Смелянский А. М. **Книга вторая. Уходящая натура**. М.: Искусство, 2002. 495 с.

*Еще несколько слов от автора* 7 [Читать](#_Toc474936636)

**Родословная** 9 [Читать](#_Toc474936637)

**«Со щитом иль на щите»**

Отъезд 14 [Читать](#_Toc474936639)

В поисках Эльдорадо. Америка в судьбе Художественного театра 27 [Читать](#_Toc474936640)

В августе 37‑го. Париж, Художественный театр, Чехов 49 [Читать](#_Toc474936641)

В феврале 98‑го 61 [Читать](#_Toc474936642)

**Ветви и корни**

Силуэт: Письма К. С. Станиславского 74 [Читать](#_Toc474936644)

Королевская идея 108 [Читать](#_Toc474936645)

«Вступление на путь», или Тройной портрет 122 [Читать](#_Toc474936646)

**Спектакли**

«Жизнь Человека» (1907) 132 [Читать](#_Toc474936648)

«Анатэма» (1909) 137 [Читать](#_Toc474936649)

«Дни Турбиных» (1926) 142 [Читать](#_Toc474936650)

«Мертвые души» (1932) 147 [Читать](#_Toc474936651)

«Мольер» (1936) 152 [Читать](#_Toc474936652)

«Последние дни» (1943) 157 [Читать](#_Toc474936653)

«Иванов» (1976) 161 [Читать](#_Toc474936654)

«Утиная охота» (1978) 165 [Читать](#_Toc474936655)

«Чайка» (1980) 169 [Читать](#_Toc474936656)

«Наедине со всеми» (1981) 173 [Читать](#_Toc474936657)

«Так победим!» (1981) 177 [Читать](#_Toc474936658)

«Вагончик» (1982) 181 [Читать](#_Toc474936659)

«Господа Головлевы» (1984) 184 [Читать](#_Toc474936660)

«Три сестры» (1997) 190 [Читать](#_Toc474936661)

**Автор театра**

Уход 196 [Читать](#_Toc474936663)

Булгаков, МХАТ, «Театральный роман»… 254 [Читать](#_Toc474936664)

**Уходящая натура**

Как сочинилась эта книжка 284 [Читать](#_Toc474936666)

Китайские церемонии 287 [Читать](#_Toc474936667)

Второе плавание 294 [Читать](#_Toc474936668)

Хрустальные рога 304 [Читать](#_Toc474936669)

Траурные глаза 314 [Читать](#_Toc474936670)

Небо в алмазах 322 [Читать](#_Toc474936671)

Итальянская граппа 332 [Читать](#_Toc474936672)

Выбор мешка 338 [Читать](#_Toc474936673)

Тонкорунная овца 348 [Читать](#_Toc474936674)

«Так победим». Без восклицательного знака 356 [Читать](#_Toc474936675)

«Как за меня матушка все молила бога…» 371 [Читать](#_Toc474936676)

«Когда разгуляется…» 380 [Читать](#_Toc474936677)

Русские умники 391 [Читать](#_Toc474936678)

Как всем известно… 408 [Читать](#_Toc474936679)

Little Russia 422 [Читать](#_Toc474936680)

«Наступило утро все из перламутра» 437 [Читать](#_Toc474936681)

Звездные войны 444 [Читать](#_Toc474936682)

Козицкий переулок 454 [Читать](#_Toc474936683)

«Собрание славян. Базар» 468 [Читать](#_Toc474936684)

День открытых дверей 477 [Читать](#_Toc474936685)

Конкурс 483 [Читать](#_Toc474936686)

**Указатель имен** 487 [Читать](#_Toc474936687)

# **{****7}** Еще несколько слов от автора

Собранные в этой книге работы посвящены Художественному театру. В вековой истории этого театра выбраны темы и сюжеты, которые были интересны автору. Меньше всего это «объективная история» конкретного МХАТа. Скорее, приключения идеи художественного театра. Кто-то может сказать, что есть гораздо более важные темы и сюжеты и завязать их надо было иным образом. Немедленно соглашусь с этим и даже заранее покаюсь в пристрастности своего выбора. Извинение лишь одно: много лет я вижу события прошлого и настоящего изнутри Художественного театра. Это значит — если довериться Гегелю — нахожусь на уровне «первоначальной истории».

В первоначальной истории есть завидное тождество «объекта» и «субъекта», но тут же открывается большое поле для произвола. «Врет как отставной премьер-министр» — это сказано как раз про то, как конструируется близкое прошлое по горячим следам. Затем наступает период «истории рефлективной», когда разрушаются мифы «первоначальной истории», легенды и факты подвергаются критическому осмыслению и даже ставится вопрос: «А был ли мальчик?»

В книге, которую вы держите в руках, есть множество осколков «первоначальной истории» МХАТа. Есть попытки «истории рефлективной», пытающейся поставить и осмыслить вопрос насчет того самого «мальчика». «Философия истории», в которой — согласно великому немцу — находит свое окончательное выражение верховная идея, в данном случае идея художественного театра, такая философия еще впереди. Да и вряд ли она может быть написана теми, кто участвует в «первоначальной истории». Надо честно исполнить свою часть работы, не думая ни о Гегеле, ни о будущем. Именно это стремление сложило сюжеты мхатовского тома, Это же стремление породило сочинение под названием «Уходящая натура».

{8} Жанр этого сочинения самому автору не очень ясен. «Уходящая натура» началась как мемуары, а завершилась как любое иное произведение, оформленное в слове. В моем ощущении (ни для кого не обязательном) это документальный роман; в нем действуют персонажи совсем не знакомые читателю и персонажи, которых знает весь театральный мир. Для меня они все равны именно как литературные персонажи. В их портретировании я не достиг той степени абстракции, которая позволяет превратить реального Константина Сергеевича в литературного Ивана Васильевича, на такую дерзость я пока не решился. Но и от дотошного, скрупулезного изложения «фактов жизни» далеко отошел. Скажу прямее. Есть огромная разница между, положим, Ефремовым, каким он был «в жизни», и тем героем, который действует в «Уходящей натуре». Это портрет, запечатленный в слове, ритме, свете, тенях, композиции, то есть во всем том, что делает «мемуары» частью словесности. Неудача или удача таких книг — не в желании сказать или скрыть «объективную правду», но именно в способности текста стать или не стать частью литературы. Вот и все дела, как любил повторять в таких случаях покойный О. Н. Ефремов.

Суждено ли «Уходящей натуре» стать частью литературы, не знаю. Но то, что книга эта успела еще до выхода в свет (после публикации нескольких глав в «Известиях») стать поводом для скандала, это факт. Еще не прочитанное произведение страстно обсуждали и осуждали, а когда книга вышла, пришлось услышать и прочитать множество иных замечательных суждений и размышлений самых разных людей театрального и не театрального мира. Была даже идея собрать и издать все эти суждения и отклики в качестве документального приложения к мемуарной прозе, что-то вроде «Театрального разъезда после представления новой комедии». Но от этого соблазна, «умудрившись», я отказался. Пусть «Уходящая натура» живет сама по себе, без всяких иных подпорок и комментариев. В конце концов я прожил свою жизнь, а не чужую, текст адекватен этой жизни, что ж тут комментировать?

В отличие от первой книги избранного, во второй нет постскриптумов. Может быть, потому, что «Уходящая натура» сама оказалась развернутым постскриптумом ко всем мхатовским сюжетам. Впрочем, в коротком лирическом послесловии к самой «Уходящей натуре» я не смог себе отказать.

# **{****9}** Родословная

Назойливо крутится в голове пастернаковская строчка: «Дай скоротать тебя, распад…».

Перечитываю письма Станиславского. Подряд сезон за сезоном, год за годом, от юности до гробового входа. Письма из Петербурга и Парижа, Берлина и Ессентуков. Попадаешь в иную жизнь, иную культуру, другую эру. Кажется, нет ничего общего между этим человеком, давно превращенным в икону, и нашим театральным бытом. Высочайшие художественные запросы, беспрерывное самопознание и самостроительство, ни с чем не сравнимый культурный слой, в котором осуществляет себя идея нового театра.

«Не быть ни революционным, ни черносотенным» — так он однажды сформулировал. Как трудно это осуществить. Политика начала века вторгается погромами, слухами о близкой катастрофе, гражданской войне. Когда зазывает Метерлинка в Москву, то обещает ему печку и русскую шубу от морозов, а насчет революции успокаивает: не верьте газетам, на этот год (кончался 1907‑й) все будет спокойно…

Творческая способность превращать подземный гул в какие-то чисто художественные повороты. Смерть Чехова, ссора с Горьким, самоубийство Саввы Морозова, война с японцами, революция. Первая «генеральная», как ее потом назовут. А в ответ на это акварельные краски в чеховском спектакле, поиски ритма чувства, аффективной памяти, поворот к новой драматургии. Главное создание незабываемого 1905‑го — Студия на Поварской.

Все время задыхается в предложенных рамках, ищет вольного воздуха. Колоссальным художественным чутьем что-то прозревает, предчувствует, пророчит. Кусочками, главками, строчками складывается будущая система. Ее личные источники забыты, за {10} системой никто не помнит человека. Все обмазано какой-то сладкой и лживой театроведческой патокой.

Как начинается его «Этика?» Из каких источников питаются эти несколько страничек, о которых написаны десятки диссертаций?

В августе 1908‑го он возвращается из Франции в Россию. На границе империи до боли знакомая картина. Всех, как баранов, сгоняют в угол и запирают. Потом отворяется окно и пьяная рожа жандарма в нем. Путают имена. Он пытается шутить, на крик «Пириворовщикова» (то есть Перевощикова) басом отвечает: «Здесь». Ему выдают женский паспорт. Затем начинают досмотр. Вещи выбрасывают из дорожных сундуков, ищут что-то предосудительное. Обращаются как с жуликами. В горле клокочет что-то вроде протеста: где, мол, мы живем, а также что-то насчет конституционного государства…

Приехал в Москву, вечером прошелся по улицам пешком: «За всю дорогу встретил четверых трезвых, остальное все пьяно. Фонари не горят, мостовые взрыты. Вонь». Вспомнил Париж. И вдруг в светлое поле сознания из темной тревожной глубины пришло предчувствие. «И так мне стало страшно и грустно за Россию… Дикие мы, и Россия обречена на погибель. Это должны понять и иметь в виду наши дети».

Потом обнаружил, что актеры ничего не помнят, ни к чему не готовы, забыли то, что репетировали уже десятки раз. После репетиции прошелся по парку, и опять — «грязь, мерзость, дикость Москвы». И вновь, как это у него часто бывало, мелкие и разнородные ощущения сплелись в преследующий его образ-видение: страны, погибающей от отсутствия порядка. Простор и дикое пространство, не освоенные культурой, волей, дисциплиной. «Мне показалось, что мы погибнем в распущенности. … Вечером остался дома и написал, кажется, недурно, главу об этике. Утром на репетиции прочел ее актерам и почудилось, что у них в душе что-то шевельнулось в ответ. Во всяком случае, репетировали хорошо».

О чем эти странички в записной книжке под номером 774? О том, что артистическая этика есть способ самосохранения театра и способ выживания в театре. Что если даже все погибает вокруг и тонет в распущенности, надо сохранить свой дом и очаг, не уничтожить его изнутри. Спастись. Угроза гибели видится ему повсюду. Он владеет нравственным дифференциалом. Возможность гибели театра скрыта даже в бесконечно малых величинах, неуместной шутке какого-нибудь испытанного театрального остряка над {11} только что прочитанной пьесой — чуть проглянувшее артистическое чувство скукоживается, вянет и свежего впечатления уже не вернуть.

Постоянное ощущение, что театр на краю, а искусство над бездной. Непрерывная балансировка над пропастью. Этим чувством перекликался с лучшими российскими душами. В апреле 1909 года Александр Блок отправляется в Италию. За день до этого в Петербурге он видел актеров МХТ и самого К. С. в Вершинине. Он пишет матери о «Трех сестрах»:

«Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины, которую я завтра, слава тебе господи, покину. И даже публика — дура, — и та понимает. Последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно, от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, многие плачут, и я — почти».

И дальше под впечатлением спектакля — прозрение поэта, кое-что проясняющее в нашей родословной:

«Несчастны мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссоры друг с другом. Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывают своего лица, а натравливают нас друг на друга.

Изо всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую российскую “политику”, всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти».

«Не быть ни революционным, ни черносотенным…».

Подняться над партиями, революциями, правительствами. Спасти русское искусство в годину смуты. Не озлобиться. Сохранить порядок. Не в стране, так у себя в театральном доме. Посыпать песком дорожку у входа в театр, соблюсти хоть как-то приличный вид капельдинеров. За безудержной халтурой — это слово входит прочно в его словарь после революции — не потерять высшую цель.

Трудно представить его с мешком картошки в Камергерском {12} в 1918‑м. Еще труднее представить, как он провел день, арестованный Московской ЧК: в начале репетиций байроновской мистерии о Каине. И как этот день вошел потом в плоть и память спектакля, безнадежно пытавшегося описать «русскую усобицу».

Он, как и все, проживает ту жизнь, которая станет питать фантазию новых русских литераторов. Ослепительная сценка из «Собачьего сердца» встает за короткой записью основателя МХТ о ночном визите в его квартиру некоего Михаила Павловича Мирского, контролера жилищной конторы: «В пальто садился на все стулья спальни моей и жены. Лез во все комнаты. На просьбу снять шляпу отвечал: “Нешто у вас здесь иконы”».

Шариковы постепенно овладели пространством его дома, его театра, его страны. «Не быть ни революционным, ни черносотенным» оказалось невозможным. Его письма постепенно тускнеют, становятся все менее и менее откровенными. Из них уходит жизнь. Появляются немыслимые интонации и обороты. Все время приходится кланяться и благодарить за высокое доверие партию и правительство. Русское, а потом и советское мессианство совпало с его личным театральным мессианством. Ему кажется, что свет идет только с Востока. Не он один в те годы вынужден выбирать между Сталиным и Гитлером. Он думает, что выбирает между правдой и ложью, хотя выбор идет между двумя типами фашизма.

Аберрация нравственного зрения достигает какой-то болезненной точки. «Там, где в царской России были одни пустыри, где были непроходимые тундры и дебри, всюду бьет сейчас ключом жизнь, пышным цветом цветет искусство, изучают также и мою систему».

Это уже у гробового входа. Самое поразительное в этих штампованных околичностях, адресованных на самый верх, грамматика: запятые делают однородными полярные вещи. «Вот почему я люблю свою родину, вот почему я горд за мою родину, за ту страну, где изучают подлинное театральное искусство не только большие режиссеры и актеры, но и рабочие, колхозники, школьники, просящие и ищущие моих советов».

Дом, как в детстве, стал театром. И комфортабельной тюрьмой.

Замкнулся его круг. Время остановилось.

Он пишет книгу.

Пытается по-своему «скоротать распад».

Московский наблюдатель, 1991, № 1.

# **{****13}** «Со щитом иль на щите»

## **{****14}** Отъезд

Зимой 19‑го они провели серию общих собраний. Голод, отсутствие электричества, переход «на бездекорационный принцип» оформления спектаклей, болезни и истощение актеров — все это вкупе уничтожало возможность продолжать дело Художественного театра. Экстренное собрание в феврале, потом еще одно собрание в марте. Разделили актеров и студийцев на три группы — сравнивали их с тремя сестрами-невестами, девами со светильниками, которые «ждут своего чудесного, таинственного Жениха». Мечтали о создании «высшего Ордена Московского Художественного театра», куда из всех его маленьких «лож» будут включаться только лучшие, бесспорные «единицы».

К началу весны стало ясно, что следующую зиму в Москве им не пережить. На очередном общем собрании голосовали один вопрос: «поездка или отъезд». Большинство — как сообщает протокол — «склонялись к тому, чтобы уехать, с тем чтобы не возвращаться». К. С. говорил о том, что нужно хотя бы на время переменить обстановку — потому что здесь дышать было нечем.

Ехать можно было только в сторону юга, где было посытнее. В мае 19‑го большая группа ведущих актеров, среди которых были В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, И. Н. Берсенев, Н. О. Массалитинов, отправилась на Украину. Начали в Харькове. 11 июня в журнале поездки рукой С. Л. Бертенсона (он был администратором группы) записано: «Взятие Харькова Добровольческой Армией». В тот вечер играли «Вишневый сад», во время спектакля слышна была короткая перестрелка, занавес на несколько минут закрыли, но потом продолжили. Начали при одной власти, закончили при другой.

В то лето Станиславский отдыхал с семьей в селе Савелове под Москвой (это был натуральный обмен — местный пролеткульт устроил им дачи и питание в обмен на концерты, которые артисты {15} МХТ и Большого театра давали аборигенам). О том, что «качаловская группа» отрезана от Совдепии, он узнал, видимо, сразу. Но сообщение о том, что «отрезанные» не только не собираются возвращаться, а продолжают играть для «белых», двигаясь вместе с ними на юг, пришло в самом начале августа. Естественно, не по почте. Гражданская война восстановила институт античных «вестников». Им стал артист Николай Подгорный — единственный из «отрезанных», который решил вернуться, прошел сквозь линию фронта шестьсот верст пешком и добрался до Москвы чуть ли не за десять суток. Он-то и принес «сенсационные», по выражению Немировича, новости. Со слов «вестника» директор МХТ 2 августа 1919 года сообщает В. В. Лужскому обескураживающие вещи. «Качаловская группа» двинулась из Харькова на юг. «Кажется, просто купили по купе в международном вагоне и поехали. Словом, там путь чист и свободен. Уехали они в надежде на скорое и естественное свидание, vous comprenez? Они надеются, что мы все поедем туда, на юг, так как там будет и теплее, и светлее, а здесь даже при полном повороте на 360° “сезона не будет”».

Лужский, естественно, comprenez. А чтоб у него не осталось ни малейшей иллюзии, Немирович рисует картину, которая проясняет очень многое из того, что произойдет потом, в течение трех ближайших лет в Художественном театре: «Подгорный и все наши были свидетелями не только занятия Харькова, но и встречи и оваций. Сам Деникин был в театре и даже рассказывал лично им, лицом к лицу, о своих планах и расчетах. Вот они и рассудили, что месяца через два можно будет легко встретиться».

«Кажется, наступает опять критический момент, — не без чувства странной бодрости формулирует Немирович. — Да еще почище, чем болезнь Станиславского (“Карамазовы”), или война, или сезон без Москвина и Германовой».

Болезнь Станиславского — тиф, который он перенес в Кисловодске летом 1910 года. Тогда вопрос стоял о его жизни и смерти. Немирович принял удар на себя: в панику не впал, а выпустил «Карамазовых». Спектакль шел в два вечера и стал тем событием, которое спасло и сезон, и театр. То, что произошло летом 1919‑го, было для театра действительно «почище» тифа и войны. Это была катастрофа. Без ведущих актеров, на которых держался репертуар, продолжать Художественный театр не только в виде Пантеона или Ордена, но и в каком-либо ином виде было невозможно.

Из письма к Лужскому ясно, что Немирович не имел никаких {16} иллюзий по поводу смены власти через два месяца. Реальная власть была в Москве, она установилась надолго, и считаться надо было только с этим. «Я в их возвращение не только в половине августа, но и к октябрю не верю! И в то, что мы туда уедем, вообще не верю». Тут же он набрасывает свой план спасения — поставить «оперетку», план, горячо поддержанный высшей московской властью (Луначарский «подскочил от восторга» по поводу «оперетки»: «и не могу даже рассказать, каких привилегий наобещал»).

Немирович знает «ревнивое чувство» К. С., предвидит возражения и осложнения, но он полон энергии и желания спасти театр так же, как он сделал это несколько лет назад. «Вот наши “Карамазовы” этого критического момента: оперетка».

«Савеловцы» были срочно вызваны в Москву. 6 августа пешком прямо с вокзала Станиславский явился в театр. Идея с опереткой была поддержана, но спасти театр должна была другая работа. Новыми «Карамазовыми» стала мистерия Байрона «Каин»: Станиславский вернулся в Савелово и начал готовиться к репетициям.

Это был ответ братоубийственной войне в той же степени, как и внутренней ситуации расколотого Художественного театра. Театр, молчавший два революционных года, решился на постановку мистерии, которая должна была развернуть русскую проблематику на библейском фоне.

«Le roi est mort, vive le roi» — так заканчивал Немирович свое августовское послание Лужскому. В его вольном переводе с французского это звучало так: «Театр рассыпается, да здравствует Театр».

«Каин», как известно, провалился. Библейские параллели оставили современников равнодушными. Спектакль сыграли всего несколько раз. После нескольких лет молчания и восьми месяцев каторжного труда это был удар, который надо было перенести. «Какой прекрасный и величественный замысел и какая горькая потрясающая неудача. Какие долгие, долгие раздумья и какие ничтожные результаты», — патетически возглашал М. Загорский в «Вестнике театра» — журнале, который явно ориентировался на Мейерхольда и вскоре стал его рупором. Так «хоронили живых».

«Пантеона» не получилось. Первая студия спасать театр не захотела. В конце зимы 1921 года вместе с новой экономической политикой оживились надежды на ослабление государственной удавки и в иных сферах. И тогда решили вновь обратиться к совести тех, кто работал под маркой МХТ в Европе. Идея объединения {17} с «качаловской группой» и возможного возрождения театра на европейской и американской почве овладела умами москвичей.

Обстоятельства возвращения «качаловской группы» в Россию, а затем отъезда Художественного театра в Европу и Америку серьезно не изучались. Даже сейчас, в условиях приоткрытого архива, общий ход этого сюжета восстанавливается лишь пунктирно, много неясностей и загадок, естественных, когда дело ведут высшие инстанции государства, включая тайную полицию.

Обещание генерала Деникина воссоединить МХТ в Москве, как и предполагал дальновидный Немирович, оказалось блефом. Поработав год на территории, контролировавшейся белыми, «качаловская группа» 10 августа 1920 года принимает решение покинуть пределы бывшей империи (они «отдали концы» из Грузии). Цель отъезда — «сохранение живой силы», то есть физическое выживание хотя бы части театра. Так сами они оповестят москвичей о своем решении.

В октябре 20‑го группа артистов МХТ «вместе с белыми на их кораблях» (это из интервью Мейерхольда «Вестнику театра») отбыла в Константинополь. За месяц до этого Книппер-Чехова в прощальном письме К. С. из Тифлиса подводила итог происшедшему вполне по-чеховски: «Кончилась наша совместная жизнь и работа. “Кончилась жизнь в этом доме”, как говорят в “Вишневом {18} саду”. И где мы опять увидимся и где найдем друг друга — Бог знает. Значит, так надо и, вероятно, это к лучшему».

Два года разлуки показали, что раздельно они существовать не могут. «Без слияния с вами театр. Художественный театр, кончится. Может быть, начнется какой-то другой, но наш. Художественный, отправится в Лету». В этом же письме к Качалову (17 июля 1921 года), первом официальном контакте с группой после ее отъезда, Н.-Д. рассказывает о полуторагодовых усилиях протолкнуть проект постоянных поездок за границу разных групп Художественного театра. Проект, который, как он пишет, вызвал поначалу «сочувствие» Ленина, но сорвался.

Важно понять почему.

5 апреля 1920 года в Центротеатре под предводительством Луначарского вопрос «О поездке Художественного театра за границу» рассматривают официально. Голоса разделились, и доводы возникли разные.

В. Р. Менжинская (работник Наркомпроса и сестра одного из руководителей ОГПУ) формулировала четко: «Ценный коллектив Художественного театра не должен даже на время уходить из России, и все его силы должны быть взяты на учет для художественного обслуживания народных масс. Какую публику они будут обслуживать за границей? Русскую эмиграцию? Едва ли для этого нужно пускаться в такой трудный путь».

Мария Федоровна Андреева, в роли театрального комиссара из Петрограда, подхватывает чисто политическую трактовку возможного отъезда: «Какое влияние это может оказать на общественное мнение Европы? — Никакого, кроме того, что там увидят, что лучший в России театр принужден был, вследствие тяжких условий, эмигрировать за границу. В конце концов заграничная поездка Художественного театра есть та же халтура, от которой он собирается Убавиться посредством этой поездки» (как это ни парадоксально, Станиславский тем же словом «халтура» будет именовать гастроли за рубежом «качаловской группы»).

Слабый голос Александра Южина, руководителя Малого театра и свояка Немировича, насчет того, что поездка за границу — это «внутреннее дело Художественного театра» и никого больше не касается, остается без внимания. Вячеслав Иванов (поэт служил тогда в Центротеатре) выдвигает либеральный тезис, тоже впоследствии многократно отработанный, в защиту контактов с Западом: «Эта поездка закрепит отношения между Европой и Советской Россией… {19} Самый факт свободной поездки целого артистического коллектива покажет Европе, что положение искусства в Советской России отнюдь не так мрачно, как оно рисуется в заграничной прессе».

Луначарский, заключая, показывает чудеса словесной эквилибристики. Он, конечно, решительно против «насилия в области искусства и творчества» и за необходимость «проявить величайший такт». В очередной раз «приручая», он придумывает замечательное объяснение того, почему не надо ехать на Запад: там, мол, — «понижение художественной жизни, уровня вследствие громадного вздорожания жизни. Даже зажиточные классы не могут удовлетворить культурных нужд». И потому «русскому искусству придется прибегать к меценатам, он потеряет свое достоинство и вынужден будет вскоре вернуться».

МХТ не выпустили. Власть еще не выработала свою «новую идеологическую политику», которая будет продолжением «новой экономической политики», в рамках которой отъезд МХТ станет важной государственной акцией.

Просвет замаячил весной 21‑го года, сразу же после введения нэпа. Уже в июне на общем собрании обсуждали проект объединения и голосовали формулировку: «потребовать» или «предложить» им, «качаловцам», вернуться. Остановились на «предложить», а для того чтобы объяснить «беглецам» московскую ситуацию доверительно, решили послать вестника. Обратились к Н. А. Подгорному, единственному «вернувшемуся» летом 1919‑го. Но даже этому проверенному «челноку» несколько месяцев не давали разрешения на выезд. В июльском письме к Качалову, которое уже упоминалось, Немирович обозначит все эти проблемы с исчерпывающей прямотой: «Разумеется, встреча и слияние за границей были бы удобнее и лучше, но как добиться разрешения. В последний раз, когда я говорил с одним из важнейших лиц, от кого это все больше зависит, — оно сказало так: нет веры, что те, кто просится за границу на время, вернутся. Ну, вот если бы возвратилась ваша группа которая с Качаловым, и играла бы здесь, это было бы некоторым признаком того, что вы не убегаете».

«Оно» требовало доказательств. Станиславский и Немировиче могли поручиться только своим честным словом. Тем не менее летом «челнока» не выпустили. В августе 21‑го умирает Александр Блок. От голода, отсутствия «музыки» и невозможности дышать (Пушкина «убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило воздуха. С ним умирала его культура» — это из предсмертной {20} речи «О назначении поэта»). Смерть Блока, пьесу которого «Роза и Крест» они перекладывали из года в год и так и не поставили, возбудила в МХТ отчаянную решимость что-то сделать по собственному спасению. Немирович прибегнул к сильнейшему запретному приему — смерть поэта он использовал для того, чтобы докричаться. 20 августа он обращается к Луначарскому: «Когда в среду, 17 августа, в Доме Печати, во время перерыва, кто-то сказал при Вас, что в преждевременной смерти Блока обвиняют Советское правительство, что это оно не только допустило бедствовать поэта, но и не выпустило в Финляндию в санаторий, когда он был уже сильно болен, — Вы горячо защищали Правительство и большую часть вины за смерть Блока возлагали на его друзей, обвиняя их в том, что они недостаточно энергично “кричали” о спасении поэта.

Ну так вот, глубокоуважаемый и высоко ценимый всеми нами Анатолий Васильевич, я кричу.

Я кричу о спасении Художественного театра. Художественный театр погибнет так же, как погиб поэт Блок».

И дальше Н.-Д. вновь излагает единственный, как ему кажется, план спасения — воссоединение с «качаловской группой» и разрешение им выехать за границу.

Может быть, смерть Блока надоумила их применить и еще один ход. В письме в особый отдел ВЧК Немирович сообщает, что Подгорный опасно болен и ему немедленно надо выехать в Европу на лечение: если его выпустят, «то он и вылечится там, и передаст нашим зарубежным товарищам все то, что необходимо сказать для их возвращения в Москву».

Подгорного выпустили в начале декабря 1921 года (за границей он как-то чудодейственно и срочно «вылечился», что через полтора десятилетия послужит основой для целой линии булгаковского «Театрального романа»). Николай Афанасьевич Подгорный (в МХТ имел прозвище Бакуля), в будущем один из административных директоров американской поездки, безукоризненный джентльмен и очень средний актер, начал «работать» с группой. Донесения «Бакули» Немировичу-Данченко добросовестны и подробны: как начались общие собрания («отвратное» впечатление), как закидали его вопросами о московской жизни, как дискредитировала «тов. Подгорного» эмигрантская пресса, как он решился «на большевистский прием», то есть на индивидуальную обработку артистов. Он представил гарантии безопасности (в какой форме — {21} неизвестно), и в Москву полетела секретная депеша: «В качаловском письме есть фраза, что он в последний момент может изменить свое решение и не поедет в Москву. Мне он объяснил фразу эту следующим образом: он не поедет, если в России будет война (а об этом много говорят), или начнется террор, или будут голодные бунты. Кстати сказать, все приготовления к возвращению уже сделаны, закуплены вещи, лекарства, подарки родным» (письмо от 25 марта 1922 года).

В последний момент Василий Иванович действительно чуть было не передумал. О не дошедшем до нас письме его о сыне мы знаем только по реакции Немировича, который «заливался слезами», читая это письмо вслух. Затем не менее сильное письмо жены Качалова Нины Николаевны Литовцевой (оно сохранилось) с просьбой не брать грех на душу и не тащить их вместе с сыном на растерзание (Вадим Шверубович служил у «белых», и ужас возмездия был совершенно естественным). Станиславский во всей этой истории как бы в стороне. Кажется, его больше всего заботит, чтобы беглецы не пользовались постановочными приемами, которые он придумал для своих спектаклей, и художественно не дешевили бы возможный приезд МХАТа в Европу. Письмо Лилиной к Качалову, которое, по характеристике «челнока», стало «бомбой» в Берлине, приоткрывает реальное отношение К. С. к ситуации: Мария Петровна «называет всех преступниками, говорит, что Театр никогда им этого не простит и что они должны будут искупить свою вину».

Несмотря на такие сюрпризы. Подгорный в Берлине и Немирович в Москве завершили свои партии блестяще. В мае 1922 года несколько человек из «качаловской группы» во главе с самим Качаловым и Книппер-Чеховой вернулись в Совдепию.

Они вернулись не в одиночестве, а на волне прилива «возвращенцев», поверивших новому режиму. Из Берлина потянулись «сменовеховцы», вернулся Алексей Толстой и многие другие, власть стала расслаивать эмиграцию. На деньги Москвы за границей создали ряд «дружественных» изданий, в том числе берлинскую газету «Накануне». Это была широко поставленная и очень умело проводимая политика, частью которой — сейчас это очевидно — стала поездка Московского Художественного театра.

Они вернулись в нэповскую Москву, чуть отогревшуюся после пятилетней стужи. Лавочки, частные издательства и газеты, кабаки, ночная жизнь, частные театрики и кабаре, мужчины во фраках {22} в опере и торговля, торговля на каждом углу. «Москва гудит, кажется?.. Это — НЭП. — Брось ты это чертово слово! Это сама жизнь!» — напишет тогда Михаил Булгаков, незадолго до этого приехавший в Москву из того самого Батума, откуда отправилась в эмиграцию «качаловская группа».

«Сама жизнь» лезла изо всех щелей. В Художественном театре наконец-то протопили как следует (холод в театре — метафора разрухи в стране). Полные сборы дает оперетка, потрясает Михаил Чехов — Хлестаков, возобновляются капустники, актеры начинают халтурить направо и налево, и Немирович обращается к труппе с гневным призывом не позорить имени Художественного театра и не развлекать «совбуров» в ресторанах и других «общественных местах». Начинаются робкие контакты с остальным миром. Американцы организовали АРА — комитет помощи голодающей стране. Так называемые гуверовские посылки стали приходить и в Художественный театр. Федор Шаляпин, Сергей Рахманинов помогают театру не умереть с голоду.

Объявились люди «с того света»: например, Никита Балиев. Бывший артист МХТ и прославленный создатель «Летучей мыши» пишет и телеграфирует сначала своему приятелю Л. М. Леонидову, а потом и Станиславскому, зазывая их в Америку. Он пытается открыть им «новый свет», в котором после Парижа вот уже год как с успехом расправила крылышки его «Летучая мышь». Балиев возбужден до крайности: «Я все сделаю, чтобы как-то отблагодарить Театр и людей, создавших меня». И он делает. Устраивает грандиозный благотворительный вечер в пользу голодающих русских артистов (даже в качестве капельдинеров и швейцаров — звезды!). 10 000 долларов идут в Москву, а с ними вместе и продовольственные посылки. Московские остроумцы величают «Никишу и Мориса» (Мориса Геста, будущего антрепренера американской поездки) куплетами. «Хвалу Америке поем // И восхищаемся немало, // Когда сгущенным молоком // Мы запиваем Ваше сало. // За то, что подарили рисом, // Мукою, сахаром и чаем, // Никишу Доброго с Морисом // Мы с благодарностью встречаем».

Письма «Никиши Доброго» — бесценный источник того, с каким образом Америки отправятся в поездку художественники. Балиев сообщает Леонидову, что театр в Европе после войны «переживает бешеный кризис», что «все хотят легкоперевариваемой пищи». Он дает репертуарные советы, учитывающие вкусы {23} американской публики: «Имейте в виду, что американцы — это не нация (настоящих американцев очень мало), остальные — эмигранты всего мира, приехавшие в Америку нажиться. Нужно русское, яркое, живое по костюмам и краскам. Они бредят сейчас Россией».

Балиев предложил в качестве антрепренера Мориса Геста (одесского еврея, который «обожает Россию», хотя и не видел ее уже 35 лет). Гест к тому же женат на дочери Беласко, «американского Станиславского», и с его мнением очень считаются. С именем этого одессита на два года соединится судьба московского театра.

В мае Балиев адресует большое письмо Станиславскому, в котором нажимает на все возможные педали, актерские и чисто человеческие. Он обещает, что К. С. отдохнет нравственно и физически, что за ним будут ухаживать, что он будет предметом обожания. «Вам не дадут ни минуты покоя. Миллионеры будут драться, чтобы вы были у каждого из них первым. И как вам все это дико покажется сразу. И как вы скоро ко всему привыкнете». Он рекламирует вполне по-американски, не боясь преувеличений: «Вам будут устраивать рауты, банкеты, и Вы поверите, что Вы еще сильны, молоды, и уберете это противное слово “старики”. Здесь нету стариков. И когда Вы пишете о том, что М. П. [Лилина] готовит кушанье, мне больно до слез. Здесь она будет ходить в ресторан, и никто не будет оскорблен, что она сидит и ест, и ей кто-то подает. Ибо и подающий в день своего отдыха идет в ресторан, и ему подают».

Последняя деталь замечательна. По ней видно, что произошло с Россией.

Лилина в Америку не приедет, останется с больным сыном в Европе. В том же, что касается Станиславского за океаном, Никита Балиев не преувеличил ни на йоту.

Он сообщал, что почем, коротко и очень внятно описал, что такое американская музыкальная комедия и опера, что такое кинематограф. Он прогнозировал состав публики и советовал репертуар. Он зазывал их с семьями, немедленно, минуя Германию и Францию, с их неустойчивой, слабой валютой. Быстрее, быстрее сюда, в страну обетованную, где можно «с первого же дня начать обрастать долларами».

Станиславского доллары, конечно, интересовали. Однако гораздо больше его интересовало другое, способен ли его театр возродиться {24} к новой жизни. Поездка приобретала, так сказать, метафизическое значение. Они ехали восстановить МХТ, прославить русское искусство в мире и — без этого не было бы Станиславского — каким-то чудом устроить вообще все дела России. Потом через год, в Германии, где мхатчики пережидали время перед вторым американским сезоном, Качалов будет пенять Станиславскому, что России они не спасли, а театр свой окончательно угробили.

В апреле 1922 года было принято правительственное решение. Какими условиями оно сопровождалось, видно косвенно из одного важного документа, сохраненного архивом. Называется этот документ «Клятвенное обещание». Составлен он был 19 мая 1922 года, и подписали его все участники поездки, включая только что прибывших Качалова и Книппер-Чехову.

«Мы, нижеподписавшиеся члены МХТ, на случай отъезда кого-либо из нас персонально или группой из Москвы, даем персонально за себя, а также и за всю группу нижеследующее клятвенное, ничем не нарушимое обещание перед всеми остающимися в Москве.

1. По истечении установленного по взаимному соглашению всеми нами срока мы обязуемся вернуться без всякой отсрочки в Москву на место службы.

{25} Понимая, что при сложившихся политических условиях каждый наш бестактный поступок за границей или неосторожно сказанное слово грозят опасностью для всех остающихся в Москве наших товарищей, мы даем торжественное клятвенное обещание держать себя совершенно в стороне от всякой политики и быть вполне лояльными по отношению к Русским властям.

Ввиду того, что уезжающая группа не может считаться частным предприятием, а является за границей представителем русского искусства, мы будем почитать своею обязанностью высоко нести знамя МХТ и показать за рубежом России, что искусство наше живет и развивается и что мы с полным правом занимаем свое почетное место среди культурных деятелей других стран.

Принятые нами обязательства возлагаются на нас не только на сцене, но и в частной нашей жизни.

Остающаяся в Москве группа МХТ с своей стороны обещает поддерживать и охранять имущество всех групп МХТ и заботиться о семьях уехавших за границу.

Никакие отговорки и никакие ссылки, даже на болезни свои ли кого-нибудь из семьи, не избавляют нас от обязательства и последствий за его нарушение».

Так отправляются на войну, а не на гастроли. В терминах военного похода, почти былины, мыслит и руководитель «поездки». «Я уезжаю с твердым намерением вернуться в Москву “иль со щитом иль на щите”, — напишет он Немировичу, оставшемуся на хозяйстве в России. — Или удастся сплотить первую группу, и тогда можно будет пытаться продолжать дело; или это не удастся, и тогда надо его кончать».

Это и был их последний поход. С заложниками, оставшимися в Москве. С потрепанным войском и старым «оружием» — спектаклями, созданными в начале века. Они доверились Балиеву и повезли только то, что могло быть понято за океаном и могло подтвердить миф о Художественном театре.

Той же осенью и почти в те же дни из России была выслана большая группа русских ученых, философов, религиозных деятелей. То, что составляло само понятие «русской мысли». Одновременность Поездки и Депортации могла бы навести на размышление, но размышлять уже было поздно. Клятва была дана, и как честные люди они не собирались ее нарушать.

К. С. отдает последние распоряжения по театру и студиям. Заезжает проститься к Федотовой, пишет прощальное письмо Ермоловой. {26} В театре в день отъезда буфетчик Прокофьев, благополучно вызволенный из Бутырской тюрьмы, устроил прощальный обед. Прямо из театра поехали на Виндавский вокзал, а оттуда поездом в Ригу и Берлин. Основная часть «войска» отправилась в Германию морским путем. Так было дешевле.

Московский наблюдатель, 1995, № 6.

## **{****27}** В поисках Эльдорадо Америка в судьбе Художественного театра

### Патовая ситуация

«Сколько наших, оставшихся в Америке, кормились всю свою жизнь плодами того посева, который совершил К. Станиславский в 1923 – 1924 годах, подкормленные вскоре вышедшей там книгой “Моя жизнь в искусстве”». Так напишет в 1968 году Вадим Васильевич Шверубович, сын Качалова, участник той поездки и один из ее немногих авторитетных мемуаристов.

Полтора сезона, проведенных в Штатах, в самом деле представляют исключительный интерес: и в отношении тех, кто остался в «земле обетованной» и «кормился» потом плодами театрального посева, совершенного МХТ, и в отношении самого Художественного театра, вернувшегося в Советскую Россию. Переломный период новой истории МХАТа очень мало изучен. Больше скажу, эта история заметно деформирована в угоду разного рода схемам, в плену которых находилась вся послереволюционная история русского театра. Многие документальные источники не опубликованы, не сведены воедино, не сопоставлены. Не опубликованы или купированы несколько важнейших «конфиденциальных», как он их называл, писем Станиславского к Немировичу-Данченко из-за океана. Только по скупым упоминаниям в «Летописи», составленной И. Н. Виноградской, известны американские отчеты Ольги Сергеевны Бокшанской, незаменимый информационный источник мхатовской внутренней жизни этих и иных лет. Ждут своего исследователя письма рядовых участников поездки, в том числе тех, кто остался в Америке. Все это в совокупности приоткрывает смысл того, что произошло с Художественным театром в Америке, выводит события и действующих лиц давнего {28} сюжета из мифологического или идеологического тумана, который закрывал столько десятилетий реальную историю советского МХАТа.

Поездка в Европу и Америку меньше всего была пропагандистской (в отличие от парижских гастролей МХАТа в 1937 году). Это была часть широко задуманного плана по спасению театра. Прецедент уже был: после первой русской революции они тоже уехали в Европу. Берлинские, венские, пражские успехи открыли тогда русский театр для Запада. Артисты получили возможность следить за российской междоусобицей издалека. В начале 1906 года К. С. писал из Берлина брату в Москву: «Как тяжело здесь развертывать русские газеты и читать все то, что происходит у вас. Тяжело это особенно потому, что все эти наши невзгоды в лучшем случае приведут нас к западной культуре — это ужасно. Цена этой культуры ровно 5 копеек… Здесь сердца нет — потому-то критиков больше всего удивляет сердце русского человека, при отсутствии всякого пафоса».

Они вернулись тогда в иную Россию, чуть успокоившуюся после революционных потрясений, вернулись на волне европейской славы, которую и в той России воспринимали своеобразно. «Вы не можете себе представить, с каким злорадством и недружелюбным чувством относится к нам московская публика после заграничной поездки и успехов, — пишет К. С. в октябре 1906 года В. В. Котляревской. — Этот неожиданный результат — чисто московский. Очень маленькая группа гордится нами. Вся остальная масса жирных тел и душ ненавидит за успех и с иронией называет “иностранцами”. … Начинаем подумывать о перемене города. Лучше всего в московскую дыру заезжать на десяток спектаклей и драть по 20 руб. за первый ряд. Тогда будут уважать».

В этих шутках — мощь и сила театра, сумевшего сохранить свою душу в условиях революционной катастрофы.

«Генеральная репетиция», которую удалось переждать в Европе, мало чем походила на ту «премьеру», что осуществили в России в 1917 году. Революция и гражданская война раскололи театр на две части. «Качаловская группа», гастролировавшая в течение трех лет по Европе под маркой МХТ, не восстановила и не могла восстановить идею Художественного театра в ее подлинном виде. Но и та часть, что осталась в Москве вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко, развивать дело Художественного театра самостоятельно не могла. Возникла патовая ситуация, выход из {29} которой был найден Немировичем-Данченко: воссоединение двух групп мхатовцев за границей, передача главной сцены студиям с тем, чтобы переждать разруху и развал государственности и сохранить для России Художественный театр.

План по спасению провалился потому, что одни считали идеологически невозможным отпускать такой театр, как МХАТ, в революционное время из России и тем самым демонстрировать неспособность новой власти сохранить культурные ценности. Другие сомневались, что артисты и руководители МХТ вернутся назад, в Москву. А третьи, от кого зависел выезд за рубеж, вообще наотрез отказывались выпускать за границу даже личного посланца руководителей театра для переговоров с «качаловской группой». В дело вмешался Горький, затем Ленин и Политбюро. В конце концов было принято решение, близкое к тому, какое было предложено в письме Н.-Д. к Луначарскому. Публикатор этого письма удовлетворенно заключает: «А уже в сентябре 1922 года Станиславский повез воссоединившуюся труппу Художественного театра в триумфальное турне по странам и городам Европы и Америки».

«Триумфальное турне» — это и есть общее место старой и новой мхатовской мифологии, которое предстоит заполнить реальным историческим содержанием.

### Между двумя рогатками

Сам К. С. в незавершенных мемуарах формулировал цель поездки как некую миссию: «Тут нам предстояло совершить невозможное, а именно: слить, привести к одному знаменателю разнородные элементы труппы. С одной стороны, группу артистов, которые всю революцию прожили в Москве и работали с нами, с Немировичем-Данченко и мной. С другой стороны, группу наших Же артистов основного состава, то есть создателей театра, которые три года скитались по Европе и после короткой летней побывки в Москве снова вернулись в Европу для дальнейшего скитания».

Привести труппу к «одному знаменателю» не удалось. Более того, европейские, а потом и американские гастроли показали, что Центробежные исторические силы оказывают на театр могущественное воздействие. Возрождение старого репертуара, восхищавшего свежего европейского и американского зрителя, для самого Станиславского не заключало в себе никакой новизны. Уже из Берлина, {30} начиная двухлетний марафон, показав Европе «Царя Федора Иоанновича» и чеховские спектакли, он сообщит Н.-Д.: «Описывать успех, овации, цветы, речи?! Если бы это было по поводу новых исканий и открытий в нашем деле, тогда я бы не пожалел красок и каждая поднесенная на улице роза какой-нибудь американкой или немкой и приветственное слово — получили бы важное значение, но теперь… Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, — мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть… Продолжать старое — невозможно, а для нового — нет людей».

Это настроение сопутствовало Станиславскому и в Америке. Цитированное выше и опубликованное письмо к Немировичу-Данченко из Берлина продолжает письмо к Лилиной, пока еще не опубликованное, сочиненное вскоре после того, как сыграли восемь раз подряд «Федора Иоанновича» в Нью-Йорке: «Про “Федора” можно с полной уверенностью сказать, что его можно играть теперь годы — при полных сборах. Это ужасное ремесло. С ужасом думаешь, как люди могут это делать. Но еще хуже, на старости лет, возвращаться в Москву — умирать и, чтоб не околеть от {31} голода, опять начать халтурить». И в другом письме опять: «Очень скучно писать, что у нас успех здесь совсем небывалый, сильнее, чем где-либо и когда-либо. Все это говоришь, чтоб держать в курсе того, что делается, но, конечно, этому ровно никакого значения не придаешь. Ведь мы показываем двадцатипятилетнее старье».

За спиной была Москва, новая Москва, на которую все время надо было оглядываться. Художественный театр выехал за границу по своей воле, но на определенных жестких условиях. Немирович-Данченко вместе со студиями оставался гарантом и своего рода заложником законопослушного поведения гастролеров. Какая бы то ни было оппозиция новой власти могла привести к немедленным карательным акциям, как это случилось с так называемым «философским пароходом».

В такой острейшей ситуации сохранять аполитичность как художественную политику было делом неимоверной трудности. А то, что Станиславский пытался проводить именно эту линию, подтверждается многочисленными документами, как опубликованными, так и не опубликованными. Коварные вопросы интервьюеров о новом революционном пролетарском искусстве в России, на которые надо было отвечать предельно дипломатично («Как объяснить, — вспомнит потом К. С., — что нет и не может быть отдельного искусства для каждого из сословий, что на свете существуют только два искусства — хорошее и плохое»). Беспрерывная оглядка на московскую реакцию, которую часто невозможно предугадать — скажем, случайный снимок, в котором Станиславский, Лужский и Книппер-Чехова оказываются рядом с князем Юсуповым на каком-то благотворительном базаре в пользу бедствующих русских артистов в Америке, — вызывает политический скандал в Москве: Станиславский, мол, и его театр участвуют в распродаже ценностей, вывезенных врагами. Немирович телеграммой требует немедленных разъяснений и оправданий — и К. С. оправдывается.

Он оправдывается, что не сумел отговорить всех желающих поздравить МХАТ с 25‑летием в Париже, и просит поверить, что Никакого чествования не было. Он оправдывается, что не общается с русской прессой за рубежом. Он боится вступать в отношения с издателем его книги, пока из Москвы не подтвердят благонамеренность издателя. Он умоляет понять его ситуацию между Двух, как он выражается, «рогаток» — белой и красной. Любое неосторожное движение — «опрокинешь» ту или иную рогатку, — и {32} придется «без штанов плыть по океану в Европу» (это из письма Немировичу). «В Москве хотят, — пытается шутить руководитель поездки, — чтоб мы, приехав в Германию, встречались только с французами, а приехав во Францию, имели дело только с немцами; приехав в страну белых, проводили время с красными, которых здесь и с огнем не найдешь, так как они прячутся. Все это так же невозможно, как, приехав к Вам, в страну красных, брататься с белыми».

Он приводит трагикомический пример своей запуганности и затравленности ненавистной им политикой, которой он, по его собственному признанию, «не имел права касаться»: «Несколько дней тому назад на Бродуэй ко мне подходит несколько незнакомых людей и говорят обычные для актера приветствия. Кто они такие — я не знаю. Глядь, а из большого окна магазина на нас наставлен аппарат. Я повернулся спиной. Глядь — а из-за угла кто-то снимает ручным “кодаком”. Может быть, те, кто со мной говорили, ужасные для Советской России люди, почем я знаю? Может быть, завтра опубликуют другую статью с гнусной иллюстрацией, — что же я могу сделать? Остается отдаться на волю судьбы, смириться и помнить, что в России целою жизнью непорочной, совершенно чистой в известных областях общественной жизни, нельзя себя гарантировать против клеветы любого прохвоста, зазнамо мошенника. Стоит ему сказать одно слово в печати, и поверят ему, а не тому, кто шестьдесят лет доказывал на деле свою корректность».

Никакие примеры не помогали. Из Москвы шли грозные предостережения. К. С. хорошо понимал, что это не просто прихоть или трусость Немировича, но еще и вопрос «охранной грамоты» для тех заложников, кто остался в столице и работал на мхатовской сцене и в студиях. Осторожный и законопослушный, он иногда не выдерживает давления, срывается и буквально вопиет против «варварства». «Нравственное мое состояние удручающее, просто руки опускаются, и порой даже является мысль, не Оросить ли все, — жалуется он Н.-Д. — … Мне особенно трудно, так как одна мысль увезти сейчас обратно Игоря в Москву равносильна тому, чтобы обречь его на верную смерть. Неужели такое преступление с моей стороны, что я адским трудом пытаюсь спасти от смерти своего сына, который заболел при изгнании нас из постоянной нашей квартиры, от житья в нетопленном помещении, несмотря на все наносимые мне в Москве оскорбления, я отказываюсь {33} от всевозможных выгодных предложений, делаемых мне в Европе и Америке, и стремлюсь всей душой в Россию, в ту самую Россию, которая оплевала теперь мою душу. Не знаю, что и делать. Здесь оставаться я не в силах, работать же в России при создавшихся условиях я тоже не вижу смысла».

Его атаковали и слева, и справа. Русская эмиграция и насквозь политизированная эмигрантская и не эмигрантская пресса каждое движение Станиславского и его театра воспринимала сугубо идеологически: от отказа принять в труппу М. Германову до выбора классического репертуара для гастролей («… будто мы привезли “Царя Федора”, чтоб показать слабого царя, “Дно” мы везли для того, чтобы показать силу пролетариата, а Чехова, чтоб иллюстрировать ничтожество интеллигенции и буржуазии», — с изумлением обнаружит основатель МХТ).

В Америке русские и американцы нередко упрекают их за то, что своим театром они прославляют большевистскую Россию. «В Москве, — пишет К. С., — нас смешивают с грязью за то, что мы храним традиции буржуазного театра, и за то, что старые пьесы Чехова и других “интеллигентских” авторов имеют тут успех у русских эмигрантов и американских капиталистов…».

Свое положение между рогатками «враждующих сторон» он ощущал так, как будто был «придавлен буферами».

### В Зазеркалье

Политический пресс был очень существенным, но не решающим обстоятельством заграничных гастролей. Путешествие в Новый Свет должно было решить какие-то самые важные внутренние вопросы существования этого театра, для которых революция стала лишь катализатором. Станиславский предчувствовал возможную катастрофу. Его богатое воображение рисовало мрачные картины американского провала, пустующих залов и равнодушия публики, невозможность вернуться из-за океана даже по шпалам, как положено было по русской артистической легенде. Но какой-то слабый голос «оптимиста» нашептывал и рисовал перед внутренним взором основателя МХТ иную картину, вполне отвечавшую мессианскому духу создателя системы: «Каждый день Полные сборы. Мы откладываем целый капитал, обеспечивающий Наш театр на многие годы тяжелого переходного революционного периода в России. Это поможет нам удержать и сохранить все сделанное за несколько веков в нашем искусстве. Америка поймет {34} и полюбит наше искусство, окрепнет связь, и восстановится чуть ли не мир и благоденствие всех стран и народов…»

Таковы были внутренние претензии того, кто возглавил «первую группу», отправившуюся в конце декабря 1922 года на огромном океанском пароходе «Мажестик» из Франции в Соединенные Штаты. Путь через океан описан Станиславским с уютными бесчисленными подробностями, столь свойственными его искусству. Под его пером возникает образ океанского парохода как символа пугающей новой цивилизации. Техническое совершенство одновременно заключает в себе какие-то дьявольские соблазны и предвещает катастрофы. Еврейские эмигранты, отправляющиеся в Новый Свет в поисках счастья, звуки чудовищного фокстрота, под который толстая старуха, обнявшись с толстым потным стариком, «работают, качаясь в тесной толпе» и удушьи, вопрошание будущего среди мрачной бездны и голубого неба, «мнимая смерть старого и рождение нового года» (они встретили 1923 год в океане), наконец, его театр и он сам на переломе судьбы — все это возбуждало и волновало фантазию артиста: «… Грозное море напоминало о суровой жизни, жестоких нравах и бессердечных сердцах озверевших людей всех стран и национальностей. Являлись мысли о смерти».

«Мажестик» стал для Станиславского своего рода прообразом Америки. Коренной москвич, патриархально воспитанный, привыкший встречать Новый год в кругу семьи, он воспринимал свое путешествие в Новый Свет как крупнейшую перемену жизни. Приезд в Америку к тому же совпал с его шестидесятилетием. Прощальный крик Лилиной на вокзале в Париже — «Берегись автомобиля и снимай квартиру не выше пятого этажа» — долго звучал в его ушах и подпитывал ужас. Интонации его мемуарной прозы иногда напоминают мечтания Подколесина, для которого любой выход из дома, из привычного замкнутого пространства становится событием метафизического значения.

Будто в каком-то сновидении он представлял улицы Нью-Йорка, которые были устроены вопреки всем законам инженерного и строительного искусства. Поезда подземных железных дорог он видел сквозь фантастические плиты стеклянного тротуара. По домам и крышам его Нью-Йорка неслись воздушные поезда. Одни из них уходили в туннели в стенах домов и пропадали там, а другие неслись над ними, повиснув над крышами небоскребов, перелетая по рельсам, висящим над улицами. И над всем этим {35} катились по невидимой проволоке вагоны какого-то фуникулера, выше которого были только аэропланы. Из бешеного автомобильного потока не было никакой возможности свернуть в переулок, и он мчался в этом потоке, стиснутый со всех сторон. «Когда я строил эту жизнь в своем воображении, сердце замирало и все тело напрягалось при виде воображаемой картины моего Нью-Йорка».

Как обычно, собственное избыточное воображение отравило ему встречу с реальностью. Америка оказалась на удивление нормальной страной, в которой, правда, как он однажды вскользь заметит, даже понятия не имеют о подлинном театре. Тем больше возможностей оставить свои семена, бросить их в плодородную и на редкость восприимчивую почву.

Его американские страхи были из разряда детских русских снов: некая страшная страна, где доллары сыплются из переполненных карманов, а толпы народа давят друг друга среди закопченных узких улиц, закрывших небо и солнце. «Все куда-то спешат, и не решаешься никого окликнуть или остановить. А если и решишься на это, то не обрадуешься». На самом деле он столкнулся с совершенно другой страной. «Народ — очаровательный, Ласковый, добродушный, наивный, жаждущий познания, совершенно не самонадеянный, без европейского снобизма, смотрящий вам в глаза и готовый принять все новое и настоящее» — так он {36} завлекает Немировича Америкой, чтобы тот сменил его на посту гувернера «первой группы».

Пожив в Америке несколько месяцев, К. С. освоился в ней как дома. «Американизмы», которые он, конечно, подмечает своими зоркими глазами, отступают на задний план перед «русской Америкой», которая заявляет о себе на каждом шагу. Эта «русская Америка» аплодирует В. Качалову в его, как он выразился, «еврейском турне». Эта «русская Америка» устами одесского портного, помнящего еще «шухер», который устроил МХТ в Одессе, предрекает театру невиданный успех (по свидетельству Шверубовича, К. С. верил этому портному больше, чем всей американской прессе, вместе взятой). Выяснилось, что для русских это наиболее благоприятная среда обитания. «Тот, кто был в Америке и почувствовал эту необъятную громаду, тот, кто увидал бесконечные хвосты народа, целый день — у кассы… Тот, кто услыхал голоса и зов из провинции, из сотни городов с миллионным населением, из которых большинство — русских, — поймет, что дело делать можно только в одной Америке». Так он обрисует ситуацию Немировичу-Данченко.

Особенно трогательна эта простая подмена, которая привилась потом по всему миру, — еврейская эмиграция, смешавшаяся с русской, представляет Россию. «Нас, русских, они искренно любят. В Америке без языка чувствуешь себя совершенно как дома. Можно говорить, кричать по-русски. Всем это только нравится». Местная так называемая американская аристократия («миллиардеры») напоминает ему лучшие русские купеческие дома: «большие комнаты, всего много, много лакеев, угощения. Разница — что публика очень наивная и доброжелательная».

Америка — Зазеркалье, где все понятия, вывороченные на Родине, получают свое истинное значение: «Все американцы — бизнесмены (деловые), т. е., по-нашему, жулики», — обронит как бы невзначай К. С.

Дело можно делать только в одной Америке, это так. Но можно ли здесь заниматься театром? Этот существенный вопрос не раз возникает у К. С. и у многих актеров его труппы, приглядывавшихся к возможности остаться за океаном. Театра в том смысле, в каком он его понимает, в Америке нет. Есть общая тяга к познанию искусства, есть удивительные солисты, музыканты и дирижеры, есть, наконец, способность собрать со всего света самых талантливых людей, но того театра, который он любит, в Америке {37} нет. Безошибочный вкус к артистической индивидуальности (в этом американцам нет равных ни в Старом, ни в Новом Свете), изумительная организация труда, которая и не снилась в России, — это да. Ансамбль, коллективная игра, театр, живущий по законам дома, семьи, товарищества, — вот о таком театре в Америке не слыхали. Ни с чем не сравнимый успех первого американского сезона — все с теми же старыми спектаклями — К. С. склонен объяснить тем, что искусство театра находится здесь в зачаточном состоянии. Американская публика с жадностью хватает все хорошее, что привозят в Америку, но этой свежей стране еще предстоит вырабатывать свое собственное представление о драматическом театре. Станиславский пытается побольше оставить здесь семян именно такого театра, который был сотворен им в России.

Старые мхатовские спектакли убеждают его, что такой труппы, такой коллекции редчайших артистических индивидуальностей, которую он привез в Америку, нет нигде в мире. Богатая Америка не может позволить себе собрать в одном спектакле несколько суперзвезд. Мхатовский ансамбль, стиль и образ жизни в искусстве восхищает их, но кажется расточительным. Они пытаются проникнуть в тайную душу русского театра, понять природу этого магического и завораживающего искусства.

Мало кто из американских критиков подозревал тогда, какие процессы происходят внутри «первой группы», какое страшное заболевание постепенно стало подтачивать Художественный театр и разъедать клетки его организма.

### Prosperity

Уже в феврале 1923 года, вскоре после приезда в Америку и первых шумных успехов, К. С. отправляет в Москву конфиденциальное письмо Немировичу, важность которого он даже сравнивал с их разговором в «Славянском базаре»: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки. Во время путешествия все и всё выяснилось с полной точностью и определенностью. Ни у кого и никакой *мысли, идеи*, большой *цели* — нет. А без этого не может существовать идейное дело». Они выезжали из Москвы с надеждой, что будут не только играть старые спектакли, но и репетировать новые. Станиславский очень скоро понял, что практически никто в труппе «работать над собой» не собирается. Пять лет нищей революционной {38} жизни одних, три года скитаний по Европе других (гастроли «качаловской группы» Станиславский считал длительной и развратившей их халтурой) не прошли даром. Заботы материальные, разруха и полное неизвестности будущее отодвинули искусство на дальний план.

Сочиняя мемуары, К. С. пометит для себя «пропущенное»: «… как я отвык в Советской России от иностранных кушаний, еды за парадным столом. Забыл назначение разной посуды и десерта, [отвык] от фрака и светских обычаев, названия кушаний в прейскуранте. Трудно заказать себе обед, держаться во фраке, говорить комплименты и прочие смешные и ненужные вещи». Шверубович рассказывает, как на одной из берлинских репетиций К. С. делал замечания актеру, выходившему в массовке боярином с тазом и кувшином и с изумительным юмором изображал его лицо с поднятыми кверху глазами («Идет и считает, сколько у него марок после Берлина останется, и покупать ли ботинки здесь или до Праги отложить»).

Но и сам Станиславский вынужден был погрузиться в заботы о долларах. С этим связано было для него будущее семьи и сама жизнь больного сына, лечившегося в Европе. Но с этим же связывалось у него и будущее всех «стариков», всей «первой группы», которая именно в Америке должна была снова стать Художественным {39} театром. В конце первого американского сезона, материально очень успешного, у К. С. рождается несчастливая мысль, что надо продлить гастроли на год и сделать из «первой группы» нечто вроде «насоса для долларов» (это его сравнение), который поможет существовать тем, кто в Москве безнадежно ждет субсидии от правительства, и обеспечит относительно сносную жизнь тем, кто вернется в Россию. Насытившись долларами, актеры, мечтал К. С., начнут в часы досуга заниматься «и фонетикой, и интонацией, и графикой, и ритмом. Я готов верить, что при обеспечении они смогут раза 3 в неделю играть хорошие спектакли с новыми заданиями — и тогда удастся сказать новое слово в искусстве». Альтернативой этому проекту, как он доверительно пишет Н.-Д., была бы только трагическая перспектива «тянуть лямку с 1‑й группой под насмешки и ругань советских газет. Нищета. Старость. Смерть в приюте для престарелых артистов и полное бедствие…».

Немирович добился в правительстве пролонгации гастролей. Но второй сезон материальных надежд не оправдал. «Насос» работать не захотел. В причины этого я сейчас входить не буду: может быть, был виноват антрепренер, а может быть, «Америка ничего не любит во второй раз», как вспомнит Шверубович шутку того самого одесского портного. Не имел успеха «европейский» репертуар, специально подготовленный для второго сезона (Ибсен, Гамсун). Разладились отношения между «стариками» и молодежью, приглашенной в поездку. Материальный дефицит обернулся моральным кризисом. В июле 1924 года, отмучившись, уже из Европы К. С. напишет в Москву тоже конфиденциально: «Я очень не люблю актеров. И готов их всех гнать — вон. Только так и Можно очистить атмосферу. Если бы я дал себе волю и начал бы говорить об актерах так, как я о них думаю, после того, как увидел: что такое русский артист, когда ему не платят денег…»

За этим многоточием стоит многое. И прежде всего гибель прежнего Художественного театра, которая к весне 1924 года кажется ему неотвратимой. «Лично я смотрю, что Художественный театр с теми традициями, которые мне дороги (говорю об актерских внутренних традициях, а не о декорационных и постановочных, которые я презираю, которые я считаю до последней степени устарелыми в первой группе), навсегда погибнет безвозвратно. Образуется какой-то новый, может быть, очень интересный, может быть, нужный театр под названием Новый Художественный, {40} но я не знаю, смогу ли я ему отдать хоть частичку своей души». И дальше замечательное определение той работы, которую он тогда завершает: «Я прощаюсь со старым и пишу ему в своей американской книге отходную». «Отходная» — это про книгу «Моя жизнь в искусстве».

Стоит сказать, что лихорадочная работа над заказной книгой заменяла в какой-то степени отсутствие «идейного дела» театра и еще больше отдаляла Станиславского от труппы, в которой происходили сильнейшие и не до конца ясные брожения. «Поездка всех деморализовала», — коротко подытожит К. С. в известном письме к Немировичу. В других неопубликованных документах этот мотив звучит гораздо резче и острее: «Словом, опять болото закопошилось и опять с очевидностью становится ясно, что театра нет, что души у наших актеров — вонючая гниль и что надо бежать из этой помойки. Для этого надо обеспечить семью, и потому приходится терпеть». Это из письма к Лилиной.

Началось с долларов, а закончилось распадом театра. «День ото дня, — вспоминает Шверубович, — падало самое ценное в коллективе — его чувство ответственности перед своим знаменем, перед своей честью, а это происходило и принимало какой-то катастрофический размер. Все были всем недовольны, каждый считал себя недооцененным, считал, что имеет право на лучшие роли, на большую оплату, на более высокое положение.

Уже наметилась группа, не собиравшаяся возвращаться на родину, рассчитывавшая на карьеру в США. Это были: Бондырев, Лазарев, Бакшеев, Успенская, Тамиров, Булгаковы, Румянцев, Бодулины». Поговаривали о Шевченко и ее и муже Ф. Хмаре, гуляли слухи, что Кузьмин, муж Аллы Тарасовой, затеял открыть какое-то шоколадно-кондитерское заведение…

«Дело рушилось не только финансово, но и художественно, и морально, — продолжает Шверубович. — Никому ни до чего не было дела. Все только обвиняли друг друга и искали виновников распада». И дальше, описывая одно из собраний в связи с возвращением долга американскому антрепренеру: «Атмосфера была отвратительной. Вишневский кричал о том, что его Шуша и Наташа умрут с голоду, он колотил себя руками по голове и проклинал Америку и всех, кто затеял это безумие… когда К. С. пытался внести какое-то успокоение и напомнить об этике, о чести Художественного театра, Грибунин вдруг сорвался и дико завопил, перемешивая слова с самой площадной руганью о том, {41} что не желает слушать К. С., хватит, 26 лет слушал, пора перестать кривляться. Станиславский слушал это, закрыв лицо руками. Тут вскочила Ольга Леонардовна и со слезами на глазах закричала, что Грибунин ведет себя позорно, что ему не место в Художественном театре».

Прочитав много лет назад впервые это место у Шверубовича, я был поражен бесчеловечностью актерской братии. А совсем недавно прочитал комментарий самого К. С. к этому эпизоду, изложенному совсем в иной тональности. Он рассказывает жене: «Теперь, когда дело материально пошатнулось, надо смотреть в оба, так как повсюду — тлетворная разлагающаяся гниль отравляет труппу. Вот, например, Грибунин заявил, что он не желает платить долгов, пусть платят те, у кого деньги в банке (намек на Меня)… Когда я стал его на собрании усовещивать, он так грубо ответил, что Книппер возмутилась и выразила протест (правда, одна. Другие молчали). Грибунин демонстративно ушел из собрания, но, придя домой, мучался два дня и под конец прислал мне Милое письмо с извинением. Теперь мы снова в хороших отношениях, и он тихий».

Вот что такое понимание природы актера и не менее точное понимание существа театральной и жизненной ситуации, сложившейся в Америке.

{42} Пытаясь объяснить происшедшее, Шверубович в качестве важнейшей причины выдвигает соблазн сытой, обеспеченной, многообещающей страны, которую они застали, как он пишет, «в самый разгар бешеного процветания, “просперити”»: «… все были обеспечены хорошо оплаченным трудом, когда тысячи и десятки тысяч молниеносно богатели, а сотни становились миллионерами… Отвратительная заманчивость этого, мысль “а чем я хуже других”, страшное сравнение комфорта, сервиса, доступности “сладкой жизни” с теснотой, грязью, холодом, лишениями их жизни в Москве — заставляли их забыть самое важное, забыть созданную там, в тех условиях причину и основу их здешнего благополучия, забыть Театр и Искусство, забыть МХТ».

Распад театра тут объясняется в основном материальными причинами (соблазном доллара), а также интригами дирекции (то есть Подгорного, Бокшанской и Таманцовой), которые дезинформировали Москву и настраивали Немировича-Данченко и Станиславского против молодой части труппы. Нет смысла оспаривать это утверждение участника поездки. Каждый историк Художественного театра знает, какую роль эти люди сыграют в дальнейшей советской биографии МХАТ. Но ограничиться этим утверждением никак нельзя.

### Memento mori

Американская поездка, обследованная, в основном, с точки зрения ее внешнего успеха, практически совершенно не изучена со стороны, так сказать, московской. Как бы ни были успешны гастроли, перед Станиславским и его группой вставал главный вопрос: с чем они вернутся в Москву, какой Художественный театр там будет и сможет ли вообще существовать в Советской России это «деморализованное войско», как в сердцах определит К. С. свою группу. Мхатовское «быть или не быть» острейшим образом звучит в переписке и телеграммах через океан.

Власти предержащие заботились об одном: чтоб «войско» вернулось в полном составе. Станиславский гневался, возмущался этой подозрительностью, мог даже сказать о том, какую важную политическую работу они тут в Америке провели, повернув души обамериканившихся русских к своей Родине. И действительно, часть заработанных денег от спектаклей шла на помощь голодающим детям Поволжья. К. С. полагал, что богатые русские американцы могли бы стать важным компонентом будущего промышленного {43} возрождения России. Но все эти вещи существенно не решали главного вопроса — возможности существования «идейного дела» Художественного театра. К тому же само понимание «идейного дела» Станиславским в Америке и Немировичем в Москве существенно разнилось.

Немирович-Данченко сообщает подробности московской театральной жизни: что кто ставит, что имеет успех, как работают возможные конкуренты, какие вкусы утверждаются в красно-нэповской столице. Он описывает премьеру мейерхольдовского «Леса», с которой он ушел в антракте, сообщает о кризисе Малого театра, впечатление от которого сравнимо с прогулкой по вечернему кладбищу. Он информирует о новых подробностях идеологического режима театральной жизни, в которой появился некий Главрепертком, «который желает забрать в руки театры, как нигде никакая цензура… Он не разрешает и тогда, когда находит пьесу Контрреволюционной, и когда находит недостаточно советскою, и когда в пьесе есть цари (“Снегурочка”) или власти (“Воевода”), и когда есть красивое прошлое или церковь (“Дворянское гнездо”), и когда ему, Главреперткому, вообще что-нибудь кажется, и когда ему удобнее проявлять свою власть».

Это не либеральные разговоры. Тут важнейшая информация к размышлению, которая должна подтолкнуть вояжеров, сидящих Между двух стульев (это слова Н.-Д.), к какому-то решению. Немирович ничего не скрывает, напротив, предельно сгущает возможную ситуацию. Он ставит перед ними острейшую дилемму самоопределения и выбора. Того самого выбора, который Художественный театр старался по возможности не делать в прежней своей жизни. Аполитичность как художественная политика — на этом строился прежний Художественный театр, который не желал быть «ни революционным, ни черносотенным».

Станиславский распад первой группы и ее возможное соединение со студиями воспринимает обостренно драматически: «… Как только первая группа распылится и растворится во всей массе других актеров, русское искусство будет кончено и начнется какое-то другое — мюнхенское или еврейское, с небольшой закваской прежних русских традиций…» Мюнхенское — это Мейерхольд, который гремит в Москве, еврейское — это, вероятно, Таиров, который тоже овладел умами московских и европейских театралов.

Время раскалывает театр и разводит по разные стороны его {44} актеров. Из‑за океана московская ситуация кажется смутной и неясной. «Мы так далеки от того, что у вас делается, что не можем даже решить: что “Бранд” Ибсена — одобряется большевиками или, напротив, ввиду религиозного вопроса — запрещается», — вопрошает К. С., думая, конечно, не о политике, а о роли для Качалова.

Немирович не оставляет никаких иллюзий. Он занят шоковой терапией. Люди должны все знать и ко всему быть готовыми. Грозная тень будущего в московских посланиях просматривается с замечательной отчетливостью. Его несравненное идеологическое чутье, его способность открывать время, как новую пьесу, подталкивает Н.-Д. к бесповоротному решению. «Самое плохое, что всегда было в Художественном театре, самое плохое — это отсутствие прямоты, лицемерие, двойная игра, компромиссы и направо и налево… — дипломатия самого неудачного направления, — пишет он Бокшанской в конце декабря 1923 года, рассчитывая, конечно, на серьезный резонанс письма в среде гастролеров. — В Художественном театре вечно боялись ставить вопрос широко, прямодушно, мужественно, бесстрашно. Так и перед публикой, так и перед общественным мнением, так и внутри, среди своих. И вечно мы во что-то драпировались. И вечно отлынивали от простой прямой ответственности…».

Сквозь туманные определения не сразу проступают контуры внятной жесткой проблемы, которая ставится перед «американцами»: «И новый поворот судеб, новая жизнь ничему нас не научила. Эта новая жизнь, как на нее ни смотри, с резкой определенностью подняла идеологию и потребовала точнейшей терминологии: это хорошо, а это подло, это здорово, правдиво, а это лживо, уклончиво и т. д. И в особенности резко, революционно-прямолинейно встала идеология в искусстве и его людях. И с каждым днем безоговорочнее становятся взаимоотношения и задачи жизни. И компромиссы и уклончивость все явнее становятся принадлежностью людей мелких, трусливых, путающихся в жалких противоречиях».

Кажется, что это говорит не постановщик «Братьев Карамазовых», а, скажем. Влас, персонаж горьковских «Дачников», столь не любимых когда-то режиссером Художественного театра.

Через две недели после цитированного письма Н.-Д. напоминает: «С угрожающей очевидностью надвигается время для решения важнейшего вопроса нашего существования: что же будет дальше? в будущем году? Какой будет Художественный театр?» Еще {45} через несколько дней Н.-Д. вновь взывает к путешественникам обдумать политическое положение страны и стран: «И самое важное: *наше будущее*! Ведь этот вопрос, это memento mori становится все жгучее, все острее, все страшнее».

По письмам из Америки у него складывается ощущение, что там никто не понимает ситуации и не готовится к тому, чтобы играть в проезде Художественного театра (Камергерский переименовали по случаю 25‑летия МХТ осенью 1923 года).

«Что играть? С кем играть? Как играть?»

В каждом из этих вопросов заключалось свое memento mori. Напоминание о том, что кроме долларов есть еще и искусство, за океаном вызывает у одних тупое раздражение, у К. С. — «милую и снисходительную улыбку. Верьте мне, когда я привезу всю нашу ораву, со всем имуществом, свалю ее в Художественном театре и передам ее с рук на руки, счастливее меня не будет человека на свете. И уж второй раз я не поеду на эту галеру…».

Немирович-Данченко предупреждает, что в новой России будет возможен только определенный Художественный театр:

«Играть старый репертуар!

Какой?!

Я уже писал — и остаюсь при этом, — что если по приезде они начнут играть прежние спектакли, да еще в том же виде, то через три месяца МХТ не поднимется от травли, какой подвергнется.

{46} О “Дяде Ване” нечего и говорить.

“Три сестры” смешно начинать — и по содержанию, и по *возрастам* исполнителей.

“Вишневый сад” не разрешат. То есть не разрешат оплакивание дворянских усадеб. А в иной плоскости (“Здравствуй, новая жизнь!”) не поставить пьесу.

“Иванов” до недоуменности несозвучно “бодрящей” эпохе».

«Бодрящая эпоха» ломала Художественный театр.

Часть молодежи прослышала о том, что в письме Немировича указаны фамилии тех, кто не нужен театру в Москве и будущее которых он не гарантирует. Такое письмо было вызвано просьбой К. С., который сам на себя эту страшную функцию взять не решился, да и не мог, как сейчас выясняется. «Не забывайте, — пишет он Немировичу 7 – 8 апреля 1924 года из Чикаго, — что мое и правления положение здесь трудное. Все знают, что в Москве решается судьба актеров. Может статься, что многих из них выгонят. Если это случится, актеры не станут церемониться и откажутся играть здесь. … Сообщите осторожно имена кандидатов на изгнание».

«Осторожно» сообщить в театре не получается. Немирович доверяет секретную информацию Бокшанской, прекрасно, конечно, понимая последствия нацеленного удара. «С сожалением не вижу никакого дела (Тамирову), *Добронравову, Успенской, Ждановой, Бондыреву*…» Одной этой фразой решались несколько человеческих судеб: Россия теряла своих актеров, Америка обретала некоторых будущих миссионеров идеи Художественного театра. Драму, которая тут разыгралась, еще предстоит воссоздать.

Основатели, для которых memento mori не было просто метафорой, были успокоены Немировичем-Данченко: «Я думаю, все обойдется, и “стариков” встретят в России с распростертыми объятиями». Они отвечали телеграммой, что «безоговорочно доверяют» Н.-Д. решить «духовные и материальные судьбы театра» и их самих так, как он находит нужным.

Станиславский до конца вникнуть в то, какие переговоры ведет Немирович-Данченко с новой властью, не может. Волнуется, что нет квартиры, что он возвращается нищим, что надо содержать за границей больного Игоря. Сообщение о том, что вынудили подать в отставку Малиновскую, с которой у него были хорошие отношения, и назначили руководить академическими театрами некоего Экскузовича, вызывает — по отношению к будущему руководителю — короткий комментарий: «хам». К. С. ощущает {47} себя королем Лиром, которого предали дочери-студии (Первая прежде всего, конечно). Он дает своему соратнику полную свободу маневра.

Немировичу-Данченко, который решил влить в старый МХТ Вторую студию и отсечь Первую в самостоятельный театр, этой безоговорочности показалось мало. Он шел на крупнейшую со дня основания МХТ реорганизацию труппы в экстремальных условиях новой России, и ему нужны были диктаторские полномочия. «Мне нужно доверие, как говорят словами Ленина, “всерьез и надолго”, а не на март и апрель или до открытия сезона».

Это новый стиль и новые для мхатовской среды слова. Он слишком хорошо знал, с кем имеет дело. В американском благословении его очень смутила маленькая очень мхатовская оговорочка: «При выработке плана просим иметь в виду наши мечты: сохранить дорогие Вам и нам художественные завоевания». Вот эти самые «мечты» вызвали гневную телеграфную дуэль через океан. Последняя закончилась полной победой того, кто был в Москве, великолепно понимал новые обстоятельства и был абсолютно Осведомлен насчет состояния американской группы.

Финансовый крах и внутренний распад («до полного смрада», не побоится написать Шверубович) ускоряют последний выбор. «Из Москвы же от Немировича идут грозные вести, — сообщает К. С. жене в апреле 1924 года. — Прислана телеграмма для объявления всей труппе под расписку о том, что все обязаны явиться к сроку. Свидетельства о болезни не принимаются. Те, кто не явился, будут считаться политическими беглецами и впуска в страну не имеют. … В труппе с трепетом ждут, кого оставляют и кого выгоняют».

«Американцы» сдались. Никаких условий они больше не ставили. Театр должен был вписаться в «красную новь». Почва для советизации МХАТ была взрыхлена и подготовлена: по-своему в Москве и по-своему в Америке. Молнией летит через океан последний запрос: «Впечатлением нашей телеграммы огорчены (это насчет “мечты”. — *А. С*.). … Просим сообщить точно, когда приезжать, кого из наших считаете безусловно ненужными». Подпись: «Станиславский, старики».

Уже из Европы, когда все определилось, приговором прозвучит емкое словцо, брошенное К. С. в письме к Немировичу-Данченко: «Бакшеев (и Тамиров тоже?!) ушел». И это самое «ушел» до сегодняшнего дня сопровождает в мхатовской картотеке имена {48} всех оставшихся в Америке и перечисленных точнейшим и добросовестнейшим их другом Вадимом Васильевичем Шверубовичем. Так и пишут — год рождения такой-то, а потом — «ушел в 1924 году» или даже еще короче — «ушел». В Америку, как в небытие. Действительно, вполне по-свидригайловски.

«Ненужные» остались в «земле обетованной». «Старики» во главе «деморализованного войска» возвращались в Москву, в Советскую Россию, в эмиграцию. Начинался «Новый Художественный…».

Московский наблюдатель, 1991, № 11/12.

## **{****49}** В августе 37‑го Париж, Художественный театр, Чехов

В начале августа 1937 года двумя группами с огромным количеством снаряжения и разного скарба (газетчики подсчитали — 22 вагона), с женами, официальными сопровождающими и сексотами, по железной дороге через Польшу и Германию и по морю специальным теплоходом «Андрей Жданов» в Гавр, во Францию прибыли артисты Московского Художественного театра. Им предстояло сыграть в Париже в течение четырех недель три спектакля в рамках Всемирной выставки, в которой СССР принимал тогда участие.

До самого последнего времени этот короткий эпизод нашего театрального прошлого толковался однозначно: считалось, что летом 37‑го года Художественный театр покорил Париж высочайшими образцами своего искусства. Среди многих иных замечательных экспонатов Всемирной выставки экспонаты театральные, в виде трех спектаклей МХАТ СССР им. Горького, были наиболее убедительным знаком культурной революции, происшедшей в России. Нам сообщали, что «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина» — именно эти спектакли были показаны в Театре Елисейских Полей — имели триумфальный успех, который напрасно пытались снизить злобные выпады эмигрантских газет. Театр, по слову Немировича-Данченко, выступил полпредом советского искусства, и это новое Представительство Художественного театра было отмечено одним из его создателей с безупречной точностью.

Нет возможности подробно воссоздать атмосферу этих гастролей, всего того, что им предшествовало и сопровождало. Надо было бы рассказать, как отбирались спектакли для Парижа, как директор МХАТ М. П. Аркадьев объявил в Москве, что в Париже {50} будут представлены спектакли по русской классике — «Анна Каренина», одиннадцать сцен из «Бориса Годунова» и «Воскресение». Как эта информация, изложенная в советских газетах, вызвала высочайшее неудовольствие «друга всех советских артистов». Как сняли с работы этого директора за распространение недостоверной информации (а вскоре посадили и расстреляли). Как Сталин лично порекомендовал Немировичу-Данченко показать в Париже рядом с «Анной Карениной» горьковский спектакль и пьесу Тренева «Любовь Яровая». В письмах к С. Л. Бертенсону Н.-Д. обмолвится, что «Сталин вообще делал этот подарок Театру», и делал, добавим, с необыкновенной восточной широтой: в Париж отправили некоторых народных артистов, не занятых в спектаклях, иных отправили с женами и женам выписали суточные, что по советским порядкам было немыслимой роскошью. Тот, кто заказывал музыку, платил, не скупясь.

Придется опустить человеческую, глубоко волнующую сторону гастролей, всю эту «встречу — невстречу» двух разорванных половинок русского искусства, когда под бдительным оком сопровождающих и надзирающих актеры боялись общаться со своими бывшими друзьями, а Немирович-Данченко не смог позволить себе ответить при публике в зале на поклон Н. А. Тэффи или отказался встретиться с Марией Германовой, актрисой и женщиной, занимавшей в его прежней жизни такое важное место. Об этом надо говорить подробно и отдельно. В этой статье речь пойдет о другом. О чеховском аспекте парижских гастролей, имевших разнообразные и неожиданные последствия не только в судьбе МХАТа, но и в русской театральной «Чеховиане».

Напомню, что чеховского спектакля в гастрольном репертуаре МХАТа не было, хотя мхатовцы продолжали играть «Вишневый сад», а О. Л. Книппер-Чехова — доигрывать свою великую роль. Отсутствие Чехова было, конечно, значимым. Оно демонстрировало — вольно или невольно — смену вех, которую Немирович-Данченко успел уже объявить в Москве, когда МХАТ стал, по его слову, театром горьковского мировоззрения и мироощущения.

Чеховского спектакля в Париже не было, но тема Чехова всплыла сразу и оказалась едва ли не господствующей. Если позволительно такое сравнение, то в доме повешенного стали немедленно говорить о веревке.

Прежде всего русская эмигрантская критика, а это, конечно, была важнейшая часть той критики, что сопровождала искания {51} Художественного театра предреволюционных лет, стала обсуждать благоприобретенное новое имя театра. Сергей Яблоновский этот вопрос вынес даже в заголовок своей статьи в «Иллюстрированной России»: «Горьковский или чеховский?» От С. Яблоновского и Юлии Сазоновой до Ивана Бунина и Тэффи шло недовольство: присвоение имени Горького Художественному театру — не просто историческая несправедливость. Для русского Парижа это был знак нового направления и нового содержания театра, бесповоротная смена вех — эстетических, политических, человеческих.

«Пишущий эти строки слышал сам, — сообщает С. Яблоновский, — как на чудесном чествовании театром Чехова 17 января 1904 года Немирович-Данченко сказал ему со сцены:

— Этот театр, Антон, — твой театр!».

Эмиграция в лице своих писателей и критиков стала обращать Покойному Горькому гневные риторические вопросы: как он мог Принять не принадлежащую ему собственность, как посмел присвоить себе театр вместе с городом Нижним Новгородом, а также фабриками, аэропланами, заводами, улицами и колхозами в придачу? (Замечу, что фантасмагория «горькизации» столь же остро воспринималась тогда и в Советской России некоторыми не потерявшими разум старыми русскими литераторами. В дневнике Пришвина начала 30‑х годов отмечено, как писатель обдумывает возможность подписывать свои вещи в новом стиле: «М. Пришвин имени Горького»…)

Вопрос об имени театра был, конечно, самым очевидным выражением иной, гораздо более существенной темы. Памятливые критики парижских гастролей МХАТа тут же выстроили всю цепочку взаимоотношений этого театра с Чеховым и Горьким. В ретроспективе эта цепочка обозначала два противотока русской художественной и общественной мысли, символами которых стали имена создателей «Вишневого сада» и «Врагов».

