно был похож на моего любимого актера театра Корша Николая Мариусовича Радина, разница лишь в росте. Хоть Радин был высокого роста, но Юшкевич был еще выше, да к тому же генеральская форма. Я не мог от него отвести глаз, он даже спросил меня, почему я так пристально смотрю на него. Я сказал, что он удивительно похож на одного замечательного, очень талантливого актера из знаменитой династии Петипа. «Кончится война, обязательно пойду его посмотреть». «К сожалению, его уже нет в живых». «Жаль, значит не удастся посмотреть на моего двойника».

Наутро нас собрали и сообщили, что повезут в часть, находящуюся на передовой, они давно не смеялись и хорошо бы их немного взбодрить. К нам подкатила военная открытая трехтонка с лавками вдоль бортов, на которых должна была разместиться вся наша немногочисленная бригада. Из шоферской кабины выпрыгнул водитель с ефрейторскими знаками различия. Но что это? Уж очень знакомое лицо! Да ведь это же тот свердловский паренек — «просто Витя». Хоть и возмужал, и обзавелся белобрысыми усиками. И хоть прошло больше года, я его сразу узнал. Подошел к нему: «Узнаете?» «Ну как не узнать! Артист, что потерял свой театр». И я его обнял. «Ну как, нашли свой театр?» «Нашел! Я никогда не забуду вашей услуги, вашей помощи!» «Ну что вы, все нормально!» Он был несколько смущен моим порывом.

Витя лихо довез нас до места назначения. Концерт на передовой прошел без привычных аплодисментов — там {193} они запрещены. Но каждый номер, каждое выступление пришлось повторять. Потом — непременный обед и поездка в другую часть. За рулем — снова Витя. На этот раз путь был более дальним и трудным. Дорога, шедшая через болото, была выложена бревнами, машину нещадно трясло. «Ехать по клавишам» — так называли здесь езду по такой дороге. И клавиши звучали в полную силу, потому что наш Витя выжимал из машины все, на что она способна.

По прибытии на место полежали на травке, отдохнули. А после концерта — та же картина — не отпускают, пока не пообедаем. И как мы ни отказывались, как ни убеждали, что уже обедали, что сыты сверх всякой меры, все же пришлось принять приглашение. В этот день побывали еще в двух подразделениях, в которых было то же самое — отказ от угощения был бы воспринят как обида. Исконно русское хлебосольство проявлялось и на фронте.

Кроме Селижарова выступали с концертами еще в Торжке и Вышнем Волочке, вернее — в окрестностях этих городов, где располагались воинские части. Привыкли к любой дороге, приспособились к любым эстрадным площадкам. Выступали и на сдвоенных грузовых машинах с откинутыми бортами, и в лесу в окружении деревьев, и на открытых полянах.

Гастроли длились месяц. Заключительный концерт накануне отъезда в Барнаул дали для командования. По его окончании начальник политотдела Титов поблагодарил бригаду Камерного театра и вручил каждому из нас грамоту такого содержания:

Военный совет и политотдел Армии выражает Вам большую благодарность за проделанную работу в составе фронтовой бригады Государственного Московского Камерного театра в частях действующей армии.

{194} Выступая перед бойцами и командирами, Вы даете возможность им бодро провести свой боевой досуг и воодушевить на борьбу с немецко-фашистскими мерзавцами.

Крепко жмем руку, желаем успехов в дальнейшей Вашей работе.

*Командующий армией генерал-лейтенант Юшкевич*

*Член военного совета дивизионный комиссар Катков*

*Начальник политотдела полковой комиссар Титов*.

Радушно и гостеприимно встречали нас везде, где бы мы ни выступали. Так что мы имели возможность воочию убедиться, что и наша работа нужна для фронта.

Удивительно, уезжать не хотелось, но отпуск кончился, начинался осенне-зимний сезон, нас ждали новые работы.

… Вскоре состоялась премьера спектакля «Фронт» Корнейчука, прекрасно поставленного Таировым. Актеры играли очень интересно. Великолепны были Лишин в роли Горлова и Бобров в роли Огнева. Но особенно горячо был встречен в городе спектакль «Раскинулось море широко».

В свое время в работе над спектаклем «Оптимистическая трагедия» сложилась крепкая мужская искренняя дружба между Таировым и Вс. Вишневским, и вполне естественно, что написанная в осажденном Ленинграде Вс. Вишневским совместно с А. Кроном и Вс. Азаровым героическая музыкальная комедия «Раскинулось море широко» после ее постановки в единственном работавшем тогда в городе Театре музыкальной комедии, была предложена Таирову.

{195} В конце 1942 года из блокадного Ленинграда пришел материал. Пьесу прочли труппе, она всем очень понравилась. Привлекали сочетание героического начала с комедийным. Жанр музыкальной комедии всегда соответствовал творческому направлению театра, но, к огорчению многих актеров, да, думаю, и зрителей тоже, после «Богатырей» к этому жанру не обращались. Поэтому и было единодушно принято решение включить «Раскинулось море широко» в репертуар театра и немедленно приступить к репетициям.

Поскольку у Александра Яковлевича вновь разыгралась больная печень, режиссером-постановщиком, конечно, под художественным руководством Таирова, был назначен Богатырев. Начались репетиции, но дело тормозилось отсутствием музыкального материала, а тот, что пришел из Ленинграда, Таиров забраковал, считая его слишком легковесным, типично опереточным. «… Очень и очень нравится мне, — писал он Вс. Вишневскому, — как я уже писал тебе об этом, “Раскинулось море широко”. Это по-настоящему душевная вещь, свежим ветром Балтики бодрит она душу и сердце, и делаю я ее с большим удовольствием. Полагаю выпустить премьеру к годовщине Красной Армии. Должен покаяться, смущает меня очень, что она пошла, в силу понятных причин, шататься по опереточным театрам. Я этот жанр отнюдь не презираю, даже очень люблю, когда он блюдет себя, но очень боюсь его, когда он берется не за свое дело, а “Раскинулось море широко”, несмотря на наличие песен и плясок, все же настоящая героическая комедия и соль ее не в “отсебятинах”, не во вставных номерах…

… И вот, я очень боюсь, что до нашего еще приезда в Москву… там успеют “объяронить” “Море” настолько, что придется действительно прибегнуть к воинам Балтики для того, чтобы смыть у зрителя ненужное, неверное представление о твоей вещи»…

{196} Таиров заказал написать для спектакля новую музыку молодому, тогда еще неизвестному композитору, ученику Шостаковича Георгию Васильевичу Свиридову. Первые репетиции начал Богатырев самостоятельно, а уже позднее подключился и сам Таиров, но бывал не на всех репетициях, проводил их лишь время от времени. Богатырев вел репетиции легко, никому ничего не навязывая, предоставлял каждому актеру свободу импровизации. Будучи сам человеком, прекрасно чувствующим юмор, при каждой удачной находке актера первый начинал заразительно смеяться, что создавало хорошую дружную творческую атмосферу. Работа над спектаклем сразу пошла очень продуктивно. Меня назначили на роль Чижова — коменданта береговой базы. Роль явно комедийная, хотя и не без драматических нот. Я представлял себе моего героя уже немолодым человеком, этаким морским волком с постоянной трубкой во рту, с хрипотцой в голосе, но молодящимся и следящим за своим внешним видом: на нем элегантная, с иголочки, морская офицерская форма. Обольщенный и в то же время польщенный вниманием к себе со стороны привлекательной девицы, он в своем увлечении проглядел махровую шпионку. Убедившись в этом, он сам же передает ее органам госбезопасности. Строго говоря, что-то с ролью у меня не ладилось, местами я чувствовал даже какую-то нарочитость, сам не мог разобраться, но что-то меня не устраивало. Я высказал свои сомнения Богатыреву, но он меня успокоил, уверяя, что все идет нормально. Нужно только «выграться»! На одной репетиции, которая проходила на квартире Таирова, на кухне, Александр Яковлевич просмотрел от начала до конца первый черновой прогон всех трех актов. Подробно разобрал исполнение каждой роли, делал свои поправки и предложения.

О моей роли он сказал так:

{197} — Эдуард Чижов совсем не пожилой человек, умудренный большим житейским опытом, а напротив — молодой, энергичный мужчина, примерно вашего же возраста, еще сохранивший непосредственность, наивность и способность увлекаться. Это будет естественней и правдоподобней, что в пылу увлечения у такого человека затуманилась голова, глаза и он не разглядел подлинной сущности так понравившейся ему «кошечки» Кисы.