Горькому припомнили неприятный эпизод его борьбы с постановкой «Бесов» на сцене МХТ (напомню, что он воспринимал роман Достоевского как политический пасквиль). Ему припомнили, как театр, воспитанный на Чехове, в лице того же Немировича-Данченко категорически протестовал против той роли, которую отводил автор «На дне» искусству сцены. Роли чисто служебной, нацеленной не на «создание самостоятельных художественных ценностей, а на проведение определенных идей». «Горькиада» — словечко, брошенное в свое время Н.-Д. и прочно утвердившееся {52} в стенах Художественного театра, обозначало тенденциозное искусство, противостоящее истинному тону театра, который связывали прежде всего с Чеховым.

Вдоволь посетовав по поводу нового имени МХАТ, критика приготовила свои души для восприятия спектаклей. Одни ожидали увидеть в них милый образ потерянной родины, другие — образ современной неведомой им России. Ностальгия, воспоминания, настороженность, злоба, радость встречи — все было в первых статьях, появившихся еще до начала гастролей. В. Ходасевич, перу которого принадлежали наиболее серьезные, а порой и проникновенные статьи о спектаклях МХАТ (он печатал их в газете «Возрождение»), вспоминал театр «как патетическую страницу молодости». «Чтобы вовсе не любить Художественного театра, надо не быть русским», — так объяснял поэт и критик взволнованность русской парижской публики, для которой гастроли МХАТ были исполнены волнующего личного смысла. Он же едва ли не первым обнаружил роковое превращение театра Чехова в «академический театр Горького» (острота, пущенная Н. Тэффи, прочно вошла тогда в критический обиход). Передавая впечатление от «Врагов» (горьковский спектакль игрался первым), Ходасевич писал: «Наконец медленно (как “тогда”) потух свет, поднялся (не раздвинулся) занавес — и чуть ли не с первых слов, произнесенных на {53} сцене, почувствовалось, что долгожданная встреча может быть испорчена. Вскоре сделалось ясно, что так и есть. Между зрителем и театром стояла чья-то лишняя тень. Узнать ее было легко, это была тень Максима Горького».

Горьковскую пьесу критик истолковывал как самопародию, чуждую основным заветам чеховской драмы, отказавшейся от «фирмы» и «ярлыка», приклеенного к человеку. «Одни — сплошь умники и герои, другие — сплошь дураки и мерзавцы. … Как всякая агитка, “Враги” изображают не сущее, а должное. … Угнетены и Филистерии, наполняющие зал в Париже, не обижаются, потому что горьковское обличение бездарно. В ответ на “бичующие” афоризмы Горького зал громко и добродушно смеется. И это уже явный признак провала».

Ходасевич различал и другую, чрезвычайно важную особенность новой мхатовской эстетики: «Он [МХАТ] постарался ее [горьковскую пьесу] поставить в классических приемах Художественного театра, а местами даже в приемах “чеховских”: там, где Горький, Притворяясь драматургом, кое-чего понадергал у Чехова».

Таким образом, от обратного устанавливалось некое представление о нарушенном чеховском каноне, сохраненном памятью Исчезнувшего из России зрительского поколения. Парижские спектакли, помимо всего прочего, оказались неожиданно пространством встречи чеховской традиции, законсервированной и сохраненной в памяти предреволюционной публики, и новых представлений о театре, освоенных горьковским МХАТом.

Парижские критики обнаружили, что приемы, выработанные на чеховских спектаклях, причудливо и странно вошли в пьесу Горького и даже в «Любовь Яровую», советский лубок, который, надо сказать, Ходасевич, и не он один, ценил гораздо выше «Врагов» по драматургической технике. Тот же Ходасевич пытался осознать проблему выбора, которая стояла перед старыми мастерами в условиях откровенной фальши или тенденциозного идеологического задания, которое предлагали им пьесы Горького и Тренева (то есть всего того, что в новой эстетике театра называлось «крепчайшей политической установкой»). Пишущие выделяли, скажем, Качалова и Книппер-Чехову во «Врагах», но тут же подгнивали их откровенное выпадение из спектакля. «Тут было, — отмечал тот же Ходасевич, — бесконечно много ума, вкуса, обаяния… Но жаль было этой прелести, растраченной на убогие роли в дубовой пьесе».

{54} Особый интерес, конечно, представляло новое поколение артистов МХАТа, племя, так сказать, младое и парижанам не знакомое. Прославленные в Советской России, все сплошь орденоносцы и народные, они должны были держать экзамен перед прежней публикой Художественного театра. Тут тоже образовались интереснейшие коллизии не только политического, но именно эстетического свойства. «Как играют молодые? — вопрошал Ходасевич, рецензируя “Любовь Яровую”. — И отвечал: — Грубовато, лубочно, резко, с подчеркиванием “ударных” мест для райка, что в Художественном театре не делалось — да и не было к тому поводов, потому что репертуар был иного уровня. Г‑жа Еланская (Любовь Яровая) — мелодраматична, безлична, провинциальна. Г‑жа Андровская (она играла Панову, “роковую женщину”. — *А. С*.) была недурна в первом акте, а потом размагнитилась и стушевалась как раз там, где нужно и можно было развернуться. В общем, однако, большой разницы в исполнении нет: лучшее не намного хуже худшего, а худшее — не слишком отличается от лучшего. В этом, если угодно, можно усмотреть старый принцип Художественного театра, принцип ансамбля».

Доводя свою мысль до логического конца, критик делал вывод о том, что перед ним не Художественный театр Чехова (новый или старый), а какой-то совсем иной театр, в котором «чувствуется влияние Художественного театра».

Конечно, можно сказать, что пером рецензентов водила злоба дня, что эмигрантская печать 37‑го года заведомо не могла принять и понять природу советского МХАТа, и потому газетно-журнальная полемика полувековой давности лишена сейчас подлинной содержательности. В каких-то случаях это так и было, но ограничиться такой констатацией ни в коем случае нельзя. Дело шло не о политических претензиях или превосходстве людей, существующих в условиях относительной свободы. Политических претензий к театру, режиссерам и тем более актерам практически никто не предъявлял. Это выносилось за скобки. Речь шла о следствиях, проникших, как сказал бы Блок, в тайник души, — об искажении актерской природы, о новом стиле и ансамбле, даже о новом русском языке, который расслышали с подмостков советского МХАТа. Дело шло о том, что случилось с искусством Художественного театра в условиях мощнейшего идеологического задания, которое Немирович-Данченко и его актеры пытались — по большей части совершенно искренне — {55} оформить. В этом и был смысл противопоставления театра Чехова и «академического театра Горького».

Ю. Сазонова, подводя итоги своим впечатлениям от гастрольных спектаклей, писала в «Последних новостях» о том, что постановочные приемы, выработанные в основном на чеховских спектаклях МХТ, усвоены давно европейским театром, в самом же нынешнем МХАТе прежний метод остался, но исчезли актеры. «Конечно, — пишет обозреватель, — игру освещения, “подлинность” архитектуры, иллюзии жилого дома за пределами видной на сцене комнаты — все это создал и применил в чеховских спектаклях Художественный театр. Но теперь это вошло в режиссерский обиход». Терраса русской дачи, на которой Каренина говорит с Вронским, напоминает ей аналогичную сцену в театре Бати: «И было жуткое чувство, будто мы во сне попали в пустой дом, где когда-то кипела жизнь и где мы оставили близких. Дом оказался пустым».

В этом милом старом доме все оставалось, «как прежде», — архитектура, переходы, искусство света и костюмов, — только деревья в горьковском МХАТе стали делать плоскими, а не круглыми, как в чеховские времена. И это простое усовершенствование, исходящее, конечно, из того, что зрителю вполне достаточно для иллюзии и плоского дерева, приводит эмигрантского критика к неожиданно точному выводу: в новом театре исчезло то, что она назвала «тайным очарованием “для себя”».

Среди многочисленных изменений и новостей, которые в Москве не замечались, особенно разительными оказались для прежней публики театра изменения речевые. «То, что особенно поражает сейчас в игре новых актеров театра Горького, — размышляет Ю. Сазонова, — это соединение двух манер: провинциального крика, нажима на зрителя, чтобы силою выдавить из него хоть каплю сочувствия, и в то же время остатков прежней художественной школы, которая заключалась в разделывании каждого слога фразы. Каждая фраза подвергалась внутреннему обсуждению, каждое слово должно было быть связанным с каким-то внутренним стремлением… боялись спугнуть “подлинное” готовой актерской интонацией, готовым жестом. Чтобы избежать всего готового, Москвин последние слова фраз произносил, понижая интонацию, вместо обычного актерского повышения. И это стало его манерой, по которой его можно было узнавать. В каждую фразу вводилась какая-нибудь жизненная мотивировка». И дальше диагноз театральной {56} беды, того, что случилось с речью актеров Художественного театра, когда метод, выработанный для чеховских пьес, стал применяться в пьесах, не имеющих отношения к языковой реальности: «Вместо живой текучей фразы, актеры просто останавливаются на каждом слове, будто в одышке, и с особыми подчеркиваниями выбрасывают по одному слову, отчеканивая его, словно спектакль идет на открытом воздухе».

Вот эту потерю интонации, утрату дыхания и ритма фразы, которые были воспитаны на Чехове, обнаружили парижские критики советского театра. Обнаружили не на чеховских спектаклях, а на их «заместителях». О том, что произошло в стране, можно было судить по самому бесспорному свидетельству времени — по тому, как стали говорить актеры Художественного театра.

По мере продвижения гастролей чеховская тема становилась все более острой и, если хотите, драматической. «Чайка отлетела с занавеса театра. Она осеняет теперь только витрину выставленных в коридоре портретов. Отлетела и былая чеховская “тихость”, игра на полутонах, умение все рассказать в молчании, ранить душу как будто не значащей подробностью» — в одной статье. В другой: «Актеры — все новые и играют крикливо, напряженно, с теми условными интонациями, которых когда-то так старались избегать в театре Станиславского. Появилась и провинциальная манера “наддавать” к концу сцены: “работать на выход”, как говорили когда-то».

Парижские театралы с удивлением обнаружили, что на мхатовскую сцену благополучно возвратились классические типы русской театральной провинции, казалось бы, высмеянные и уничтоженные. Вновь объявились «роковые женщины», и не где-нибудь, а именно на мхатовской сцене. «И вдруг, — передает Н. Тэффи впечатление от Яровой — Еланской, — милочка моя, голубушка, кормилица (сколько на ней было заработано авторских), вся целиком, шевелит ноздрей, смотрит холодными глазами, цедит слова и губит мужчин “почем зря”». Тэффи, надо сказать, принадлежит едва ли не самый язвительный комментарий к мхатовским спектаклям, названный «Горестным праздником». Это она передавала интонацию той же Еланской — Яровой: «нарзанец» (так услышала Тэффи возглас «мерзавец»). Это она сочувствовала Алле Тарасовой в сцене с ребенком: «Когда истерзанная мать, подойдя к постельке восьмилетнего сыночка, находит в этой постельке скрюченную в три погибели неизвестную даму, она не сможет искренне {57} говорить этой даме те нежные слова, которые несла в своем сердце для своего ребенка».

В «Анне Карениной», спектакле, премьеру которого в апреле 37 года смотрело Политбюро во главе со Сталиным (о мхатовской премьере извещало специальное сообщение ТАСС), в этом прославленном спектакле парижские критики обнаружили громадную смыслоутрату. Инсценировщик в полном согласии с режиссурой выбросил из романа Л. Толстого все, что не вмещалось в пределы любовной драмы героини. Напряженный этический пафос романа исчез, осталась любовная история, выполненная в тщательно отработанных приемах прежнего Художественного театра. Но эта тщательность декора, изумительная проработка массовых сцен особенного воодушевления не вызвала. Напротив, представители исчезнувшей русской жизни стали замечать досадные огрехи и мелочи в экипировке, бытовых ритуалах и всем прочем, до чего свежей советской публике не было никакого дела. М. Добужинский, зайдя к мхатовцам после толстовского спектакля, попытался было исправить какой-то недочет в офицерской одежде, на что получил сокрушивший его ответ: «Какое это имеет теперь значение?» Из этого Пренебрежения к «мелочам» художник сделал свой и бесповоротный вывод: «Сам театр, — напишет он Бертенсону в 1948 году, в очередную годовщину МХАТа, — меня не интересует. Он умер, как я говорю, после того, что я видел гастроли в Париже».

Русский Париж не принял в свою душу ни Аллу Тарасову, ни Марка Прудкина (он играл Вронского), ни Николая Хмелева — Каренина. Кажется, только один Ходасевич сумел разглядеть в Хмелеве огромное дарование, которое он противопоставил «заводным куклам» — остальным исполнителям. «Для сохранения нормального соотношения персонажей ему бы (Хмелеву) следовало играть так же плохо, как играют его ближайшие партнеры. От этого и весь спектакль стал бы ровнее, не превратился бы в выставку мебели и костюмов, потому что со стороны исполнения он держится на одном Хмелеве и только Хмелевым оправдывается вся постановка».

Такое разноречие московских и парижских вкусов объяснясь, конечно, не грубой нечувствительностью русских парижан. Вернее было бы предположить, что в Париже в качестве идеала актерской игры сохранялся тот эталон, который во многом сформировался под воздействием старого Художественного театра. Недаром Ходасевич, итожа впечатление от толстовского спектакля, {58} писал: «Ансамбля, который некогда был коньком Художественного театра, нет и на этот раз. Второстепенные персонажи — второстепенны и третьестепенны».

Прощальный отклик Тэффи был исполнен острой печали:

«Что вспомним мы об этом горестном празднике:

Милые лица уходящих, почти уже отошедших.

Два, три момента: как споткнулся Качалов, как ела ветчину Книппер и еще походку Москвина и потом диваны из старого мира, дворцы потонувшей Атлантиды.

Высоко взлетела белая чайка и там, на высоте, сложила острые крылья и упала на дно.

А тяжелые колеса, прекрасно управляемые товарищем-машинистом, раздавили “Анну Каренину”.

Аминь».

Так отозвались спектакли в русском Париже. Париж французский никаких «чеховских» подтекстов мхатовских спектаклей не увидел. Гастроли МХАТа носили политический характер, и те, кто поддерживал сталинский режим, полагая за ним высшую правду, те приняли безоговорочно и спектакли театра. Обозреватель «Фигаро» заметил, что «все русские, живущие в Париже, казалось, назначили встречу в театре, белые и красные, настоящий славянский коктейль».

Французы без труда разгадали пропагандистский замысел Сталина, пославшего в Париж именно этот театр и именно с этими спектаклями. Отношение Сталина к театру сопоставлялось с отношением к театру Наполеона, пьеса Тренева вызывала в памяти драматургические построения Корнеля. Актерский ансамбль был оценен достаточно высоко, но не как открытие. Актеры получили несколько убийственных чисто французских замечаний. Критик «Жур» полагал, что Тарасова — Анна Каренина, скорее, похожа на «красивую брюнетку», как говорят в Марселе, чем на Анну Каренину, а Прудкин на унтер-офицера, которого по ошибке произвели в офицерское звание. В «Мюруер дю Монд» обнаружили, что советские артистки выглядят очень изящно в дамах высшего света: «Может быть, им доставляет удовольствие… флиртовать под носом нового Кремля в старых нарядах свергнутого режима?» В «Вандемьер» полагали, что «большевики так же неспособны, как французы, лишать старых актрис ролей, которые должна играть молодежь». В связи с этим критик даже вопрошал: «Стоило ли тогда устраивать революцию?»

{59} Чеховская и горьковская темы, смена эстетических вех, столь остро воспринятая русским Парижем, французским была как бы пропущена. «Славянский коктейль» был дегустирован только в его политическом «красно-белом» содержании. Совершенно иное «послевкусие» осталось от Парижа у самих художественников. Конечно, когда они вернулись в Москву, были проведены необходимые официальные отчеты, пропели победные фанфары, актеры попотчевали друзей анекдотами. Были официозные клятвы и заверения, вроде статьи Хмелева, в которой он, подытоживая четырехнедельное пребывание во Франции, сумел вспомнить только невиданно сильное переживание «привязанности к своей стране, партии и правительству, к счастливому советскому народу». Нет документов, которые могли бы оспорить артиста, но все же этим верноподданническим итогом никак нельзя ограничиться.

Выдвину предположение, что встреча со своей дореволюционной публикой в Париже не прошла бесследно для искусства Нового МХАТа. Замысел новых «Трех сестер» в Художественном театре (решение ставить Чехова было принято в 1938 году) был сформирован у Немировича-Данченко в немалой степени под воздействием того, что произошло во Франции. Гастроли в Париже и смерть Станиславского «завязали» этот великий спектакль. Внутренняя и очень резкая полемика с собственным чеховским каноном, которая звучала на протяжении всей этой работы, вся глубочайшая актерская переоснастка, произведенная во время подготовки чеховского спектакля, была адресована, конечно, и парижским критикам театра, оплакавшим смерть чеховского МХТ.

В условиях сталинской России Немирович решил заново поставить Чехова и обратить его к новому поколению мхатовских актеров в той же степени, как и к новым поколениям зрителей. Он снарядил экспедицию на потонувшую Атлантиду. Так же как и Парижане, но с совершенно иной стороны режиссер понимал, что Той России, которая породила чеховскую пьесу, уже не существует. На одной из репетиций он просил даже указать в афишах и Программках, что действие «Трех сестер» происходит в начале XX века, чтобы зритель не подумал, что оно происходит 200 – 300 лет назад. Он погрузился в чеховский мир, стал безжалостно выжигать «чеховское настроение», всю «чеховщину» старого Художественного театра, по которой так тосковали в Париже. Он начал учить актеров чеховской речи, выдвинув перед ними высочайшие музыкальные поэтические требования («как будто вы играете {60} Пушкина»), Он увлек их забытой и совершенно недоступной человеческой сложностью чеховских людей, противоположных всякому агитпропу (между прочим, он вошел в чеховскую работу сразу после премьеры чудовищной пьесы Л. Леонова «Половчанские сады», ничтожной и, по сути, пародийной имитации Чехова). Он скажет о персонажах «Трех сестер», как бы оговорится: «У Чехова они не агитаторы, не проповедники — поэтому они все потом погибнут». Он будет с невиданной настойчивостью, заставляющей искать ее корни, убеждать артистов в том, что зерно этой пьесы — в тоске по лучшей жизни. И неизвестно, по какому поводу плакали зрители этого мхатовского шедевра, по какой лучшей жизни они тосковали и что напомнил им этот спектакль, ставший сильнейшим театральным переживанием всех тех, кто будет обновлять наш театр и чеховский канон уже в послесталинские времена.

На одном из финальных прогонов Немирович-Данченко сравнит месяцы работы над чеховской пьесой с каким-то санаторием. После премьеры он сформулирует и еще одно не рядовое впечатление: «У Чехова, как кажется, есть одно свойство… чрезвычайно глубокое, почти неуловимое. Это способность путем своего духовного влияния на актеров, играющих пьесу, объединять их. До меня долетела фраза, которая меня очень обрадовала: это то, что вы в “Трех сестрах” почувствовали какое-то единение, почувствовали себя членами какой-то единой семьи, что ли. Это у Чехова чрезвычайно сильно; этого не было даже у Горького; в работе над “Врагами”, например, об этом трудно было бы и думать».

Это, конечно, была оговорка, но в ней просвечивало тайное существо дела. Тема Чехова в стенах «академического театра Горького» разрешилась не тривиально. Казалось бы, без остатка поглощенный «горьковским мироощущением», выработанным эпохой строительства социализма и террора, автор «Трех сестер» предстал вновь в своем первозданном и, одновременно, новом облике. Для тяжело больного театра чеховский спектакль стал своего рода реанимацией. Это был глоток свободы и урок величайшего достоинства, которым, к сожалению, нельзя было запастись впрок.

Экран и сцена, 1990, 26 апреля.

## **{****61}** В феврале 98‑го

Несколько недель в Америке, пока мхатовцы играли «Трех сестер», я вел дневник, в котором попутно оставлял и какие-то заметки для памяти. То, что Розанов назвал когда-то «опавшими листьями». В Москве я эти «опавшие листья» собрал, что-то оставил в том виде, как это записалось в Нью-Йорке, а что-то возникло заново, как комментарий к комментарию.

*4 февраля*. Первый день в Бруклинской академии музыки. Ефремов и кое-кто из наших должны дать урок актерского мастерства для преподавателей театральных школ и университетов Нью-Йорка. Этих университетов и школ тут неслыханное количество. Не страна, а какой-то безразмерный драмкружок. Мы пришли заранее; длинный стол-президиум, а метрах в пятидесяти — три ряда стульев. Естественное желание немедленно сломать мизансцену, составить эти стулья в круг. Схватился за стул, потащил и тут же был остановлен резким вскриком: «Что вы делаете, тут же Юнион Билдинг (профсоюзный дом. — *А. С*.)». Опешил, переспросил, понял, что двигать стулья могут только члены профсоюза, и я не имею права отнимать у них работу. Через десять минут пришла милая девушка в джинсах (профсоюзница) и стала двигать стулья. На вопрос, не могу ли я ей помочь, милостиво разрешила.

Надо было тут в России счастливо разбежаться из всех этих юнионов, чтобы за океаном встретиться снова с нашим будущим. Профсоюз в американском театре дело совершенно особое. Актерская профессия рискованная, есть понятие «работающий актер», которого у нас нет. Это значит, что работаешь ты от случая к случаю, когда повезет. Но уж если ты получил работу, то тут все формализовано. Знаменитые американские профсоюзы. Не авиадиспетчеров, {62} про которых весь мир знает, а актерские. Без «эквити карт» (профсоюзного членства) хода нет. Есть театральные школы, которые в качестве диплома выдают профсоюзную карточку. Вид на жительство в искусстве. Есть профсоюзы актеров театральных и отдельно — кино и телевидения. Внутри есть еще профсоюзы итальянских актеров, еврейских актеров и так далее. Есть даже профсоюзы массовки — так называемых extra’s. Жизнь в Union Building подчинена строжайшим правилам. Порядок жизни и труда расписан с кафкианской тщательностью. Известно все наперед: сколько репетировать, когда сделать «кофе брейк», и так далее. Часто правила идут в полный разрез с искусством. Профсоюзник может выйти на сцену во время спектакля и, позвякивая мелочью в штанах, показать зрителю, что играют «овертайм», то есть сверхурочно.

*5 февраля*. Как странно сблизились Москва и Нью-Йорк. За эти годы перелет сократился почти вдвое, теперь это как «путешествие из Петербурга в Москву» на поезде. Ушли в прошлое оккупационные чемоданы, наши перестали быть «санитарами леса». Многие летят теперь налегке, в самолете открывают маленький компьютер, что-то считают, играют или пишут. Да и в ритме жизни, в ее оснастке многое стало похожим. Стиль мегаполисов. В метро, как и у нас, стали настраивать публику на философский лад. Это пришло из Лондона, там придумали, а переимчивые американцы немедленно использовали. Но и переимчивая Москва не дремлет. Называется это «Poetry in Motion». Впервые я натолкнулся на эту «поэзию в движении» в московской подземке и буквально обжегся строчками Арсения Тарковского, вклеенными между рекламой колготок и какого-то слабительного. «Порой по улице бредешь // и вдруг придет невесть откуда, // и по спине пройдет, как дрожь, // бессмысленная жажда чуда». Онемел от восторга. Хотелось поделиться с публикой, с товарищами «по движению», но никто в сторону Тарковского не косил. В Нью-Йорке свои вкусы и свои темы, тоже наперекор подземке. И тоже никто этого не читает, люди сидят и стоят сосредоточенные, мало кто улыбается. Иногда только нью-йоркская шпана влетит в вагон, заорет, запоет, заголосит, или черный сумасшедший проповедник попытается перекричать шум поезда: «Если вы хотите попасть в рай, делайте то-то и то-то, если вы хотите попасть в ад, то место вам уже уготовано». Кричит страшно, надрывно, но никто ухом не ведет. И там, и у нас притерпелись к людским несчастьям. И здесь, и там — уйма {63} нищих, но стиль разный. Там можно сказать «sorry» и в ответ получите от нищего «спасибо». У нас никто не извиняется, сидим, уткнувшись в газету, глядя на человека или ребенка как на неодушевленный предмет. Всемирная опера нищих. В нью-йоркской подземке вывесили плакат — внутренний монолог человека, к которому подошел попрошайка. «Черт подери, ну почему он всегда останавливается около меня?! Ведь это же криминал — выпрашивать деньги в общественном месте?» — «Мне жаль тебя, старина, сочувствую, но ты в метро не подавай, а лучше перешли деньги в благотворительный фонд, и там они действительно попадут к тем, кто нуждается». Не знаю, какой там у них фонд, но у нас бы этот плакатик не прошел. Фондам у нас верят еще меньше, чем профессиональным попрошайкам.

*6 февраля*. Мхатовский «овертайм». Смешно, как наши критики восприняли угрозу сокращения «Трех сестер». «Что ж мы каким-то там профсоюзам в угоду будем сокращать шедевр на целых полчаса?» Сократили. Просто играли побыстрее и, мне кажется, к большей выгоде спектакля. Все тот же шедевр, но на полчаса лучше. С другим «овертаймом» оказалось сложнее. Наши изготовили поворотный круг, тот самый, на котором должен стоять и крутиться дом Прозоровых. Изделие доставили через океан, и оно поначалу крутилось. Потом какой-то профсоюзник (наши не Имели права дотрагиваться) затянул опоясывающую ленту так сильно, что деформировал круг. Актерские репетиции сорваны, спектакль под угрозой, идет выясняловка на привычном уровне: «Эти козлы ни черта не понимают. Я ему говорю, не затягивай, гад, а он, тянет и тянет». Те «козлы» вместе с нашими не спали 50 часов, в пять утра нашли причину поломки, заменили «пивот» (то есть вращающийся центр круга; сколько слов узнаешь в такие ночи), и дом Прозоровых ожил. За «овертайм» американцы спросили 20 тысяч долларов. Наши работали за суточные.

Рассказ одного из мхатовцев, бывших здесь на гастролях в середине 60‑х. Наших тогда тоже не допускали к проведению спектакля, и потому днем русские рабочие сцены обучали своих американских собратьев, какую веревку тащить, где ставить «марки» и т. д. Процесс обучения сопровождался удовлетворенным хмыканьем американцев, которые подтверждали свое понимание «о’кеем». Во время спектакля русские страховали членов американского профсоюза, были рядом. В один из самых тихих моментов (играли те же «Три сестры») американец совершил накладку, дернул {64} не ту веревку, что-то не туда поехало, при этом он удовлетворенно произнес излюбленное «о’кей». Вот тут-то в чеховской паузе на всю сцену, на весь зал раздался гневный голос русского напарника: «Ни куя не о’кей». История эта переходит из поколения в поколение. Мне ее изложил В. Невинный, превосходно передавший философскую оценку не просто накладки, но некоего глобального непонимания этими профсоюзными чудаками загадочной славянской души.

*7 февраля*. Запил молодой артист, запил по-русски, без оглядки и без расчета, сжигая все мосты. Встретил его в нашей бродвейской гостинице утром в день премьеры, глаза детские, просительные, ищущие. И страх в них, ожидание неминуемой казни. Что называется, загулял. Святая традиция «мхатчиков». На премьере доиграл роль до середины, потом пришлось его заменить. Остановиться он не смог. Вчера же приняли решение отправить его в Москву. Страшнее наказания нет. Когда-то на гастролях в Лондоне парторг Сапетов («сапетская власть») внушал Вадиму Васильевичу Шверубовичу, что, если он не перестанет активно общаться с иностранцами, его в Москву отправят, на что сын Качалова ответил великой репликой: «Вы меня родиной не пугайте». Отправили {65} нашего Федотика на родину. Представляю весь ужас, который он должен был испытать, сидя 9 часов в самолете. Наверняка те, что кружатся над театром, как стервятники, не упустят шанса поиздеваться. Если б они видели глаза этого артиста…

*8 февраля*. Пару дней назад прошла премьера, теперь рее ждут отклика «Нью-Йорк Тайме». Даже наши актеры, которые потеряли интерес к отечественным зоилам, тоже любопытствуют. Рецензия в этой газете как приговор. Чем-то напоминает статью в «Правде» в советские времена. Причина такого влияния чисто экономическая. Люди привыкли прибегать к помощи экспертов на случай любой покупки. Пойти в театр — серьезное дело, надо потратить 250 – 350 долларов, а то и больше (если считать, что жену или подружку надо еще потом «отужинать», это тоже почти ритуал). Так исторически сложилось, что верят только этой газете. Отсюда проистекают замечательные постсоветские сюжеты. Вспомнил интервью одной нашей известной актрисы и режиссера. Привезя спектакль на Бродвей, она сильно разнервничалась, потому как ее предупредили, что, мол, ты чемоданы-то не распаковывай, пока рецензия в «Нью-Йорк Тайме» не выйдет. И вот выходит эта рецензия, положительная. И все напряжение предыдущих лет, все обиды на туземную (то есть нашу) критику — все разрядилось в радостных и мучительных слезах: «Нью-Йорк Тайме» ее признала. Это что-то совсем новое, небывалое в российском театре.

Сегодня утром, перед тем как пойти купить газету, вспомнил эту историю, надо сказать, заразительную. Заставил себя не спешить, выпил кофе, а потом на углу купил свежий номер «Тайме». Все тот же дежурный рецензент Питер Маркс. Хвалит. Позвонил Ефремову, прочитал, у того в голосе ни одной новой ноты. Что это, чувство достоинства, равнодушие или самообладание? Усталость, наверное. Ну не ему же, о котором полвека пишут лучшие Перья России, суетиться. Даже перед Марксом. Рецензия как рецензия. Уровень «Вечернего клуба».

Сегодня же пил кофе с Питером Марксом. Говорили о Чехове: почему его в России ставят. Улыбчивый, чуть восторженный Человек. (Похож на молодого Гришу Хайченко, нашего театроведа.) Хотел быть артистом, учился в Йеле, что-то не вышло, стал критиком. Удочерил русскую девочку, — показал фотографию. Чудо Какое-то, а не девочка. Очень горд, что за последний год стал специалистом сразу по двум русским театрам. Его рецензия — не основная, это легкая кавалерия, в конце недели газета выступит с {66} обозрением (другого критика), и там надо дать что-то более общественное. Но это более существенное в нашем случае не сработает, поскольку мы уже будем в Москве, а Москва, как известно, ни слезам, ни «Нью-Йорк Тайме» не верит.

*9 февраля*. Разговор с редко работающим актером Стивом. Понимает убожество профсоюзных законов, но взносы платит исправно. Даже в три профсоюза. В зависимости от заработков. На вопрос, что с ними делать, с профсоюзами этими, меланхолически заметил: так это мы всё еще до войны взяли у Советов. Мы вам подражали, вы нас научили бороться с хозяевами. Вы мечтали, чтобы кухарка управляла государством, а рабочие — искусством. Вот мы и переняли.

*10 февраля*. Слава Невинный с утра попросил, чтобы ему дословно перевели, что там «Тайме» про него написала. Ответил: написала, что ты «super». На этом «супер» он успокоился. Стараюсь не переводить актерам, что про них пишут. Тут распределение сил иное, чем в Москве. Первым номером идут Невинный, Жарков и Наташа Егорова. Американцам нравится ясность трактовки, жизненная полнота, определенность рисунка.

Еще про «Нью-Йорк Тайме». Монополизм этой газеты достиг такой остроты, что несколько лет назад Роберт Брустин, создатель Йельского, а потом и Американского репертуарного театров, выступил с резкой статьей, которая называлась «Embar-rassment of Riches». Так обыгрывалась фамилия всесильного театрального обозревателя «Тайме» Фрэнка Рича и его жены, которая тогда вела в той же газете колонку «Gossips», то есть «Сплетни». Такую статью мог написать Брустин, который существовал в мире некоммерческого театра и от Рича никоим образом не зависел. Статья была опубликована в малотиражном журнале «Новая республика», но университетская профессура, актеры и критики читали ее по всей Америке. Как мы в свое время читали самиздат. Ответ не заставил себя ждать, критик «Тайме» бил оппонента наотмашь. Брустин тоже приятным не был, но Рич ему показал кузькину мать. Он обвинил своего противника даже в том, что тот в залах бродвейских театров все время лорнирует Рича с супругой, чуть ли не порчу на них наводит. Что-то родное напоминает. Говорят, одна наша театральная дама тоже утро начинает с просьбы к всевышнему, кого из ее врагов он должен покарать. А без врага она дня не может начать.

Актер и режиссер Давид Пресман, 87 лет, приехал в Америку с родителями-актерами в начале 20‑х из Тифлиса. Видел «Иванова» {67} с Качаловым в 1924 году, когда труппа Станиславского работала в Джолсон-театре в Нью-Йорке. Мы снимали его для документального фильма на углу 59 улицы и Бродвея, там, где играли мхатовцы 75 лет назад. Театр тот в начале 60‑х снесли. День морозный, ветер с океана колющий, кажется, въедается в кости. Пресман стоит без кепки, вспоминает, сколько стоила квартира в начале 20‑х, сколько стоил обед в кафе. Он потом сам будет играть в этом театре. В доме говорили по-русски, и Давид сохранил язык. Когда Соломон Михоэлс был в Америке, юного Давида наняли переводить. Как-то вежливо, без нажима старик спрашивает то, что, конечно, хорошо знает: «Его убили, да?» Вопрос риторический, ответа не требует. Как «выдь на Волгу, чей стон раздается…»

*11 февраля*. Забыл описать встречу в «Акторс-студио». Это было в самом начале гастролей. Знаменитое местечко. Маленький зал, где когда-то собирались у Ли Страсберга великие актеры. От Мэрилин Монро и Марлона Брандо до Аль Пачино. Идею возводят к Станиславскому, к его «методу» (так они называют нашу «систему»). На самом деле от Станиславского тут не метод, а этическая предпосылка, которую он утвердил своей «жизнью в искусстве». Актеру необходимо место, где он мог бы заниматься профессией, не думая о заработке. Это по-американски разработанная идея студийности. В конце концов и это место стало прибыльным. В стране, делающей деньги, любая идея должна приносить прибыль. И самую высокую прибыль дает именно некоммерческое дело, в том числе идея закрытых дверей, где профессионалы занимаются только собой. «Все на продажу» — это не девиз, а просто способ жить. Актеры, члены студии, приходят пару раз в неделю править ремесло, но при этой студии уже существует актерская аспирантура и постоянная передача на телеканале «Браво».

После того как мхатовцы пробыли в «Акторс-студио» несколько часов, одна из пылких не молодых актрис пыталась целовать руки мхатовцев. Это она, так сказать, через них учителя благодарила. Обожествление Станиславского. Чем-то это напоминает наши 30 – 40‑е годы. Канонизацией мы отвратили от основоположника несколько поколений, зато в Америке его образ — без всякого принуждения — сохранился в первозданной чистоте.

Артур Пенн, знаменитый кинорежиссер, создатель «Бонни и Клайда», — ныне президент «Акторс-студио» — учился год у Михаила Чехова в Лос-Анджелесе после войны. Пришел на интервью минута в минуту, одетый по-американски: пиджак, галстук, кроссовки. {68} На вопрос, что произошло с Америкой, когда мхатовцы тут играли в начале 20‑х, дал неожиданный ответ: «Американский театр тогда подражал английскому. Господствовал стиль искусственного благородства, не имеющего отношения к твоей собственной жизни. Художественный театр открыл для нас простую вещь: оказывается, можно играть про себя, про свою жизнь, и это тоже может быть предметом театра. Так, как у Чехова. И потом, конечно, ансамбль. Полная противоположность системе звезд».

В середине гастролей — еще одна встреча с членами студии. Беседа об актерском быте. Поражены, что в «Трех сестрах» застольный период длился чуть ли не сезон. «Что ж вы там обсуждали? У нас больше пяти недель спектакль не готовится». Постепенно нашли точки схода. Актерская ментальность. То, что Кама Гинкас любит называть «патологией актера». В каждой профессии есть своя патология, но в актерской она, так сказать, вопиет. Тут наши с американцами мгновенно сошлись.

Эстел Парсонс знаменита по фильмам, а в последние годы по какой-то невероятно популярной мыльной опере. На улицах люди, завидев ее, здороваются. Всегда возводишь иностранного актера к знакомому российскому прообразу. Парсон это нечто вроде нашей Пельтцер. Взбалмошность, полная естественность, чувство юмора. В России не была, а наших представляет по фильмам и книгам. «Мы же пуритане, и это нас сильно отличает от вас». Она в своем детстве не помнит ни одного объятия матери или отца. «А вы, русские, все время обнимаетесь, трогаете друг друга. У пуритан, {69} если человек дотрагивается до другою, значит, у него есть сексуальные намерения». Ей кажется, что у наших — в силу большей открытости — генетическая способность к театру, причем театру страстному, откровенному. Как раз в дни наших гастролей Америка жила сюжетом домогательств хозяина Белого дома к стажерке Монике. Пуритане пуританами, но кроме презрения к политиканам, лезущим в интимную жизнь человека, ничего другого на эту тему не слышал. От людей театра, конечно.

«Черный снег». Так весь англоязычный мир, с легкой руки переводчика Майкла Глени, именует булгаковский «Театральный роман». В те же дни, что МХАТ был в Нью-Йорке, молодая труппа на офф-Бродвее играла Булгакова. Актеры, говорят, работают за сто долларов в неделю. То есть чистой воды энтузиасты. По центру сцены — стильный портрет Станиславского в воландовских тонах. Реальный же театральный деспот Иван Васильевич больше похож на «друга всех советских артистов». Полное сочувствие писателю Максудову. Из его писательского рта во все стороны несутся «факи», драматург взбешен тупостью театрального механизма, его чудовищной неспособностью почуять истину. Соединить горечь, лирику и сарказм актеры не могут. На пятачке сцены катаются на велосипеде, режиссер в сталинской фуражке дрессирует абсолютно деградировавших актеров, благоговеющих перед неведомым им «методом». После спектакля душевно поговорили, Владлен Давыдов всех запечатлел на память. Чудесные ребята, они думают, что занимаются политическим театром. Булгаков для них не только русское явление, он бьет по сегодняшней театральной Америке, по ее штампам и привычкам «делать театр». Пригласили их на «Три сестры», но они не могут, играют каждый день. А Играть им выпало счастье шесть недель подряд. Это бывает так редко.

Публика офф-Бродвея сильно отличается от обычной. Там молодых людей трудно встретить. Подписчики абонементов, как правило, пожилые состоятельные люди. Эпоха blue heirs, «голубых волос»: так называют ухоженных старушек, которые путешествуют по всему миру. Они же составляют добрую половину театральной и музейной публики. У нас «бабушки» без зубов и без признаков пола, замотанные в платки, у них — «голубые волосы». Как Театральная публика, формирующая таланты, ухоженные старушки и старички довольно опасны. Зал благородно спит — видел это не раз. В прошлом году в Кембридже смотрел пьесу Меммета, актеры {70} поигрывали, blue heirs посапывали. Потом вдруг ливень хлынул, и слабые стенки театра пропустили грохотанье. Актеры стали чуть «косить ухом», старички тоже встрепенулись. Когда спектакль кончился, стало ясно, что ливень и был единственным, что произошло в этот вечер. Как-то этот случай объяснил мне, почему в старом МХТ так не любили публику первых абонементов, о которых мы сейчас мечтаем.

*12 февраля*. Был прием у вдовы Ли Страсберга. Ее зовут Энн, Анна, третья жена Ли, лет на тридцать моложе его. Теперь она преподает по всему миру, руководит институтом имени покойного мужа. Занимает огромную квартиру у центрального парка, всю в книгах и фотографиях. Ли Страсберг — со всеми театральными знаменитостями мира. У нее страсть запечатлевать мгновения, шутит, что просит своих сыновей не стоять долго на одном месте, иначе она их немедленно «обрамит». Пришло несколько звезд, какая-то эстрадная певица (в ухо шептали, что чудовищно знаменита). Серьезного общения нет, не только потому, что нет общего языка — нет общей памяти. Ефремов вдруг вспомнил 1948 год, как Ли приехал на 50‑летие МХАТа и успокаивал своего переводчика вполне по Станиславскому: ты, моя, не зажимайся, расслабься и спокойно переводи. Понимал ли этот самый Ли, почему и как мог зажаться переводчик 48‑го года?

Энн преподает «метод» своего мужа, который считал себя главным учеником Станиславского. Это очень доходное и почтенное положение. За него приходится бороться. После похорон Марка Прудкина один мхатовский остряк глубокомысленно заметил про очень знаменитую пожилую артистку: понимаешь, теперь она будет единственной на земле ученицей Станиславского. Страсбергу не удалось стать единственным. Америка не терпит монополизма. На звание истинной ученицы стала претендовать Стелла Адлер. Ей повезло, в 1934 году она занималась с Учителем пять недель во Франции. К. С. «лечил» ее вывихнутые театральные мозги (а вывихнул их, как выяснилось. Ли Страсберг, ухватившийся за так называемую «аффективную память»). В 1934 году К. С. забыл и думать про эту «память», он искал более простых путей к вдохновению. Потом это назовут «методом физических действий». Учитель начертил на школьной доске схему своей системы, Стелла ее перерисовала и с этим чертежиком, как с динамитом, вернулась в Штаты и начала бунт. История о том, как поссорились Ли со Стеллой, стала американским мифом, не имеющим, в сущности, никакого отношения к {71} Станиславскому. Это глубоко американская история, замешанная на других дрожжах. Ли я видел только в фильме, он играл во второй серии «Крестного отца». Стеллу же мне довелось слышать в Париже, на конференции по Станиславскому лет десять назад. Ей было, наверное, под девяносто, она рассказывала о своей встрече с Учителем вполне апокрифические вещи. Ей внимали с умилением и восторгом: на Западе она тогда была последней ученицей. Как бы там ни было. Ли и Стелла три десятилетия формировали американское актерство и во многом сделали его тем, чем оно сегодня знаменито в мире. Какое отношение это имеет к Станиславскому — сказать трудно. Воздушные пути культуры.

От Энн Страсберг ушли довольно быстро, сфотографировались на память. Рядом с Энн — Таня Лаврова: Энн и Ли видели ее в «Современнике», в «Двое на качелях», и это осталось в памяти на долгие годы.

*13 февраля*. Ресторан «Русский самовар», в переулочке от Бродвея. Полно народу, в основном наши, конечно. За соседним столиком малый, явно из какой-нибудь солнцевской группировки. Подружка из новоприбывших эмигрантов, но уже сильно подзабывшая язык. Сначала пыталась говорить по-английски, потом Перешла на родной. Изъяснялась только матом, причем каким-то совсем бесстыдным, потому как чувство стыда, видимо, ушло вместе с чувством языка. «Великий и могучий» тут претерпевает чудовищные {72} трансформации. «Мой сын взял язык и кончил на компьютер», «колни мне в мандей» (позвони мне в понедельник) и так далее.

Роман Каплан, хозяин ресторана. Лет шестидесяти, печальный петербургский человек, приятель Иосифа Бродского, который был совладельцем этого «Самовара». И еще Барышников. Курит толстую сигару, глаза полны печали. Позвал нас наверх, на второй этаж, стал показывать альбомы: не хуже Ли Страсберга. Дарственные надписи самых известных наших людей, стихи, посвященные Роману. На вопрос, что он думает про нашу и здешнюю жизнь, на секунду задумался, выдохнул дым и сказал: «Когда поживешь долго там и здесь, когда поймешь механику жизни там и здесь, то все это выглядит достаточно отвратительно». При всей простоте вывода, в тот момент я ему абсолютно поверил. Так веришь хорошему актеру.

*14 февраля*. Последний спектакль собрал рекордное число зрителей. Зал Opera House рассчитан на две тысячи человек. Американцы и русские причудливо перемешались. Одни смеются с запозданием (перевод), другие реагируют немедленно. По густоте и быстроте реакций понимаешь, кто где сидит. Смеются не только в разное время, но и над разным. Американцы похожи на наших старшеклассников — реакции бурные и порой непредсказуемые. «Одним бароном больше, одним меньше…» — хохот. Не спешите обвинять их. Так устроена тут жизнь, смех бывает защитной реакцией. Здесь ведь на ритуальный вопрос «how are you?» никогда не отзовутся по-нашему. Плохи, мол, дела, с детьми замучился, с женой замучился. А у них всегда и только — great, beautiful, excellent. А внутри этого самого «great», может быть, отчаяние, но его надо скрыть, надо заговорить судьбу, надо ей противостоять. Поэтому им так трудно понимать тоскующих и все время говорящих о своей тоске чеховских людей. Три часа надо вживаться, вникать в бесконечное русское пространство, в этот вертящийся дом, погруженный в парк, то весенний, то зимний, то уныло и безнадежно осенний. Да и как это все перевести? Любимая реплика из «Трех сестер», которую цитирую при каждом удобном случае: «Живешь в таком климате…»

Московский наблюдатель, 1998, № 2 (март – апрель).

# **{****73}** Ветви и корни

## **{****74}** Силуэт Письма К. С. Станиславского

Человеческая биография есть беспрерывное самоопределение и выбор. Станиславский этот выбор не раз совершал. Он прожил фантастически насыщенную жизнь, которая расположилась в разных веках и культурах, противостоящих или даже враждебных друг другу. Если представить себе тысячи писем Станиславского как многоактную драму, в которой спрессована жизнь, то пьесу эту, повинуясь его системе, стоило бы разбить на «большие» и «малые» куски, а затем определить сквозную линию «трудов и дней» основателя Художественного театра. Как это сделать? Как прочертить причудливую кривую от верующего молодого человека Кокоси, пишущего сентиментально-восторженные письма своей невесте, воспитаннице Екатерининского института благородных девиц, к седовласому старцу и затворнику, на склоне лет благодарящему вождя народов за очередной советский орден?

Вл. И. Немирович-Данченко едва успел на похороны Станиславского. В короткой и сбивчивой траурной речи, среди хора казенных голосов, он обмолвился одной, на первый взгляд, странной фразой. Он сказал тогда о том, что не знает «глубинных миросозерцаний» Станиславского. Странность в том, что это признание принадлежит человеку, который проработал со Станиславским сорок лет, знал его тем беспощадным и острым знанием, которое дается не просто соратнику, но многолетнему страстному оппоненту, к тому же обладавшему огромным аналитическим даром. Тем не менее Немирович-Данченко сказал это — и стоит ему поверить.

Стоит ему поверить особенно сейчас, когда мы имеем возможность прочитать множество новых писем Станиславского. Они {75} не дают разгадки последних тайн, но приближают нас к самой проблеме артистической личности создателя МХТ, его отношения к Богу, смерти, бессмертию, женщине, искусству, природе, то есть всему тому, что вкладывали в понятие «миросозерцание» люди той культуры, к которой по воспитанию принадлежали основатели МХТ.

Такого рода миросозерцание полнее всего выражается, конечно, в искусстве. Письма не дают последних ответов на последние вопросы, но они подводят вплотную к тем внутренним источникам, из которых питается душа артиста.

### Арка

Нет необходимости рассуждать о письмах широко известных. Поговорим о тех, что дополняют, уточняют или меняют хрестоматийный облик Станиславского. Это лишь силуэт его судьбы. Штрихи к будущему объемному портрету, который предстоит создать российскому театроведению.

Прежде всего — переписка с Немировичем-Данченко. Вокруг этой переписки роились многие годы слухи и домыслы. Публикация части этих писем в начале 60‑х годов привела к скандалу и стала одной из причин закрытия журнала «Исторический архив». Как и бывает в подобных случаях, запретительская политика приводит к тяжелым предубеждениям и «противоположным общим Местам», которые потом очень трудно преодолеть. Считалось, что в музее МХАТ под крепким замком хранится особой важности тайна, которая может «разоблачить» всю подноготную мхатовской жизни, связанную с взаимоотношениями двух руководителей театра. Чем сильнее действовал запрет, тем с большей уверенностью предполагали, что «там что-то есть». Теперь можно сказать с полной ответственностью, что «там» нет ничего, кроме двух высоких и в конце концов покалеченных судеб, истраченных на создание великого русского театра.

Письма к Немировичу резко выделяются в эпистолярии Станиславского. Это настоящие театральные письма. Тут, как нигде. Истинный голос создателя театра нашего века звучит в полную силу, дышит настоящая страсть и обнаруживаются сокровенные убеждения. В этом смысле они не идут ни в какое сравнение ни с Письмами к драматургам, в том числе к Чехову и Горькому, ни с письмами к актерам, ни даже с письмами к жене или детям. Впрочем, это вполне понятно, если вспомнить, чем был Художественный {76} театр для его основателей. Их сложнейшие отношения отразили в себе историю взлета и крушения Художественного театра. Тут была драма людей и идей, которая совершенно не вмещается в привычные клише, господствующие в театральном мире. Тут нет в чистом виде сюжета Моцарта и Сальери, здесь нет конфликта художника и гениального администратора и уж тем более здесь не пахнет конфликтом Пушкина и Булгарина (как иронически пророчил сам Немирович, размышляя о будущих биографах, своих и Станиславского). К сожалению, его пророчество отчасти оправдалось: если не в России, то на Западе практически все биографы отводят Немировичу роль «злого гения», унижая этим и самого Станиславского.

Тайна этого союза останется, вероятно, одной из загадок мирового театра. Художественная и человеческая разность доводила их не раз до ненависти, до невозможности не только работать вместе, но даже просто общаться, когда любое слово одного вызывало в другом заведомую «дрожь протеста» (по слову Немировича). И было отчего взяться этой «дрожи».

Москвич, богач, русак (с примесью галльской крови), от рождения получивший неограниченные возможности духовного роста. И тифлисский обедневший дворянин, вынужденный покорять Москву и оправдываться перед своим соперником даже в том, что он не грузин, а наполовину армянин — «а армяне никогда не были ленивы». «Человек-красавец», похожий на самого себя, рано сложившийся и цельный при всех своих художественных метаниях; и человек, который, по его собственному признанию, «завоевывал право быть собой — кусками». Семьянин, чуждый каких-либо иных страстей, кроме творческих, сублимировавший в идею театра всю свою энергию; и азартный игрок, знавший толк и в картах, и в женщинах (до самой глубокой старости). Артист, склонный к драматическому, если не катастрофическому восприятию жизни («караул!!!» — одна из его привычных театральных интонаций); и литератор, обладавший непреклонной волей к покорению «предлагаемых обстоятельств». Художник, чувствовавший всю жизнь неприязнь к идеологии, и мастер идеологии, открывавший жизнь как новую пьесу, — это лишь самые очевидные крайности, сошедшиеся в этом союзе. Для Немировича-Данченко результат и успех — вещь первостепенная, для Станиславского — первостепенен и самоценен исключительно поиск («театр исканий» — так до революции часто именовали МХТ). Для одного театр — инструмент {77} для выражения автора, который объединяет все разнонаправленные воли, участвующие в коллективном творчестве. Для другого душа сцены и ее жрец — актер, транслирующий через себя некую высшую силу. Один обладал гением сиюминутного, злободневного, современного. Другой владел чувством завтрашнего дня («Я непрактичен — для данного сезона, — в сердцах отвергал К. С. ярлык “гениального путаника”, который прочно закрепился за ним в МХТ, — и очень практичен для будущего доходного дела»).

Тайна в том, каким образом эти столь разно заряженные люди держали постройку уникального учреждения, которое именуется старым Художественным театром. На память приходит пример Леонардо да Винчи (излюбленный Михаилом Чеховым). Равновесие арки держится на двух равно «слабых» частях: каждая из этих частей «падает», но другая часть противится этому, и две слабости превращаются в одну силу.

Две «слабости» под именем Станиславский и Немирович-Данченко, «упираясь» друг в друга, не раз превращались в могучую силу, которая не давала упасть «арке» Художественного театра (при том, что театр чуть ли не ежегодно преодолевал ту или иную критическую «точку падения»). Все крупнейшие вопросы в истории этого театра решались всегда как бы с двух концов. Тут существовал заведомый (и очень важный) объем, который создавал само содержание того, что мы называем феноменом Художественного театра. Содержательны в письмах не только поводы для конфликтов, тот вечный «сор», без которого театр не живет, — от проблем репертуара до темы «царства женщин», которая была актуальна и для МХТ. Поражает другое: чувство исторической ответственности, которое владело ими, заставляло подниматься над сором театрального быта и в последний момент удерживало дело от разрушения.

«Культурнейшее учреждение России», как часто именовал МХТ Немирович-Данченко, конфликтовало с «мастерской Станиславского», с его «самодурством» или художественным «капризом», которые, казалось его оппоненту, ломают большое дело. При этом «учреждение» по имени Художественный театр нуждалось в «Мастерской» Станиславского и захирело бы без его «капризов» в Той же степени, в какой «мастерская» погибла бы, не имея для себя такого мощного резонатора, каким был МХТ.

Оба высочайшим образом дорожили своей свободой и готовы были ограничить ее только на определенных условиях. Эти условия {78} они также обсуждали в письмах. «Если Вы расширите рамки Вашей опеки для такой деятельности — общественной и гражданской, — я буду Вам благодарен, — отвечает К. С. в июне 1905 года на одно из самых резких писем-протестов, писем-исповедей, писем-трактатов, которые Немирович сочинял несколько дней и которые сам называл “монстрами”, — если же Вы сузите рамки до размера простого антрепренерства, я задохнусь и начну драться, как подобает самодуру. … Сделайте то же, что и я. Сломите свое самолюбие».

И они ломали его, подчиняясь тому, что ими же было создано, но было уже выше их самолюбий. При этом довольно часто они вынуждены были менять амплуа «мужа» и «жены» (так они сами себя шутливо именовали) и развивать в себе то, чем природа их наградила в особицу. Это было тогда, когда Станиславский заболел тифом в Кисловодске, выбыл на целый сезон, а Немирович-Данченко дерзнул поставить «Карамазовых», открыв целую линию искусства Художественного театра. Так было и тогда, когда К. С. в середине 20‑х на три сезона остался один на один с учреждением по имени советский МХАТ и вынужден был делать то, что, казалось бы, традиционно числилось по ведомству Немировича. В истории этого театра не раз случались опаснейшие повороты, когда надо было принять единственное решение: вот тогда амбиции исчезали, и тот же Немирович мог властно осуществить программную идею Станиславского, причем тогда, когда ее автор от своей идеи отступился. Так, оставшись «на хозяйстве» в Москве, именно Владимир Иванович весной 1924 года, страстно оппонировавший идее подчинения МХТ студийным интересам своего союзника, «вливает» Вторую и часть Третьей студии в основную труппу (как раз перед ее возвращением из американского турне) и тем самым начинает послереволюционную историю МХАТ.

Художественный театр очень рано стал для них своего рода синонимом России. Ход мысли был не прямой — не только театр зависел от того, что случится со страной, но и страна, им казалось, зависела от того, что случится с Художественным театром. Этот сюжет вычитывается и в сорокалетней истории дружбы-вражды основателей МХТ.

### «Чудесное освобождение»

«Арка» под названием Художественный театр, в сущности, рухнула вместе с Российским государством, хотя Станиславский {79} события февраля 1917 года воспринял, как и большинство русских интеллигентов, с чувством великой надежды («Примите мои горячие поздравления с чудесным освобождением России» — это из его мартовского письма Н. А. Котляревскому). В том же бурном на события марте оба руководителя МХТ направляют письмо к М. В. Родзянко, председателю Государственной думы, в котором передают «чувство святого восторга и благодарного преклонения перед совершившимся». Февральская революция представляется им созвучной большому искусству, которое «по существу своему всегда революционно». Революция толкуется «как великое одоление правды над ложью», она «наполняет сердца вольных художников святой радостью, рассеивает подрывавшее их дух уныние и укрепляет их силы новыми надеждами».

Однако «чудесное освобождение» уже через несколько месяцев приняло такой оборот, который К. С. ни предвидеть, ни оценить не смог. Надо ясно сказать, что после Октября начался другой Художественный театр, коренным образом изменилось само положение Станиславского в этом театре и в русской культуре (так Же, конечно, как и его сподвижника). В хрупком равновесии, на котором держался МХТ, появилась всеопределяющая третья сила, а именно сила нового государства, которое постепенно «национализировало» не только театр, но и двух художников, его сотворивших. Для понимания процесса «национализации» серьезное значение будут иметь все впервые вводимые в оборот документы: и переписка Станиславского с Немировичем, которую они вели через океан во время европейского и американского турне в начале 20‑х годов, и сотни иных писем, приоткрывающих внутреннюю жизнь МХАТ в советское время. Мелочи, из которых плетется ткань театрального быта, будем надеяться, восстановят исторический узор времени: и тут уже не будет оснований для мифологии или спекуляций, а возникнет то, что называется «почвой и судьбой».

Одной из важных линий, образующих «почву и судьбу», стало отношение Станиславского к тому, что можно было бы назвать Характером российской жизни: от российского быта и своеобразия русской культуры, искусства русского актера до той «маркизовой лужи», которая именуется российской политикой. В силу того, что К. С. еще при жизни был превращен в «священную корову», его отношение к социальному устройству общества подверглось Особенно пристрастной «резьбе». Возникало ощущение некоего {80} олимпийца, который был занят исключительно проблемами высшего духа, самопознания и не имел касательства к тому, что происходило за стенами Художественного театра. Портрет был отретуширован отменно. При этом была использована действительная неприязнь Станиславского к политике, его неодаренность в этой сфере, а также его с детства воспитанная законопослушность, если и не простиравшаяся до идеи «всякая власть от Бога», то по крайней мере диктовавшая ему очень взвешенную модель социального поведения.

Политический дальтонизм режиссера подтверждался многократно. Он плохо различал цвета политического спектра. Но потерей социального зрения он не страдал. Напротив, он обладал острейшим социальным чутьем: без такого чутья, надо полагать, вряд ли вообще возможен феномен крупного режиссера. Социальные ориентиры Станиславского на самом деле были довольно ясными и устойчивыми (при том, что он их не декларировал). Еще до революции он попытался выразить свою и театра позицию в русском политико-социальном спектре в формуле «не быть ни революционным, ни черносотенным». Формула эта внутри себя имела глубокое обоснование в самом характере искусства, которое утверждалось в Художественном театре (никак иначе нельзя было сохранить себя и свою сцену как зеркало живой жизни, никак иначе нельзя было остаться независимым в художественных поисках). В письмах, известных прежде, и, особенно, новых, впервые публикуемых, социальные воззрения Станиславского обретают живую плоть. Возникает достаточно сложный образ человека и художника, пытающегося осуществить свою линию в хаосе и путанице русской жизни между двух революций. Тут тоже был свой путь, свои размежевания не столько с властью, сколько со вчерашними единомышленниками, которые становились непримиримыми оппонентами. Внимательный читатель увидит, как порой письмо или даже фраза, в свое время опущенная, высвечивают целый пласт того самого «глубинного миросозерцания», о котором уже шла речь. Вот письмо к В. В. Котляревской, отправленное в Петербург 3 ноября 1905 года, в разгар событий первой русской революции. Как всегда у К. С., все происходящее в России пропускается сквозь призму искусства. Жизнь должна иметь какое-то эстетическое оправдание. И как часто он не будет находить этого оправдания у враждующих партий и потому будет оказываться в самом невыгодном положении. «В бессонные ночи лежу и соображаю, {81} кто я, к какой партии принадлежу. Трудно определить! Все больны, все ненормальны и заражают друг друга. Какой ужас играть и репетировать в такое время эту галиматью и бездарность: “Дети солнца”. Но еще ужаснее видеть то, что было на первом представлении». И дальше К. С. описывает известный случай, когда наэлектризованная публика, перепутав, так сказать, искусство и жизнь, решила, что на подмостки ворвались черносотенцы, кто-то крикнул, что Качалов убит, по залу пошли истерики, обмороки, кавалеры вытащили револьверы, чтобы защитить актеров, и т. д. Для Станиславского такого рода «ошибка» была не ободряющим признанием революционного духа его спектакля. Зрительские обмороки и «прогрессивные» чувства были знаком абсолютной эстетической глухоты публики и знаком полного бессилия искусства во времена, когда российская политика врывается на сцену. «Это была ужасная картина варварства и невежества, — продолжает К. С. — После этого вечера — я вдруг устал и до сих пор не могу отдохнуть. Видите, как я стоек. Ни слова о политике. Я его дал сам себе и держу. Теперь нет политики, а есть сплетня, самая бабья, самая пошлая. Теперь репетируем “Горе от ума” — и наслаждаемся. Единственная отрада теперешнего существования».

В 1919 году на одном из мхатовских «понедельников» Немирович-Данченко вспомнит репетиции грибоедовской комедии под аккомпанемент перестрелки в декабрьской Москве 1905 года: «А К. С. в это время сидел и обсуждал костюмы для Чацкого, и раздававшиеся выстрелы не могли остановить его горячих обсуждений». Он вспомнил этот эпизод в то время, когда сохранять эстетическую дистанцию по отношению к российской жизни стало практически невозможно. «Здесь атмосферу для нас я считаю отравой, здесь мы жить, дышать больше не можем», — вдруг вырвется у Станиславского на одном из мхатовских собраний в марте 1919 года. Дело шло не о быте (немыслимом) и не о политике, а именно об искусстве, в которое проник «отравленный» воздух.

Чувство неприязни к политической сфере владело Станиславским всю жизнь и питалось из очень личных источников. Если Хотите, это было чувство самосохранения искусства в условиях, обострявшихся с каждым годом и с каждым годом оставлявших все меньше шансов на выживание для тех, кто пытался держать Дистанцию. В этом смысле важно проследить по новым письмам ту черту, которая разделила Станиславского и Горького (по крайней мере, до тех лет, когда и тот и другой были смяты политикой и {82} заключены в комфортабельные особняки, ставшие составной частью нового государственного фасада). Как важна, например, короткая реплика Станиславского (в письме к Л. Я. Гуревич в октябре 1913 года) в связи с инсценировкой «Бесов» Достоевского. Для Станиславского «антидостоевский» выпад Горького есть проявление «эсдековской узости и тупости», от которых Горький, по характеристике К. С., еще не освободился, а тут уж — «ничего не поможет». В записной книжке эта же мысль звучит еще более откровенно и прямо поставлена в сложную зависимость между правдой, красотой и политикой: «Шиллер хотел и мог дать правду и красоту, но между ним и искусством стояла политика. Горький — тоже».

Чехов и Горький ворожили театру при его рождении. Это были два различных начала, борьба и взаимодействие которых прошили насквозь историю театра (вплоть до карикатурных трансформаций новейшего времени, приведших к появлению «горьковского» и «чеховского» МХАТов). Горьковское начало в 30‑е годы было канонизировано, что не лишает фигуру самого Горького ни масштаба, ни трагизма. Эволюция писателя очень близка той, которую проделал Художественный театр и его создатели (каждый, конечно, по-своему). В письмах Станиславского человеческая драма людей, пришедших из другого времени, проглядывает с необыкновенной остротой.

### Хамодержавие

Политика, укрощающая красоту и правду, стала непреложным фактом общей жизни страны и частной жизни руководителя МХТ. В гражданскую войну и в последующие годы Станиславский теряет ту почву, на которой строилось его духовное «самостоянье». Богатый и независимый, он становится интеллигентным пролетарием, вынужденным заниматься «халтурой» — мерзкое слово, которое после революции прочно входит в его словесный обиход. Потеряв состояние, он попадает в материальную зависимость от государства — важная пружина, которая запускает затем механизм множества событий в жизни Станиславского и МХАТа. Его выселяют из дома в Каретном, несколько месяцев семья живет в неотапливаемом помещении, результатом чего — так считал сам К. С. — станет туберкулез сына и необходимость годами держать его в Швейцарии и платить за его лечение. Младший брат Станиславского вместе с детьми расстрелян в Крыму. Многие близкие {83} ему люди нищенствуют, страдают от голода, проходят уплотнения и «чистки», вымаливают у чиновников когда-то поднесенные зрительские подарки, которые тоже стали достоянием Советской республики.

Его не покидает чувство долга, в том числе и перед теми, кто столетиями был «объектом истории», а теперь стал ее «субъектом». В сумерках полупещерного быта он пытается сохранить ритуальный порядок театральной жизни, велит посыпать песком обледеневшие ступени у входа в театр или объясняет новой мхатовской публике, что во время спектакля полагается снимать шапки. Он видит, что в самом Художественном театре возникает озлобленная психология шариковых, которые захотели сразу стать всем. После того как рабочие сцены грубо оскорбили Н. А. Подгорного и И. Н. Берсенева (таким образом, видимо, решили осуществить диктатуру пролетариата в пределах МХТ), он пишет своим товарищам письмо-соболезнование, в котором с редкой для него прямотой высказывается о сути происходящего: «Нас не может оскорбить дикость людей, еще не получивших крещения культуры. Если мы служим просвещению, мы должны быть очень мудры именно теперь, когда все люди озверели и одичали. Постарайтесь ответить на оскорбления, которые не могут вас очернить, — сожалением, снисхождением и не доводить его до презрения. Постарайтесь Даже не возмущаться, так как ваше возмущение только доставит радость дикарям. … Благородство в ответ на хамодержавие».

Как видим, социальный слух не изменил ему и в новой исторической ситуации.

Не доводить себя до презрения, надеяться на все излечивающий и все восстанавливающий ход самой жизни: «Придет время, и им будет стыдно».

Есть запись Блока (от 3 января 1921 года). Поэт заносит в дневник сообщение о том, что от шахматовского дома удалось спасти Маленький пакет, в котором «листки из записных книжек, куски погибших рукописей», черновики стихов: «На некоторых — грязь и следы человечьих копыт (с подковами)». Блок это настроение оставляет в дневнике и не пускает в искусство. Булгаков об этом Пишет роман «Белая гвардия», которому через несколько лет Станиславский предоставит подмостки своего театра. Тема осиротевшего и испоганенного дома, в котором надо все же жить, станет и для Станиславского едва ли не коренной. Узнав, что красногвардейцы в дни октябрьского переворота загадили в самом прямом {84} значении слова здание Малого театра, он напишет резкое письмо и в нем обмолвится на тему «человечьих копыт с подковами»: «Только вчера вечером узнал от О. В. Гзовской ужасные подробности святотатства, происшедшего в Малом театре. Я испытываю тоску и злобу. Точно изнасиловали мою мать, точно оскорбили священную память Михаила Семеновича [Щепкина]. Хочется идти к вам и своими рукам очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием».

Он пытается встать над «стихийным безумием» и разгадать высший смысл происходящего. Он стремится ответить на вызов времени так, как диктует прожитая им жизнь в искусстве. В каких-то важнейших пунктах — это надо ясно сказать — миссионерское представление о природе русского театра вообще и Художественного театра в особенности сближает его с природой национальной утопии, обернувшейся национальной трагедией.

Его аполитичность была не просто наивным жестом (до сих пор в ходу анекдоты, как он путал ГУМ с ГПУ). Напротив, с первых же дней революции «аполитичность» заявлялась с такой настойчивостью, обдуманностью и открытостью, которые заставляют воспринимать ее как особого рода художественную позицию, лицедейскую маску или «охранную грамоту»; она должна была спасти его и Художественный театр в новых условиях.

«Аполитичность» всегда была вызовом («кто не с нами, тот против нас» — распространеннейшая эмоция советской цивилизации). На одном из заседаний в Наркомпросе в декабре 1918 года К. С. вспомнит свой разговор с Е. К. Малиновской, которая тогда руководила академическими театрами: «Я с огромным дерзновением говорил с ней, мне притворяться было не нужно, я совершенно свободный человек: у меня есть ангажементы за границу, в Австрию, Америку и т. д. В политике я отчаянно аполитичен и не могу судить, кто прав — направо, или налево, или на середине; я все путаю, ничего в этом деле не понимая».

Он, конечно же, понимал, кто «направо», кто «налево» и кто «на середине». Прекрасно сознавал, где ГУМ, а где ГПУ. «Отчаянно аполитичен» — это не эмоция, а очень определенная позиция *художника*, который осуществляет свой путь во времена «стихийного безумия».

В его письмах нет прямых оценок русской усобицы. Его художественный ответ безумию гражданской войны — байроновская мистерия «Каин». Ленин и большевики для него в том же ряду, {85} что герои мистерии: это великие разрушители, отвергнувшие христианскую мораль ради эфемерного будущего, когда все перемелется и через насилие установится новый порядок вещей (для Ленина «не важна Россия, а что будет дальше?.. все равно» — обдумывает ситуацию К. С. в режиссерских записках к спектаклю. И там же еще одна параллель: «Ленин испытывает то же, что Каин. Он мечется с своей программой, а Сухаревка его побеждает»).

Ленин оказывается — по логике режиссера — могучей мифологической фигурой Каинова масштаба, а толкучка «Сухаревки» — по той же логике — становится синонимом реальной России, во всей ее ослепительной неприглядности и косности. У Станиславского нет ответа на каиновский вопрос. Он не знает, за что посланы кровавые испытания. Проблемы добра и зла закручиваются в неразрешимый узел. «Самое страшное — молчание Бога» — на этой фразе обрываются сохранившиеся режиссерские записи «Каина», и этот смысловой обрыв намекает на ту духовную драму, о которой по отношению к Станиславскому никогда не говорилось.

Библейские параллели оставили современников равнодушными. Спектакль сыграли всего восемь раз. В эпоху «крушения гуманизма», при «молчании Бога», основателю МХТ предстояло решить не только, как вести театр, разорванный на клочки гражданской войной, но и как доживать жизнь.

Выживание художественное оказалось неотделимым от человеческого выживания. Сотни новых писем позволят теперь с большей детальностью восстановить «простой день» Станиславского, ту самую ткань живой жизни, которую он так ценил и в своем искусстве. Он, по существу, содержит несколько семей, заступается за родных и близких, попавших в беду (обращаясь то в «Революционный трибунал», то в ОГПУ, то в прокуратуру). Ночь, проведенная им в московской ЧК, тоже, вероятно, образовала неизгладимый рубец в его памяти. После октября 1917 года он уже не принадлежит сам себе и не волен поступать свободно. С огромным Трудом МХТ получает разрешение на европейское и американское турне, оговоренное целым рядом политических требований. Отправляясь за океан, они дают коллективную клятву «вернуться без всякой отсрочки в Москву на место службы» и «быть вполне Лояльными по отношению к Русским властям».

Каждый шаг К. С. в Америке контролируется из Москвы (часто в оскорбительных для его достоинства формах). Письма из-за океана — целый пласт «нового Станиславского». Триумф в Америке {86} спектаклей, поставленных им в начале века, не притупил остроты разыгравшейся драмы. В сущности, именно там, за океаном, он окончательно понял, что старого Художественного театра больше не существует. Он больше не льстит себя надеждой и не хочет спасать «трухлявые остатки» того, что было великим театром. Человеческая катастрофа, разразившаяся в Америке, на самом деле была лишь естественным результатом того, что уже произошло в России. Там, в Америке, была подготовлена почва для «советизации МХАТа».

Он сознательный «возвращенец». Два американских сезона показали с бесповоротной ясностью, что МХТ немыслим вне России. Вопрос стоял в иной плоскости: мыслим ли Художественный театр в самой России?

### Возвращение

Он вернулся в Советский Союз подобно эмигранту, прибывшему в новую для него страну проживания. С надеждой органически войти в незнакомую жизнь, культуру, быт. Он отнесся к этой жизни с обычной серьезностью и добросовестностью. Ему пришлось изучить советский язык. Он должен был познать новые театральные вкусы и представления, которые ничего общего не имели с тем «искусством переживания», которое он полагал истинным. Ему необходимо было вписать свой театр в контекст послереволюционной культуры.

В море нового театра МХАТ оказался маленьким островком. Станиславский воспринимает его теперь как хранилище традиций «прежней школы». Он редко высказывается о других режиссерах, ни с кем не полемизирует, хотя пристально и ревниво следит за тем, что происходит вокруг. Письма сохранили следы его живой интонации и наблюдений над новым искусством. «Актерское дело в России — трещит, — сообщает он сыну летом 1925 года, после первого советского сезона. — … Ты себе не можешь представить, до какого абсурда дошло дело в театре. Например. Знаешь ли, что такое новый театр? Вешают сетки, как в цирке, трапеции, трамплины. Актеры — сотрудники в цирковом мундире шталмейстера — помогают актерам лазить наверх на трапеции, кувыркаются, декламируют. Становятся на руки, ноги вверх и тоже ведут диалоги и свои роли. … Женщине надевают малороссийские шитые рукава на ноги и становятся на руки и ведут так друг с другом сцены (вниз головой). Так обновляют старые-старые пьесы (“Наталка-Полтавка” {87} или “За двумя зайцами погонишься…” и т. д.) за неимением новых. Это называется новое оформление пьесы. Мейерхольд, как умный человек, — повернул назад к реализму».

С юмором он описывает крикливое и задорное шарлатанство под вывеской «нового искусства». Это рождает в нем собственный азарт и собственные доказательства, обращенные к той широкой демократической публике, о которой они когда-то мечтали во времена Художественно-общедоступного. Надо было доказать свою состоятельность и пробиться к этой публике, с которой они не смогли найти общего языка до отъезда в Америку. «Приехав, я нашел огромные перемены, — сообщает К. С. сыну в другом письме лета 1925‑го. — Прежде всего — в составе самих зрителей. Откуда они пришли? Много из провинций. Первое время нас мало знали. (Не говорю о прежних зрителях. Их мало, и они в театр не ходят). … Теперь, постепенно, мы становимся популярнее. Об том, как отнеслись раньше и теперь газеты и прочие наши враги, говорить не стоит. “Актеры они — хорошие, а их театр — никому не нужен” — вот смысл всех похоронных разговоров о нас. В высших сферах отношение совсем иное. Они отлично понимают, что традиции, корни русского искусства, знание, опыт, талант, актерская индивидуальность — только в нашем театре. И потому делают все от них зависящее, чтоб помочь трудному положению нашего театра». И дальше, встык и без паузы, идет замечательный пассаж: «Новое учреждение, Репертком (репертуарный комитет) — запретил весь наш репертуар».

Парадоксально, но между двумя этими утверждениями нет противоречия. Главрепертком для К. С. это еще не революция. Директор Художественного театра готов сосуществовать с новым режимом, вписаться в его «предлагаемые обстоятельства». Обращаясь к властям, он просит только одного — художественной автономии, чтобы — как он сформулирует в письме к А. С. Енукидзе в августе 1925 года — «работать над созданием и совершенствованием форм драматического искусства, соответствующих новым условиям жизни, осуществившимся в СССР».

Есть итоговая пастернаковская формула тех лет: «Хотеть, в отличье от хлыща // В его существованьи кратком, // Труда со всеми сообща // И заодно с правопорядком». Это ведь естественное Желание, и оно очень близко тому, что переживает Станиславский в 20‑е годы, хотя он и не сочинил своих «Стансов». Он готов работать «заодно с правопорядком». Более того, он чувствует свою {88} ответственность и перед новой Россией, и перед новой публикой, пришедшей в его театр. «Условия жизни, осуществившиеся в СССР», не только ограничивают его свободу. Они по-своему вдохновляют, требуют обновления крови, внутренней перестройки, освобождения от всего пошлого и буржуазного, что и до революции, казалось ему, убивало на корню искусство Художественного театра. Они всегда боялись «окадетиться», по выражению Немировича-Данченко.

«Национализированный» художник испытывает еще и гордость от того, что он представляет страну, осуществляющую всемирно-историческую миссию. Это важно понять. Вернувшись из Америки, изголодавшись по реальной работе, по репетициям, получив к тому же впервые всю полноту власти (Немирович-Данченко почти на три сезона отбыл в Голливуд), Станиславский испытывает мощный прилив творческой энергии. Может быть, в последний раз в своей театральной жизни. Этой энергии мы обязаны и «Горячим сердцем», и «Днями Турбиных», и «Женитьбой Фигаро», и «Унтиловском». Доля его режиссерского участия в этих работах разная, но, как и в первые годы МХТ, тут не крохоборничали. То было счастливое и короткое единение «стариков» и «внуков», то был порыв к новой жизни в искусстве, к новому Художественному театру, который он творил с какой-то веселой и неистощимой энергией. Первый послеамериканский сезон К. С. назвал тогда «вторым Пушкино». Более высокого сравнения он в запасе не имел.

«Горячее сердце» атаковали левые, а «Дни Турбиных» были подвергнуты яростной травле со всех флангов. Он вынес это с гордостью: их ненависть придавала ему силы и ощущение того, что он «недаром ест советский хлеб». На переломном мартовском (1926) прогоне «Турбиных» (пьесу Булгакова он долгое время всерьез не принимал) Станиславский был потрясен. Он впервые почувствовал, что Художественный театр не умер, что родилось новое поколение актеров его школы, его веры, его религии. Они принесли с собой на сцену опыт неслыханной жизни в эпоху «стихийного безумия» и сумели выразить этот опыт в той сценической форме, которую он полагал самой действенной.

«Турбины» стали не только переломом, но и проломом, в который хлынули новая жизнь и новые проблемы. Раньше он с ними не сталкивался. Булгаковский спектакль уродовали на выпуске «по меньшей мере 15 человек» (по слову Маркова): усиливали звуки «приближающегося Интернационала», вставляли идеологические {89} заплаты и т. д. Все это казалось нормальной платой за то, чтобы спектакль вышел.

Двойная бухгалтерия на этом только началась. Приближалось десятилетие революции, и от МХАТа потребовали «положить на алтарь октябрьских торжеств» соответствующее жертвоприношение. Им оказался «Бронепоезд 14-69», замечательная повесть Всеволода Иванова, наспех приспособленная (в отсутствие автора!) к прославлению нового режима. Первый истинно советский спектакль МХАТа, поставленный И. Я. Судаковым и тут же названный Луначарским «культурно-историческим событием», ознаменовал внутренний переход Художественного театра в новое качество. Всеобщая радость и грандиозный успех, которые Станиславский разделял, не должны закрывать смысла того, что произошло. Одна оговорка в письме Лилиной летом 1927 года показывает, какое Настроение владело Станиславским накануне этой пирровой победы: «Говорят, “Бронепоезд” наполовину запрещен. Жаль, что не совсем».

Такого рода настроение, конечно, подавлялось, ему нельзя было дать волю. Тем более что речь шла не только о внешнем давлении, но и о мощном внутреннем устремлении молодого Художественного театра. Уже во времена «Турбиных» и «Бронепоезда» второе поколение художественников сможет закрепить свой успех и в организационной структуре. Оно выдвинуло так называемое «молодое руководство», с которым Станиславский поначалу ладил, а потом бесповоротно разошелся. Немировича рядом не было, он вернулся только в январе 1928 года, когда внутренняя атмосфера МХАТа вконец разладилась. Станиславский явно выпускал театр из рук (вот она проблема «арки»!). Конфликт, выросший на почве театрального быта, очень быстро стал конфликтом двух идеологий. В театре началась склока, как тогда говорили — «буза», которая выплеснулась на страницы печати и оставила в душе К. С. «зловонную окись». Именно этими словами в письме к Р. К. Таманцовой он определит свое настроение перед возвращением в Москву из Германии осенью 1928 года, в канун 30‑летнего юбилея МХАТа.

Торжества совпали с концом нэповской оттепели. Страна вступала в год «великого перелома», а театр входил в зону нового Исторического выбора. Судьба отстранила Станиславского от участия в этом выборе. В дни юбилея, играя полковника Вершинина в «офицерской пьесе» «Три сестры», он пережил сильнейший сердечный {90} приступ. Доиграл акт до конца, а потом выбыл из реальной жизни театра более чем на два года. Те самые годы, что до неузнаваемости изменили лицо страны.

### Государственная ласка

Эпистолярия Станиславского 30‑х годов — одна из основных новостей, преподнесенных открытым архивом. Тут мы входим в сердцевину исторических трансформаций. В 20‑е годы это был сложный процесс «национализации» художника. То, что произошло в 30‑е годы, точнее было бы назвать коллективизацией Художественного театра. Вернувшись из-за границы после лечения, создатель МХТ в очередной раз застал новую страну и новый театр. Этот новый театр настолько поразил его, что он решает обратиться с письмом к правительству, в котором пытается отстоять то, ради чего он прожил жизнь: «То, что я застал здесь, то, что совершалось и совершается сейчас на моих глазах, таково, что вместо осуществления новых и широких планов, вместо положительной творческой работы, я вижу, надо думать только об одном: о спасении приближающегося к катастрофической гибели Художественного театра…» Он увидел, как планомерно разрушается основа заложенного им дела, как «театр крупных художественных форм» вступает на путь «организованной халтуры».

Насколько точен он в диагнозе, настолько же ошибается в методах лечения. Национализированному художнику кажется, что меры, способные спасти театр от погибели, состоят в «установлении точных правительственных и партийных директив» о месте МХАТа «в современности как *театра классической драмы и лучших, художественно значительных пьес современного репертуара*», а также «снятия с него задач, требующих прежде всего *спешности работы*».

Директивы не заставили себя ждать. В декабре 1931 года МХАТ был переведен в непосредственное ведение правительства, был ликвидирован художественно-политический совет и устранен «красный директор». На «МХАТ СССР» обрушились дары. Театр был выведен из-под критики, система Станиславского была признана «единственно верной». Невиданные финансовые льготы завершили «список благодеяний» и сокрушили последние сомнения.

В порыве благодарности руководители МХАТа не почувствовали смертельной опасности государственной ласки. Той опасности, о которой в «голом» 1919‑м Станиславский говорил в Наркомпросе: {91} «Мое убеждение, моя мольба, моя просьба — учить отсутствием средств, но не тем способом, чтобы насыпать им (новым театрам. — *А. С*.) в карманы денег. Пусть сами заработают каждую копейку, оценят всякую копейку, тогда поймут, что это значит — зарабатывать своим талантом. Система поощрения деньгами — это пагуба».

В 1933 году Немирович-Данченко, выступая перед труппой по случаю 35‑летия МХАТ, сравнивал положение театра в первые пять лет жизни с новой жизнью при Советах: «… Тогда было несколько человек пайщиков. Если бы не С. Т. Морозов… мы бы, может быть, уже давно-давно перестали существовать. Теперь наша обеспеченность такова, что равной ей нет во всем мире. Когда за границей рассказываешь, какое громадное значение придается правительством театру в нашем Союзе, то там думают, что приехал режиссер с большевистским уклоном и хвастается. Или просто таращат глаза от изумления. … Вам ни в чем не отказывают».

Им действительно ни в чем не отказывали. И завязывали удавкой финансовую поддержку. В случае Станиславского ситуация усугублялась тем, что он был тяжело болен, и, в сущности, сама его жизнь, особенно после инфаркта, была зависима от сталинских щедрот. Документы открывают эту скрытую и чрезвычайно существенную сторону его жизни последнего десятилетия.

Осенью 1929‑го врачи запретили ему возвращаться из Баденвейлера в Россию — «к работе и на холод». Поднадзорный, он понимает, что «каждый уехавший в отпуск и не возвратившийся вовремя, — вызывает подозрения и кривотолки». К. С. умоляет старого партийца Я. С. Ганецкого замолвить за него слово перед правительством, которое оказало ему «доверие и дало возможность лечиться за границей» (письмо от 26 сентября 1929 года). А 3 октября М. П. Лилина объясняет Р. К. Таманцовой: «… мысль, что его могут подозревать в нелояльности, в желании уклониться от трудного сезона, или в нелепом, недопустимом желании сделаться эмигрантом, переворачивает ему все нутро; он не спит по ночам, днем не находит себе Места, доводит себя до невыносимых сердцебиений и, сильно ухудшая свое состояние, задерживает и удаляет выздоровление».

Те, кто платили, заказывали, естественно, и музыку. После запрета «Бега» последовал запрет «Самоубийцы», пьесы, которую Станиславский считал гениальной и по поводу которой он обращался к Сталину. Очень скоро Сталин стал, так сказать, личным цензором Художественного театра (может быть, вспомнив николаевский {92} прецедент). Автономия, которая в том или ином виде сохранялась на протяжении 20‑х годов, была уничтожена. Вмешательство правительства в жизнь театра стало носить тотальный характер. Вождь отправлял на тот свет мхатовских директоров. Самолично разрешал или не разрешал командировки за границу. Из Кремля определялись основные вехи мхатовского репертуара 30‑х годов (Сталин даровал жизнь «Турбиным», порекомендовал поставить «Любовь Яровую» и «Врагов», уничтожил булгаковского «Мольера», пьесу, которая репетировалась пять лет и стала, по выражению Немировича, «сказкой театрального быта»).

«Сказку нового театрального быта» Булгаков, изгнанный из МХАТа, воссоздаст в «Театральном романе». Во всем зависимый «Независимый театр» зеркально воспроизводит в его книге повадки и сам строй жизни небывалого государства. Фантазию мхатовского автора письма К. С. подтверждают с совершенно неожиданной стороны. Они открывают характер времени, которое формировало облик «производственного театра» (так, в противоположность «истинно творческому» театру, стал именоваться реальный МХАТ в письмах Станиславского 30‑х годов). И несмотря на то, что он пытался из дома руководить перестройкой, затевал не раз кадровые революции, облик нового МХАТа складывался во многом помимо его воли.