Я объяснил Александру Яковлевичу, почему именно так пытался трактовать свою роль. Состав исполнителей в Ленинграде нам был известен из программы, присланной Вишневским вместе с пьесой, и я полагал, что авторы, работая над пьесой для определенного театра с определенными исполнителями, исходили из их индивидуальностей, из их данных. Даже некоторые роли авторы назвали фамилиями актеров-исполнителей. Я считал, что не случайно, конечно, роль Чижова писалась на актера Янета — человека уже в возрасте, и пытался в работе учесть это обстоятельство.

И эти казавшиеся мне такими убедительными аргументы Александр Яковлевич еще более убедительно развеял:

— Но главных обстоятельств, Юлий, вы не учли, не учли, что Николай Яковлевич Янет — первый комик Ленинградского театра оперетты, кроме того, постановщик этого спектакля, ко всему еще и художественный руководитель, хозяин театра. Быть занятым в таком важном по значению спектакле он счел необходимым, наметив для себя роль, подогнал ее к своим возможностям; авторам же, конечно, хотелось, чтоб в их пьесе играл первый актер театра и популярный в Ленинграде Янет, и они пошли во многом у него на поводу. Нельзя, работая над ролью, исходить из данных и возможностей другого актера. Только {198} из своих возможностей, своих данных, своей индивидуальности.

Все аргументы, замечания и предложения Александра Яковлевича я безоговорочно принял. Основательно проработав дома, а затем и на репетициях с Богатыревым, перестроил весь план роли. И очень скоро почувствовал себя в роли «как в своей тарелке» — легко и уверенно. На следующем прогоне, который вел сам Александр Яковлевич, он одобрил мой новый рисунок роли и вскоре я стал, пользуясь старой театральной терминологией, «купаться в роли». В Барнауле спектакль имел очень большой успех, а также и я в роли Чижова. В городе я обрел популярность, при встрече на улице, в магазинах меня узнавали и окликали часто той же кличкой, какой в спектакле меня в насмешку называли — «Чижиков».

В спектакле у меня был всего только один музыкальный номер: выходные куплеты коменданта береговой базы, с большим танцем, заканчивающимся несколькими пируэтами сложной конфигурации. В конце я останавливался на середине авансцены в строгой позе и отдавал честь зрительному залу.

Однако мне тогда казалось, что одного музыкального номера для такой большой роли, проходящей через все три акта, маловато! Мы с Александрой Николаевной Имберг, игравшей Кису, обратились к Александру Яковлевичу с просьбой сохранить нам легкий танцевальный дуэт, который в Ленинградском спектакле исполняли Янет с Болдыревой. Но как мы его ни уговаривали, он был непреклонен. Он всячески старался избегать малейшей тенденции к оперетте, нацеливая, настраивая и нас на героическую комедию.

Как в этом он был прав, я убедился значительно позднее, через много лет, когда в качестве главного режиссера {199} руководил Ленинградским театром музыкальной комедии. Одно время мы испытывали некоторые затруднения с репертуаром в жанре оперетты. Проблема репертуара всегда была острой. Николай Яковлевич Янет стал уговаривать меня возобновить спектакль «Раскинулось море широко», уверяя, что и сейчас, по прошествии почти пятнадцати лет, он будет иметь такой же успех, какой имел в свое время, в 1942 году, в блокадном Ленинграде. Я в этом не очень был уверен, долго не соглашался на его возобновление, но радостные личные воспоминания и успех спектакля в Барнауле, дальше и в Москве, сломили мое упорство. Я согласился и поручил Янету — постановщику этого спектакля его возобновить и попытаться, по возможности, освежить материал. На все роли были назначены новые молодые исполнители, только роль Чижова он оставил за собой. Я не стал вмешиваться в эту работу, предоставив Николаю Яковлевичу возможность ставить спектакль так, как он считал правильным. Ничего ему не навязывал. Я пришел в зрительный зал на последнюю генеральную репетицию уже в качестве зрителя. Услышал легковесную и банальную музыку, отвергнутую в барнаульском спектакле Александром Яковлевичем, услышал и увидел дуэт Чижова с Кисой, который так нам хотелось исполнять, тут же вспомнил таировское категорическое «Нет!» Весь этот сугубо опереточный спектакль произвел на меня далеко не радостное впечатление, я еще раз вспомнил — уже в который раз! — дорогого Александра Яковлевича! В душе низко ему поклонился…

Как он был прав и мудр, как безукоризнен был его вкус. Возобновленный в 1957 году в Ленинграде, этот спектакль не имел никакого успеха, прошел всего несколько раз и пришлось вскоре, как это ни было печально и обидно, с репертуара его снять.

{200} По возвращении Камерного театра в Москву спектакль «Раскинулось море широко» очень плотно заполнил афишу театра. Мы играли его чуть ли не через день, с постоянным успехом и полным залом. Отзывы прессы и в Барнауле, и в столице были единодушными, неизменно хвалили спектакль, хорошо отзывались и о моем исполнении Чижова. Я играл роль один, бессменно (дублера у меня не было) более четырехсот раз, вплоть до самого моего ухода из театра. В моем архиве сохранились афиши двухсотого и трехсотого спектаклей, где фигурируют только две фамилии юбиляров, не пропустивших ни одного спектакля — моя и артиста Гольдина, игравшего эпизодическую роль матроса.

… А в Барнауле премьера «Раскинулось море широко» состоялась в годовщину Красной Армии 23 февраля 1943 года. Этот февральский месяц принес столь долгожданные вести с фронта. В Сталинграде разгромлена и пленена почти 300‑тысячная фашистская армия. Несомненно, в войне наступил решительный перелом в нашу пользу.

Настроение у людей заметно улучшилось. У нас, как и у всех эвакуированных, с радостными вестями с фронта связывались надежды на скорое возвращение домой. Но к этому нужно готовиться, нужны новые спектакли. Не возвращаться же в столицу с пустыми руками! В театре шли усиленные репетиции пьесы К. Паустовского «Пока не остановится сердце» с интересной музыкой Г. В. Свиридова. У Алисы Георгиевны сложная, но очень интересная роль. Она, как всегда, работает с полной отдачей сил. Об Александре Яковлевиче и говорить нечего. А мы, не занятые в этом спектакле, взяли на себя всю нагрузку по шефской работе: в госпиталях, на разных заводах и предприятиях ежедневно давали концерты, помогали в клубах художественной самодеятельности. Словом, настроение было {201} радостным, деятельным. Но в те тяжелейшие годы очень часто радость омрачалась горечью утрат. Шли похоронки с фронтов, погибали люди и в тылу. Большое горе постигло и нашу семью. Тяжело заболела мать Наташи и после двух месяцев мучительной болезни скончалась.

В это же время скончался и известный московский поэт Вадим Габриэлевич Шершеневич, тоже эвакуированный в Барнаул. В 20‑е годы он был довольно популярен в Москве, его имя часто мелькало во многих изданиях. Талантливый писатель, поэт, драматург, переводчик, литературный критик, театральный рецензент, он немало писал о театре, в том числе и о Камерном, причем отнюдь не всегда в хвалебных тонах. Однако для перевода «Ромео и Джульетты» Шекспира в 1921 году Таиров пригласил именно Шершеневича, и в его переводе этот спектакль шел на сцене Камерного театра. Когда в 1929 году Таиров вернулся из Берлина с полученным от Бертольда Брехта экземпляром «Трехгрошовой оперы», то и на этот раз для перевода с немецкого языка были привлечены Шершеневич и Никулин. Во время репетиций спектакля в зале изредка появлялся и Вадим Габриэлевич: выше среднего роста, с шапкой темных, почти черных волос, весьма небрежно одетый в стиле, процветавшем тогда у поэтов левого направления, представителей богемы (в 20‑е годы Шершеневич принадлежал к группе поэтов-имажинистов). В разговоре со всеми в его тоне звучала всегда этакая «ироническая интонация». На просьбы о каких-то изменениях или поправках, связанных с переводом, отвечал кратко и безапелляционно. Если соглашался — сделаю! Если же не принимал — нет!