И он уступил, отошел в тень, открыв простор для Немировича-Данченко, который именно в эти годы не только реализовал свою «идеологическую закваску», но и придал сталинскому МХАТу особого рода респектабельность. Тут тоже одной краской не обойдешься. Ведь рядом с «Врагами» и «Анной Карениной», задавшими тон «большого стиля» империи, были еще и «Три сестры». То, что последний спектакль создан после смерти Станиславского, очень важно. Чеховский шедевр стал своего рода искуплением, прощанием и поклоном чеховской эпохе, культуре. И тому художнику, который был ее человеческим олицетворением.

Те, кто «советизировали» театр изнутри, соблюдали ритуал поклонения учителю. И делали свое дело. Особенно угнетала К. С. «ударная» халтура, символом которой постепенно стал для него молодой режиссер Илья Судаков. Внимание, уделенное в его письмах 30‑х годов этому персонажу мхатовской истории, кажется чрезмерным: он ведь даже в правительство адресовался, чтобы разрешить свой конфликт с Судаковым, перекрывший на какое-то время его извечную рознь с Немировичем-Данченко.

{93} Психологическая подоплека конфликта теперь представляется довольно ясной. Полемика с Судаковым была полемикой с тем искусством, вернее, с тем способом «жизни в искусстве», который К. С. органически не принимал. В сущности, это был один из последних защитительных жестов основателя МХТ. Его расхождение с талантливым режиссером, бесспорным лидером молодого поколения и постановщиком многих основных спектаклей советского МХАТа, затрагивало тот порядок вещей и ценностей, на которых держался старый Художественный театр. Судаков стал олицетворением всего того, что Станиславскому было ненавистно в искусстве новой эпохи и что в других случаях (не в искусстве) он смиренно принимал.

Письма Станиславского по поводу Судакова надо сопоставить с тем, что сам Судаков писал в Правительственную комиссию по руководству МХАТом. Открытый правительственный архив позволяет теперь заглянуть и в это «тайное тайных» мхатовской закулисной истории. Обращаясь к Енукидзе в августе 1932 года. Судаков сокрушает Станиславского от имени «молодой труппы МХАТ Союза ССР». Он именует МХАТ «частной антрепризой Станиславского» и сетует на то, что огромная труппа «обречена Жить темпом и пульсом старого больного человека, прикованного к постели» и руководящего театром через «доверенных лиц». «Прежний фактор роста и развития труппы — связь со старым МХТ — теперь стал фактором гибели молодых сил».

С абсолютной прямотой, свойственной такого рода документам, Судаков формулирует политические претензии к Станиславскому. Именно его «консервативная и реакционная линия» оттолкнула от театра лучших советских драматургов и привела к тому, что Художественный театр не имеет новой пьесы к 15‑летию Октября. Он требует для молодых сил МХАТа автономии внутри театра, чтобы переждать «безвременье», пока не отпадет «наличное возглавление театра за естественной смертью». Последний чудовищный канцеляризм стоит особо отметить. То, что для Судакова было «безвременьем», стало для Станиславского последним Временем его «жизни в искусстве». До конца «наличного возглавления» оставалось еще шесть лет.

### «Задавить можно только всего человека»

Времена «относительно вегетарьянские» завершались. Семья Станиславского одной из первых почувствовала на себе, что это {94} значило. Пока он лечился во Франции, в его доме случилась беда: в июне 1930 года был арестован любимый племянник, страдавший, как и он сам, грудной жабой. Два письма к Енукидзе, отправленные в день возвращения на родину, — одно благодарственное, а другое — с криком о помощи, дают представление о том, какая драма разыгралась в Леонтьевском переулке.

Ни законопослушность руководителя МХАТ СССР, ни его прошения, адресованные в ОГПУ и лично Генриху Ягоде, не помогли. Михаил Владимирович Алексеев погиб в тюрьме. Единственный жест милости, сделанный властями, — выдали на руки родственникам тело покойного. Арестована жена племянника и свояченица (дочери Рябушинского). Его душа не знает покоя ни днем, ни ночью. Он берет на свое попечение детей-сирот. Слово «концлагерь» появляется в его письмах-прошениях как дуновение близкой смерти. Тень ГУЛАГа покрывает и его дом, который многим казался (и сегодня кажется) блаженным островом. Его письма этого времени, адресованные палачам, десятилетиями скрывались. Их не так много, но они приоткрывают предлагаемые обстоятельства, в которых завершал свою жизнь создатель системы. По сути, это было «приглашение на казнь», но в совершенно особой форме, которая была уготована для нескольких избранных художников.

Эпистолярия К. С. последних лет жизни, его письма в правительство, Енукидзе, Рыкову, Молотову, Вышинскому, Бубнову, Ворошилову, Ягоде, Ганецкому и другим, равно как и его прямые обращения к Сталину, предлагают этико-социальную загадку каждому, кто хочет вникнуть в механику исторических превращений. Перед нами открывается сложнейший комплекс иллюзий, веры, страха, надежд и заблуждений, которые, как минимум, взывают к пониманию и состраданию.

Надо представить себе тяжело больного человека, приговоренного врачами (и самим собой) к полупостельному режиму. Человека, на иждивении которого несколько семей и забота о томящихся в ссылке на Соловках. Затворничество и болезнь, полное равнодушие к успеху и к спектаклю как таковому деформировали отношения Станиславского с актерами реального МХАТа. Многие из них (например, участники булгаковского «Мольера») не пожелали работать в условиях лаборатории или «мастерской». Любой повод был хорош, чтобы пропустить репетиции в Леонтьевском. У них были другие, вполне земные интересы и ожидания. Некоторым казалось, что их учитель просто сошел с ума.

{95} Он глубоко и бесповоротно одинок. Подозрительный, как и большинство людей театра, он окружает себя несколькими преданными лицами, которые вершат от его имени политику в том мире, куда он уже явиться не может (в этом смысле Судаков в своем донесении нарисовал картину, очень близкую к реальной). Н. В. Егоров, бывший бухгалтер его фабрики, ставший финансовым директором и одним из главных участников «тайного кабинета», называет себя «заместителем Станиславского» — и эта невинная игра слов хорошо передает характер внутримхатовской ситуации.

В августе 1934 года Станиславский возвращается в СССР после почти годового лечения во Франции и больше до самой своей смерти границы не пересекает. Он возвращается из Европы, уже охваченной фашистской чумой. Б. В. Зон вспоминает его слова, сказанные сразу же по возвращении: «Я сейчас на эту заграницу так насмотрелся… А про Германию и говорить нечего. Гитлер всех разогнал. Театра нет никакого. Рейнгардт в эмиграции, Бассерману пришлось уехать, потому что у него жена еврейка. Позор!»

Подобно многим европейским интеллигентам, Станиславский вынужден совершать выбор между фашизмом и сталинизмом, двумя господствующими идеологиями 30‑х годов. Его семейная трагедия, ГУЛАГ, задевший его дом, не меняет общего решения. {96} Каковы тут пропорции между страхом, верой, насилием или обольщением эпохой, сказать трудно.

В «национализированном» художнике рождается новое сознание. Он уже не принадлежит сам себе, а является частью истории, с которой надо сверять каждый свой жест. Характерно, что именно этим мотивом Немирович-Данченко начинает одно из своих неотправленных посланий-монстров Станиславскому в 1936 году: «Вам, конечно, известно, так же, как и мне, что основной директивой правительства Комитету искусств служит формула: необходимо помирить этих двух людей. Стыдно, чтобы два таких человека, на которых смотрит весь мир… не могли договориться в своем собственном театре».

То, что правительство занимается их отношениями, не обсуждается, а принимается как непреложный факт. Культ руководителя МХАТа и самого театра к середине 30‑х годов принимает кликушеский характер. Но рядом с кликушеством есть и иное. Не только государственное, но и огромное зрительское признание, на которое, кажется, нельзя не ответить благодарностью. Ведь МХАТ играет в 30‑е годы не только «Взлет», «Хлеб» и «Землю», но и Чехова, Толстого, Достоевского, Диккенса. Тех же «Турбиных», наконец. Новая идеология еще не захватила всей жизни, всего пространства души. В письмах Станиславского 30‑х годов видно и это важнейшее расслоение времени.

Он живет на улице, названной в его честь. Становится одним из первых народных артистов СССР и, как положено, благодарит вождя за каждый знак внимания. Его обращения к Сталину тоже неоднородны: он начинает с защиты пьесы Эрдмана «Самоубийца» и Театрального музея Бахрушина (это еще начало 30‑х годов, другая эпоха), а завершает каким-то сюрреалистическим потоком сознания, в котором сталинизм как идеология осчастливливания мира причудливо соединяется с его собственной миссией по отношению к мировому искусству.

Идущее из глубины века представление об избранности Художественного театра (а значит, и русской культуры) трансформируется в глубочайшую тревогу. В письмах Сталину звучит эсхатологическая нота, которая свойственна настроению Станиславского последних лет. Он согласен с тем, что зарождается «новая человеческая цивилизация», принимает ее как данность. Он даже готов утверждать, что свет идет только с Востока. Но он также видит, как погибает театральное дело, которому отдана жизнь. Он {97} обращается к вождю, «перегруженному вопросами всемирного значения», с предложением вмешаться в судьбу МХАТа, миссия которого — ни больше ни меньше — спасти мировое театральное искусство. Ему кажется, что только Сталин может помочь в борьбе с теми, кто «раздирает на части» театр и использует неуемную энергию для достижения «маленьких доступных задач».

Убеждая «кремлевского горца», он использует новый лексикон — тут и «вышка», которой надлежит стать МХАТу, тут и лозунг — «темпы в повышении актерского мастерства», тут и «укрепление партийной организации театра культурным и квалифицированным руководителем». При всем при том его обращение так стилистически неуклюже, так далеко от официоза. Попробуйте прочитать письмо к Сталину не только в контексте 30‑х годов, но в большом контексте его, Станиславского, «жизни в искусстве». Не нужно быть текстологом, чтобы почувствовать источник, из которого питается воззвание, отправленное в Кремль. Это все тот Же «караул!!!», все те же пожизненные темы и настроения, которые К. С. безуспешно пытается перевести на недоступный для него язык.

Порога МХАТа, ставшего производственным театром, он не Переступает. Даже собственных премьер — не смотрит. Он не видел на публике ни «Мертвых душ», ни оперных спектаклей, которые готовит у себя дома. На вопрос своей американской переводчицы Э. Хэпгуд, не ушел ли он из МХАТа, он отвечает довольно загадочно: «Слух о том, что я три года назад вышел из Художественного театра, — тоже ложь. Этот слух родился из того, что я со времени моей болезни не бываю в театре, и вот почему. Зимой, во время морозов, я не могу выходить из дома. У меня делаются спазмы в сердце (грудная жаба). Весной, когда я мог бы ездить в театр и смотреть свои и чужие спектакли, театры, как МХАТ, так и оперный, — уезжает на гастроли. Осенью, когда театры начинают спектакли, у меня — отпуск. Моя работа идет (по всем театрам и по студии) только в Леонтьевском переулке, где я живу».

У природы нет такой погоды, в которую он мог бы посетить Возглавляемый им Художественный театр. И дело тут, конечно, не в морозах. Станиславский, не переступающий в течение чуть не четырех лет порога руководимого им театра, — это еще и пространственная оппозиция, добровольное отстранение от дел, которое по разным причинам было всем выгодно. Приговоренный к домашнему заключению, он воспользовался приговором. Он *не* {98} *участвует* в том, в чем участвуют А. Я. Таиров или Вс. Э. Мейерхольд, в чем участвуют Немирович-Данченко и Художественный театр. Непостижимым образом он сохраняет автономию, не допуская в тайники души того, что происходит вокруг.

Он создает — последнюю в своей жизни — Оперно-драматическую студию, открывает особый способ репетиционной работы («метод физических действий»), которым страшно увлечен. Но главные его силы забирает книга. Она становится символом веры, идеей-фикс, делом жизни, требующим от него «нечеловеческого терпения и труда». В письме сыну 1935 года редкая в его письмах интонация: «Я же исполню свою обязанность и изложу то, что знаю и что должен сказать».

В начале 20‑х годов в одной из своих лекций в Оперной студии он рассуждал о том, что такое талант. Он утверждал тогда, что истинный талант пробивается к творчеству решительно во всех «предложенных» жизнью обстоятельствах: «Никогда не верьте, если кто-либо говорит, что тяжелая жизнь задавила в нем талант. Талант — это огонь, и задавить его невозможно не потому, что не хватило огнетушителей, а потому, что талант — это сердце человека, его суть, его сила жить. Следовательно, задавить можно только всего человека, но не его талант».

Это вполне объясняет то, что происходило в 30‑е годы в Леонтьевском переулке.

### «Работа над собой»

Автономность таланта и сила его сопротивления «огнетушителям» в случае Станиславского подтверждается с классической наглядностью. Поражает не то, как его смяли и задавили. Поражает, каким образом в этих условиях он все же пытается сказать то, что «должен сказать». Эпистолярия К. С. заново освещает историю создания его главной книги и напрочь опровергает уютную мифологию, которой мы пользовались десятилетиями. Реальная жизнь вновь открывается как глубочайшая драма, природу которой предстоит еще осознать.

«Грамматика актерского искусства», как известно, была задумана К. С. в начале века и совершенствовалась до последних дней его жизни. Это была принципиальная «незавершенка», в которой проблемы чисто индивидуального характера автора теснейшим образом переплелись с проблемами историческими.

Система многие годы существовала в устной форме как театральный {99} фольклор. Она менялась вместе с учителем и вместе со «сказителями». Неоднократные попытки изложить учение вместо Станиславского вызывали сопротивление автора. Это было и тогда, когда систему излагал такой понятливый ученик, как Михаил Чехов. Это было и тогда, когда это делал, скажем, тот же Илья Судаков (в начале 30‑х годов). В последнем случае К. С. был просто в ярости: «Дело не в авторском самолюбии, — писал он Таманцовой 1 февраля 1934 года, — а в том, что самое любимое существо, которому отдана жизнь, — цинично изнасиловано и вынесено в изуродованном виде на суд толпы».

Надо понять не только эмоциональную, но и содержательную подоплеку того, почему «любимое существо» — система — так долго не хотело становиться книгой и вообще неким фиксированным текстом. В письмах к Элизабет Хэпгуд 1936 года Станиславский приоткрывает тайну своей актерско-писательской лаборатории: «Что значит писать книгу о системе? Это не значит записывать что-то сделанное и уже готовое. Система живет во мне, но она в бесформенном состоянии. Когда начинаешь искать для нее этой формы, только тут и сама система создается и определяется. Другими словами, система создается в процессе самого писания».

При таком подходе К. С. был обречен на то, чтобы никогда не закончить книгу. Однако главная опасность возникла с совершенно другой стороны.

Он начал окончательно прояснять и закреплять на бумаге свои театральные идеи после инфаркта, в «год великого перелома». И немедленно столкнулся с духовной инквизицией. Письма открывают запутанные перипетии этого поединка, десятилетиями скрытого от читателей знаменитой книги.

Книга поначалу писалась для Америки, по заказу издательства Йельского университета. Но возможная реакция в России К. С. очень тревожила. Мнение Л. Я. Гуревич, которая одна из первых прочитала рукопись, подтвердило самые мрачные предчувствия. Редактор, которому он бесконечно доверял, прямо и честно попыталась объяснить Станиславскому, что книга его, со всеми ее старомодными примерами и идеалами, исходящими из дореволюционных представлений о жизни артиста, обречена в новой России. Она развивала мысль о том, что К. С. совершенно не ощущает новой исторической ситуации, что все его излюбленные примеры с пропавшими брильянтами бьют мимо цели и даже оскорбительны. «Милый Константин Сергеевич, не говорите истощенным {100} нуждой людям об брильянтах и капиталах, потому что это будет вызывать горькую досаду у одних, тихую щемящую обиду у других», — внушала она как ребенку седовласому театральному проповеднику 1 апреля 1929 года.

Любовь Яковлевна Гуревич говорила не только от своего имени, но как бы от имени 95 процентов «обыкновенных, то есть непривилегированных интеллигентов». Она предлагала автору примирить его книгу с современностью и приспособить ее к нуждам новых, послереволюционных поколений. Она использовала в качестве аргумента коренные понятия автора системы: «“Общение” с жизнью и “приспособление” к своей эпохе — приспособление в самом чистом и благородном смысле этого слова, а не в смысле подлой маскировки и подлаживания — обязательно для каждого художника, если он хочет быть действенным. Это “приспособление” требует огромной внутренней работы, которую Вы, при своем складе жизни, не имели возможности проделать. И вот — почти каждая страница книги выдает Вас в этом отношении».

Вскоре запуганная очень немолодая женщина составит специальное «Положение», в котором предложит Станиславскому план завершения системы и «приспособления» ее к современности — советской и американской. Этот документ открывает одну из самых мучительных сторон жизни художника последних лет.

Главная трудность завершения рукописи, по мысли редактора, в том, что «вкусы, идеи, настроения русского и заграничного общества никогда еще не различались в такой степени, как в настоящий исторический момент. Два мира стоят друг против друга, готовые к вооруженной борьбе… Весь быт, все привычки, весь домашний обиход нашей дореволюционной жизни и нынешней западной стали ненавистны “советской общественности” (то есть наиболее активной и потому господствующей части нашего общества) как принадлежность капиталистического строя. Поэтому все, что вошло в книгу от старого быта — в виде полубеллетристических картин, образов, примеров, — приближая к книге заграничного читателя, будет враждебно настраивать к ней советскую общественность. Примирить требования заграничные и здешние невозможно, и единственным выходом в данном случае является максимальное сокращение в книге всего, что имеет бытовой характер».

В следующем пункте Л. Я. Гуревич перечисляет весь набор идеологических лозунгов, которые должны устрашить автора, живущего {101} как бы в другом времени. Она знала его уязвимые места. Самым опасным грехом оказывается излюбленная им «нейтральность», которая — напоминает она автору рукописи — «приравнивается партией к реакционности и даже контрреволюции». Она предупреждает Станиславского, что он должен готовиться «к массовым обвинениям подобного рода» и потому обязан обсуждать в книге жгучие вопросы нового времени. Отказ приведет к «роковым последствиям для книги».

Такова была программа «примирения с современностью», около каждого пункта которой К. С. пометил: «Согласен». Если б он эти пункты выполнил, это, без сомнения, означало бы смерть и будущей книги, и всего дела его жизни.

Начались годы мучительной «работы над собой». Но «огнетушители» не сработали. Его талант стал сопротивляться. Запуганный и законопослушный, он начинает возражать. «Если я помещу хоть один из тех примеров, которых Вы ищете для современной нашей молодежи, — набрасывает он ответ Л. Я. Гуревич, — то можно с уверенностью сказать, что моя книга не только не будет напечатана, но что мне навсегда будет воспрещен въезд в Америку». Это в письме не отправленном. А в отправленном формулирует с еще большей прямотой: «В книге… говорится о старом искусстве, которое создавалось не при большевиках. Вот почему и примеры буржуазны».

Вопреки расхожим представлениям о политической наивности, он еще на пороге работы абсолютно точно называет возможные пункты репрессий. «По-моему, главная опасность книги в “создании жизни человеческого духа” (о духе говорить нельзя). Другая опасность: подсознание, излучение, влучение, слово душа. Не Могут ли за это запретить книгу?»

Исторический интерьер менялся стремительно. Каждый новый год оставлял все меньше шансов сохранить душу системы, задуманной «до большевиков». Иногда он отчаивался. Поймите, объясняет он Хэпгуд в 1932 году, «вся наша работа по законам страны должна быть проверена диалектическим материализмом, обязательным для всех». В феврале 1933 года он даже Горького просит помочь ему «мудрым советом и опытом»: «В связи с требованиями “диамата” окончание начатого мною становится мне не по силам».

МХАТ канонизирован, и принято решение создать при нем академию — «кузницу творческих кадров». Нужен образцовый «социалистический» {102} учебник. Судьба системы поворачивает в новое русло. Она теряет очертания личного труда и подвига артиста. К. С. выполняет государственный сверхзаказ. Создается специальная комиссия, призванная проверить написанное Станиславским с точки зрения передовой науки. Особенно страшит его последняя и самая трудная глава — «Порог подсознания», в которой скрыта суть его представлений об искусстве артиста. Переписка с партийным чиновником А. И. Ангаровым раскрывает, каким образом пытались руководить Станиславским и в этой тончайшей области, требуя, вполне в духе «сеанса черной магии» в булгаковском романе, «разоблачения» мистической терминологии.

Л. Я. Гуревич от дела отошла. Не выдержала бесконечных вариантов, не вынесла его несговорчивости, сломалась. «Старый друг не изменил, а волею судеб вышел из строя, как солдат, ставший калекою» (это из ее прощального письма к К. С. от 14 сентября 1933 года).

Это действительно бесконечное невидимое миру сражение. Книга уже вышла в Америке, но он продолжает «работу над собой». С русским вариантом он тянет до последнего. Книга выходит в Москве через несколько недель после его смерти.

Давление предлагаемых обстоятельств присутствует в прощальной книге. В ней нет той свободы, с какой написана «Моя жизнь в искусстве». Первая книга — это книга великих вопросов. Вторая — книга ответов. «Моя жизнь в искусстве» — исповедь, «Работа актера над собой» — проповедь. Поза всезнающего учителя и коленопреклоненного ученика — главный «психологический жест» книги, бессознательно передающий господствующий «жест» времени. Множество пробелов, что-то он не досказал, что-то не прояснил или отказался разъяснять. Но душу системы, то есть свою собственную душу, он не уступил. В сущности, его «грамматика» полна героических отказов. Архаическая по всей своей оснастке, книга Станиславского сумела выразить дух «не современного, а *старого, венного*, никогда *не изменяющегося искусства актера-техника*, а не актера-*общественника*».

«Актера-общественника» он в свой дом не пустил. В пространстве его «главной книги», как и в его особняке в Леонтьевском, нет даже признаков советских реалий, в окружении которых система завершалась и самопрояснялась. И там и тут почти музейная чистота и стерильность. Видимо, только так можно было сохранить в книге — скажем словами Осипа Мандельштама — «ворованный {103} воздух», то есть воздух иной культуры и другой веры. Письма дают возможность почувствовать заново веру Станиславского и те испытания, через которые эта вера должна была пройти.

### Творческое спокойствие

Письма Станиславского не писались в расчете на потомков. Их автор редко смотрел в историческое зеркало, как это было в письмах Толстого, Достоевского или даже Чехова. Его письма чаще всего ситуационные, бытовые, информационные. Театральные письма. Они написаны в перерывах между репетициями, часто в антрактах на гримировальном столике. В них нет ни нравоучений, ни обсуждений поворотных событий, ни обращений к человечеству. В них есть его собственная судьба и его «будень» (он любил это слово), биение его пульса.

Этот «пульс» замечательно слышен в переписке с Лилиной. Вероятно, это самая большая часть эпистолярии Станиславского, которая стала доступной совсем недавно. Переписка с Лилиной развернулась в двух веках, она затрагивает тысячи мелких и крупных тем, задевает все на свете, что естественно для людей, проживших вместе полвека. Тут нет драматических поворотов, любовных катастроф и смятений, тут нет и «кружения сердца», которое для иных художников становится источником «аффективной памяти», питающей их искусство. Более того, может показаться, {104} что письма к Лилиной, особенно ранние, снижают образ К. С., переводят его в бытовой регистр, ничего не добавляя к тому, что мы знаем о Станиславском-художнике. Встает старый вопрос, нужен ли нам вообще этот «Станиславский в жизни» (Пушкин, Гоголь etc…)?

Уверен, что нужен. Только прочитав эти письма, понимаешь, как он вырабатывал сам себя, искал свой тон и стиль, становился из купца Алексеева — Станиславским.

Чехов настаивал на том, чтобы Станиславский играл Лопахина. Только тогда, ему казалось, образ купца будет не примитивным. «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа». Кажется, что это признание Пети Трофимова имеет касательство не только к вымышленному персонажу, но и к тому, кто его должен был воплотить.

«Романтические» письма Станиславского к Лилиной (на седьмом году семейной жизни) открывают рост души человека. Первое ощущение: их сочинил не тот, кто поставит вскоре «Чайку», а один из героев Островского или тот же Лопахин. К. С. в своих ранних письмах еще дочеховский, доблоковский человек. Они трогательны, сентиментальны, по-купечески витиеваты, в них набор штампованных красивостей, которые потом Станиславский будет беспощадно выпалывать в искусстве. «Опьяняющая меня вакханка, чудесная моя соблазнительница», «моя неоценимая красотулечка», «светлый, сизокрылый, нежный, добрый, умный, чудесный ангельчик» и многое другое в этом же роде. Но посмотрите, как развивается этот человек, как формируется его голос, как начинает он анализировать себя и искать новые средства для выражения чувств. Предваряя будущие изыскания по системе, он делает свои самые интимные настроения объектом рефлексии, которая при своей наивности указывает вектор духовной и душевной жизни этого человека. «Стоит тебе приехать, — пишет он жене 18 сентября 1898 года, — стоит мне успокоиться, что ты здесь, что во всякую минуту я могу тебе излить свое горе или радость, и — потребность говорить как-то прекращается. … Почему? Вот представь себе, что мы можем видеться только час в день (мы любовники). Боже, сколько в этот короткий промежуток наговоришь! Допустим, мы выпустили 10 000 слов. Разложи эти 10 000 слов на 18 часов — уже не тот эффект. По-театральному это называется: затянуть».

Замечательная проговорка. Если хотите, в ней весь Станиславский. Самые сокровенные темы, которые поставит искусство {105} нового века, занимают его прежде всего как актера и режиссера: всему на свете надо найти язык и придать форму. Отсюда и самочувствие Бога, создающего все земные стихии. «Там рай, где самая бесцеремонность отношения друг к другу является лишь чистейшим выражением высшей, человеческой любви, при которой нет места ни безнравственности, ни грязи. Все естественно, все допустимо, не хватает только средств для выражения [чувства], наполняющего тело страстью, а душу нежностью».

Ему не давались лирические роли. Он не понимал легкого флирта. Он был закрытым человеком, не выплескивавшим каждому встречному своих чувств (по российскому обычаю, который он презирал). К семье он относился с той степенью ответственности, с которой он относился к театру. Его абсолютная этическая основательность вызывала порой насмешки или кривотолки, но это был тот грунт, на котором была построена его личность. Айседора Дункан рассказала в своих мемуарах, как она пыталась соблазнить К. С. и как он, ответив на ее поцелуй, немедленно отстранился и спросил, что они станут делать, если у них будет ребенок, ибо он привык, чтобы дети воспитывались под его наблюдением, а «это бы оказалось затруднительным при Моем настоящем семейном положении». Когда через несколько лет Дункан поведала этот эпизод Лилиной, та развеселилась и Воскликнула: «О, но это на него так похоже! Ведь он относится к Жизни очень серьезно».

Он сохранял серьезность и в стихии игры. Он сделал свою душу полигоном, где пытался разгадать последние тайны творческой природы человека. М. О. Кнебель рассказывала, как студийцы застали его, больного старика и всезнающего олимпийца, вылезающим из-под кровати. Смущенный, он объяснил, что пытался понять самочувствие мыши, скребущейся там в темноте.

Л. А. Сулержицкий оставил в письме к Горькому рассказ о том, как Станиславский переносил тиф. Там, в Кисловодске, перед лицом смерти он продолжал оставаться человеком театра. «Очень стал худ, оброс щетиной седых волос, тело кажется еще больше благодаря худобе. … Ведет он себя совершенно как ребенок и все время режиссирует. Тут перекладывал его с кровати на кровать, и он вдруг озабоченно начинает распределять, кто возьмет за ноги, кто под мышки и по какой команде, и все дирижировал пальцем. … Вчера я должен был выскочить из комнаты, чтобы там отсмеяться. Вдруг потребовал, чтобы доктор нарисовал ему план заднего {106} прохода: “А то ставят клизму, а мне совершенно неясно, в чем дело, на каком боку лежать, и вообще я могу заблудиться”».

«Он награжден каким-то вечным детством» — это описывает и его человеческую сборку.

Дом и театр — две ценности, которые стали для него однородными. Тема театра входит в письма Станиславского как всепоглощающая тема жизни. Он обожествил Театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как «обет», «смирение», «послушание». Тут открывается секрет этого человека, его особая нота, которую ощущали все, кто работал с ним в искусстве или шел с ним рядом по жизни. Если театру отдано все, если высшие секунды игры оказываются актерским раем, блаженством, ради которого стоит жить, и, соответственно, потеря этого рая — мука, которая тоже ни с чем не сравнима, если чувство правды становится чем-то испепеляющим, требующим бесконечного совершенства, если театр становится семьей, религией, страной, народом, легко представить себе последствия такого максимализма в контексте реальной русской жизни нашего века.

У «гробового входа» в августе 1938 года Немирович-Данченко попробует перебрать несколько словосочетаний, призванных {107} ухватить характер «последних убеждений» покойного: сначала он употребил «влюбленное жречество», потом уточнил — «священная жертвенность». Ситуация потребовала поменять язык и вспомнить те слова, которые не принято было тогда произносить над открытой могилой.

Сохранилась документальная кинохроника того дня. Советский траурный ритуал, казенные речи чиновников, колхозников, рабочих и студентов. Крупный план — потрясенный и смятый горем Качалов заслонил голову газетой от слепящего солнца. Актеры МХАТа прощаются с учителем. По-разному прощаются. Некоторые актрисы пытаются еще что-то доиграть перед камерой и для истории. Играют скверно, заламывают руки, представляют скорбь. Иногда кажется, что он не выдержит, встанет из гроба и произнесет что-нибудь вроде своего знаменитого «Не верю!».

Он учил своих актеров бесстрашию на сцене. Он предлагал им не играть роль, а играть ролью. «Проще, легче, выше, веселее» — вот слова, которые, будь его воля, должны были бы висеть над каждым театром-храмом, если бы театр был таковым. Он высмеивал излюбленный актерский штамп «творческое волнение». Он звал артиста к иному, высшему состоянию души — «творческому спокойствию». Последнее он определял как волю-любовь, как энергию преодоления и победы над препятствиями и противопоставлял эту свободу зажатому страхом в комок рабскому актерскому сердцу. «Спокойствие творящего человека — это абсолютная освобожденность сознания от давления личных страстей».

В августе 1938‑го он обрел наконец это «творческое спокойствие». Завершилась его земная жизнь, и началась жизнь посмертная, не менее драматическая. Но это, как говорили в старину, сюжет для другого рассказа.

Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9‑ти т.,  
т. 7. М.: Искусство, 1995.

## **{****108}** Королевская идея

### Новая формула

Конец прошлого века был отмечен созданием Художественно-общедоступного. Исход нашего — трехтомником О. А. Радищевой, посвященным отношениям тех, кто тогда придумал Московский Художественный театр. Книга возникла на руинах «королевской идеи» — эта эмоция не декларируется, но явно присутствует в подтексте повествования. Ценность руин не подвергается сомнению, просто автор пытается понять, что случилось с делом, созданным двумя. Надо было на десятилетия окопаться в музее МХАТ, дождаться смены политического режима, чтобы сделать то, что сделано заведующей архивом Станиславского.

В книге Радищевой мало ссылок на историков МХАТ. Не потому, что она не уважает коллег или не помнит ими содеянного. Напротив, все мало-мальски ценное учтено, взвешено и впитано. Однако новизна работы не подчеркивается, а всячески микшируется. Труд выполнен с тем сдержанным темпераментом, за которым стоят тридцать лет расшифровки каракулей, бесконечных уточнений и перепроверок. Отсюда, от архивной нуды и строжайшей самодисциплины, от первородного знания предмета идет упрямо поставленная и жестко проведенная задача: придерживаться фактов, выслеживать их прихотливую связь, не придумывать и даже не додумывать там, где кончается документ. Да, документы могут врать, как люди, но эту напасть Радищева преодолевает. Подозрительный или неясный документ проверяется документом иным, вызывающим доверие. Плотность сопоставительной и ассоциативной информации огромна. Работа «заведена» на манер туго сжатой пружины, рассчитанной с десятикратной прочностью. С изматывающей неторопливостью, сквозь сотни сносок и ссылок {109} нас ведут по лабиринтам двух жизней, через смену эпох, культур и политических систем.

Радищева трактует отношения К. С. и Н.-Д. как многолетнюю и многомерную драму. Все иные повороты или возможность скольжения жанра, скажем, из драмы в фарс (на чем построен «Театральный роман») ее не увлекают. Булгаковский шедевр на тему, как поссорился Иван Васильевич с Аристархом Платоновичем, в расчет не берется. Развенчивающая интонация автору противопоказана. Мы имеем дело с архивистом, а не романистом. К тому ж, влюбленным архивистом. Может быть, стоило бы применить к самой Радищевой слова, примененные ею к Ф. Н. Михальскому. Подобно легендарному булгаковскому Филе, в тайниках своей души она тоже сохранила «романтику первого чувства к Художественному театру». Это редкое и трудное чувство, оно абсолютно противоположно тому сладкоголосому токованью, которым заняты мхатовские «сыры», в том числе «сыры» телевизионные. «Сироп, разлитый вокруг Станиславского и Художественного театра» — это слова Радищевой — разлит и в сегодняшнем воздухе. Радищева питается не сиропом, а полным и горьким знанием: именно оно лежит в основе идеального, то есть взыскующего и строгого суждения о старом МХТ, которое определяет основной речевой жест книги. При всей протокольной сухости рассказа, автор видит, понимает и судит «двоих» с высоты «первого чувства». Горящая точка отсчета тщательно скрывается, немалые усилия идут на то, чтобы выровнять интонацию, не проговориться оценочным эпитетом. Но иногда автор не выдерживает тона и приоткрывает свою душу: «Как грустно, как нелепо, что он (Немирович-Данченко. — *А. С*.) вынужден был прибегать к этим тайнам и хитростям и ставить Станиславского в ложное положение». Так пишут о близких людях, попавших в большую беду.

То, что К. С. и Н.-Д. попали в беду, сомнений не вызывает. Именно так распахивается тема. Двое создали проект идеального театра, претворили его в жизнь и не сумели противостоять внутреннему крушению театра. Что сокрушило время, а что люди — вопрос запутанный. В поисках причин Радищева действует с крайней осторожностью, как на минном поле. Она старается выверить Каждый шаг, чтобы не подорваться на «предрассудке любимой Мысли». Кажется, этой «любимой мысли» вообще нет, автор больше всего боится принять чью-то сторону в старом споре. По разного рода нюансам можно, конечно, догадаться, кто же истинный {110} герой ее романа, но это не мешает ей быть справедливой по отношению к его оппоненту. Автор поднимается над переливами чувств и настроений своих героев, не смакует острейших высказываний их друг о друге, которые, казалось бы, не оставляют уже никакого пространства для маневра современному историку. Все мосты были многократно сожжены, а непоправимые слова брошены, но какая-то смола держит их вместе, не дает разойтись и освободить друг друга. Перипетии позиционной битвы представлены, но основная линия жизни поверяется сквозным действием, а не количеством «болей, бед и обид». Радищева исходит из того, что союз К. С. и Н.-Д. — при всех ранах, нанесенных друг другу, — формально не распался. Объясняя эту загадку, она приходит к выводу, который строит и держит смысловой каркас книги. Только на последней странице третьего тома автор позволяет себе обнажить этот каркас.

«Что свело, объединило и удерживало их всю жизнь вместе?

Сперва — идея Художественного театра. Затем — дело Художественного театра. После — слава Художественного театра».

С такой простотой вводится новая формула истории МХТ — МХАТ. И в свете этой истины (испытание «огнем, водой и медными трубами») становятся мелкими все бытующие схемы театральных отношений К. С. и Н.-Д. Странно будет обсуждать теперь гипотезу «Моцарта и Сальери», столько лет питавшую европейских историков русского театра. Я уж не говорю о советской «романтической» версии, которая поставила наших двоих в ряд парных вождей и героев (Герцен — Огарев, Маркс — Энгельс, Ленин — Сталин).

### «Коллективный художник»

Итак, «идея Художественного театра». Короткий период, когда естественная творческая и человеческая рознь двоих была еще конструктивной силой. Но даже в эти самые плодоносные годы Радищева не видит в отношениях К. С. и Н.-Д. никакой идиллии. С самого начала борение двух воль, двух пониманий театра и всех его основных слагаемых. «Коллективный художник» еще существует, но «литературное» начало противостоит «театральному», «контроль художественного разума» — режиссерскому «самодурству», «культурнейшее учреждение» — «экспериментальной мастерской». Десятки конфликтных оппозиций, которые затрагивают все стороны беспрерывно становящегося организационного скелета театра. Радищева {111} обдуманно сопрягает творческие поиски с подробностями организационного строительства (в экономику, правда, она совсем не входит). В прежние времена те, кто занимался искусством МХТ, практически не касались того, как основатели вели свое дело (небольшая книга Юрия Орлова на эту тему была исключением). Рассуждали о высоком, как бы забывая, что сам Н.-Д. отводил творчеству новых организационных и экономических форм добрую половину успеха всего этого небывалого театрального предприятия. Скажу больше: они коллективно сотворили не только первые спектакли МХТ, но вместе придумали и отладили организационную машину, которая позволила МХТ не просто выжить или стать прибыльным, но сохранить в главных чертах те идеальные посылки, которые обсуждались в «Славянском базаре». Организация старого МХТ и сейчас является недостижимым образцом. Стоит вспомнить, как тот же О. Н. Ефремов, будучи мхатчиком не только по воспитанию, но по группе крови, безуспешно пытался внедрить какие-то основные узлы и милые частности той системы в совершенно чуждую структуру казенного, насквозь идеологизированного учреждения, в которое превратился МХАТ еще при жизни основателей.

Вопрос вопросов успешного *художественного театра* с постоянной труппой, «конторой», пайщиками, вкладчиками, школой, студиями и т. д. (а они именно такой театр придумали) — как сохранить достоинство искусства под гнетом миллионного бюджета. Как вести частный театр, не получающий ни копейки государственной дотации, не «на манер шакалов», а со «знаменем»? Это не просто хлесткие словечки Н.-Д., а определенная театральная стратегия и тактика, которую в этом театре ежедневно вырабатывали. Сотни крупных и мелких решений и поступков поддерживали, оплотняли *идею художественного театра*. Да и что это такое «идея театра»? Ведь она никогда не была наперед данной, застывшей, она сотворялась, расширялась или «убывала» каждый день. Отсюда глубокая принципиальность спора. Отсюда же тупиковая безнадежность их конфликта в те годы, когда идея приказала долго жить, а от «дела» осталась оболочка беспрерывных административных новаций. Тогда могли, скажем, придумать даже «заведующего сквозным действием» (так одно время величали Илью Судакова), при том, что «сквозного действия» в жизни самого театра уже было не сыскать.

В сотворении идеи художественного театра участвовали не только двое. Радищева прописывает несколько ключевых фигур {112} второго плана, которые оказывали свое влияние на общее состояние умов (скажем, Савва Морозов или Алексей Стахович). Острейшая ревность Н.-Д. к Морозову, человеческий и деловой гений которого К. С. ценил необычайно высоко, привела к первой роковой трещине в отношениях двоих. Другой разделительной чертой оказался Чехов.

В постановках чеховских пьес был сотворен «коллективный художник». Здесь же этот «коллективный художник» окончил свой короткий век. Уже в «Чайке» внятно проявился режиссерский норов К. С., который, казалось Н.-Д., «подминает» под себя всякое произведение. Там же открылся и характер Н.-Д. как «заведующего литературой» (если вспомнить позднейший выпад Мейерхольда против своего учителя). «Заведующий литературой» идет в режиссуру, вырабатывая в соперничестве с К. С. свойства, которыми был обделен от природы. Они еще могут работать вместе. Один любит начинать и завершать работу, придавать ей блеск и отделку. Второй силен и неутомим в середине пути, в самом процессе воплощения замысла. В одном — сила аналитического ума, психологического разбора, в другом — мощное непредсказуемое воображение, пересоздающее любой драматургический мир. Один создает великолепное учреждение, в котором можно творить. Второй метит это учреждение — не только как режиссер, но как актер — знаком особой *художественности*, которую ни с чем не спутаешь.

Настоящий разлад приходит вместе с осознанием непреодолимой художественной розни, которая ко времени постановки «Вишневого сада» стала очевидной. Режиссерски они уже не нуждаются друг в друге, хотя Н.-Д. уверен, что без контроля художественного разума (его разума) Алексеев рухнет. К. С. не рухнул, но не забыл того, что Н.-Д. отстранился от работы над «Вишневым садом», может быть, выжидая провала. Н.-Д. в отличие от К. С. гораздо острее сознает, что Чехов-драматург уже дал все, что мог (вплоть до безжалостной посмертной констатации, когда, желая утешить К. С., он обронит: «Чехова мы потеряли еще с “Вишневым садом”. Он не написал бы больше ничего»).

Смерть Чехова и почти одновременно разрыв с Горьким — это отсечение двух важнейших русел, по которым могла разрастаться идея МХТ как определенного искусства. Они больше никогда не обретут «автора театра». Радищева в этом отношении еще более категорична: она полагает, что театр, созданный для Чехова, им же и ограничился, пропустив потом «целую литературную эпоху», которую ныне именуют «серебряным веком». Это {113} не вопрос эстетической глухоты — это вопрос искусства, той *художественности*, которую они обнаружили в Чехове и на которой обрели славу. Они ставили и П. Ярцева, и С. Найденова, и Е. Чирикова, и Л. Андреева (многократно), они пытались «перевоплощаться» в С. Юшкевича, И. Сургучева, Д. Мережковского и даже Блока — ничего существенного из этих романов не вышло. Опасались — после деликатного Чехова — яркого крупного комизма Гоголя. Начиная «Гамлета» в МХТ, Гордон Крэг просит актеров хоть на время забыть Чехова, если они хотят проникнуть в Шекспира. Они его не забывали никогда, хотя свою пожизненную связанность с Чеховым переживали по-разному. Н.-Д. опору в Чехове понимал как связь с золотой жилой, потерять которую было бы смертельно для устоявшегося театра. К. С., преклоняясь перед автором «Вишневого сада», идентификацию «МХТ = {114} Чехов» ощущал, скорее, как приговор театральной судьбы. Именно так, надо сказать, толковал возможности режиссерского дарования К. С. и Вахтангов, когда восстал против учителя: «Станиславский до сих пор почувствовал только одну пьесу — “Чайку” — и в ее плане разрешал все другие пьесы Чехова, и Тургенева, и (еще раз боже мой!) Островского, и Грибоедова. Больше ничего Станиславский не знает» — это из записей, сделанных во Всехсвятском санатории.

### Между «небом» и «землею»

Послечеховское десятилетие — время исканий, проб и разрывов. На разрыв испытывается идея Художественного театра, как она оформилась при Чехове. Новой *художественной* идеи они не обрели ни в символистской драме, ни в каком другом «изме», который пытались освоить. Союз двух постепенно стал крепиться не идеей, а делом Художественного театра — это острейшая антитеза, в которую надо вдуматься. Иными словами, Радищева предлагает осознать, что в какой-то момент *дело* Художественного театра заместило его *идею*. А что есть само это *дело*? Безостановочное сотворение качественных спектаклей, ответственность перед пайщиками, своими семьями, зрителями первого абонемента? Верность «знамени», на которое уже смотрит театральный мир? Каковы взаимоотношения *идеи* и *дела*, или они в определенной ситуации тождественны?

Основная проблема широко и крепко поставленной театральной фирмы — как сохранить имя, репутацию, финансовое благополучие и при этом двигаться дальше в самом искусстве. Это принципиальное отличие *художественного театра* (как идеи) от всех иных видов и моделей театрального содружества (короткой, на одну игру антрепризы, чисто коммерческого «шакальего» предпринимательства или безмятежного «национального театра», не ведающего сроков своей жизни). Наши двое о сроках думали, еще как думали. Они знали, что развивать искусство значит рисковать, иногда ставить все на кон. И вот на тебе, Н.-Д., игрок по натуре, во всем, что касается фирмы, чрезвычайно осторожен. Чаще всего он оказывается противовесом «Орлу» (прозвище К. С.) — не потому, что не способен воспарить в горние выси. Он предпочитает в данном случае держаться земли.

Между «небом» и «землею» располагается *дело* Художественного театра. Радищева в силу особенностей темы ограничивает себя {115} жестко. Она не может живописать спектакли, которые двое продолжают творить. Она не может заразить читателя духом радости, которую они еще умеют испытывать и на капустниках Балиева, и в мольеровской работе, и в сотнях иных случаев, из которых плетется ткань театрального бытия. За все три тома она, кажется, не позволила себе улыбнуться. Вечерняя жизнь МХТ вынесена за скобки. Сюжет разворачивается в дневное и ночное время, когда гложут обиды, когда ведется этим обидам счет (а утром обиды переживаются даже сильнее, чем накануне, когда они случились). *Дело* заместило *идею*, но внутри этого *дела* каждый из них пытается обрести для себя новую землю. Началось с «Бранда» и «Драмы жизни», продолжалось «Месяцем в деревне» и «Карамазовыми», обернулось трагедией «Степанчикова», когда К. С. потерял способность творить новые роли как актер. Радищева опровергает общепринятую версию о «злодействе» Н.-Д. в период выпуска Достоевского. Вероятно, она права и здесь, документы не Подтверждают расхожую версию. Но она же сама истолковывает закрытие почти готового спектакля «Роза и Крест», который Н.-Д. в конце концов взял под свой режиссерский контроль, как своего рода ответ на «Степанчиково». Уничтожая многострадальный блоковский спектакль, К. С. использовал право вето, да так использовал, что после этого Н.-Д. долго ничего не будет ставить в самом МХТ. Скрупулезный архивист поправит датировку Добужинского: катастрофа с «Розой и Крестом» произошла не осенью, а именно в апреле 1917 года, то есть через две недели после генеральной «Степанчикова». «Мне отмщение и аз воздам?» — Радищева тут ставит благородный вопросительный знак, но сомнений в ее догадке у меня лично нет никаких.

В «Степанчикове» обрушился не только Станиславский-актер. Обрушилось его мессианство. В глубине души ожидал: вот поставим этот спектакль по-настоящему, и прекратится война, и люди перестанут убивать друг друга. Мессианство каким-то своим ходом подпитывало и его новый подход к актерской технике. Этот подход в том несчастном спектакле дал серьезнейший сбой. Для Н.-Д. он стал доказательством гибельности пути, по которому отдельно от него пошел К. С. Путь этот назывался системой, и система эта стала для К. С. его идеей-фикс (не случайно, что записи по системе в годы мировой войны он хранил в сейфе Купеческого банка вместе с письмами Чехова). Среди многих иных мотивов художественной розни расхождение по системе стало наиважнейшим.

### **{****116}** Высокая болезнь

Они по-разному подходили к искусству актера, к методу репетиций, к способу создания характера, то есть всему тому, чему К. С. посвятил большую часть своей актерской жизни. Ознакомившись с системой, добросовестно стараясь проникнуть в ее мудрость, Н.-Д. в конце концов стал последовательным и принципиальным ее оппонентом. Это было частью «государственной тайны» (особенно после того, как система была канонизирована). Радищева приоткрывает и эту «тайну». Наиболее впечатляющий документ мог бы послужить сюжетом для какого-нибудь передвижника и назывался бы, вероятно, так: «Немирович-Данченко читает книгу “Работа актера над собой”».

Книга вышла, как известно, через три недели после смерти К. С. При жизни Н.-Д. не был удостоен чести ознакомиться с рукописью (как это было с «Моей жизнью в искусстве» перед тем, как она вышла по-русски). Читая «Работу актера над собой» с карандашом, Н.-Д. что-то отчеркивает, рядом с чем-то ставит галочку, знак плюс или минус. Иногда идет короткий комментарий. Всю эту маргиналию Радищева приводит целиком, извиняясь за ее громоздкость. Извиняться не надо: ведь это спор из-за гроба, последняя реплика Н.-Д. тому, чья душа, кажется, витает где-то рядом (сорок дней еще не прошло).

Что-то его восхищает, что-то удивляет, в чем-то он открывает для себя нового К. С. Закрыв книгу, Н.-Д. подводит свой итог, крайне неутешительный. Он не принял основного тона книги, не допускающего возражений (писательский провал К. С.). Он полагает, что от всего многословия достаточно было бы и четверти, чтоб выразить то, что хотел выразить автор (именно это, надо сказать, и сделала переводчица Элизабет Хэпгуд, которая умелой обработкой превратила книгу К. С. в культовую — для американцев). Но главная претензия, как это ни парадоксально, приводит на память саркастические и горькие возражения булгаковского Максудова, адресованные теории Ивана Васильевича. Вспомните их, а теперь прочитайте заключение Н.-Д.:

«Он прекрасно воспринимает истинное, актерски прекрасное, вдохновенное. Но если начнет помогать или учить, как добиваться этого, то рядом с тем, что подскажет много отличного, натуралистического, непременно затушит основной источник прекрасного. Мне кажется, что в громадном большинстве отличных показов они были хороши наперекор системе.

{117} Чаще всего так: где хорошо — это Станиславский, а где Алексеев — там отталкивающе».

И заключительный аккорд: «Станиславский вообще, несмотря на 30‑летнюю борьбу, не вырвал из себя Алексеева».

Как поясняет Радищева, «Алексеев» для Н.-Д. это синоним любителя. Но, добавим, еще и самодура-купца, путаника, способного «затушить основной источник прекрасного», им же и открытый. Система, в которую К. С. уверовал, для Н.-Д. много лет была бомбой, заложенной под «дело Художественного театра». Отсюда небывалая резкость полемики. Уже в 1915 году система кажется Н.-Д. «настоящим ядом театра», он видит, что теория К. С. «зарылась в путях и потеряла цель». Ему вторят многие актеры, с которыми занимается К. С. (его оппонент полагал, и тут он тоже сходится с Булгаковым, что актеры часто обманывали К. С., имитируя приступы любви к его системе). Масла в огонь подлил свежий человек А. Бенуа, который тесно сотрудничает с театром в те годы. Постановщик Мольера уверен, что К. С. сам стал «мнимым больным»: он «вообще ничего не видит, кроме той схоластики, которую он изобрел и которая грозит превратиться в нечто несравненно порочнее, нежели все прочие театральные схоластики».

Опыт пушкинского спектакля, где К. С. истязал себя в поисках единства поэта и артиста, с одной стороны, и возможности соединения системы с теорией так называемого «обсеменения», которую развивал тогда Н.-Д., — это уже предвестие катастрофы с Достоевским. Перечитайте «Историю одной роли», перечитайте стенограммы репетиций «Степанчикова», и вы поймете, о чем идет речь.

Несколько лет назад пришлось выступать вместе с Сергеем Юрским (дело происходило в Доме актера). Неожиданно для меня он вдруг заговорил о стенограммах репетиций «Села Степанчикова», опубликованных в свое время в прекрасной книге, составленной И. Н. Виноградской. Полагаю, что Юрский не знал ни возражений Н.-Д., ни впечатления Бенуа, ни того, что случилось на выпуске Достоевского весной 1917 года. Он читал стенограммы для себя, чисто по-актерски и пришел к близким выводам. Дело идет о малоизученной «высокой болезни», проистекавшей, видимо, из двойственной природы актерской души К. С. Страсть к анализу разъедала его душу. Может быть, это то, что он сам про себя знал и чего в себе боялся, полагая себя «актером с придурью». Его актерское живое чувство требует и умоляет: «дайте пожить восторгом» (это запись К. С., начинающего пушкинский спектакль). Но {118} «актер с придурью» хочет вывести потом и формулу восторга, разложить его на элементы. Бенуа посчитал это диагнозом, Н.-Д. чувствовал тут непреодоленного «Алексеева». Но попробуйте оторвать одно от другого, и вы уничтожите феномен Станиславского. И потом, что там ни говори, никто не помнит сейчас «теорию обсеменения» Н.-Д., система же К. С., перестав быть универсальной отмычкой или отупляющей религией, пришла в театральные школы мира как ничем не заменимая грамматика актерского ремесла. За эту грамматику дорого заплачено.

### «Вместе жить, вместе умирать»

Он «не разродился ролью» Ростанева накануне переворота всей русской жизни. Была подорвана не только его актерская потенция, в корне изменилось *дело* Художественного театра. Радищева пишет об этом с предельной ясностью: «Внутренние и внешние причины совершенно исключили… какое-либо практическое взаимодействие Станиславского и Немировича-Данченко в искусстве. Они не только не работают вместе, но и не обсуждают новых постановок друг друга. У них возникают отдельные театры… их искусство развивается самостоятельно и параллельно. Их содружество касается лишь административного руководства Художественным театром».

Их держит вместе «административное руководство»? Напомню иное, гораздо более емкое определение: «слава Художественного театра». Отношение к этой славе тоже разное. В первые годы революции Станиславским владеет идея ликвидации МХТ и возникновения на его месте так называемого Пантеона. Н.-Д. воспринимает эту театральную утопию как наивный большевизм. Сам он отстаивает имя фирмы, которую ни в коем случае нельзя резко реформировать. Ленинскую идеологию Н.-Д. сравнивает с проказой, но к условиям этой проказы надо примениться. Не получился Пантеон, не получилось удержать старое «знамя». Театр покидает Россию на два года, и оттуда, из Америки К. С. признается, что Н.-Д. прав, что «Художественного театра больше нет». Тем не менее они открыли театр для новой жизни. Правила этой жизни Н.-Д. понимал гораздо лучше К. С. В нем пробудилась идеологическая закваска, на манер той самой «горькиады», которую он невзлюбил и отсек в начале века. Он научился ориентироваться в новых предлагаемых обстоятельствах, понял, как использовать славу театра в отношениях с новой властью. Оторванный от России К. С. ему уже не кажется {119} серьезным соперником. После успеха «Лизистраты» он уверен, что может обойтись без К. С. и в чисто художественном плане. Радищева приводит записанную Ф. Н. Михальским фразу Н.-Д., одну из самых тяжелых фраз, которую мне когда-либо приходилось читать об отношениях двоих: «Он [Станиславский] не актер больше и даже не режиссер». В новой крепкой труппе МХАТа он может быть использован «только как преподаватель».

В смысле «знамени» Н.-Д. тоже был готов к решительному повороту. В архиве сохранилась запись 1925 года, времени постановки «Пугачевщины», когда Н.-Д. обдумывал возможность «категорического отказа» от четвертьвековых накоплений театра: «Из старого репертуара Московского Художественного театра надо исключить: а) произведения литературы, неприемлемые для нашей современности (пример: весь чеховский репертуар, — по крайней мере, в той интерпретации, в какой эти пьесы шли…)».

Чехова действительно обновили (новую редакцию «Вишневого сада» выпустили в 1928 году). Что касается перспектив К. С., то тут Н.-Д. ошибся. Судьба подарила Станиславскому еще один творческий взлет, который он совершил с новой труппой МХАТа и без всякого контроля чужого «художественного разума». Так возникли в середине 20‑х «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», да и «Турбины» бы не вышли без его помощи. Сам же Н.-Д. в результате интриги оказался на несколько лет вне игры. «Старики» не без участия К. С. отсекают Музыкальную студию Н.-Д., а вместе с нею и его самого: не от театра только, а от России.

Два с лишним года, проведенные Н.-Д. в Голливуде, — это, конечно, попытка «мягкой» эмиграции, попытка трудоустройства, которая закончилась ничем. Радищева впервые воссоздает перипетии возвращения Н.-Д. из Голливуда, предлагая довольно темный сюжет. Звучит обвинение К. С. в предательстве. Конечно, Н.-Д. употреблял это слово не раз и раньше (люди театра давно облюбовали это словечко, которое используют по любому поводу). Но На этот раз, кажется, повод есть, и серьезный. Архив освещает переломный момент, когда Н.-Д. простил К. С. и «старикам» обиду за свою Музыкальную студию и решил вернуться. Именно в этот момент К. С. идет к Луначарскому и о чем-то с ним договаривается. Прямых свидетелей разговора нет, есть косвенные. Но тут же Приводится обескураживающее письмо наркома в Голливуд, в Котором он не обещает Н.-Д. «ничего определенного» по возвращении в Москву. Более того, пробрасывается фраза, которая звучит {120} как чуть завуалированное предложение не возвращаться в Советскую Россию: «Во всяком случае, поскольку в Америке Вы устроились, взвесьте все плюсы и минусы Вашего возвращения сюда». Такие советы в ноябре 1927 года можно было давать только в исключительной ситуации и имея на то высшие полномочия.

Комментируя документ и не сомневаясь, что он был порожден разговором Луначарского с К. С., Радищева роняет в адрес своего героя непривычные слова: «Кто же тогда Станиславский в этой истории? Интриган?» И сама же отвечает: «Нет. Все-таки кажется, что, когда Станиславский поступает некрасиво… он ищет правды, а не интригует».

Зашаталась земля под ногами нашего замечательного историка. Ее этическое чувство не выдержало. Оно не выдержит еще много раз. Не потому, что соперничество двоих приводит к таким диким вывихам. В чисто человеческом плане Радищева и не такое знает. Исследуя ситуацию, когда К. С. заболел тифом в Кисловодске и над МХТ возникла угроза потери основателя, автор книги задается вопросом: «Допускал ли Немирович-Данченко мысль о плохом исходе, попросту о том, что Станиславский умрет?.. Не побоимся спросить: могла ли для него быть сладость в таких думах?.. Наверное, могла. Слишком он жаждал самостоятельности, а тут судьба дает ему шанс немедленно доказать свою силу». Не буду обсуждать слово «сладость», как не буду обсуждать слова «предатель» или «интриган». Тут дело не в словах, а в изменившейся ситуации. Год 1910‑й отличается от года 1927‑го в том, что в 1910 году между Н.-Д. и К. С. только бог, а в году 1927‑м — Наркомпрос, УГАТ, а чуть позднее — «лучший друг всех советских артистов».

Это коренное различие заново оркеструет их жизнь. После смерти А. И. Южина они дали клятву: «Вместе жить, вместе умирать». Но и старели, и умирали они по-разному. «Художественный театр, — напишет Радищева, — давно уже не принадлежал своим основателям… Теперь правления не было. Были партком, местком и дирекция, или треугольник». В сущности, содержательная сторона конфликта Станиславского и Немировича-Данченко была исчерпана. Зато борьбу с увлечением продолжали «партии» К. С. и Н.-Д., которые сложились издавна, но в советские времена рекрутировали в свои ряды новых и очень активных членов. «Партии» продолжали тайную борьбу, между самими же основателями осталась формальная связь: надо было сохранять «славу Художественного театра».

К. С. последние годы своей жизни не переступает порога собственного театра, не разделяет радость самых громких его премьер. {121} Он *существует* в полнейшей изоляции. МХАТ СССР имени Горького ведет Немирович-Данченко, ведет твердо и под новым «знаменем». Директиву правительства они не выполнили. «А и ссоры-то нет и мириться не на чем. Не сталкиваемся совсем», — подытожит Н.-Д.

В последний раз они виделись в ноябре 1934 года. На похороны К. С. в августе 38‑го Владимир Иванович опоздал, он встречал траурную процессию у ворот Ново-Девичьего кладбища. А поскольку прощались с К. С. в зале Художественного театра, то на кладбище крышку гроба не снимали. «Мертвого Станиславского, — заключает Радищева, — Немирович-Данченко, возможно, не видел».

Десятки раз я смотрел хронику тех похорон. Много раз вчитывался в сильные, не приготовленные заранее слова, которые Н.-Д. сказал в тот день над могилой. Он предложил тогда собравшимся поклясться, что они будут относиться к театру с той «священной жертвенностью», с которой относился к нему Станиславский. «Жертвенность» едва ли не ключевое слово той речи. Мхатчики поклялись, конечно.

В дни первого десятилетнего юбилея театра К. С. вспоминал слова героя Ибсена: «Я предпочитаю разрушить город, чем видеть, как он процветает на лжи и обмане». Это легко сказать. Мне довелось присутствовать при попытке «разрушить город». Лучше этого не видеть. Тем, кто настойчиво пытается обнаружить в нынешнем расколе МХАТа «заговор», хочу посоветовать: не тратьте силы, Почитайте лучше О. А. Радищеву. Может быть, тогда поймете, что раздел, произведенный О. Н. Ефремовым в 1987 году, был отчаянным и не удавшимся актом, корни которого уходят глубоко в историю.

Об этих корнях и рассказано. Начиная свой труд, Радищева не ведала, в какую эпоху он увидит свет. Она не знала, что ее работа попадет во времена «сумерек богов», в том числе богов театральных. Пятнадцать лет назад такая работа стала бы общекультурным событием. В начале нового века интерес к театральным отношениям К. С. и Н.-Д. явно пошел на убыль. На фоне рухнувшего государства, всяческих скандалов и разоблачений архивная летопись Радищевой имеет академическое значение. И хорошо. Есть возможность взглянуть на «дела давно минувших дней» спокойно, понять, что произошло с двумя людьми, придумавшими *идею художественного театра*. И что случилось с самой этой идеей.

Театр, 2000, № 1.

## **{****122}** «Вступление на путь», или Тройной портрет Выступление на Мейерхольдовской конференции в Париже

Работая в конце жизни над биографической повестью о Чехове, Немировиче-Данченко и Станиславском, Михаил Чехов наметил план сочинения: «Все трое проходят стадии: 1) Вступление на путь… 2) Накопление и сбрасывание балласта… 3) Нахождение пути». И дальше — «У всех 3‑х найти этапы, где судьба ведет их друг к другу и к общему делу. Этапы как внутренние, так и внешние… Всех вместе писать в разном темпе, ритме и т. д.». Можно в этот ряд — с не меньшим смыслом и правом — поставить и Мейерхольда. И писать их всех разом в разном темпе и ритме. Такой обобщающей работы у нас еще нет.

М. Чехов различал трех Мейерхольдов: первый — художник, второй — революционер, принадлежащий к правящей партии и ответственный за ее деяния, и третий — человек, нежный, остроумный и любящий. «Каждый из нас есть проблема. Мейерхольд — сверхпроблема». Но такой же «сверхпроблемой» оказывается и Станиславский, и Немирович-Данченко. По отношению ко всем троим последние годы стали временем архивных раскопок и принципиальных качественных накоплений. Завершено издание Собрания сочинений Станиславского, готовится выпуск «Театрального наследия» Немировича-Данченко (и в первом, и во втором случае речь идет о введении в научный обиход сотен малоизвестных документов, которые ставят на новую основу не только понимание К. С. и Н.-Д., но и их взаимоотношения со своими крупнейшими прижизненными оппонентами). Туннель прорывается с двух концов: начатое несколько лет назад под руководством Олега Фельдмана издание мейерхольдовского архива открывает совершенно {123} новые подходы в теме «Мейерхольд и Художественный театр, Мейерхольд и основатели МХТ».

Речь идет о «театропонимании» (в окружении Мейерхольда любили это слово), речь идет о миропонимании. Когда-то Борис Зингерман предлагал различать корифеев русской советской режиссуры по той концепции человека, которую они исповедовали. Предложение не привилось. Судьба троих, о которых идет речь, складывалась по законам посмертной легенды. К. С. и Н.-Д. были канонизированы, их ученик и оппонент был реабилитирован. Результат противоположных операций был сходным: мы имели дело с мифологическими конструкциями, которые не только не опирались на историческую почву или концепцию человека, но довольно часто пренебрегали реальными фактами. Так это сложилось в СССР и потом отраженным образом работало на Западе.

«Концепция человека» в искусстве Мейерхольда после гибели Мастера вообще не обсуждалась. Долго не знали, куда девать впервые употребленное М. Чеховым по отношению к Мейерхольду понятие театрального «психоаналитика», влекомого не характерами, а «архетипами». Что делать с «демоническими силами», витавшими над самыми социально ориентированными спектаклями Мастера. Идея «реабилитации» в своей основе преследовала Цель «усыновления» Мейерхольда советским режимом. Надо было уравнять его в гражданских правах с Станиславским и Немировичем-Данченко. На этой основе выстраивалась модель взаимоотношений «театра прямых жизненных соответствий» и «условного театра» и т. д. Потом, уже в последние пятнадцать лет, Мейерхольда прописали по части «игровых структур», а К. С. по части Психологических, что тоже было грубым опрощением их творческого пути.

На Западе реабилитация Мейерхольда носила иной характер. Она сопровождалась — довольно часто — умалением «канонизированного» Станиславского или — скажем мягче — попыткой интерпретировать изначальный сюжет «троих» в абсолютно нелестном для учителей смысле. Тот факт, что Мейерхольд играет Треплева в спектакле, поставленном Станиславским, а сам К. С. играет Тригорина, читался как символическое прозрение в будущее. Таким образом, Мейерхольду отводилась пожизненная роль революционера и бунтаря Треплева, а Станиславскому — законопослушного беллетриста Тригорина. Немировичу в большинстве книг, посвященных МХТ вне пределов России, досталась роль совсем жалкая — {124} Сальери при Моцарте или «заведующего литературой», как ехидно определит его Мейерхольд после революции.

Покойный Пол Шмидт — один из самых блестящих американских переводчиков Мейерхольда, составитель и редактор одной из первых его книг в США «Мейерхольд за работой» («Meyerhold at work», 1976) — утверждал: «Подобно Нине Заречной Октябрьская революция отвергла Треплева — Мейерхольда и выбрала Тригорина — Станиславского». В этом эффектном сравнении есть одна ошибка и одна подмена. Подмена в том, что Пол Шмидт отождествляет революцию и советскую власть, режим, который далеко не сразу установился после революции. Блок, например, различал эти вещи — «Поэму “Двенадцать” я писал тогда, когда советская власть еще не отвернулась от революции». Затем иная характернейшая аберрация зрения: наша Нина Заречная в виде Октябрьской революции выбрала в качестве своего героя все же не К. С. — Тригорина, а именно Мейерхольда — Треплева. Годы революции и все первое постреволюционное десятилетие прошло под знаком Мейерхольда, а не под знаком Станиславского. Годы революции для К. С. или Н.-Д. — время чужое и даже враждебное (хотя и К. С., и Н.-Д., каждый по-своему, в своем ритме и темпе, принимают новое время как данность, как непреложные предлагаемые обстоятельства или как посланное Богом испытание).

Сложность писания тройного портрета в том, что культурное поле очень напряжено и подвижно. Наши герои все время меняются местами. Мейерхольд, критикующий Алексеева, поскольку тот не «беседует» перед спектаклями, как его учитель Н.-Д., и потому разрушает литературный подход к пьесе. Молодой Мейерхольд умоляет Н.-Д. «не поступаться принципами». Кто ж тут «заведующий литературой»? Кто это говорит: «Главное не играть роль, а играть ролью»? Мейерхольд — Треплев? Да нет, Тригорин — К. С. Как Мейерхольд становился Тригориным — в «Даме с камелиями», как часто К. С. становился Треплевым — в «Мертвых душах», например. К черту все декорации, пусть будут два стула и актеры, воздействующие друг на друга. И никакой гофмановщины, читай, неметчины, читай, мейерхольдовщины. Надо сделать так, чтобы возникло «разворачивание русской души». Мистика, но русская, а не немецкая.

Мейерхольд стал оппонентом К. С. и Н.-Д. не тогда, когда он ушел из МХТ. С самого начала его природа не вмещалась в эстетические и этические рамки нового театрального дела. Он критикует {125} не частности, но саму основу затеянного предприятия. Стоит вчитаться в записи Мейерхольда, сделанные в первые годы его пребывания в МХТ: «После молебна Алексеев произнес речь в высшей степени горячую и красивую. Жаль только, что глава Товарищества, созданного со специальной просветительною целью — учредить в Москве общедоступный театр, — не отказывается от девиза “искусство для искусства”». Это 17 июня 1898 года.

22 июля после чтения «Ганнеле»: «Я плакал… Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской “Ганнеле”».

А вот еще одна важная запись от 1 августа того же года: «Актеры сидят в группе в ожидании выходов (на репетиции). Один из них (кандидат права) заявляет: “А ведь мы, господа, до сих пор не решили, какой трактир мы изберем в Москве”. Затем следует самое старательное обсуждение этого вопроса. Предлагают трактиры, ругают одни, защищают другие. “Актеры — интеллигенты”. Актеры “общедоступного театра” — просветители масс. Сволочь!»

Мейерхольд не может вынести, что в МХТ он — «потешитель богатых людей» (7 октября 1898 года). В конце концов неприятие доходит до крайней точки: «Общедоступного театра нет», «Треплев не сделается Тригориным: кончит самоубийством».

Опубликованная в первом томе наследия Мейерхольда его тетрадка с ролью Треплева показывает, что произошло во время репетиций «Чайки». Тут впервые и с острой отчетливостью видно, как расслаивается русская театральная мысль, как формируется «негативное переживание жизни», которое П. А. Марков через два десятилетия адресует Вахтангову, но в огромной степени оно относится к завязи нового поколения художников. Для Станиславского — в самых простых определениях — мейерхольдовское поколение, поколение Треплева, отличается тем, что не знало «счастливого детства». К. С. от Треплева дистанцирован (в режиссерском экземпляре). Н.-Д., хваля своего ученика, полагает, что тот сыграл прекрасного «дегенерата» (синоним «декадента»). По тетрадке с ролью Треплева видно, что для самого актера чеховский герой не дегенерат и не декадент, а редчайшее попадание и даже прояснение его собственной, мейерхольдовской, природы. Он не ролью тут играет, а в полном соответствии с каноном играет, проживает {126} саму роль, характер, тип современного человека, доходя до полной обжигающей идентификации. Сопоставление дневника Мейерхольда первых лет Художественного театра с ролью Треплева поражает буквальным совпадением психологического типа, угаданного драматургом. Видимо, определяющее значение возымела короткая подсказка Чехова на репетиции: «Держитесь как джентльмен. Молодой писатель». Эту подсказку драматурга Мейерхольд развил всесторонне. Ожидание признания, славы, успеха, творческого подвига сплавлено неразрывно с глубинным неприятием окружающего мира. Исполнитель Треплева легко впадает в панику, неуверен в себе, готов пойти на крайние меры в случае неудачи. Весь набор актерских и писательских комплексов, которые — если б Мейерхольд остался в артистах — привели бы его, вероятно, к треплевскому финалу. Открытие в себе режиссерского дара спасло Мейерхольда. Быть актером при Москвине и Качалове он бы не смог.

Шмидт настаивает, что Мейерхольд отверг идущую от Фрейда концепцию Станиславского, в которой актеру, так же как зрителю, достается роль психоаналитика, в бесконечных попытках обнаруживающего свое интимное прошлое перед невидимой и не реагирующей публикой. Так отвергается принцип создания «характера» как доминирующей идеи К. С. Создатель МХТ оказывается в таком случае виновным в продлении жизни этого идола буржуазного театра. Благодаря К. С. идол «характера» правил в западном театре (и правит!) столько десятилетий. Тут интересно опять вспомнить внимательного современника Мейерхольда Михаила Чехова. В противоположность Полу Шмидту он не боится сказать, что именно Мейерхольд был своего рода театральным психоаналитиком, приникающим к самым темным истокам человеческого подсознания. При этом Чехов судил по спектаклям и не знал, конечно, того, что открывает современный архив. Публикации архива приоткрывают способ или тип психоанализа, которым пользовался Мейерхольд. В черновом наброске автобиографии, которую режиссер писал для представления в комиссию во время очередной чистки партии, он исповедуется в самых интимных вещах, рассказывает о своем сексуальном влечении к женщине-рабочей и даже пытается истолковать этот факт в духе грубейшего соединения Фрейда с марксизмом: «… здесь наросла и окрепла во мне… здесь, а не через книги… вера в особенности другого класса, любовь к его здоровой очаровательности, искание {127} и сближение с ним во что бы то ни стало». И дальше о катастрофе, последовавшей за неудачным контактом с работницей: «… катастрофически сбита была верно намечавшаяся возможность через пол слияния с новой средой: разрыв с работницей в дни напряженной любви, взаимности на мучительное пятилетие поразил психику страдальца, который под влиянием дурманов гениального Достоевского делает один трагический шаг за другим».

Архив показывает, что это не только дань конъюнктуре, но Некая стабильная составляющая мейерхольдовского душевного опыта, заставлявшего его в разные годы менять имя, вероисповедание, внешний облик, беспрерывно бороться против своей художественной природы, пытаясь направить ее на выполнение внешнего социального задания.

В конце концов они должны были возвыситься до самых трудных вещей — до того, кто ж из них выражает природу национального духа.

В истории отношений Мейерхольда с учителями и ранним огромное значение имеет никогда не зажившая в нем актерская рана. Не сразу и очень болезненно Мейерхольд осознал, что отвергнут как претендент на ведущее положение в труппе. Тот факт, что Москвин заместил Мейерхольда в царе Федоре, а затем Качалов заместил его во всех остальных ролях, значим именно как Вектор поисков молодого МХТ в области формирования своей актерской семьи. Мейерхольд мог быть в той семье лишь определенной краской, каковой он быть совсем не хотел. И К. С., и Н.-Д., и даже А. П. Чехов, признавая за Мейерхольдом блеск и мощь интеллектуальных способностей, не видели в нем органической, природной, от бога данной актерской силы. Определение А. Р. Кугеля актерской манеры Мейерхольда — он «врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта» — поясняет природу дискомфорта молодого Мейерхольда — Треплева. Да и в известной чеховской характеристике есть явное указание на ограниченность мейерхольдовского актерского дара: «Вот и не заразительный актер, а слушаешь его с удовольствием, потому что он все понимает, что говорит».

Сомнительный комплимент для актера вообще, а для актера Художественного театра в особенности. Стоит вспомнить, как тот же Чехов уже после ухода Мейерхольда делится впечатлением от нового состава «Трех сестер»: «Отсутствие Мейерхольда незаметно; в “Трех сестрах” он заменен Качаловым, который играет чудесно…»

{128} На несколько десятилетий конфликт Мейерхольда с его учителями будет питаться и этим сюжетом. «Театропонимание» для К. С. — это прежде всего видеть искусство сцены с точки зрения актера. И чем дальше, тем острее это формулируется. В конце жизни К. С. доходит до экстремизма в отстаивании своей точки зрения. При этом он шел к упрощению сложных конструкций, определявших подходы к искусству актера в его системе. Были последовательно отвергнуты «аффективная память» и все иные зыбкие, текучие, не стабильные способы нахождения творческого вдохновения. В последние годы он ищет самые простые ходы к бессознательному, нащупывает их в так называемом «методе физических действий». Несколько десятилетий этими «физическими действиями» допекали новые поколения художников (роль М. Н. Кедрова здесь была первостепенной). Ведущие режиссеры поколения (знаю это от Эфроса) прошли через ненависть к этому «методу», укрощавшему воображение художника, сводившему все составляющие игры к дурно понятому диалектическому материализму. Потом наступил период нового обольщения Станиславским, наступил не в России, а на Западе. Достаточно назвать работу лаборатории Гротовского над «физическими действиями». Но до сегодняшнего дня нет ни одной толковой работы, в которой была бы открыта истинная ценность последних открытий К. С., утопленных в труднорасчленимом словесном массиве, который изливался в последние годы жизни в Леонтьевском переулке.

Соблазн соединить Станиславского с Мейерхольдом, найти финальную точку их схода был очень велик. Биографический факт — К. С. приглашает опального Мейерхольда преподавать в его студию и режиссировать в его оперном театре — этот биографический факт толкуется расширительно. «Биомеханика» запросто соединяется с «физическими действиями», и крупнейшая театральная проблематика просто снимается с повестки дня.

Тут, мне кажется, иная близость, иной спор. Скорее надо говорить о «мнимом финале», или, если хотите, мнимом «нахождении пути». Внешние обстоятельства сплющили великий сюжет, дали ему внешнее завершение.

При всей самокритике и самобичевании, которым подверг себя Мейерхольд в середине 30‑х, он оставался художником, органически не способным изменить себе. Сокрушая себя и свое художественное прошлое на словах, он на практике оставался самим собой. В относительно спокойном 1932 году в ответ на требование {129} прояснить связь искусства Мейерхольда с его же дореволюционным искусством была разработана в окружении Мастера такая схема его пути: «Символизм и импрессионизм как предтечи условного театра. Влияние русской мистической школы на развитие символической поэзии и драматургии». Как видно, Мейерхольд совсем не отрицает и даже подчеркивает связь основных этапов его художественного становления. Интересно было бы проследить, как «театр социальной маски» и театральное увлечение великой утопией сплелись с мистической школой, которую Мейерхольд Прошел в предреволюционные годы. В «Мандате» или голубом офицеришке «Ревизора» внимательные современники видели все те же темные источники его вдохновения, которые сам Мейерхольд старательно избегал называть. Мхатовский человек Сахновский в «Мандате» увидел режиссера, который «с изумляющей простотой и действительностью выражал страшную основу *никакого* человека».

Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко «страшной основой никакого человека» в советские времена уже не занимались. Сплав революционера-гимназиста и формалиста-психоаналитика, способного выявить тайные темные мотивы человеческой души и придать им неповторимый образ, ритм и внешнюю оболочку, — сложили Мейерхольда.

Когда закрыли театр Мейерхольда, давнего оппонента Булгакова, Елена Сергеевна Булгакова записала в дневнике ночное рассуждение автора «Мольера». Запись датирована 20 января 1938 года: «Ночью часов в 12 забрел Дмитриев, сидел с М. А., ужинал. Рассказывал, что был у Мейерхольда. … Вероятно, ему дадут ставить оперы. После ухода Дмитриева, перед сном, М. А. мне говорил и, по-моему, совершенно верно, что потеря театра Мейерхольда совершенно не волнует (а Станиславского потрясла бы и, возможно, убила, потому что это действительно создатель своего театра), а волнует мысль, чтобы у него не отобрали партийный билет и чтобы с ним не сделали чего. Как хорошо».

Спустя десятилетия, редактируя дневник, вдова Булгакова перечеркнет карандашом и «как хорошо», и всю запись. После того, что «сделали» с Мейерхольдом, предположение автора «Бега» могло показаться кощунственным. Теперь можно рассмотреть спокойно и это предположение.

История «троих» трудно сочиняется, потому что она имеет в жизни не органический, не естественный финал. Грубая внешняя {130} сила деформировала духовный состав, уродовала и плющила естественную и важнейшую разность художников. И потому до сих пор мы имеем дело не столько с реальными Станиславским, Немировичем-Данченко и Мейерхольдом, сколько с мифами или мыслительными конструкциями, которые меняются по мере нашего освобождения или накопления новой информации, добытой из архива.

Мейерхольд, режиссура в перспективе века.  
Материалы симпозиума критиков и историков театра.  
Париж, 6 – 12 ноября 2000 г. М.: О. Г. И. 2001.

# **{****131}** Спектакли

{132} *К столетию МХТ был подготовлен двухтомник «Художественный театр — сто лет» (моими соредакторами выступили И. Н. Соловьева и О. В. Егошина). Среди прочего в этом двухтомнике был раздел, посвященный наиболее характерным работам театра за целый век. Были избраны сто спектаклей и созданы сто коротких портретов, принадлежавших перу наших видных критиков и театроведов. На мою долю пришлось 14 спектаклей*.

## «Жизнь Человека» 1907

Среди многих портретов и зарисовок «Жизни Человека» на сцене МХТ есть один уникальный. Он принадлежит режиссеру спектакля. На двух страничках «Моей жизни в искусстве», спустя почти двадцать лет, Станиславский восстановил образ постановки, описал декорационную идею черного бархата, который был изобретен для «Синей птицы», но показался тогда пригодным и для андреевской пьесы.

На фоне черного бархата, который позволял «говорить о вечном», должна была возникнуть страшная и призрачная фигура того, кого Леонид Андреев назвал «Некто в сером». Режиссер вспоминает, какими театральными средствами он ответил пьесе, в которой была не жизнь, а «схема жизни»: «Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительного зала портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина». И дальше Станиславский описывает движение спектакля от первого акта — еще веселого, рассветного, в котором был «экстаз» начинающейся жизни, — к третьему акту с его сценой бала. Этот бал (явная реплика к балу Раневской из третьего акта «Вишневого сада») Станиславский решил при помощи средств новой театральной живописи: зал был очерчен веревочными контурами золотого цвета, им правил «призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером», звучала заунывная музыка, сопровождавшая «мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов — старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разнаряженных дам… Мрачное, черное с золотом {133} богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица. … Получался *гротеск*, столь модный в настоящее время».

Последнее замечание сделано из другого времени, когда и пьеса Андреева, и спектакль Художественного театра оценивались в «обратной перспективе». Страхи и ужасы России 1907 года после того, что произошло в 1917‑м, казались детскими. О. Мандельштам, старый противник символистов, иронизировал над временем, в котором «Он, Она, Оно и прочие значительные персонажи наводили панику на впечатлительного российского интеллигента». Станиславский, находясь в своей глухой обороне, снижал вдохновенное описание андреевской постановки словечком «гротеск», которое не имело объясняющей силы по отношению к прошлому, а было нацелено в настоящее. Основателю МХТ важно было указать — даже ценой «отказа» от собственного режиссерского Шедевра, — что он давно уже пережил увлечение гротеском и левизной, которые певцам «театрального Октября» казались свежими и первородными.

Никто лучше Станиславского не описал «Жизнь Человека» в МХТ, но есть смысл выйти за пределы того описания и увидеть спектакль в реальном контексте времени и театральных задач, которые решались в той работе.

Период «артистической зрелости» начался у Станиславского бунтом против выработанных и чрезвычайно успешных приемов чеховского театра. Для этого была затеяна Студия на Поварской и приглашен Мейерхольд, для этого была поставлена гамсуновская «Драма жизни», а потом «выписан» Крэг. «Жизнь Человека» находится в том же смысловом ряду. Мейерхольдом владело желание «топтать и жечь» приемы натуралистического театра. Станиславский до такой степени самоотрицания не доходил, но и он тогда «почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения». Вслед за вызывающим Гамсуном последовал Леонид Андреев, за пьесу которого взялись и Станиславский, и Мейерхольд. Последний работал в бешеном темпе, днем и ночью, стремясь выйти первым (и вышел). Станиславский опасался, что его соперник позаимствует его главный постановочный «трюк» — черный бархат. Им не стоило волноваться. При общности эстетической задачи московская и петербургская версии «Жизни Человека» оказались разными. Настолько разными, {134} насколько разным было понимание самого человека в искусстве двух режиссеров.

Среди достоинств мейерхольдовской постановки (в которой он выступил и как художник) называли и эксперимент с пространством сцены, и изобретение единого движущегося источника света. Но главной удачей его — тут можно поверить Александру Блоку — была способность разбудить даже в слабых актерах «тот хаос», который неотступно следовал за Андреевым и в котором, по признанию поэта, он перекликался с ним самим. Эта «нота безумия» человеческой жизни, в которой источники страдания находятся вне воли людей, совпала с органической для Мейерхольда темой. Его и в Чехове интересовали люди как средство «для создания мистико-лирического настроения». Визгливая, «топорная», примитивная интонация Андреева в чем-то очень существенном совпала с мейерхольдовским чувством времени, с его интересом к архетипическому, кукольно-масочному и демоническому началу жизни, которому пьеса дала развернуться.

Станиславского не отнесешь к «впечатлительным российским интеллигентам», но и его пронзил тогда андреевский вопль, который передавал остроту и горечь общерусской ситуации после поражения революции 1905 года. «Злобу дня», как обычно, Станиславский попытался перевести в область сугубо театральной проблематики.

Черный бархат и контуры предметов — «трюк внешней постановки» — были призваны выразить ирреальное настроение, но актеры должны были воплотить ирреальное на своем, сугубо человеческом уровне. Масочность и кукольность бала не отменяли задач «живого театра», того «творческого самочувствия», которые разрабатывал тогда создатель системы. Постановочные идеи имели огромный зрительский успех. Не меньший успех имел композитор Илья Сац, польку которого в сцене бала Л. А. Сулержицкий (он был сорежиссером спектакля) будет вспоминать как «квинтэссенцию всей идеи постановки»: написанная параллельными квартами, неразрешенными аккордами, эта странная полька передавала «весь ужас черной пустоты, в которую брошен человек, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей беспомощности».

Постановочное искусство торжествовало, но искусство актера, которое занимало режиссера прежде всего и больше всего, никакого нового импульса не получило.

{135} Станиславский занял в «Жизни Человека» актеров, склонных к поискам трагического стиля, острого экспрессивного штриха. Человека играл Л. М. Леонидов (в запрещенном Синодом «Каине» Байрона, вместо которого и была срочно поставлена пьеса Андреева, ему назначалась заглавная роль). Жену Человека режиссер дал своей ученице В. В. Барановской, с которой до того готовил как учебную работу роль Аглавены в драме Метерлинка; Старую прислугу Поручил М. Г. Савицкой, с ее небытовым тембром; на первый план в сцене бала вывел А. Г. Коонен и т. п. Но, ожесточенно присматриваясь к своим актерам, Станиславский убеждался: их внутренняя техника так же не соответствует схематизму белых или золотых линий на черном бархате, как и «не переигрывает» этот схематизм мощью актерской плоти и крови.

Что же касается того «хаоса», который так пленял в мейерхольдовской версии андреевской пьесы, его на сцене МХТ было не сыскать. Этого «хаоса» не было прежде всего в самом Станиславском, в его художническом составе; ни «разбудить», ни заразить им своих актеров он не мог.