В марте 1930 года театр выехал в длительную гастрольную поездку за рубеж. По возвращении встречаться с Шершеневичем не довелось. Только в Барнауле дошла до {202} нас печальная весть о его кончине. Большая группа актеров во главе с Коонен и Таировым посетила кладбище и возложила на его могилу букеты живых цветов. Квадратная плита, высотой меньше полуметра, выкрашена белой краской, по ней черным — имя, фамилия и даты, а принадлежность его к литературе обозначена лаконично — «поэт». Так случилось, что почти в одно и то же время у нас в театре скончались молодая актриса Элеонора Гусева и уже немолодой актер Зеленов. Всех мы похоронили рядом с Шершеневичем — в небольшом лесочке за городом. Возможно, это место было отведено под кладбище — там уже возвышалось несколько могильных холмиков с простыми деревянными крестами. Думаю, сегодня разросшийся Барнаул уже подошел к этому лесочку, а может быть и поглотил его.

Я взял на себя тогда сложную миссию — как-то оборудовать надгробья, чтобы они сохранились и потом, когда кончится война и все разъедутся по домам. Удалось достать кирпич, цемент, даже отыскать местного знаменитого печника, славившегося умением выкладывать любые печи. Я его уговорил соорудить надгробья на все могилы. Он долго отказывался: «Я печник, а не могильщик». За энное количество водки дал себя уговорить. Наконец, все было готово, не Бог весть как красиво, но прочно. Я сфотографировал эти могилы, в том числе и могилу Шершеневича. Далеко от Москвы, в Алтайском крае, в городе Барнауле закончили свой жизненный путь Вадим Шершеневич, Элеонора Гусева, Зеленов и Фаина Горина…

Получили, наконец, подтверждение доходившим до нас слухам о возвращении некоторых театров из эвакуации в Москву, и всех охватила какая-то предотъездная лихорадка. Александр Яковлевич бомбил Москву, начальство письмами, телефонными звонками, и мы ждали, что {203} вот‑вот придет приказ о нашем возвращении. В то же время продолжались усиленные репетиции спектакля «Пока не остановится сердце». Очень хотелось до отъезда на прощание показать новый спектакль барнаульцам. Работа близилась к завершению. И уже 4 апреля 1943 года состоялась премьера, тепло принятая зрителем.

Наконец, пришло долгожданное «добро» на наше возвращение. Начались сборы. Гостиница, в которой мы жили, забурлила, зашумела, забегала. Если мы уезжали из Москвы, уместившись в четверть, если не меньше, дачного вагона, то сейчас нам потребовался целый состав: увеличилась труппа, технический персонал, появилось оформление к нескольким новым, а также восстановленным в эвакуации спектаклям старого репертуара.

В Барнауле, как и в Балхаше, нас тепло провожали и городские власти, и множество зрителей, особенно молодых.

И вот мы в Москве. В театре атмосфера приподнятая, настрой деловой. Энергично ведутся работы над возобновлением всего довоенного репертуара. Готовятся для показа в столице и спектакли, поставленные в трудных условиях эвакуации, особенно два последних — «Пока не остановится сердце» и «Раскинулось море широко». Все театральные цеха работают с повышенной нагрузкой.

Для постановки танцев в спектакле «Раскинулось море широко» Александр Яковлевич пригласил Игоря Моисеева. Он приходил, беседовал с нами, всего несколькими движениями, но очень ярко, передавал характер матросского танца. Однако для окончательной постановки танцев прислал своего ассистента из ансамбля. На репетиции «Раскинулось море широко» присутствовали и авторы — {204} Вс. Вишневский и А. Крон. Они приехали из Ленинграда в Москву, когда было прорвано кольцо блокады. Оба в морской военной форме, которая висела на них, как на вешалках — до того они исхудали в блокаду. Но были поразительно жизнерадостны и бодры. Спектакль наш, как они уверяли, им очень понравился, хвалили всех исполнителей.

К концу 1943 года был завершен показ спектаклей, поставленных в Камерном театре во время войны. Все они — на военную тему, и пафос у всех один — непоколебимая вера в победу в Великой Отечественной войне.

На 1944 год Таиров наметил постановку сразу двух пьес русских классиков — «Чайку» Чехова и «Без вины виноватые» Островского. Этими спектаклями он хотел отметить тридцатилетие Камерного театра. Юбилей состоялся в начале 1945 года. Власти дали высокую оценку работе театра в военные годы. Таиров был награжден орденом Ленина; Коонен, Уварова, Ганшин, Чаплыгин — орденами Трудового Красного Знамени; директор Богатырев — орденом «Знак Почета». Ганшин, Миклашевская, Нахимов, Новиков, Чаплыгин, Черневский и Яниковский стали заслуженными артистами РСФСР, я также был удостоен этого звания. Торжественный вечер прошел очень тепло, чествовали театр, как мне казалось, искренне. Естественно, настроение у всех было хорошее, радостное.