В памяти Станиславского этот замечательный спектакль сохранится как очень важный эксперимент с отрицательным результатом. Тяга к ирреальному на сцене его не оставит, отзовется очень скоро в постановках «Синей птицы» и «Гамлета», а спустя годы — в байроновском «Каине». Но страх утраты собственной театральной {136} почвы — возможность, которую он испытал в андреевском спектакле, — тоже останется навсегда. Андреевым надо было переболеть, его надо было преодолеть.

Опыт, извлеченный из талантливой «схемы» под названием «Жизнь Человека», можно было бы сформулировать словами того же Блока: «Тает воск, но не убывает жизнь».

## **{****137}** «Анатэма» 1909

В пьесу эту Немирович-Данченко «вцепился зубами», отбил ее у Южина, который собирался ставить ее в Малом театре. С «Анатэмы» начинается долгое — на целое десятилетие — увлечение Немировича-Данченко Леонидом Андреевым, мало кем разделявшееся в Художественном театре. Станиславский после «Жизни Человека» к андреевским пьесам больше не прикасался. Прилюдно биться головой во врата «мировых проблем» он не хотел, к тому Же сами эти проблемы в изложении современных авторов стали казаться ему карикатурно-мелкими. Немировича-Данченко картинное богоборчество Андреева не смущало, как не смущало его специфически андреевское «безвкусие» и внутренняя безрелигиозность. Отсутствие современной «боевой пьесы» волновало его гораздо больше. Андреев, вызывавший ненависть Союза русского народа и властей предержащих, нужен был для того, чтобы «не обуржуазиться», не потерять слух на современность. Кто-то должен был исполнить роль «отъехавшего» Горького, связав «общественно-политическую» линию репертуара с поисками того, что тогда именовали «новым искусством».

В этом «новом искусстве» МХТ упорно искал свое место. «Анатэму» окружало множество разнонаправленных спектаклей эпохи проб и «разъятий». Тут был «Росмерсхольм» с его голой мистериальной патетикой, найденовские «Стены» с их «поэзией помойной ямы», наконец, Юшкевич с «Miserere», где «действие с Дерибасовской перенесено в пространство». В «Анатэме» Немирович расслышал «вековечную песнь голодного люда о своих земных страданиях». Пьеса увлекла режиссера и тематически, и чисто сценически. Подобно Станиславскому (во многом воспаляясь его экспериментами), {138} он искал свои ответы на главные темы театрального времени.

Две основных вести остались в памяти от того спектакля. В. И. Качалов — Анатэма и несколько массовых сцен, поставленных при участии В. В. Лужского. Качалов поразил остротой сценического рисунка и какой-то сгущенностью своего гротеска. В первой картине «У железных врат» его Анатэма вопрошал, ползал, грозил и молил Некоего, «ограждающего входы». Голый череп, сильно выдвинутая вперед «собачья» челюсть, змеиная пластика качаловского дьявола описаны так, как описывают кошмары Гойи или химеры парижского Notre Dame. Затем Анатэма, не теряя гротескового зерна образа, превращался в адвоката Нуллюса. Под сюртуком и цилиндром цивильного сатаны, «который гуляет, потому что ему нечего делать», были сокрыты гордость вызова и кривляние, глубокое страдание и сладострастие злобы. Качалов вместе с Давидом Лейзером (его играл А. Л. Вишневский) испытывал на излом основную сюжетику христианского мифа. Нуллюс наблюдал, как Давид, «радующий людей», пытается спасти и накормить голодный люд всего мира. Качалов — Анатэма гулял по эстетическому обрыву, запросто переходил границу правды и простоты, которую {139} искал создатель системы. Он открывал для этой системы новые возможности, сопрягая ее общие задачи с поисками собственного стиля и своей собственной театральности, которую многие неофиты системы просто не признавали. «Поправка» Качалова открывала будущее для актерских прозрений Михаила Чехова, так же как новая стилистика народной толпы таила в себе будущие открытия вахтанговского «Гадибука». В причудливом хозяйстве МХТ ничего не пропадало и не исчезало бесследно.

История развития сценической толпы в Художественном театре крайне поучительна. От мейнингенской народной сцены в «Царе Федоре» и картинно-живописной римской массовки «Юлия Цезаря» к погромщикам в «Детях солнца», от ирреального бала в «Жизни Человека» к «Гамлету» с его «живым золотым массивом» королевского двора, от крупных планов народной массовки неполучившегося «Бориса Годунова» к единому поэтическому тону грибоедовского бала в «Горе от ума». В характере массовой сцены, в том контрапункте, в котором она сходилась с героями-протагонистами, находили разрешение основные линии искусства МХТ (после революции тема «сценической толпы» или «народной массы» трансформируется и подчинится новым предлагаемым обстоятельствам, о которых речь впереди).

В «Анатэме» Немировичем-Данченко владел азарт того, что Потом назовут сценическим экспрессионизмом. Возникал образ темного обездоленного многолюдства, в котором отдельный человек накрыт стонущей, движущейся массой. На миг герой выныривает из нее, чтобы тут же быть накрытым ею снова и уже не встать. Потребовались новые режиссерские и актерские средства, чтобы сочинить этот стилизованный хоровод нищеты и голи, расположившейся на пыльной дороге, под палящим солнцем и устремившей к Лейзеру простертые в мольбе руки. Летописец МХТ Н. Е. Эфрос полагал, что эта пляска прославляющих Лейзера, а потом побивающих его камнями, была одним из самых замечательных моментов не только одного спектакля, но и венцом всего искусства Художественного театра классической поры. Охваченные единым порывом тоски и беспомощности, объединенные рваным и странным ритмом, нищие и убогие разыгрывали свою версию евангельской легенды. Анатэма — Качалов находил свой эквивалент этому «воплю мировой нищеты»: по замечанию современника, актер играл эту сцену «с беспощадным сарказмом, перегибающимся в трагический ужас».

{140} Христианская тематика на сцене МХТ не только испытывалась, но и горько пародировалась. В архиве театра сохранились материалы, показывающие, что источником вдохновения народной сцены скорее всего был не Гойя, а материалы русских иллюстрированных журналов, то есть то, что было под рукой, что было захватано и растиражировано в сознании «впечатлительного российского интеллигента»: толпа русских, покидающих храм Николая Чудотворца в городе Бари, концентрационный лагерь периода англо-бурской войны, открытки с картин академиков-живописцев, посвященных теме Христа, творящего чудеса. «На этих картинах и на этих фотографиях общее одно: плоское и заполненное большое пространство, разброд слишком густой толпы, разнонаправленность движения», — писала И. Соловьева в своей книге о Немировиче-Данченко.

Народная сцена угадывала то, что вскоре случится с реальным народом.

«Боевая пьеса» имела шумный успех. Спектакль прошел 37 раз и был закрыт распоряжением министра внутренних дел в январе 1910 года. До того Синод разослал по всем епархиям циркуляр, запрещавший духовенству читать и хранить у себя «богомерзкую» пьесу. Российские власти по-своему подтвердили то, что Художественный театр еще не умер и способен своими средствами ответить бурлящему времени. 1910 год был переломным — год ухода {141} Толстого, год смерти Комиссаржевской. Узлы русской жизни завязывались все туже и туже, а Художественному театру предстояло определить свое место не только в новом искусстве, но и в новой исторической ситуации. Впереди уже маячили «Братья Карамазовы», для которых «Анатэма» оказался лишь подготовительным этюдом.

## **{****142}** «Дни Турбиных» 1926

Булгаков сохранил в своем альбоме листок из отрывного календаря за 5 октября 1926 года, премьерного для «Дней Турбиных». Листок примечателен тем, что на нем изображен первый паровоз, построенный англичанином Стефенсоном. Дерзкое и неожиданное сопоставление имело свой смысл, прояснившийся со временем. «Дни Турбиных» стали «первым паровозом» послереволюционной истории Художественного театра. Что сей «паровоз» значил и что за собой «тянул», мы только начинаем постигать.

Есть несколько причин, которые сделали спектакль легендарным. Они имеют отношение как к внутренним достоинствам этой работы, так и к некоторым внешним для спектакля обстоятельствам, которые совокупно определили его невероятный длительный успех, сравнимый разве что с успехом самых знаменитых спектаклей МХТ в его столетней истории.

Это был первый спектакль МХАТ, который был обращен к кровавым событиям недавней современности. «Театр русской интеллигенции» должен был подтвердить свою репутацию в условиях сильнейшего кризиса, который затронул саму жизненную и творческую основу театра. Расколотый в годы гражданской войны, он затем попытался объединить свои раздробленные силы в ходе двухлетней европейской и американской экспедиции (1922 – 1924). Эта отчаянная попытка желанного обновления не принесла. Ко времени возвращения в СССР стало ясно, что «старый Художественный театр» перестал существовать, и дело шло лишь о том, может ли он продолжить свое историческое бытие в новом качестве, а именно в качестве советского МХАТа. «Дни Турбиных» стали ответом на этот вопрос. Очередная работа, в которой были {143} заняты молодые актеры Второй студии, работа, с которой Станиславский не связывал особых надежд, оказалась переломной. Театр поставил пьесу Михаила Булгакова как своего рода манифест, как «Чайку» нового поколения. Так полагали те, кто сотворил спектакль, и для такого самоощущения были серьезные основания.

Впервые в послечеховские времена МХАТ открывал для себя не просто талантливого драматурга, но «автора театра» (определение П. А. Маркова). Булгаков, с одной стороны, явно ориентировался на традиции русской классики, а с другой — принес на мхатовскую сцену глубоко осмысленный опыт общерусской катастрофы, которая единила драматурга и молодой театр общей Памятью. Спектакль обжигал верностью духу «русской усобицы», о котором писал тогда Максимилиан Волошин. Роман «Белая гвардия» и сделанная на его основе пьеса трактовали судьбу чеховских героев, как бы доживших до революции и гражданской Войны. «Подумайте, не идет ли прямая ниточка от Пети Трофимова и Ани к вдохновенным юнкерам из “Дней Турбиных”», — Вопрошал один из яростных противников спектакля. Но вопрос был чисто риторический. «Ниточка», связующая спектакль с прошлым Художественного театра, просматривалась во всем: в «павильоне четвертьвековой давности», в кремовых занавесках, в атмосфере и «тоне» турбинского дома, любовно и детально воссозданных режиссером Ильей Судаковым, художником Николаем Ульяновым и самим Булгаковым, который принимал деятельнейшее участие в подготовке спектакля и даже — по слову Станиславского — дал ему те блестки, которые сверкали и создавали Успех всей постановки.

П. А. Марков, защищая традиционную эстетику спектакля на Одном из диспутов, обнажил театральную природу «Турбиных»: «… все обставлено так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека». В истории театра бывают времена, когда такая простота и человечность содержат в себе огромный эмоциональный и художественный заряд. Противники спектакля — при всей заданности их классового подхода — уловили именно этот внутренний пафос «Турбиных»: «Конкретные результаты: на просмотре во МХАТе какой-то гражданин, обливаясь слезами, орал “спасибо”, а на диспуте в Доме печати одна из гражданок патетически взвизгнула: “Все люди братья”».

«Турбины», однако, не только продолжали чеховскую традицию, но и остраняли ее, делали предметом своей рефлексии и даже {144} отталкивания. Недаром павильон турбинского дома — при всей его натуральности — был асимметричен, странно скошен, как будто дом этот был изнутри обречен. Спектакль МХАТа — и в этом его коренное отличие от романа Булгакова и чеховской традиции абсолютной художественной объективности и честности — нес в себе черты того компромиссного стиля, который вскоре станет господствующим. Спектакль был заострен на «смену вех», на принятие революции и на возможность героев пьесы сотрудничать с новой властью. В этом вопросе не было никакой двусмысленности. Звуки «усиливающегося “Интернационала”» в финале спектакля, режиссерские акценты и идеологические заплаты, вставленные Булгаковым под давлением цензуры и театра («последний акт сочиняли по крайней мере пятнадцать человек», — скажет тот же Марков) — все это сделано было для того, чтобы не только Турбиным, но и самому театру вписаться в новые предлагаемые обстоятельства. Намерения театра были истолкованы превратно. На уровне Правительства СССР было принято решение встретить спектакль жесткой критикой, которая мгновенно переросла в кампанию травли театра и драматурга. И сама эта кампания, и неоднократные исключения «Турбиных» (иногда на несколько лет) из репертуара {145} показали, какую цену отныне придется платить МХАТу за то, чтобы работать в новой России.

Станиславский принимал активное участие в выпуске спектакля (хотя и не поставил своего имени на премьерной афише), а Потом сделал все от него зависящее, чтобы спектакль отстоять. К тому же «Турбины» обрели с самого начала покровителя в лице Сталина, который весьма своеобразно понимал «последствия» мхатовской работы: «“Дни Турбиных”, — утверждал он в письме к Билль-Белоцерковскому в феврале 1929 года, — есть демонстрация Всесокрушающей силы большевизма».

Спектакль утвердил новое поколение актеров. Николай Хмелев — Алексей Турбин, Михаил Яншин — Лариосик, Вера Соколова, а потом Алла Тарасова — Елена, Марк Прудкин — Шервинский, Иван Кудрявцев — Николка, Борис Добронравов (а потом Василий Топорков) — Мышлаевский, Виктор Станицын — фон Шратт, Михаил Кедров — сторож Максим — составили основу турбинского ансамбля. Они же составили потом основу нового актерского ансамбля советского МХАТа. В этом отношении «Турбины» действительно оказались «Чайкой» нового поколения. Спектакль заново оправдывал «старый МХАТ» в одном из самых решающих пунктов его программы. П. А. Марков на диспуте в феврале 1927 года, отбиваясь от атак противников «Турбиных», нашел слова, которые в какой-то степени объясняют магию и тайну того спектакля: «Тут было самое важное, что есть применительно к Художественному театру, — раскрытие внутренних судеб человека, и через этот ход, Через это внутреннее раскрытие человека, ход к эпохе, ход к событиям». {146} И дальше не менее точное наблюдение: в «Турбиных» был воспитан и явлен актер, способный «передать внутреннее дрожание человека».

Этой способностью поражали многие участники турбинского ансамбля, но прежде всего Николай Хмелев. В дни премьеры актеру было 25, на пять лет меньше, чем его герою. Эта работа не только открыла масштаб хмелевского дарования, но человечески пересоздала его. Исчез навсегда сормовский «вахлачок», и явился человек, контролирующий каждый свой жест и слово.

В Музее МХАТ сохранились записки актера, носящие явные следы бесед с Булгаковым и чтения его романа «Белая гвардия».

«*Постаревший* с 25 окт. 1917 г. …

*Верующий*.

Не Петлюра, так другой, третий. … Крестоносцы.

В душе Алексея — мрак, склеп, вьюга.

Правой рукой поддерживает ручку браунинга…

Весело оглядел ряды (нарочно).

Кого желаете защищать? — грозно. Дивизион, смирно (рявкнул). Слушайте, дети мои (сорвавшимся голосом), не разрешаю — вежливо!!! и спокойно.

Косит глаза. На Николку бешено загремел (Беги!).

По-больному оскалился неуместной улыбкой.

Глаза к небу. Нижняя челюсть двигалась 3 раза».

Так вызревала в актерской фантазии клинически точная картина гибели верующего и обреченного чеховского человека, «постаревшего с 25 окт. 1917 г.».

«Дни Турбиных» сохранялись в репертуаре МХАТа вплоть до июня 1941 года. Декорации спектакля сгорели на гастролях в Минске во время бомбежки. К тому времени спектакль прошел 987 раз при аншлагах.

## **{****147}** «Мертвые души» 1932

Отвечая в апреле 1932 года на резолюцию производственного собрания, обвинявшего создателей спектакля «Мертвые души» в неслыханной задержке выпуска и в уничтожении двух вариантов готовых декораций В. В. Дмитриева, Станиславский напишет: «Пьеса начата по плану и с оформлением, модным тогда, но теперь неприемлемым».

«Тогда» и «теперь» действительно отделяла эпоха. Станиславский вошел в спектакль, не им задуманный и к тому же задуманный в другом историко-культурном интерьере. Смена этого интерьера имела решающее значение в тех крутых и причудливых Превращениях, которые происходили с Гоголем на мхатовских подмостках, объявленных к концу 1931 года главными подмостками страны. Гоголевский спектакль был одним из первых спектаклей, в которых МХАТ СССР отвечал на свое особое государственное положение, закрепленное в новом имени.

Первоначальный план постановки был выработан режиссером Сахновским и драматургом Булгаковым при тесном сотрудничестве с Немировичем-Данченко. Художником был приглашен Владимир Дмитриев. Принципиальной новостью должна была стать пьеса, первый вариант которой был представлен осенью 1930 года. Булгаков решительно порвал с идеей «сто шестьдесят первой» инсценировки поэмы. Он стал сочинять оригинальную пьесу, в которой важнейшая роль принадлежала самому Гоголю, вернее, тому, кого драматург назвал Первым. Автора запрещенного к тому времени «Бега» интересовала прежде всего судьба художника, решившегося в России написать поэму под названием «Мертвые души». Ему мерещился спектакль, полный фантасмагорических {148} прелестей (вплоть до мистики), передающих гоголевское чувство русской жизни.

Станиславский вошел в спектакль гораздо позднее и после некоторых колебаний отбросил все, что было нафантазировано до этого Сахновским, Булгаковым и Дмитриевым. Он отверг идею Первого, поскольку не любил в театре «объясняющих господ»: «Вы что-то просмотрели, засмеялись, а вдруг вышел человек и сказал: это не просто — вы забыли то-то и то-то. И публика смотрит и говорит: “Сейчас дядя придет”» (может быть, тут была еще и полемика с идеей «чтеца», использованной Немировичем-Данченко сначала в «Братьях Карамазовых», а потом в «Воскресении», спектакле, который предшествовал гоголевской работе). Станиславский не принял декорации Дмитриева: ему казалось, что она не соответствовала вкусам времени и толкала спектакль в сторону Мейерхольда, которому Станиславский оппонировал («преодоление» мейерхольдовского «Ревизора» стало, безусловно, одной из важнейших полемических задач мхатовского спектакля). В планировке пространства, предложенной Дмитриевым, в этих жутких, скошенных, неправильных по форме комнатах с размытыми краями было ощущение «страшноватости», «тоскливого однообразия и штампа николаевской России», тут было «нечто гофмановское», как отмечал Сахновский. Станиславский же хотел открыть «русского Гоголя», а не «немецкого Гоголя», он чувствовал {149} в поэме «зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое». Он призывал актеров порыться в своих душах и найти это зло в себе, зло «интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое». Выплеск этого зла спровоцирован Чичиковым, и потому весь спектакль Станиславский повернул в сторону чичиковской авантюры, той «идеи-заразы», которая пронеслась по Руси. Ему виделся спектакль «о разворачивании русской души», которое не передашь никакой стилизацией и никакой «мебелью». «Мы подойдем к Гоголю по-своему. Мейерхольд идет к этому бутафорским способом. Мы же идем через актера», — убеждал он мхатовцев после одного Из прогонов.

Так на полном ходу спектакль поменял художественные ориентиры, вместо Дмитриева был приглашен Симов с его «репинскими красками», булгаковская пьеса лишилась фигуры Первого, а репетиции превратились в актерскую школу, проходившую в основном в доме Станиславского в Леонтьевском переулке.

Основателя МХТ питала энергия художественного открытия и спора, по которому он стосковался за годы болезни. Он вновь решил доказать возможности актерского театра, вернее, театра, в Котором вся художественная постройка держится на актере, и только на актере. На каких-то репетициях он добивался своего. У автора разрушенной пьесы не было особых причин восхищаться режиссером, однако и он был покорен. После одной из репетиций в {150} Леонтьевском, пораженный «театральным волшебством», он адресовал создателю МХТ письмо, уникальное в булгаковской эпистолярии: «Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет» (письмо написано в канун Нового, 1932 года).

Великие ожидания не оправдались. Станиславский вновь заболел, репетиции затягивались. Достаточно сказать, что в распределении репетиционного времени год ушел на актерскую школу в Леонтьевском и чуть меньше месяца на собственно сценические репетиции. В результате вместо «разворачивания русской души» возникли дуэтные концертные сцены, в которых десятилетиями блистали В. О. Топорков — Чичиков, И. М. Москвин (а потом Б. Н. Ливанов) — Ноздрев, А. П. Зуева и М. П. Лилина — Коробочка, М. М. Тарханов — Собакевич, Л. М. Леонидов — Плюшкин, М. Н. Кедров — Манилов. Спектакль, воспринятый современной критикой более чем сдержанно, вскоре был признан нормативным в отношениях с русской классикой. Для этого были основания; актерский ансамбль «Мертвых душ» действительно был первоклассным.

Но тот Гоголь, который должен был прийти в смехе и уйти «подернутый пеплом больших раздумий», на мхатовскую сцену {151} не явился. Трагическая лирика поэмы, «кресты, вороны, поля», могучее пространство Руси, обратившее к художнику «полные ожидания очи», остались за пределами спектакля. Они остались в отвергнутых декорациях Дмитриева, в черновиках булгаковской пьесы, в фантастически-прекрасных репетициях в доме Станиславского, — одним словом, в другой театральной эпохе.

## **{****152}** «Мольер» 1936

Пьеса М. Булгакова «Мольер» (первоначальное название «Кабала святош») была завершена осенью 1929 года, а в марте 1930‑го запрещена для постановки во МХАТе. Вскоре Булгаков был принят на службу в Художественный театр на должность режиссера-ассистента (что было результатом его письма «Правительству СССР»). В «новом качестве» переступил он порог театра, созданного «для славы страны» (это из его письма Станиславскому). В свою очередь, основатель МХТ из-за границы, где он лечился после инфаркта, приветствовал творца «Кабалы святош», а по поводу «нового качества» вспоминал героя булгаковской пьесы, которому удавалось совмещать профессию литератора с актерским и режиссерским делом. Сравнение с Мольером было в высшей степени лестным, но в реальности дело обернулось совершенно иначе.

«Двойные краски», которыми пользовался Булгаков в «Мольере», ни у кого не вызывали сомнений. Драматурга увлекала возможность сочинить «драму судьбы», где можно было бы исповедаться на глубоко личную тему. Речь шла о художнике, призванном осуществить свой дар в условиях государства, в котором правит мрачная организованная сила религиозных фанатиков, сплоченных в некую Кабалу. Жизнь Мольера в булгаковской версии имеет смысл только в связи с «Тартюфом». Нет той цены, которую он не заплатил бы за то, чтобы написанное не было уничтожено. Обязательства перед не рожденной на сцене пьесой оказываются превыше всех иных обязательств автора. В театральной судьбе «Мольера» эта тема получила неожиданное продолжение. Булгаков накликал свое будущее.

{153} Пьесу репетировали пять лет с перерывами: начали в одной эпохе, а подгадали к совершенно иной. Спектакль этот стал сказкой театрального быта. Следует сказать, что «морфология» этой сказки состояла из довольно традиционных сюжетных блоков и мотивов.

Пьесу репетировал Н. М. Горчаков, поначалу Мольера должен был играть И. М. Москвин, но в результате роль отошла к В. Я. Станицыну. В марте 1935 года Горчаков показал прогон пьесы в Леонтьевском переулке, в доме Станиславского. Прогон этот стал едва ли не самой драматической точкой в отношениях Булгакова с Художественным театром. Станиславский, к тому времени оторванный от жизни реального МХАТа, меньше всего был заинтересован в быстром выпуске спектакля (практически уже готового). Он начал с актерами серию педагогических экспериментов в русле разрабатываемого им тогда «метода физических действий». Определенное пренебрежение к авторскому тексту, которое шло от эксперимента, соединилось с принципиальным расхождением Между автором и режиссером в сценической трактовке Мольера. Станиславский желал представить гениального драматурга, который сражается с королем. Булгаков, движимый своей бедой, хотел видеть на сцене «лукавого и обольстительного галла», спасающего свою пьесу любой ценой. Как и в «Турбиных», автор пошел на сделку с писательской совестью. Зажав самолюбие, он начал вписывать «зеленые заплаты в черные фрачные штаны». Заплаты эти режиссера не удовлетворили. Требовались все новые и новые поправки (на пятом году репетиций). Драматург не выдержал. После резкого письма Булгакова, адресованного основателю театра, Станиславский спектакль оставил. Работа перешла к Немировичу-Данченко, который и выпустил «Мольера».

Премьера прошла 15 февраля 1936 года и подоспела к погрому, сигнал которому был подан тремя неделями раньше редакционной статьей «Правды» «Сумбур вместо музыки». Булгаковский спектакль вписали в этот контекст. Спор о том, как показывать гений Мольера, проявил свой подспудный смысл. Происходила явная перемена государственных вкусов. Фасадной империи нужны были фасадные классики. Сюжет о кровосмешении, которым воспользовался Булгаков, равно как трагифарсовая разработка Жизни французского комедианта, получающего за свое унижение символические тридцать су, были уже немыслимыми на главной сцене страны. Наступили времена «изнародования классиков», к {154} тому же сам спектакль по замученной пьесе оказался художественно уязвим. Станицыну роль явно не удалась. Тут не было ни того, о чем мечтал Булгаков, ни того, на чем настаивал Станиславский. «На сцену выходит пожилой комедиант с самодовольно незначительным лицом. Маленькие глазки, кривая победоносная улыбка, обозначившееся брюшко и суетливая задыхающаяся речь». Это зарисовка Бориса Алперса, которую подтвердили остальные рецензенты спектакля, менее или еще более враждебные. Полным успехом и у зрителей, и у критики пользовался лишь блистательный король — М. П. Болдуман. «Золотой идол», которого Болдуман играл с флегматичным холодком, вышел на первый план и стал воплощением роскошной имперской постановки «из золота и парчи»: это были цвета нарождавшегося «большого стиля» сталинского театра. «Тяжелая пышность эпохи», воссозданная П. В. Вильямсом, не имела, однако, противовеса в виде «бедного окровавленного мастера», который виделся драматургу. При этом {155} премьерные спектакли имели громкий успех, в них играли любимцы Москвы Борис Ливанов (Муаррон), Михаил Яншин (Бутон), Ангелина Степанова (Арманда). Публика смаковала отдельные «острые» реплики, вполне улавливая в фигуре «лукавого и обольстительного галла» судьбу современного драматурга. Сам же драматург предчувствовал катастрофу.

Крест на «Мольере» поставила редакционная статья «Правды» «Внешний блеск и фальшивое содержание» от 11 марта 1936 года. Вечером того же дня Елена Булгакова записала в дневнике: «Когда прочитали, М. А. сказал: “Конец "Мольеру", конец "Ивану Васильевичу"”. Днем пошли во МХАТ — “Мольера” сняли, завтра не пойдет». И дальше с абзаца короткий итог: «Другие лица».

Спустя полвека архив Политбюро открыл механизм интриги, что закрутилась весной 1936 года на высшем государственном Уровне. П. М. Керженцев, тогдашний председатель Комитета по делам искусств, инспирировал статью «Правды», вернее, сделал Донесение, предложил меры и получил резолюцию Сталина, которую сам же и выполнил. Министр возбуждал подозрительность вождя опробованными средствами: «Несмотря на всю затушеванность намеков, политический смысл, который Булгаков вкладывает {156} в свое произведение, достаточно ясен, хотя, может быть, большинство зрителей этих намеков и не заметит. Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при “бессудной тирании” Людовика XIV».

Лукавый царедворец предложил не запрещать спектакль сверху, а предоставить МХАТу возможность самому отречься от него. Сталин начертал: «По-моему, товарищ Керженцев прав. Я за его предложение».

В Художественном театре выполнили предначертанное с изумившей Булгакова поспешностью, которую он никогда не смог простить руководству МХАТа. «Мольера» сыграли всего семь раз. Вскоре после запрета спектакля Булгаков покинул МХАТ. «Из Художественного театра я ушел, — сообщал он Вересаеву 15 сентября 1936 года. — Мне тяжело работать там, где погубили “Мольера”». Так закончилась «сказка театрального быта», отражавшая в полной мере ситуацию Художественного театра середины 30‑х годов.

## **{****157}** «Последние дни» 1943

Булгаков в середине 30‑х годов написал пьесу о Пушкине без Пушкина. Художественный театр решился поставить эту пьесу уже без Булгакова. Так закольцевался сюжет. Премьеру намечали на осень 1941‑го, но война помешала. Выпускали спектакль весной 1943 года, возвратившись из эвакуации. Выпускал спектакль по мхатовской традиции Немирович-Данченко. Это была его последняя режиссерская работа. Просмотрев прогон, он до такой степени был Поражен декорацией, что заметил: «Постановка художника П. В. Вильямса при участии режиссеров таких-то» (режиссерами были В. Я. Станицына и В. О. Топорков). Художник действительно во многом взял на себя истолкование пьесы и нашел ей вдохновенный изобразительный эквивалент. «Вильямс Великолепный» на сей раз вернулся к своей излюбленной черно-белой гамме, картины возникали как бы в метельной дымке, сквозь тюль, и исчезали в серебристой пелене. Тревожный колорит был передан не столько средствами традиционной живописи, сколько светописи, которая размывала и раздвигала границы происходящего на сцене. Пейзажи-стихи, созданные Вильямсом, были навеяны Пушкиным, эффект отсутствия поэта в сюжете драмы как бы уравновешивался его осязаемым присутствием в атмосфере спектакля, в бесконечно-изменчивом небе с луной и без луны, в гибельных порывах и жалобном вое метели, соприродной той, что звучала в строках «Зимнего вечера». Прошивавших спектакль насквозь. Световая симфония Вильямса Завершалась образом снежной пустыни, в которой небо смешалось с землей. Изба станционного смотрителя, одинокий гроб поэта, причудливая смесь пушкинских и булгаковских мотивов, в конце концов — образ посмертной жизни и посмертной судьбы.

{158} В спектакле Художественного театра Пушкина не было, а были в основном его враги, завистники и злоязычники, светская чернь и жандармская сволочь, и вся эта разношерстная компания постепенно повязывалась и опрокидывалась навзничь одной пушкинской строкой «Буря мглою небо кроет…». Этот мотив начинал спектакль, его напевала Александрина — С. С. Пилявская. Завороженный музыкой тайных созвучий, им внимал мелкий филер Битков (В. О. Топорков). Запомнив «криминальные строки», агент затем выкладывал их торопливо и без всякого выражения в роскошном застенке генерала Дубельта (Н. К. Свободин). Оставшись один, отечественный Пилат неожиданно начинал мурлыкать и напевать привязавшиеся строки. В финале пушкинская поэзия производила, как сказал бы Блок, последний отбор «в грудах человеческого **шлака».** Начиналась исповедь Биткова, в которой стукач смаковал на все лады: «Буря мглою небо кроет…»

Немирович долго не мог взять в толк, зачем Булгакову надо было завершить свою пьесу раскаянием шпиона: «Черт его дери, это неинтересно». Пройдя роль с Топорковым, он проникся иным пониманием вещей. «Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т. п. и вдруг: глушь… закоптелый {159} потолок, сальные свечи… холодище… и какие-то жандармы… Это Везут Пушкина».

Битков появлялся в избе станционного смотрителя в шубенке на рыбьем меху, продрогший до костей, в длинном шарфе висельника на шее, а поверх ушей повязанный еще каким-то бабьем платком. Выпив водки, он погружался в разматывание какой-то сосущей его мысли, начинал перед кем-то невидимым оправдываться («выковыривать душу»), петлял в оговорках и подходил Наконец к главному моменту спектакля. В запретном упоении, на Всхлипе Битков начинал читать строчки убиенного поэта, на которого доносил. Филер почти рыдал от того, что и он причастился к чему-то несказанно высокому. «Я человек подневольный, — обращался он к высшему судие, — погруженный в нистожество» (именно так произносил Топорков). И, озаренный страшной догадкой, тихо вопрошал сам себя и замерший зал: «… зароем мы его… а будет ли толк… Опять, может, спокойствия не настанет».

Немирович-Данченко провел с актерами восемь бесед и репетиций, которые поражают завещательной силой. Предчувствуя {160} близкий конец, восьмидесятипятилетний режиссер пытался втолковать исполнителям самое важное, что есть в искусстве Художественного театра. Он обнаруживает, что в актерском ансамбле нет общего понимания трагического нерва пьесы — «тут нет травли Пушкина», актеры не чувствуют ситуации, вот этой самой метели за окном, вселенского холода, того, что «мир опустел». Он видит уверенных, благодушных актеров, раскрашивающих слова. «Там, где-то в мозжечке актера, где помещается идеологическое отношение к своей роли, там — инертно, слабо, не серьезно, не зло».

Пушкинская история для Немировича не седая древность. На одной репетиции он вдруг вспомнит, как встретил на водах старика Дантеса. Он будет добиваться от П. Массальского, чтобы тот передал в Дантесе черты извращенного, «изнеженного нахала». Он будет импровизировать вместе со Степановой — Натали на тему ключевой булгаковской ремарки: жена поэта равнодушна к его стихам. Он пытается развернуть спектакль о травле и гибели поэта в нечто жизненно осязаемое, чтобы зрителей схватила за горло тоска по Пушкину.

На выпуске спектакля охранители попытались отобрать у Топоркова — Биткова пушкинские стихи и передать их более подходящему персонажу. Немирович воспротивился. На протяжении шестнадцати лет жизни спектакля на сцене МХАТ возникал именно тот финал, который задумал Булгаков. Сдавленным, рвущимся шепотом косноязычный агент объяснял и извинялся: «А в тот день меня в другое место послали, в среду-то… Я сразу учуял, один чтобы. Умные. Знают, что сам придет куда надо». Сделав небольшую паузу и не сумев подыскать никакого иного объяснения случившемуся, Битков толковал по-старинке: «Потому что пришло его время».

10 апреля 1943 года на генеральной репетиции «Последних дней» Немирович почувствовал резкий удар в сердце. Его увезли домой. Премьеры булгаковской пьесы он уже не увидел. «Пришло его время».

## **{****161}** «Иванов» 1976

В том, что именно «Иванов» стал первой чеховской постановкой «ефремовского МХАТа», и в том, что спектакль этот появился только на седьмой год его руководства Художественным театром, был свой резон. Мхатовский марафон режиссер начал не с Чехова, а с Горького, то есть с актуализации «общественно-политической линии». Потребность ввести чеховскую линию «интуиции и чувства» он ощутил гораздо позднее (оглядка на строящие репертуарные начала старого МХТ была одним из внутренних законов ефремовской творческой политики).

В начале 20‑х художественники обсуждали возможный репертуар «первой группы» после ее возвращения в советскую Москву из американского турне. Немирович-Данченко писал О. С. Бокшанской, что в новых условиях невозможно ставить «Три сестры», что «Вишневый сад» пройдет только в том случае, если решить его в плане «Здравствуй, новая жизнь». «Иванов» же отвергался с порога как пьеса «до недоуменности несозвучная бодрящей эпохе».

Пьеса о человеческом упадке, «несозвучная бодрящей эпохе», оказалась в масть застойному времени 70‑х годов. Периферия спектакля с ее «зулусами», «кружовенным вареньем» и образцово-пошляческой бодростью Миши Боркина (его играл Вячеслав Невинный) призвана была оттенить исповедально высокий тон, с которым Иннокентий Смоктуновский вел главную партию. Ситуация немотивированной депрессии Иванова вдруг открывала свой тайный смысл. Опустевшая душа, в которой «шаром покати», болезнь. Которую сам Чехов полагал хуже сифилиса и полового истощения, была представлена Смоктуновским с исповеднической глубиной.

{162} Мхатовский спектакль появился вслед за «Ивановым», поставленным Марком Захаровым в Лейкоме. Там героя играл Евгений Леонов. Идя «от себя», он не играл «русского Гамлета». Это был Иванов, а не Иванов, то есть «миллион первый», как в свое время назвал чеховского героя Александр Кугель. Тут важна была «типажность» замечательного актера, его соизмеримость с каждым сидящим в зале.

Смоктуновский играл именно «русского Гамлета», человека незаурядного, действительно крупного, но пораженного общей болезнью времени. Он мучился и маялся, не умея определить своего места ни в жизни, ни в пространстве мхатовской сцены. Надо сказать, что именно пространственное решение, предложенное Давидом Боровским, в физически ощутимой форме передавало природу той болезни развоплощения или какого-то рокового недовоплощения, которую пытался играть Смоктуновский. Художник предложил {163} актеру пустую сцену (барский дом с колоннами был словно вывернут наизнанку — фасадом внутрь). На вывернутых стенах этого Дома мрачной тенью отпечатались ветки осеннего безлиственного сада. Иванов действовал в опустошенном, будто ограбленном пространстве. Ему некуда было приткнуться, он в буквальном смысле слова места себе не находил. Поначалу актер совершенно не принял этого решения, испугавшись, что в бытовой пьесе он останется без поддержки и прикрытия. Режиссер настоял, и в конечном счете Маета героя в пустом замкнутом пространстве передавала с наибольшей остротой чеховское ощущение жизни, то самое, которое заставило его однажды заметить, что в Западной Европе люди погибают оттого, что тесно и душно, а в России оттого, что просторно и в Этом необъятном просторе нет сил ориентироваться. «Земля моя глядит на меня, как сирота», — грустно повторял чеховский человек, и эту тему Смоктуновский выражал с огромным внутренним драматизмом. Университетский однокашник Лебедев (его играл Андрей Попов) виновато заглядывал ему в глаза, старался утешить и объяснить причину ивановской болезни, что-то мямлил про среду, которая «заела», сам смущался от этих пошлых объяснений и запивал неловкость очередной рюмкой, которую слуга его выносил с безошибочным чувством момента.

Смоктуновский играл особого рода духовный паралич, рожденный смыслоутратой, затянувшимся промежутком, безвременьем. {164} Тот, кто может пить, как Лебедев, пьет, тот, кто может возбудить себя идиотским прожектом, как Боркин, возбуждает. Тот, кто может развлечь себя хотя бы и тем, чтобы учинить себе какую-нибудь гнусность, как граф Шабельский (его проникновенно играл Марк Прудкин), учиняет. Иванов не может ни того, ни другого, ни третьего. Он может только капитулировать. Смоктуновский — Иванов сколько было сил сражался с пространством сцены, мотался по ней, останавливался, замирал, мял пиджак, не зная, куда девать свои длинные руки, на секунду возбуждался энергией влюбленной в него эмансипированной девочки, а потом вновь впадал в состояние безвыходной тоски: «Будто мухомору объелся». На предложение поехать в Америку герой Смоктуновского реагировал быстро и по-детски просто: «Мне до этого порога лень дойти…»

В спектакле Марка Захарова место героя заняла женщина. Чахоточная Сарра — Инна Чурикова продолжала видеть в Иванове героя своей юности, человека, способного на необыкновенный поступок. Даже в безобразную минуту жизни, когда Иванов кричит жене «ты скоро умрешь» и «замолчи, жидовка», Сарра находила ему оправдание. Ее лицо озаряла вдруг необыкновенная светлая улыбка. Вся в белом, она подходила к нему, литургически-торжественно обнимала и как бы благословляла.

Антропология Ефремова чисто мужская. Режиссер воспользовался авторским замечанием о том, что главной его заботой было «не давать бабам заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их». Сарра в его спектакле (ее играла сначала Екатерина Васильева, а потом Ирина Мирошниченко) мало что определяла в судьбе Иванова: разрешить свою драму герой мог только сам и внутри себя. «Центр тяжести» ефремовского спектакля был в том, что человек впал в депрессию, совпавшую с депрессией времени. «Развоплощенному», ему некуда себя девать, к тому же у него хватает ума, чтобы, как сказал однажды Чехов, «не скрывать от себя своей болезни, и не лгать себе, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60‑х годов».

Иванов принимал смерть как избавление. Он улыбался единственный раз в спектакле, когда Шурочка пыталась возбудить его к новой жизни и произносила заученные книжные глупости. Тут он как-то окончательно понимал позор ситуации и кончал с собою. Выстрела мы не слышали, просто расступались «зулусы» в доме Лебедева, ожидавшие закуски и свадьбы, и мы видели на полу в центре сцены скорчившегося человека.

## **{****165}** «Утиная охота» 1978

Ефремов не так уж часто играл в спектаклях, им поставленных. Каждый такой случай имел свою причину, далеко выходящую за пределы обычных актерских амбиций. Иногда артист Ефремов помогал главному режиссеру Ефремову доказать необходимость той или иной пьесы (как в «Наедине со всеми»). В других случаях артист Ефремов просто спасал ситуацию, когда, скажем, ушел из театра Олег Борисов и надо было играть Астрова в «Дяде Ване». В самых редких случаях — и «Утиная охота» из их числа — Ефремов брался за роль, так сказать, по всем основаниям сразу. Надо было защитить пьесу Александра Вампилова, десять лет находившуюся под полузапретом, надо было доказать ее необходимость именно на мхатовской сцене. И ко всему этому прибавлялось выношенное чисто актерское чувство вампиловской пьесы как своего рода публичной исповеди поколения шестидесятников, к коему Ефремов принадлежал по составу театральной крови. Актерские и режиссерские намерения пересеклись. Решившись играть Зилова, Ефремов на себе самом ставил художественный эксперимент, во многом запоздалый эксперимент, поскольку конец 70‑х — время мхатовской премьеры — и конец 60‑х — время создания пьесы — разделяла эпоха. Именно на эту эпоху Ефремов был старше вампиловского Зилова.

Вероятно, это была лучшая пьеса автора из Иркутска. Его прижизненные «хождения по мукам» и его ранняя трагическая смерть По канону, сложившемуся в российской словесности, обрекали создателя «Утиной охоты» на мифологизацию. Однако при всех естественных преувеличениях было ясно, что Вампилов действительно успел сказать свое слово. В «Утиной охоте» был росток новой {166} драматургии, оппонировавшей советской официальной драме, всем ее героям и антигероям, сюжетам и языку. Инженер Зилов служил в каком-то бюро технической информации, презирал свою работу. В отличие от персонажа пьесы «Наедине со всеми», которого Ефремов сыграет через несколько лет, Зилов ничего и никуда не «тащил». Его «тащила» за собой наша жизнь, уродовала, не дав развиться этому явно талантливому человеку. Ефремов играл Зилова в том духе, в каком он трактовал вместе со Смоктуновским чеховского Иванова. Советскую пьесу он ощущал как своего рода парафраз русской классики. И там и тут речь шла о «герое нашего времени», через которого была видна общая духовная болезнь.

Жизнь Зилова состояла из вранья, томительного безделья, выпивок и целой цепи измен, которые стали нормой. Подобно чеховскому Платонову, советский инженер переходил от женщины к женщине, пытаясь обрести хоть какой-то смысл жизни. Коротко возбуждающие романы, как и водка, казались способом самосохранения. Зилов творил своего рода театр для себя, себя обманывал, себя презирал и наказывал. Он жил «в отсутствии любви и смерти». Пьеса начиналась с того, что проснувшийся после тяжелой попойки инженер обнаруживал у себя дома венок из похоронного бюро (шутка друзей), а продолжалась тем, что он «забывал» поехать на похороны отца. Утиная охота становилась идеалом этой антижизни, так же как ее «положительным героем» оказывался официант Дима, безошибочный стрелок и фашист, написанный {167} теми красками, которыми обычно у нас писали лучших людей в правильных советских пьесах (официанта играл Алексей Петренко). На этом фоне — рассчитал Ефремов — фигура Зилова с его приступами душевной муки должна вызывать сочувствие (как вызывает сочувствие Иванов на фоне стерильного положительного доктора Львова).

Образ вампиловского мира, предложенный Давидом Боровским, оказался на редкость простым: внизу, на планшете сцены, ресторанные столики располагались клином, наподобие утиной стаи, а сверху свисали елки, завернутые в гигантский пластиковый саван. Все это внятно «читалось», но — в отличие от «Иванова» — эмоционально не задевало. Разлад художника и режиссера, столь плодотворно сотрудничавших на чеховской пьесе, был знаком беды.

Режиссер Ефремов считал, что «Утиная охота» написана о его Поколении. Актер Ефремов, судя по тому, как он играл Зилова, Полагал, что опыт Зилова как-то лирически сопряжен с его собственным опытом. Так он и трактовал роль, не думая о том, что ему уже не тридцать, а пятьдесят, и не считаясь с тем, что его духовный опыт и опыт его героя существенно различен. Он привнес в биографию одаренного провинциального проходимца то, {168} чем тот не владел по своей природе: драму крупного человека, который знал иные времена и иную жизнь. Этот смысловой сдвиг и спор с пьесой победы Ефремову не принес.

У Ефремова, казалось бы, вовсе нет в природе того, что в театроведении с легкой руки Б. В. Алперса называется «исповедническим началом», жаждой лирического раскрытия собственной «темы». «Утиная охота» стала в этом смысле исключением — отсюда ее срывы и ее высшие точки. Не давши прочтения «новой драмы», не давши открытий ее нового языка, не выжав всего того, что вроде бы обещал состав исполнителей (а тут были Андрей Попов, Ия Саввина, Владимир Кашпур, Нина Гуляева), спектакль дал, однако, нечто, с лихвой его оправдывавшее.

Предфинальная сцена покушения Зилова на самоубийство в пьесе носит почти шутовской характер. Ефремов играл ее подробно и отчаянно. Не имея пистолета, его герой устраивался каким-то изощренным образом с охотничьим ружьем, упирал его в пол и нацеливал в сердце, снимал носок, чтобы пальцем босой ноги нажать курок и истребить свою постылую жизнь, в которой не осталось ни памяти, ни веры, ни надежды. Ефремов проживал все эти манипуляции с такой истовостью и с такой верой в предлагаемые обстоятельства, что зал замирал от страха и сострадания. В отличие от чеховской драмы, советскому «лишнему человеку» смерти дано не было. Сцена обрывалась фарсом, который Ефремов до конца не отыгрывал. Срыв драмы в очередную дешевку, срыв, в котором заключалась едва ли не самая тайная пружина «Утиной охоты», его не заинтересовал. Он играл Зилова как крупного человека, у которого были свои счеты с жизнью. В этом была правда актера, которая не совпала с правдой вампиловского характера. Впрочем, на таких «несовпадениях» строится искусство театра.

## **{****169}** «Чайка» 1980

Чеховский спектакль итожил первое десятилетие работы Ефремова в Художественном театре. Не только по чужому, но и по собственному опыту он знал коварное свойство «гениально-еретической» пьесы «Чайка» может начать театр, но может его и прикончить. У всех на памяти было, что именно «Чайкой» Ефремов завершил свой «Современник» летом 1970 года. Новая версия — при всей ее внешней отстраненности и даже академичности — питалась энергией самополемики и пересмотра судьбы.

Современниковская «Чайка» отвечала ситуации внутритеатральной и исторической, она их невольно соединяла. Гибель «общей идеи» определила тон того спектакля. Весь груз накопившихся взаимных обид, разочарований и неприязни был выплеснут в чеховский текст. Ефремов превращал Чехова в памфлетиста. Интеллигентские разговоры ему осточертели. Ему не нравилось, что все эти беллетристы и актеры много болтают и ничего не делают. Он внес в «Чайку» идейный разброд и отчаяние конца 60‑х годов. Люди перестали слушать и слышать друг друга. Они только выясняли отношения, ссорились и склочничали. Да накапывали червей для рыбалки прямо из клумбы, устроенной в центре сцены художником Сергеем Бархиным.

Наглая клумба подменила в том спектакле «колдовское озеро», деревья и сам воздух, в котором существуют чеховские люди. Через десять лет, пройдя очередной круг своей жизни, Ефремов заново ощутил пьесу. В его спектакль и в его режиссуру, кажется. Впервые полновластно вошла тема одухотворенной природы, которая изменила масштаб человеческих конфликтов. Не «драма в Жизни», а драма самой жизни стала занимать режиссера. В 1970 году {170} «Чайка» была прочитана как памфлет, в 1980‑м в ней всего слышнее звучала нота всеобщего примирения, понимания и прощения.

В «Чайке» началось многолетнее сотрудничество Ефремова с художником Валерием Левенталем (фактически оно началось за год до того в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся», но по-настоящему они встретились именно на Чехове). Левенталь ответил новому острому чувству жизни и чувству театра, которые у Ефремова никогда внутренне не разделялись. «Чайка» предстала как световая симфония, балет занавесей в мерцающем, бликующем пространстве. Герои Чехова становились частью пейзажа, как деревья или облака, они жили в природе, растворялись и погибали в красоте равнодушного мира. Спектакль был озвучен криком чайки, не поэтическим, а скорее надсадным, тревожащим, выражающим тему бесконечного кружения и поиска чего-то, что могло бы успокоить душу.

Мхатовский актерский ансамбль, сформированный за десять лет, впервые предстал в своей внятной объединяющей силе. Т. Е. Лаврова — Аркадина, А. А. Вертинская — Нина, А. А. Калягин — Григории, И. М. Смоктуновский — Дорн, А. А. Попов — Сорин, А. В. Мягков — Треплев, В. М. Невинный — Шамраев, Е. А. Киндинов — Медведенко; а рядом — в разных составах — И. С. Саввина, Е. С. Васильева, Е. Н. Ханаева, Н. И. Гуляева, И. П. Мирошниченко, Е. А. Евстигнеев, В. Н. Сергачев, В. С. Давыдов, В. Т. Кашпур, Р. Е. Козак — это был ансамбль, способный понять того Чехова, которого открывал для себя Ефремов.

{171} Тут было что играть. В отличие от современниковской «Чайки» режиссер захотел выслушать каждого героя пьесы. Он погрузил «слова, слова, слова» в светящуюся лиственную зыбь. Да, они были говорливыми, эти чеховские люди, говорливыми до того, что не замечали смерти человека: так умирал в этом спектакле Сорин (Андрей Попов). Но поверх всех разочарований и потерь набирал силу мотив веры среди упадка. Той веры, что питается не любовью или ненавистью к человеку, но пониманием исходной жизненной ситуации как неразрешимой драмы.

Режиссер и художник сотворили беседку-театр, которая становилась еще одним одухотворенным персонажем пьесы. Эта беседка жила в своем собственном ритме, она то приближалась к авансцене, но растворялась в глубине осеннего сада. В этой беседке начинался театр Кости Треплева и Нины Заречной. В конце спектакля театр этот представал разбитым, ветер гулял в его щелях, болтались на ветру рваные белые занавеси. Нина Заречная — Анастасия Вертинская вновь произносила треплевский монолог. Смерть Кости Треплева проявила истинный смысл отвлеченных слов о мировой душе, о людях, львах, орлах и куропатках. И произносила их не провинциальная девочка, но Актриса, которая прошла {172} свой путь страданий и проникла в источник символических видений. Идея слияния духа и материи обретала реальное человеческое содержание. Нести свой крест и верить — это не только про Нину Заречную было сказано.

В новой «Чайке» звучал еще один скрытый лирический мотив. Спектакль рассказывал о муке рождения новой мхатовской семьи. Тема актерского ансамбля, важная для Чехова, становилась еще и темой понимания и взаимодействия людей, собравшихся возрождать Художественный театр.

«Чайка» станет одним из самых репертуарных спектаклей (к осени 1997 года она пройдет более 350 раз). Составы будут меняться, спектакль будет умирать и возрождаться, проверяя мхатовский ансамбль на жизнеспособность. Такая уж эта пьеса.

## **{****173}** «Наедине со всеми» 1981

После «Заседания парткома» (1975) современный репертуар МХАТа надолго окажется связанным с пьесами Александра Гельмана. В ритме один спектакль в два сезона Ефремов осуществляет постановки «Обратной связи» (1977), «Мы, нижеподписавшихся» (1979), «Наедине со всеми» (1981), «Скамейки» (1984), «Зинули» (1986). Затем наступает восьмилетняя пауза, после которой Гельман, но уже не один, а в содружестве с американским драматургом Ричардом Нельсоном вновь возникает на мхатовской афише («Мишин юбилей», 1994). Если к этим 6 1/2 спектаклям прибавить их консолидированный вес в текущем репертуаре — более тысячи раз, — то приходится говорить о серьезном театральном феномене, который требует объяснения.

Первый ответ дает сама история МХТ. «Дом Чехова» неоднократно пытались обжить другие драматурги: на короткое время — Горький, потом Л. Андреев. После «Дней Турбиных» МХАТ чуть было не стал «домом Булгакова», но из этой затеи ничего не вышло. Никому из советских драматургов не суждено было стать «автором театра» (еще раз воспользуемся определением П. А. Маркова), никому не удалось создать с МХАТом долговременный союз, в котором писатель становится не просто поставщиком пьес, но именно сотворцом театрального организма, отвечающим за судьбу избранного дома не в меньшей степени, чем актеры или режиссура.

Тоска по «автору театра» владела Ефремовым всегда. В «Современнике» такими авторами были А. Володин и В. Розов. В мхатовские времена их всех оттеснил А. Гельман (ему на смену могла бы прийти Л. Петрушевская, но этот союз еще не раскрыл своих Потенциальных возможностей).

{174} Ефремова не смущали ни расчетливая выстроенность социологических притч Гельмана, ни еще более очевидная газетная острота и злободневность его драматургических опытов, нацеленных на изучение механики советской жизни, тех ее «узлов», где экономические факторы неотрывны от человеческих. Все это вполне отвечало его собственному гражданскому темпераменту, к тому же драматург очень хорошо знал то, про что писал, знал досконально, а не понаслышке. Для Ефремова пьесы Гельмана становились своего рода «утолением социальной жажды», и он ставил их с невиданным упорством, презрев неприятие властей и крепнущее недоброжелательство критики. Мхатовская «гельманиада» складывалась трудно: в некоторых случаях Ефремов одерживал решительные победы («Заседание парткома», «Мы, нижеподписавшиеся»), в других — спектакли не становились событиями («Обратная связь», «Скамейка», «Мишин юбилей») или даже проваливались («Зинуля»). Но это не разламывало союза режиссера и драматурга. Это был именно союз, каждый раз Ефремов довольно решительно вторгался в писательскую область: не в слова, не в сюжетную конструкцию, но именно в те источники, из которых питалась пьеса. В отсутствие «автора театра» руководитель МХАТа создал своего драматурга, который позволил продолжить «общественно-политическую» линию репертуара.

«Производственная драма» поначалу пользовалась покровительством власти, которая усматривала в ней стремление усовершенствовать сложившуюся систему. Однако довольно скоро выяснилось, что санкционированная критика пошла дальше отведенных ей пределов. В пьесах, последовавших за «Заседанием парткома», Гельман попытался проникнуть в запретные зоны. Неэффективная экономика, отсутствие «обратной связи», ложь и самообман предстали как угрожающие силы, готовые взорвать и разрушить спокойствие общества. От пьесы к пьесе писатель ужесточал выводы. Его четвертый драматический опыт, который он предложил МХАТу в начале 1981 года, был помечен внятным знаком того, что можно было бы назвать агонией режима. Пьеса называлась «Наедине со всеми» и явно нарушала облюбованный драматургом жанр. В новой пьесе с лобовой прямотой он представил конечные результаты противоестественных экономических отношений. Начальник крупной стройки инженер Голубев, включенный в систему всеобщего вранья, делал калекой собственного сына. На этом плакатном и одновременно мелодраматическом повороте держался сюжет.

{175} Пьеса тем не менее была запрещена, а Ефремов вступил в привычную для него борьбу, осложненную еще запретом спектакля «Так победим!». Огонь он взял на себя: не только поставил пьесу, Но и сыграл в ней главную роль, актерски доказав то, что автору не Удалось выразить средствами самой драмы. Он вновь пошел не от «знакомой сцены», а от «знакомой жизни», он играл Голубева невероятно подробно, сочиняя отсутствующую у автора человеческую судьбу.

Участь спектакля решал министр культуры СССР Петр Демичев. В пустом зале, фактически для одного чиновника Олег Ефремов и Татьяна Лаврова (она играла Наталью, жену Голубева) начали спектакль. Никогда он так актерски не затрачивался, как в тот раз. Весь свой огромный опыт руководителя театра — не только МХАТа, но и «Современника» со всей его показательной эволюцией от года 56‑го к году 70‑му, весь опыт собственных компромиссов, {176} весь груз ненависти к Системе в самом себе он вложил в своего героя. Голубев у него был крупный человек, обладавший дьявольской изворотливостью, омерзительной искренностью, полным пониманием ситуации и полной неспособностью этой ситуации противостоять. «Такие, как я, на себе все тащат», — агрессивно и яростно провозглашал начальник стройки своей жене, которая, как ему казалось, даже понять не может своими библиотечными мозгами всю государственную мудрость голубевского поведения. И когда в ответ Наташа — Татьяна Лаврова задавала детский вопрос: «Куда?», Голубев — Ефремов вдруг сникал и огрызался: «Куда надо…»

Простой вопрос повисал в тревожном воздухе мхатовского зала. Тихий седовласый химик разрешил спектакль, который оставался на сцене довольно долго, попал в другое время и практически закрыл собою то, что называлось советской «производственной драмой». В годы «перестройки» А. Гельман перестанет писать пьесы, вернется в журналистику и публицистику, может быть, более органичную для него форму литературного существования. Драма как превращенная игра гражданских и политических интересов, не могущих выразиться естественным путем, исчерпает себя — как для автора МХАТа, так и для самого театра.

## **{****177}** «Так победим!» 1981

Спектакль задумывался как ритуальное жертвоприношение, приуроченное к XXVI съезду КПСС. Однако спектакль вышел далеко за границы ритуала, стал театральным событием, проявившим скрытые готовности общества, деградация которого обрела к началу 80‑х классические формы «застоя».

Новая пьеса о Ленине была заказана Михаилу Шатрову. Задача, поставленная Олегом Ефремовым перед драматургом, формулировалась довольно ясно: через Ленина коснуться болевых точек современности и произвести над ней свой суд. Ленин — так сложилось в послесталинской театральной традиции (с большой помощью того же М. Шатрова) — был не столько историческим, сколько мифологическим героем, чистейшей интенцией революции, ее Источником и идеалом, с позиций которого могла критиковаться Постылая современность. На этом строилась двусмысленная и опасная игра, правила которой хорошо понимали и в Художественном театре, и там, где осуществлялось идеологическое руководство страной.

Драматург, работавший, как всегда, в сотрудничестве с группой хорошо осведомленных историков, предложил нетривиальный сюжет. Речь шла о последнем визите Ленина в Москву осенью 1923 года, когда парализованного вождя по его требованию привезли из Горок в кремлевский кабинет. Он остался там один. Может быть, в надежде на то, что привычная рабочая обстановка возвратит ему потерянную после инсульта речь. Жить ему оставалось меньше трех месяцев.

Драматургическая гипотеза заключалась в том, чтобы представить себе сюжеты, которые могли возникнуть в воображении {178} немого вождя революции в те самые несколько минут, что он провел в Кремле. Эти сюжеты были, естественно, вчитаны в Ленина современностью начала 80‑х годов, каждая сцена отвечала на какую-то «застойную» тупиковую проблему: реабилитация Сталина, тень которого продолжала витать над страной, экономическая разруха и пустые прилавки, имперская национальная политика, взаимоотношения партии и профсоюзов (с проекцией на ситуацию польской «Солидарности») — все это и многое иное составило каркас политической драмы. Характер ее фокусировался довольно точно в первом названии пьесы, признанном нежелательным: «Вам завещаю».

Впрочем, с цензурой как таковой театр дела не имел. Рискуя, Ефремов не стал проходить обычный путь, который предписывал одобрение ленинской пьесы Министерством культуры и, что еще важнее. Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (ИМЭЛ), который тогда формально «отвечал за Ленина», в том числе и за образ вождя в новейшем искусстве. Характер задуманной пьесы обрекал ее с самого начала. Надежда была лишь на то, что власти не посмеют запретить готовый ленинский спектакль в Художественном театре накануне съезда партии. Примерно в такой же ситуации Ефремов победил в 1967 году, когда на сцене «Современника» сыграл «Большевиков» того же Шатрова без предварительного цензурного разрешения. Тогда он убедил спектаклем, который взяла под свою защиту министр культуры СССР Екатерина Фурцева. На этот раз такого защитника не нашлось.

{179} Никто не пришел «принимать» работу, в которой была занята почти вся огромная труппа МХАТ. Спектакль оказался под глухим запретом, который действовал до 19 декабря 1981 года. Именно в этот день (совпавший с днем рождения Брежнева) спектакль был впервые сыгран на публике. Разрешению предшествовала беспрерывная правка пьесы, которая на самом деле не затронула ее основной конструкции, нацеленной на противопоставление Ленинских идей и застойной современности.

Зрители начала 80‑х годов, воспаленные гонениями, обрушившимися на мхатовский спектакль, встретили его с восторгом. Любой намек, идущий со сцены, публика одобряла овацией, многократно усиливая оппозиционное звучание спектакля и расширяя его смысловое поле. Решенный в стиле агиттеатра 20‑х годов, с огромными массовками типа «живых картин» (художник Никита Ткачук), спектакль выдвигал в центр фигуру одинокого, затравленного, истеричного человека, потерявшего сначала управление своей мыслью, а потом и страной. Пастернаковские строчки из «Высокой болезни» — «предвестьем льгот приходит гений и гнетом мстит за свой уход» — неоднократно вспоминались на репетициях. Может быть, из этого поэтического источника и возник тот Ленин, которого играл Александр Калягин. Впервые в своей актерской биографии прикоснувшись к такого рода проблематике и к такого рода ролям, актер решительно снижал мифологию До человеческого уровня. Его Ленин страдал от немоты физической и еще больше — нравственной, от невозможности ничего исправить {180} в том, что он сам же и сотворил. Вагнеровская тема судьбы недаром стала одним из музыкальных лейтмотивов ефремовской композиции.

Возможность двусмысленного толкования спектакля была использована не только зрителями, но и властями. После серии специальных «партийных» просмотров решено было истолковать мхатовский спектакль как решительный гимн ленинизму. С этой целью в марте 1982 года на спектакль прибыл Брежнев и большинство членов Политбюро. Не имевший опыта общения с драматическим театром, умирающий генсек (жить ему оставалось несколько месяцев) стал с детской непосредственностью комментировать увиденное на весь зал (он страдал и потерей слуха). Зрелище во славу ленинизма стало зрелищем позора империи. Сюжет пьесы неожиданно нашел продолжение в политическом фарсе, который разыгрался в правительственной ложе Художественного театра. Спектакль «Так победим!» подгадал к завершению исторической эпохи и по-своему ее обозначил.

Жизнь спектакля в течение нескольких лет протекала как бы по двум руслам: зрители воспринимали в нем свое, а власти — свое. Это раздвоение смысла происходило не только в Москве, но и в Праге, Варшаве, Берлине, Софии, Вене, везде, где спектакль показывали. «Никто в мире не сможет скомпрометировать коммунистов, если сами коммунисты не скомпрометируют себя. Никто в мире не сможет помешать победе коммунистов, если сами коммунисты не помешают ей» — в этой финальной ленинской тираде, с пафосом и даже надрывом истолкованной Калягиным, звучало отчаянье безвременья. Когда эпоха повернулась и перемены стали явью, отпала необходимость в мифологизации истории. Публику стали приучать к прямому слову и голому смыслу. Спектакль прошел 170 раз (в последний раз 23 декабря 1989 года), естественно исчерпав свои художественные и исторические ресурсы.

## **{****181}** «Вагончик» 1982

Малые сцены при больших московских театрах. Театральный сквознячок конца 70‑х – начала 80‑х годов. Глоток свежего воздуха в насквозь подконтрольном репертуаре. Возможность жизни для маргинальной пьесы и маргинального режиссера. Возможность актеру ощутить дыхание близко сидящей публики. Но прежде всего и больше всего — уход от цензуры, репертуарной коллегии, чиновного бдительного ока. Слабина дряхлой власти, попущение, имитация контркультуры — вот что такое малые сцены, которыми тогда обзавелись почти все уважающие себя театры.

МХАТ открыл свою Малую сцену в здании на Тверском бульваре, на пятом этаже. Открыл в марте 1981 года спектаклем «Путь». Пьеса Александра Ремеза была посвящена Ленину (что было естественно), но поставил ее совсем молодой режиссер Валерий Саркисов, а руководил постановкой Анатолий Васильев. Это уже была Новость, и немаловажная. Освятили Малую сцену Лениным, но именно тогда стало ясно, что в этой щели, в этом уютном черном ящике можно заниматься искусством.

Подлинное открытие Малой сцены было совершено через год Камой Гинкасом. «Вагончик», написанный журналисткой Ниной Павловой, валялся среди многих иных безнадежных пьес в литчасти МХАТа. Ефремов предложил ее Гинкасу, и тот, к нашему изумлению, согласился. И режиссер, и автор, и вся эта затея с точки зрения официоза (включая внутримхатовский, самый опасный) были крайне сомнительными. Безработный режиссер с полудиссидентской репутацией, странная неореалистическая пьеса, толкующая уголовный быт подростков на какой-то подмосковной стройке, — все это было бы кстати в молодом «Современнике», но {182} не В одряхлевшем главном театре державы. «Вагончик» появился на свет — говорю это совершенно ответственно — только благодаря тому, что руководитель театра всеми доступными ему средствами пытался тогда вернуть дух живой жизни во МХАТ: на большой сцене его, и на малой. «Вагончик» был осознанным предложением.

Гинкас, в свою очередь, разглядел в пьесе контуры театра, который к тому времени вполне сформировался в его воображении и в редких практических применениях. Он увидел в пьесе возможность соединения резкого натурализма с откровенно игровой театральной структурой — сплав, который занимает его и по сей день. На Малой сцене МХАТа режиссер и художник Эдуард Кочергин придумали некий коллаж из извечного российского материала. Притаскивали какие-то сгнившие доски, расстилали что-то вроде брезентового коврика, вываливали на него кучу мусора и цемента, заливали все это водой. Из зрительских дверей выходила, бурча, какая-то старуха с ведром, начинала разбираться с этой грязью. Старуха-уборщица была настолько настоящая, что публика от нее шарахалась. На самом деле это была народная артистка Валерия Алексеевна Дементьева, которая должна была подготовить зал для открытого судебного заседания.

Судили девочек, от нечего делать избивавших друг друга. Дрались от скуки и от избытка энергии. Других интересов не было. Одурь бессмысленного быта, бессмысленной стройки. Советская «власть тьмы». Девочек играли Елена Майорова, Ирина Гришина {183} и две детдомовки (потом одну из них сменила Ирина Юревич). Задача была довольно сложной: сыграть человеческое ничто. Ни девушки, ни женщины, ни матери, какая-то протоплазма людская. Гинкас строил игру на точно угаданной и тонко обыгранной типажности. В пространстве малой сцены он пользовался в основном крупными планами. С этой целью внутри мхатовской труппы он произвел раскопки, открыв для себя двух замечательных характерных артистов — Брониславу Захарову (она играла мать одной из девочек) и Владимира Кашпура, который сыграл судью. Захарова приносила с собой стихию темного пьяного косноязычного быта. Кашпур же виртуозно лепил образ правоверного советского отставника, получившего задание исправить весь мир и свято верящего в свою миссию. Завершая строительство актерского ансамбля, Гинкас пригласил на роль прокурора Екатерину Васильеву: натуральность типажной игры она пронизала особого рода театральным курсивом, которым актриса владела, как мало кто в театре того времени.

Живая жизнь завораживала публику. Театральная игра под финал обрывалась нотой острой боли, почти содроганием. Судья — Кашпур отпускал девочек на свободу. Отпускал вопреки закону, переступал этот закон, вероятно, первый раз в жизни. «Как будущих советских матерей» отпускал. Эту фразу про матерей он извлекал откуда-то из подсознания, бросал ее не в зал судебного заседания, а как бы в целый мир, лицо его сморщивалось, как печеное яблоко. Плакать он не умел — должность не позволяла.

«Вагончик» устанавливал художественную репутацию Малой сцены. Подтвердить ее в дальнейшей жизни Художественного театра оказалось делом большой сложности.

## **{****184}** «Господа Головлевы» 1984

В 70‑е годы режиссура не была в центре внимания нового руководителя МХАТ. В основном он занимался труппой. Реформа последней столкнулась с непреодолимыми трудностями. Не сумев разрешить их изнутри, Олег Ефремов стал объединять вокруг себя актеров «со стороны». В рамках устоявшегося МХАТ постепенно стала возникать новая труппа, которая по своему творческому потенциалу могла бы, пожалуй, сравниться с легендарным актерским составом раннего МХТ или со вторым поколением художественников. На зов Ефремова в разные годы пришли Иннокентий Смоктуновский, Андрей Попов, Евгений Евстигнеев, Олег Табаков, Александр Калягин, Виктор Сергачев, Олег Борисов, Андрей Мягков, Георгий Бурков, Ия Саввина, Анастасия Вертинская, Екатерина Васильева, Татьяна Лаврова. С такой труппой можно было решать любые художественные задачи.

Новый актерский потенциал стал диктовать иной подход к формированию мхатовской режиссуры. Стало очевидно, что ни режиссеры-стажеры, институт которых был установлен в начале 70‑х, ни случайные приглашения отдельных постановщиков не спасут положения. Нужна была принципиально новая политика, рассчитанная на объединение вокруг МХАТа лучших режиссерских сил страны. В начале 80‑х в театре появились Анатолий Эфрос и Кама Гинкас, Роман Виктюк и Марк Розовский, Темур Чхеидзе и Лев Додин. Это был чрезвычайно трудный процесс «созидания-разрушения»: каждый из режиссеров принес в Художественный театр свои выношенные идеи и свои проблемы; каждый из них покинул Художественный театр со своими обидами и опытом, требующим осмысления.

{185} Лев Додин предложил роман Щедрина «Господа Головлевы». Это была идея не инсценировочная, а «сочинительская». Режиссер сознавал, что подключается к току высокого напряжения. Из дали времен маячила цепочка спектаклей «большого стиля», к которому тяготел постановщик. «Головлевы» претендовали встать в тот ряд, где были «Карамазовы», «Село Степанчиково», «Воскресение», «Мертвые души»…

В щедринской работе «новая» и «старая» труппы МХАТа оказались поставленными лицом к лицу: Иннокентий Смоктуновский — Головлев, Екатерина Васильева — Аннинька, Георгий Бурков — Степка-балбес, Александр Феклистов — Петенька — это с одной стороны, а с другой: Анастасия Георгиевская — маминька, Наталья Назарова — Евпраксеюшка, Владимир Кашпур — батюшка местного прихода. Сотворчество разных поколений оказалось радостно-мучительным. В итоге семимесячного сочинительства и взаимных преодолений возник многофигурный, сложный и не до конца проясненный спектакль, который вызвал такой же сложный отклик критики. Не достигнув творческой гармонии, режиссер поразил бесстрашием анализа, направленного к истокам национальной жизни и национальной театральной традиции. Последняя {186} была воплощена в самой материи актерского ансамбля Художественного театра, оказавшегося в распоряжении режиссера.

Лев Додин и художник Эдуард Кочергин увидели Головлево как сколок России с ее необъятным и одновременно душным, сковывающим простором. В толстовской «Истории лошади» на сцене БДТ Кочергин изобрел метафору мира-конюшни. На мхатовских подмостках он ограничил игровое пространство полами огромной шубы, растянутой, распахнутой и будто распятой по периметру сцены. Все в «Головлевых» умещалось и умерщвлялось в объятиях этой шубы, которая имела на дальнем плане какую-то прорезь (в иное измерение, в иную жизнь?). В финале «шуба» сморщивалась и опадала, не открывая при этом никакой перспективы. Пространственное решение было поддержано световым и звуковым. В спектакле царила мистическая полутьма, в которой сверкали лампадные огонечки. Многократно усиленное биение человеческого сердца давало ритм зрелищу и рифмовалось с ритмом литургической службы (долгие месяцы на репетиции приглашался знаток церковного пения, и радиотрансляция, к ужасу внутримхатовских идеологических церберов, разносила по всем закоулкам театра заупокойные хоры).

«Во тьме кто-то долго кряхтит, отфыркивается, отхаркивается, говорит спросонья или вскрикивает во сне» — так воспринималась {187} завязь спектакля. В финале его Додин сочинял некую пляску «умертвий», которые являлись обезумевшему Иудушке, искавшему прощения и покоя. Режиссер пытался толковать Щедрина эпически, а не сатирически. Биение человеческого сердца не зря прошивало спектакль насквозь. Тут правила не сатира, а ритуал и обряд, которые стали с тех пор едва ли не основным средством додинских режиссерских композиций. Обрядово играли в карты и «калякали» за чайным столом, обрядово спивались и грешили, обрядово приходили в мир и уходили из него. Ритмический рисунок «Головлевых» держался на повторах смертей и заупокойных служб. Психологизм как средство раскрытия человека тоже был подчинен обрядово-ритуальной структуре, что для многих мхатовских «переживальщиков» оказалось делом чрезвычайной трудности. К тому же это был обряд, который лишал психологизм внутреннего содержания: форма была установлена, но ее смысл был выхолощен. Воплощением этой чистой формы, лишенной содержания, и становился Порфирий Головлев, Иудушка, которого стоит отнести к важнейшим созданиям актерского гения Смоктуновского.

«Как-то расплылись, стали мучнистыми, бесцветными черты лица», — живописует Иудушку — Смоктуновского критик. Хотя грима нет, но со знакомым лицом актера «что-то такое происходит, {188} от чего берет оторопь». Оторопь брала от того, в какие тайники заглянул артист (будучи много лет свидетелем и «объектом» речевой манеры Смоктуновского, могу предположить, что в Головлеве, как, вероятно, во всяком великом, бесстрашном актерском создании, он прояснял и свою собственную природу). Смоктуновский прикоснулся к загадочному взаимодействию слова и души, к их редкому праздничному соитию и цветению, и к их страшному несовпадению и вражде. В сцене карточной игры Смоктуновский и Георгиевская справляли праздник домашнего словотворчества. Виртуозность мельчайшего словесного жеста откликалась в виртуозности жеста физического. Во всем этом было что-то родовое, семейное, уходящее в бездну исторической жизни народа. Вдруг становилось понятным, как «рассыпают» речь героини Островского и что поражало Пастернака в искусстве Анастасии Платоновны Зуевой. «Милый друг маминька» и еще не угробивший ее сыночек наслаждались жизнью как словесным ритуалом.

Это был один полюс речи. Другой же полюс Смоктуновский открывал исподволь и как бы отчужденно от героя, вернее, от его сознания. Речеговорение погружалось в стихию бессознательного и становилось орудием медленной пытки: не только чужой, но и собственной души. Иудушка подчинялся интонационному потоку, который владел и управлял им.

Завораживающая патока неторопливой речи, которая обволакивает и удушает собеседника. «Промолвит слово и проверяет: так ли сказал, накинул ли петельку на человека», — зафиксировала Н. Лордкипанидзе. Изматывающий ритм, вибрирующая, журчащая, проникающая интонация. Поток уменьшительных суффиксов, как бы заласкивающих, зализывающих наносимую рану. Этими суффиксами он доводит свою жертву до полного отупения. Через слово поминает Бога, сделав его своим пространственным и психологическим центром. Деревенский попик — Кашпур своими тощими мозгами пытается вникнуть в Иудушкину словесную канитель и, кажется, вот‑вот сойдет с ума от напряжения. Умирающий братец Павел — Андрей Голиков задыхается от ненависти к Иудушке, а тот пытает и истязает его сладкими словами и беспрерывными обращениями к благости Провидения. Жизнь в паутине выхолощенных слов, жизнь, в которой «отсутствует идея смерти», — к этому пробивался Смоктуновский. Своими средствами он творил образ и облик Пустословия, которое Щедрин открыл как уродливое и страшное в своей дальнобойной силе явление русской жизни.

{189} Спектакль Льва Додина появился на свет в щедринское по колориту время. Именно тогда череда «умертвий» настигла СССР. Один за другим ложились у Кремлевской стены вожди, один за другим восходили на Мавзолей с прощальной речью их преемники. Жизнь как бы пародировала мхатовский спектакль. В марте 85‑го на Мавзолей взошел последний генсек. Речь была обрядовая, ритуальная. И лишь одним словом он проговорился, одним значащим сильным понятием резанул слух. Мы будем бороться против Пустословия, — пообещал он. И в этот момент можно было вспомнить о «Господах Головлевых» и о нашем великом актере, который тогда еще играл Иудушку на главной сцене страны.

## **{****190}** «Три сестры» 1997

Говорят, что каждый крупный писатель всю жизнь пишет одну и ту же книгу. Похоже, что каждый серьезный режиссер всю жизнь ставит один и тот же спектакль. В случае чеховского цикла Ефремова это утверждение не выглядит голословным. В новых «Трех сестрах» тридцатилетние усилия постановщика сложились в конце концов в некий общий театральный текст, разделенный на пять глав, но скрепленный излюбленными темами, образами и лейтмотивами, которые открывают нам не только драматурга, но и самый глубокий срез артистических волнений и устремлений режиссера. Такие строящие театр и людей театра соавторские отношения с Чеховым были заданы изначально.

«Три сестры» итожат одну из центральных тем чеховских композиций Ефремова. Условно ее можно обозначить как тему «дома и сада». В «Иванове» (1976) Ефремов и Боровский опустошили сцену: внутри было голо — ни прилечь, ни присесть, а дом становился загоном, в котором маялся чеховский интеллигент. Казалось, и это жилище, и этот сад, проросший в дом своими корявыми ветками, обречены: в них не было даже намека на человеческое тепло и возможность защиты. В «Чайке» (1980) люди жили в доме без стен. Дом замещала движущаяся беседка (она же была и подмостками театра Кости Треплева). Голый скелет этого дома-театра венчал пространственную композицию, с этих разрушенных подмостков вновь звучал треплевский монолог. Став актрисой, то есть прикоснувшись к источнику страдания, Нина обрела свою веру. Этой же верой питался и спектакль «Дядя Ваня» (1985). В. Левенталь, развивая изобразительные мотивы «Чайки», как бы тиражировал чеховский дом. На планшете сцены он был представлен {191} в натуральном обличье. Состоящий из двух громадных створок (Ефремов не терпит статики), дядиванин дом иногда со скрипом размыкался, разъезжался, разламывался, а потом вновь обретал непрочное единство. Но над этим реальным жилищем, в вышине на холме, жил своей жизнью другой дом или, если хотите, идея дома. Это было человеческое жилище, увиденное в далекой перспективе. В том доме, вписанном в левитановский пейзаж, казалось, всегда тепло, там вечно горит огонек, который виден отовсюду любому путнику. В «Вишневом саде» (1989) В. Левенталь вновь раздваивал видение дома: имение Гаева было представлено и в натуральную величину, и в виде макета (на сей раз прямо на авансцене). Тут был и игрушечный дом, и сад, и даже маленькая церквушка, которой можно было полюбоваться. Стены большого дома иногда брались на просвет, аккомпанируя воспоминаниям героев, стены как бы открывали свое прошлое. Но эта игра теней не заладилась, единое пространство спектакля не сложилось, а сама пьеса вдруг отозвалась какой-то вековой усталостью. Нового звука из нее режиссер не извлек.

Через восемь лет, вернувшись к отдохнувшему от них Чехову, Ефремов и Левенталь поставили дом на вращающийся круг. Человеческое жилище тут одухотворено, оно дышит, поворачивается и даже меняет свой цвет и колорит, отвечая на зов обновленного {192} пространства. На сей раз это парк или огромный сад, передающий основные краски умирающей и возрождающейся природы. «Времена года», их движение — не внешнее, а именно внутреннее, световое и цветовое. Стены Прозоровского дома окрашиваются белым цветом весны и багрянцем осени; они вбирают в себя темно-синий застылый цвет зимы и угарный, темно-красный свет вялого засушливого русского лета. Никогда еще с такой остротой Ефремов не ощущал слитность человеческой судьбы с круговоротом естественной жизни. Никогда еще в его искусстве не звучал так откровенно мотив усталости, расставания и ухода. Истерика трех сестер, их финальный тройной портрет в интерьере равнодушной природы, когда они цепляются друг за друга, а иное, властное движение разрывает и размыкает их союз — этот сквозной мотив, знакомый по прежним чеховским спектаклям Ефремова, обрел строгую форму и внутреннюю завершенность.

Пробиваясь к трагической простоте того, что называется «течением жизни», Ефремов потратил много сил на преодоление чеховских штампов, сковавших не одно поколение мхатовских актеров. Он попытался разрушить «чеховщину», живущую, можно сказать, в воздухе этой сцены так же, как в предвосхищениях публики. Он стремился преодолеть воловий ритм, играние «характеров», имитацию активного или фиктивного общения чеховских людей, их подчеркнутой разъединенности. Он внутренне преодолел искус того «поэтического Чехова», который был сотворен Немировичем-Данченко в предвоенных «Трех сестрах», {193} спектакле, который стал сильнейшим переживанием его, Ефремова, театральной юности. Не то чтобы он вырубил березовую аллею или отказался от «тоски по лучшей жизни». Он просто расслышал в пьесе Чехова иной диагноз. В спектакле нет учительской интонации, нет очевидной перспективы, никакого огонечка впереди. Вращение дома и сада замкнуто в круг, из которого никому не дано вырваться. Невозможно изменить «порядок действий», но это не лишает нас ни мужества, ни понимания того, что жизнь есть короткий дар, который вот‑вот отберут. Именно так — с жадным ощущением короткого чуда жизни — существуют в спектакле Маша (Е. Майорова), Ирина (П. Медведева), Ольга (О. Барнет). Этой же невоплощенностью пронизывает свою роль В. Гвоздицкий (Тузенбах) — «беспечный и легкий как лист бумаги… дунешь — улетит». Да они все тут из какого-то крайне непрочного материала — будь то бравый полковник Вершинин (В. Любшин), жалкий и бесконечно трогательный учитель Кулыгин (А. Мягков), мямля Андрей (Д. Брусникин) или допивающий, добивающий свою нескладную жизнь доктор Чебутыкин (В. Невинный). Всех их бесконечно жаль, ни для кого, даже для Наташи (Н. Егорова) и Соленого (А. Жарков), у режиссера не нашлось ненависти или презрения. «Три сестры» как создание актерского ансамбля держатся на предельной объективности режиссера, граничащей с отчаянием.

Самый беспощадный спектакль чеховского цикла, «Три сестры», как ни странно, и самый обнадеживающий спектакль. Ефремов начинает его эпизодом, присочиненным к Чехову: сестры и офицеры из глубины сцены приближаются к дому, вероятно, возвращаются с кладбища («отец умер ровно год назад»). День рождения и день поминовения сливаются в едином чувстве. Жизнь и смерть братаются, они нераздельны и неслиянны. «Жить хочется чертовски!» — эта интонация первого исполнителя Вершинина через век откликнулась в новой версии. Надежда, кажется, скрыта в самом движении по кругу, которое проведено с абсолютной последовательностью. Пройдет ведь не только весна и лето, но и эта зима, и эта осень, в которую убили барона. Вновь наступит май, и зацветет сад, который в финале спектакля полностью вытесняет и замещает чеховский дом. Он отъезжает в глубину, растворяется среди деревьев, в догорающем темном осеннем вечере. Звучит Скрябин, который перекрывает своим трагизмом и военный Марш, и чебутыкинскую тарарабумбию, и молитвенные слова безнадежно {194} одиноких женщин, становящихся такой же частью природы, как деревья или облака.

В новой версии «Трех сестер» спрессован жизненный опыт поколений, о возможном счастье которых герои Чехова столько рассуждают. Полнейшее несовпадение прогноза и реальности не побудило режиссера ни к жесткой иронии, ни к агрессивному напоказ отчаянию. Тут правит интонация со-страдания, со-переживания, направленная, скорее, на нас самих, чем в прошлое. Это почувствовали те, кто отозвался на мхатовский спектакль как на событие личной жизни. Едва ли не первой оказалась Л. Петрушевская, которая выступила не то со статьей, не то с исповедью, в которой чеховские мотивы оркестрованы в духе той музыки, которую слышит автор «Московского хора». Это она разглядела «свиные глазки» Наташи, насилующей безвольного мужа, это она увидела в истерике Ирины момент странной «подготовки»: «Так ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха». Болью отозвались в современном авторе МХАТа некоторые классические тирады. «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни», — вспоминает она и продолжает в строку: «Ну и они в результате получили в руки кайло и тачку, при этом мерзлоту и кандалы, а спать ходили вместе на нары». Входило ли такое восприятие в замысел режиссера? Не знаю. Но то, что спектакль спровоцировал именно такой отзыв, не случайно: всей своей человеческой и художественной природой Ефремов был нацелен на то, чтобы из МХАТа, как сказал бы основатель театра, уносили с собой жизнь.

Перед тем как удалиться со своей бригадой в Царство Польское, полковник Вершинин привычно философствует. Обессмысленные сценической риторикой, его слова в контексте новых «Трех сестер» приобрели объясняющую силу: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить…»

Вот в этом «громадном пустом месте», которое нечем пока заполнить, мы и оказались. В этом пространстве и в этом времени существуют чеховские «Три сестры» на сцене Художественного театра 1997 года. В этой же точке существует и Художественный театр, подошедший к своему столетию.

История завершила свой очередной круг.

# **{****195}** Автор театра

## **{****196}** Уход

### Приглашение на казнь

Булгаков покинул Художественный театр осенью 1936 года. Заявление об уходе написал «с каким-то даже сладострастием», дав зарок не переступать порога этого театра. С этого дня создатель «Турбиных» не бывал на своем спектакле, не поздравил ни одного мхатовца с очередной наградой, поощрением или другим «знаком внимания», которые сыпались на этот театр, как из рога изобилия. На просьбу своего друга Я. Л. Леонтьева, заместителя директора Большого театра, написать приветственный адрес по случаю 40‑летия МХАТа (осенью 1938 года) драматург взмолился: «Яков Леонтьевич! Хотите, я напишу адрес вашему несгораемому шкафу? Но МХАТу, зарежьте меня — не могу, я не найду слов».