6 марта 1945 года ранний телефонный звонок принес известие и о большой семейной радости — у меня появилась еще одна, вторая, дочь — Галина Хмельницкая. С большим и пышным букетом цветов, как и в первый раз, помчался в ту же клинику Малиновского на том же Девичьем поле. Горячо поздравил Наташу. В переданной от нее записке — огромный перечень необходимых, неотложных дел и поручений. Появились новые, правда, уже знакомые, обогащенные опытом заботы. От готовящихся {205} спектаклей «Чайка» и «Без вины виноватые» я был свободен и мог целиком посвятить свое время семье, ведь две дочери — это уже не шутки!

Отгремели фанфары Великой Победы, потекли обычные трудовые будни, но уже в новых условиях, в новых реальностях. В театре как будто все хорошо, все успокоились, все работают. По-прежнему первой актрисой остается Алиса Георгиевна Коонен. Но вводятся и новые исполнительницы. Так, Наталья Ефрон стала дублировать Алису Коонен в роли комиссара в «Оптимистической трагедии», играла по-своему, но тоже очень интересно. Конечно, были и трения, и конфликты — в каком творческом коллективе их не бывает. Театр жил, работал, имел неизменный успех у зрителей. Словом, ничто не предвещало беды.

Я проработал в Камерном театре 22 года, и меня все больше и больше тянула и увлекала режиссерская работа. Но уйти из театра, ставшего моим родным домом, уйти от Таирова, который так много дал мне в творческом плане, было трудно. Но и одолевать тягу к режиссуре становилось все сложнее. Дважды я подавал заявления об уходе и дважды забирал их обратно.

Но вот в 1946 году Иосиф Михайлович Туманов предложил мне вместе с ним перейти в Московский театр оперетты, куда он был назначен главным режиссером. Предложил также, кроме чисто актерской, интересную режиссерскую работу. А меня, как я уже упоминал выше, всегда влекло к музыкальному и комедийному жанру.

И на этот раз я не стал подавать официального заявления, а пошел к Александру Яковлевичу, чтобы объяснить причины своего намерения. Таиров долго убеждал меня не совершать этой ошибки, уверял, что все приемы, {206} манера, стиль и метод Московского театра оперетты будут мне чужды, но я настаивал на своем. Тогда он предложил мне компромиссный вариант: «Отложите свой уход на один год, и если в течение этого года все же не будет вас устраивать творческая работа в Камерном театре, то даю слово, что через год отпущу вас».

Ровно через год, в 1947 году, я вновь переступил порог кабинета Александра Яковлевича с той же просьбой, он сдержал свое слово и не препятствовал моему переходу в Московский театр оперетты. Таким образом, я ушел за два года до ликвидации одного из самых своеобразных и интересных театров мира. Ушел, даже не подозревая о надвигающейся катастрофе.

# **{****207}** Трагедия без оптимизма

29 мая 1949 года в последний раз открылся и закрылся занавес Московского государственного академического Камерного театра. В этот вечер на сцене шла «Адриенна Лекуврер». Переполненный зрительный зал с особой теплотой принимал спектакль. Москвичи с глубокой грустью прощались с Камерным театром, с Александром Яковлевичем Таировым, с Алисой Георгиевной Коонен, прощались с артистами театра. Таиров стоял на сцене в кулисе и слушал до боли любимый спектакль. Слушал знакомые интонации Алисы — Адриенны. И вместе со зрительным залом прощался с умирающей Адриенной и умирающим театром. Стоял и тихо плакал, не скрывая слез.

Я не раз встречался с Александром Яковлевичем и после той далеко не оптимистической трагедии. И после ухода из театра у меня сохранились добрые отношения как с ним самим, так и с Алисой Георгиевной. Квартира у них была при театре, но теперь Таиров выходил из дома не через театр, как обычно, а другим ходом — через Большую Бронную. А я жил в доме рядом с театром и часто видел его стоящим перед новой афишей, с новым названием театра, с новым главным режиссером, с рядом новых актерских фамилий. Он просматривал афишу от первой буквы до последней. Подолгу потом ходил по {208} Тверскому бульвару из одного конца в другой. Видимо, не очень стремился домой, где, надо полагать, обстановка была трудной. Когда я встречался с ним на бульваре, он останавливался и охотно со мной разговаривал.