В июне 1934 года из писательской надстройки в Нащокинском увезли О. Мандельштама. Во время обыска за стеной у Кирсанова — это вспомнит Ахматова — играла гавайская гитара. В этом доме жил и Булгаков. Через несколько недель следователь передал жене арестованного поэта спущенную сверху реляцию: «Изолировать, но сохранить». В сущности, сходным было решение по «булгаковскому делу». Изолированный, но, в отличие от Мандельштама, «сохраненный», он получил возможность со стороны наблюдать за диковинными превращениями умов, людей, талантов. Предвосхищение человеческих поступков и реакций стало постоянной семейной игрой, приносившей особого рода горькую радость. Тема «как он все угадал», столь важная в «закатном романе», в значительной степени произрастает на почве литературного и театрального изгойства. Насильственно отрезанный от литературной и театральной жизни, он получил взамен возможность {197} видеть людей и события такими, какими они были на самом деле.

События второй половины 30‑х годов принимали все более кровавую окраску. В семейной булгаковской хронике отмечены аресты Б. Пильняка, М. Кольцова, С. Клычкова, И. Бабеля, Н. Венкстерн, А. Пиотровского, В. Киршона, Вс. Мейерхольда, Б. Ясенского, Ивана Катаева, самоубийства Гамарника, Любченко, расстрелы Тухачевского и других крупнейших военачальников. Воображение автора «Мастера и Маргариты» питается фантастическими газетными сообщениями, вроде статьи в «Правде» о докторе Плетневе, лечащем враче Горького, «профессоре — насильнике — садисте», якобы укусившем за грудь свою пациентку. Комментаторы «Мастера и Маргариты» через десятилетия обнаружат реальные источники самых причудливых изобретений романиста. Вот, скажем, сказочное место главы «Великий бал у сатаны», где рассказывается об одном из «новеньких»: тот велел своему знакомому, находящемуся от него в зависимости, обрызгать стены кабинета ядом. Это не придумано писателем. На мартовском процессе 1938 года П. Буланов, помощник Ягоды, давал показания в том, что он готовил покушение на наркома внутренних дел Ежова: «Когда он [Ягода] был снят с должности наркома внутренних дел, он предпринял уже прямое отравление кабинета и той части комнат, которые примыкают к кабинету, здания НКВД, там, где должен был работать Николай Иванович Ежов. Он дал мне личное распоряжение приготовить яд, а именно — взять ртуть и растворить ее Кислотой. … Опрыскивание кабинета было произведено Сиволайненом (сотрудником НКВД) в присутствии меня и Ягоды».

Апокалипсис входит в быт. Вырабатывается кодекс личного Поведения в условиях ежедневного террора: быть ко всему готовым, не растравлять свою и чужую душу, не убегать «крысьей побежкой на неизвестность от опасности», ждать, «пока к вам придут». Не выражать соболезнований, но помогать, чем можешь, и Делать то, что в твоих силах. Булгаков принимает участие в судьбе Николая Эрдмана, вызволенного из ссылки, но не имеющего права проживания в Москве. Сам поднадзорный и затравленный, он обращается с письмом к Сталину с просьбой о смягчении участи друга-драматурга.

Современного читателя, воспринимающего события 1937 года из другого времени, может смутить одно обстоятельство: а как же Булгаков избежал общей участи? «Забыли»? Или продолжала действовать {198} «охранная грамота», выданная в виде телефонного звонка в апреле 1930 года? По дневнику Е. Булгаковой видно, как Сталин время от времени пролонгировал эту самую «охранную грамоту», подавал сигналы, которые воспринимались его сатрапами как подтверждение снисходительно брошенного разрешения: «Живи!» Этим, вероятно, объясняется, что индивидуальная судьба Булгакова не была выкроена по общей мерке. Не слившись «с гурьбой и гуртом», он, однако, был обречен едва ли не на самую изощренную духовную муку, растянутую на целое десятилетие. То, что разрешение на жизнь было одновременно и «приглашением на казнь», он понял далеко не сразу. Вплоть до осени 1939 года он питался иллюзиями, сопротивлялся, надеялся, впадал в глубокую депрессию, опять на что-то рассчитывал, а потом с новой ясностью сознавал, что у него нет ни одного шанса: «М. А. сказал, что чувствует себя, как утопленный человек, — лежит на берегу, волны перекатываются через него».

Волны 1937 года Булгакова не поглотили. Более того, этот год оказался в судьбе автора «Мольера» временем очередных иллюзий. Проблески изменения ситуации возникали по мере того, как под покос пошли многие из тех, кто травил Булгакова на протяжении всей его литературной жизни. Гибель Л. Авербаха и В. Киршона, кличка «бандит», приклеенная к Р. Пикелю, исключение из партии А. Афиногенова и А. Безыменского, аресты и гибель многих иных булгаковских оппонентов породили версию о возможном повороте в судьбе автора «Турбиных». В дневнике запечатлена мстительная и в чем-то утоляющая душу женская эмоция: «Отрадно думать, — записывает Елена Сергеевна, прочтя сообщение о предании суду Ягоды, — что есть все-таки Немезида и для таких людей». Образ Немезиды не раз возникает на страницах дневника, когда короткое сообщение об аресте многолетнего булгаковского противника или «плохая статья» в «Правде», посвященная пьесе процветающего драматурга, сопровождается вспышкой удовлетворенного чувства: «Закончилась карьера!» или: «Да, пришло возмездие». Вполне понятная человеческая эмоция, вошедшая в состав романной Маргариты, не была сколько-нибудь стойкой у Е. С. Булгаковой. Что касается автора «Мастера и Маргариты», то он не соблазнился чувством торжества над поверженными литературными врагами. Во всем этом он, скорее, видел «продуманный распорядок действий», который никак не менял его собственного положения.

Из многочисленных «обнадеживающих» сюжетов 37‑го года {199} приведу только один, но очень характерный. Начало мая совпало с новым и очень обостренным переживанием тупиковой жизненной ситуации. Большой театр, в еще большей степени, чем МХАТ, поглощал мозг и время пустой и бессмысленной работой, исхода которой ни внутри театра, ни вне его Булгаков не видел. 2 мая в дневнике Е. С. записано: «М. А. твердо решил писать письмо о своей писательской судьбе. Дальше так жить нельзя. Он занимается пожиранием самого себя». В эти дни, заполненные обдумыванием очередного «письма наверх», читкой друзьям первых глав романа о Христе и дьяволе (название еще не установилось), в квартире (в отсутствие М. А.) раздался звонок некоего Добраницкого. По поручению «очень ответственного товарища» он просил передать Булгакову: «Теперь точно выяснилось, что вся эта сволочь… специально дискредитировала М. А., чтобы его уничтожить, иначе не могли бы существовать как драматурги они… Булгаков очень ценен для Республики, он — лучший драматург…» На другой день Добраницкий вел разговор уже с самим Булгаковым: «… мы очень виноваты перед вами, но это произошло оттого, что на культурном фронте у нас работали вот такие, как Киршон, Афиногенов, Литовский… Но теперь мы их выкорчевываем. Надо исправить дело, вернувши вас на драматургический фронт. Ведь у нас с вами (то есть у партии и драматурга Булгакова) оказались общие враги и, кроме того, есть и общая тема — “Родина”». В дневнике тут же приводятся поясняющие слова: «М. А. говорит, что он (Добраницкий. — *А. С*.) очень умен, сметлив, а разговор его, по мнению М. А., — более толковая, чем раньше, попытка добиться того, чтобы он написал если не агитационную, то хоть оборонную пьесу».

В сущности, Добраницкий выразил «общемосковскую» точку зрения: «… теперь, в связи со всякими событиями в литературной среде, положение М. А. должно измениться к лучшему». В эти же Месяцы физического истребления бывших лидеров РАППа является удобная, на десятилетия пущенная в ход и до сегодняшнего дня имеющая своих приверженцев версия о том, кто же погубил писателя Булгакова. Лучше всего это формулирует в те майские дни Новый работник литчасти МХАТа В. В. Рафалович (вскоре арестованный). Обвиняя А. Афиногенова и В. Киршона во всех смертных грехах, Рафалович говорил на мхатовском активе: «При помощи Гейтца, бывшего одно время директором Театра, авербаховцы пытались сделать Художественный театр “театральным органом” РАППа…» Рафалович говорил (и это записано в дневнике со слов {200} О. Бокшанской) о вреде РАППа, о том, «какие типы в ней орудовали… вот что они сделали, например: затравили, задушили Булгакова, так что он вместо того, чтобы быть сейчас во МХАТе, писать пьесы, — находится в Большом театре и пишет оперные либретто…»

Б. Киршон, А. Афиногенов и Л. Авербах были в приятельских отношениях с Г. Ягодой. Крах последнего немедленно сказался на их судьбе. На мхатовских проработках А. Афиногенов каялся в том стиле, который сформировался на первых судебных процессах. Покаяние драматурга было обращено к тому же лицу, к которому собирался обратиться и Булгаков. «Политический смысл того, что произошло со мной, — говорил автор “Страха”, — это прежде всего моя катастрофа политическая и отсюда моя катастрофа художника. … Ярким свидетельством моего творческого тупика явилась пьеса “Ложь”, не увидевшая сцены. Партия вовремя давала мне сигналы, но я игнорировал их». Сигналы, как известно, были поданы в виде разгромных замечаний Сталина, уничтоживших пьесу, в которой с неожиданной остротой возникала картина узаконенного двуязычия и двоедушия людей как нормы общественного поведения.

Нет никакого резона отводить от рапповцев обвинения в том, что в конце 20‑х годов они произвели погром русской словесности. Но нет никакого смысла в подмене понятий: действия «неистовых ревнителей» никогда не могли бы иметь таких катастрофических последствий, если бы они не получили верховный мандат на владение литературой. В редакционной статье «Правды» от 2 декабря 1929 года совершенно недвусмысленно было объявлено, что именно РАПП является единственным и полномочным выразителем партийных интересов в области искусства и проводником «генеральной линии». Напомню, что руководство РАППа не избиралось демократически, а кооптировалось непосредственно Центральным Комитетом партии. Руками рапповцев был осуществлен разгром «попутнической» литературы, на следующем этапе они стали не нужны и были столь же безжалостно перемолоты отлаженной машиной, которой они были одновременно и создателями, и жертвами. Сюжет, описанный у Пастернака: «Я знаю, вы не дрогнете, сметая человека. Что ж, мученики догмата, вы тоже жертвы века».

Булгаков в этой печальной механике превосходно разбирался и полагал для себя немыслимым участие в торжестве по поводу истребления «мучеников догмата». 27 апреля 1937 года Е. С. Булгакова записывает: «Шли по Газетному. Догоняет Олеша. Уговаривает М. А. пойти на собрание московских драматургов, которое {201} открывается сегодня и на котором будут расправляться с Киршоном. Уговаривал выступить и сказать, что Киршон был главным организатором травли М. А. Это-то правда. Но М. А. и не подумает выступать с таким заявлением и вообще не пойдет».

Это уже не эмоция любящей и страдающей женщины, но та земля, грунт, основа, на которых покоился булгаковский характер, кодекс личного поведения и чести. На протяжении всего 37‑го года театральная среда пережевывала слух о том, что «сейчас будет сильный поворот в пользу Маки», как скажет О. Бокшанская, воодушевленная разгромом, учиненным в Художественном театре А. Афиногенову и В. Киршону (на мхатовском собрании И. Судаков и П. Марков вынуждены были оправдываться за то, что они «привели» этих драматургов в Художественный театр). «Советую ему — пусть скорей пишет пьесу о Фрунзе!» — заключала секретарь Немировича-Данченко.

Проблема выбора касалась Булгакова самым непосредственным образом. Начиная с конца 20‑х годов писатель должен был беспрерывно выбирать. В одном из писем Сталину сказано: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженый ли волк, он все равно не похож на пуделя».

В том, что Булгаков был «один-единственный литературный волк», он ошибался. «Век-волкодав» бросался на шеи многих его литературных и театральных современников. В том, что Булгаков был одним из немногих, кто не сумел и не захотел «выкрасить шкуру», он был прав. Формы и способы «перекрашивания» или «перестройки» были самые изощренные. Нельзя было не только не высказаться, но нельзя было и отмолчаться. Под коллективными и индивидуальными откликами на судебные процессы 30‑х годов стоят подписи таких булгаковских современников, как Б. Пастернак, А. Платонов, И. Бабель, Б. Пильняк, Ю. Тынянов. Подписи Булгакова нет нигде, если не считать его отклика на потопление советского торгового парохода «Комсомол» («Литературная газета», 1936, 26 декабря). Однако давление среды и «общественного мнения» было очень велико. Советы «перекраситься» идут рефреном через все 30‑е годы и разрешаются в конце концов созданием «Батума».

Вот несколько дневниковых записей на эту тему:

11 декабря 1933 года. «Кажется, шестого был звонок в Театр из “Литературной энциклопедии”. Женский голос: “Мы пишем {202} статью о Булгакове, конечно, неблагоприятную. Но нам интересно знать, перестроился ли он после "Дней Турбиных"?”»

Булгаковский комментарий: «Жаль, что не подошел к телефону курьер, он бы ответил: так точно, перестроился вчера в 11 часов».

Вечером пришла сестра Булгакова Надежда Земская и передала мнение одного коммуниста, дальнего родственника ее мужа. Он сказал про Булгакова: «Послать бы его на три месяца на Днепрострой, да не кормить, тогда бы он переродился».

Комментарий автора «Бега»: «Есть еще способ — кормить селедками и не давать пить».

29 августа 1934 года. «Вчера пришел по делу Загорский (из Киева), внезапно почувствовал себя плохо, остался ночевать.

М. А. пошел с Колей Ляминым к Поповым; а мы с Загорским проговорили до рассвета о М. А.

— Почему М. А. не принял большевизма?.. Сейчас нельзя быть аполитичным, нельзя стоять в стороне, писать инсценировки.

Почему-то говорил что-то вроде:

— Из темного леса… выходит кудесник (писатель — М. А.) и ни за что не хочет большевикам песни петь…».

(Ср. в передаче И. Гронского высказывание Б. Пильняка: «Я понял, что сейчас надо идти с большевиками, а если не пойдешь с большевиками, удочки надо сматывать».)

{203} В 1937 году позиция «кудесника», не желающего петь нужные песни, вызывает глубокое сочувствие. Каких только спасительных предложений он не получал: Ф. Кнорре предлагал ему тему перевоспитания бандитов в трудовых коммунах ОГПУ (на сходном материале возник один из самых знаменитых спектаклей тех лет — «Аристократы», смысл которого в дневнике уложен в несколько слов: «пьеса — гимн ГПУ»). Ему советовали сочинить авантюрный роман, оборонную или антирелигиозную пьесу. Ему грозили, что если такой пьесы не будет предъявлено, то снимут с репертуара «Дни Турбиных», спектакль, на нитке которого была подвешена его жизнь. Пожалуй, лучше всего эта тема была проявлена в разговоре с В. Дмитриевым. На его предложение писать агитационную пьесу Булгаков ответил: «Скажите, кто вас подослал?» Тогда художник произнес страстную тираду, ерническую и серьезную одновременно: «Довольно! Вы ведь государство в государстве! Сколько это может продолжаться? Надо сдаваться, все сдались».

20 августа Добраницкий пришел в булгаковский дом и вновь начал строчить по старой схеме. Вот уж и Ангаров арестован (ответственный работник ЦК, который сыграл, как считал Булгаков, плохую роль в судьбе «Ивана Васильевича» и «Минина и Пожарского»), и потому собеседник «упорно предсказывает, что судьба М. А. изменится сейчас к лучшему, а М. А. так же упорно в это не верит». Вслед за этим идет запись, особым светом озаряющая сложившуюся литературно-биографическую ситуацию, завязанную в апреле 1930 года.

«— А вы жалеете, — спрашивает Добраницкий, — что в вашем разговоре 1930‑го года со Сталиным вы не сказали, что хотите уехать?

— Это я вас могу спросить, жалеть ли мне или нет. Если вы говорите, что писатели немеют на чужбине, то мне не все ли равно, где быть немым — на родине или на чужбине?»

Через три месяца в дневнике короткая запись — без комментариев — об аресте излишне любопытного журналиста-осведомителя.

Никаких новых пьес после ухода из Художественного театра Булгаков долго не затевает. Он будто выполняет зарок, данный в письме к В. Вересаеву: «Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим донкихотством с моей стороны. И больше я его не повторю… На фронте драматических театров меня больше не будет».

{204} Клятвы не помогают. Сценическая кровь бунтует, бросая драматурга то к окончательной отделке «Бега», то в буквальном смысле заставляя «донкихотничать»: в «обнадеживающую» осень 1938‑го Булгаков берется за инсценировку «Дон Кихота» для вахтанговцев. Приступая к работе над пьесой, по старой привычке Булгаков подбирает эпиграф, на этот раз строки из посвящения Сервантеса своему покровителю: «Вложив ногу в стремя, *в предсмертном волнении*, пишу тебе это, великий сеньор». В словах, выделенных Булгаковым, отсвет его собственной ситуации, которую он напряженно осмысливал. «Вложив ногу в стремя», писатель пытается найти выход к живой современности, которая разворачивается перед ним во всем своем кровавом и мрачном обличии. Именно в 37‑м году, отложив в сторону «Записки покойника», он решает завершить свою главную книгу. Он ищет опору нравственного поведения человека в труднейших обстоятельствах. Страницы прощального романа едва ли не сильнее всего поражают спокойствием, ясностью и просветленностью авторского сознания, его способностью увидеть свой день в потоке истории.

Роман он не «представил». Осенью 1938 года, казалось бы, вопреки всей своей предшествующей писательской жизни и вопреки тому, что было им предсказано в только что сотворенной книге, Булгаков пытается вновь переиграть и переломить судьбу. Вслед за «Мастером и Маргаритой», еще не отделав роман, он решается, он соглашается написать пьесу о Сталине. Решается или соглашается? Этот важный вопрос обсуждается много лет с разных позиций. Мемуаристы — в частности В. Виленкин и С. Ермолинский, люди, близкие к Булгакову в то время, — выдвигают противоположные версии. В. Виленкин отрицает «довольно прочно сложившуюся легенду», по которой Булгаков в истории с «Батумом» «сломался», изменил себе под давлением обстоятельств, был вынужден писать не о том, о чем хотел, с единственной целью — чтобы его начали наконец печатать и ставить на сцене его пьесы. Автор «Воспоминаний с комментариями» свидетельствует, что Булгакова «увлекал образ молодого революционера, прирожденного вожака, героя (это *его* слово) в реальной обстановке начала революционного движения и большевистского подполья в Закавказье. В этом он видел благодарный материал для интересной и значительной пьесы».

Предложение МХАТ питалось, по В. Виленкину, благородным стремлением помочь драматургу выйти к зрителю с произведением, {205} которое было естественным для времени, для исторического момента.

С. Ермолинский в своих воспоминаниях осмысливает этот сюжет в противоположных тонах: «“Уговоры” продолжались. С ним разговаривали люди, которым небезразлична была его судьба, милые люди. Ах, милые, милые! Без сомнения, они самоотверженно бились за процветание своего театра, мучительно выстраивая его репертуар, а это — тоже вне всякого сомнения — означало и его успех! Их общий успех!» Коротко говоря, МХАТ тут выступает в роли искусителя, а Булгаков — в роли соблазненного художника, проявившего малодушие и трусость, «самый страшный порок на свете».

При этом нравственная сторона дела касается только Булгакова, и кажется, никто еще не задал вопрос с другого, так сказать, конца: а что же Художественный театр? Почему он пришел к такому страстному желанию поставить «Батум» и как это желание согласуется со всей мхатовской историей 30‑х годов? Или этические нормы индивидуальны, не применимы к коллективу художников и не могут быть исследованы на судьбе театра и даже такого театра, который в истории русской культуры занимает не меньшее, так скажем, место, чем драматург Булгаков?

Тут же встает и другая проблема: если «Батум» есть акт капитуляции Булгакова, то почему же этот акт «сдачи» не был принят и высочайшим образом одобрен? Почему эта пьеса была категорически запрещена?

На все эти вопросы ответов пока нет, а без них невозможно понять характер драмы, разыгравшейся в 1939 году. Для Художественного театра история с «Батумом» — печальный эпизод, Булгакову она стоила жизни.

### Под крылом у гибели

В дневнике Елены Сергеевны Булгаковой собраны самые саркастические и горькие высказывания Булгакова о Художественном театре. Многократно отмечено, что руководители МХАТа погубили драматурга, прокомментирована каждая их ошибка, осмыслены и даже предсказаны основные повороты мхатовской Жизни 30‑х годов. Вскоре после ухода из МХАТа Булгаков увидел, что его имя из истории этого театра практически исчезло. В многочисленных статьях, буклетах, посвященных Художественному театру и написанных многими из тех, с кем автор «Турбиных» и «Мольера» работал рука об руку, о Булгакове уже не говорилось {206} ни единого слова. Когда МХАТ собрался на гастроли в Париж в августе 1937 года, то предполагавшиеся поначалу «Дни Турбиных» были заменены на спектакль «Любовь Яровая», поставленный Немировичем-Данченко по прямому совету Сталина. Булгаковский спектакль не был включен в юбилейную афишу осенью 1938 года, несмотря на то, что он к тому времени прошел уже восемьсот раз и прочно удерживал лидерство в советском репертуаре МХАТа. «Театр, созданный для славы страны», проходил свой путь, драматург, давший ему такую аттестацию на пороге вступления в мхатовские стены, — свой. Их пути в последний раз пересекались на сталинском сюжете.

Вязать цепочку приходится с самого начала.

С конца 20‑х годов Станиславский и Немирович-Данченко вместе свой театр не вели. Их художественная и человеческая рознь, усиленная с двух сторон влиянием околотеатральных людей, любивших ловить рыбу в мутной воде театральной склоки, привела к полному отчуждению двух режиссеров. Началось это отчуждение гораздо раньше. Напомню, что после того, как Станиславский с группой ведущих актеров прибыл из двухлетних гастролей по Европе и США, Немирович немедленно отправился в Америку со своей Музыкальной студией, а затем остался в Голливуде до начала 1928 года. Вернувшись в Москву, он выдвинул в качестве противовеса административному управлению, сложившемуся при Станиславском, молодое руководство (так называемую «шестерку»). Станиславский этих нововведений не принял. Осенью 1928 года он тяжело заболел и вернулся к делам только через два года. В июне 1931 года Немирович-Данченко, в свою очередь, уезжает за границу, в Германию и Италию, и возвращается оттуда только к началу июля 1933 года. Вскоре Константин Сергеевич отбывает на длительное лечение в Ниццу, откуда возвращается в начале августа 1934 года, возвращается, чтобы с осени того же года уже не переступать порога Художественного театра. Информацию о жизни МХАТа он получает в основном от членов своего «тайного кабинета», умевшего превосходно играть на слабых струнах его высокой, по-детски доверчивой и одновременно, как и у многих театральных людей, подозрительной души. Вражда двух руководителей приводила не только к чудовищным деформациям в области театрального быта, но и к гораздо более тяжелым последствиям. В самый серьезный час своей истории МХАТ оказался расколотым внутритеатральной склокой. Нравственные {207} силы коллектива были истощены и подорваны именно тогда, когда надо было решать не проблемы организационного строения, но саму возможность существования Художественного театра.

Дело шло именно о возможности существования МХАТа как явления русской культуры, покоившегося на совершенно определенных принципах. В этом плане никаких существенных различий между частной судьбой писателя Булгакова и судьбой коллективного художника, именуемого МХАТом, не было. На том же рубеже «великого перелома», когда Булгаков обратился с письмом к Сталину, с аналогичным документом обратился в правительство и Станиславский. В его письме были сформулированы условия, без выполнения которых Художественный театр далее не мог существовать. Как известно, некоторые из этих условий были приняты и выполнены. МХАТ был взят под государственную опеку и защиту, поставлен в монопольное и совершенно исключительное положение среди других театров страны. Его тоже по-своему «изолировали» и «сохранили», создав некий «оазис социализма» на театральном фронте. Новый МХАТ призван был продемонстрировать перед цивилизованным миром преемственность сталинской культурной политики. Далеко не сразу в Художественном театре поняли, какой глубины и разрушительной силы угроза скрыта в верховной ласке. Годы рапповских наскоков и давления отложились в памяти таким воспоминанием, что покровительство правительства и лично Сталина на первых порах было воспринято как очень благоприятное именно для развития искусства театра. Осенью 1933 года Станиславский из Ниццы отправляет послание к 35‑летию МХАТа. Перечисляя в емкой и сжатой формуле основные события века, через которые прошел и среди которых выжил театр, Константин Сергеевич заканчивал на оптимистической ноте: «Сегодня, в день своего тридцатипятияетия, МХАТ жив, Признан и заботливо охраняется ЦИКом».

«Заботливый ЦИК» пользовался разнообразными методами. Ливень наград и привилегий сочетался с обещанием творческой свободы. По отношению к всемирно прославленным режиссерам Сталин действовал крайне осмотрительно и осторожно, стараясь сохранить их «для славы царствования». После инфаркта, перенесенного осенью 1928 года, Станиславский получил от правительства длительный отпуск с полным сохранением жалованья и выдачей ему в валюте трех тысяч долларов. Сообщая об этом С. Бертенсону, {208} Немирович-Данченко неожиданно заключает: «Станиславского власти любят так же, как и любили. Конечно, гораздо больше, чем меня».

В ситуации «года великого перелома» Немирович-Данченко вновь поставил перед собой вопросы, казалось бы, бесповоротно снятые в тот момент, когда он решил возвратиться из Голливуда в Москву. Можно ли существовать в Москве Художественному театру как «культурнейшему учреждению России»? В письмах к Бертенсону Немирович вспоминает «противное, как клопы и комары, “идеологическое” испытание» 1929 года и, несмотря на всю свою закалку, несмотря на то, что он ощущает себя «слишком хорошо поставленным», у него вырывается редкое признание: «Но разве Вам не ясно, что мне приходится “зажимать” в душе! И как часто!»

Биограф Немировича-Данченко подметит одну психологическую черту руководителя МХАТа: умение открывать новое время, как новую пьесу. Мы до сих пор не знаем, чего стоила Немировичу-Данченко способность «зажимать» собственную душу, чтобы с какой-то изумляющей пластичностью вписаться в театральный интерьер советской эпохи.

Булгаков воспринимал в основном внешнюю канву этой метаморфозы, отмечая малейшие промахи Немировича-Данченко, будь то промахи стилистические (в книге «Из прошлого»), или промахи стратегические, связанные с политикой МХАТа. «Филистер» — самое нежное из определений режиссера, с которым Булгакову предстояло в последний раз встретиться именно на постановке «Батума».

Не менее драматичной была ситуация, сложившаяся в Леонтьевском переулке. Сознавал ли Станиславский, «изолированный» и «сохраненный» в своем особняке, что происходит за его стенами? Доходила ли до него какая-то реальная информация о жизни страны? Судя по множеству свидетельств, Константин Сергеевич, как и Горький в те годы, воспринимал происходящее неадекватно. Изоляция привела к опасному смещению и притуплению его нравственного зрения. Он не почувствовал, что экстренный, хамский по форме и ничем не мотивированный разгром МХАТ‑2‑го является одним из позорнейших событий, предвещавших будущий разгром театров Мейерхольда и Таирова. Развязанная в январе 1936 года борьба с так называемым «формализмом» была воспринята в Леонтьевском переулке совсем в иных красках, чем это было на самом деле. К. С. даже казалось, а в искренности его {209} сомневаться не приходится, что государственное искоренение «формализма» есть акт высокой заботы вождей об истинном искусстве, поддержка его здоровых тенденций. И даже то, что кампания была развязана сверху, не изменило его мнения о просветительском характере мероприятия: «В защиту подлинного искусства выступили не мы сами — артисты, а партия и правительство».

В то время как МХАТ раздирался внутренними конфликтами, в Москве складывались и утверждались такие приоритеты, которые на корню подрывали самые основы «культурнейшего учреждения России». Когда Немирович-Данченко увидит, что в списке первых народных артистов Союза ССР нет Мейерхольда, он прокомментирует выбор трезво и точно: «Это подчеркивает направление». Новому направлению надо было соответствовать, новый официальный статус — поддерживать. И они поддерживали. «Покорение МХАТа» было одной из важнейших побед сталинской театральной политики.

В 1946 году Вс. Вишневский будет выступать перед труппой МХАТа, и тезисы его выступления сохранятся в дневнике О. С. Бокшанской. Призывая мхатовцев вдуматься в мудрые строки ждановского доклада и соответствующего постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», драматург припомнил старые грехи Художественного театра, все его ошибки и прежде всего, конечно, пьесы Булгакова. Среди прочего он процитировал фразу Сталина, относящуюся к покойному автору «Батума»: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать». Перепроверить утверждение давнего и закоренелого врага Булгакова невозможно, но приведенная фраза кажется вполне вероятной и многое объясняющей не только в истории с «Батумом», но и в мхатовской истории 30‑х годов.

Сталин «научил» на себя работать и Художественный театр. Он был не только усердным и постоянным зрителем этого театра, но и активным истолкователем виденных спектаклей, своего рода высшим судьей и цензором (хотя от этой своей роли не раз отказывался: я, мол, в искусстве ничего не понимаю, «вот как революции делать знаю», — фразу Сталина, брошенную после просмотра «Врагов», со слов Немировича-Данченко запишет его секретарь). Он контролировал, по сути, всю жизнь этого театра, начиная с репертуарной политики и кончая тем, кто поедет из актеров отдыхать летом за границу. Вкус к «большому стилю», овладевший театральной культурой эпохи и по-своему преломленный в «Мольере», {210} в его «тяжелой пышности», был его личным вкусом, отвечал его представлениям о фасаде нового государства. Он определил для МХАТа режим «наибольшего благоприятствования», который проявлялся в разных вещах. Система Станиславского была поддержана в официальном порядке, извечные оппоненты МХАТа один за другим уходили не только со сцены, но и из жизни. Руководителям театра он позволял некоторые вольности, театру как коллективному художнику — не разрешал. Станиславский мог протянуть руку уничтоженному Мейерхольду — это был поступок совсем не рядовой. Немирович-Данченко мог отказаться от интервью газетчикам по поводу закрытия Мейерхольдовского театра — это был тоже по тем временам не рядовой поступок. Но коллектив Художественного театра, руководимый Станиславским и Немировичем-Данченко, ликвидацию Мейерхольдовского театра должен был приветствовать и приветствовал на специальном митинге. Резолюции митинга и личным заявлениям выдающихся актеров была отдана полоса мхатовской многотиражки, первые страницы которой были посвящены чествованию Станиславского (в январе 38‑го года К. С. исполнилось 75 лет). Тот, кто сочинил антимейерхольдовскую резолюцию от имени МХАТа, постарался ударить первого исполнителя Треплева побольнее, так, как умеют это делать только театральные люди. Помимо дежурных упреков в формализме, утрате связей с советской общественностью режиссеру было брошено еще и обвинение в том, что в его театре «процветает семейственность и протекционизм».

Начиная с середины 30‑х годов. Художественный театр был выведен из-под какой-либо критики. Вот обычные заголовки статей, посвященных МХАТу тех лет: «Гордость советского народа», «Лучший театр Страны Советов», «Замечательный театр нашей страны», «Передовой театр советского народа». И сам театр, и его актеров беспрерывно награждают: званиями, премиями, возможностью проводить летний отдых за границей (это в условиях, когда всем остальным настойчиво прививается, как сказано в одном из булгаковских писем Сталину, «психология заключенного»). На гастролях внутри страны театр принимают с невиданной роскошью, отводят ему лучшие гостиницы, загородные правительственные резиденции. В 1937 году Сталин посылает Художественный театр на гастроли в Париж, и это был поистине «королевский подарок».

За подарки надо было платить. Не было, кажется, ни одной политической акции или процесса, ни одного административного {211} решения, касающегося судьбы того или иного художника или спектакля, которое не было бы обеспечено «единодушной» поддержкой мхатовцев. Митинги по поводу казни военачальников, главарей правотроцкистского блока, «параллельного центра», одобрение «не рассчитанной на употребление конституции» (слова Б. Пастернака), приветствие антимейерхольдовской или антитаировской кампании — все это постепенно стало нормой нового общественного статуса МХАТа. Положение «вышки» обязывало.

Артистическая среда, так же как и среда литературная, была подмята и деморализована государственным террором. Права на молчание не было и здесь. Читая коллективное приветствие МХАТа генеральному комиссару государственной безопасности Н. И. Ежову или статью из зала суда, написанную великим актером, содрогаешься и сейчас, спустя десятилетия. Вот зарисовка из зала суда, сделанная Иваном Михайловичем Москвиным для многотиражки «Горьковец». Он описывает подсудимых, проходивших по мартовскому (1938) процессу Бухарина, Рыкова и других. Он фиксирует их лица: лицо Ягоды — «лицо закоренелого преступника, блудливо бегающие глаза, рот убийцы, отравителя. Я смотрю на этого омерзительного выродка и убийцу, смотрю на хитрое Шакалье лицо Крестинского… и руки сжимаются в кулаки».

Действительно закоренелого убийцу (через него мхатовцы обычно хлопотали о заграничных паспортах) от мученика Н. Н. Крестинского артист не отличил. Ни система Станиславского, ни опыт игры в чеховских спектаклях, ни душевный опыт такой роли, как Царь Федор Иоаннович, не помогли распознать подлинное сквозное действие и подтекст гиньольного политического спектакля. Как раз в тот день, который описан в «Горьковце», Н. Н. Крестинский, отрекшийся накануне от самооговора, был, как теперь стало известно, доставлен из Лефортовской тюрьмы и соответствующим образом «подготовлен» для очередного публичного покаяния.

Да разве один Иван Михайлович Москвин «не распознал» и Не отличил?! Это было тяжелое массовое социальное заболевание, Имевшее чрезвычайно сложные и самые разнообразные причины. Надежда Яковлевна Мандельштам полагала, что человеческая судьба есть не таинственная внешняя сила, а «математически выводимое производное из внутреннего заряда человека, и основной тенденции эпохи». По отношению к «вегетарианским временам» эта формула, может быть, и верна. Во времена кризисные, когда разрешают лить «кровь по совести», когда «основная тенденция {212} эпохи» полностью покрывает индивидуальную жизнь, приходится проводить археологические раскопки, чтобы обнаружить «внутренний заряд человека». Кого обольстили, кого убедили, кого сломали, кого запугали, кто сам поверил, кто был предрасположен к абсолютной несвободе и с радостью совместил свой внутренний заряд с «основной тенденцией» — как тут математически вывести «производное», которое сплошь и рядом не имело своего лица? Отклики мхатовцев на московские процессы как две капли воды однородны с откликами крупнейших писателей, композиторов, врачей и ученых. Для одних подпись под «одобряющей» резолюцией была равна сохранению жизни, для других — знаком лояльности, «прививкой от расстрела», как сказано в «Четвертой прозе» Мандельштама. Одни подписывали протокольно, другие находили цветистые метафоры гнева, впрочем, за пределы сложившихся штампов мало кто выходил. Одни сочиняли оды Сталину с веревкой на шее (как О. Мандельштам в 1937 году), из других выжимали «положительные» стихи мощнейшим прессом заложничества: стихотворный подарок Сталину к 21 декабря 1949 года А. Ахматова сделала после того, как осенью 1949 года вновь арестовали сына. «Я под крылом у гибели все тридцать лет жила», — запишет она в «сожженную тетрадь». Но «под крылом у гибели» жили многие. У каждого был, несомненно, свой «внутренний заряд», но «основная тенденция эпохи» распоряжалась со всеми одинаково, не разбираясь в намерениях. Этой «тенденции» было важно, что депутат И. М. Москвин «откликнулся» на процесс, и совершенно безразлично, что тот же Иван Михайлович Москвин мог в частном порядке хлопотать за кого-то из репрессированных или даже начать составлять какое-то письмо «наверх» с просьбой объяснить, что же такое происходит. Немирович-Данченко мог помогать пострадавшим и помогал: Бокшанская сохранит почтовые квитанции его переводов в «архипелаг Гулаг». Но это была глубоко скрытая и никогда не афишировавшаяся сторона личной жизни. В общественном плане, перед лицом всего народа беспартийные художники, имевшие огромный моральный авторитет и всемирную славу, ни в какой форме своим особым положением не воспользовались. «Основная тенденция эпохи» катком прошлась и сровняла с землей личные «внутренние заряды».

Приведу документ времени, важный в свете обсуждаемой темы, — статью Георгия Адамовича, опубликованную в парижской газете «Последние новости» в феврале 1937 года. Сторонний наблюдатель {213} московских процессов, кажется, уловил нечто такое, что мы и полвека спустя не понимаем до конца: «Вот перед нами список людей, требующих “беспощадной расправы с гадами”: профессор такой-то, поэт такой-то, известная всей России заслуженная артистка такая-то… Что они — хуже нас, слабее, подлее, глупее?.. Нет, конечно! Паспортное разделение русской интеллигенции произошло на добрую половину случайно. Одни могли бы оказаться здесь, другие могли бы остаться там; не перебрались же в самом деле за границу только люди, абсолютно несговорчивые, не решили подождать лучших дней на месте лишь те, которым в большевизме с самого начала мерещилась какая-то правда! Нет, если не все, то многое, многое расслоилось случайно, и, право, мало оснований предполагать, что качественный, моральный состав интеллигенции там иной, чем здесь. Значит, вполне возможно, что мы, находись мы сейчас в Москве, — подписывали бы те же воззвания. Значит, тяжесть ложится на нас всех, и нельзя красоваться чистотой риз, пока не доказано, что чистыми они остались бы всегда, везде, при всех обстоятельствах. Почувствовать это необходимо хотя бы для того, чтобы иметь право говорить о тех подписывающих, живущих в иной атмосфере, чем наша, несчастных иным несчастьем, чем наша эмигрантская, беспредметная, беспочвенная свобода. Но тяжесть, всеми разделяемая, остается все-таки тяжестью, — и трудно сказать, где она мучительнее. Ведь абсурдом было бы счесть, что в Москве собрались какие-то отщепенцы, нравственные уроды, потерявшие человеческий облик, и что это они требуют с какой-то маниакальной настойчивостью “крови за кровь”, объясняясь в любви “нашему родному товарищу Вышинскому”, — нет, это обыкновенные люди, такие же, как мы, — и значит, вот что такое обыкновенный человек, вот чем можно заставить его сделаться или хотя бы только казаться в зависимости от обстановки и окружения».

Статья поэта и критика называлась точно — «Без Толстого».

Расплата подписями, честным именем была, конечно, страшной ценой. Не менее страшной была расплата своим искусством, своим голосом. Эта расплата в Художественном театре началась прежде всего в новой репертуарной политике. В ответ на трагедию насильственной коллективизации театр ставит пьесу В. Киршона «Хлеб», того самого драматурга, который выискивал среди своих собратьев «подбулгачников» по образцу того, как это делалось в деревне с «подкулачниками». В феврале 1936 года мхатовская многотиражка сообщает, что Художественным театром принята {214} к постановке новая пьеса Л. Шейнина и братьев Тур «Простое дело». Тут же идет интервью с авторами, рассказывающими об основной теме пьесы: «Излучаемая народными массами, ощутимая любовь к своей социалистической родине». Авторы «хотели показать это всепроникающее и горячее чувство на примере активной помощи широких народных масс следственным властям в их борьбе с врагами нашего Союза, шпионами, диверсантами и их пособниками». В центре пьесы — образ следователя, о котором сказано так: «Кардинальное отличие талантливого следователя Советской страны от столь же талантливого следственного работника буржуазной страны является непременная поддержка трудящихся масс в будничной работе и возможный поэтому твердый расчет на эту классовую поддержку». Замысел пьесы обсуждается мхатовцами прямо в кабинете А. Вышинского. Беспрецедентно в истории МХАТа и другое: принятой в репертуар объявляется пьеса, у которой написан только первый акт.

Спектакль «Простое дело» поставлен не был, но подобного рода затеи прошивают мхатовскую историю 30‑х годов. В конце марта 1939 года Николай Вирта делится с читателями «Горьковца» замыслом новой пьесы «Заговор». Действие пьесы разворачивается между октябрем 1936 и маем 1937 года, ее герои — «участники правотроцкистского блока». Драматург оповещает всех, что план пьесы и ее переработка обсуждались вместе с Немировичем-Данченко, который дал Н. Вирте бесценные советы: «Больше жизненности, правды, убедительности». Как странно звучали эти исконно мхатовские требования в зловещем контексте.

Дело, конечно, не только в пьесах, отыгранных на иных сценах и поставленных, так сказать, «по указанию». Важно было не только то, что «указывали» ставить, но и то, что запрещали. Запреты тоже формировали мхатовскую историю. Вслед за «Бегом» была запрещена пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца», которую Станиславский ставил необыкновенно высоко. «Спросите прямо Ав. Софр.: ставить нам пьесу или же отказаться? — просит Станиславский В. Г. Сахновского. — Я стоял за нее ради спасения гениального произведения, ради поддержания большого таланта писателя».

«Ставить или же отказаться?» — эта немыслимая еще несколько лет назад конструкция, обращенная к А. Енукидзе, вциковскому куратору МХАТа, в начале сентября 1934 года уже считается нормой мхатовской жизни.

Театр отказался от «гениального произведения» Н. Эрдмана; {215} немедленно, не дожидаясь официального указания, снял с афиши булгаковского «Мольера». В 1937 году не выпустили «Бориса Годунова», а через несколько лет не сыграли своего «Гамлета», так широко и свободно задуманного. Многим в 30‑е годы, а некоторым и сейчас запрещенные спектакли и не поставленные пьесы кажутся пустяком рядом с крупными сценическими достижениями и победами театра в те годы. Но эти «пустяки», как оказалось, имели решающее значение для искусства Художественного театра.

Нравственные деформации проникали и в лучшие спектакли театра. Совсем не случайно Немирович-Данченко предлагал для Америки иную версию «Воскресения»: большинство сцен он готов заменить другими, «какие в Москве ставить было неудобно: Катюша в больнице, Катюша с детьми», готов сделать другой финал Нехлюдова (из драмы «И свет во тьме светит»). Пресс обязательных идеологических установок плющил инсценировку и замысел «Анны Карениной»: выбросив линию Левина, его нравственных исканий, театр во многом лишал роман Л. Толстого души, а спектакль — возможности прямого разговора с современностью на самые важные темы.

Летом 1936 года Немирович-Данченко загадывал будущее. Выехав, как обычно, в Карлсбад, он пишет в Голливуд С. Бертенсону: «Громадные вещи назревают, милый Сергей Львович! Встретимся ли мы? И как и где будем разлучены еще по-новому? Если бы 20 лет назад подглядеть в будущее, мы бы не поверили. Назвали бы фантасмагорией то, что потом оказалось действительностью теперь, даже не на то, такой что длинный потом оказалось срок. Подглядеть бы на 3 года вперед, пять!..»

Слово «фантасмагория» употреблено, кажется, неспроста. Письмо написано через три месяца после снятия «Мольера», разгрома Шостаковича и его оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (опера шла и в Музыкальном театре Немировича-Данченко, поэтому секира, опустившаяся на другой театр, могла бы опуститься и на театр самого Немировича). Режиссер слишком хорошо понимал, как быстро меняются фавориты, мимо него наверняка не прошло, что в разгромной статье «Правды», начавшей кампанию политической травли крупнейших художников, опера Шостаковича обвинена в том, что в ней в умноженном виде собраны черты «мейерхольдовщины». Гадание о том, где и как люди будут «разлучены… по-новому», тоже имеет какой-то особый смысл, быстро проявившийся в реальности.

{216} В загаданные Немировичем несколько лет разразились важнейшие события. Летом 36‑го начнется политический процесс над Г. Зиновьевым и Л. Каменевым. Казни произведут в конце августа. А 6 сентября 1936 года учредят звание «народный артист СССР». Среди первых тринадцати, удостоенных высокой чести, — четверо мхатовцев. В середине сентября, в день ухода Булгакова из МХАТа, многотиражка публикует резолюцию митинга, состоявшегося в Художественном театре: коллектив благодарит «дорогого, любимого Иосифа Виссарионовича» за награды и «обещает продолжить и углубить работу с советскими авторами, чтобы великолепные образы наших дней, прекрасные черты человека сталинской эпохи… возникли на нашей сцене». В той же газете награжденные благодарят «лучшего друга артистов и театра» за «новый знак внимания и поощрения». И в том же номере парторг Мамошин (в «Театральном романе» — Антон Калошин), извлекая уроки из недавнего процесса, обвиняет коллектив МХАТа в недостаточной бдительности: «Все вы помните подлую личность Шувалова, бутафора. Завхоз Чаплин, работавший в театре в 1934 году, {217} и техник Крогильский сосланы за контрреволюционную работу. У нас работал помощником директора бывший белый офицер Сакальский, который привел с собой в театр немало своих лиц. Этот белогвардеец долгое время путался среди нас».

В октябре 1938 года МХАТ (уже без Станиславского) отметит сорокалетие: труппа торжественно сфотографируется вместе с руководителями партии и правительства. Лучшие в мире актеры плотным кольцом обступят расположившихся в два ряда Сталина, Молотова, Ворошилова, Жданова, Микояна, Хрущева, Булганина, Ежова. На том празднике Л. Леонидов прочтет очередное приветствие «лучшему другу артистов и театра». Своих слов уже не искали, ритуал исполнили простейшим образом. Прекрасный исполнитель Мити Карамазова прочел строки казахского акына Джамбула: «Сталин в каждой мысли у нас, Сталин в каждом сердце у нас, Сталин в каждой песне у нас. Твоя жизнь кипит в труде и борьбе, Сталин, солнце мое, спасибо тебе!»

Чем-то это приветствие напоминало первую сцену «Мольера», ту самую, где гениальный комедиант выдумал сравнение Людовика с солнцем и получил за это королевский подарок.

Через четыре года мхатовцы наградят вождя знаком «чайки» — {218} этим почетным символом и по сей день награждают тех, кто много и основательно (не менее пятнадцати лет!) потрудился на славу Художественного театра. Приветственное письмо подписали и О. Л. Книппер-Чехова, и В. И. Немирович-Данченко, и М. П. Лилина, и И. М. Москвин.

Знак «чайки» вручали в феврале 1940‑го. А через два месяца в Художественном театре сыграли «Три сестры», вероятно, последний великий спектакль предвоенной мхатовской истории. Восьмидесятидвухлетний Немирович-Данченко, разжав душу, уловил скрытую музыку старой драмы, ее предчувствия и пророчества, обращенные в еще неясное будущее. Простой эффект сопоставления времен, помимо всего остального, не мог не потрясать Москву, пережившую ежовщину. Рискну предположить, что «тоска по лучшей жизни», о которой столько раз говорил режиссер на репетициях, тоже была обращена не в постылый собственный день, не в принудительное счастье, не в «московские псиные ночи». По иной Москве тосковали три сестры. Театр причащался к своему прошлому, и чеховские слова наполнились иным смыслом и содержанием. Вот почему понадобилось уйти от бытовой конкретности и некоторой приземленности старой мхатовской постановки, распахнуть окно в сад, в раннюю весну, в березовую аллею. Уже с «отсосанными крыльями», как сказал бы Чехов, они сумели явить судьбы своих старших братьев и сестер. «Мужественная простота» была не только эстетикой спектакля, она порождала его этику, безоглядный трагизм индивидуального существования, поиски веры и опоры перед той самой надвигающейся «громадой», которая из смутного будущего стала явью. Что вкладывали они тогда в слова об этой «громаде»? Что звучало в словах Николая Хмелева — Тузенбаха, полагавшего, что через 20 – 25 лет работать будет каждый? Какой личный «внутренний заряд» таился в характеристике старой русской жизни, в которой «нет пыток, нет казней»?

Летом 1936 года в Карлсбаде, на водах, мечтал о будущем Немирович-Данченко. Летом 1937‑го пытал свою судьбу и Булгаков. С балкона своей квартиры вместе с художником В. Дмитриевым он пускал по воздуху папиросные бумажки: «… загадывали судьбу — высоко ли и далеко ли полетят бумажки. Потом началась сильная гроза, которую мы ждали уж давно…»

Неизвестно, далеко ли улетели папиросные бумажки с балкона дома на улице Фурманова. Жить Булгакову осталось меньше трех лет. В эти годы он завершит «Мастера и Маргариту», напишет {219} пьесу по «Дон Кихоту», сочинит еще несколько бессмысленных либретто. В эти годы пропадет в лагерях жена художника В. Дмитриева, одного из сотворцов предвоенного чеховского шедевра. В эти же годы не кто-нибудь другой, а сам Булгаков заставит себя написать пьесу, которая сыграет в его судьбе роковую роль. Пьеса восстанавливала отношения Булгакова с Художественным театром, прерванные осенью 1936 года. Сыграть пьесу должны были к 21 декабря 1939 года — так хотели отметить 60‑летие «лучшего друга артистов и театра».

### «Батум»

Телефонный разговор Сталина с Булгаковым многократно прокомментирован. Прослежены психологические повороты разговора и финальный проигрыш писателя по главным позициям. Он так и не смог уехать за границу, как это сделал его старший друг Евгений Замятин. Он не получил возможности печататься в своей стране. Ему даровали службу в Художественном театре и сохранили жизнь. В доме Булгаковых, судя по всему, считали, что это не так мало.

Кремлевский собеседник Булгакова очень не любил «двурушников». Прямота и обескураживающая откровенность письма автора «Дней Турбиных», явно ориентированная на классические образцы, видимо, произвела впечатление. Новому самодержцу для укрепления и украшения царствования нужны были не только литературные холуи, вроде Пончика-Непобеды, героя булгаковской пьесы «Адам и Ева». Ему нужны были писатели, «приручение» которых было неизмеримо престижнее как внутри страны, так и за рубежом. Не зря он столько раз вглядывался в усики Турбина — Николая Хмелева, который даже снился ему по ночам (это записано в дневнике В. С. со слов Н. Хмелева, удостоенного личной беседы). Ему не нравилась позиция Н. Эрдмана в «Самоубийце», который «неглубоко берет», он предпочитал булгаковское открытое противостояние («вот Булгаков прямо против шерсти»). Даже если это апокриф — знаю его со слов Елены Сергеевны Булгаковой, — в нем выражено нечто важное: осознанный современниками характер булгаковской оппозиции, которую он на протяжении 30‑х годов, вплоть до «Батума», пытался сохранить.

Десять лет, отделяющие телефонный разговор от пьесы, были исполнены беспрерывной, то ускользающей, то вновь возникающей надежды на какой-то разговор, встречу, на перелом в судьбе. {220} Нет сомнения в том, что безоглядность «Мастера и Маргариты» внутренне была определена расчетом на «первого читателя». «Мучительные поиски выхода, — записывает Булгакова 23 сентября 1937 года, — письмо ли наверх? Бросить ли театр? Откорректировать роман и представить? Ничего нельзя сделать, безвыходное положение». «Письмо наверх» и «представленный» туда же роман — это варианты продолжения апрельского разговора, ощущение его недосказанности, непроясненности отношений. Возможность диалога «предельно крайних двух начал» сохранялась на протяжении всего десятилетия. Внутри этого ожидания, этой «мифологемы» многое получает объяснение в литературной судьбе Булгакова (так же, как и Б. Пастернака, «осчастливленного» кремлевским звонком в июне 1934 года и в течение многих лет «болезненно», по выражению современника, интересовавшегося «кремлевским горцем»).

Однако в литературной позиции Булгакова был не только «соблазн классики». Сигналы, поступающие иногда «сверху», свидетельствовали о том, что хозяин «знает» и «помнит». В ответ из булгаковского дома стали подаваться свои «сигналы». Начиная с середины 30‑х годов, точнее с февраля 1936 года, «наверх» пошли сообщения о том, что Булгаков собирается написать пьесу о вожде. Было бы глубоким заблуждением считать, что «Батум» начинается осенью 1938 года. Он начинается в апреле 1930‑го, когда Булгаков решил, что возможен сам диалог с новым Пилатом.

Запись о том, что драматург «окончательно решил писать пьесу о Сталине», занесена в дневник Е. С. Булгаковой 6 февраля 1936 года. Тут важна не только близость к премьере «Мольера» и «Ивана Васильевича», на что будет указано в августе 1939 года, когда «Батум» запретят. Важнее другое: запись непосредственно соотносится с началом политической кампании, начатой «Правдой» в конце января статьей «Сумбур вместо музыки». Намерение писать пьесу о Сталине в резко изменившейся литературной и театральной ситуации было, скорее, не «благодарностью» за близкие премьеры, но «сигналом», спасающим эти премьеры. «Сигнал» надо было передать по назначению. Булгаков решился на этот ответственный шаг и 18 февраля 1936 года в разговоре с новым директором МХАТа М. Аркадьевым пустил «секретную» информацию в общественное обращение. «М. А. поехал в МХАТ по вызову Аркадьева. Я — в Большой на “Фауста”, — записывает Елена Сергеевна. — М. А. приехал туда часов в десять, рассказывал: разговор, над {221} чем будет М. А. теперь работать? — М. А. ответил, что единственная тема, которая его сейчас интересует, это о Сталине. Аркадьев обещал достать нужные материалы. М. А. не верит этому».

«Интересный разговор» был озвучен «Фаустом», но этот смысловой аккомпанемент как бы не замечается.

Можно не сомневаться в том, что М. Аркадьев нашел способ сообщить «наверх» о сенсационных намерениях Булгакова. Однако упреждающая информация не помогла. Маховик литературных репрессий набирал неумолимую силу. Пьеса Булгакова «Мольер» сразу же вслед за разгромом оперы Д. Шостаковича становится поводом для первой в истории 30‑х годов редакционной статьи «Правды», начавшей крестовый поход против «формализма» в литературе. Через неделю после запрета спектакля Булгаков в разговоре с П. Керженцевым сочтет необходимым вновь сказать о том, что им задумана пьеса о Сталине. Обдуманный характер этих «сигналов» очевиден.

Никаких прямых ответов на свое предложение Булгаков не получил. Сталин отвечал, так сказать, косвенно и не соблюдая сроков. Иллюзию диалога он поддержал разрешением перейти из Художественного театра в Большой, а потом, когда Булгаков стал уже консультантом по либретто, поддерживал жизнь консультанта как бы случайными упоминаниями его имени.

24 ноября 1937 года в дневнике отмечено, что на премьере «Поднятой целины» был Генеральный секретарь «и, разшваривая с Керженцевым о репертуаре Большого, сказал:

— А вот же Булгаков написал “Минина и Пожарского”…».

Объяснять значение таких «упоминаний» в ситуации 1937 года не приходится.

Тень «великого инквизитора» постоянно нависает над булгаковской жизнью. Художественный театр, в котором драматург работал, и Большой, в котором он затем служил, театры правительственные. В Художественном театре оборудована для вождя спецложа с отдельным входом с улицы. Сталин любил театр, считал, что «пьеса является самым важным и самым нужным видом литературы». Театральный завсегдатай, он иногда приходит ко второму акту. 28 ноября 1934 года он — в который раз — пришел на «Дни Турбиных». С ним в ложе Жданов и Киров: жить последнему осталось два дня.

Близкое присутствие вождя волнует кровь театральных людей, а в доме Булгакова подогревает химерические надежды на {222} встречу, на продолжение разговора, на изменение безнадежной ситуации. Через несколько дней после снятия «Мольера» Елена Сергеевна оказалась в Большом на «Наталке-Полтавке». «Сидели в директорской ложе у самой авансцены, ложа была битком набита. Перед началом второго действия в правительственной ложе — напротив — появились Сталин, Молотов и Орджоникидзе. Я все время думала о Сталине и мечтала о том, чтобы он подумал о Мише и чтобы судьба наша переменилась. После окончания — на сцене собрались все исполнители и устроили овацию Сталину, в которой принял участие затем и весь театр. Сталин махал приветственно рукой актерам, аплодировал».

Внушение не помогло, но вплоть до последних дней булгаковской жизни атмосфера ожидания и чудесного поворота судьбы не покидала околдованный дом. Не из этой ли мистической надежды сплетется в феврале 1940 года идея обратиться к Сталину с просьбой, чтобы он повторил свой чудодейственный звонок, который «спас» Булгакова в апреле 1930 года? Так подготавливался «Батум».

Сюжет создания «Батума», как и многие иные сюжеты булгаковской жизни, заключает в себе некую внутреннюю драматургию. Все ее повороты и перипетии, вплоть до финальной развязки, документированы по дням и даже по часам.

17 августа состоялся разговор с П. Марковым. Тот «вцепился в М. А. — надо поговорить! Непременно! Надо дать что-нибудь для МХАТа — это ось разговора. М. А. говорил только об одном, о зле, которое ему причинил МХАТ». Через шесть дней запись об уличном разговоре с В. Катаевым (запись, не связанная прямо с темой мхатовской, но показывающая, в каком направлении осуществлялось моральное давление): «И немедленно Катаев начал разговор. М. А. должен написать небольшой рассказ, представить. Вообще, вернуться “в писательское лоно” с новой вещью. “Ссора затянулась”. И так далее. Все — уже слышанное. Все — известное. Все чрезвычайно понятное. Все скучное». Тут характерно словечко «представить», которое повторяет ход собственной булгаковской мысли, но не относительно «рассказа», а относительно романа «Мастер и Маргарита».

10 сентября появляется важная запись о визите П. Маркова и В. Виленкина. Первый разговор о будущей пьесе. «Пришли в одиннадцатом часу вечера и просидели до пяти утра. Вначале — было убийственно трудно им. Они пришли просить М. А. написать пьесу для МХАТа.

{223} — Я никогда не пойду на это, мне это невыгодно делать, это опасно для меня. Я знаю все вперед, что произойдет. Меня травят, я даже знаю, кто. Драматурги, журналисты.

Потом М. А. сказал им все, что он думает о МХАТе, все вины его в отношении М. А., все хамства. Прибавил:

— Но теперь уже все это — прошлое. Я забыл и простил. … Но писать не буду.

Все это продолжалось не меньше двух часов, и когда мы около часу сели ужинать, Марков был черен и мрачен.

Но за ужином разговор перешел на общемхатовские темы, и тут настроение у них поднялось. Дружно все ругали Егорова.

Потом — опять о пьесе. Марков:

МХАТ гибнет. Пьес нет. Театр живет старым репертуаром. Он умирает. Единственно, что может его спасти и возродить, это — современная замечательная пьеса. (Марков сказал — “Бег” на современную тему, то есть в смысле значительности этой вещи, — “самой любимой в Театре”). И, конечно, такую пьесу может дать только Булгаков.

Говорил долго, волнуясь. По-видимому, искренно».

Все это было прелюдией к главному предложению:

«— Ты ведь хотел писать пьесу на тему о Сталине?

М. А. ответил, что очень трудно с материалами, — нужны, а где достать?

Они сразу стали уверять, что это не трудно, стали предлагать — Вл. Ив. напишет письмо Иосифу Виссарионовичу с просьбой о материалах.

М. А. сказал:

— Это, конечно, очень трудно… хотя многое мне уже мерещится из этой пьесы.

От письма Вл. Ив. отказался наотрез.

— Пока нет пьесы на столе, говорить и просить не о чем».

В тот же день Булгаков заводит тетрадь, заносит в нее дату начала работы над новой пьесой — 10 сентября 1938 года — и заголовок «Материалы для пьесы или оперы о Сталине». Первая редакция пьесы получит название «Пастырь», а на одной из страниц тетради варианты названий, написанных рукой Е. С. Булгаковой: «Бессмертие», «Битва», «Рождение славы», «Аргонавты», «Кормчий», «Юность штурмана», «Так было», «Комета зажглась», «Кондор», «Штурман вел корабль», «Юность рулевого», «Мастер», «Дело было в Батуми». Единственное название, которое задерживает глаз {224} в этом списке, — «Мастер». Если учесть, что к осени 1938 года не только утвердилось название романа «Мастер и Маргарита», но и весь роман завершен в его последней редакции, то применение самого понятия «мастер» к герою задуманной пьесы стоит того, чтобы быть отмеченным.

«Материалы для пьесы или оперы» — это, конечно, и ожидание привычных осложнений с МХАТом, и размышление о том, в какой форме вообще возможно решение избранной темы. То, что пьеса или опера должны быть посвящены юному Сталину, видимо, было задумано изначально, еще в феврале 1936 года, когда созрело решение писать пьесу. Напомню, что личная жизнь Сталина до середины 1935 года была тщательно скрыта от широкой публики. Официальное житие вождя только начинало оформляться. К осени 1935 года культ Сталина достиг апогея (исследователи называют кульминацией Первый Всесоюзный съезд стахановцев). Именно тогда газеты заполнились песнями ашугов и акынов, воспевающих «вождя народов». В середине октября газеты сообщили о приезде Сталина в Тифлис, были напечатаны материалы о матери вождя, рассказано о детских и юношеских годах Сосо. Годы революционного подполья были и для Булгакова наиболее интересны с точки зрения внутренних, глубоко скрытых писательских целей. Впрочем, не буду забегать вперед.

Хотя в сентябре 1938‑го Булгаков завел тетрадь под новую пьесу, но в ближайшие несколько месяцев нельзя обнаружить следов систематической работы над ней. Потаенный замысел созревает трудно, отодвигается правкой романа, но чаще всего обычной театральной морокой в Большом театре, изнуряющей его до отупения. Работа над гусевским либретто «Волочаевские дни», консультация по либретто балета «Светлана» и тут же — правка либретто «Дума про Опанаса». В редкие вечера Булгакову удается сесть за правку «Мастера», и поверх всех дел и хлопот — постоянное возвращение к одной теме: загубленной литературной жизни. «Миша обвиняет во всем самого себя, а мне это тяжело — я-то знаю, что его погубили». Обвинение самого себя — это, вероятно, память о том приступе «малодушия», который охватил душу во время апрельского разговора 1930 года. «Убийственное настроение» — это понятно из контекста — аккомпанемент писательских мук, связанных с решением писать пьесу о «кремлевском горце».

{225} 27 сентября — очередной визит мхатовцев. Настойчиво выполняя поручение театра, они «старались доказать, что сейчас все по-иному: плохие пьесы никого не удовлетворяют, у всех желание настоящей вещи. Надо, чтобы М. А. сейчас именно написал пьесу. М. А. отвечал, что раз Литовский опять выплыл, опять получил место и чин, — все будет по-старому. Литовский — это символ».

На протяжении всего сентября и начала октября история с новой пьесой в глубокой тени. Идет работа над либретто «Рашели». В дневник заносятся театральные и общеполитические новости. Коротко отмечено, что германские войска вступили в Чехословакию. «Чехия вынуждена была сдаться без борьбы». В начале октября Ф. Михальский стал настойчиво зазывать Булгакова на юбилейный вечер в связи с 40‑летием МХАТ, а также на юбилейные спектакли в связи с праздником. Булгаков категорически отказывается: «… со сдержанной яростью говорит, что никогда в этот театр не пойдет, вспоминал все надругательства, которые над ним проделали в МХАТ…»

4 октября повторный звонок и приглашение и на очередной отказ слова Ф. Михальского: «Я все понимаю, Люсенька, но я думал, что время заставляет забывать…» Тут же записано: «Настроение у нас убийственное. Это, конечно, естественно, нельзя жить, не видя результатов своей работы». Последнюю формулировку надо запомнить: она всплывет в финале истории с «Батумом».

Новая пьеса зарождается не в любви и увлеченности мхатовской сценой, как это было в случае с «Турбиными». Она завязывается в атмосфере неприязни, если не сказать больше, к Художественному театру, к самой позиции, занятой театром в современности. Все вызывает раздражение: и то, что поставили ужасную пьесу Н. Вирты, и то, что в шестьдесят с лишним лет Качалов будет играть Чацкого. «Вообще что-то удивительно противное есть сейчас в атмосфере МХАТ», — записывает Е. С. Булгакова. Вынужденность новой работы, ее абсолютная чуждость человеку, уже завершившему «закатный роман» и сказавшему, что нельзя «гнаться по следам того, что уже окончено», угнетает дух. 20 октября, после очередного призыва прийти на мхатовский юбилей и очередного булгаковского отказа, в дневнике появляется характерная запись:

«После этого, конечно, разговор о том, что Миша должен написать для МХАТ пьесу. Все понятно, МХАТ во что бы то ни стало нужна пьеса о Ленине и Сталине. И так как пьесы других драматургов чрезвычайно слабы, — они надеются, что Миша их выручит.

{226} Грустный, тяжелый разговор о “Беге”. М. А. говорил, что ему закрыт кругозор, что он искусственно ослеплен, что никогда не увидит мира… Федя расстроился и растерянно говорил — нет, нет, вы, конечно, поедете, — сам не веря в это».

За пять дней до юбилея в «Правде» появляется статья П. Маркова, в ней перечислены советские авторы МХАТа и их пьесы. «Турбиных» — нет. «Травля молчанием», — комментируют в булгаковском доме, хотя Бокшанская выводит Маркова из-под удара: «Турбиных», мол, вычеркнули в редакции.

26 октября Бокшанская сообщает о награждениях в связи с юбилеем. Запись носит подчеркнуто фактический характер, но сквозь сводку «счастливой, радостной» сестры прорывается второй, горький, голос:

«Калужский получил Знак Почета, она получит ценный подарок.

Немирович получил все сполна; кроме того — улицу (Глинищевский пер.) переименовали в улицу его имени — и дали дачу, вполне оборудованную.

В конце разговора Оля спросила:

Значит, до завтра? Ведь вы приедете?»

Автор же «Турбиных», несмотря на категорический отказ прийти на юбилей, занят подготовкой приветствия МХАТу от имени Большого театра. Шутка по поводу «несгораемого шкапа», видимо, застряла в памяти, и в конце концов театральный писатель Михаил Булгаков, задушив оскорбленное чувство, придумал сюжет приветствия. Вероятно, ни он, ни кто-либо в Художественном театре не представляли, каков будет резонанс этого, в сущности, заурядного театрального сюжета. Однако в условиях осени 1938 года публичное появление Булгакова в Доме актера (там Москва чествовала МХАТ) произвело впечатление едва ли не политической демонстрации. Елену Сергеевну Булгаков просил не ходить — «не надо встречаться с мхатовцами», — поэтому отчет идет с булгаковских слов:

«Вчера М. А. вернулся в начале третьего с хризантемой в руке и с довольным выражением лица. Протомил меня до ужина, стал по порядку все рассказывать. Когда он вышел на эстраду, начался аплодисмент, продолжавшийся несколько минут и все усиливавшийся. Потом он произнес свой conférence, публика прерывала его смехом, весь юмор был понят и принят. Затем начался номер (выдумка М. А.) — солисты Большого театра на мотивы из разных {227} опер пели тексты из мхатовских пьес (“Вишневый сад”, “Царь Федор”, “Горячее сердце”). Все это было составлено в виде заседания по поводу мхатовского юбилея. Начиная с первых слов Рейзена: “Для важных дел, египтяне…” и кончая казачьей песней из “Целины” со специальным текстом для МХАТа — все имело шумный успех.

Когда это кончилось, весь зал встал и стоя аплодировал, вызывая всех без конца. Тут Немирович, Москвин, Книппер пошли на сцену благодарить за поздравление, целовать и обнимать исполнителей, в частности М. А‑ча целовали Москвин и Немирович, а Книппер подставляла руку и восклицала: “Мхатчик! Мхатчик!”»

Потом в течение нескольких недель в булгаковском доме не умолкал телефон. «Неужели Миша теперь не чувствует, какие волны нежности и любви неслись к нему вчера из зала от мхатовцев?.. Это было так неожиданно, что Миша вышел на эстраду… такой блистательный conférence… у меня мелькала почему-то мысль о Мольере, вот так тот говорил, наверно» — это слова О. Бокшанской. Через несколько дней подводится итог неожиданному театральному событию: «После всех разговоров, звонков, поздравлений видно, что М. А. была устроена овация — именно это выражение употребляли все. Что номер был блестящий. Все подчеркивают, что в этой встрече обнаружилось *настоящее* отношение к М. А. — восторженное и уважительное».

Мхатовский юбилей ни в коем случае не менял его отношений с театром. Примирения не было и прощения не было. В те же послеюбилейные дни М. Булгаков взял у художника В. Дмитриева посмотреть книгу, выпущенную к 40‑летию: там, в программках спектаклей, были указаны и «Дни Турбиных», и «Мертвые души», и «Мольер». Рядом с «Мольером» помечено — 296 репетиций и «спектакль прошел 7 раз». «Грустно мне стало, точно покойника показали», — отметит Елена Сергеевна. А через два месяца она запишет фразу самого Булгакова, приводившего вечером в порядок свои бумаги: «Знаешь, меня от всего этого (показав на архив) пропадает желание жить».

Очередной подступ «мхатчики» сделали 10 ноября. Были Сахновский и Виленкин. «Начало речи Сахновского:

— Я прислан к вам Немировичем и Боярским сказать вам от имени МХАТа — придите опять к нам, работать для нас. Мне приказано стелиться, как дым, перед вами. Мы протягиваем к вам руки, вы можете ударить по ним… Я понимаю, что не счесть всего {228} свинства и хамства, которое вам сделал МХАТ, но ведь не вам одному, они многим, они всем это делают!»

Тем не менее Булгаков не торопится взяться за пьесу. Он занят «Дон Кихотом», правкой чужих либретто. Тончайший сейсмограф, Елена Сергеевна однажды уловит психологический образ затравленного автора на пороге новой работы: «Пришел Миша утомленный и в состоянии какой-то спокойной безнадежности».

30 ноября запись о первой официальной встрече в Художественном театре. Содержание «тягостного разговора»: торг по поводу пьесы сопровождался не менее тягостным торгом по поводу квартиры. Напомню, что Булгаковы жили в так называемой писательской надстройке, квартирка была небольшая, перегородки тончайшие и оттого чудовищная слышимость. К тому же боялись, что дом снесут. Фраза Воланда о московском народонаселении — «обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их» — питалась из глубочайших личных источников.

Первый официальный разговор, который произошел между Булгаковым и представителями МХАТ в самом конце ноября 1938 года, проблему «жилища» неожиданно сдвоил с проблемой новой пьесы.

«Изумительна первая же фраза Боярского:

— Ну что же, будем говорить относительно того, как бы вы нам дали пьесу. (М. А. говорит, что он запомнил ее точно.)

На это Миша ответил: “Мы начинаем разговор не с того конца. Прежде всего нужно драматурга, погубленного на драматургическом фронте, поставить в настоящие общественные, главным образом бытовые условия”.

Сахновский применил тот прием, который Миша в точности мне предсказал:

— Так квартира?

Миша ответил — да, квартира. После этого все было им сказано — о разгроме моральном, материальном, Мольер, Пушкин, “Бег”, иск театра после снятия “Мольера”, исключение из квартирного списка писательского дома, общая травля.

На все это Боярский применил такой прием:

— Вам практически выгодно написать для нас пьесу… у нас бывает правительство… Наши старики могут обратиться…

Миша сказал: “Нет, сперва нужны условия, в которых я смог бы писать”».

{229} «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Но тут предлагалось продать и то, и другое. Решившись на этот шаг, Булгаков начал диалог жестко и твердо, насколько вообще это было возможно в его обстоятельствах. Подытоживая запись, Елена Сергеевна четко формулирует суть беседы: «Смысл всего этого — они хотят с полным бездушием плюнуть на все, что они проделали с М. А. (и уж, конечно, никакой квартиры не давать!) и понудить его написать нужную им вещь».

В ночь на 21 декабря в дневнике Е. С. Булгаковой появляется такая запись:

«Сейчас посмотрела на градусник — 26° мороза…

За ужином — вдвоем — говорили о важном. При работе в театре (безразлично, в каком, говорит Миша, а, по-моему, особенно в Большом) — невозможно работать дома — писать свои вещи. Он приходит такой вымотанный из театра — этой работой над чужими либретто, что, конечно, совершенно не в состоянии работать над своей вещью. Миша задает вопрос — что же делать? От чего отказаться? Быть может, переключиться на другую работу?

Что я могу сказать? Для меня, когда он не работает, не пишет свое, жизнь теряет всякий смысл».

Елена Сергеевна подчеркивает точное время дневниковой записи: «Ночь на 21‑е, 2 часа ночи». Понять это указание и расшифровать подтекст ночного разговора не трудно: 21 декабря — день рождения Сталина. «Переключиться на другую работу» — отказаться от мхатовского соблазна, отойти от театра.

16 января после долгого перерыва Михаил Булгаков вновь взялся за пьесу о Сталине. «Только что прочла первую (по пьесе — вторую) картину. Понравилось ужасно. Все персонажи живые». Через два дня новая запись: «И вчера и сегодня вечерами Миша пишет пьесу, выдумывает при этом и для будущих картин положения, образы, изучает материал. Бог даст, удача будет!»

26 января М. Булгаков прочитал пришедшим в дом П. Вильямсу с женой вторую и третью картины новой пьесы.

«Петя сказал, что вещь взята правильно, несмотря на громадные трудности этой работы. Что очень живой — герой, он такой именно, каким его представляешь себе по рассказам.

Уговаривали писать дальше непременно, уверены, что выйдет замечательная пьеса. Ждут с нетерпением продолжения».

Продолжение создавалось в атмосфере идолопоклонства перед {230} вождем, вступившим в шестидесятый год своей жизни. Осенью 1936 года в доме Булгаковых были поражены разгромом «Богатырей» в Камерном театре по причине «глумления над крещением Руси». В 1939 году ура-патриотические тенденции стали официозной доктриной режима. В феврале этого года на сцене Большого театра поставили оперу «Жизнь за царя», перелицованную в «Ивана Сусанина». Впервые после революции прогремел хор «Славься!» У барона Е. Розена в 1836 году было так: «Славься, славься, наш русский царь! Господом данный наш царь-государь!» С. Городецкий в 1939 году стихи барона отредактировал: «Славься, славься, ты, Русь моя! Славься ты, русская наша земля!» Булгаков либретто Городецкого консультировал. Но был еще один консультант: Сталин дал прямые указания по редактуре оперы. По его распоряжению переделали финал, в предпоследней картине убрали реквием, а хор «Славься!», к которому публика поначалу не знала как и отнестись, стал театральной кодой десятилетия.

Рассказ об одном из спектаклей «Сусанина» (2 апреля 1939 года) записан со слов М. Булгакова, который наблюдает человека в белом кителе уже не только как вождя, но и как героя будущей пьесы. «… Перед эпилогом Правительство перешло из обычной правительственной ложи, в среднюю большую (бывшую царскую) и оттуда уже досматривали оперу. Публика, как только увидела, начала аплодировать; и аплодисмент продолжался во все время музыкального антракта перед эпилогом. Потом с поднятием занавеса, {231} а главное, к концу, к моменту появления Минина, Пожарского — верхами, это все усиливалось и, наконец, превратилось в грандиозные овации, причем Правительство аплодировало сцене, сцена — по адресу Правительства, а публика — и туда, и сюда».

Трогательное единство правительства, сцены и зала предлагало автору будущего «Батума» одну из самых трудных загадок. В той же записи, где рассказано о «Сусанине», уже не со слов Булгакова, а со слов кого-то из работников мастерских театра, отмечено, что подъем людей по отношению к вождю носил религиозный характер, что «какая-то старушка, увидев Сталина, стала креститься и приговаривать: вот увидела все-таки! что люди вставали ногами на кресла! Говорят, что после спектакля Леонтьев и Самосуд были вызваны в ложу, и Сталин просил передать всему коллективу театра… его благодарность, сказал, что этот спектакль войдет в историю театра. Сегодня в Большом был митинг по этому поводу».

Так складывалась непреложная система приоритетов в искусстве, так заполнялись вакансии первых театров, поэтов и драматургов отечества. Аресты одних и беспрерывные массовые награждения других. Зимой 1939 года наградили «всех сколько-нибудь заметных» писателей и киноработников. Булгакова ни в каких списках нет. «… В ложе дирекции [Большого театра] дамы низким басом Мише — “Вы — первый!” Что за чертовщина? Оказалось — они хотели утешить Мишу по поводу того, что ему не дали ордена».

Художественный театр в общем хоре должен был как-то выделиться. На булгаковскую пьесу делалась главная ставка. Для того чтобы пьесу получить, надо было примирить драматурга с театром.

В начале апреля Немирович-Данченко выступил на художественном совете при Всесоюзном комитете по делам искусств и среди прочего говорил о Булгакове. В пересказе его речь представлена так:

«… Самый талантливый, мастер драматургии и т. п. Сказал — вот почему вы все про него забыли, почему не используете такого талантливого драматурга. …

Голос из собравшихся (не знаю кто, но постараюсь непременно узнать):

— Он не наш!

Немирович: Откуда вы знаете? Что вы читали из его произведений? Знаете ли вы “Мольера”, “Пушкина”? Он написал замечательные {232} пьесы, а они не идут. Над “Мольером” я работал, эта пьеса шла бы и сейчас. Если в ней что-нибудь надо было, по мнению критики, изменить, это одно. Но почему снять? …

Вечером разговор с Мишей о Немировиче и об этом — “он не наш”; я считаю полезной речь Немировича, а Миша говорит, что лучше бы он не произносил этой речи и что возглас этот дороже обойдется, чем сама речь, которую Немирович произнес через три года после разгрома.

“Да и кому он ее говорит и зачем? Если он считает хорошей пьесу "Пушкин", то почему же он не репетирует ее, выхлопотав, конечно, для этого разрешения наверху”».

Возможности Немировича автор разгромленного «Мольера» явно преувеличивал. Это была свобода в жестких рамках избранной роли и предлагаемых обстоятельств. Один из основателей МХТ не только не был волен ставить пьесу о Пушкине опального Булгакова, но он не посмел довести до конца репетиции самого Пушкина: «Борис Годунов» с его атмосферой кровавого смутного времени, с темой царя Ирода был приостановлен в 37‑м году. Каждый зажимал свою душу по-своему. В истории с «Батумом» эту психологическую процедуру Булгаков смог познать сполна.

Природа искусства обладает особой автономией. Художник зависит от языка, на котором он пишет, слова имеют свою совесть, и гнуть их, как угодно, опасно, а то и гибельно для писателя. Н. Я. Мандельштам оставила классическую зарисовку того, как в январе 1937 года в воронежской ссылке Осип Мандельштам пытался сделать из себя заправского профессионала, «мастера» и сочинить на одной технике «Оду» Сталину. Он не выборматывал, как обычно, слова, не ловил внутренний гул стиха, не подчинялся ритму ведущих за собой строк. Он сел за письменный стол, разложил бумагу и попытался на голом ремесле вымучить свое «моление о чаше». Однако ничего не получалось, он взрывался, впадал в нервное расстройство, начинал бегать по комнате — стихия поэзии боролась в нем с «рогатой нечистью».

«Рогатая нечисть» принуждения ломала и корежила булгаковский дар. В апреле 1937 года, после очередного нажима на драматурга, в дневнике появляется запись, что «М. А. смотрит на свое положение безнадежно, что его задавили, что его хотят заставить писать так, как он не будет писать». 28 февраля 1938 года, за несколько месяцев до начала работы над «Батумом», Елена Сергеевна запишет, что «М. А. ненавидит всей душою пьесу “Адам и Ева”, {233} написанную под давлением обстоятельств», в ответ на «оборонный» заказ. Что же можно было сказать о вымученном «Батуме», приведшем его на край гибели? Эту месть языка, это тоскливое предчувствие катастрофы Булгаков ощущал во все месяцы работы над «Батумом».

В разгар работы над пьесой о Сталине в фантазии писателя сплетается параллельный сюжет пьесы «Ричард Первый». 18 мая 1939 года Елена Сергеевна передаст впечатление от нового замысла: «Рассказал — удивительно интересно, чисто “булгаковская пьеса” задумана». Из позднейших мемуарных записей известен сюжет пьесы: в центре ее драматург, которому покровительствует крупный работник НКВД, некий Ричард Ричардович. В конспекте первой картины, изложенном Е. С. Булгаковой, «ошеломленный писатель начинает жаловаться на свое положение, настаивает на своей гениальности, просит, требует помощи, уверяет, что может быть очень полезен. Ричард в ответ произносит монолог о наглости. Но потом происходит соглашение. Писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему. Ричард обещает помощь, обещает продвинуть пьесу, приехать на премьеру». После головокружительных хитросплетений, в которых замешан и «человек с трубкой», Ричард разоблачен, объявлен врагом народа, а писатель раздавлен, не получил ни славы, ни квартиры, и вернулся в свою мансарду.

«Нужная пьеса» о Сталине писалась с большими перерывами, систематически перебивалась другой работой. Сюжеты скрещивались, отсвечивали друг в друге. 14 мая 1939 года внесены важные изменения в финал «закатного романа». Именно в это время появляется в качестве собеседника Воланда Левий Матвей. В их разговоре князь тьмы бросает загадочные слова о Мастере, которые вот уже два десятилетия по-разному толкуют у нас и во всем мире: «Он не заслужил света, он заслужил покой».

В середине мая Булгаков прочел друзьям окончание романа «Мастер и Маргарита». Нетерпеливо ожидавшие пьесу о Сталине мхатчики были потрясены. «Последние главы слушали, почему-то закоченев. Все их испугало. Паша [Марков] в коридоре меня испуганно уверял, что ни в коем случае подавать нельзя — ужасные последствия могут быть».

20 мая записано: «Сегодня утром заходил Дмитриев с известием о Вете (арестованной за несколько месяцев до этого. — *А. С*.). По-видимому, ее уже нет в живых. В городе слух, что арестован Бабель».

{234} 21 мая, в день именин Елены Сергеевны, после нескольких месяцев перерыва Булгаков вновь сел за пьесу о вожде. Странные театральные эффекты сопровождают и аккомпанируют трудной работе:

«Часов около восьми вечера стало темнеть, а в восемь — первые удары грома, молния, началась гроза. Была очень короткой. А потом было необыкновенно освещенное красное небо.

Миша сидит сейчас (десять часов вечера) над пьесой о Сталине».

Через два дня Булгаков прочел жене одну картину. «Очень сильно сделано». 4 июня Булгаков счел возможным рассказать, а частично и прочитать несколько картин пьесы работнику литчасти МХАТ. «Никогда не забуду, как Виленкин, закоченев, слушал, стараясь разобраться в этом».

Запомним и это слово «закоченев», странное для состояния человека, пришедшего слушать не что-то запрещенное, но пьесу о Сталине.

Работа завершалась стремительно. 9 июня происходит встреча Булгакова с мхатовцами в кабинете Г. Калишьяна. «Накрыт чай, черешня». Исполняющий обязанности директора МХАТа обещает золотые горы, и квартиру из четырех комнат, и все условия «исключительного благоприятствования». Булгаков в ответ рассказал содержание вчерне написанной пьесы, мхатовцы разволновались и размечтались. Разговор пошел об исполнителе центральной роли — «это действительно герой пьесы, роль настоящая, а не то, что в других, — ругали мимоходом современную драматургию, — вообще, по-моему, были захвачены». Тут же отмечен и природный знак: «Когда мы только что пришли в МХАТ — началась гроза…»

В жаркие июньские дни Булгаков на своих близких и друзьях еще и еще раз проверяет впечатление от незаконченной пьесы, читает новые сцены, рассказывает задуманные. Эта редкая в его писательской жизни открытость понятна: он хочет предвосхитить впечатление людей, мнением которых дорожит. 11 июня он читает братьям Николаю и Борису Эрдманам три картины и рассказывает содержание остальных. «Они считают, — записывает Е. С. Булгакова, — что удача грандиозная. Нравится форма вещи, нравится роль героя». Н. Эрдман подписал как раз в эти дни договор на киносценарий. «Мы сидели на балконе и мечтали, что сейчас приблизилась полоса везения нашей маленькой компании».

{235} Театр усиленно предлагает подписать договор и Булгакову, но тот, прочитав проект договора, категорически отказывается. Писатель обнаружил любимейший пункт: «Автор обязуется сделать все изменения, дополнения, которые МХАТ найдет нужными…»

13 июня Борис Эрдман, вернувшийся с Первой Всесоюзной режиссерской конференции, рассказал, что «Мейерхольда встретили овацией» (через несколько дней режиссера арестуют). В тот же день М. Булгаков и Б. Эрдман весь вечер проговорили о новой пьесе, драматург рассказал, как он собирается делать сцену расстрела батумской демонстрации. После этой записи, встык, идет другая, никак не прокомментированная: «Настроение у Миши убийственное».

В удушающей жаре опытный драматург пытается расцветить пьесу привычной выдумкой, поставить ей театральное дыхание. 14 июня написана сцена в кабинете у Губернатора. «Какая роль!» — восклицает Елена Сергеевна. В сцене нет юного Джугашвили, а только роскошный вальяжный Губернатор (роль явно примерена на Качалова). Нет Сосо — и все на месте, и булгаковское остроумие, и легкий искрящийся диалог, все сверкает и переливается, чтобы тут же замереть и оцепенеть, как только в пьесе появляется «настоящий герой». Сражение поэта с «рогатой нечистью» переполняет пьесу.

15 июня драматург подписал договор с Художественным театром, который впервые в практике их пятнадцатилетних отношений выбросил пункт об «изменениях и дополнениях». На следующий день О. Бокшанская сообщает о важной беседе с Немировичем-Данченко: «… Он не спал ночь, думал, почему сняли “Мольера”?!! (Вопросительный и восклицательные знаки принадлежат, естественно, Елене Сергеевне. — *А. С*.) Когда Ольга произнесла массу хвалебных вещей про Мишину новую пьесу и пожалела, что вот вы, Вл. Ив., ее узнаете только в сентябре, хотя она будет готова в июле, вероятно, — тот закричал: как в сентябре? Вы мне ее немедленно перешлите за границу, как она будет готова. Я буду над ней работать, приеду с готовым планом».

Напомню, что в январе 1939 года Немирович-Данченко начал работать над спектаклем «Три сестры» и находился в активном периоде репетиций. Чехов в параллель с пьесой о «кремлевском горце» — нормальный кентавр времени.

Июльская хроника — это беспрерывные звонки режиссеров, актеров, завлитов, газетчиков, мхатчиков, обрадованных возвращению {236} Булгакова на «драматургический фронт». Отзыв Н. Хмелева, «что пьеса замечательная, что он ее помнит чуть ли не наизусть, что если ему не дадут роли Сталина — для него трагедия».

11 июля Булгаков читает пьесу в Комитете по делам искусств, на читке — мхатовцы, В. Сахновский и И. Москвин. «Слушали с напряженным вниманием. Пьеса очень понравилась. Потом обсуждали, но так мало, что сразу стало ясно, что ее обсуждать-то, собственно, нечего».

Булгакову звонят из Воронежа, Казани, Киева, обращаются завлиты периферийных театров. Будто табакерочная пьеса, такт в такт, проигрывается старая история: радуются, судачат, разносят невероятные слухи, прилипают в общественных местах, завидуют, награждают такими пьяными поцелуями, что потом приходится дома долго мыть губы одеколоном во избежание сифилиса. Все придумывают пьесе название, просят дать интервью. «Вот так пьеса!» — не выдерживает потрясенная жена драматурга.

Булгаков обсуждает с руководством МХАТ название пьесы. Г. Калишьян просит придать названию сугубо политический характер. В июле идет спешная перепечатка пьесы и, одновременно, «отделка» отдельных картин. «Пьеса читается, сжимается, украшается». 22 июля Булгаков решает назвать пьесу «Батум», то есть лишить название какого бы то ни было политического оттенка. 27 июля было решено устроить читку пьесы во МХАТе. Читку назначили в новом репетиционном помещении и совместили с партийным собранием. Этот факт уже сам по себе был невероятным для Булгакова, как, впрочем, и все, что связывалось и вошло в орбиту этой предсмертной истории. Семь лет не читал Булгаков своих пьес в стенах Художественного театра. Почти три года прошло с тех пор, как он ушел из этого театра. Природа будто подготовилась к знаменательному дню. Жара разрядилась сильнейшей грозой, которая воспринимается как знак благоприятствования. «Слушали замечательно, после чтения очень долго, стоя, аплодировали. Потом высказыванья. Все очень хорошо. Калишьян в последней речи сказал, что Театр должен ее поставить к 21 декабря».

1 августа пьеса пошла из Комитета по делам искусств «наверх».

5 августа из-за границы возвращается Немирович-Данченко. Калишьян намекает Булгакову, что неплохо было бы ему встретить режиссера, «но, конечно, М. А. не поедет».

7 августа записано важное известие: «… Немировичу пьеса {237} понравилась», «он звонил в Секретариат, по-видимому, Сталина, узнать о пьесе, ему ответили, что пьеса еще не возвращалась».

В театре решают создать бригаду во главе с Булгаковым и отправиться в Батум для сбора материалов к будущей постановке. Но, вероятно, после сообщения о звонке в Секретариат М. Булгаков почувствовал неладное. «Утром, проснувшись, — это записано 8 августа, — Миша сказал, что, пораздумав, во время бессонной ночи, пришел к выводу — ехать сейчас в Батум не надо».

Тем не менее бригада собирается ехать. Как в «Вишневом саде», назначено уже и роковое число — 14 августа. За несколько дней до отъезда по просьбе Немировича-Данченко Булгаков пришел к нему в новый дом в бывшем Глинищевском переулке. Запись об этом визите проникнута легким, не без сарказма, юмором.

«К обеду Миша вернулся, рассказал подробно свидание. Прекрасная квартира, цветы на балконах, Немирович в цветной жакетке-пижаме, в веселеньких брюках, помолодевший. Сахновский. Ольга (Бокшанская. — *А. С*.).

— У вас все очень хорошо. Только вот первая картина не так сделана. Надо будет ее на четырех поворотах сделать.

После Мишиных слов и показа его, как говорит ректор (речь идет о той сцене, где ректор духовной семинарии исключает из нее Джугашвили. — *А. С*.): а, впрочем, может быть, и на одном повороте.

— Самая сильная картина — демонстрация. Только вот рота… (Тут следует разговор, что делать с ротой.)

Миша:

— А роты совсем не должно быть на сцене.

Мимическая сцена.

А после сказал Ольге:

— Лучше всего эту пьесу мог бы поставить Булгаков».

В предотъездные дни продолжается телефонная кутерьма, пьесу рвут на части, театральный ажиотаж переходит — по закону булгаковской жизни — в чистую чертовщину. Слухи о «Батуме» начал уже распространять Яков Данилович, заведующий рестораном в Жур-газе, тот самый «флибустьер», что увековечен в «Мастере и Маргарите» в образе стража Дома Грибоедова. 13 августа, то есть в вечер накануне отъезда в Батум, Елена Сергеевна записывает:

«“Советское искусство” просит М. А. дать информацию о своей новой пьесе: “наша газета так следит за всеми новинками… Комитет так хвалит пьесу…”

{238} Я сказала, что М. А. никакой информации дать не может, пьеса еще не разрешена.

— Знаете что, пусть он напишет и даст мне. Будет лежать у меня этот листок. Если разрешение будет, я напечатаю. Если нет — возвращу вам.

Я говорю — это что-то похожее, как писать некролог на тяжко заболевшего человека, но живого.

— Что вы?! Совсем наоборот…»

Да, будущее и здесь не раз бросало свою тень перед тем, как войти, но разглядеть эту тень не удалось.

«Неужели едем завтра!! Не верю счастью», — записывает Елена Сергеевна. В письме к матери, в Ригу, итожится семейная хроника весны и лета 1939 года:

«Миша закончил и сдал МХАТу пьесу. Диктовал он ее мне, так что, сама понимаешь, сидела я за машинкой с утра до вечера.

Устал он дьявольски, работа была напряженная, надо было сдать ее непременно к сроку. Но усталость хорошая — работа была страшно интересная. По общим отзывам, это большая удача! Теперь, в связи с этой вещью, МХАТ командирует бригаду во главе с Михаилом Афанасьевичем в Тифлис и Батум для подготовительных работ к этой пьесе. Едут два художника для зарисовок, помощник режиссера и помощник заведующего литературной частью для собирания музыки, наблюдения над типажами, над бытом и так далее».

Немирович-Данченко передает груду своих семейных кавказских материалов и фотографий — в помощь тем, кто будет наблюдать «над типажами». Булгаков даже сочиняет от имени Елены Сергеевны письмецо к администратору Ф. Михальскому:

«Милый Фединька!

Миша просил меня заранее сделать распределение знакомых на премьеру “Батума”.

Посылаю вам первый список (художники, драматурги и композиторы).

Будьте добры, Фединька, сделайте так:

Эрдман Б. Р. — ложа дирекции.

Вильямс П. В. — 1‑й ряд (лево).

Шебалин В. Я. — 3‑й: ряд.

Эрдман Н. Р. — 7‑й ряд.

Дмитриев — бельэтаж, постоять.

Фединька! Если придет Олеша, будет проситься, сделайте мне {239} удовольствие: скажите милиционеру, что он барышник. Я хочу насладиться!..»

Насладиться не пришлось. Через два часа после отъезда из Москвы, после отходной с коньяком и апельсинами, на станции Серпухов в вагон вошла почтальонша с телеграммой. (Помните, признание Максудова в «Театральном романе»: «Но вдруг… О, это проклятое слово! Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый, малодушный страх перед этим словом. Я боюсь его так же, как слова “сюрприз”, как слов “вас к телефону”, “вам телеграмма” или “вас просят в кабинет”. Я слишком хорошо знаю, что следует за этими словами».)

Почтальонша спросила: «“… где здесь бухгалтер?” и протянула телеграмму-молнию. Миша прочитал (читал долго) и сказал — дальше ехать не надо». Телеграмма, присланная на станцию Серпухов, состояла из пяти слов: «Надобность поездки отпала возвращайтесь Москву». Через несколько минут В. Виленкин и П. Лесли стояли на платформе, едва успев выбросить вещи. Булгаковы поехали дальше. «Не забыть мне их лица в окне», — вспомнит Виленкин через сорок лет на булгаковском вечере в музее МХАТ.

Булгаковы сошли в Туле, поняв, что отдыха все равно не будет. Вокзал, масса людей, закрыты окна кассы, неизвестно, когда поезд. Подвертывается случайная машина и за три часа бешеной езды, к вечеру, они возвращаются домой. «Миша одной рукой закрывал глаза от солнца, а другой держался за меня и говорил: навстречу чему мы мчимся? Может быть — смерти?» Булгаков попросил не зажигать свет, «горели свечи». Автор «Батума» «ходил по квартире, потирал руки и говорил — покойником пахнет, может быть, это покойная пьеса?»

Он угадал и на этот раз.

### «Чтобы знали…»

Вокруг «Батума» продолжаются многолетние споры. Ищут соблазнителей и виновников несчастья. Зарубежный автор документального повествования о «жизни и смерти Михаила Булгакова» завершил сюжет о «Батуме» сакраментальной фразой: «Так он пал».

Как он «пал», выяснили до деталей. Однако, как уже было сказано, не был еще поставлен один существенный вопрос: почему эта «конъюнктурная» пьеса была бесповоротно запрещена? Искали разгадку в характере «первого читателя», в его злобном окружении, {240} в недостаточной настойчивости все того же восьмидесятилетнего Немировича-Данченко, не упросившего Сталина разрешить пьесу. Никто не искал причин запрета пьесы в тексте самой пьесы. Если бы это было вовремя сделано, мы бы увидели, что Булгаков представил «наверх» совсем не дежурную «оду», но пьесу, исполненную необыкновенных сюрпризов.

«Первый читатель» понял булгаковское послание очень хорошо.

После запрета «Батума» сразу же были даны несколько версий случившегося. Первое объяснение принес в дом В. Г. Сахновский: «… пьеса получила наверху (в ЦК, наверно) резко отрицательный отзыв. Нельзя такое лицо, как И. В. Сталин, делать литературным образом (поверх строки позднейшая вставка Е. С. Булгаковой — “романтическим героем”. — *А. С*.), нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова. Пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать». Вторая часть сообщения Сахновского была еще более интересна: «… наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым, как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе». Тут же резкий всплеск эмоций Елены Сергеевны: «Это такое же бездоказательное обвинение, как бездоказательно оправдание. Как можно доказать, что никакого моста М. А. не думал перебрасывать, а просто хотел, как драматург, написать пьесу — интересную для него по материалу, с героем, — и чтобы пьеса эта не лежала в письменном столе, а шла на сцене?!»

Возражение Е. С. Булгаковой носит чисто эмоциональный характер. Логически рассуждая, можно было бы сказать другое: первая часть сообщения Сахновского никак не вяжется со второй. Если пьеса так порочна и политически ошибочна, если ее ни ставить, ни публиковать нельзя, то что же это за «мост» перебрасывал Булгаков к властям и какое отношение к себе «налаживал»? Или мастер драматургии не сумел достаточно ясно выразить свои верноподданнические чувства или, может быть, сами чувства были совсем иного рода, и это пришлось не по вкусу, да так не по вкусу, что не было предложено никаких поправок и замечаний, которые могли бы сделать пьесу приемлемой?

В первые две недели после запрета Булгаков обдумывает «письмо наверх». Фраза о «мосте» его нравственно подкосила. Он пытается объяснить В. Виленкину, что у него есть «точные документы, что задумал он эту пьесу в начале 1936 года, когда вот‑вот {241} должны были появиться на сцене и Мольер, и Пушкин, и Иван Васильевич». Он продолжает читать пьесу друзьям, но теперь ее начинают воспринимать совершенно иначе. «Батум» видится глазами «кремлевского горца». Первым булгаковские «сюрпризы», заложенные в юбилейном подарке, разглядел Ф. Н. Михальский. После того как 31 августа прочитал половину пьесы, он высказал предположение, что в запрете могла сыграть роль «цыганка, родинка, слова, перемежающиеся с песней».

На этих предположениях стоит задержаться.

Криминальная цыганка появляется в рассказе исключенного из семинарии Сталина. У юноши нет ни копейки денег, потому что последний рубль он истратил на гадание: «Понимаешь, пошел купить папирос, возвращаюсь на эту церемонию, и под самыми колоннами цыганка встречается. “Дай погадаю, дай погадаю!” Прямо не пропускает в дверь. Ну, я согласился. Очень хорошо гадает. Все, оказывается, исполнится, как я задумал. Решительно сбудется все. Путешествовать, говорят, будешь много. А в конце даже комплимент сказала — большой ты будешь человек! Безусловно стоит заплатить рубль». Сцена гадания показалась Михальскому сомнительной не зря: что же это получается, «историческая необходимость», которая явила себя в образе вождя, подменяется гаданием судьбы за рубль у цыганки? Да и ответ одноклассника двусмыслен: «Нет, брат ты мой, далеко не так славно все это получится, как ты задумал. Да и путешествия-то, знаешь, они разного типа бывают… Да, жаль мне тебя, Иосиф, по-товарищески тебе говорю».

О «родинке» речь идет в четвертой картине второго действия. Место еще более странное для пьесы, в которой автор задумал перебросить «мост» и «наладить отношение к себе». Жандармский полковник Трейниц сообщает губернатору о приметах политического преступника Джугашвили: «Телосложение среднее. Голос баритональный. На левом ухе родинка». Приметы, конечно, нехорошие, они снижают величественный образ (как это у вождя народов и друга всех артистов «голова обыкновенная» и родинка на левом ухе). Но гораздо опаснее «родинки» диалог, который следует дальше. На телеграмму полковника жандармерии: «Сообщите впечатление, которое производит наружность?» — зачитывается обескураживающий ответ: «Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит» (в ранних редакциях было еще словечко «секретно», предваряющее донесение).

{242} Ничего не скажешь, догадлив был Федор Николаевич Михальский, Филя, не зря Булгаков наградил его в «Театральном романе» совершенным пониманием людей. «Наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит…» Эта шутка, погибельная для автора, могла еще восприниматься на фоне облетевшей мир фразы Троцкого, изгнанного из Советской России и заявившего в первом же зарубежном интервью о Сталине как «самой выдающейся посредственности нашей партии».

Наконец, «слова, перемежающиеся песней». Догадка Михальского, никак не оспоренная в булгаковском доме, относится явно к первой половине пьесы, к сцене встречи Нового года. Именно там поют под гитару соло и хором, именно там, перемежаясь с песней, «товарищ Сосо» произносит загадочный новогодний тост, в котором Михальский не зря заподозрил крамольное содержание.

«Существует такая сказка, — начинает Сталин, — что однажды в рождественскую ночь черт месяц украл и спрятал его в карман.

И вот мне пришло в голову, что настанет время, когда кто-нибудь сочинит не сказку, а быль. О том, что некогда черный дракон похитил солнце у всего человечества. И что нашлись люди, которые пошли, чтобы отбить у дракона это солнце, и отбили его. И сказали ему: “Теперь стой здесь в высоте и свети вечно! Мы тебя не выпустим больше!”»

Сложная и опасная смысловая игра тут построена на сдваивании мотивов Христа и Антихриста. Дело происходит в ночь с 1901 на 1902 год. Новый век, в котором ожидали явления Христа, начинается с явления «рябого черта», укравшего солнце. В предыдущей сцене Сталин сообщает рабочему юноше Порфирию, что его называют кличкой «Пастырь», кличкой, которая в контексте сказки получает особое значение. «Пастырь», изгнанный из семинарии, отпавший от бога, не есть ли он тот самый «черный дракон»? В пользу этой гипотезы свидетельствует не только Ф. Михальский, но и текстологическая история «новогодней сцены». Во всех редакциях, кроме последней, Булгаков сохранял официально-казенную речь юного вождя, взятую напрокат из сборника «Батумская демонстрация». В этой роскошной подарочной книге, вышедшей в 1937 году, не раз указано на чисто политический характер новогоднего тоста «товарища Сосо» и несколько раз воспроизведен сам этот тост. Ни на какого черта, спрятавшего месяц в карман, ни на какого «черного дракона» нет и намека. В большинстве случаев строго придерживаясь фактической основы батумских событий {243} (естественно, в официозной трактовке), Булгаков неожиданно отступил от этого правила в одной из ключевых сцен. Новогодний тост Сосо, резко выделенный на фоне зауряднейшего словесного массива сталинской речи, был прорывом подавленного сознания. «Кудесник», исполняя ритуальное жертвоприношение, вдруг взял непредсказуемые ноты. «Отделывая» и «украшая» пьесу, создатель Воланда стал помечать ее тайными знаками совсем иного замысла. Если бы Ф. Михальский дослушал «Батум» до конца, он обнаружил бы по крайней мере еще одно удивительное превращение темы черта, укравшего солнце у человечества. Решающей в этом плане оказывается восьмая картина пьесы — сцена в тюрьме. Там уголовники избивают политических, там Сталин, вцепившись в решетку, кричит сквозь нее: «Эй, товарищи! Слушайте! Передавайте! Женщину тюремщик бьет! Женщину тюремщик бьет!» В этой сцене звучат частушки, которыми один из уголовников потчует нагрянувшего в тюрьму Губернатора (того самого, что примерял к себе приметы Джугашвили — «обыкновенную голову» и «родинку на левом ухе»): «Царь живет в больших палатах и гуляет и поет! *(Уголовные подхватывают.)* Здесь же в сереньких халатах дохнет в карцерах народ».

Мало того, что тюремная сцена могла вызвать неизбежные для 1939 года лагерные ассоциации (слова «арест» и «тюрьма» подчеркнуты и обведены Булгаковым как ключевые на первой же странице тетради, в которой осенью 1938 года начата новая пьеса). Однако «тюремным колоритом» и частушками Булгаков не ограничился. Он завершил сцену и весь акт беспрецедентным в сталинской агиографии эпизодом, в котором мотив Антихриста, притворившегося Христом, явлен с вызывающей отчетливостью. Напомню финал сцены. Сталина переводят в другую тюрьму, один из надзирателей вынул револьвер и встал позади заключенного:

«Начальник тюрьмы *(тихо)*. У, демон проклятый! *(Уходит в канцелярию.)*

*Когда Сталин равняется с первым надзирателем, лицо того искажается*.

Первый надзиратель. Вот же тебе!.. Вот же тебе за все! *(Ударяет ножнами шашки Сталина.)*

*Сталин вздрагивает, идет дальше*.

*Второй надзиратель ударяет Сталина ножнами. Сталин Швыряет свой сундучок. Отлетает крышка. Сталин поднимает руки и скрещивает их над головой так, чтобы оградить ее от ударов.* {244} *Идет. Каждый из надзирателей, с которыми он равняется, норовит его ударить хоть раз. Трейниц появляется в начале подворотни, смотрит в небо*.

Сталин *(доходит до ворот, поворачивается, кричит)*. Прощайте, товарищи!

*Тюрьма молчит*.

Первый надзиратель. Отсюда не услышат».

Конечно, можно трактовать этот эпизод в лестном для вождя плане. Второй слой сцены напоминает восхождение на Голгофу — смысл, несомненно, внятный бывшему семинаристу. Однако под лессировкой библейского сопоставления проступает небывалый по «великолепному презренью» смысловой эффект. Брошенное в лицо Джугашвили определение «у, демон проклятый!» (этой важнейшей реплики нет ни в одной из ранних редакций), избиение его тюремщиками как простого зэка, а не небожителя — такого рода «выдуманные положения» делали «официозную» пьесу немыслимой не только на мхатовских, но и на любых иных советских подмостках той поры. И что значат «выдуманные положения» в нашем случае? Ведь не смущали же Сталина «выдуманные положения» в других пьесах или киносценариях, параллельных булгаковской пьесе. Напротив, он культивировал и, как известно, лично санкционировал самые невероятные домыслы писателей. Достаточно вспомнить знаменитую пьесу Шалвы Дадиани «Из искры…», выпущенную той же осенью 1939 года. Из одних и тех же источников (они были строго регламентированы) в одном случае была извлечена своего рода «романтическая драма», в другом — заурядная фальшивка, в которой Сталин и Ленин обмениваются, например, такими репликами:

«Сталин *(представляясь)*. Я делегат Закавказья.

Ленин. А мы только что о вас говорили — пламенный колхидец, не так ли?

Сталин *(улыбаясь)*. Да, вы меня так назвали, здравствуйте, горный орел.

Ленин. Давайте вашу руку».

Вот какая пьеса нужна была «пламенному колхидцу». Вот какие «выдуманные положения» требовались от драматурга. Эти каноны уже были незыблемыми, всем известными, и надо вспомнить общий фон, чтобы понять, в какую гибельную игру решил вступить тогда Михаил Булгаков.

Пьеса писалась особыми двойными красками. Уже в прологе {245} Булгаков предлагал не очень сложный шифр к восприятию драматургического языка, вместившего оба временных полюса: Россию начала века и новую Россию, корчившуюся «под шинами черных Марусь». «В то время, когда все верноподданные сыны Родины тесно прильнули к подножию монаршего престола царя-помазанника, неустанно пекущегося о благе обширнейшей в мире державы, — обращается Ректор к Сосо Джугашвили, — нашлись среди разноплеменных обитателей отечества преступники, сеющие злые семена в нашей стране». И дальше, прямо используя стилистику судебных процессов 30‑х годов, попадая в их ритмико-синтаксический размер. Ректор внушал Сталину: «Народные развратники и лжепророки, стремясь подорвать мощь государства, распространяют ядовитые мнимонаучные социал-демократические теории, которые проникают во все поры нашей народной жизни».

Десятки реплик, разбросанных по всей пьесе, имели подобное «взрывное устройство». Тут Сталин, обращаясь к однокласснику, произносит замечательную тираду: «Долг каждого честного человека бороться с тем гнусным явлением, благодаря которому задавлена и живет под гнетом и в бесправии многомиллионная страна», и тут же спешит дать имя этому явлению — «самодержавие». Здесь Сталин возмущается полицией, которая «посещает мирную рабочую квартиру, где нет никаких преступников». Здесь царь Николай обсуждает с министром юстиции характер {246} русского уголовного законодательства, и министр сообщает царю, что преступление, совершенное Джугашвили, карается высылкой в Восточную Сибирь на три года. Реплика Николая — «Мягкие законы на святой Руси» — носит провокационный характер. В стране, оглохшей от «бессудной тирании», простая фактическая справка о царских «сроках» не могла не произвести впечатления.

Было от чего «закоченеть» первым слушателям «Батума». Сомнительной и даже вызывающей оказались не реплики или сцены, но вся пьеса, в которой сталинская эпоха была развернута и сопоставлена с полицейской практикой русского самодержавия. Практикой непотребной, но тем не менее не бессудной, придерживавшейся хоть каких-то законов и правил.

Сквозь внешнюю оболочку революционной драмы, сквозь ее штампы и околичности пробивался иной голос. Не получив за десять лет обещанного свидания, пережив аресты, гибель и ссылку друзей, волк, решивший перекраситься в пуделя, «представил» двусмысленную пьесу. В превращенном виде она продолжала некоторые основные мотивы его «закатного романа». Пьеса формировалась как напоминание «первому читателю» о том, что значит быть затравленным, поднадзорным, с волчьим билетом, когда «все выходы закрыты». «Уши» автора пьесы торчали в «Батуме» с такой откровенностью, что только чудовищным страхом можно объяснить тот факт, что ни мхатчики, ни бдительный Комитет по делам искусств ничего крамольного в пьесе не разглядели. Они не имели права видеть голого короля. Пронизывающее все месяцы работы над пьесой предчувствие, что «это плохо кончится», шло еще и от того, какую пьесу задумал Булгаков. Дерзкий план провалился, притом в форме самой оскорбительной для писательского достоинства автора.

В октябре 1939 года, когда уже определилась смертельная болезнь Булгакова, Елена Сергеевна запишет в дневник, что в Художественном театре, «кажется, это было десятого», было правительство, «причем Генеральный секретарь, разговаривая с Немировичем, сказал, что пьесу “Батум” он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить».

В этом сообщении достоверна только вторая половина, имевшая фактическое подтверждение. Сталин оказался гораздо более квалифицированным чтецом «Батума», чем театральные современники Булгакова и потомки, которые уже в новейшие времена {247} несколько десятилетий держали пьесу под спудом либерального запрета: зачем, мол, дискредитировать светлое имя Булгакова публикацией конъюнктурной пьесы?

В 1931 году Б. Пастернак написал в параллель пушкинским «Стансам» стихи «Столетье с лишним — не вчера…» В начале кровавого десятилетия поэт попытался путем исторических сопоставлений воззвать к милосердию нового самодержца, воодушевить его примером Петра:

«Но лишь сейчас сказать пора.  
Величьем дня сравненье разня:  
Начало славных дел Петра  
Мрачили мятежи и казни».

Эта строфа, казалось бы, такая лестная и так откровенно перебрасывающая «мост» через века к новому режиму, была не зря сочтена крамольной и до середины 50‑х годов в печати не воспроизводилась. Славным дням «пламенного колхидца» не нужны были сомнительно-лестные параллели. Ему не нужны были упоминания о «мятежах и казнях».

В 1939 году Булгаков, как и в 1929 году, решал вопрос о том, «как быть писателем». Новое решение вылилось в необходимость написать пьесу «Батум». Однако 1939 год был на целую эпоху старше «года великого перелома». Булгаковское предложение было рассмотрено и отклонено. Сталин удовлетворился самим фактом того, что Булгаков написал о нем пьесу. Фраза его, в передаче Вс. Вишневского, так неприятно поразившая Бокшанскую в 1946 году — «наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать», — есть коварное истолкование «Батума» в чисто психологическом плане. Между тем, как было показано, пьеса не только далека от канонического жития вождя, но заключает в себе полупридушенный, зашифрованный, но от этого не менее отчаянный вызов насилию и полицейской удавке.

Ударом был не столько запрет пьесы, сколько истолкование ее как предложения о сотрудничестве. От этого оскорбления Булгаков оправиться не смог. До «Батума» он еще был способен, говоря словами Честертона, весело идти в темноту. После «Батума» литературная жизнь потеряла всякий смысл, а с нею вместе и жизнь человеческая. Он стал задыхаться «в душных стенах». Насилие над собой — а «Батум» был, конечно, уступкой «рогатой нечисти» — подорвало Булгакова. Так было и с О. Мандельштамом, сочинителем {248} «Оды». Взвинчивая и настраивая себя на совершение этого акта, он разрушал свою психику. «Теперь я понимаю, — говорил он А. Ахматовой, — это была болезнь». В сходном смысле можно, вероятно, воспринимать и глубинные строки Ахматовой, написанные на смерть Булгакова: «И гостью страшную ты сам к себе пустил и с ней наедине остался».

Мучительная и долгая смерть Булгакова, в отличие от легкой смерти Мастера, непосредственно связана с историей последней пьесы и придает ей мистически указующее значение. «Батум» стал формой самоуничтожения писателя. Талон на «место у колонн» автор пьесы не получил. После «Батума» он остался наедине с «гостьей страшной» и пережил смерть как последний творческий акт, дарованный художнику.

Булгаковские «последние дни» исполнены страдания. После запрета «Батума» мхатчики содрогнулись. В конце августа, к началу сезона, они стали съезжаться в Москву. Посыпались градом звонки. «В общем скажу, — записывает Елена Сергеевна, — за это время видела столько участья, нежности, любви и уважения к Мише, что никак не думала получить». Мхатовцы предлагают ему срочно писать новую пьесу о советских людях, предлагают инсценировать «Вешние воды». Самосуд советует переделать пьесу в оперу (с музыкой Шостаковича) — «только надо дописать женскую партию». Булгаков же занимается итальянским языком, чтобы как-то отвлечься.

В начале сентября они решили уехать в Ленинград, без всякой особой цели, чтобы уйти от расспросов, звонков, взглядов («в театре глядят все на меня с сочувствием, как на “вдову”»). Но отдохнуть не пришлось. Именно в Ленинграде началось резкое ухудшение здоровья. После визита к врачу был поставлен диагноз, безнадежность которого у доктора Булгакова никаких сомнений не вызвала: нефросклероз. С. Ермолинский запомнит впечатление от встречи в первый же день по возвращении Булгакова в Москву: «Он был неожиданно спокоен. Последовательно рассказал мне все, что с ним будет происходить в течение полугода, — как будет развиваться болезнь. Он называл недели, месяцы и даже числа, определяя все этапы болезни». В мире разразились важные события, которые заносятся Е. С. в дневник даже в самые тягостные дни: приезд в Москву Риббентропа, заключение пакта о ненападении с Германией, наконец, начало войны, которую потом назовут Второй мировой. После Ленинграда записи о ходе военных действий {249} становятся совсем редкими, фашисты взяли Варшаву, но до булгаковского дома все доходит глухо: «Мы поражены своей бедой».

В декабре в Барвихе, в санатории, Булгаков сначала пытается править «Батум», а потом на протяжении всех месяцев смертельной болезни идет завершающая правка романа. М. Чудакова по рукописи опубликовала те строки (они выделены курсивом), которые появились в романе именно в это время: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами (как загадочны леса). *Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз (бремя), тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы, земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна*…»

Безнадежное положение Булгакова становится известным его друзьям. Стремясь успеть сказать какие-то важные слова, Павел Попов пишет 5 декабря: «Видаю я тебя или не видаю, ты для меня то, что украшает жизнь… Когда спросили одного русского, не к варварскому ли племени он принадлежит, то тот ответил: “Раз в прошлом моего народа был Пушкин и Гоголь, я не могу считать себя варваром”. … Так вот, будучи твоим современником, не чувствуешь, что безлюдно, читая строки, тобой написанные, знаешь, что… искусство слова не покинуло людей».

28 декабря, вернувшись из санатория, Булгаков сообщает другу киевской юности А. Гдешинскому:

«Если откровенно и по секрету тебе сказать, сосет меня мысль, что вернулся я умирать. Это меня не устраивает по одной причине: мучительно, канительно и пошло. Как известно, есть один приличный вид смерти — от огнестрельного оружия, но такого у меня, к сожалению, не имеется.

От всего сердца желаю тебе здоровья — видеть солнце, слышать море, слушать музыку».

Последние слова — одна из самых емких формул булгаковского чувства жизни.

6 января 1940 года Булгаков вспоминает об отложенном замысле пьесы — о Ричарде. Автор «Батума» пытается даже составить несколько фраз, но бросает перо. «Голова как котел… Болею. Болею».

«Январь выдался на редкость студеным. Меня морозы совершенно искалечили», — пожалуется Булгаков П. Попову. «17 января. {250} 42°. За окном какая-то белая пелена, густой дым», — подтвердит Е. С. Булгакова в дневнике. В один из таких морозных дней пошли на Поварскую, в Союз писателей, к А. Фадееву, который начал бывать в булгаковском доме в самом начале болезни. Не застав, остались обедать в ресторане. «Миша был в черных очках и в своей шапочке, отчего публика… смотрела во все глаза на него — взгляды эти непередаваемы. Возвращались в морозном тумане».

В книге С. Ермолинского опубликована фотография Булгакова этих дней, в тех самых черных очках, с надписью жене: «Тебе одной, моя подруга, надписываю этот снимок. Не грусти, что на нем черные глаза: они всегда обладали способностью отличать правду от неправды».

Как всегда, жадно ловят приметы. В кухню залетела синичка — «говорят, птица приносит счастье в дом». Надеются на чудо и даже пытаются его организовать. Мхатовцы заключают наконец договор на «Пушкина», а 8 февраля В. Качалов, А. Тарасова и Н. Хмелев, три первых артиста страны, обращаются с письмом к А. Поскребышеву о положении автора «Турбиных»: «Трагической развязки можно ждать буквально со дня на день. Медицина оказывается явно бессильной». Спасти Булгакова, кажется им, может только какое-то сильнейшее и радостное эмоциональное потрясение, «которое дало бы ему новые силы для борьбы с болезнью, вернее — заставило бы его захотеть жить, — чтобы работать, творить, увидеть свои будущие произведения на сцене». Это, конечно, слова Елены Сергеевны, ее голос, ее мука и иллюзии, ее вера в чудо. Артисты просят секретаря Сталина поговорить с ним, чтобы вновь раздался телефонный звонок, могущий вернуть писателя к жизни. Этот фантастический план мог родиться только в душе истерзанной женщины, готовой на все. Этот план могли поддержать только истинные артисты, для которых здесь был не только соблазнительный театральный эффект, но и возможность хоть как-то помочь человеку, подарившему театру «Турбиных» и «Мольера».

Последние дни писателя отмечены в семейном дневнике, в письмах О. Бокшанской к матери в Ригу, замечательных письма мхатовского человека, знающего исторический вес и ценность уходящей минуты. Приведу несколько строк из тех писем:

«Но самые черные его минуты она одна переносит, и все его мрачные предчувствия она выслушивает, и, выслушав, все время находится в напряженнейшем желании бороться за его жизнь. “Я его люблю, — говорит она, — я его вырву для жизни”. Она любит его {251} так сильно, это не похоже на обычное понятие любви между супругами, прожившими уже немало годов вместе, стало быть, вроде как привыкшими друг к другу и переведшими любовь в привычку…»

«У него появляются периоды помутнения рассудка, он вдруг начинает говорить что-то странное, — это написано за неделю до смерти, — потом опять приходит в себя». Уремия сопровождается отравлением всего организма и «это действует главным образом на нервную систему и мозг. Бедная Люсинька в глаза ему глядит, угадывает, что он хочет сказать, так как часто слова у него выпадают из памяти и он от этого нервничает…»

8 марта: «… Мака уже сутки как не говорит совсем, только вскрикивает порой, как они думают, от боли… Люсю он как бы узнает, других нет. За все время он произнес раз какую-то фразу, не очень осмысленную, потом, часов через десять, повторил ее, вероятно, в мозгу продолжается какая-то работа».

{252} В тетради дежурной медсестрой записана эта фраза: «Донкий хот».

Смерть, поведение человека на пороге небытия показательны. Недаром создателей многих философских учений так страшила случайная гибель, не дающая человеку возможности осмыслить прошедшую жизнь и подвести ей свои итоги. Булгаков не раз описывал, как умирали его любимые герои. Он спорил в Леонтьевском переулке со Станиславским о том, как должен умереть Мольер. Он дал комедианту смерть на сцене под грохот хохочущего партера. Обладая, подобно герою «Последних дней», способностью «легко находить материальное слово, соответственное мысленному», Булгаков в своем «закатном романе» сумел передать состояние Мастера, покидающего Москву. На Воробьевых горах, когда «радуга пила воду из Москвы-реки», с той самой точки, откуда был виден весь город «с ломаным солнцем, сверкающим в тысячах окон, обращенных на запад, на пряничные башни Девичьего монастыря», мастер стал прощаться.

«В первые мгновения к сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением.

— Навсегда! Это надо осмыслить, — прошептал мастер и лизнул сухие, растрескавшиеся губы. Он стал прислушиваться и точно отмечать все, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилась горделивым равнодушием, а оно — предчувствием постоянного покоя».

Жизнеописание писателей не зря кончают рассказом об их последних словах, часто высказанных в том состоянии, когда сознание меркнет, а память истончается. Мы воспринимаем смерть писателя именно «как последний творческий акт» и потому с жадным интересом ловим то, что порождает истаивающее сознание на пороге жизни и смерти. С детства знаем, как Пушкин, сжав руку В. Даля, просил поднять его — «да, выше, выше», а потом, будто прозрев на секунду, сумел сказать: «Кончена жизнь». Вспоминаем, как Гоголь требовал подать ему «лестницу», как Л. Толстой, приподнявшись на станционной кровати в Астапове, вдруг громко и убежденно произнес: «Удирать надо, удирать», а перед тем, как окончательно заснуть, сказал: «Я пойду куда-нибудь, чтобы никто не мешал. Оставьте меня в покое». Достоевский в день смерти открыл Евангелие и сам себе погадал. И открылось Евангелие от {253} Матфея с ответом Иисуса Иоанну: «Не удерживай». Чехов в Баденвейлере июльской ночью выпьет бокал шампанского, улыбнется и скажет: «Давно я не пил шампанского», тихо повернется на левый бок и заснет навсегда.

Есть какая-то трудноуловимая перекличка этих последних мгновений и последних слов с духом всей писательской жизни. Во всяком случае, неистребима наша потребность расслышать и разгадать в этих последних словах и жестах какой-то завещательный духовный смысл.

Мы с детства знаем «последний творческий акт» классиков. Но мы не знаем, как умирали многие современники Булгакова. Нам не дано никогда прочитать, с чем уходили из жизни Осип Мандельштам или Марина Цветаева, как погиб Исаак Бабель. Булгакову было подарено счастье не обезличенной гибели: он умер в своей постели. Каждое слово, даже то, что произнесено было в агонии, сохранено. 6 марта Елена Сергеевна записала последние слова Булгакова: «Я сказала ему наугад (мне казалось, что он об этом думает) — я даю тебе честное слово, что перепишу роман, что я подам его, тебя будут печатать! А он слушал довольно осмысленно и внимательно, и потом сказал — “чтобы знали… чтобы знали”».

Он умер 10 марта 1940 года, в 16 часов 39 минут, близко к сумеркам, самому страшному и значительному времени дня. В письме к матери О. Бокшанская передаст, что до последней секунды Елена Сергеевна ожидала чуда — «и опять так спокоен был его сон, так ровно и глубоко дыхание, что Люся говорит: подумала я, что это чудо (она все время ждала от него, от его необыкновенной, не похожей на обычных людей натуры) — это перелом, он начинает выздоравливать, он поборол болезнь. Он так и продолжал спать, только около половины пятого по лицу прошла легкая судорога, он как-то скрипнул зубами, а потом опять ровное, все слабеющее дыхание, и так тихо-тихо ушла от него жизнь».

На следующее утро раздался звонок из Секретариата Сталина, голос спросил: «Правда ли, что умер товарищ Булгаков?»

Сюжет, не развязанный жизнью, развязался смертью, как в самой заурядной драме.

Театр, 1988, № 12.

## **{****254}** Булгаков, МХАТ, «Театральный роман»…

Ты как никто шутил…

*Анна Ахматова. Памяти Булгакова*

### Домашняя радость

Почти у каждого старого мхатовца хранятся несколько заветных листочков с указанием героев «Театрального романа» («Записки покойника») и их прототипов.

Павел Александрович Марков, отвечая на традиционный вопрос «кто есть кто», достал с полки переплетенную рукопись булгаковской книги и показал мне первую страницу. Это была своего рода театральная программка с указанием действующих лиц и исполнителей:

Максудов — Булгаков

Иван Васильевич — Станиславский

Аристарх Платонович — Немирович-Данченко

Торопецкая — Бокшанская

Менажраки — Таманцова

Елагин — Станицын

Патрикеев — Яншин

Владычинский — Прудкин

Маргарита Петровна Таврическая — Книппер-Чехова

Герасим Николаевич — Подгорный

Фома Стриж — Судаков

Романус — Изралевский

Андрей Андреевич — помощник режиссера Шелонский.

И так всех по порядку, столбиком, вплоть до мхатовских докторов, курьеров и сторожей.

Домашняя радость узнавания «своих» не простирается дальше порога. Сам Марков сознавал это лучше, чем кто-либо другой. {255} В середине 60‑х годов, когда еще дискутировался вопрос о возможности издания булгаковской книги, он в одной из своих статей поставил отношение к «Театральному роману» в прямую связь с «духовной высотой» читателя: «Увидит ли в нем читатель сознательное и последовательное унижение великого театра и его великих создателей, прочтет ли собрание анекдотов или, напротив, разгадает ироническое и, повторяю, горькое раскрытие быта, противоречащего самому существу МХАТ, и прочитает блистательное литературное произведение, которое и могло появиться лишь при признании основ театра?»

Тогда же Е. С. Булгакова ответит Маркову благодарным письмом, в котором сказаны едва ли не самые существенные слова о смысле книги, выходившей тогда из замкнутой внутримхатовской сферы в мир большой литературы: «И великолепно, что ты написал о “Записках покойника”. Все ставит на свое место. Я одинаково не выношу, когда мне говорят: “Я так смеялся или смеялась!..” и когда начинают расспрашивать: кто‑кто? Не об этом. Не про это. Это трагическая тема Булгакова — художник в его столкновении все равно с кем — с Людовиком ли, с Кабалой, с Николаем или с режиссером. А о любви его к МХАТу, о том, что это был его театр, как он был его автор, — говорить не приходится, так ясно все это в романе».

При жизни Булгаков успел прочитать наиболее близким мхатчикам свою книгу о театре. В архиве сохранилось специальное «предисловие для слушателей», которым эти читки предварялись. Предвосхищая кривотолки и слухи, автор иронически указывал их источник:

«Как-то находясь в дурном расположении духа и желая развлечь себя, я прочитал отрывок из этих тетрадей одному из своих знакомых актеров.

Выслушав предложение, гость мой сказал: “Угу. Ну, понятно, какой театр здесь изображен”. И при этом засмеялся тем смехом, который принято называть сатанинским. На мой тревожный вопрос о том, что ему, собственно, сделалось понятно, он ничего не ответил и удалился, так как спешил на трамвай».

В том же предисловии Булгаков указывает на еще одного злостного распространителя слухов, а именно на десятилетнего мальчика (надо полагать, Сережу, сына Елены Сергеевны), который пришел в гости к тетушке, служащей в одном видном московском театре, и, улыбаясь чарующей улыбкой, картавя, сообщил:

{256} «“Слыхали, слыхали, как тебя в романе изобразили!”

Что возьмешь с малолетнего».

Первая реакция дружеской театральной среды подтвердила ироническое предсказание. Одним, хорошо «изображенным», роман очень понравился (ср. запись Е. С. Булгаковой 12 февраля 1937 года о реакции Ф. Н. Михальского: «Федя очень польщен» (прослушал про контору)). Другие негодовали, третьи испытывали домашнюю радость узнавания и восторга перед человеком, сумевшим выразить в слове болевые проблемы мхатовской внутренней жизни. Сохранилось коротенькое письмецо В. Г. Сахновского от 11 марта 1937 года. Режиссер, увековеченный в «Записках покойника» указанием на римский упадочный профиль и капризно выпяченную нижнюю губу, предвкушал наслаждение от непрочитанного романа, слух о котором уже вовсю гулял по мхатовскому дому: «Узнал от Иосифа (я говорю об Иосифе Раевском), что вылился из-под пера некий роман, посвященный одному интересующему меня театру. Шел по улице с Иосифом и от души хохотал. Пррравильно! Песочное пирожное очень вкусное кушанье. Но песочные директора и худруководители еда невыносимая!»

Раскатисто-ликующее «р» и острый выпад внутримхатовского порядка свидетельствовали о том, что роман в своем истинном значении еще совершенно не воспринимался. В мае 39‑го года Булгаков читал главы романа о театре в доме у художника П. Вильямса. Глава «Репетиция у Ивана Васильевича» имела бешеный успех. «Самосуд, — записывает в дневнике Е. Булгакова, — тут же выдумал, что Миша должен прочитать эту главу для всего Большого театра, а объявить можно, что это репетиция в периферийном театре. Ему так понравилась мысль, что он может всенародно опозорить систему Станиславского, что он все готов отдать, чтобы это чтение состоялось. Но Миша, конечно, сказал, что читать не будет».

Понадобилась дистанция в несколько десятилетий, чтобы книга Булгакова открылась в ее дальнем и высоком замысле.

### «Героев своих надо любить»

Природа «Театрального романа» выводится из разных источников. Наиболее очевидны источники собственно литературные. Книга Булгакова соотносится со всем кругом европейских свидетельств о театре, мемуарных и художественных, начиная с книг, изученных писателем в «мольеровский период» его жизни и кончая {257} книгами-исповедями немецких романтиков или гетевского «Вильгельма Мейстера». Страсть гетевского героя к кукольному ящику, его способность при помощи клея, ножниц, бумаги и картона устраивать домашнюю оперу с громом и молнией, наконец, само понимание природы театра и его соперничества с жизнью нашли, мне кажется, сильнейшее отражение у Булгакова. Достаточно сравнить, скажем, описание «волшебной камеры» в «Театральном романе» с игрой Вильгельма Мейстера кукольным ящиком и марионетками: «Я хорошенько осмотрел их, вступил на подмостки и воспарил таким образом над маленьким мирком. С каким-то благоговением я смотрел вниз в просветы, охваченный воспоминаниями о том, какой дивный вид имеет сцена снаружи, и чувствовал, что меня посвящают в великие тайны».

Оставляя сейчас в стороне вопрос о литературном генезисе булгаковского романа, хочу вплотную перейти к источникам, современным писателю и менее изученным. А именно к источникам, существовавшим в самой истории Художественного театра, в той стихии высокого веселья и шутовства, которое было заложено в «генах» театра при его рождении. Указывают, в частности, на связь книги с мхатовскими капустниками, дух которых, пусть и в ином виде, существовал еще и в булгаковские времена. Очевидно, что это влияние или «память жанра» бесспорно присутствуют в булгаковском романе о театре, хотя и совершенно не исчерпывают его жанрового состава.

Капустники, как известно, зародились в МХТ в начале XX века и сыграли роль своеобразного очищающего фильтра нового искусства сцены. Капустники были не только разрядкой или веселым промежутком в исполненной беспрерывных исканий жизни, но и способствовали установлению той веселой дружеской и творческой атмосферы, вне которой Станиславский и Немирович-Данченко не представляли себе органического существования театра. Веселой ревизии и переоценке подвергалось все и вся, не оставалось ни одного «священного» уголка мхатовского хозяйства, куда нельзя было бы заглянуть «капустному» пересмешнику и пародисту. Смеховая культура, глубоко соотнесенная с русской театральной смеховой культурой начала века, была необходима молодому Художественному театру как гарантия от застоя и догматической самоуверенности. В беспрерывном поиске образа живой жизни и живого человека на сцене, в такой же беспрерывной и изнуряющей борьбе со штампами потребовался особый механизм самоочищения {258} и самопроверки, который и был найден в капустниках. В этот день домашнего мхатовского карнавала уничтожались дистанции и барьеры, разделяющие людей театра точно так же, как и людей большого мира. В комедийное действо вовлекались актеры труппы и ее руководители на равных правах.

«Строгий пуританский “храм чайки” принял необыкновенно легкомысленный вид, — сообщает “Рампа” о капустнике 1911 года. — Всюду висят смешные плакаты, кивают исполинские маски Станиславского и Немировича-Данченко, свистят свистульки, визжат шарманки, дуют дудки. В фойе — русский трактир, балаган “купца Казеева”, панорама. Наверху, в фойе — исполинская “кобра…” На сцене шел беспрерывный ряд номеров… О. В. Гзовская доставила много удовольствия своей блестящей имитацией шансонетных певиц. Красиво была поставлена шутка “Наполеон”, очень смешно играли О. Л. Книппер, И. М. Москвин и В. И. Качалов. Превосходно спели немецкий дуэт И. М. Москвин и В. В. Лужский, причем оркестром смешно дирижировал Вл. И. Немирович-Данченко. Н. Балиев каждый номер преподносил в очень остроумной форме».

Дальше изумленный репортер рассказывает, как «Никиша» втянул в шутовскую игру Станиславского, Южина и Немировича, как их выход тут же был спародирован загримированными под Станиславского, Немировича-Данченко и Южина актерами. Как, наконец, завершил все номера блестящим шествием «набоб Пер Баст» — В. И. Качалов в сопровождении экзотической свиты.

Карнавальное начало, пусть и в редуцированном виде, на десятилетия сохранится в старом Художественном театре, даже в те времена, когда и духа капустника не останется в его стенах. Булгаков застал театр в счастливую пору его второй молодости, и этим духом живой жизни измерен в «Записках покойника» каждый герой. Любопытно в этом плане замечание О. С. Бокшанской, мхатовского человека позднейшей формации, никак не могущей ни понять, ни принять «вечной иронии» Книппер-Чеховой, ее способности ко всему на свете относиться с какой-то шутливостью. Также характерна, но уже в противоположном смысле, важная оценка старомхатовской атмосферы, данная В. В. Шверубовичем, сыном Качалова, в книге «О людях, о театре и о себе»: в Художественном театре «не любили того, над чем нельзя было смеяться».

Вот превосходная формула того искусства, с позиций которого вершит суд над театральной действительностью автор «Записок покойника».

{259} В ранней книге М. Булгакова «Записки на манжетах» рассказано о том, как среди потока людей, мелькавших в 1920 году во Владикавказе, мелькнул и Николай Николаевич Евреинов. Один из создателей «Кривого зеркала», страстный защитник театральности и «театра как такового» помечен единственным знаком: это человек «с живыми глазами». В булгаковской художественной системе это едва ли не высшая оценка. В «Театральном романе» есть люди с встревоженными глазами, глазами печальными, загадочными, хрустальными, стальными, немигающими, наконец, с глазами, горящими, как у волка в степи. «Живыми глазами» отмечены, как высшей наградой, только двое: Филипп Филиппович Тулумбасов (заведующий внутренним порядком) и Андрей Андреевич (первый помощник режиссера). При этом и тот и другой заключают в своих глазах глубокую печаль: на дне Филиных глаз «покоилась не виданная никому грусть, затаенная, по-видимому, вечная, неизлечимая», а глаза помрежа, помимо того что живые, оказываются еще и «многоопытными».

Живыми глазами в Художественном театре обладали, конечно, не только Ф. Михальский и Н. Шелонский (хотя театральные профессии администратора и помрежа предрасполагают к живому пониманию вещей в той степени, в какой профессия завлита, вероятно, располагает к «траурным» глазам, которыми награжден Миша Панин, хозяин «аналитического кабинета»). В актерской среде, в которой столько лет вращался Булгаков, были изумительные рассказчики, импровизаторы и острословы, те, кого в старом МХТ называли «номерными», то есть способными «спеть, сыграть, рассказать, сымитировать», люди, поразительно ясно представляющие механику театральной жизни. Среди таких «номерных» людей с живыми глазами можно выделить Б. Ливанова с его теперь широко известными рисунками, шаржами, карикатурами, начиная с легендарной сатирической «фрески», изготовленной ко дню юбилея театра в 1933 году.

На той «фреске» была дана в простейшем и обескураживающем заострении модель, схема мхатовской жизни, общая с булгаковским романом. На мхатовском «Олимпе» в центре композиции красовались «супруги» — Станиславский в виде «жены» и Немирович-Данченко в виде «мужа». С разных сторон их охраняют два секретаря — Рипсимэ Таманцова, «дама с властным лицом южного типа» с трезубцем в руках, и Ольга Бокшанская с секирой, спрятанной за спиной. По бокам сидят «основоположники»: на {260} лице каждого можно прочесть не только его настроение, но и его положение в театре и его взаимоотношения с хозяевами «Олимпа» и с теми, кто этот «Олимп» охраняет.

Случай с Б. Ливановым исключительный. Автор юбилейного шаржа, исполненного на заднике размером 12 x 7 метров, обладал и даром актерского показа и талантом графически запечатлеть ускользающее театральное мгновение. Влияние таких рассказов и показов на Булгакова не стоит преуменьшать. Актерская природа писателя, его «сценическая кровь», его извечное «сатириконство» пульсируют в каждой строке «Театрального романа». Сцены в «предбаннике», или читка пьесы основоположникам, или репетиция с Иваном Васильевичем — это в равной степени писательские новеллы, отделанные до мельчайших деталей, и актерские показы, наброски, летучий актерский фольклор, может быть, впервые в русской прозе увековеченный.

По дневнику Елены Сергеевны, по многим иным мемуарным свидетельствам известно, что сам Булгаков великолепно владел актерским способом познания «людей и положений». Он проигрывал эти «положения» перед восхищенными зрителями, превращая вечерний «отчет» в домашний спектакль, исполненный ослепительного и злого остроумия. Веселое и скорбное театральное завещание, развернутое на страницах «Записок покойника», подготовлено {261} в большой степени культурой актерских рассказов и показов, входящих в само существо организма театра. В дни самых мучительных репетиций в Леонтьевском переулке Булгаков мог, придя домой, переломить настроение чисто по-актерски, показом того, что происходило в театре. «М. А. был в ударе, — записывает Елена Сергеевна 9 апреля 1935 года, — рассказывал о репетициях “Мольера”, показывал Станиславского, Подгорного, Кореневу и совершенно классически — Шереметьеву в роли Рене, няньки Мольера».

Характерно тут соединение двух различных начал: «рассказывал» и «показывал» — писательского и актерского способа постижения психологии человека.

Тип и характер смеха в «Театральном романе» чужд достаточно укорененной в актерской среде стихии анекдотов. Анекдот — это застывший смех, взятый напрокат из чужих рук. Он лишен авторского начала. Рассказчики анекдотов чаще всего вызывают у Булгакова снисходительную улыбку, как тот полный актер, который, зажав в зубах кусочек чужого остроумия, носится с ним по театру в поисках, кому бы его «продать». Автор «Театрального романа», по свидетельству Е. С. Булгаковой, «анекдотов не любил, никогда их не рассказывал, а все смешное, что у него выскакивало, было с пылу, с жару, горяченькое! Только что в голову пришло!»

Ахматовское определение булгаковского дара — «ты как никто шутил» — с исчерпывающей глубиной и емкостью вскрывает природу «Записок покойника». Стихия импровизации, тут же на глазах возникающих и складывающихся сюжетов правит в романе, определяет уровень его смеховой культуры. Ирония тут действительно восстанавливает то, что разрушил пафос.

Говоря о смеховой культуре романа, сразу же приходится оговорить одно обстоятельство. Перед нами не просто книга о театре, но «записки покойника». Это смех, раздающийся на границе небытия, это театр, увиденный с «порога» исчезающей жизни. Исповедальная атмосфера книги (тут важно и указание на Киев и простейшая зашифровка домашнего имени Булгакова — Мака — в фамилии героя), напряженнейший лирический строй речи повествователя, яркость и острота последних земных видений и ощущений, завещательный пафос («О, чудный мир конторы! Филя! Прощайте! Меня скоро не будет. Вспомните же меня и вы!») — все это раздвигает рамки романа о театре до границ книги о жизни. Традиционное соотношение театра и жизни («мир {262} ломает комедию») у Булгакова оказывается перевернутым: театр есть жизнь, ее действующая модель и совершеннейший сколок. Именно с этих позиций, «умудрившись», как сказал бы Максудов или Мольер, писатель одаряет всех без исключения персонажей романа авторской любовью: от «кондора» Гавриила Степановича до неумолимого стража «предбанника» Торопецкой, от бездарной Пряхиной до изощренного мастера склоки дирижера Романуса.

В ранней статье 1922 года о прозе Ю. Слезкина будущий автор «Записок покойника» сформулировал неприемлемый для него принцип подхода к человеку, который был назван «жеманфишизмом», по-русски говоря, «наплевизмом». Противоположный принцип, развернутый в искусстве самого Булгакова, предъявлен в романе о театре. Пытаясь переделывать пьесу по советам Ивана Васильевича, Максудов убеждается в невозможности и бессмысленности такого труда. «Героев своих надо любить; если этого не будет, не советую никому браться за перо — вы получите крупнейшие неприятности, так и знайте».

Книга Булгакова о театре проникнута вот этой высшей любовью, которая в своем основании совпадает с духом и смыслом искусства Художественного театра в его изначальных посылках.

Мир «Театрального романа» со всеми его пороками, «закулисной безжалостностью» и «остротой личных интересов» (это слова Вл. И. Немировича-Данченко) омывается авторской любовью, той самой любовью творца, которая принимает и благословляет жизнь во всех ее формах и разновидностях, от инфузории в виде Демьяна Кузьмича до такого сложнейшего человеческого образования, каким представлен в романе гениальный актер Иван Васильевич.

Сочиняя статью о Некрасове, молодой Булгаков во Владикавказе написал такие строки: «Но не может жить великий талант одним гневом. Не утолена будет душа. Нужна любовь, как свет к тени». В сущности, в одной фразе предсказан, если хотите, весь этико-эстетический колорит булгаковского искусства вообще и «Театрального романа» в частности.

### Максудов в закулисье

Художественное пространство романа о театре сложно организовано Булгаковым и на самом театре не замкнуто. Оно включает в себя ряд спорящих и взаимоисключающих миров. Максудов, сидя у керосинки во время мартовской вьюги, вспоминает свое пребывание {263} в этих разных мирах в такой последовательности: «Мир первый: университетская лаборатория, в коей я помню вытяжной шкаф и колбы на штативах. Этот мир я покинул во время гражданской войны. … После этого я оказался в “Пароходстве”. В силу какой причины? Не будем таиться. Я лелеял мысль стать писателем. Ну и что же? Я покинул и мир “Пароходства”. И, собственно говоря, открылся передо мною мир, в который я стремился, и вот такая оказия, что он мне показался сразу же нестерпимым».

Сфера литературы с ее «первейшими представителями» во главе с Измаилом Александровичем оказалась для Максудова миром мнимостей и пустоты, в котором автор романа «Черный снег» остаться не пожелал: «Я хочу сказать правду, — бормотал я, когда день уже разлился за драной нестираной шторой, — полную правду. Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир. Отвратительный мир! Надо держать это в полном секрете, т‑сс!»

Максудов вступает в театр как в последнее свое прибежище на земле. И это единственный мир, в котором, оказывается, можно существовать. На пороге небытия Максудов вспоминает свои первые театральные ощущения с чувственной остротой и яркостью. Он восстанавливает свой путь в театр до мельчайших деталей, по часам. Он переживает свою первую встречу с режиссером Ильчиным, предложившим написать пьесу, в почти мистических красках — сумерки, шум грозы, раскаты грома, сверкание молний аккомпанируют беседе режиссера и драматурга.

Максудов реконструирует первое острое ощущение сцены и зала с тусклым дежурным светом, льющимся из двух лампочек. Учебная сцена Независимого театра, как и мольеровская сцена, предстает в романтическом облике насыщенного, пронизанного токами пространства, имеющего значение отдельное и самостоятельное: «… занавес был открыт, и сцена зияла. Она была торжественна, загадочна и пуста. Углы ее заливал мрак, а в середине, поблескивая чуть-чуть, высился золотой, поднявшийся на дыбы, конь».

Открытый занавес — это начало жизни, ее сладостная завязь.

«— У нас выходной, — шептал торжественно, как в храме, Ильчин…

— Он соблазняет меня, — думал я, и сердце замирало и вздрагивало от предчувствий».

В огромном мировом городе театр изолирован, как некая крепость или монастырь со своим уставом. Мотив волшебной очерченности {264} и спасительной замкнутости театральной площади — один из самых стойких мотивов булгаковской книги. Театральные владения охраняются смехотворной, но преданной стражей. Недаром вход на учебную сцену преграждает некий проворный мужичонка, раскинувший перед Максудовым руки так, будто он хотел поймать курицу. Вслед за этим привратником возникают двое других, вечно дежурящих в конторе Фили, уйма каких-то иных, неслышных и как бы несуществующих гномов в форменной одежде, проводников и гонцов, неотступно сопровождающих драматурга по кругам театрального ада. Перед злополучной читкой, ведомый как на заклание, в полнейшем беззвучии, сопровождаемый тихими стражами, вышколенными Августой Менажраки, Максудов вдруг почувствовал, что вокруг него «бегают тени умерших».

Впечатление монастыря усиливают «кованые двери» или «железные средневековые двери», шинельное сукно, окаймляющее зал и скрадывающее звук шагов, да и само здание Независимого театра, которое изнутри полно волшебства, и только внешне прикинулось самым обыкновенным городским строением: когда Максудов, очарованный первой встречей, вышел на улицу и оглянулся, он отметил в центре Москвы «ничем не примечательное здание, похожее на черепаху и с матовыми, кубической формы, фонарями». Не помеченное ни на каких картах театральное государство расположилось как раз напротив магазина «Бандажи и корсеты».

Можно проследить топографию театрального пространства, которое дано в романе в подробной и строгой иерархии. Это фойе с незабвенной галереей, где Нерон соседствует с «зав. поворотным кругом»; это зеленый шелковый шатер Гавриила Степановича с адским огнем из-под палисандрового дерева (здесь Максудову, как бы играя, подсовывают «договорчик»); это сцена и зал, по которому узкой змеей тянется провод к режиссерскому столику с вечной пепельницей, набитой окурками, и графином с водой; это «ущелье» с декорациями, испещренными загадочными названиями «I в. лев. зад», «Граф. заспин.», «Спальня III‑й акт»; это чайный буфет, в котором происходит обсуждение всех мировых проблем; это «предбанник», который надо пройти, как проходят чистилище. Это, наконец, «контора», выдвинутая на самый край театрального государства, единственное шумное место, «куда вливается жизнь с улицы».

Весь этот очерченный и разбитый по секторам мир управляется из двух точек: из «Сивцева Вражка» и из «Индии». Реальное соотношение пространства тут по-сказочному размывается и не {265} учитывается. «Сивцев Вражек», в свою очередь, тоже имеет сложную пространственную иерархию, которая непосвященному кажется загадочной и таинственной. Максудов проходит мимо неведомых стариков и старух, открывает дверь в заколдованное место при помощи волшебного слова «назначено» и предстает перед «самим» Иваном Васильевичем (параллель с грозным царем, я думаю, наиболее очевидна в «зашифровках» автора). Замкнутость и ограниченность театрального мирка замечательно приоткрывает тетушка Настасья Ивановна, это она осаживает павшую в ноги Ивану Васильевичу артистку Пряхину страшным возгласом: «Милочка! Назад! Чужой!»

Замкнутый мир живет в своем времени, не совпадающем с временем внешнего мира. Тут часы как бы навсегда остановлены, исторический календарь не имеет никакого значения.

Романтический автор воспринимает новый мир как волшебное пространство: подобно тому как это происходит в былинах, характер действий человека предопределен тем местом, в котором он находится. На развилке трех дорог фольклорный герой выбирает самый опасный путь. В «предбаннике» Независимого театра или в доме Ивана Васильевича поведение театрального героя строго табуировано, он не имеет права произносить некоторые слова, и тем не менее наш герой произносит их на свою погибель. И так же, как в сказке, спасает Максудова «чудо», устроенное Мишей Паниным и Стрижом.

Мир закулисья в романе Булгакова не только замкнут в своем пространстве и времени. Он вдобавок наделен и совершенно особым языком, невнятным для чужеземца. В первой же встрече с Ильчиным Максудов обнаруживает свою поразительную «языковую» неподготовленность, лишающую его возможности полноценно общаться с «чарующим», но странным миром. В то время когда взволнованный драматург, потрясенный «золотым конем», вдыхает аромат пустой и манящей сцены, Ильчин нашептывает ему какие-то диковинные слова о том, что «чем черт не шутит, вдруг старика удастся обломать». Потом тот же Ильчин, Миша Панин и Евлампия начинают беседовать на таком жаргоне, что Максудов теряется, как в темном лесу:

«Между слушателями произошел разговор, и, хотя они говорили по-русски, я ничего не понял, настолько он был загадочен.

Миша имел обыкновение, обсуждая что-либо, бегать по комнате, иногда внезапно останавливаясь.

{266} — Осип Иваныч? — тихо спросил Ильчин, щурясь.

— Ни‑ни, — отозвался Миша и вдруг затрясся в хохоте. Отхохотавшись, он опять вспомнил про застреленного и постарел.

— Вообще старейшины… — начал Ильчин.

— Не думаю, — буркнул Миша. …

— А как же Сивцев Вражек? (Евлампия Петровна.)

— Да и Индия, тоже неизвестно, как отнесется к этому дельцу, — добавил Ильчин…»

Приемом остранения Булгаков возвращает привычный и заношенный театральный быт из узнавания в видение. Максудов входит в театр с детской открытой душой, все видит в первый раз и описывает самыми первыми словами.

Лирический герой писателя не знает «когорты дружных» и Гриши Айвазовского. Он не осведомлен о том, что Независимым театром управляют двое директоров, которые не разговаривают друг с другом с 1885 года. Он понятия не имеет о том, что такое «середняки», «предбанник», «Сивцев Вражек». Не понимает, каким могуществом обладает пароль «назначено». Ему неведомо, что такое «накладка» и производное от него понятие «наложить». Максудов впервые читает договор с автором и с чувством изумления обнаруживает, что каждый пункт договора начинается со слов {267} «автор не имеет права» и только один нарушает единообразие документа: «автор обязуется»…

Независимый театр, весь литературный и театральный мир 20‑х годов описан будто впервые, увиден зоркими и цепкими глазами писателя, умеющего различить суть в пестром маскараде привычных и принятых слов и форм.

В ночном исповедальном и воспаленном разговоре с Бомбардовым перед рассветом, «поднятый какой-то последней волной», создатель «Черного снега» произносит монолог о золотом коне. Это не только признание в любви к театру. Это еще монолог о том, как видение побеждает узнавание, как язык побеждает жаргон.

«Раздавив в азарте блюдечко, я страстно старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, как сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал о ней. И вот пришел!

— Я новый, — кричал я, — я новый! Я неизбежный, я пришел!.. Попрошу не противоречить мне… вы притерпелись, я же новый, мой взгляд остр и свеж!»

Острое и свежее зрение не притерпевшегося человека позволяет Булгакову увидеть «организационные и бытовые неполадки» одного театра как «недостатки театра вообще». Это важное определение Маркова требует некоторой расшифровки. Вероятно, трудно да и невозможно написать роман о недостатках музыки, или живописи, или литературы вообще. Но по отношению к театру эти слова слух не режут и даже скрывают в себе некую правду, которую пытались выразить все писатели, соприкасавшиеся с миром сцены. Уже в повести о Мольере опыт предшественников (особенно Скаррона с его «Комическим романом») был учтен и перепроверен применительно к опыту театрального писателя XX века. Пройдя ко времени создания «Записок покойника» такую театральную школу, которую, вероятно, не проходил ни один русский писатель, Булгаков попытался воссоздать образ современной сцены сквозь призму классических образов. Образ романтического идеального театра беспрерывно сталкивается в «Театральном романе» с реальной практикой театрального быта и производства, в которое вовлечено множество самых разнообразных людей.

Коллективная основа театра — важнейший отличительный признак искусства сцены — кладет на каждого участника общего {268} дела печать так называемой «театральности». «Театральный человек», «театральное поведение», «настоящее театральное письмо» — это, конечно, не строгие термины, но очень многое объясняющие в природе людей театра, в механизме его функционирования. «Недостатки театра вообще» большей частью связаны с этим сложным и по-разному толкуемым явлением, порожденным, кажется, самой природой сценического искусства.

Булгаков был писателем для театра и «автором театра». Но «театральным человеком», до конца растворенным в закулисной жизни, Булгаков не был никогда.

В «Театральном романе» или в булгаковских письмах не найдешь тех едких и убийственных выпадов против современной сцены, которые содержит, например, эпистолярия Чехова. Для автора «Иванова» современный ему театр — это «мир бестолочи, тупости и пустозвонства», или еще резче — «сыпь, дурная болезнь городов». У него же — многократные и устойчивые характеристики актерства как капризной, самолюбивой, полуобразованной толпы, отставшей на семьдесят лет от общественного развития, и т. д. Всех этих обвинений театру в прозе Булгакова не сыскать. Воспринимая «волшебную камеру» сцены как самое жизнь, возведенную в пластическую степень, то есть вздернутую на колки силою той {269} же самой театральности, о которой идет речь, Булгаков обнажает «человеческую комедию» театра. «Единство и теснота театрального ряда», если перефразировать известную идею Ю. Тынянова, такова, что все вполне человеческие страсти, слабости и пороки здесь сгущаются до предела, расцветают и переплетаются в сложнейшем взаимодействии. «… Вы не знаете, что такое театр, — объясняет Бомбардов Максудову. — Бывают сложные машины на свете, но театр сложнее всего…»

Театральность в романе о театре — сложное понятие, охватывающее и психологический строй отдельной личности, и механику межличностных отношений, и характер связей театра с миром большой жизни, которую он призван воссоздать и выразить. Понятие «театральности», как и понятие «театрального человека», в булгаковской книге расколото: это и высшее цветение человеческого духа и самый низкий показатель человеческого в человеке. Театральный человек может обладать, подобно Филе, проникновенным пониманием всего на свете, способностью, которая позволяет ему в море атакующих окошко «конторы» выбрать именно тех, кто достоин войти «в двери рая» («как двери райские, штурмуют вход» — это из «Фауста»). Филя видит человека насквозь, ему не нужно никаких объяснений, официальных бумаг и отношений. Настоящий человек театра приобретает под пером Булгакова сверхъестественную силу (недаром Филя не только впускает в замкнутый мир, но и провожает в мир иной: мотив театральных похорон, этот знаменитый мхатовский ритуал с фанфарами и грузовиком, подъезжающим к подъезду, очень важен и для образа замкнутого очерченного пространства, своей земли, для понимания скрытых и равноправных взаимоотношений театра и жизни). Перед Филей проходит «вся страна». Булгаков дважды и подробнейшим образом перечисляет тех, кто штурмует райские двери, и всех их Филя мгновенно сортирует по ярусам, балконам и партеру, не хуже того, кому поручена аналогичная операция в библейском варианте. Писатель и не скрывает дерзкого уподобления. Что же иное может значить аттестация Фили как человека, обладающего «совершенным знанием людей»?!

Массовый «театральный человек» в книге — это личность, которая саму жизнь воспринимает по законам сцены, как определил в свое время Немирович-Данченко особенность актерской психологии. Это малоизученное наукой свойство делает «театрального человека» страшно уязвимым и безжалостным, и жертвой и тираном {270} одновременно. И вся эта путаница устремлений, все хитросплетения и таинственный жаргон причинно соотносятся только с одним, казалось бы, прекрасным обстоятельством — жаждой игры. Ради игры в освещенном пространстве совершаются все театральные подвиги и предательства, строятся и завариваются все интриги, сплетаются сложнейшие комбинации, которые «свежему» сознанию принять и понять немыслимо. И Станиславский, и Немирович-Данченко знали насквозь «полуистерический театральный организм», в котором высокое и высочайшее (жажда игры) подчас нерасторжимо сплавлены с самым низким и пошлым. Эту глухую замкнутость театрального мира, столь впечатляюще представленную в булгаковском романе, основатели МХТ всю свою жизнь пытались преодолеть и разорвать. Они боролись с «театральщиной», как с чумой, мешающей театру выполнить свое общественное и художественное предназначение. Когда человек театра замыкается только на театре, когда сцена оказывается герметически закупоренной для проникновения воздуха и шума живой жизни, начинаются тяжелые и не сразу ощутимые последствия кислородного голодания. Атрофируется интерес к тому, что происходит за стенами театра, безразличным становится писатель с его чувством открытия и новизны. Разбухает и занимает чужую территорию «контора». У актеров же остается, да и то в уродливом и обесцененном виде, инстинкт игры, замкнутой на самой себе.

Не притерпевшееся сознание Максудова даже вместить в себя не может то, что трезвому и циничному Бомбардову ясно как дважды два: автор не может понять, почему его пьесу должны играть «основоположники», а не те, кто ее должен играть по праву искусства:

«- Я вовсе не претендую, чтобы мою пьесу играли основоположники! — заорал я. — Пусть ее играют молодые!

— Ишь ты как ловко! — воскликнул Бомбардов и сделал сатанинское лицо. — Пусть, стало быть, Аргунин, Галин, Елагин, Благосветлов, Стренковский выходят, кланяются — браво! Бис! Ура! Смотрите, люди добрые, как мы замечательно играем! А основоположники, значит, будут сидеть и растерянно улыбаться — значит, мол, мы не нужны уже? Значит, нас уж, может, в богадельню? … Ведь Иван Васильевич сказал же вам, что нужно невесту переделать в мать, тогда играла бы Маргарита Павловна или Настасья Ивановна…

— Настасья Ивановна?!

{271} — Вы не театральный человек, — с оскорбительной улыбкой отозвался Бомбардов, но за что оскорблял, не объяснил».

Вот тут великолепно виден водораздел между нормальной и театральной психологией, между «человеком театра» и «театральным человеком». Максудову совершенно невдомек, что Иван Васильевич отвечает за судьбу «основоположников» (то есть за то, чтобы они играли, потому что не играть — значит не жить) точно так же, как творец «Черного снега» отвечает за судьбу своей пьесы. Выйти из этого круга, который принадлежит к «недостаткам театра вообще», можно только на внетеатральной основе. По отношению к МХАТу Немирович-Данченко видел выход в признании своего театра «театром автора». Чтобы оценить глубину и полемичность этого добровольного самоограничения, надо вспомнить всю жизнь Булгакова в Художественном театре.

«Театр автора», несущий истину людям, пытается осуществить себя и пробиться сквозь неукротимую игру актерских и режиссерских самолюбий и «организационных неполадок». Тема писателя в театре оказывается в «Записках покойника» драматической по самой своей природе.

Максудов, попав в закулисье, попадает сначала в зеленый шатер Гавриила Степановича, а потом в «предбанник» Поликсены Торопецкой. С этим шелковым шатром и «предбанником» в роман о театре входит важный мотив взаимоотношений искусства и «конторы», не Филиной великой «конторы», а тех служб, которые призваны обеспечивать творческий процесс. Создатели театра, отводя «конторе» свое место, тем не менее боялись ее разбухания, возможности перерождения силы второстепенной и подчиненной в силу решающую и основную.

Не ставя задачи прямого сопоставления художественной реальности Независимого театра с реальностью мхатовской, я все же хочу коротко показать, как претворилась в романе та «малая история», которая сосредоточивалась в «конторе» и часто влияла на большую историю театра.

Известно, что театральные профессии и должности не совпадают по значению с аналогичными профессиями и должностями в штатном расписании «нормальных» учреждений. Скажем, скромная должность секретаря в мхатовской истории 20 – 30‑х годов превратилась в силу почти демоническую. Чтобы не объяснять долго, какую роль играла в театре хранительница «предбанника» Ольга Сергеевна Бокшанская, приведу выдержку из письма {272} к ней Немировича-Данченко начала 30‑х годов, когда происходила очередная мхатовская внутренняя перестройка: «Кстати, Вы уверены, что у Вас, именно у Вас, информации о настроениях в театре правильные? Задаю этот вопрос без малейшей подозрительности и недоверия. Напротив, Вы всегда стараетесь быть чрезвычайно объективной, и когда высказываетесь от себя, то чувствуется, что у Вас опора на лучшую, благороднейшую часть театра. А все-таки хорошо держать под контролем свой собственный информационный аппарат. Пользуюсь случаем, — как выражаются в приветствиях, — засвидетельствовать Вам, что считаю Вас самым талантливым из всех секретарей, которые когда-нибудь и у кого-нибудь были».

Вдумайтесь в эти строки. Секретарь оказывается не просто делопроизводителем или помощником, но исследователем внутритеатральных течений и настроений, всех психологических тонкостей «самой сложной машины на свете» (в одном письме Немирович прямо вменяет в обязанность Бокшанской «быть знакомой со всеми психологиями в театре»).

Письма Ольги Сергеевны к своему руководителю — бесценный источник мхатовской истории советского времени. «Аккуратные, подробные, ясно живописующие письма», по определению адресата, Бокшанская создавала неустанно на протяжении десятилетий {273} и видела в этом свою причастность к истории театра. Помешать работе образцово налаженного «информационного аппарата» не могли никакие обстоятельства. Даже в том письме, которое начинается с выражения сочувствия Немировичу-Данченко в связи со смертью его жены, даже в этом письме великий секретарь остается сама собой: пропустив одну строчку, графически изобразив на листе бумаги «минуту молчания», она тут же продолжает ежедневный отчет о театральных делах и «психологиях», которые выше жизни и смерти. Беспредельная преданность Немировичу-Данченко (не идущая ни в какое сравнение с домашними или родственными обязанностями булгаковской «кумы, сестренки и благодетельницы»), театральный ум и невиданная энергия ставили Бокшанскую в особое положение. «Предбанник» во многом готовил то или иное решение, которое потом отзывалось на общем положении дел.

Бокшанская страдала птозом, параличом век. Ее глаза были всегда как бы полузакрыты, что не мешало ей видеть все происходящее в театре и группировать факты в искуснейшем собственном освещении. «Моими подслеповатыми глазами, с моим свойством видеть все в несколько завуалированном виде» — это из автохарактеристики непревзойденного секретаря. Однако свойства такого рода приводили порой к тому, что Бокшанская теряла всякое ощущение отведенных ей границ и в чем-то напоминала того «театрального человека», который воплощен в типе Поликсены Торопецкой, с ее «хрустальными глазами», отвечающими мерцанием на любой запах интриги или скандала. «Предбанник» становится в книге Булгакова еще одним препятствием на пути драматурга к сцене.

Сражение «предбанника» с «кабинетом», сопоставление «верхнего» и «нижнего» этажей Независимого театра в топографии «Записок покойника» достаточно значимо. Гавриил Степанович и Августа Менажраки охраняют покои Ивана Васильевича на дальних подступах к «Сивцеву Вражку». Эти мифические стражи закулисья, конечно, далеки от тех реальных фигур, которые питали фантазию писателя. Рипсимэ Карповна Таманцова и Николай Васильевич Егоров, работники высшей квалификации, стали (вместе с Н. А. Подгорным) «информационной службой» Леонтьевского переулка. В силу сложившихся обстоятельств (прежде всего невозможности для Станиславского бывать в театре из-за тяжелой болезни) «кабинет» по-своему группировал события и факты, давал свои оценки людей и ситуаций. Рипси (так подписывала Таманцова письма Константину {274} Сергеевичу) производила свою работу менее искусно, чем Бокшанская, что не мешало ей готовить «маленькие революции», то и дело сотрясавшие театр. Вот, скажем, письмо Станиславскому, отправленное 10 мая 1934 года, письмо, которое готовило то, что произойдет в Художественном театре осенью, когда режиссер возвратится после долгой болезни в Москву: «А это я пишу не о себе и Николае Васильевиче, а о 99 % коллектива, который устал, измучился, потерял дорогу и веру: служим в храме искусства, а искусства не видим». Смущая душу великого режиссера, секретарь сокрушается: «Вы правы, К. С.: когда молчат, значит, в Театре плохо. Николай Васильевич исключительно тяжело переживает разрушение и умирание Театра, как-то на днях в разговоре со мной сказал, что с приездом Константина Сергеевича от Вас потребуются титанические усилия для возрождения Театра и такая переоценка людей в Вашем сознании, что ему делается жутко за Вас…»

Впечатление такое, что это Николай Васильевич Егоров, а не Владимир Иванович Немирович-Данченко сидел со Станиславским в «Славянском базаре», задумывая создание Художественно-общедоступного. Так, мелкими продуманными уколами и толчками театральные люди запускали механизм организационных перестроек, в которых Булгаков был не только свидетелем, но и пострадавшим.

{275} Атмосфера закулисья, искривляющая цели художественного учреждения, ненавистная основателям МХАТа, вошла в состав ключевого для книги понятия «театральный человек», в понимание природы «недостатков театра вообще».

### «Этот мир мой»

Описав в тонах романтической иронии мир, невидимый зрителю, Булгаков только начал подходить к тому, что составляет сущность театра. Вторая часть романа должна была, судя по всему, повествовать о репетициях и премьере «Черного снега». Люди, родившиеся в снах драматурга, должны были ожить в волшебной коробочке. Истина, им угаданная, должна была быть освоена, присвоена и транслирована в зал множеством людей, бесконечно далеких от автора. Это коллективное освоение истины, эта груда человеческих зеркал, сначала дробящих единый образ правды, а потом собирающих и фокусирующих ее в магическом зеркале сцены, заключает в себе величие и силу театра. Они не устают поражать автора «Записок покойника». Подробнейшим образом воссоздав предрепетиционную суматоху, из которой, кажется, никогда ничего путного не выйдет, описав дрязги, скандалы и склоки, ералаш и неразбериху, Максудов выхватит среди прочих людей, толкущихся на сцене, отрешенную ото всех художницу из макетной: «Аврора Госье ходила по краю круга с измерительной рейкой, прикладывала ее к полу. Лицо Госье было спокойное, чуть печальное, губы сжаты. Светлые волосы Госье то загорались, точно их подожгли, когда она наклонялась к берегу рампы, то потухали и становились как пепел. И я размышлял о том, что все, что сейчас происходит, что тянется так мучительно, все получит свое завершение…»

Тема луча света, шарящего в темноте зала в поисках своего объекта, тема рампы, заливающей сцену «теплой живой волной света», одна из самых поэтических и внутренне значительных тем книги о театре. Искусство пробивается сквозь затхлый быт и «организационные неполадки», призывает и вытаскивает на свет все лучшее в человеке-творце. Слезы восторга от высокой игры оправдывают удушье закулисья. Светлое видение Авроры Госье предвещает искупление всех страданий драматурга.

На первом же спектакле Учебной сцены Максудов испытывает чувство потрясения, которое осложнено какими-то атавистическими воспоминаниями, особого рода театральной памятью. Образ {276} театра воссоздан ею не в формах современного Булгакову зрелища. Максудов «забывается» и вспоминает иной, древний облик театра, уходящий к дощатому балагану, к народу, смеющемуся на площади: «Мне очень хотелось надеть такой же точно кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии. Например, казалось, что было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркою в руке и сказать очень смешное, и это смешное я выдумывал, сидя в тесном ряду зрителей. Но произносили другие смешное, сочиненное другим, и зал по временам смеялся. Ни до этого, ни после этого никогда в жизни не было ничего у меня такого, что вызывало бы наслаждение больше этого».

На страницах театрального завещания Булгакова возникает собирательный образ актерства как такового: творящего и прозябающего, мощного и суетного, царственного и зависимого, великого и ничтожного.

Одновременная причастность творящих к волшебному и бытовому пространству осмыслена в канонических категориях: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон…» Создатели театра, и прежде всего актеры, выходят из темноты закулисья в освещенное пространство и преображаются на глазах. Игровой инстинкт, способность к перевоплощению оцениваются как величайший и таинственный дар природы. Больше скажу, Булгаков вообще выводит актеров за пределы обычных оценок и суда, которому подлежит остальное театральное население (Пряхина — исключение, но она и не актриса, потому что бездарна). Описывая, скажем, изощренную технику скандала, который закручивает Романус, стравливая драматурга и помрежа с режиссером, режиссера с актерами и актеров между собой, Максудов замечает и ту хищную радость, с которой актеры наблюдают за разгорающимся скандалом. Но, саркастически описав человека, у которого глаза вертелись и горели, как у волка в степи, автор «Черного снега» мгновенно и резко меняет тон по отношению к актерам: «Было жарко, был май. Сотни раз уже эти люди, лица которых казались загадочными в полутьме под абажуром, мазались краской, перевоплощались, волновались, истощались… Они устали за сезон, нервничали, капризничали, дразнили друг друга. Романус доставил огромное и приятное развлечение».

С такой влюбленной и все принимающей интонацией описывают шалости детей. Сама эта «детскость» и наивность актерской {277} психологии, на которой играть гораздо легче, чем на гамлетовской флейте, почти обязательный спутник актерского дара. Пушкинская аттестация поэзии, которая «прости господи, должна быть глуповата» в еще большей степени, вероятно, приложима к миру актерства. «Глуповатость» есть открытость и распахнутость перед миром. Святая «пустота», которая на наших глазах заполняется богатейшим содержанием. Откуда это содержание берется — одна из коварных загадок театра, которую Булгаков отгадывать не решается.

Те, кто целый год мажутся краской, перевоплощаются, истощаются, капризничают и дразнят друг друга, обладают даром мгновенного и зримого постижения человека. Настоящему актеру непосредственно открыт путь к живой сущности другого, как к своей собственной. Кажется, что он соприроден всему на свете. Замкнутый и чуждый «объект» становится «субъектом». Это таинственное и волшебное присвоение чужой сущности открывается в сценах в «предбаннике». Когда Елагин выслушал от Торопецкой послание из «Индии» от Аристарха Платоновича насчет того, что надо не сразу «здороваться с женою полковника, а предварительно обойти стол кругом», актер изумился, но тут же попробовал. Он «сделал круг по комнате, как бы обходя что-то», еще раз изумился и возразил Торопецкой, а через нее как бы и самому индийскому мудрецу: «Не понимаю! … Жена полковника перед ним, а он чего-то пойдет…» Облитый ледяным презрением, он смутился, сделал еще один круг по комнате, проверяя мизансцену, и еще раз выразил сомнение. Торопецкая, относящаяся к любому слову патрона как к божественному предначертанию, ставит Елагина на место тем же способом, каким Бокшанская поставила на место Булгакова на генеральной «Врагов»:

«- Я думаю, что в ножки следовало бы поклониться Аристарху Платоновичу за то, что он из Индии…

— Что это у нас все в ножки да в ножки, — вдруг пробурчал Елагин».