И сейчас, по прошествии многих лет, когда вспоминаю эти встречи и разговоры, невольно комок подступает к горлу. Таиров производил тяжелое впечатление. Весь как-то сник, в его обычно добрых глазах мелькали то недоумение, то злость, то растерянность. Боль и мучения, которые он испытывал, отражалась во всем его облике. У меня сложилось ощущение, что он так до конца не понял, чего от него хотят, чего ждут, зачем все это сделали. Высказал сожаление, что меня не было на том «историческом», как он с иронией назвал, заседании в Комитете по делам искусств, где он был поставлен в такое положение, при котором вынужден был сам подать заявление с просьбой о своем освобождении.

Был очень огорчен тем, что не получил поддержки актеров старшего поколения и некоторых молодых своих учеников, к которым благоволил, которых любил. Из этой группы единственный Виктор Ганшин выступил в защиту Таирова. Александр Яковлевич с горькой иронией заметил: «Актеры, которых считал мне преданными, меня же и предали».

У него была потребность высказаться, излить накопившиеся на сердце горечь, боль, обиды.

Привыкший, как заведенный мотор, непрерывно, неустанно работать в театре, для театра, он не мог смириться с тем, что вдруг, в один час был отторгнут от своего любимого детища, которому отдал всю жизнь. Оказаться без привычной и любимой деятельности, без работы для человека с такой кипучей и неукротимой энергией не просто тяжело, а трагично. Ровно через год Таирова не стало. Театральное {209} искусство потеряло выдающегося режиссера и театрального деятеля, получившего широкое мировое признание, оставившего в истории театра глубокий след.

Мы, люди театра и близкие к театру, конечно, мучительно думали над тем, как такое могло произойти, в чем истинная причина трагедии.

Да, бывало: Таиров как творческая личность заблуждался, поступал не так, как было бы правильно с точки зрения обывательской. Но разве это причина, ведь такое присуще многим, а точнее — всем без исключения — крупным творческим личностям. Так в чем же дело?

В 1944 году Вс. Вишневский писал в статье «О Камерном театре», помещенной в газете «Литература и искусство»: «Нам в нашей стране нужны театры самых разных видов и направлений… Нельзя нивелировать искусство и под флагом реализма проводить монополию какого-либо одного театра или одного направления. Пусть на сцене (Камерного) театра будут изысканный рисунок, точно рассчитанные движения, символика и условность там, где они необходимы, и крылатый реализм. Пусть Камерный театр продолжает быть театром творческой фантазии, искателем высокой театральности в подлинном смысле слова».

Можно было бы к этому добавить, что переделать, изменить творческую сущность, индивидуальность художника, заставить его говорить другим, чуждым ему языком, невозможно.

Время снимает покровы со многих тайн. Сегодня, в году 1985‑м, в театральных дискуссиях резко критикуются некомпетентность, незнание, непонимание существа театрального искусства, некультурность многих ответственных и не очень ответственных руководителей, вмешивающихся в творческую жизнь театров, «направляющих и поправляющих» их руководство.

{210} В 30 – 40‑е годы такая критика была невозможна, хотя вмешательство в театральные дела было особенно настойчивым и должно было приниматься безапелляционно, безоговорочно.

Может быть, со временем мы узнаем точно, какой «деятель искусств» написал донос на Таирова, какой чиновник доложил его вышестоящему, кто написал резолюции. Но и сейчас уже ясно: театр Таирова погубили в угоду серости, в угоду единомыслию.

Камерный театр, созданный А. Я. Таировым, просуществовал тридцать пять лет. За эти годы он получил мировое признание. Во многих странах появились почитатели и подражатели Таирова. В историю театра Камерный вписал не одну яркую страницу. Каждый его этапный спектакль был блестящ, каждый приносил новые открытия.

Заканчивая свои записки, не могу еще раз не сказать, что я сохраняю в душе, в сердце чувство глубокого уважения и преклонения перед личностью Александра Яковлевича. Благодарю судьбу за то, что она свела меня с ним и я смог пройти у него великолепную школу режиссуры, получил уроки высокого вкуса и главное — обрел веру в магическую силу театра!