Это вызвало восторг Максудова. Но дальше произошло событие еще более интересное. Актер после того, как ситуация разрешилась (в конце письма Аристарх Платонович оставлял актеру право действовать по своему усмотрению), «повеселел и отколол такую штуку. Он махнул рукой у щеки, потом у другой, и мне показалось, что у него на моих глазах выросли бакенбарды. Затем он стал меньше ростом, надменно раздул ноздри и сквозь зубы, при {278} этом выщипывая волоски из воображаемых бакенбард, проговорил все, что было написано о нем в письме.

“Какой актер!” — подумал я».

Аристарх Платонович «мгновенно соткался в воздухе» перед изумленным Максудовым. Вот эту «черную магию» актерства Булгаков только затронул в романе о театре. Этой же самой силе он даст возможность развернуться во всю мощь в романе о дьяволе. Свита Воланда окажется великолепнейшей актерской труппой, лучшими в мире гаерами и шутами, призванными открыть людям истину. Сеанс черной магии в Варьете строится по законам идеального театра. Стихия шутовства, игры и перевоплощения открывается в закатном романе как стихия очистительного огня: горит «Грибоедов», взвивается пламя над нехорошей квартирой на Садовой, пылает Торгсин.

Театр Воланда вершит свой суд, испытывает человеческое в человеке. На этом фоне еще более жалким и смешным выглядит закулисье, его пошлые слуги и службы, все эти Лиходеевы, Римские, Варенухи, Бенгальские и буфетчики, подсовывающие простодушной публике осетрину «второй свежести». Театр Варьете зеркально повторяет топографию и морфологию Независимого театра.

Сила, заключенная в актерском даре (будь то Елагин, в одну секунду переселивший Аристарха Платоновича из Индии в Москву, или Коровьев, бросивший Степу Лиходеева из Москвы в Ялту), есть явление природы. Искусство актера не поддается систематизации и никакому головному объяснению. Этому, по Булгакову, невозможно научиться, этому, по Максудову, невозможно научить.

В припадке храбрости, в хмельную горькую ночь вслед за монологом о золотом коне в горящем мозгу драматурга стала выскакивать Людмила Сильвестровна Пряхина. Она «взвывала, махала кружевным платком.

— Не может она играть! — в злобном исступлении хрипел я… — И никакая те… теория ничего не поможет! А вот там маленький, курносый, чиновничка играет, руки у него белые, голос сиплый, но теория ему не нужна, и этот, играющий убийцу в черных перчатках… не нужна ему теория!

— Аргунин… — глухо донеслось до меня из-за завесы дыма.

— Не бывает никаких теорий! — окончательно впадая в самонадеянность, вскрикивал я и даже зубами скрежетал и тут совершенно неожиданно увидел, что на сером пиджаке у меня большое масляное пятно с прилипшим кусочком луку».

{279} Это В высшей степени характерное умозаключение, можно сказать, завершает главу, которая называется «Я познаю истину».

Тайна театра, как можно судить по роману Булгакова, меньше всего находится в руках режиссуры. Автор «Черного снега» мельком упоминает Стрижа, «коренастого блондина с решительным лицом и встревоженными глазами». Отмечено, что блондин держал пухлый портфель, а также весьма странно изъяснялся («Евлампия не имеет сюда отношения»). Но о том, какой Стриж режиссер, ничего не сказано. Ни Стриж, ни Евлампия, ни председатель режиссерской корпорации Полторацкий практически не причастны к той стихии, которая именуется театром. Ей соприроден Иван Васильевич, но только в своем актерском качестве. Предложив Максудову написать сцену, как герой закололся, вместо того чтобы застрелиться, старик тут же показал, как это можно сыграть. И драматург, оскорбленный полным непониманием, успевает заметить, что в эту секунду показа Иван Васильевич был гениален!

Режиссура как суперпрофессия театра нового века приемлема, кажется, для Булгакова только в варианте Воланда. В театре, описанном в «Записках покойника», «вечно зелено» только искусство актера, которому «никакие теории не нужны». Старательно записывает в школьную тетрадочку за Иваном Васильевичем одна Людмила Сильвестровна Пряхина, которой действительно никто на свете помочь не может.

Этот иронический обскурантизм, эту почти кугелевскую защиту актерского театра надо понимать конкретно исторически. Она питалась, конечно, опытом репетиций «Мольера», который вошел в роман о театре едва ли не самой тревожной и горькой мелодией. Биографический сюжет преобразовался из «личного и мелкого» в общезначимый. Дело шло о человеке, о художнике, о мастере, угадавшем истину и не могущем, в силу «недостатков театра вообще», открыть эту истину людям. Пытаясь переделывать пьесу по советам режиссера, испытывая бесконечные муки саморедактуры, Максудов совершает ее ради того, чтобы «Черный снег» вышел наконец к свету, к огням рампы, к людям. Взаимоотношения автора «Черного снега» со своими творениями повторяют отношения Мастера с его романом о Пилате или Мольера — с «Тартюфом». Мастер и Маргарита готовы вступить в сделку с нечистой силой и даже легко идут на смерть, чтобы остался жить роман. Французский комедиант готов «лизать» королевский сапог для того, чтобы сохранить свою пьесу. Та же {280} самая коллизия, в своем жанре, конечно, разворачивается в «Театральном романе». Везде, где идет речь о «Черном снеге», Максудов выдерживает стиль романтической риторики: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье» и т. д. Мартовская вьюга, игра в волшебную коробочку, келья одинокого мастера — это, конечно, романтические атрибуты, чрезвычайно далекие от реальной исторической фактуры, которая определяла жизнь автора «Дней Турбиных». Но ощущение дела литературы, своего писательского долга тут совпадает: «А между тем я знал, я видел, что тогда пьеса перестанет существовать. А ей нужно было существовать, потому что я знал, что в ней истина».

Вот в этой точке берет начало и разворачивается главная коллизия «Театрального романа» и главная коллизия писательской жизни Булгакова. Истина, которая известна творцу, не может быть внесена в мир только его индивидуальными усилиями. Художник обращается к посредникам. Мастер приносит роман о Пилате в редакцию, и участь книги решают Ариман, Лаврович и Латунский, мало озабоченные тем, чтобы истина, угаданная творцом, пришла в мир. Максудов отдает свою пьесу в Независимый театр, и судьба пьесы, судьба истины начинает зависеть от десятков и сотен людей, их капризов и настроений, привязанностей и обязанностей.

Отношение писателя к людям театра — трагическая любовь, «любовь-ненависть», как сказал бы А. Блок. Тяга драматурга к сцене совершенно чужда платонизму. Это любовь творящая, оплодотворяющая, взыскующая зачатья. Вне этих людей, вне сцены, вне луча света, вне смеха и слез тысячной толпы, наполняющей синеву зала, не может родиться истина. «… Я вернулся в театр, без которого не мог жить уже, как морфинист без морфия». И еще: «Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный теперь к нему, как жук к пробке, я вечерами ходил на спектакли». В этих острейших сравнениях (на втором из них фактически обрываются «Записки покойника») видна до последней глубины проблема Булгакова как «автора театра».

Осенью 1937 года Булгаков неожиданно оставил работу над романом о театре. Нет никаких документальных данных для того, чтобы однозначно истолковать решение писателя. Есть предположение, что Булгаков захотел сосредоточиться на «романе о дьяволе», который казался тогда наиболее существенным литературным {281} поступком в плане подведения жизненных и творческих итогов. Есть точка зрения, по которой роман о театре сознательно оставлен незавершенным, как многие книги русской и мировой литературы. Как бы то ни было, мы уже никогда не дослушаем последнего возражения Максудова Ивану Васильевичу по поводу актерского перевоплощения. Мы никогда не прочтем, как прошла премьера «Черного снега» и прошла ли она вообще. Мы никогда не узнаем, как встретили премьеру критики, заклятые друзья драматурга. Острейшее чувство счастья, которое Булгаков умел переживать с максимальной полнотой в жизни и столь же полно выражать в искусстве, не дано пережить герою «Театрального романа». Максудову не дано дожить до премьеры, то есть увидеть, как истина, им угаданная, пришла к людям.

Открытый финал романа о театре воспринимается независимо от литературно-биографических обстоятельств как факт структурно значимый. Фраза, оборванная на полуслове, перехватывает волнением горло, как строфа цветаевского стихотворения о потерянной родной земле:

«Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
И все — равно, и все — едино.  
Но если по дороге — куст  
Встает, особенно рябина…»

В архиве Булгакова в Пушкинском доме в Ленинграде сохранились листочки, озаглавленные «Заметки для доклада о Шекспире». На обороте одного из этих листочков есть несколько фраз, относящихся не к Шекспиру, а к роману о театре, оставленному за два года до этого. В 1939 году, за несколько месяцев до смерти, писатель неожиданно возвращается к «Запискам покойника» и создает новую редакцию того самого места, где Максудов вспоминает посетителей Фили, тех, кто проходил перед окошком конторы Независимого театра. Булгаков пытается еще раз, в одном длинном периоде, воссоздать собирательный образ тех, кто штурмует «двери райские». В перечне профессий, в их парадоксальном сочетании — образ «города и мира», образ страны, обращенной к своему театру: «Стенографы, прорабы, курсанты, техники-электрики, радисты-слухачи, картотетчики, доноры, сантехники, статистики-плановики, педерасты, отопленцы, инженеры проволочной связи, путейцы, мостовики, заместители бухгалтеров, плановики-нормировщики, диспетчеры, контролеры-браковщики, морзисты».

{282} В театральном прологе к «Фаусту», предваряющем пролог на небе, рядом с уподоблением театральных дверей дверям рая дано классическое определение смысла театрального зрелища, его на века пущенное оправдание:

«В дощатом этом балагане  
Вы можете, как в мирозданье.  
Пройдя все ярусы подряд,  
Сойти с небес сквозь землю в ад».

Булгаков прошел все ярусы «дощатого балагана», познал его небесное волшебство и ад его закулисья. Плодами его познания остались не только пьесы, которые сегодня идут на сценах всего мира. Не менее существенной оказалась и его недописанная книга о театре. Она была опубликована в «Новом мире», в августовском номере в 1965 году. Прошло ровно двадцать лет. Канула в забвенье злоба того театрального дня, когда сочинялись «Записки покойника». Войдя в контекст других книг Булгакова, книга о театре открылась в своем общелитературном значении.

Это значение не перестанет волновать до тех пор, пока будет жив театр.

Театр, 1985, № 8.

# **{****283}** Уходящая натура

## **{****284}** Как сочинилась эта книжка

В начале 90‑х в русском центре Гарварда объявились несколько соотечественников, которые придумали создать многотомную энциклопедию под названием «Советская цивилизация». Идея была такая: запечатлеть подробности уходящей эпохи. Советскую эпоху понимали именно как цивилизацию, то есть определенный строй культуры, понятий и навыков жизни миллионов людей. Множество рубрик в своей совокупности должны были охватить основные стороны бытия: работа, секс, отдых, коммуналка, очередь, колхоз, комсомол, пионерлагерь, тюрьма, наука, искусство, медицина, школа, взятка, аборт, развлечение, пенсия — то есть все то, что давало своеобразие нашему способу жизни и определяло, как тогда стали говорить, советскую ментальность. Круг авторов собирали «отсюда» и «оттуда», хотели пригласить всех, кому было что вспомнить про «уходящую натуру».

Нетрудно догадаться, что мне было предложено воскресить подробности минувшего на примере такого важного культурного института, каким был МХАТ СССР имени Горького, незадолго до того расколовшийся на две части. Я начал что-то вспоминать, полез в дневники, которые не регулярно, но все же вел в разные периоды своей мхатовской жизни. И поскольку изрядная часть этой жизни была посвящена завлитству, тема «производства драмы» возникла первой. Хотелось закрепить подробности того, как создавались советские пьесы, как их заказывали, уродовали, пробивали и запрещали, как добывали «лит», как издавались в сиротливых обложках сотни пьес, централизованно распространявшихся по всей стране, как по осени созывали в Москву главрежей, директоров и завлитов и утверждали репертуарный план полутысячи российских театров — от Камчатки до Калининграда. Хотелось вспомнить некоторых звезд министерской редактуры, ну, например, {285} Валентину Адриановну Цирнюк, политцензора еще со сталинских времен, сочетавшую тайное сочувствие к своим авторам с умением безошибочно находить и уничтожать центральное место пьесы, ее болевой нерв. «Вот тут мне что-то жмет», — интимно шептала она писателю-другу, и тот бился в конвульсиях, защищая свой «болевой нерв» от редакторского мышьяка. Образ Валентины Цирнюк тянул за собой тень ее начальника Голдобина. Тот остался в истории советской сцены с одной мудрой мыслью, с которой обратился к Гр. Горину, сочинившему «Забыть Герострата»: «Григорий Израилевич, вы же русский писатель, ну, зачем вы пишете про греков?»

Из гарвардского проекта ничего не вышло, коллективный сеанс воспоминаний не состоялся. А жаль. Советская цивилизация на наших глазах превращается в миф, ее язык становится темным, а живые подробности затираются даже в памяти очевидцев. То, чем люди жили, что писали, играли, носили и пели, превращается в сентиментальное общее место, в подновленный гимн, в «старые песни о главном».

На рубеже веков тема исчезающей советской цивилизации обрела для меня совершенно конкретный человеческий образ и облик. Не стало Олега Ефремова. Двадцать наших совместных лет, венчавших век Художественного театра, захотелось закрепить в слове. Ненаписанная статья для гарвардцев разветвилась в девятнадцать сюжетов, которые сложились в эту книгу. Ефремов оказался в центре многих из них, что, вероятно, не стоит и объяснять.

Сюжеты и портреты возникали и сочинялись в разное время и не в логической последовательности. Жизнь, как на кардиограмме, не выстраивается в прямую линию (пока живешь). Мхатовские темы перебиваются боковыми вторжениями, возникает образ Театра Советской Армии, в котором довелось служить в 70‑е, армейские мотивы аукаются с булгаковскими, а те влекут к Институту истории искусств, к Нижнему Новгороду. Вспоминательный механизм работает прихотливо, зацепляется за мелочи прошлого и никак не хочет восстанавливать центральные события. Иногда эти мелочи или даже сор просто заглушают важные события и нагло лезут на первый план. Надежда пишущего только в том, что из необязательных мелочей что-нибудь вырастет, может быть, возникнет «воздух», который образует узор кружева. Тот самый «узор», который в Гарварде хотели назвать «советской цивилизацией».

{286} Говорят, что время идет, бежит, летит, скачет, ползет или тащится. На самом деле движение времени существует только как фигура речи, как распространенная метафора, имеющая к тому же обратный смысл. Никуда это время не идет, не бежит, не летит и не стремится. «Это не время идет, это ты проходишь». Давно открыто, но трудно почувствовать это в дыхании простого дня. Разве что когда начинаешь вспоминать. Тут время действительно становится неподвижным фоном, вроде пестрого театрального задника, вдоль которого идешь из темноты одной кулисы в темноту другой. Жанр такого путешествия размывается. Не мемуары, не театральный роман, не документальная повесть, а что-то вроде театрального амаркорда. Словечко, как известно, итальянское, диалектное. В нем слиплись два слова: «я» и «вспоминаю». Так говорили в Романье, провинции, откуда был родом синьор Феллини.

## **{****287}** Китайские церемонии

Осенью 98 года открывали пешеходную зону в Камергерском. Новый облик переулка — ефремовская предсмертная затея и лужковское воплощение. В канун столетия МХТ в Камергерский нагнали сотни людей, работали круглосуточно, все фасады покрасили, лавочки и фонари расставили, даже памятник Чехову успели водрузить. Место выбрали не очень удачное: там много лет был общественный сортир. Но все же облагородили пространство, и у О. Н. было чувство гордости от того, что хоть что-то удалось сделать. На открытии памятника были Александр Солженицын, Юрий Любимов. Все говорили речи, О. Н. рассуждал на свою любимую тему: объективность Чехова, неприязнь к проповеди, ко всяческим ярлыкам и «измам». Попросил меня найти цитату из одного чеховского письма, которое он считал принципиальным. Это письмо напомнил толпе, собравшейся перед МХАТом: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало».

Ефремов с надеждой заметил, что отныне Чехов будет смотреть на Художественный театр и театр должен будет чувствовать на себе этот взгляд. В публике, собравшейся перед памятником, возникла дискуссия на тему, куда же действительно смотрит Чехов. Выяснилось, что на Художественный театр он как раз не смотрит, а смотрит в сторону Тверской улицы. В. Невинный разрешил спор философическим замечанием: «Важно, что Чехов, в отличие от многих иных памятников, не смотрит вдаль».

Перед открытием памятника в кабинете О. Н. с Солженицыным. {288} Они знакомы с современниковских времен. Тогда хотели ставить «Оленя и шалашовку», Александр Исаевич читал пьесу труппе, Ефремов часто вспоминал его звуковой реализм в передаче зэковских интонаций. Скажет реплику, потом повторит ее по-другому, в иной интонационной оснастке. Пьесу, естественно, не разрешили. Поставленная в годы свободы, она успеха не имела. Ни в интонацию пьесы не попали, ни в интонацию времени. С Солженицыным О. Н. почти не виделся: он как бы из Вермонта для него еще не вернулся. Публичный отказ писателя от ельцинского ордена вызвал его одобрение. Только не понравилось, что важный жест сделан на сцене Таганки, то есть театрализован. У него выработалась какая-то глубокая неприязнь к явно выраженным формальным вещам — и в искусстве, и в жизни.

Он искал пьесу, в которой он мог бы выразить себя, покидающего мир. После «Трех сестер» это было трудно. Нет сомнения, что он сознавал завещательный характер того спектакля. Тем не менее жизнь еще не была исчерпана и надо было исполнять свои обязанности. В его сознании возникали самые разные идеи. То он начинал репетировать полуабсурдистскую пьесу Михаила Угарова о Ленине в Женеве, то обсуждал с Александром Гельманом «перестройку» его пьесы-фарса о российских выборах. Постоянно всплывала тема «Гамлета». Ходил смотреть Шекспира в интерпретации Петера Штайна. Ему мало что нравилось в последние годы. И чем меньше нравилось, тем упорнее ходил. Казалось, ходит в поисках каких-то новых подтверждений, что театр актера погибает, что все идут не в ту сторону и ему надо что-то такое сделать и сотворить, чтобы открыть истину. Иногда его вылазки во внешний мир совсем озадачивали: пошел смотреть у Камы Гинкаса «Золотого петушка», сидел вместе с детьми в фойе ТЮЗа. У Калягина на «Шейлоке» важная государственная дама по правую руку от О. Н. спросила его, почему так долго не начинают. Не интонируя, ответил: «Калягину обрезание делают». Он вышел тогда в театр без привычной уже кислородной поддержки, никак не мог наладить дыхание. В антракте вынужден был уйти.

До последнего вздоха думал о какой-то финальной реформе мхатовской жизни. Это стало почти навязчивой идеей. В Париже он из госпиталя вырвался и посмотрел «Вишневый сад» в Комеди Франсез. С кем-то там поговорил и вернулся в Москву с ощущением, что нашел наконец верную структуру для Художественного театра. Стал внушать актерам, что у нас тоже должны быть свои {289} сосьетеры и оноре. Наши стеснялись переспросить его, что эти слова значат. Никто не перечил, не интересовался переводом. Ему давали поиграть в этих самых сосьетеров и оноре.

Но он не играл. Не утратив своей уникальной интуиции, он обдумывал ситуацию Художественного театра, который давно переродился, изменил свою природу. Это уже не был театр идеи, подчиненный одной мощной творческой воле. Причисленный к «национальному достоянию», МХАТ становился дублем Малого театра. Его обрекли на вечность. Надо было найти форму, соответствующую новому положению вещей.

Тему сосьетеров он обсуждал в больницах, вызывал к себе то одного, то другого актера. Он разуверился во врачах, ненавидел Кремлевку. В одной из больниц окончательно решил, что начинает репетировать «Сирано де Бержерака».

Когда-то эту пьесу ставили в «Современнике», у него осталась память о хорошем переводе Ю. Айхенвальда, а еще больше о самом Айхенвальде, грустном застенчивом человеке и поэте. Никакого интереса к Ростану, вообще к псевдоромантическим вещам у него не было. Ему хотелось поставить этой пьесе русское дыхание, пересадить ее на реальную почву. Он долго бился над сочинением пролога. Там должны были появиться некие Сережа и Рая, которые потом трансформировались в Сирано и Роксану. Фантазируя, он приникал к исходной точке своей собственной жизни. Утро, коммуналка, Сергей курит, женщина пристает с ласками: «Да подожди ты, я еще зубы не чистил». Кто ему только не писал этот пролог, каких только вариантов не обсуждали. Я не участвовал во всем этом, знаю со слов актеров. Был даже вариант с каким-то дядей из Израиля, который попадает в коммуналку. Однажды О. Н. сам попытался сочинить нечто вроде стихотворения или плана поэмы. Этот листочек сохранился. Звучит тема круга, циркуля, каких-то геометрических форм, которые передают бесконечную изменчивость и бесконечную стабильность бытия. «И мы идем по кругу // К началу своему». Движет всем любовь, а символом жизни объявляется дерево растущее. «Вот здесь оно должно стоять, // Едрена мать». Финальная «едрена мать» идет отдельной строкой и с заглавной буквы. Без этого аккорда нет Ефремова.

Он репетировал, чтобы поддержать в себе жизнь. Это все понимали. Репетиции походили на сеанс психотерапии. Иногда он репетировал в театре, чаще — у себя дома. Он ждал актеров, спрашивал: что новенького. Ничего особенно новенького не было. На {290} репетициях подолгу замирал, погружался в свои мысли. Иногда паузы длились несколько минут. Сирано не был его единственным протагонистом в этой истории. Он сказал Виктору Гвоздицкому, что сцена, которая вызывает у него слезы при уединенном чтении, — сцена у балкона, когда Сирано говорит за Кристиана. Сострадание адресовалось именно Кристиану, человеку, не могущему выразить распирающие его чувства.

Наши встречи становились все более редкими и все более насыщенными. Он подводил свои итоги. Вспоминал какую-то реплику из «Двух капитанов» В. Каверина, в которых он играл еще в Центральном детском: «Несчастья преследовали нас». Они его действительно преследовали, и он находил свой способ преодоления скуки эпилога. Религиозной помощи у него не было, но какую-то свою веру, выношенную за годы советской жизни, в себе сберег. Любил повторять чеховскую мысль по поводу «веры» и «неверия». Жизнь расположена между двумя полюсами, между «не верую» и «верую», и вот это расстояние надо пройти. Как в хорошем актерстве, жизнь и вера заключены не в результате, а в процессе постижения или проживания. Он любил оба эти слова — «процесс» и «проживание», последнее заменило ему станиславское «переживание».

Он примеривался к уходу. В парижском госпитале ему не спалось, выходил в коридор курить, наблюдал ночную жизнь больницы. Раз поздней ночью из соседней палаты вынесли умершего пациента, которого он за несколько часов до этого видел в коридоре живым и даже пытался с ним пообщаться. Санитары сунули его соседа в черный полиэтиленовый мешок с молнией, и его поразило, что мешок этот оказался очень маленьким. Рассказывал об этом с нежной улыбкой, прикидывая на себя.

Его интервьюировала журналистка Би‑би‑си (это было после премьеры «Трех сестер»). Англичанку очень интересовал финал: зачем, мол, режиссер убрал чеховский дом и оставил женщин наедине с пугающим пространством. «Это такой пессимизм у вас?» Он улыбнулся. «Нет, это не пессимизм, это жизнь». Он чувствовал глубочайший смысл в том, что в пьесе Чехова присутствуют все четыре времени года. Он хотел передать эту цикличность, много говорил об этом с актерами, с художником Валерием Левенталем. Из‑за этой натурфилософии кто-то назвал его «метеорологическим режиссером». Он соглашался с этим званием.

До последнего дня он жил надеждой переформировать труппу, создать наконец театральную семью. Его понимание актерской {291} психологии и актерской профессии было одновременно очень высоким и очень жестоким. Второе вытекало из первого. Он знал, как быстро уродуется личность актера, как легко он соскакивает в эксплуатацию своего дара, в дешевку. Презрение к каботинству было в основе его отношений с актерским миром. Однажды в Белграде в комнатенке за сценой к нему подошла местная звезда, стала чем-то восхищаться или за что-то благодарить. При этом очень по-актерски смеялась и жестикулировала. Когда звезда испарилась, он вдруг сформулировал: «Вот типично актерское лицо. Все мышцы переродились от вранья». Там же в Белграде на следующий день была конференция, и уже другая артистка гневно обличала руководство местного театра и всех на свете за то, что она мало играет. Дело происходило близко к полудню, зазвонили, переливаясь то слабым, то сильным распевом, колокола ближайшего собора. Артистка не обратила на колокола ни малейшего внимания, продолжала гневно обличать своих театральных врагов. И тогда О. Н. с явным сочувствием, как к тяжело больной, обратился к актрисе: «Ну, подождите минуточку, остановитесь, послушайте», — и указал рукой ввысь, откуда лился торжественный перезвон.

Зал замер на несколько секунд. Такие важнейшие секунды когда-то искал в искусстве молодой Художественный театр.

О. Н. мыслил категорией театра как целого, хотел, чтобы актер понимал свою соподчиненность этому высшему целому. «Это же театр» (с напором на последнее слово) — вот излюбленное объяснение любой ситуации. Его разлады с актерами, его споры и конфликты с ними (особенно с самыми талантливыми) вырастали на этой почве. Актер мыслит театр в категориях своего успеха и неуспеха. И в этом правда его жизни. О. Н. измерял любого актера успехом или неуспехом общего дела. «Как он поступил с Борисовым, как он мог вывести на пенсию Евстигнеева» — десятки этих и иных вопросов он оставил без ответа. Образ его идеального театра завис в пустоте. Некоторые из его постоянных друзей и оппонентов сохранили документальные следы таких конфликтов. Мне довелось читать переписку О. Н. с А. Калягиным, который не раз обращался к Ефремову с гневными письмами, пытался внушить ему, что он своим максимализмом и жестокостью больно ранит актера, ломает его и не чувствует своей ответственности перед ним. Один раз в Свердловске О. Н. ответил письмом (редкий случай). В его ответе все тот же единственный объясняющий мотив: «Ваше беспокойство о Вашей творческой жизни в театре, к сожалению {292} (и в этом виноваты не Вы, а условия жизни театра в настоящем), не связаны с беспокойством о творческой судьбе театра». И дальше про судьбу той группы актеров, которая должна «возродить и двинуть этот театр дальше».

Видимо, письмо он сочинял в сильном волнении, если перешел с Калягиным на подчеркнутое «Вы».

К его 70‑летию возникла книжка: наполовину его, наполовину о нем. Собрали массу фотографий, разложили их на столе, и он стал эти фотографии комментировать. Потом из этих комментариев сделали подписи под фотографиями. Говорил об отце, о коммуналке на Арбате, о Школе-студии, где он шарахнул на вступительном экзамене «Желаю славы я», о том, как кровью расписался в верности Станиславскому (вместе с Алексеем Аджубеем, будущим зятем Хрущева, который начинал учиться в мхатовской школе). Потом пошли 50 – 60‑е — Хрущев, «Современник», Мастроянни, Эдуардо Де Филиппо, Аксенов, Розов, Евстигнеев, Табаков, Фурцева, приход в Художественный театр, «старики». К 97 году доползли часа через два. Под занавес я спросил его, думает ли он о будущем Художественного театра без него. Он ничего не ответил, только глубоко затянулся сигаретой. Мой вопрос и его не ответ стал подписью под последней фотографией: рука с дымящейся сигаретой у лба, глаза полузакрыты. Одна из самых характерных его поз последних лет.

На презентации его книги в Петербурге рассмешил собравшихся замечанием, что книги своей еще не читал. При этом сам даже не улыбнулся. Чувство юмора у него было специфическим, как и его актерский дар. Что-то очень русское, стыдливое, сокровенное. Анекдотов почти не рассказывал, а когда ему рассказывали, чаще всего не реагировал или даже мрачнел, как бы скорбел по поводу записного остряка и его дурацкой шутки. На приеме в Кремле, за две недели до смерти, рассказал Г. Хазанову анекдот, который ему действительно понравился. «Вот ты знаешь, какой русский не любит быстрой езды?» И сам себе ответил: «Тот, на котором ездят».

В последние месяцы не раз пытался заглянуть в будущее. Открывал наугад страницу, тыкал пальцем в судьбу. Один раз открылась строка: «И умрешь ты смертью храбрых».

В конце мая 2000 года большая группа мхатовцев была на Тайване, готовились сыграть «Дядю Ваню». Мне предстояло прочитать островным китайцам несколько лекций о Чехове, о Станиславском, {293} о Булгакове. Много лет я не ездил с мхатовцами на гастроли, но на этот раз захотелось посмотреть экзотический остров. За день до поездки О. Н. позвонил и сказал, что после Тайваня надо обязательно встретиться и серьезно поговорить. Слово «серьезно» почему-то вызвало у меня смех, он даже обиделся. «Нет, ты давай как-то решай, что для тебя главное. Надо что-то делать с театром».

Вечером 27 мая я читал лекцию в малом зале Дворца культуры имени Чан Кайши. Незадолго до финала в зал вошла заместитель директора театра Ирина Корчевникова и сделала такой жест, каким тренеры показывают судье, когда необходим тайм-аут. Я не понял и продолжал говорить. После лекции — на Тайване был уже поздний вечер — узнал, что днем в Москве умер О. Н. Последние несколько дней он не репетировал, 20 мая съездил в Мелихово, посмотрел спектакль своих студентов «Бабье царство» по Чехову. Потом в театре объявили несколько выходных, артисты разъехались кто куда. Ему не надо было вставать по утрам, готовиться к приходу актеров, налаживать дыхание. Он мог часами лежать, ничего не делая. Репетиций, которые поддерживали его дух, не было. Оставалось дышать искусственным кислородом и смотреть подряд новостные программы. Он старался их не пропускать. Может быть, их заведомая ритмичность тоже поддерживала его угасающую плоть. Врачи потом вычислят, что он умер где-то около двух часов дня. До «Вестей», вероятно, уже не дотянул.

На Тайване с нашим переводчиком и китаеведом обсуждали, как сообщить зрителям, что режиссер русского спектакля, который им предстоит посмотреть, скончался. Китаист огорошил, что У китайцев не принято сообщать о смерти так, как это делается у нас. Не должно быть подчеркнутой скорби, не надо усиливать трагизм или особый драматизм момента. Здесь принято чуть согнуться в поклоне (показал как), найти соответствующую улыбку и сообщить о факте смерти. Улыбка означает, что человек перешел в иной, лучший мир и это надо принять с благодарностью и почтением. Когда он показывал траурную улыбку и поклон, приличествующий случаю, я подумал, что Олег Николаевич Ефремов оценил бы по достоинству китайскую философию жизни.

## **{****294}** Второе плавание

Первый свой булгаковский опус я напечатал на «Ундервуде», приобретенном на местной барахолке в городе Горьком. Начал печатать двумя пальцами, недели через три навык укрепился и я колотил по чугунному монстру с оглушающей быстротой. На клавиатуре не хватало нескольких знаков препинания, их расставлял потом вручную. Рядом с «ундервудом» лежал недавно изданный (в 1962 году) томик булгаковских пьес, в котором впервые был опубликован «Бег». Томику была предпослана статья П. А. Маркова. Кто такой этот Марков и как в натуре выглядит Художественный театр, которому запретили в свое время поставить пьесу «Бег», я представлял очень смутно. Статья о белогвардейцах сочинялась в доме на улице Бригадная, куда нашу семью отселили году в 54‑м. До этого мы обитали на берегу Оки в Канавине, месте вполне историческом: там некогда располагалась Нижегородская ярмарка. На улице Бригадной, на выселках, было всего три покрашенных в желтовато-гнусную краску строения, два из которых были общежитиями (одно из них — женское). К женскому общежитию прилепилась кличка «дом ха‑ха» (для этого были известные основания). Весь же район в народе именовался Лягушиха.

Вот из недр этой самой Лягушихи в Москву на Суворовский бульвар была отправлена статья под названием «Дилогия Булгакова “Дни Турбиных” и “Бег”». На Суворовском бульваре, согласно адресному бюро, проживала Елена Сергеевна Булгакова, 1893 года рождения. Начитавшись Бахтина, я обнаружил родство пьес Булгакова с античной мениппеей, а также средневековым карнавалом и решил осчастливить этим открытием вдову писателя. Вдова удивилась, но ответила студенту Горьковского пединститута очень галантно: «Ваша статья мне понравилась, она очень правдивая, искренняя и смелая. Вы писали ее без оглядки — что я всегда {295} чувствую в работах о Мих. Аф. Меня теперь мучает вопрос — насколько М. А. был знаком с жанром мениппеи и думал ли об этом когда-нибудь. Оставляю один шанс на сто за положительный ответ. Мне кажется, что ему и в голову не приходило это, а это:

“О, связь времен! О токи просвещенья”… — как он написал в биографии своего Мольера».

Ответ Елены Сергеевны пришел в аккуратном изящном продолговатом конверте, который сам по себе показался мне тогда произведением искусства. В конверте была сложенная вдвое записочка на очень хорошей бумаге, и в записочке той вдова Булгакова именовала студента «многоуважаемым Анатолием Мироновичем», приглашала в Москву и просила предварительно позвонить ей по телефону, номер которого начинался литерой Б.

Помните житомирского кузена Лариосика, который объявился в квартире Турбиных с Собранием сочинений Чехова, завернутым в единственную рубашку? Вот примерно мой образ 1963 года, когда прямо с Курского вокзала, купив дешевый букет цветов, я объявился на Суворовском бульваре и нажал звонок квартиры номер 25. Дверь открыла хрупкая невысокая женщина в атласном ярком халате, светло-голубой газовый шарфик на ее шее подчеркивал прозрачную голубизну ее глаз. Я несколько опешил. Мои ожидания простирались в строго заданном русле: увидеть писательскую вдову 1893 года рождения. Заглянув через плечо очаровательной дамы, открывшей дверь, я полагал увидеть в глубине квартиры искомую вдову, может быть, в какой-нибудь инвалидной коляске. Дама, стоявшая в дверном проеме, улыбнулась, оценив мою оторопь, и сообщила, что она-то и есть Елена Сергеевна, и попросила войти. Огромный мохнатый лендлорд вальяжно вышел из глубины квартиры, и мне показалось, что он поздоровался со мной. Впечатление того, что пес обладал сверхъестественным умом, немедленно подтвердилось. «Булат, пожалуйста, принеси тапочки гостю», — нежно попросила пса Елена Сергеевна, и тот притащил их безропотно. Там же в маленькой прихожей я увидел выцветший от времени плакат. На плакате был изображен сияющий мордоворот, в правой руке мордоворот гордо держал сберкнижку. Надпись внизу плаката не оставляла сомнений в правильности его выбора: «Водка — враг, сберкасса — друг».

С этого момента на семь лет вперед я был прикован к этому плакатику, к этой, как оказалось, очень маленькой квартирке на Суворовском бульваре. Женщина с нежно-голубым шарфиком на {296} груди И востроносыми восточными туфлями на ногах впустила меня в неизвестный мир, который мне очень понравился. Старинная мебель красного дерева, лампа с абажуром на столе, булгаковские рукописи, которые она извлекала из глубины секретера, ее завтраки, обеды и ужины, ее продолговатые конвертики, которые стали регулярно приходить в Лягушиху, — все, все воспитывало «горьковского кузена». Письмо, начертанное отвратительным пером-скелетиком, она мне простила. Но первую статью, напечатанную на «ундервуде» через пень колоду, она вернула мне в Горький. Вернула перепечатанной заново на хорошей бумаге без единой ошибки, с ровненькими полями и отступами, с постраничными сносками, с проверенными цитатами. Никаких поучений при этом не было: просто наглядно показала мне, что такое правильно оформленная литературная работа. А работа эта ей явно понравилась, несмотря на цитаты из Бахтина.

Видимо, это и решило дело. В один из очередных приездов она оставила меня одного в квартире на Суворовском, сказала, что будет поздно вечером, и предложила скоротать день за чтением рукописи, которую уже приготовила. Показала, где и какая еда стоит в холодильнике, что и когда надо дать Булату, и покинула меня.

На первой странице рукописи я прочитал заголовок: «Мастер и Маргарита». Тут же прочел эпиграф из Гете, и что-то екнуло в душе. Не знаю почему. Мои литературные вкусы были ниже Лариосикиных. Он хоть Чехова завернул в рубашку, а я тогда готовился к карьере советского учителя. Пастернака и Андрея Платонова я освоил, но Библии еще не читал. Иванушка Бездомный, в сущности, был мой прародитель, я к нему испытывал лирическое сочувствие с первой же сцены на Патриарших прудах. И когда все завертелось и закружилось, когда Иешуа Га-Ноцри сплелся с Мастером, Воланд с клиникой Стравинского, а Аннушка, что разлила подсолнечное масло, с Понтием Пилатом, на меня накатили совсем не ведомые чувства, для которых не было названия. Теперь бы я сказал, что это было просветление, опоясанное страхом. Через несколько часов в квартире на Суворовском сидел уже несколько другой человек, чем тот, что начал утром чтение рукописи. Поделиться открытием было не с кем, разве что с псом, который мирно похрапывал в углу. Я дочитал роман в сумерках, грусть и страх соединились почему-то с радостным чувством. Радость шла оттого, что меня посвятили, мне доверили, сообщили что-то такое, без чего уже не смогу обойтись. Было и еще одно последствие, {297} не имеющее прямого отношения к литературе, но производное от литературы. Советская жизнь, которая заполняла мое душевное пространство, вдруг как-то скукожилась и представилась как ничтожное звенышко в мировой цепи событий. И еще поражала способность человека легко находить единственные слова для выражения самых сложных чувств и понятий.

Когда Елена Сергеевна появилась, я этих единственных слов не нашел. Сморозил глупость, которая ее, впрочем, не удивила. Видимо, и в глупости своей я не был оригинален. «Это же никогда не напечатают», — сказал я, передавая интонацией чувство восторга и подавленности. «Обязательно напечатают», — даже не возразила, а просто успокоила Елена Сергеевна. И стала готовить ужин. Тут впервые, раскрепощенный романом, я спросил ее о том, о чем тогда спорили. Булгакова надо было ввести в советскую литературу, и для этого его нужно было «усыновить». Уже появились первые статьи на тему того, как Булгаков шел постепенно к пониманию революции и принятию советской власти и только рапповцы-инородцы помешали ему окончательно слиться с этой литературой. На некорректный вопрос, как он «к ним», то есть к большевикам, относился, голубые глаза Е. С. вспыхнули каким-то веселым и злым огнем: «Он их ненавидел!»

В ее доме постоянно появлялись люди, она готовила тогда первую волну булгаковского Ренессанса. Часто бывал Семен Александрович Ляндрес (отец Юлиана Семенова). За плечами его было секретарство в «Известиях» у Бухарина, много лет лагерей и перебитый позвоночник. Высокий седой старик возлежал на диване и допрашивал меня: «Сколько вам лет, почему не в партии? Всякое говно вступает, а приличные люди не идут». Он работал юрисконсультом СП СССР, помогал Елене Сергеевне готовить некоторые рукописи к печати. Именно он впервые опубликовал в «Воплях» («Вопросах литературы») пересказ письма Булгакова Правительству СССР и изложил коротко телефонный разговор Сталина с автором «Турбиных».

Солженицын внимательно изучал в доме Елены Сергеевны «Письмо Правительству», готовясь, как потом выяснилось, к своему «Письму к съезду писателей». По словам Е. С., булгаковское письмо «наверх» Александр Исаевич читал не просто внимательно, но даже придирчиво. «Вот тут он сделал ошибку, надо было написать то-то и то-то». Елена Сергеевна кормила Солженицына обедом и заметила, как после обеда гость все крошки собрал {298} со стола и подъел. «Зэковская привычка, видимо», — комментировала Е. С.

У Платона есть рассуждение о «втором плавании» или «второй навигации» (в ином переводе). Сначала рождается не человек, а некое двуногое без перьев. Второе плавание — это когда двуногое становится человеком. И это второе плавание начинается чаще всего с какой-то решающей поворотной встречи с другим человеком. Из дома на Суворовском началось мое «второе плавание». Оттуда открылся путь в «Новый мир» к Владимиру Яковлевичу Лакшину. Оттуда начались встречи с Юрием Михайловичем Лотманом и его женой Зарой Григорьевной Минц. Я стал ежегодно участвовать в тартуских конференциях и там обрел некоторых своих пожизненных друзей. Елена Сергеевна познакомила меня с Константином Лазаревичем Рудницким. Она же послала рукопись книги о Булгакове Константину Симонову, который тогда возглавлял Комиссию по литнаследству Булгакова при Союзе писателей СССР.

Константин Михайлович был одним из самых ярких персонажей «советской цивилизации». Он принимал меня в своей квартире на улице Черняховского у метро «Аэропорт». Еще до того, как мы встретились, он прислал три письма, связанные с этой самой моей булгаковской рукописью. Все три письма были в одной бандероли, обратный адрес указывал Кисловодск — Симонов отдыхал на Кавказе со своими друзьями. Как выяснилось через годы, рукопись прочитала сначала Софья Григорьевна Караганова, потом ее муж Александр Васильевич Караганов, друг Симонова с еще довоенных ифлийских времен. Одно письмо было короткое и очень личное: в сильных и емких словах Симонов передавал свое впечатление от рукописи и благодарил автора. Во втором письме, которое предлагалось использовать как официальный документ, он корректировал первый отзыв некоторыми страховочными замечаниями. Наконец, в пакете был еще и большой, пятнадцатистраничный разбор моего труда, и этот разбор явно был предназначен не мне, а был частью какой-то его собственной книги (она вскоре и вышла). Я дал ему повод поговорить о Булгакове, о культуре и революции, о выборе русской интеллигенции. Он сознательно связал с Булгаковым свое имя, имя одного из первейших советских писателей, лауреата всех премий, живого классика. Это был тогда нестандартный литературный поступок.

Письма носили показательный характер, так же как и вечер, которым он меня удостоил. Он говорил как бы в два адреса сразу: {299} молодому человеку, который сидел перед ним, и потомкам, которых он различал за моей головой. Он рассуждал и вспоминал. Про Елену Сергеевну сказал, что в Москве 30‑х годов не было более изящной женщины. Что он убедил ее издать «Театральный роман» именно как «Театральный роман». Елена Сергеевна хотела издать книгу под названием «Записки покойника» (воля Булгакова). Твардовский не хотел этого названия, и конфликт разрешился шуткой Симонова: «Лучше издать “Театральный роман”, чем не издать “Записки покойника”».

Константин Михайлович грассировал, что придавало его речи особую прелесть. Он не любил Пастернака с тех времен, когда, будучи редактором «Нового мира», отказался печатать «Доктора Живаго». «Это интеллигентское котомничество», — съедая какие-то согласные, произнес он для меня и для истории, до которой я должен был донести его мысль. Он противопоставлял Пастернаку Михаила Афанасьевича как писателя более открытого и честного даже в своей оппозиционности революции.

Тогда же Симонов рассказал, как он уговорил писателя-фронтовика Евгения Поповкина, редактора «Москвы», напечатать «Мастера»: тебе, мол, только за это в будущем воздвигнут памятник. Поповкин доверился советскому классику, решил напечатать роман в двух разных номерах, первую часть в одиннадцатом номере за 1966 год, а вторую в первом номере следующего года. Может быть, он хотел повысить подписку на журнал. Задумав остаться в вечности, Поповкин совершил ошибку, дав цензуре опомниться. Как только вышла первая часть, появились на Западе статьи под огромными заголовками типа «Запрещенный шедевр» или «Роман о Сталине». Цензоры стали сходить с ума, выламывать буквально десятки страниц из второй части романа. Перед Еленой Сергеевной стояла дилемма: согласиться на это уродство или запретить печатать роман. Она согласилась на уродство. Какая-то сила вела ее, она верно знала, что наступит день и «Мастер» будет издан полностью, до запятой. Она и тут угадала. При помощи все того же Симонова, который не меньше Поповкина думал о бессмертии, через несколько лет роман вышел в полном виде, что по условиям тогдашней литературной жизни было чудом.

Когда вышел первый номер «Москвы» глубокой зимой 1967 года, Елена Сергеевна прислала в Лягушиху пачку журналов, чтоб я распространил их среди хороших людей — «чтобы знали». В короткой {300} записочке, на сей раз не на прекрасной белой бумаге, а на бумаге попроще, что была под рукой, она сообщила: «Дорогой Анатолий, наконец-то вышел “Мастер”. Как я рада». В конце не было восклицательного знака, что выдавало, видимо, не только радость, но и огромную ее усталость. Книга была все же изувечена, и надо было продолжать борьбу.

Через несколько месяцев жизнь вбросит меня чуть ли не в эпицентр этой борьбы.

Когда вышел «Мастер», «Литгазета», которую тогда возглавлял Александр Борисович Чаковский, должна была немедленно откликнуться. Отклик свой они сильно задержали. Булгаков стал уже предметом литературной борьбы между демократами-новомировцами и «патриотами». «Литературке» нужен был критик, который не принадлежал бы ни к какому лагерю, над именем которого не было бы никакого опознавательного «значка». Этот никому не известный критик должен был дать объективную оценку «сложному и противоречивому» роману, который стал чем-то вроде советской Библии. Такого критика в Москве они не нашли и обратились в Горький. Порекомендовал меня Марлен Кораллов, связанный тогда с «Литгазетой». Он обсуждал как-то спектакли Горьковского ТЮЗа, я ему рассказал про Елену Сергеевну, про булгаковские штудии. Марлен был потомственным лагерником, отсидел несколько лет в том же месте, где отбывал срок Аркадий Белинков, автор нашумевшей тогда книги о Юрии Тынянове. Сам Кораллов в свободное от «Литгазеты» время писал про Карла Либкнехта и Розу Люксембург, называл их нежно: Карлуша и Розочка. Он-то и привел меня в «Литгазету».

Летом 67 года меня вызвали в командировку, поселили в гостинице «Минск» (острое чувство своего первого жилища в Москве). Через неделю я представил текст двухподвальной статьи о прозе Михаила Булгакова. Над статьей бились примерно месяц, уродовали и улучшали. Потом представили Чаковскому, и тот ее завернул. Задачи, передо мной поставленной, я не выполнил. Самого же Александра Борисовича увидеть не довелось.

Чаковский был, вероятно, одним из самых изощренных людей, творивших идеологию советской цивилизации застойного периода. Войдет в классику его безымянный портрет: «Лисьей походкой с вонючей сигарой во рту ко мне зашел редактор одного дружественного издания». В описываемые Катаевым времена Чаковский руководил журналом «Иностранная литература», {301} теперь человек с лисьей походкой руководил гораздо более влиятельным органом: к «Литгазете» прислушивалась страна.

Страна зачитывалась «Мастером и Маргаритой», стране нужно было дать указание, как эту «советскую Библию» понимать. «Литгазета» молчала. В следующие полгода они так и не нашли человека, который бы оценил роман. Молчание «Литгазеты», видимо, становилось опасным для самого редактора. В январе 68 года меня вновь вызвали срочной телеграммой и поселили в той же гостинице на улице Горького. На этот раз финальную правку вел сам Маковский. Работал он с абсолютной четкостью, мелочи не обсуждал. Он добивался ясности в главном вопросе. Главный вопрос для него был в том, что Булгаков не принял революции, как не принял он и идеи «социального прогресса». Никакой уклончивости на эту тему он допустить не мог и требовал от меня прямого высказывания. Я защищался, как мог, просьба Чаковского шла поперек либерального толкования Булгакова, которое хотело примирить писателя Булгакова с советской властью. Мнением либералов я тогда очень дорожил. Каждый вечер Елена Сергеевна ждала меня на ужин, где обсуждалась стратегия борьбы с Чаковским. Она не была либералкой, и ее понимание дела с моим разнилось. Ей было важно, чтобы двухподвальная статья о Булгакове в главном литературном официозе вышла. Вот и все. Ее архив был полон неизданных вещей, ждавших своего срока. «Положительная» статья в «Литгазете» развязывала руки.

Разговоры с редактором происходили каждый день, иногда по нескольку раз в день. Он привык ко мне, перестал стесняться. «Не крутите мне роковые яйца», — неожиданно бросил он, дымя все той же вонючей сигарой. Наступил решающий вечер перед сдачей номера. После многочасовых изысканий и проб я выдавил из себя пассаж на тему Булгакова, революции и исторического прогресса: «Неразрешимая антиномия между добром и злом, любовью и ненавистью, разрушением и созиданием приобретает у Булгакова фатальный оттенок. История не развивается, а просто длится. Она не улучшается, а продолжается бесконечно. Как символ бесконечности спора появляется в конце романа лунная дорога, по которой идут скрепленные намертво, как связанные единством противоположности, прокуратор и его жертва. Это дано навсегда, как вечно дано и стремление к добру. Заранее известно, чем должен закончиться роман (“… и я уже знал, что последними {302} словами романа будут: "… Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат"”)».

Статья была подписана в печать. Захватив подписанную полосу, я отправился на Суворовский. Витиеватая полуправда, выдавленная из меня Чаковским, физиологически отравила меня. Помню это чувство именно как чувство отравления, когда точно знаешь, когда и где съел гадость, от которой тебя мутит. Ночь не спал, в голове крутилась фраза насчет того, что рукописи не горят. Вспомнил, как начинающий Булгаков писал пьесу для «туземного театра» во Владикавказе. Сочинив халтуру вдвоем с приятелем, они читали пьеску вслух, и вот тогда у писателя Булгакова проснулся стыд. Он начал драть рукопись, а потом остановился, потому что «с необычайной чудесной ясностью сообразил, что правы говорившие: написанное нельзя уничтожить». Тайный смысл этого наблюдения я впервые осознал благодаря Чаку, то есть Александру Борисовичу Чаковскому. За что ему особая благодарность.

На прощальный ужин Елена Сергеевна пригласила своего сына Сергея Шиловского, накрыла великолепный стол. Сергей Евгеньевич произнес прочувствованный тост. Я же был вялым, сидел и гладил громадного пса, который никаких литературных забот не ведал и на полосу «Литгазеты», которая лежала тут же на столе, не обращал никакого внимания.

В день выхода газеты пошел с Марленом Коралловым в ЦДЛ, там в Большом зале был вечер, посвященный Андрею Платонову. Вступительное слово произносил Юрий Карякин. Переполненный зал взревел криками и аплодисментами, когда оратор произнес о Сталине: черного кобеля не отмоешь добела. Дело происходило в феврале 68 года, из Праги дули небывалые ветры. Либеральная Москва заходилась в эйфории.

В конце февраля в Горький придет письмо с уведомлением. Аркадий Белинков выскажет свое удивление смелостью «Литгазеты» и попросит меня встретиться с его аспиранткой Ядвигой Урбаньской, которая пишет книгу о Булгакове. Белинкова я знал сначала заочно по лагерным рассказам Марлена, а потом очно — по блоковской конференции в Тарту. Разгуливая по городу, он объяснял замысел трилогии, которую сочиняет. Первая часть — Тынянов, книга об интеллигенте, который не предал самого себя. Вторая часть — Юрий Олеша, книга об интеллигенте, который предал самого себя. И третья часть — книга о Викторе Шкловском, интеллигенте, который не только предал себя, но и порядочно на этом {303} заработал. В письме своем А. Белинков рассуждал о Булгакове, о «Литгазете», он собирался с лекциями в Югославию и приглашал заехать к нему в Москву. Летом я заехал, Аркадий и его жена Наташа были в хлопотах сборов. Через несколько дней они отъехали в Белград, оттуда быстро перебрались в Германию и покинули СССР навсегда. Книгу об Олеше Белинков издаст уже на Западе, а о Шкловском не успеет. Жизни не хватит. «Литгазета» разразится в связи с его бегством ехидной статьей, в которой Белинков втаптывался в грязь.

Елена Сергеевна Булгакова умрет весной 1970‑го. Работу мою об искусстве Булгакова 20‑х годов она успела прочитать. Эта работа станет книгой через шестнадцать лет и будет называться «Михаил Булгаков в Художественном театре». Ефремов прочитает книгу в рукописи, — издательство обратилось к нему за предисловием. Читал он в Ялте летом 1985 года, читал долго, недели три, и, завершив, утром за завтраком сказал буднично-проникновенным голосом: «Знаешь, сюжет угнетающий, но почему-то после этой книги хочется жить». Оказалось, в юности в арбатских своих дворах он дружил с Сергеем Шиловским, бывал у него в доме и много раз видел тот самый плакатик «Водка — враг, сберкасса — друг». Не поверил он тому плакатику.

## **{****304}** Хрустальные рога

В начале 80‑х мхатовцы отправились со спектаклем-концертом в Таганрог — справляли очередной чеховский юбилей. Ефремов на родину Чехова не поехал. Не помню, что его задержало в Москве, но в Таганроге мы были без него. Я был неофитом, за пределами Москвы с новым для меня театром не бывал. Летели спецрейсом — каким-то военным самолетом, как десантники. Про Таганрог я знал только то, что можно было прочитать у Чехова. В памяти застряло, что автор «Скучной истории», вернувшись в свой город, вздохнул что-то насчет Азии, бедной и простой. Вспомнил этот вздох поздно вечером, после концерта, который пришлось конферировать. Нас, как водится, позвали потом на ужин. Пригласили всех, от народных артистов до «обслуживающего цеха». Мы расселись за длинным столом, уставленным батареей бутылок и закусью. Начальство местное о чем-то шушукалось, потом кто-то подошел ко мне и шепотом спросил: «У вас есть список кто тут народные, кто заслуженные?» Списка не было, но я их всех назвал, не очень понимая, зачем это нужно. Скоро все прояснилось. Минут через десять девушки в кокошниках стали выносить подарки. Это были хрустальные бокалы-рога, каждый из которых был упакован в коробочку. Коробки были большие и поменьше. Начали с народных СССР, выдали огромный рог Вячеславу Невинному, сосуды чуть поменьше выдали народным артистам России, заслуженным артистам еще поменьше, а всем простым, в том числе и «пролетариату», который сидел тут же за столом, рогов не досталось. Сочли, что им рогов не положено. Конфуз был такой, какого не припомню. Те же народные, в обычной ситуации остро обеспокоенные соблюдением своих привилегий, были обескуражены. В. Невинный встал, поднял свой рог, распечатал бутылку «Столичной» и деловито опорожнил ее в хрустальный сосуд. В {305} полнейшей тишине, не опрокидонтом, а потягунчиком, как сказал бы Лесков, Вячеслав Михайлович осушил этот рог до дна под восхищенные взгляды туземцев. Это был «смертельный номер», которым замечательный артист снял неловкость по распределению рогов, достойную чеховского водевиля.

Среди иных, не общедоступных театров МХАТ славился четкостью социально-ролевого расслоения. Владлен Давыдов, которого после «Встречи на Эльбе» ввели в художественный совет сталинского МХАТа, рассказывал, как он пришел на заседание в дирекцию и занял первый попавшийся стул. Через несколько минут вошел Ливанов и попросил молодого актера освободить место. Пояснил очень нежно и грозно, по-львиному: «Тут у каждого своя тумба».

Я попал во МХАТ, когда все «тумбы» были строго распределены. В своем иерархическом строении Художественный театр отражал советское общество в какой-то совершенной, если хотите, абсолютной степени. Отражал его социальную структуру, его идеалы и помыслы, способ обретения славы и вхождения в советское дворянство. Знаком приобщения к «дворянству» и было почетное звание. В званиях было ступенчатое расслоение. Наверху пирамиды высились народные артисты СССР, на самой нижней ступеньке обитали так называемые «засраки», то есть заслуженные работники культуры (звание и тогда и теперь было утешительным призом). Каждое звание давалось не с бухты-барахты, его надо было высиживать, отрабатывать, вымаливать. Между очередными званиями должен был пройти определенный срок. Кто-то за всем этим следил, готовил, засылал бумаги. Как сказал бы Фирс, в этом театре «способ знали».

Каждой ступеньке было известно, что этой ступеньке причитается. Народному артисту всего Советского Союза (так шутили наши не народные) полагался спальный вагон и люкс в гостинице, заслуженному — купейный вагон и одноместный номер и т. д. Разблюдовку строго охраняли сами артисты. Мхатовские администраторы рассказывали, что, например, народная артистка Г., прибыв на гастроли, никогда не входила в свой номер, прежде чем не посмотрит, как устроили народную артистку М. Так соблюдалось равенство в славе. Почетные звания с момента их установления стали чудесным ошейником, который действовал безотказно. Когда в списке первых народных артистов СССР осенью 1936 года не оказалось Мейерхольда, Немирович-Данченко комментировал {306} происшедшее с исторической прозорливостью: «Этим подчеркивается направление». К середине 50‑х Алексей Дмитриевич Попов записал в дневнике печальное наблюдение: «В Башкирии осталось три не народных артиста».

Звания зависели в основном от «конторы» (так в этом театре именовали с легендарных времен администрацию театра). «Контора» начала 80‑х состояла в основном из людей, которые здесь окопались задолго до Ефремова. Из новой команды выделялся Леонид Осипович Эрман, который пришел за О. Н. из «Современника». Именно Эрман по высшему повелению объявился в доме на Хорошевском шоссе (мы тогда были соседями), чтоб уговорить меня возглавить литчасть МХАТ. По тому разговору я понял, и ни разу не имел повода убедиться в обратном, что Ефремов имеет в его лице преданнейшего человека. Этого человека «контора» ела поедом. Дирекция, в состав которой он был внедрен, состояла целиком из матерых сталинских соколов. Многие из них были великолепными работниками, несгибаемыми организаторами, рожденными жестокой эпохой.

Директорствовал Константин Алексеевич Ушаков. Он был из выдвиженцев, его знаменитое «поняите» гордо подчеркивало социальное происхождение. В юности он был электриком в театре, параллельно занимался спортом, был хорошим велосипедистом, даже места какие-то занимал. Жизнь открывала перед ним разные соблазнительные пути, но он по прихоти советской судьбы попал в магический круг театра. Летом 82 года мы оказались с ним вдвоем в Бухаресте (искали режиссера для постановки во МХАТе румынской пьесы), и вот там Константин Алексеевич поведал свою жизнь. Настроение у него было неважное, начальство ефремовский МХАТ не жаловало, и Константин Алексеевич с грустью вспоминал упущенные возможности. Оказывается его, электрика и велосипедиста, в конце 30‑х приглашали работать в органы, а он, дурак, выбрал культуру. В октябре 41‑го в условиях паники и прорыва немецких танков тридцатилетнего Ушакова назначили начальником управления по делам искусств при Московском горисполкоме — это была огромная должность. И с тех пор он никогда не выходил из номенклатурного круга. В МХАТ он пришел лет за пять до Ефремова, сформировал свою «контору», которая многое определила в провале всей ефремовской перестройки. Ефремова он до смерти боялся, слова поперек не мог молвить, но в глубине души тосковал по иным славным временам, когда МХАТ СССР {307} имени Горького действительно был неотъемлемой частью номенклатурной жизни, которую он по умолчанию считал единственно достойной. В Бухаресте, задыхаясь от чудовищной жары, обряженный в черный костюм и галстук, он вдруг произнес тоскливую и загадочную фразу: «Да, тяжело там сейчас нашим в “четвертом управлении”». Вздох Константина Алексеевича имея метафизический смысл, сформулировать который он не мог за неимением словесного аппарата.

За годы ефремовского правления дух сталинского МХАТа был загнан в подполье, но не уничтожен. «Контора» оказалась сильнее. Славнейшими представителями той «конторы» были Андрей Алексеевич Белокопытов и Виктор Лазаревич Эдельман, два ушаковских зама, антагонисты Эрмана и мои соседи по коридору на пятом этаже. Этот пятый этаж, так же как и все здание на Тверском с орденами на фронтоне, больше напоминал обком партии, рейхсканцелярию или роскошный крематорий, чем театр. В каждом театральном пространстве есть своя аура, свой дух. Дух здания на Тверском был заряжен отрицательными флюидами. Не случайно, что именно тут произошел раскол. Пятый этаж был сердцем МХАТ СССР имени Горького. Как только я на этом этаже обосновался, «контора» взяла меня в оборот. Прежде всего выяснилось, что в Художественном театре без двух ушаковских замов нельзя и шагу ступить. Белокопытов командовал билетным хозяйством, Эдельман — всем остальным. Первый был родом из Нижнего Новгорода, второй — из Мелитополя. Оба не имели образования, оба были образцовыми администраторами. Эдельман смахивал на поседевшего биндюжника. Он прошел войну, был контужен, на руке у него недоставало пальцев. На искусство его бросили еще до войны, в особую заслугу себе он ставил то, что провел в столице Декаду татарской культуры и чуть ли не от товарища Сталина получил благодарность. Белокопытов гордился другим. Он не воевал, но в конце войны его сделали полковником и откомандировали в Берлин членом особого комитета Совета Министров. Именно под его командой вывозили из Германии Пергамский алтарь и золото Шлимана. Через свою жену народную артистку РСФСР Галину Ивановну Калиновскую он оказался свояком Аллы Тарасовой. Для МХАТа это было значимым. Белокопытовы много лет жили в одном доме с Ефремовым и часто оказывали гостеприимство неухоженному одинокому волку. Потом при помощи Виктора Лазаревича Ефремов с Суворовского бульвара {308} переехал на улицу Горького, прямо напротив МХАТа. Это была маленькая победа Эдельмана в борьбе за влияние. Сам Эдельман еще раньше Ефремова сумел получить квартиру в том же самом элитном подъезде роскошного сталинского дома. Они там друг над другом и проживали: Ефремов, Эдельман и первый заместитель министра культуры СССР Юрий Яковлевич Барабаш. Такова была сила Виктора Лазаревича.

Высокий Белокопытов был всегда вальяжен, смотрел на собеседника сверху вниз. Он знал закон дефицитной жизни, никогда просто так не мог дать двух билетов даже на какую-нибудь чепуху, сварганенную В. Шиловским, вроде «Волоколамского шоссе». «Милай, — у него был широкий волжский распев, — ничего нет!» Пораженный таким спросом на Шиловского, я осведомился в кассе и узнал, что билетов хоть пруд пруди. Пошел за объяснением к соседу, и тут Андрей Алексеевич признался: настоящий администратор никогда сразу не выдает требуемое. Клиента надо «попарить», чтоб он прочувствовал и оценил важность оказываемой услуги.

Оба ушаковских зама преподали уроки такого «парения». В один из первых мхатовских дней мне понадобился телефон железнодорожной справочной — жена возвращалась из Болгарии и надо было узнать, когда прибывает поезд из Софии. Зашел к ближнему соседу — Белокопытов заговорщицки посоветовал: загляни к Эдельману. Зашел к Эдельману, тот отфутболил назад к Андрею Алексеевичу. Телефон справочной оказался гостайной. Наконец Белокопытов сжалился и стал куда-то звонить. «Милай, это Андрей Алексеевич» — он даже фамилии не называл, его узнавали по голосу. Начался какой-то бессмысленно-ритуальный разговор, подробно было рассказано о здоровье Галины Ивановны и в конце концов была задан вопрос по поводу поезда из Софии. «Кому вы звонили, Андрей Алексеевич?!» — с изумлением спросил я. — «Милай, это замминистра путей сообщения». Через час в Художественный театр с курьером был прислан график движения поезда София — Москва со всеми остановками.

У Виктора Лазаревича были иные приемы. Он тоже ниже замминистра не опускался, но его способ работы с клиентом был совсем другим. «Петя, — кричал он в трубку высоким резким голосом, который заполнял весь пятый этаж, — это Витя говорит». И дальше, видимо, получив вопрос о здоровье жены, Виктор Лазаревич с места в карьер начинал рыдать. Его жена, бывшая балерина, {309} много лет была парализована, и он самоотверженно ухаживал за ней. Это все в театре знали, но он и свое несчастье бросал на пользу дела. Так же внезапно, как начинал рыдать, он обрывал рыдание и переходил на серьезный товарищеский тон: «Петя, нужно телефон поставить на Хорошевском шоссе». Зажав беспалой ладонью трубку, шипел в мою сторону: «Адрес давай». Телефон устанавливали в течение недели. Ну, что тут сказать! Мой брат в Горьком был в очереди на телефон восемнадцать лет, покинул страну, телефона не дождавшись.

Они были великими доставалами. Они расцвели в эпоху всеобщего дефицита. Они правили театром, которым руководил Ефремов.

В канун XXVI съезда партии Эдельман организовал продажу дефицитных товаров. Репетиционный зал и верхнее фойе отвели под мелочевку, нижнее — под тяжелые предметы, а именно под чешские паласы, которые высились в центре пространства серой мрачной кучей. Наверху дело шло быстро, коллектив организованно встал в извилистую линию, как в мавзолей. Выдавали по заранее выданным квиткам индийские комплекты постельного белья с голубыми фиалками на светлом поле, светлые замшевые сапожки, которые можно было сверху шикарно заворачивать, нижнее белье и перчатки. За порядком наверху следил Андрей Алексеевич, в нижнем фойе царствовал Виктор Лазаревич. Он перекрыл вход в фойе плюшевыми веревками, а сам расхаживал там, как по вольеру, выкрикивая предупреждения: «Первыми идут народные СССР, потом РСФСР, потом простые артисты». Он сильно картавил, но это никого не смущало. Народные СССР и РСФСР, которых у нас было пруд пруди, разбирали чешские паласы под мрачными взглядами очереди из «простых». Чуть смущенный с загадочной мышкинской улыбкой прошел к своему паласу Иннокентий Михайлович Смоктуновский, потом с шутками и прибаутками пожаловал Евгений Александрович Евстигнеев. Среди «простых», в которых оказался и я, постепенно нарастало раздражение. В те времена кто-то провел исследование, посвященное психологии очереди. Почему, скажем, человек, которого спрашивают, кто последний, с видимой неохотой откликается на безобидный вопрос? Ответ такой: человек боится спугнуть товар. Страх спугнуть товар овладевал людьми. Среди первых нетерпеливцев оказался пожилой актер-ветеран Михаил Ефимович Медведев. Служил он в театре с начала 30‑х, отличался образцовой порядочностью. {310} Недавно перенес инфаркт и, видимо, посчитал это уважительной причиной, чтоб чуть продвинуться к заветному плюшевому заграждению. Маневр немедленно был замечен и пресечен. За моей спиной разгорался скандал, жертвой которого был Медведев, а прокурором выступал долговязый Роман Иосифович Фертман. Они оба были артистами двух-трех реплик, но Фертман был в фаворе по совершенно иным причинам, к сцене МХАТа отношения не имеющим. Он был организатором всех актерских халтур, то есть был влиятельным человеком. Ему принадлежала одна из замечательных реприз, адресованных мхатовскому начальству: «Пожалуйста, не делайте нам лучше». Вот он и прицепился к Медведеву, не от злобы, а, скорее, просто от скуки. «Я задыхаюсь, — объяснял Михаил Ефимович, — я перенес инфаркт». «Если ты перенес инфаркт и задыхаешься, надо сидеть дома, а не за паласами стоять», — ответствовал сверху вниз Роман Иосифович. По-настоящему задохнувшийся Михаил Ефимович, задрав голову, стал глотать ртом воздух и искать подходящее слово, чтобы побольнее ударить обидчика. И нашел его, наконец. «Халтурщик!» — торжественно возгласил он к вящему удовольствию очереди.

Вечером, когда страсти по паласам успокоились, Виктор Лазаревич заговорщицки прошептал: «Тебе еще один палас нужен?» Отказаться от такой чести было невозможно, взял для друга и тут же оттащил в нору на Хорошевке. Друг по имени Миша Швыдкой явился поздним вечером забрать съездовский подарок. Чудовищно тяжелый, колючий, будто стеклом заполненный половик был нами укрощен, скатан, завязан, и пошли мы вдвоем с паласом через плечо на Хорошевку ловить машину. Были немедленно остановлены милицией. Палас был дефицитом, мы попали в облаву. В патрульной машине начали разбирательство. Я объяснял, что друг мой работает в журнале «Театр», что он театральный критик, а не тать ночной. Слово критик как-то испугало милиционеров, и после некоторых словопрений осчастливленный паласом критик Швыдкой отбыл в заданном направлении.

Эдельман был «засраком» (так в просторечии именовали заслуженных работников культуры), Белокопытов тоже носил это не очень гордое звание. Для кого-то не гордое, а для кого-то и «засрак» был пределом мечтаний. Борьба за звание была частью борьбы за выживание. В начале 80‑х во МХАТе служил помрежем Лев Фармаковский, легендарный помреж, которого любила вся труппа. Он, как водится, попивал, переходил из театра в театр, но при {311} этом славился защитой артистов. Дело в том, что Лева был из интеллигентной семьи и не переносил крика. Рассказывали, что он покинул Театр имени Маяковского, руководитель которого часто взбадривал себя и актеров истерическими воплями. Согласно легенде, Лева терпел, терпел, стоя за кулисой во тьме, и однажды не выдержал, вышел на авансцену и произнес следующее: «Дорогой Андрей Александрович, если б не нищета проклятая, послал бы я вас сейчас к … матери». Когда Ефремов иногда впадал в раж и начинал орать (это случалось очень редко), некоторые с надеждой посматривали на Фармаковского, не выйдет ли он снова на авансцену. Короче, Лева слыл защитником угнетенных актерских масс, иногда, выпив, торжественно мог объявить в антракте: «Господа артисты, спектакль закончен, благодарю вас». Так вот этот Лева на вечеринке, посвященной премьере «Чайки», решив, что во МХАТе появился человек, который будет влиять на Ефремова, обратился с просьбой помочь ему получить «засрака» (на большее он не претендовал). «Понимаешь, мне это не нужно, но мама, она ж вдова профессора, ей девяносто лет, живет в Казани, для нее этот “засрак” будет просто оправданием жизни».

Он умер, не дожив до пятидесяти и не получив «засрака». Хоронить его пришла вся театральная Москва.

Ирина Григорьевна Егорова была «засраком». Она была секретарем Ефремова, то есть его личной «конторой». Сказать просто так, как я сказал, что Ирина Григорьевна была секретарем, значит, не сказать ничего. Только тот, кто знает, что такое мхатовский секретарь, может оценить эту скромную в иных учреждениях должность. Ирина Григорьевна появилась в дирекции МХАТ в 48‑м году, вскоре после того как ушла из жизни Ольга Сергеевна Бокшанская, увековеченная Булгаковым в «Театральном романе» в образе великого секретаря Поликсены Торопецкой. Сама Ирина Григорьевна тоже имела некоторое отношение к этому роману. В юности несколько лет она была замужем за сыном Николая Васильевича Егорова, того самого «кондора» и финдиректора, который у Булгакова правит не только Независимым театром, но и самим Иваном Васильевичем. Ирина Григорьевна Ефремовым не правила, но она была влиятельным человеком. По малейшему изменению интонации, с которой Ирина Григорьевна встречала того или иного артиста в ефремовском предбаннике, тот понимал свое положение в театре. Работоспособность ее была несравненна, она превосходно печатала, знала несколько языков. У нее была легкая рука, {312} могла с одного набора достать секретаря райкома или загулявшего артиста, с которым О. Н. хотел серьезно переговорить. Семьи у нее не было, она работала с утра до ночи, усталости не знала, вела протоколы худсоветов, печатала пьесы и переводы, отвечала на тысячи писем, которые О. Н. получал со всей страны, в том числе от сумасшедших и заключенных. «Олег Николаевич, ну, вот вы любите всех сумасшедших», — заводила она дружескую пикировку, которая была самой приятной частью ее жизни. Нет сомнения, что она по-настоящему любила О. Н., как любили его все женщины, которые с ним работали. Он же, «когда разгуляется», любил ее подначивать, особенно на тему ее преданности советской власти. Разговор происходил обычно в закутке позади ефремовского кабинета, где он мог отдыхать от трудов праведных. «Ну, а что вам вообще такого хорошего дала советская власть», — начинал разминку руководитель МХАТ СССР. «Ну, а что плохого? — сопротивлялась Ирина Григорьевна. — Я работала в Комитете по Сталинским премиям, теперь вот в Художественном театре. У меня квартира на улице Немировича-Данченко». Ефремов выдвигал известные аргументы против: и за границей-то она никогда не была, и в страхе жила, и рот всю жизнь боится открыть. Он разыгрывал и веселился, но она в конце концов начинала относиться к его словам всерьез, ведь она его любила. И тогда следовало неожиданное признание: «Ну, как вам сказать, Олег Николаевич, если честно, то за всю свою жизнь я еще ни разу не смогла купить себе пары туфель, которые мне нравятся».

Конфликты Ефремова с властью она тяжело переживала. Ко мне относилась подчеркнуто хорошо (из-за Ефремова, конечно). Она была моей конфиденткой, иногда очень деликатно пыталась выдать репертуарный совет. Она имела на это право: опыт ее советской жизни был действительно огромен. В дни запрета ленинского спектакля «Так победим!» как-то между прочим она молвила: «Сейчас хорошо бы поставить что-нибудь духоподъемное». Сделала паузу, взглянула в окно предбанника и добавила: «С колокольным звоном».

Она дожила до раздела МХАТ, потом случился первый инсульт. Ирина Григорьевна выстояла, вернулась и продолжала работать так, как будто ничего не произошло. Потом был второй удар, от которого она уже не оправилась. Умирала одна в своей маленькой квартирке на улице Немировича-Данченко. Ушаков умер еще раньше, вскоре после того, как сняли его с поста директора МХАТ СССР. Меня он просил написать письмо в Министерство {313} культуры Ю. Я. Барабашу с просьбой оставить его директором, а Юрий Яковлевич был этим письмом озадачен и никак не мог взять в толк, как номенклатурный работник может себя так по-детски вести. «Он что не понимает, что принято решение?» Слово *решение* было набрано голосовым курсивом. Через год-полтора было принято *решение* и по самому Юрию Яковлевичу.

Эдельман потеряет работу в результате раздела — его не возьмет ни Ефремов, ни Доронина. Я встречал его иногда на Тверской, и каждый раз этот контуженный биндюжник начинал по-детски жаловаться и плакать. Старик дожил до времени, когда ничего не надо было доставать. В таком времени ему было неинтересно жить.

Андрей Алексеевич оказался самым стойким. Он остался с Дорониной, пережил Ушакова, Эдельмана, свою жену Галину Ивановну, выпустил книгу ее мемуаров за свой счет. Он пережил столетие МХАТа и ушел перед самым концом века, чуть не добрав до девяноста четырех.

Все они могли бы войти в портретное фойе Художественного театра, оказаться рядом и вместе с теми, кого обслуживали, кому добывали квартиры, ордена, машины, места на Ново-Девичьем кладбище. Но в фойе для людей «конторы» мест не предусмотрено.

## **{****314}** Траурные глаза

Нижнее фойе Художественного театра. Теперь его называют портретным. Булгаков увековечил это пространство, вышутив причудливую развеску, где Аристарх Платонович соседствует с Гоголем, а император Нерон с Плисовым, заведующим поворотным кругом Независимого театра. От той развески, что была в 30‑е годы, не осталось и следа. Портреты многократно меняли местами, некоторые убирали в запасники. С течением лет фойе превратилось в страну грез, в обиталище легенд, в мхатовский космос. Тут важна любая деталь — кто на какой стене и в каком соседстве выставлен. Или не выставлен. Спустя десятилетия нашли место для Михаила Чехова, а потом и для Булгакова. Мейерхольд до сих пор находится не там, где Иван Москвин или Ольга Книппер, с которыми он окончил курс Филармонического училища. Первый исполнитель Треплева уже реабилитирован, но как бы не до конца прощен. В одном не очень престижном уголке находился портрет Бориса Изралевского. Он несколько десятилетий руководил музыкальной частью МХАТ, удостоился стать прообразом Романуса в «Записках покойника». Искуснейший склочник вспоминался всякий раз, когда глаз падал на его портрет. Изралевскому немножко места не хватило, и потому рамку заузили. Представляю, как бы гневался Романус, если б узнал о такой интриге. Он везде видел подтекст, свою мемуарную книжку, говорят, хотел издать под названием «Пятьдесят лет под сценой Художественного театра».

Многие из тех, кто стал в эти годы частью портретного фойе, были моими друзьями или добрыми знакомыми: проходишь мимо — хочется поздороваться. За углом, не на видном месте, едва ли не самое дорогое лицо — Павел Александрович Марков, «хозяин аналитического кабинета». Такое звание присвоено завлиту МХАТ в незавершенном романе Булгакова.

{315} С «хозяином аналитического кабинета» я познакомился в волжском городке по имени Плес. Русским Нилом назвал когда-то Волгу Василий Васильевич Розанов. Этот русский Нил к началу 70‑х был давно уже перегорожен плотинами и изуродован. Великая река лениво-старчески передвигала свои зацветшие мутные воды. Оставались левитановские пейзажи, летняя скука да благодать, подаренная людям театра Всероссийским театральным обществом. Маленькая пристань: отдыхающие в Доме творчества ходят сюда к кораблям за пивом и другим «колониальным» товаром. Ходит иногда и Марков, который тут отдыхает вместе с сестрой Марией Александровной. Давно забытая аббревиатура ВТО. Давно исчезнувшая общность театральных людей. Актеры, режиссеры, завлиты, директора театров, художники, критики съезжались со всех концов империи. Фамильярный контакт провинции и столицы. Перетирают театральные дела, завязывают знакомства, ищут работу, собирают грибы, выпивают. Беспрерывные толковища на набережной и в самом Доме творчества, что метрах в трехстах от пристани. Молодой режиссер из Чечено-Ингушской республики делится печалью с легендарным завлитом МХАТа: «Вот перевел на чеченский все “маленькие трагедии” Пушкина, а заплатили всего 200 рублей. Пришел к министру, а тот в ответ: “Платить больше не можем. Трагедии-то маленькие”». Очень он развеселил своим рассказом патриарха советской критики.

Почему-то в то лето в местное сельпо не завезли водки. За неимением последней брали можжевеловую настойку. Кто-то из туземцев, дыша в затылок перегаром, с выношенной ненавистью посетовал мне в ухо: «Ну ее, можжевеловую, в …» Почему-то этот народный вздох задержался в памяти на десятилетия, а сама эта «можжевеловая» причудливо соединилась с болгарской «мастикой» и Павлом Александровичем Марковым. Дело в том, что Марков можжевеловую отверг, он предусмотрительно еще в Москве запасся болгарской «мастикой». Несколько раз зазывал к себе и угощал мутным пойлом, по сравнению с которым даже можжевеловая казалась божественным напитком. Павлу Александровичу было скучно в Плесе, он радовался любому собеседнику. Когда он появлялся вдвоем с сестрой, от этой пары веяло легендарными временами. Впрочем, сам Марков своей легендарности не сознавал, не нес ее впереди себя как поднос. Какая-то врожденная дворянская простота в общении, юмор. При умирающем теле еще {316} работающий, иногда великолепно работающий мозг. Обыденная простота речи не раз прерывалась острым наблюдением, которое совершенно не соответствовало ни шаркающей походке, ни болгарской «мастике», призванной поддержать слабеющий дух. Он умел вступать в равноправные отношения с человеком, который отстоял от него на несколько поколений. Помню, как с юной наглостью я пытался внушить патриарху, что пить вообще вредно, а тем более «мастику». Приводил Маркову в пример его приятельницу Кнебель, которая даже в актерских компаниях умудряется пить воду и при этом имитировать опьянение — это ей легко удается, потому как она вживается в предлагаемые обстоятельства, «система», мол, помогает. Павел Александрович посмотрел на завлита Горьковского ТЮЗа своими темными печальными глазами и произнес: «Ну, уж тогда лучше не жить».

Там в Плесе я впервые ощутил подспудное напряжение сил, объединяющих и разъединяющих крупных людей театра. Во время одной из прогулок Анатолий Васильевич Эфрос (он тоже в то лето был в Плесе вместе с женой Натальей Крымовой, ученицей Маркова по ГИТИСу) поразил меня отзывом о Маркове. То было на редкость безжалостное, как приговор, заключение. Больше этих слов Эфрос при мне не повторял. Была ли это минутная обида или это шло от общей недовосторженности Маркова по поводу чеховских работ Эфроса, — не знаю.

Потом, читая и перечитывая Маркова, я думал о том, что могло вызывать такое раздражение замечательного режиссера. Лучшие работы Маркова 20‑х годов поражают не только точностью, но редкой беспристрастностью в оценке противоположных театральных явлений. Известно, с какой резкостью (ничуть не меньшей, чем Эфрос о Маркове) судили друг о друге Станиславский, Таиров или Мейерхольд. Марков, который в этом во всем варился, не поддался соблазну стать одописцем того или другого гения нашей режиссуры. Он оставался зорким летописцем, умевшим подняться над «предрассудком любимой мысли». Вот эта его раздражающая объективность, непартийность, неклановость (хотя по службе он находился в мхатовском стане) определила место Маркова-критика в истории. Он сумел сказать самые точные слова о тех, кто друг друга на дух не принимал, отстаивая свою территорию. Он был способен видеть всю театральную территорию разом, находить радость в самом разноцветье театральной флоры и фауны. Не принимавшие друг друга режиссеры у Маркова запросто {317} сосуществуют, как будто уже вечность наступила для них. Под занавес своей долгой жизни с той же точностью он выскажется о великой тройке послевоенной русской режиссуры: Любимове, Товстоногове и Эфросе. В чеховском цикле Эфроса он многое не принимал — ему было с чем сравнивать.

Его оценки современных актеров были парадоксальны. Он, например, не любил Смоктуновского. На мое удивление ответил коротко: «Вы не видели Миши Чехова».

Каждый вечер он выходил вниз к телевизору смотреть «Семнадцать мгновений весны». Сказал, что на каком-то комитете по премиям высказал сомнение в идеологии фильма: «Ведь скоро все будут думать, что и Гитлер наш разведчик».

Если в Плес приезжал какой-нибудь маленький театрик из Караганды или Кинешмы, обязательно шел смотреть. Путь был не близкий, вдоль всей волжской набережной. Он приближался к цели, медленно шаркая по тротуару. На вопрос, за каким лешим он идет на карагандинский театр, отвечал обычной своей присказкой: «Критик должен шляться».

Так он «шлялся» всю жизнь, не утратив живого интереса к театру. Он был уже развалиной, на спектакле часто засыпал. Но казалось, что и во сне он продолжает видеть. Как-то я был с ним на эфросовской «Турбазе» в Театре Моссовета. Пьеса Эдварда Радзинского усыпила Маркова минут через десять. Сидевшая рядом с ним М. О. Кнебель иногда толкала его в бок: «Паша, проснись!» Он просыпался и говорил одну и ту же фразу: «Маша, ты мне завидуешь». После спектакля мог рассказать проспанное с подробностями, которые я, не спавший, не смог бы вспомнить. Видимо, он обладал способностью восстанавливать по первым десяти минутам весь ход советской драмы. Он не зря «шлялся» по театрам семьдесят с лишком лет.

У Тынянова есть домашняя теория о том, сколько рукопожатий отделяет нас от того или иного великого предка. Общаясь с Марковым, я иногда забывал, что лишь одно рукопожатие отделяет меня от Немировича-Данченко, Станиславского, Мейерхольда, Михаила Чехова, Вахтангова или Булгакова. Марков не делал ничего такого, чтобы собеседник помнил об этом. По своей воле он не любил вспоминать. Прошлое циркулировало в его крови, он проявлял его с той простотой, которая открывала человеческое измерение легенды. Мертвая схема под названием «история советского театра» наполнялась живой памятью. Автор «Турбиных» {318} был В центре наших разговоров. Марков рассказывал, что К. С. даже читать не хотел инсценировку «Белой гвардии». Побывав в Америке, он мечтал туда вернуться с новыми спектаклями, упорно предлагал поставить «Хижину дяди Тома». Не верил К. С. ни в Булгакова, ни в молодых актеров, которых Марков «лоббировал». «Что вы делаете, у вас какой-то Хмелев играет главную роль». Беседы в Плесе создавали совершенно иную картину того перелома, который произошел в середине 20‑х, когда новоиспеченный завлит стал придумывать все новые и новые «ходы» для Художественного театра. Он был, конечно, «серым кардиналом», это входило в завлитовскую профессию, но все его кардинальство длилось несколько лет, пока обстоятельства благоприятствовали. Завлит МХАТа смотрел во все стороны и налаживал связи с писателями, которые враждовали или не принимали друг друга. И здесь он, наверное, многих раздражал: Булгаков в его репертуарных прикидках соседствовал с Киршоном и Афиногеновым, Леонов — с Вишневским и Маяковским. До какого-то момента такая широта захвата работала. К осени 1928 года ситуация резко изменилась — не только потому, что вернулся из Голливуда Немирович-Данченко. Приведенных им авторов смяли, «Бег» запретили, «Унтиловск» провалился. Его жизнь в Художественном театре обессмыслилась.

В Плесе «За мастикой» он вспоминал атмосферу канувшего времени. Как поздно заканчивались спектакли, как продолжались они почти еженощными посиделками в доме в Хомутовском тупике, где обитал тогда Марков с Марьей Александровной. Как приходил в дом автор «Турбиных» и, сам себе аккомпанируя на рояле, пел опасную частушку: «Отчего да почему да по какому случаю беспартийных я люблю, а партийных мучаю».

Булгаков закрепил в «Записках покойника» некое важное впечатление от Маркова — Миши Панина. «… Миша поразил меня своим смехом. Он начинал смеяться внезапно — “ах, ах, ах”, — причем тогда все останавливали разговор и ждали. Когда же отсмеивался, то вдруг старел, умолкал. “Какие траурные глаза у него, — я начинал по своей болезненной привычке фантазировать. — Он убил некогда друга на дуэли в Пятигорске, — думал я, — и теперь этот друг приходит к нему по ночам, кивает при луне у окна головою”». В глазах Миши Панина Булгаков распознал печаль и некую тайну. Они сохранялись в облике мхатовского завлита и спустя полвека.

В «Вазир-Мухтаре», сочинении конца 20‑х, говорится о людях, которым поменяли кровь. Марков, кажется, был одним из тех, {319} над кем была проведена сходная операция. Он был человеком надломленным, но не сдавшимся. Это видно по тому, как умирало и возрождалось его перо. Если почитать то, что он писал в конце 40‑х, трудно поверить, что этой же рукой сотворена в начале 20‑х книга «Новейшие театральные течения».

Несколько раз он пытался возвратиться в Художественный театр, и каждый раз этот театр унижал и выдавливал его из своих темных недр. В конце 40‑х он уходил из театра «без сохранения содержания». Где-то в конце 50‑х его отправили на «творческую пенсию». В лексиконе советской цивилизации это был приговор.

В начале своего литературного пути он повстречался с Николаем Ефимовичем Эфросом, который очень многое в нем проявил и направил. В марковской характеристике Н. Е. Эфроса проглядывает его собственный идеал и образ. «Он приходил в театр с ожиданием успеха, а не провала, с надеждой и интересом, а не безразличием, исключив “презумпцию виновности” театра. … Он видел много, смотрел пытливо и любил жизнь. Любя жизнь, он сохранил непосредственность и искренность в восприятии театра — явление в нас, театральных критиках, редкое, а между тем не только необходимое, но, может быть, и главное».

Марков заложил основы советского завлитства. Он же был первым, кто испытал на себе коварные особенности этой профессии, скрытой от глаз публики. Печальная участь быть за кадром, не спать ночами, выдумывая ходы и за всех получать пощечины. К. Л. Рудницкий в свое время написал остроумную пародию, в которой П. А. Марков «кардиналил», тайно руководил и К. С‑ом, и Н.-Д., и всем МХАТом. Марков смеялся от души над этой пародией, которая, кажется, ему льстила. Не стал он вторым Немировичем-Данченко для Станиславского, да и не мог стать. Он «советизировал» МХАТ, при нем пришли туда не только Булгаков и Олеша, но и Киршон с Афиногеновым. Его широта очень скоро окажется для власти едва ли не криминальной. Маркову припомнят Киршона с Афиногеновым, когда начнут уничтожать этих авторов. Ничего не стоят завлитские «ходы» в театре, которому меняют кровь. Тебе кажется, что ты ведешь, а это тебя ведут. Как там у поэта: «История не в том, что мы носили, а в том, как нас пускали нагишом».

Весной 1935 года в Художественном театре обсуждали речь Сталина перед выпускниками военных академий. Начали со Сталина и тут же перекинулись на домашние дела. Главной темой оказался {320} булгаковский «Мольер», отказ К. С. продолжать репетиции пьесы, которые до него тянулись почти четыре года. «Сказка театрального быта» проявила болезнь, которую тогда же Марков и диагностировал. Именно на том собрании он скажет, что все они разбили себе голову в Художественном театре, и назовет это свое состояние «безочарованием».

Я застал его человеком «безочарованным» по отношению к Художественному театру. К Ефремову он относился с большой симпатией, его учителя М. Н. Кедрова полагал «государственным преступником», уничтожившим МХАТ (Ефремов с этим не соглашался, надо сказать). «Траурные глаза» хозяина «аналитического кабинета» действительно содержали какую-то тайну. Страх ли это был перед системой, перемоловшей всех кумиров его юности, или что глубоко личное, — не знаю. «Суровые нравы, сударь, в нашем городе». Знаю другое: в предлагаемых обстоятельствах советской цивилизации Марков сделал все, что мог. Он воспитал или косвенно определил направление ума лучших наших критиков. Он привил им то, что ему привил Николай Ефимович Эфрос. На нем цепочка не прервалась.

Он был первым советским театроведом и критиком, удостоенным собрания сочинений. Его ученики, редакторы и помощники, главным образом Олег Фельдман, собрали все, что Марков наработал за свою долгую жизнь. Олег Фельдман рассказывал, как смущала Павла Александровича эта затея, обращенная к публике совершенно иного времени. «Кому это нужно, кто это будет читать?» — обычный его комментарий. У меня нет сведений, кто читает сейчас тот четырехтомник. Про себя знаю: не было случая, чтобы, начиная какое-то телевизионное или иное дело, связанное с русским театром 20 – 30‑х годов, я не открыл бы сначала Маркова. Его голосу веришь и сейчас, его проговорки и даже вскользь брошенные замечания ценнее иных диссертаций. Он распознал «отрицательное переживание жизни» в искусстве Вахтангова. Про «систему» обронил фразу, открывающую сокровенную суть того, чему была отдана жизнь К. С., — вся система есть попытка этического оправдания лицедейства. Про «Записки покойника» Марков вскользь заметит, что это книга «о недостатках театра вообще»: вроде бы корявое определение, но даже сейчас, по прошествии десятилетий, оно остается для меня ключевым.

Где-то в конце 70‑х вдвоем с Валерием Филипповым, замначальника Театра Советской Армии, поехали к Маркову. Он лежал {321} в урологии в больнице ВТО. Был необыкновенно приветлив, с жадностью выспрашивал о том, что творится в театральной Москве, в Театре Советской Армии, в который он меня когда-то рекомендовал. Темные его глаза оживали, когда рассказывали смешное. Смеяться он начинал внезапно, именно так, как услышал его смех автор «Записок покойника». И также внезапно замолкал. Он доставал из глубин своей памяти что-то соответствующее моменту, как положено старикам, вспоминал прошлое с большей ясностью, чем то, что произошло вчера. Он уже не был «уходящей натурой»: от всей «натуры» остался только дух, который умирал последним. Тогда у меня начинались переговоры о переходе в Художественный театр, но эту тему с Павлом Александровичем я не обсуждал. Наверное, не было более подходящего человека на земле, с которым надо было бы посоветоваться на тему МХАТа, но разговора не получилось, и благословения я не получил. Да и не верил я тогда в то, что приду служить в театр, в котором разбил себе голову человек с траурными глазами.

## **{****322}** Небо в алмазах

Странная идея по поводу моей службы в ЦАТСА (такой замечательной аббревиатурой обозначался тогда Центральный академический театр Советской Армии) пришла в голову моему другу Петру Белову, который был главным художником военного театра. Я только что появился в Москве, обивал пороги театров в поисках службы. Хотел пойти к Марку Захарову, разговаривал в Центральном детском. Московском ТЮЗе — в ответ печально разводили руками: «Сам, мол, понимаешь». И вот тогда Петр Алексеевич Белов решил поговорить со своим главрежем, который только что появился в военном театре из Риги и слыл просвещенным человеком. Звали его Ростислав Аркадьевич Горяев. Он принял меня на втором этаже в своем маленьком кабинетике, по соседству с большим кабинетом начальника театра полковника Понько. Волос на голове у Горяева было немного, но он их причесывал на манер Наполеона. К тому же он носил на шее элегантный шарфик, что для худрука ЦАТСА было явной вольностью. Идея внедрить меня в военный театр понравилась Ростиславу Аркадьевичу. Он был человеком авантюрной складки, а тут, кажется, наклевывалась настоящая авантюра. Европейско-прибалтийский налет, какие-то тайные знакомства в Главном политическом управлении Советской Армии и Военно-Морского Флота, то есть в ГЛАВПУРе, давали Горяеву слабую надежду. Но сначала надо было пообщаться с полковником Понько. Меня ввели к полковнику, как новобранца приглашают на медкомиссию. Разве что брюки не попросили снять. Седовласый Алексей Дмитриевич в массивных роговых очках осмотрел новобранца без особого интереса. «Член партии?» — для протокола осведомился он. «Пока нет», — скромно ответил новобранец. «В армии служил?» — «Нет, у меня белый билет. По зрению», — тут же подчеркнул я, чтоб не дай бог не обидеть {323} полковника. Глаз Понько совсем стал тусклым, про другие мои достоинства он даже не спросил, они были, как говорится, на лице. «Ну, хорошо, надо поговорить в ГЛАВПУРе». Это звучало, как «надо справиться в небесной канцелярии». Начальником той канцелярии был тогда генерал армии Епишев. «Неужели с Епишевым будут обо мне говорить?» От одной этой мысли стало смешно, и я спокойно отправился к себе домой к тушинскому оврагу, за пределами которого кончалась московская земля и начиналась область.

Не знаю, к кому пошел Понько, но Горяев обратился к капитану первого ранга Ивану Дмитриевичу Ярцеву, который курировал тогда военные театры СССР все в том же ГЛАВПУРе. Капитан совершил тонкий маневр. Он узнал, кто в Советской державе главный завлит, и к нему обратился за советом. Главным завлитом державы оставался Павел Александрович Марков. Когда капитан первого ранга попросил отозваться о претенденте в завлиты военного театра из Нижнего Новгорода, Павел Александрович сделал это с военной смекалкой. Ответ знаю с его слов: «Если б вы даже выбирали между мной и им, то я бы решительно посоветовал взять его».

И они взяли. Не очень решительно: с испытательным сроком на один сезон. В театре работал ученик Маркова по ГИТИСу, уже упомянутый Валерий Филиппов (тогда, кажется, еще майор). Марков и ему шепнул что-то. Филиппов компенсировал свой маленький рост красивыми погонами летчика и неуемной романтической преданностью театру, доходившей до восторга. Театр был на гастролях, и «влюбленный майор», он же театровед-заочник, стал Моим проводником. Он вводил меня в пространство главного военного театра империи.

Театр подчинялся не Минкульту, а ГЛАВПУРу. Военный театр был частью особого государства, которое называлось Советская Армия. Когда однажды мне удалось попасть летом в военный крымский санаторий, то пришлось заполнить анкету отдыхающего. Там все было расчислено по воинским званиям. Для тех, кто звания не имел, стояла одна графа в конце, и графа эта называлась «прочие». Я был «прочим».

Валерий Филиппов, понимая мою непосвященность, первым делом повел меня удивлять вниз, в подвал, который в театре именовали стилобатом: «Тут в годы войны размещалось Телеграфное агентство Советского Союза», — гордо сообщил он. Пространство {324} стилобата не имело видимых границ. Потом он стал открывать помещение за помещением: это наша поликлиника, это зал, где расписывают декорации (больше Лужников), это пищеблок, это казарма для молодых актеров, которые проходят у нас военную службу, это их командир прапорщик Двойников. «Он тоже учится в ГИТИСе, — представил он прапорщика, — мы ему все помогаем». На старом спецлифте с решеткой поднялись наверх, и мой новый друг отворил огромную дубовую дверь в спецложу.

Торжественная красота имперского помещения подавляла и вдохновляла. Картины батальных сцен, портреты членов Политбюро украшали комнату, декорированную темно-вишневой дорогой материей. Несколько огромных старинных люстр завершали композицию. В этой ложе маршалы и генералы могли отдохнуть в антракте, пройти сюда можно было из другой спецложи, расположенной по образцу царской ложи Большого театра. Тут же мой проводник поведал «жуткую» историю, как позвонили недавно из Министерства обороны и приказали подготовить ложу для приезда заместителя министра. Шел спектакль «Давным-давно», и Валерий Филиппов, верный ученик Маркова, страшно обеспокоился, что играет второй состав и это может огорчить прибывающего с визитом генерала. После долгих перезвонов один из адъютантов снял напряжение театроведа: «Товарищу генералу все равно, какой состав играет. Он прибудет с боевой подругой, ложу подготовьте по всей форме».

Мы вышли из спецложи в «царскую» и выглянули вниз в зал. Слабо мерцал дежурный свет, пожарный железный занавес был поднят и открывал некий театральный полигон под названием Большая сцена. Она вполне соответствовала Большому залу. Псевдогреческий амфитеатр завершался потолком, на сине-голубом поле которого ползли немногие облачка и реяли бомбардировщики. «Сколько тут мест?» — глупым шепотом спросил я «влюбленного майора». «Около трех тысяч», — тоже шепотом ответил он, испытывая благоговейный трепет, который почему-то заразил и меня. Маленький зальчик Горьковского ТЮЗа, переделанный из какого-то купеческого клуба, вспоминался жалким сиротой.

Могучее пространство Центрального театра Советской Армии. Продукт великой утопии. Некая параллель Дворцу Советов, под который снесли храм Христа Спасителя. Военные в отличие от штатских свой «храм» построили. Не успели только водрузить монумент советскому солдату, который должен был венчать композицию. {325} Театр-звезда на площади Коммуны создавался как символ верховенства военной профессии над всеми иными земными профессиями. Страна, которая всегда жила перед войной, в войну или после войны, создала этот театр по своему образу и подобию. От расписанного батального потолка до бескрайних подвалов, от мощных колонн, танковых подъездов до зарешеченных лифтов — каждой своей клеточкой театр напоминал время и место своего рождения. В каком-то из коридоров, улучив момент, майор сообщил мне тайну: в театре трудится режиссером внук Иосифа Виссарионовича Сталина, которого зовут Александр Васильевич. И эта тайна, и зрелище стилобата, и образ коменданта особой ложи, с которым меня познакомили, и возможность работы с самим внуком или внуком Самого — все внушало чувство какой-то несусветицы. Через несколько лет Петр Белов создаст цикл тайных работ, вызванных памятью о сталинской эпохе, и среди тех работ будет картина под названием «Комендант особой ложи». К знакомому мне человеку художник присовокупил роскошную овчарку, которая была с комендантом, ну, на одно лицо. Это был двуглавый образ театрального государства, в котором мне предстояло прослужить пять лет.

Было лето, в литчасти пребывала в скучном одиночестве редактор Тамара Браславская. Меня усадили напротив нее, стол к столу. Несколько дней редактор внимательно изучала новоиспеченного начальника, и выводы ее были неутешительными. Дело в том, что на площадь Коммуны мне приходилось добираться от тушинского оврага с улицы Фабрициуса, метро в Тушино тогда не ходило, дорога занимала часа два. Когда я садился за стол, Тамара выдавала мне пачку очередных солдатских пьес из потока, и я минут через десять пугливо засыпал, положив голову на раскрытую пьесу. Кажется, до сих пор в ноздрях остался кисловато-пыльный запах этих пьес, вылежавших в литчасти по полтора-два года. Тамара Иосифовна проверяла меня на прочность. Засып на десятой минуте над военной пьесой был диагнозом. «Нет, этот парень тут не удержится». Так сама Тамара Иосифовна передавала спустя годы основное впечатление того первого московского лета 1975 года. Сама она была опытнейшим работником и безусловно имела право занять освободившееся место завлита. Ее паспортные данные были не хуже моих, она была столичная штучка, так почему же надо было взять «прочего» из Горького, который засыпает на десятой минуте чтения самотека? Тамара Иосифовна срослась с тем театром, {326} она дружила и помогала Хейфецу, Андрею Алексеевичу Попову, который до Горяева руководил военным театром. Короче, Браславская была настоящим московским завлитом и потому вскоре ЦАТСА покинула и ушла к Андрею Гончарову, с которым она прежде сотрудничала.

Корпорация завлитов советской эпохи. Два гордых профиля на медали. Дина Шварц и Товстоногов, Ляля Котова и Ефремов, Нонна Скегина и Эфрос, Элла Левина и Любимов, Марта Липецкая и Плучек, Галя Горохова и Владимиров, Елена Якушкина и Андреев. Были мужские варианты, но их было гораздо меньше: Виктор Дубровский и Андрей Гончаров, Виктор Новиков и Рубен Агамирзян, Роман Тименчик и Адольф Шапиро. Состоявшиеся и несостоявшиеся критики, тайные поверенные, чиновники по особым поручениям, имиджмейкеры (когда слова такого не знали), пиарщики (когда этого понятия не было), друзья драматургов и газетных акул, серые кардиналы и кардинальши, дипломаты, орудующие от имени театра во внешнем мире. И очень часто одинокие женщины, не знающие никакой иной жизни, кроме театральной. Воительницы и хранительницы театрального очага, пожизненно преданные своим хозяевам. Володинская шутка тех лет: «Завлит — это не профессия. Это национальность».

Национальность была, но надо было войти в корпорацию. Чуть не в первый день службы раздался звонок: «Это говорит Иосиф Леонидович Прут». — «Здравствуйте, Иосиф Леонидович», — приветствовал я легендарного драматурга и киносценариста. «Вы меня знаете», — удивился он. — «Кто ж вас не знает?!» — польстил я. — «Ну, как сказать, там у вас теперь в театре секретарь служит, так она меня все время путает с газетой “Труд”». Затем он поинтересовался, сколько мне лет, и продолжил: «Так вот за сорок лет до того, как вы, дорогой Анатолий Миронович, появились на свет, выходил журнал “Огонек”, не тот “Огонек”, что выпускает Софронов, а совсем другой “Огонек”, и вот там была напечатана реклама нового слабительного: “Действует легко и приятно, не прерывая сна”. Вот такой у нас с вами будет разговор».

Пьесой Прута «Мстислав Удалой», можно сказать, начинался военный театр. В середине 70‑х Пруту было далеко за семьдесят. Старик не признавал законов возраста, каждый день на прямых вытянутых руках поднимал раз триста тяжелый стул. Он гордился своими мускулами, молодой женой и крепкой памятью. Хвалился, что видел Ленина в кафе в Лозанне. Он учился в швейцарской {327} юности вместе с будущим президентом какой-то центральноафриканской республики, он воевал у Буденного. Словом, он был частью легенды под названием Театр Красной Армии.

Здесь на каждом шагу поминали Алексея Дмитриевича Попова. Здесь еще танцевал и пел Владимир Зельдин своего «Учителя танцев», тут еще играли «Давным-давно», тут работали Любовь Добржанская, Людмила Касаткина и Нина Сазонова. Андрей Алексеевич Попов еще доигрывал «Смерть Иоанна Грозного», спектакль, в котором Леонид Хейфец и Иосиф Сумбаташвили не только не убоялись полигона Большой сцены, но и распахнули ее настежь. И оказалось, что именно эта сцена, превосходящая по размерам все сцены России, тайно соответствовала духу отечественной истории. Масштаб сцены, ее кубатура как бы не снисходили до такой малости, как человек.

Сцена в прямом смысле была «неслыханной», то есть глухой. В 30‑е годы, когда ее сооружали, думали, что боковые порталы будут сходиться и расходиться, как диафрагма, что пространство будет пульсировать и дышать, как живой организм. Ничего этого не случилось. Алексей Дмитриевич Попов, который тогда вдохновлялся идеей сотворения грандиозного театра эпохи, возможностью ставить батальные сцены и кавалерийские атаки, вскоре обнаружил беду. Батальную сцену поставить было можно, но актера не только не было видно, его и слышно не было. Это он — по легенде — стал просить артиста, начинающего речь, поднимать руку, чтобы дать публике сигнал: это, мол, я говорю.

Большая сцена военного театра требовала своего репертуара. Его тогда обозначали словом «полотно». Ростислав Горяев увлекался полотнами. Чтобы звонко начать, он заказал «полотно» на тему последних дней гитлеровского режима. Полотно изготовил Михаил Шатров, на некоторое время разлученный с своим Владимиром Ильичом. Полотно было названо крайне неудачно — «Конец». Вот этим самым «Концом» меня крестили в московские завлиты. Петр Белов воссоздал на Большой сцене гитлеровский бункер чуть ли не в натуральную величину, Петр Вишняков разучил истерические гитлеровские монологи, лаяли овчарки, завывали сирены, тосковала Ева Браун — Алина Покровская, наступала Советская Армия — все было, как положено, но пьесу запретили.

Разбираться с «Концом» поручили не ГЛАВПУРу, а Министерству культуры РСФСР. Персонально министр Юрий Серафимович Мелентьев руководил правкой. В мхатовские годы мне придется {328} участвовать в том, что называется «государственная правка пьесы», когда к делу подключаются ЦК, КГБ, Институт марксизма-ленинизма, но первая школа была пройдена в военном театре. Одно скажу: даже у армейских генералов правка Юрия Серафимовича вызвала смущение. Там ведь в ГЛАВПУРе разные люди сидели. Был Епишев из близкого окружения Берии, но был и генерал Дмитрий Волкогонов, был полковник Алексей Сабельников, который читал мне наизусть страницами «Мастера и Маргариту». ГЛАВПУР в каком-то отношении был если не либеральнее, то порядочнее штатского Министерства культуры. Генералы не считали себя знатоками искусства, доверяли специалистам и очень часто разрешали то, что Минкульт на дух не принимал. Это они дали нам сыграть чудесную пьесу Друце «Святая святых», это они разрешили «Бойню номер пять» Воннегута (ее ставил М. Левитин) или «Экзамены никогда не кончаются» (ее ставил у нас П. Фоменко). Генералам нравилась пьеса Гр. Горина о Мюнхгаузене, которую он сделал тоже по нашему заказу. Короче говоря, в военном театре было легче дышать, чем во многих театрах Садового кольца.

Министр культуры РСФСР особо пристально читал гитлеровские монологи. Ох, не понравились они Юрию Серафимовичу. Они вызывали близкие ассоциации с речами его партийных товарищей. Формула, в которой он осмелился обнаружить тайное сходство, звучала иезуитски скромно: «Текст имеет расширительное толкование».

Юрий Серафимович читал проникновенно, его карандаш порхал по всему телу пьесы, вонзался в него, не оставляя на этом теле ни одного живого места. Меня приобщали к государственным тайнам, но тайны эти оказались ничтожными. «Конец» показали публике после существенного «обрезания». Все, что имело «расширительное толкование», отсекли. Радость премьеры была подавлена пустотой утомительной и душевно опасной работы, которую надо было коллективно выполнять. Многое в военном театре оказалось прелюдией к тому, что развернется в проезде Художественного театра.

Завлит должность зависимая, живущая отраженным светом. Успех театра — это успех режиссера, актеров, художника. Провал театра — это всегда провал завлита. Не то посоветовал, не тех позвал, не так рассадил на премьере пишущих. История советского завлитства не только история парных гордых силуэтов, это еще и история растоптанных надежд. В те годы, когда я начал служить в {329} армейском театре, моя приятельница работала завлитом у Бориса Ивановича Равенских. Борис Иванович был большим художником и не меньшим мракобесом. Он стряхивал чертей с плеча, поминутно оборачивался, нет ли за спиной недруга с рогами. Поработав некоторое время рядом с таким мастером, да еще в богом и Алисой Коонен проклятом Театре имени Пушкина, моя приятельница решила покинуть сей мир. Была она одинокой женщиной, как и положено настоящему завлиту. Выбрала час своего ухода — около пяти, в сумерках, когда в театре обычно никого нет. Написала записочку, чтоб насолить Борису Ивановичу, приделала веревку к потолку прямо над своим столом, заваленным пьесами. Водрузила стул на стол и приготовилась накинуть петлю на шею. В этот момент раздался робкий стук в дверь, заглянул каким-то чудом прошедший сквозь проходную драматург из провинции. Увидев в сумерках завлита на стуле под потолком, графоман вежливо поинтересовался: «Вам помочь?»

Р. Горяев носил на шее разноцветные косыночки, но чертей он не стряхивал. Жили довольно весело и даже радостно, если хотите. Радовала Малая сцена, где Николай Пастухов и Игорь Ледогоров играли «Святая святых». Радовали актеры этого театра, многие из которых стали друзьями. Как и в каждой долго живущей театральной семье, здесь были свои истории, своя домашняя память и хроника, без которой никакая хорошая семья не живет. В главном военном театре страны было гораздо меньше официоза, чем в сугубо мирных театрах. Некая удаленность от гражданской власти, от «прочих» только прибавляла живой жизни.

Вот одна из домашних легенд ЦАТСА. Актеры поехали в Финляндию — редчайшая по тем временам удача. Собрали с туристов деньги, заранее предупредив, что часть марок пойдет на обязательное посещение музея Ленина в городе Турку. Это сразу испортило настроение известному актеру Борису Ситко, который, кажется, даже успел в свое время где-то в Сибири сыграть вождя. Сыграть вождя — это одно, а отдать на вождя пять кровных финских марок — это другое. Короче говоря, ожидание музея отравило Борису Ивановичу всю поездку. И когда наконец оказались в Турку, Борис Иванович наотрез отказался идти в музей. Деньги все равно взяли, но ноги у него устали, и он решил послушать, сидя у порога, что финский экскурсовод расскажет. Горячий финский парень подробно изложил, как Ильич прятался в этом самом Турку и готовил революцию в России, изложил с такими ненужными подробностями, {330} что давно обиженный Борис Иванович с порога буркнул замечание, которое актерами было расслышано и превращено в легенду. Борис Иванович Ситко заметил, что лучше было бы, если б Владимир Ильич сидел в России, а революцию делал в городе Турку.

Историю эту замечательно излагал Федор Чеханков, вокруг которого в ЦАТСА крутилась вся светская жизнь. Он был мостом между Театром Армии и городом Москвой. Он дружил с Владимиром Васильевым и Екатериной Максимовой, он знал Александра Моисеевича Эскина, легендарного директора Дома актера. Он был знаком с сотрудником Института международного рабочего движения и переводчиком Виталием Вульфом. Словом, Чеханков знал всех.

В театре было три народных артиста СССР. Завлит был обязан учитывать их интересы — если не умеешь учитывать, в театре тебе не жить. Я не очень учитывал. В самом начале армейской моей жизни я оказался под покровительством Нины Афанасьевны Сазоновой. В том самом 1975‑м, когда я пришел в театр, она вернулась из Болгарии и обнаружила нового сотрудника в литчасти. Она увидела тощего простуженного завлита в очках, сидящего у окна и заваленного грудой пьес, и ее широкая русская натура не выдержала. Нина Афанасьевна сняла с себя болгарскую дубленочную безрукавку и накинула ее на мои плечи: «Вам же холодно, возьмите!» Память тут же подсказала дурацкую параллель: это ж «Капитанская дочка», это ж тот самый тулупчик. Тулупчик Нины Афанасьевны соединил меня с актерским миром навсегда.

В конце 70‑х в военном театре началось брожение. Горяева стали выживать. ГЛАВПУР решил провести резкое, на треть, сокращение труппы, которое подгадало под капитальную перестройку Большой сцены. Возвели какой-то огромный козырек над верхним порталом — чтоб звук шел в зал, сократили «диафрагму» — ничего, конечно, не помогло. Зато артистов сократили легко, по-армейски. Были, конечно, истерики и протесты, но люди в погонах сентиментальностью не отличались. Даниил Львович Сагал, мейерхольдовский актер, на пенсию уходить не хотел. Его аргумент поразил даже главпуровцев. «Что вы делаете, меня, который сыграл генерала такого-то и маршала такого-то, сокращаете, а Петра Вишнякова, который Гитлера играет, не трогаете?!»

Все это звучало почти карнавально и очень мало напоминало то, что потом будет называться разделом МХАТ. Так скажу через {331} четверть века: на обочине театральной Москвы, на площади Коммуны была содержательная жизнь. И сейчас, когда по случаю круглых дат попадаешь иногда в этот огромный нелепый псевдоантичный зал, с каким-то тайным интересом поглядываешь на стальных знакомцев, парящих в голубом небе театра. Может, когда-нибудь они уже долетят до цели, отбомбятся, все зачистят и всех замочат, и начнется новая прекрасная жизнь, и увидим мы небо в алмазах.

## **{****332}** Итальянская граппа

На самом моем исходе из военного театра случилось мелкое происшествие. Сергей Владимирович Михалков решил сочинить пьесу для этого театра и пригласил меня в литературные советчики. Пьеса называлась «Эхо», не имела особых достоинств и ушла в небытие, не оставив ни малейшего следа. Казалось бы, чего занимать этим «Эхом» читателя через столько лет? Вот уж, действительно, «сор», но ведь из такого сора и вырастала наша цивилизация.

Сергей Владимирович взялся за армию в конце 70‑х, накануне афганской кампании. Председатель Союза писателей Советской России прислал пьесу в литчасть военного театра торжественно, с курьером, потом позвонил самолично и попросил зайти к нему домой на улицу Чайковского поговорить. Мы были немного знакомы еще в период моего завлитства в Горьком, к тому же Михалков, сам того не ведая, оказался причастным к моему появлению в Москве в середине 70‑х. Года три я обивал пороги Министерства культуры, пытаясь получить нужную бумажку, и не преуспел. Письмо с просьбой об обмене квартиры на Москву должно было быть подписано не меньше чем заместителем министра. Ну пойди получи такое письмо в 1973 советском году. Легче было на законных основаниях уехать в Америку, что и сделали тогда множество моих знакомых. После нескольких лет маневров и заходов дело попало к искомому замминистра Евгению Владимировичу Зайцеву, одной из заметнейших фигур советского театрального ландшафта. Говорят, Евгений Владимирович начинал в Ростове-на-Дону учителем истории. Не известно, преуспел ли он на учительской ниве, но на ниве театральной идеологии учитель из Ростова оказался одним из самых усердных тружеников. Он промывал мозги и выпалывал заразу не покладая рук, особенно не жаловал носителей пятого пункта. Имел он ласковое прозвище «саблезубый зайчик», был очень улыбчив, {333} во внешнем верхнем кармане пиджака всегда имел наготове расческу, которая умещалась в его ладони. Когда охорашивался, казалось, что это зайчик лапкой приводит свою шерстку в порядок. Мое дело Евгений Владимирович завернул немедленно, произнеся при этом, как передали доброхоты, что в Москве и своих хватает. Что было, конечно, полной правдой.

Вот тогда и явился, как бог из машины, Сергей Владимирович. По просьбе моей приятельницы и помощницы Михалкова по Союзу писателей он подмахнул бумагу в Московский совет, которая стала моей охранной грамотой. Сам руководитель Союза писателей, когда я пытался напомнить ему эту житейскую историю, никак не мог взять в толк, о чем идет речь. В своей долгой официальной жизни он подписывал столько бумажек, помогал такому множеству людей, что ничтожный эпизод с обменом квартиры завлита Горьковского ТЮЗа у него как-то не запечатлелся в памяти.

Подпись Михалкова тогда значила гораздо больше, чем подпись любого «саблезубого зайчика». Он знал это и подписывал ходатайства широко, щедро, часто сопровождая подпись ненормативной лексикой. Чертыхался, но подписывал. Таким образом, может быть, талантливый советский поэт благородного происхождения компенсировал некоторые неудобства своей официальной жизни. В далекой юности он принял решение служить новой власти и служил ей добросовестно, без всякого душевного раздвоения. В годы свободы он выпустит книгу под гордым названием «Я был советским писателем», и в гордости той был резон. Он был не только советским писателем, он был советским писателем-дворянином, сотворив (вслед за графом А. Н. Толстым) одну из самых значимых игровых масок советской цивилизации. В пределах избранной роли он жил на удивление ярко, органично, свободно, пренебрегая многими правилами тогдашней морали. Его откровенному цинизму завидовали, его остроты пересказывали с восхищением. Свой способ жизни Сергей Владимирович однажды даже объективировал в инсценировке щедринской «Современной идиллии», которая шла в «Современнике» в постановке Товстоногова под названием «Балалайкин и Ко». Говорили, что Михалков просто одолжил свое имя этой пьесе. Не знаю. Но то, что он сознательно соединил свое имя с щедринским, подписавшись под портретом измошенничавшегося российского либерала-интеллигента, решившего «годить», было по тогдашним понятиям дерзостью. {334} Сергей Владимирович разрешал себе и это. Он играл с маской советского писателя по законам искусства представления, не переживания. Иногда он остранял свою роль, вывешивал ее опознавательный знак, примерно так же, как он подчеркнуто во все времена носил и носит на лацкане пиджака Звезду Героя Соцтруда. На худсовете «Современника», защищая «Балалайкина и Ко», Михалков бросит начальнику московского главка Б. Покаржевскому, которому что-то «жало» в спектакле, репризу, достойную лицедея самой высокой пробы: «Борис, пойми, такой п‑п‑пощечины царизм давно не получал».

Чиновную братию он, как и положено советскому Щедрину, презирал, но при этом прекрасно ею пользовался. Не только для себя. Когда умерла теща Константина Лазаревича Рудницкого, последний попросил меня обратиться к Михалкову: «Говорят, только он может устроить место на Ваганькове». Я обратился. Стал быстро излагать запутанную историю жизни и смерти любимой тещи Нины Савельевны, лепетал что-то о фронтовых заслугах самого Константина Лазаревича, особо напирал на то, что у жены Константина Лазаревича Татьяны Израилевны Бачелис нет ноги и она не сможет навещать могилу матери, если могила будет на дальнем кладбище. Несколько оглушенный набором экзотических отчеств, классик советской басни, кстати, совершенно не страдавший болезнью «саблезубого зайчика», прервал монолог. Очаровательно заикаясь, высоким своим тенором он вывел абсолютно не нормативную руладу на тему того, как мы ему все надоели, как он им, властям, тоже уже надоел со всеми своими гребаными письмами.

Он получал удовольствие от своего всемогущества. Главный упырь кладбищенского ведомства с привычно опухшим красным лицом, которому я вручил письмо соавтора советского гимна, велел выдать теще Рудницкого не просто место в колумбарии, но кусок драгоценной земли. И выдали никому не ведомой Нине Савельевне кусок земли на древнем кладбище под сенью вековых дерев. Бедный Константин Лазаревич, приведенный сторожем на осмотр отведенного для тещи места, выдохнул восторженно: «Ну, хоть сам ложись тут и помирай». Лет через десять его здесь и похоронят, а еще через десять лет тут найдет свой последний приют и Татьяна Израилевна Бачелис. Когда бываю на Ваганькове, каждый раз вспоминаю не только своих покойных друзей, но и нашего замечательного баснописца. Что ни говори, то письмо ему должно зачесться.

{335} В делах драматургических и театральных Сергей Владимирович чувствовал свою слабину и потому был особенно изобретателен в организации обороны. Он сохранял свой скептический ум и достоинств своих пьес не преувеличивал. В случае же армейской пьесы, посвященной, кажется, проблемам химической защиты населения, он даже смущался, понимая свою, как бы это помягче сказать, некомпетентность. «Ну, что б‑б‑будем делать с этой куй‑ней, говори!» — начал он домашний вечерний разговор. Я не знал, что с этой куйней делать, и тогда Сергей Владимирович изложил свой план. «Значит, так. Консультантом п‑пьесы будет зам. начальника Генштаба генерал армии такой-то. Отзыв даст зам. м‑министра обороны такой-то». Я вставил нагло, что в театре, даже военном, отзыв Генштаба не так важен, как мнение некоторых народных артисток СССР. Сергей Владимирович тут же придумал хитроумный способ нейтрализации всех народных артисток. Еще никто в театре не видел в глаза его пьесы, но он уже планировал послепремьерное будущее — кто должен выступить в «Правде», кто в «Известиях», кто в «Комсомолке». Он играл в эту игру с детским азартом, сам создавал ее правила и распорядок. Представляя, он распахивал кулисы своей души похлеще, чем герои «Балалайкина». «Чем хуже п‑п‑пьеса, тем лучше п‑п‑пресса!» — срываясь на свой знаменитый фальцет, возопил он, и я в очередной раз был поражен его дальновидностью.

Разговор о будущей премьере на Большой сцене ЦАТСА возбудил его воображение, и в конце концов он предложил даже выпить за успех всего предприятия. «Тут у меня есть г‑г‑граппа, пил когда-нибудь итальянскую г‑граппу?» Ну, не довелось мне тогда пить этой граппы, но название ласкало слух, и я ожидал увидеть роскошный сосуд неведомого заморского напитка. Все дальнейшее, однако, напоминало сцену из «Мертвых душ». Откуда-то из-под стола автор «Эха» торжественно извлек темную бутыль, на дне которой оставалось немного мутной жидкости неясного происхождения. Он разлил ее в две рюмки, сказал, что живет по-холостяцки, закуски нет, но это и хорошо, это и подобает моменту, поскольку я из военного театра, пьесу он написал про военных, и потому пить мы будем по-солдатски, не закусывая. Выпив граппы без закуски и на голодный желудок и осознав, что граппа эта жутко похожа на родимый самогон, я малость захмелел. Перешли на другие темы. Я вдруг вспомнил, что вычитал в дневнике Елены Сергеевны Булгаковой, тогда еще лежавшем в архиве под строгим {336} запретом, лестные слова о Михалкове. Его реакция была острой и чрезвычайно взволнованной. Он потребовал подробного пересказа того, что там в дневнике было написано, но дословно я не помнил и обещал прислать выписку. Он не забыл, позвонил через пару дней, ему было очень важно, что прилепилось к его имени от славы Булгакова, который тогда уже вошел в советские интеллигентские святцы. Я послал ему несколько фраз, случайно залетевших в дневник Елены Сергеевны (вот уж воистину документ для будущей энциклопедии советской цивилизации). Сергей Михалков был соседом Булгаковых по писательской надстройке в доме в Нащокинском переулке, рядом жили Мандельштам, Евгений Габрилович, Тренев. «На почве шума из квартиры» Михалковых семейство Булгаковых познакомилось с Сергеем Владимировичем и его женой Натальей Кончаловской. «Они оказались очень приятными людьми. Он — остроумен, наблюдателен, по-видимому, талантлив, прекрасный рассказчик, чему, как это ни странно, помогает то, что он заикается». Получив эту запись, Сергей Владимирович настороженно спросил: «Больше там н‑ничего нет?» Я заверил его, что больше ничего нет.

Продвигать Михалкова в ЦАТСА мне не пришлось. В мае 80 года я перебрался в Художественный театр, к Ефремову под крыло. В Художественный театр Сергей Владимирович не заходил, хотя уже в первый год моего мхатовского завлитства Лесь Танюк, будущий активный деятель незалежной Украины, поставил на сцене филиала михалковскую инсценировку «Принца и нищего». Работа началась до меня, называлось это все мюзиклом, Сергей Владимирович дал этому мюзиклу свое гордое имя, на репетициях не был, текстов многочисленных песен, сочиненных для этого мюзикла, в глаза не видал, но пожаловал на премьеру для подтверждения легенды. Там я впервые увидел их вместе, Михалкова и Ефремова, возвышавшихся над театральной толпой. К руководителю МХАТ С. В. относился с симпатией еще со времен Центрального детского театра, когда директором был хитроумнейший Константин Язонович Шах-Азизов, Михалков был главным автором, а О. Н. выдвигался в первые артисты Москвы (роль в михалковской пьесе «Я хочу домой» была, между прочим, второй по счету в послужном списке артиста Ефремова). О. Н. к Михалкову тоже относился с явной приязнью. Ему нравился его циничный юмор, его игровая природа, его мужская стать и презрение к условностям советского брака и семьи. Он был для него почти литературным {337} персонажем, который совершенно не вмещался ни в наивные пьесы, ни в басни, ни в текст гимна. Идейно они должны были быть противниками, но человечески они симпатизировали друг другу, обогащая само представление о советской цивилизации. На столетии МХТ Ефремов на лацкан пиджака вызывающе прикрепил знак Героя Соцтруда, который до того годами не вынимал. «Гертруда» неожиданно породнила их. Будучи разными полюсами одной системы жизни, они оставались в ее пределах. Один плыл по течению, второй пытался плыть против, но оба оставались в тех же берегах.

А в ЦАТСА все сладилось так, как задумывал драматург в тот незабываемый вечер на улице Чайковского с граппой по-солдатски. Все вышеозначенные генералы написали отзывы, все вышеуказанные газеты выступили с похвальными статьями. Фирма по имени «Михалков и Ко» работала без сбоев, как хорошие швейцарские часы.

## **{****338}** Выбор мешка

Завлит и критик — две вещи несовместные. Работая в одном театре, трудно или невозможно писать о других театрах. Это называется «конфликтом интересов». В театре на площади Коммуны в силу его обочинного положения конфликт интересов как-то преодолевался. В Художественном театре этот конфликт ощущался на каждом шагу.

Сохранить свободу пера и поступка, находясь в теснейшем союзе с Ефремовым, который по своей природе был человеком абсолютной власти (при внешнем демократизме), — вот задача. Двадцать лет пришлось зарабатывать себе право быть свободным рядом с ним, быть свободным без него и от него. В конце концов это привело к небывалому в жизни Ефремова предположению, что он подчинился чужой воле, озвучивает чужие слова и т. д. Тема «серого кардинала» нами обсуждалась, вышучивалась, но преодолеть сложившееся мнение было невозможно. Сам О. Н. приложил руку к сотворению этого мифа. Он не раз и не без гордости публично рассказывал, как «пробивал» меня в Министерстве культуры СССР. «Понимаешь, они ходят вокруг да около и не могут прямо сказать, почему нельзя тебя брать во МХАТ. Ну, им вроде неудобно, сам, мол, должен понимать. И тогда я пошел напрямую и заявил: даже при царе губернатору полагался по штату умный еврей».

Ход был эффектный, но аргумент глубоко ошибочный. «Губернатор» МХАТа в обозначенной паре был ничуть не глупее «умного еврея». Он был гораздо мощнее его, был битым-перебитым, задубленным, изощренным в тактике и стратегии театральной борьбы. Любой, кто с ним соприкасался, знал его невероятное упрямство, выношенность его коренных идей, равнодушие к сплетне и нашептыванию. Влиять на него в примитивном смысле слова {339} было невозможно. Он не был пишущим человеком, тут ему нужен был помощник. Это так. Но бог ты мой, сколько ж таких помощников было по его жизни. Кто только за него не писал и что только он не подписывал. С первых же дней нашего сотрудничества — так мне показалось — он воспринял меня не как очередного «писца», а как товарища, который причастен к иной вполне суверенной литературной профессии. За двадцать лет на всех виражах мхатовской истории он ни разу не покушался на эту самую суверенность.

Первым испытанием стала статья о спектакле Эфроса «Дорога». В каком-то смысле работа была для меня рубежной. Ведь свой голос и свои возможности сознаешь не на любом материале и не по любому случаю. Тут был как раз тот случай. Я и раньше писал об Эфросе, писал «с театральной обочины» и не был свободен от того, что можно назвать «ситуацией Эфроса». При некотором внешнем благополучии очередной режиссер Театра на Малой Бронной оставался «незаконным явлением» советского театра. Это сдерживало и укорачивало любую критику. Серьезное критическое суждение сталкивалось с мощной самоцензурой, которая была составной и очень важной частью предлагаемых обстоятельств. «Критиковать» Эфроса могли тогда только «реакционеры» вроде Юрия Зубкова или Ирины Патрикеевой. Даже случайно оказаться в том ряду было равно потере репутации.

Весной 1980 года, едва перешагнув порог МХАТа, я решил сочинить статью о спектакле «Дорога». Сочинить в то время, когда создатель этой «Дороги» Анатолий Васильевич Эфрос активно сотрудничал с Художественным театром. Он уже репетировал «Тартюфа», обсуждалась возможность «Живого трупа». Он выбрал меня в конфиденты и в советчики (это и есть, собственно говоря, одна из главных, если не главная завлитовская функция). Он сначала думал о Ефремове — Протасове, быстро отказался («уж слишком близко»). Потом назвал С. Любшина, который играл у него Тартюфа. Я должен был опробовать идею Любшина, поговорив с Ефремовым, — обыкновенная история. Вечером А. В. позвонил мне домой и сказал: «Вы еще с Ефремовым не говорили?» — «Нет». — «Так вот пока не говорите. Тут у меня совсем другая идея: Калягин». Я стал возражать: хотелось уберечь актера от неизбежных неприятностей, связанных с нарушением зрительских ожиданий. Я говорил с Эфросом как бы от имени «нормальных зрителей»: они, мол, никогда не примут вашего решения и т. д. «Почему? — {340} изумлялся режиссер. — Только потому, что он толстый?!» — «И поэтому тоже», — ответствовал я, и чем больше спорил, тем больше убеждал Эфроса в его собственной правоте.

Мы общались с ним почти каждый день. Я был допущен в ту сферу его творческой жизни, куда «организатор последствий искусства» по определению не допускается. Общение происходило еще до зачатия спектакля и проходило в форме самой что ни на есть безответственной. Он мог заглянуть в кабинет на пятом этаже просто так, без дела, посидеть, что-то спросить, пошутить, рассказать, прокомментировать. Он вызывал восхищение своей глубочайшей нестандартностью, если хотите, художественностью любого жеста. Вот Михаил Чехов про Сулержицкого заметил, что каждый жест того был морален. А у Эфроса каждый жест был артистичен. Мой товарищ художник Сергей Бархин сравнивает свое чувство к тогдашнему Эфросу с чувством провинциальной девочки на танцах в сельском клубе: она жмется у стенки в углу и жаждет, чтобы «он» подошел и пригласил.

Надо сказать, что именно Эфрос, сам того не подозревая, завязал мои серьезные отношения с Ефремовым. Осенью 1976‑го О. Н. пригласил меня на разговор, можно сказать, «на смотрины». Перед разговором решили вместе пойти на эфросовскую «Женитьбу», потом заглянули в ресторан ВТО и стали рассуждать на разные темы, в том числе, конечно, про только что виденный спектакль. Ефремову спектакль, видно, не нравился, но он спросил мое мнение. К тому времени я давно уже не был девочкой на танцах в сельском клубе, понимал психологию театральных людей, но ответил не так, как надо: стал расписывать новую театральную философию Гоголя, способ «ошинеливания» анекдота, примененный Эфросом, и т. д. На скулах моего визави заходили желваки, но я тогда еще не владел семиотикой его лица и продолжал неуместную оду. Ефремов прокомментировал коротко и вяло: что-то насчет того, что в «Женитьбе» живого актера не видать, что нет процесса, что это все знаковая режиссура, а уж насчет философии я совсем заблуждаюсь. «Ты его не знаешь, никакой он не философ, он интуитивист, а это критики ему придумывают философию». В упомянутом уже ресторане ВТО я заказал водки, предполагая составить Ефремову компанию (так работал ефремовский миф для непосвященных). О. Н., к моему немому удивлению, компании не составил и даже решительно отказался (он был «в завязке», но этот важный раздел мхатовской терминологии мне тоже тогда был не {341} ведом). Водку не допили и направились домой к Ефремову на Суворовский бульвар, по соседству с домом Елены Сергеевны Булгаковой. Там за чаем продолжили спор о «Женитьбе». Не уверен, что дело было в эфросовском спектакле, но «смотрины» последствий не имели.

Есть рабочая формула: положение критика и даже положение критики определяется отношениями — творческими и человеческими — с несколькими основными режиссерами времени. И Эфрос, и Ефремов при всех раскладах были тогда среди тех, кто определял театральную ситуацию. Сочиняя статью о «Дороге», находясь внутри МХАТ и в постоянном рабочем контакте с Эфросом, я понимал, что совершаю важный для своего будущего поступок.

Дело усугублялось тем, что «Дорога» у Эфроса не заладилась. Спектакль обнаружил порчу, которая проникла в душу его актерской семьи. Он стал выяснять отношения со своими актерами. Его коронная идея, что все актеры без исключения — женщины, многое объясняет. Может быть, он разлюбил их, а они его. Появились газетные интервью, в которых эта тема стала публично обсуждаться, на Бронной ему стало неуютно. В Художественном театре, как это ни странно прозвучит, Эфрос тогда находил успокоение. Он восторгался даже теми, кого во МХАТе не очень-то и ценили. «Вот вы его (следовала фамилия) за актера не считаете, но по сравнению с большинством “моих” на Бронной — он же великий артист». Новая любовь была взаимной. Наши звезды переживали медовый месяц: и Вертинская, и Калягин, и Богатырев. Даже Ангелина Иосифовна Степанова, которая сыграла темную роль в закрытии эфросовских «Трех сестер», была к нему благосклонна. Репетиции становились общим праздником: Эфрос увлекался, замечательно рассказывал и показывал. Ефремов не только не ревновал, но всячески ободрял его, подтрунивал, создавал легкость, которой в Художественном театре уже и тогда был страшный дефицит. «Ну, что, *миленький*» — так он мог обратиться к Анатолию Васильевичу по телефону, и это словечко было знаком какого-то высшего расположения. Отношение Анатолия Васильевича к Ефремову не было отношением режиссера к режиссеру. Эфрос ощущал себя режиссером, а Ефремова, скорее, актером, очень большим актером, который до конца не реализовался. Кнебель, глядя на О. Н., не раз вспоминала Михаила Чехова. Эфрос же однажды указал мне на иной образец. Дело в том, что у Ефремова на книжной полке позади письменного стола был довольно большой портрет Бориса {342} Добронравова. Для меня Добронравов мало что значил, я его не видел на сцене, а для Эфроса он значил так же много, как для Ефремова. Так вот, когда мы остались как-то вдвоем в ефремовском кабинете, Эфрос тихо, чтоб не услышал О. Н., показал на портрет Добронравова и шепнул: «Вот он на него похож!» В тоне было не просто признание, но некое восхищение редким и высшим типом русского артиста в силе. Эфрос не любил ефремовских официальных спектаклей, не смотрел их, полагал, что это дань, которую О. Н. платит за право быть главным режиссером. Сам он этого права давно лишился и мог только шутить на эту тему. Их отношения уходили в эпоху Центрального детского. Эфрос ни на какое место во МХАТе не претендовал, ему здесь было легко, они с Ефремовым общались, как держава с державой. Из Питера доносились саркастические комментарии Товстоногова: Ефремов, мол, превратился из режиссера в продюсера (тогда это слово было исполнено презрения). Продюсерство заключалось в том, что он впустил в свой дом не только Эфроса, но и Додина, и Гинкаса, и Чхеидзе, и А. Васильева, и М. Розовского, и Р. Виктюка, и Младена Киселова из Болгарии. «Продюсер» мрачнел, желваки ходили, но удар держал. Оппозиция политике открытых дверей была сильной и внутри МХАТа. На Эфроса нападали беспощадно, «Тартюф» многими не был принят, но О. Н. (притом что спектакль ему, кажется, не нравился) виду не подавал. Начало 80‑х было временем их счастливейших отношений. Эфрос был началом новой политики Ефремова по отношению к приглашенной режиссуре, поддержка этой политики была для меня важнейшей внутренней задачей.

Статья о «Дороге» могла разрушить этот хрупкий баланс, но перо вело за собой. Я решил как бы не вспоминать о том, что принадлежу к разряду «прогрессивных критиков», и писать так, как если бы я был совершенно свободен и от Эфроса, и от Ефремова.

Октябрьская книжка журнала «Театр» вышла, как и положено, в конце месяца. Несколькими неделями раньше Эфрос выпустил «Тартюфа», на который ломилась Москва. Обсуждалась возможность постановки «Живого трупа», Эфрос приходил в театр почти каждый день. В один из таких дней он открыл дверь моей комнатенки на пятом этаже. «Вы что, с ума сошли? Что вы тут такое написали? Это ж профессорская критика!» В слове «профессорская» было столько чисто театрального презрения, что я был просто смят. Стал нервно смеяться и предложил Анатолию Васильевичу {343} статью не обсуждать, а зайти к Ефремову и поговорить о «Живом трупе». Пошли к Ефремову, но и там Эфрос начал с того, что спросил Ефремова, читал ли он мой опус и как к нему относится. О. Н. к моей полной неожиданности ответствовал так: «Толя (это к Анатолию Васильевичу), напрасно ты нервничаешь, ей-богу, если б кто-нибудь про меня так написал, я был бы счастлив, честное слово». И вдруг Эфрос примиряюще рассмеялся, снял тему, и мы стали обсуждать другие дела.

Потом в течение нескольких месяцев Анатолий Васильевич играл в такую игру: открывал на секунду дверь кабинета, просовывал голову и, улыбаясь, сообщал: «Вы не правы». И немедленно захлопывал дверь.

Сейчас кажется, что Анатолий Васильевич пишущую братию в своей массе если и не презирал, то относился к ней потребительски, то есть ситуационно. С критиками дружили, критиков опасались. Опасаться было чего: в полицейском государстве критик часто был еще одним карающим мечом партии. Нередко он не только выражал партийную точку зрения, но и формировал ее, подсказывал, науськивал свору. Были волкодавы (тот же Ю. Зубков или Н. Абалкин), а были и виртуозы, не лишенные художественного чутья и стилистического блеска. Таковым был мой земляк Евгений Данилович Сурков. То ли его виртуозность, то ли намек на имя Растиньяка приклеили к нему кличку «Эжен», которой чаще всего именовали за глаза Евгения Даниловича. Кстати, Эфроса Эжен, как тогда выражались, «поддерживал». Может быть, поддержка опального режиссера была для Суркова важным внутренним противовесом в той душевной бухгалтерии, которую человек ведет наедине с собой. Эфрос находился у него в «списке благодеяний», который пригодился в трудный для критика момент. Дело в том, что Суркова в начале 80‑х убрали с поста главного редактора «Искусства кино» и отлучили от когорты официозов (его дочь вышла замуж за иностранца, уехала из России, и ему этого не простили). Эжен перешел в совершенно иной статус, который он решил публично узаконить в дни своего семидесятилетия. Именно тогда он собрал уйму людей в Центре международной торговли На берегу Москвы-реки на банкет, который должен был стать общественным событием.

Авторитетным центром огромного стола была Н. Крымова, которая в своем тосте объяснила Суркову счастливый поворот его судьбы: «Можно представить, кто бы сидел за этим столом в иные {344} времена!» На дворе стояла осень 1985 года. Евгений Данилович над составом стола поработал серьезно: там была вся либеральная Москва — от Марка Захарова до Эфроса. Ефремов хотел пойти, но не смог, от имени МХАТа представительствовать пришлось мне. Событие было знаковое, начиналась перестройка, и виртуозно пластичный Сурков публично демонстрировал новое направление ума.

Анатолий Васильевич к Суркову относился с симпатией. Сурков поддерживал книгу Эфроса, был ее редактором. Он был едва ли не первым, кто поддержал режиссера, когда он перешел на Таганку, это он написал в «Правде» про спектакль «На дне» в этом театре (тот же Сурков на протяжении многих лет уничтожал Ю. Любимова). Насколько серьезно Эфрос относился к тому, что о нем писал Сурков? Трудно сказать. Табеля критических рангов он явно не признавал. Тут была какая-то иная связь, иное понимание человека, которое не исчерпывается тем, что он пишет.

Евгений Данилович закончит жизнь самоубийством.

Последний раз я видел его в роскошном зале Центра международной торговли на символическом банкете под названием «смена вех».

Московская критика проверялась отношением к Эфросу, Любимову и Ефремову. Ленинградская — к Товстоногову. Искуснейший дипломат, Г. Товстоногов относился к пишущим вполне прагматически. Нет, он дружил и прекрасно общался с кругом своей критики, но любое покушение на свой художественный авторитет и власть он пресекал безжалостно. И имел для этого свои рычаги. Достаточно вспомнить выступление Ирины Вергасовой в «Советской России» после гастролей БДТ в Москве в начале 80‑х. Газета была органом ЦК, и статья критика (сама по себе вполне банальная, но с целым рядом ехидных критических замечаний) читалась в том контексте как указание сверху. В защиту Товстоногова включился ближний критический круг: беспрецедентно, но «Правда» предоставила свои страницы М. Строевой, которая поправила зарвавшегося молодого коллегу из соседнего цэковского органа. Уверен, что не сам Г. А. организовывал «отпор», тут были механизмы саморегуляции внутри сложившейся системы. Точно так же критика защищала и Ефремова, и Любимова, и Эфроса, и Львова-Анохина, и Хейфеца, и Стуруа, и любого, кто оказывался или даже гипотетически мог оказаться под ударом карателей. Любой сигнал к атаке, поданный «гасильниками», {345} немедленно вызывал ответный дружный отпор «светильников». Это старая русская игра, запечатленная еще в дореволюционном очерке З. Гиппиус: «Литература, журналисты, литераторы — у нас тщательно разделены надвое и завязаны в два мешка, на одном написано: “консерваторы”, на другом — “либералы”. Чуть журналист откроет рот, он уже непременно оказывается в котором-нибудь мешке». Гиппиус назвала свой очерк «Выбор мешка», и надо сказать, что этот выбор работал вплоть до конца 80‑х годов.

Товстоногов следил за «выбором мешка» внимательно, комментировал критику ядовито. Завершив чтение огромной статьи, посвященной его спектаклю в журнале «Театр» и написанной одним из сотрудников журнала (разбор был вполне комплиментарный), он отозвался так: «Это же не статья, а использование служебного положения». Он же иронизировал над статьей общего нашего друга Аркадия Николаевича Анастасьева, посвященной гастролям в Москве Александринки. Это был театр, чуждый Товстоногову, и Георгий Александрович был не безразличен к оценке его московской прессой. «Вот вам и вся ваша критика. Анастасьев хвалился, что написал разгромную статью под названием “Провал”, а я читаю в “Правде” его статью, и она называется “Большому кораблю большое плавание”». Мои соображения, что на языке «Правды» это и есть провал, он не принимал.

Как-то в Ялте он делился впечатлениями от западной развязной и слишком откровенной критики. Приехав с какого-то фестиваля из Германии, Товстоногов с возмущением говорил о немецкой критике Ингмара Бергмана: вот они пишут, что Бергман-де импотент и потому поставить настоящий спектакль уже не может. «Я сам знаю, что к режиссуре эта сфера имеет непосредственное отношение, это правда, но как можно писать об этом, что это за гнусность?»

Мои с ним отношения складывались трудно. В домхатовские времена мы были еле знакомы, большая моя статья о «Дачниках» в БДТ в журнале «Театр» отклика с его стороны не имела, по крайней мере, я ничего об этом не знал (сейчас по дневнику О. Борисова видно, что актеры прочитали тот опус внимательно). С начала 80‑х я стал для него человеком «связки», представителем ефремовского МХАТ, к которому он относился с ревностью. Бывая в БДТ, довольно долго ощущал себя человеком из другого «лагеря». Легендарный завлит Дина Морисовна Шварц зорко отслеживала мою реакцию на тот или иной спектакль и докладывала патрону. Однажды {346} она доложила шефу: «Он (то есть я) болтал во время спектакля с Тамарой Скуй». Она, оказывается, наблюдала за мной и моей спутницей, переводчицей с итальянского, из верхней ложи в бинокль!

С Диной Шварц я в конце концов подружился, она меня признала (не прежде, чем сам Г. А., конечно). Серьезные отношения с Товстоноговым начались именно после статьи о «Дороге». Ничем иным не могу объяснить, что вскоре после выхода этой статьи я получил из Ленинграда двухтомник Товстоногова «Зеркало сцены» с такой надписью, которую можно вывешивать в рамочку или выгравировать на могильном камне. Это был еще и замечательный чисто тактический ход. Как хорошо понимали в средневековье: любой дар закабаляет одаренного. Писать о Товстоногове стало гораздо труднее.

Последний раз я видел его в маленьком городке Маратео на юге Италии в 1987 году. Вручали ему какую-то очередную премию. Он уже плохо ходил, понимал, что близятся его сроки. Рассказывал про режиссера, который делает у него в БДТ пьесу Дударева, ему не нравится, но у него нет сил закатать рукава и выйти на сцену. А когда таких сил нет, надо уходить. Судьба ему помогла. В весенний солнечный петербургский денек сел в свой «Мерседес», выехал из театра, доехал до перекрестка, остановился на светофоре и умер тут же за рулем, не нарушив правил движения.

Эфрос умер в Старый Новый год, и тоже мгновенно. Он не дождался возвращения Любимова и развала Таганки. Ефремов выступал на похоронах с редкой для него эмоциональной затратой. До спазма в горле. Видимо, ощущал, по ком звонит колокол.

Меньше чем за год до его собственного ухода вышла моя книга «Предлагаемые обстоятельства», в которой он был одним из центральных героев. Я подарил ему книгу перед летним отпуском, не предчувствуя, что нанесу ему душевную травму. Я не писал его парадный портрет, что было бы крушением всего замысла: парадный портрет товарища на фоне не парадных портретов его театральных современников. Сочиняя, был уверен в его человеческом и литературном чутье: за двадцать лет ни одного раза он не упрекнул меня в том, что я что-то не то или не так о нем написал или даже сказал (а говорил всякое, это ведь театр, и ему, конечно, передавали). Он был слишком горд для такой пошлости, распространенной среди театральных людей. Его задело не то, что я о нем написал. Его ранило то, что было сказано о других.

{347} Узнал Я про это косвенно, от одной приятельницы, с которой он разговаривал на эту тему в Барвихе. Речь шла об Эфросе, его пожизненном друге и оппоненте. Изгнав Эфроса из Лейкома, писал я, власть счастливо освободила его от всего того, что сопутствовало любому официальному положению. «Он не должен был играть роль первого советского режиссера и подписывать письма против Солженицына, как это делал Товстоногов. Он не должен был соответствовать образу официально утвержденного диссидента, которую навязали Любимову. Он мог не ставить спектаклей к революционным и партийным датам, как Ефремов. Им, в сущности, пренебрегли и оставили только одну возможность — заниматься искусством». Получалось, что Эфрос оставался художником, в то время как его оппоненты служили «главными режиссерами». При всей жесткости противопоставления я бы и сейчас его повторил, но это, конечно, была схема, две краски, в реальности все было в тысячу раз сложней. Мне ли было не знать этого, участвуя во всем том, в чем должен был участвовать главный режиссер МХАТ СССР имени Горького вместе со своим завлитом?

О. Н. подводил свои итоги и, может быть, внутри себя был еще более беспощаден к прошлому, но в форме приговора он такие вещи не воспринимал. Его отличие от Эфроса и от всех иных упомянутых персонажей заключалось в том, что я мог тем не менее высказать то, что высказал, не опасаясь разрыва отношений и всего того, что следует в театре за такими неосторожными заявлениями. В нем была редкая, если не редчайшая для людей театра, высота в понимании человеческих взаимоотношений. Он строил их не на фразах или словах, но на всем опыте совместно проживаемой жизни. Видимо, поэтому не любил понятия «поколения» как чего-то горизонтального, закрывающего людей в одном временном пласте или срезе. Он полагал, и даже сказал однажды, что настоящий рост души идет не внутри пласта, а по вертикали времени. И вот тогда можно общаться не на уровне слов или фраз, которые ранят душу. Мы были на пороге какого-то важнейшего в нашей совместной жизни разговора, несколько раз, вплоть до самых последних его дней, улыбаясь, он обещал: надо мне с тобой обязательно поговорить про все дела, в том числе и про книгу твою, я ведь внимательно прочитал, до последней строчки.

Так и не поговорили.

## **{****348}** Тонкорунная овца

МХАТу Сталин даровал два месяца отдыха. К этим двум месяцам прибавлялся еще месяц гастрольный, которого ждали целый год. В советской цивилизации гастрольное дело было поставлено с имперским размахом. Провинция обслуживала область, столица обслуживала провинцию. Иногда по торжественным случаям провинциальный театр награждали Москвой. Гастроли тогда именовались творческим отчетом. Был специальный отдел министерства, который определял, кто куда едет. Сетка гастролей покрывала всю страну. Были гастроли политические — в союзные республики. Были гастроли поощрительно-гастрономические: дней на пять в Ялту или Сочи, где по утрам актеры загорают, а вечером после спектакля пьют дешевое вино в окружении местных поклонников и поклонниц. Был так называемый «чёс», организуемый иногда под маркой театра, — «контора» возмущалась, но мастера халтурных дел умели примениться к любым обстоятельствам.

Художественный театр приезжал в провинцию по-барски. Виктор Лазаревич Эдельман, критикуя скромность Леонида Осиповича Эрмана, который ведет переговоры с каким-то жалким начальником областного управления культуры, всегда ставил в пример Андрея Алексеевича Белокопытова. «Он в управу не шел, он ногой открывал дверь к первому секретарю обкома. Это ж МХАТ приехал!» Слово МХАТ произносилось с кавказским клекотом, звук «Х» был тут как нельзя кстати.

Иногда провинциалы дерзили столичным воротилам. Ульянов рассказывал, как администратор Игорь Нежный внушал местному одесскому коллеге, что такое Театр Вахтангова и как надо разговаривать с его главным администратором. На что одессит печально заметил: «Это вы там в Москве Нежный, а у нас в Одессе еле‑еле».

{349} Театр Советской Армии обслуживал гарнизоны, размещенные в странах, принадлежащих к лагерю социализма. Бывалые артисты знали, в какой части лагеря что покупать: из Праги тащили хрусталь, из Монголии — кожу. После каждого спектакля устраивали походный банкет, командир части или замполит произносил тост за боевых подруг и друзей, пили водку или чуть подкрашенный разведенный спирт. Минут через пятнадцать Нина Афанасьевна Сазонова запевала «Стою на полустаночке», ее молодой друг-аккордеонист рыжий Сережа отважно растягивал меха. У военных навертывалась скупая мужская слеза. Каждый день переезжали с места на место. В автобусе я обычно засыпал, пропуская изумительные виды. Федор Чеханков подытоживал туристическую ценность моего пребывания за границей: «Сон на Волге» (нижегородское мое происхождение обязательно поминалось). На промтоварных базах происходили беседы философского плана. «Федь, поди сюда. — Нина Афанасьевна подзывала товарища. — Посмотри, какие рейтузы чудесные. — Шло ощупывание и нахваливание чудесных рейтуз. — Ну, возьми для матери, ведь чистый хлопок, все дышит». Федя брал. Мама была актрисой, жила в Орле, таких рейтуз, чтоб все дышало, в Орле было не сыскать.

Художественный театр войска обслуживал редко. Он ездил в лучшие города Союза, в столицы союзных республик и даже иногда в Настоящую Заграницу.

… Время действия — ранняя осень 82 года, место действия — Алма-Ата, столица Казахстана, а потом Фрунзе, столица Киргизии. Первые мои гастроли с Художественным театром, первый подгляд его образа в условиях гастрольно-советского карнавала.

В Алма-Ате разместились в двух точках — актеров попроще и обслуживающие цеха поселили в большой шумной гостинице у базара. Народных и «контору» в маленькой правительственной резиденции без всякой вывески на тихой улочке Алма-Аты. Внизу оказался небольшой ухоженный ресторанчик, тоже без всякой вывески, для проживающих в резиденции. Углубившись в меню этого ресторанчика, я изумился цифрам, стоявшим справа от изысканных блюд. В них было что-то сказочное. Все исчислялось в копейках, а не в рублях, как будто произошла денежная реформа. Особенно заинтересовала порция арбуза в 100 грамм, которая стоила одну копейку. Я заказал десять порций. Молодой казах с непроницаемым лицом притащил гору темно-алых сахарных кубиков, которые были заранее очищены не только от корок, но и от {350} косточек. Это был образ коммунизма, наступившего в одной отдельно взятой среднеазиатской резиденции. Чувство благодарности власти просыпалось даже в самой черствой душе.

Наутро эта благодарность должна была материализоваться. Был намечен ритуальный визит к памятнику Ленина. Заранее была составлена делегация, куда в обязательном порядке входила пара узнаваемых народных (для телевидения), ведущие люди «конторы», мхатовские руководители партии и профсоюза. Отправились на привычную повинность, совершили ее по всем правилам и по длинной аллее стали возвращаться к автобусу, поджидавшему на площади. Вдруг в конце аллеи, не разойтись, возникла фигурка женщины, мчавшейся в сторону памятника, к которому только что были возложены цветы. При приближении фигурка оказалась народной артисткой РСФСР Галиной Ивановной Калиновской. На высоких каблуках, задыхаясь от спешки, она мчалась совершить личный обряд возложения цветов к Ильичу. Нас всех она обвела не столько гневным, сколько укоризненным взором, и полетным распевом не сыгранной ею Анны Карениной тарасовским голосом попеняла: «Как не стыдно, не могли подождать меня пять минут у резиденции. Мне пришлось самой купить цветы и взять такси!»

Даже видавшие виды мхатчики переглянулись.

Через несколько дней назначено было другое ритуальное действо. МХАТ СССР принимал член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Казахстана Д. А. Кунаев. Уровень приема соответствовал уровню театра. «Контора» сияла от удовольствия, от желающих пойти на прием не было отбоя — все хотели посмотреть живьем на одного из могучих мира сего.

Рассадили в специальном зале за длинным столом. Фрукты, сладости и фруктовая вода в маленьких изящных бутылочках, которые выпускало местное «четвертое управление». Встреча проходила по отработанному сценарию. Сначала выступал с отчетом первый секретарь ЦК, потом дарили сувениры, затем слово предоставлялось кому-то из коллектива. Товарищ Кунаев отчитался минут за сорок. Рассказал о невиданных успехах Советского Казахстана в промышленности и в сельском хозяйстве, упомянул, что в следующей пятилетке у них будет 50 миллионов тонкорунных овец. Отметил и недостатки. Оказалось, что местный кинематограф находится еще не на должной высоте. Пришла пора держать ответ театру. Ефремов с загадочной улыбкой предоставил слово Смоктуновскому. {351} Будучи новичком, особого подвоха в улыбке Ефремова я не почувствовал. Коллектив же МХАТ СССР замер в предвкушении номера. Предвкушение оправдалось. Иннокентий Михайлович достал из своей груди один из самых божественных обертонов, нацелил его на Кунаева и сердечно поблагодарил Динмухаммеда Ахмедовича за гостеприимство. То, что он выучил наизусть такое сложное имя-отчество, особого удивления не вызвало — артисты и не такое заучивают. Но то, что произошло дальше, поразило меня. Тем же волнующе-дружеским голосом Смоктуновский вдруг зацепил вождя: «Я позволю себе поспорить кое в чем с вами, дорогой Динмухаммед Ахмедович». Официанты остолбенели, Кунаев растерянно улыбнулся. «Вот вы сказали, что у вас есть отдельные недостатки и в пример привели казахский кинематограф. Не могу с этим согласиться». И дальше, резко повысив тон, русский Гамлет изрек, как будто надпись на памятнике начертал: «У вас в Казахстане чудесный кинематограф!» Официанты вернулись к своему делу, Кунаев облегченно вздохнул, Ефремов стал внимательно разглядывать обложку книги партийного лидера, которая лежала перед ним на столе с автографом Динмухаммеда Ахмедовича.

Видимо, Иннокентий Михайлович был в тот день в ударе. Одержав первую победу, он решил взорлить и закончить номер эффектным сальто-мортале. «И еще, дорогой Динмухаммед Ахмедович, позвольте заметить, вы допустили маленькую неточность». Официанты вновь прекратили работать, Кунаев тоскливо посмотрел на своих помощников, посерьезнел. Артисты МХАТ притупили взоры, ожидая развязки. «Вы сказали, что в следующей пятилетке у вас будет пятьдесят миллионов тонкорунных овец. Нет, дорогой Динмухаммед Ахмедович, у вас будет пятьдесят пять миллионов тонкорунных овец».

Кунаев быстро закончил прием, пожал руку Смоктуновскому, Ефремову и Степановой и торжественно удалился. Мы потянулись к выходу. Душа сгорала от любопытства. «Ну, откуда, откуда он знает, что будет пятьдесят пять?!» В автобусе герой ответствовал самым невинным из своих голосов: «У меня вчера халтура была, озвучивал документальный фильм на местной студии про тонкорунных овец».

Надолго к нему потом прилепилось прозвище «тонкорунная овца».

Прозвища его менялись. Он не давал простаивать мхатовским острякам. После возвращения из Средней Азии открывали {352} московский сезон. Программа «Время», представители ЦК, объятия и поцелуи актеров, ну, известное дело, «Иудин день». Константин Алексеевич Ушаков попросил выступить Смоктуновского, «чтоб только, поняите, недолго, на тему борьбы за мир». Иннокентий Михайлович понял задачу очень конкретно: выйдя к трибуне, он сыграл предложенный этюд на политическую тему с максимальной конкретностью и убедительностью. Но бороться он предложил не где-нибудь за рубежом, а в своей родной стране, в пределах Садового кольца, на Старой площади, вот прямо здесь и сейчас: «Я не знаю, в какие кабинеты идти, — начал он тихо, а потом распалился по уже опробованному сценарию, — по каким столам стучать, чтобы восстановить мир на земле». Дама из ЦК с косым глазом, опешив, обратила свой взор в сторону нашего «поняите». Ты зачем, мол, блаженному такую речь поручил?! Блаженный же Иннокентий Михайлович, не замечая политического провала, торжественно спустился в зал, к братьям-актерам. В тот же день прилепилось к нему прозвище «голубь мира».

Не знаю почему, но с первых же дней во МХАТе Иннокентий Михайлович одарил меня дружеским вниманием. На тех самых азиатских гастролях, будь они благословенны, мы стали друзьями. От Ефремова он перенял эпитет, который обычно использовал, представляя меня кому-то постороннему: «Это мозг нашего театра». «А вы какой же орган представляете?» — однажды не выдержал я. Иннокентий Михайлович понимающе улыбнулся.

Накануне гастролей непременно устраивалась рекламная телевизионная передача, мне приходилось такие передачи вести, заранее сговорившись с народными, кто после кого говорит. Передача шла живьем в эфир, что было по тем временам крайне нервно, особенно если в передаче участвовал кто-нибудь непредсказуемый. В Алма-Ате дело обошлось без конфуза, но в киргизской столице непредсказуемый взял свое. Часами беседуя на самые разные темы с Иннокентием Михайловичем, я умудрился не расслышать, что он некогда в своей бродячей жизни работал и во Фрунзе. Это выяснилось во время телевизионной передачи в самой что ни на есть экстравагантной форме. Когда очередь поздравлять горожан дошла до Иннокентия Михайловича, он начал издалека. Сначала рассказал о любви к нему киргизского народа, как приятно ему было сегодня пройтись днем по базару, как его узнавали люди, зазывали: «Кеша, возьми арбуз, Кеша, возьми яблоки». «Это тем более приятно, — добавил он, — что Фрунзе — единственный город Советского Союза, {353} где Смоктуновского…» — тут он стал резко хлопать себя по щеке и произносить странный звук типа о‑го‑го. Изображать он умел, не оставалось никаких сомнений, что в городе Фрунзе Иннокентия Михайловича сильно побили. Я обомлел. В десятую долю секунды надо было как-то отреагировать на импровизацию товарища. Спросить, кто его бил? Поинтересоваться, за что били? Нет, это совсем загубит дело. И я решаю как бы не обращать внимания на сделанное заявление и перехожу к следующему персонажу, Евстигнееву, который, давясь от еще не переваренного восторга от Смоктуновского, начинает общение с жителями гостеприимной киргизской столицы. Всю следующую неделю не только жители Фрунзе, но и всей республики обрывали телефоны студии: кто и за что бил Смоктуновского в нашем городе?!

Объяснение последовало наутро. Оказывается, Иннокентий Михайлович в городе Фрунзе увел у артиста местного русского театра жену, а именно замечательную артистку Римму Быкову, которая впоследствии оказалась тоже в Москве в Театре имени Станиславского. Артист местного театра принял свои меры против соблазнителя: он его побил. Смоктуновский поведал эту историю за завтраком, и никто тогда не предполагал, что этот тривиальный сюжет получит свое изумительное завершение уже через несколько дней. Драматург по имени жизнь складывал эту пьесу.

Несколько слов о киргизском завтраке. Он происходил в загородной правительственной резиденции, куда поселили мхатовскую элиту, контору, а также артистку Екатерину Васильеву, с которой Ефремов начал тогда репетиции пьесы Гельмана «Наедине со всеми». Кате по тогдашнему ее чину в этой резиденции быть не полагалось, но Ефремов приказал, ее поселили. В резиденцию из города можно было доехать только на спецмашине с пропуском. Гастрольный карнавал терял свои самые притягательные черты. Заточенная Васильева кричала в телефон какой-то из своих товарок, поселенных в гостинице для населения: «Заберите меня из этой золотой клетки!»

Клетка была действительно золотая. Недалеко от нашей дачи жил первый секретарь ЦК Усубалиев, в соседях был Чингиз Айтматов, который заходил поприветствовать Ефремова. Около дома был открытый бассейн с голубой водой, куда в первый же день, обнажив свое немалое тело, бросился Вячеслав Михайлович Невинный. В одну минуту водоем был окружен автоматчиками, выросшими как из-под земли. Артист был извлечен из воды {354} и выдворен на берег. Это был личный бассейн товарища Усубалиева.

На завтрак выходили к заставленному десятками блюд столу. Перед каждым проживающим был выложен натюрморт из кефирчика, твердой колбаски, конины, икры черной и красной, осетрины, дынь, арбузов, зелени. Зелень дышала свежестью, была спрыснута свежей водичкой. Смущенные музейным богатством и отсутствием меню, артисты боялись притронуться к еде. Ангелина Иосифовна попросила меня поинтересоваться у коменданта дачи, что почем. Комендант, молодой человек лет двадцати пяти, несмотря на сорокаградусную жару всегда был одет с иголочки от того же «четвертого управления» — велюровый концертный пиджак, жилетка, галстук, импортные туфли. И войлочная национальная шляпа на голове. Я передал вопрос старейшей актрисы, подкрепив его, как мне казалось, неопровержимым рассуждением: «Понимаете, люди в Москве привыкли завтракать по-разному, они не могут освоить столько еды. Ну, например, Ангелина Иосифовна по утрам конины не ест». В темных глазах-щелочках моего собеседника блеснул огонек понимания. На следующее утро все стояло на столе в том же порядке. Актеры ценные натюрморты почти не трогали, боясь, что не сумеют расплатиться. Наконец я припер велюрового к стене и категорически потребовал, чтобы он огласил прейскурант. «Вы поймите, один пьет только кофе, другой — сок, а конину Ангелина Иосифовна не только по утрам, но и вообще не ест». Я обрел необходимый пафос. «Пусть ест, — нежно снял пафос велюровый начальник. — Все бесплатно, это подарок товарища Усубалиева». Не буду пересказывать реакцию актеров на мое сообщение. В гастрольном советском словаре одно из самых почтенных мест занимало великое слово Халява. Конина по утрам тоже как-то пошла в ход.

Государственная халява завершалась встречей в ЦК Компартии Киргизии. На этот раз усадили в комнате заседаний местного Политбюро. У каждого мхатчика на ручке кресла была откидная дощечка, чтоб артист в случае необходимости мог записать важную мысль. Артисты с удовольствием изображали партийную знать. С докладом перед ними выступил первый секретарь ЦК, наш сосед по даче товарищ Усубалиев. Рассказал об огромных успехах в промышленности и сельском хозяйстве, отметил имеющиеся еще недостатки. Главной нерешенной проблемой Киргизии, как оказалось, было не очень высокое качество киргизского кинематографа. {355} Надо продолжать? Ефремов и Смоктуновский остаток пьесы разыграли в четыре руки как по нотам. Фраза «У вас чудесный кинематограф, дорогой Турдакун Усубалиевич!» была пропета на таком накале, что можно было зарыдать. Но Иннокентий Михайлович был артистом импровизации. Повторить даже эффектный казахский вариант ему было не очень интересно. И он порадовал нас новинкой, которая, мне кажется, была не домашней заготовкой, а именно вдохновенной импровизацией мастера. «А теперь, дорогой Турдакун Усубалиевич, я хочу к вам обратиться с личной просьбой. У вас в русском театре работает один замечательный артист, народный артист Киргизстана такой-то. Он еще работал в те годы, когда мне выпало счастье работать в русском театре Фрунзе, мы с ним хорошо знакомы с тех времен. Так вот я хочу лично попросить вас: надо послать этого актера на звание народного артиста СССР. Он этого заслужил!» Усубалиев записал фамилию друга Смоктуновского, помощники быстро переговорили о чем-то по-киргизски. Дело было сделано в одну секунду.

Надо ли объяснять, что это был бывший муж Риммы Быковой, который нашего Иннокентия Михайловича «о‑го‑го» в незапамятном году советской эры?

## **{****356}** «Так победим». Без восклицательного знака

В киргизском заповеднике мы чуть ли не ежедневно обсуждали план боевых действий по подготовке ленинского спектакля. Замысел всей этой вполне детективной истории относится к поздней весне 80‑го года. Именно тогда прошла премьера «Чайки». Пресса по отношению к этой работе была необыкновенно ласковой. Чехов всех умиротворил, будущее открывало перспективы, которых раньше не было. «Чайка» впервые предъявила новую труппу Художественного театра, которую О. Н. сформировал внутри старой труппы. По соцветию талантов, собранных за десять лет, новая труппа могла соперничать с легендарной труппой начала МХТ. Две труппы, два театра пока еще мирно уживались под одной крышей, не очень замечая друг друга. Тогда же, сговорившись с Ефремовым, я начал первые разговоры с Додиным, Гинкасом, Васильевым, Чхеидзе о возможности сотрудничества с МХАТом. Все это благополучие было взорвано самим Ефремовым. Ленинский спектакль стал детонатором. Нужен был «подарок» к партийному съезду. Устроить скандал перед съездом — вот это по-ефремовски. Такие ситуации он не раз провоцировал, в таких ситуациях он расцветал.

По старой современниковской привычке О. Н. решил использовать «датский спектакль» как возможность высказаться. В конце 60‑х он «высказался» трилогией «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (подгадал к 50‑летию революции). К XXV съезду он поставил «Заседание парткома» А. Гельмана. По терминологии Немировича-Данченко это были все «боевые спектакли», и он {357} их выигрывал. Но на этот раз «боевой спектакль» возникал в беспросветно тухлом времени. В декабре 79‑го началась афганская эпопея, потом разразилась польская «Солидарность», насмерть напугавшая московскую власть. Вот в такой момент О. Н. решил повторить опыт «Большевиков». Тертый и битый Михаил Шатров на предложение Ефремова откликнулся сразу, но обставил свое согласие рядом условий.

Интересно проследить традицию такого рода условий, когда речь шла о советском «социальном заказе». Когда Булгакову предложили написать пьесу о Сталине, то драматургом на пороге была выставлена проблема квартиры. МХАТ пообещал, но обещание выполнять не пришлось. «Батум» был запрещен, вопрос о квартире отпал сам собой. Михаил Филиппович был на эпоху старше Михаила Афанасьевича. Поэтому квартирный вопрос он решил до начала работы над пьесой. В обмен на свою кооперативную квартиру у метро Аэропорт он получил при помощи МХАТа пятикомнатное жилье в «доме на набережной». Это жилье стало местом сотворения пьесы, которая поначалу имела название «Вам завещаю». Потом, когда пьесу запретят, мхатовские шутники переименуют ее в «Вам за вещами», но все это будет через несколько месяцев, пока же мы с Ефремовым чуть ли не ежедневно стали навещать квартиру в огромном сером доме возле «Ударника», доме, стены которого, подобно колумбарию, были утыканы мемориальными досками. Поскольку почти все эти доски датой окончания жизни своих героев имели один и тот же 37‑й год, казалось, что жильцы этого мрачного дома попали когда-то вместе в один гибельный самолет.

Семья Михаила Филипповича к той катастрофе имела непосредственное отношение. Отец был репрессирован, мать отсидела много лет в лагерях. Двоюродная сестра Шатрова Наталья Алексеевна, дочка Алексея Ивановича Рыкова, довольно часто появлялась в «доме на набережной». Лучшие свои годы она провела в ссылке, как и ее мать, тетка Шатрова. Духовная выправка этой Женщины поражала. Никогда не слышал от нее во время вечерних чаепитий ни гневного слова, ни даже раздражения. Необыкновенно внятная речь, ясное тихое понимание прожитого и отжитого. Она побывала «там», но она была и «оттуда», из «дома на набережной». Сталин для нее был детским воспоминанием, соседом по кремлевской квартире, так же как Бухарин или его молодая жена. М. Шатров ощущал себя причастным к той кремлевской {358} семье: в том, что он вернулся в «дом на набережной», был своего рода реванш. В роскошной партийной квартире была расставлена старинная мебель павловского времени, но на книжных полках, на письменном столе мелькали портреты Владимира Ильича, его книги. Ленин тут был не частью интерьера, но семейным преданием, частью «семейного дела». О нем говорилось как о близком человеке, с которым случилось несчастье. Сначала с Владимиром Ильичом, потом с Алексеем Ивановичем и т. д. При этом тут была еще и некая тайна, известная лишь узкому кругу лиц. Шатров окружил себя друзьями-историками, назову прежде всего Владлена Логинова и Генриха Иоффе. Один много лет работал в Институте марксизма-ленинизма и был оттуда изгнан как еретик. Второй представлял академическую науку. Вот они-то и помогали драматургу разобраться в том, что случилось в последние два года жизни Ленина после инсульта. Как он стал немым, как его лечили под надзором Кобы, как его в конце концов уничтожили. Коба был главным злодеем семейно-исторической пьесы, которую Михаил Филиппович сочинял всю свою жизнь.

Он начал в середине 50‑х. Именно тогда студент Горного института Миша Маршак бросил звание горного инженера, стал драматургом Шатровым и оказался на «ленинской вахте». Там он трудился многие годы, рано поседел, успев выдать «на гора» «Шестое июля» (пьесу и фильм), потом «Большевиков», а затем уже в 70‑е годы пьесу «Синие кони на красной траве». В столе лежал запрещенный киносценарий «Брестский мир», который Шатров частично решил ввести в новую пьесу. В сущности, он понимал, что именно Ефремов и только Ефремов даст ему возможность создать «главную пьесу» его жизни. Другого человека в советской стране, который бы пошел на это дело, невозможно было сыскать.

Сюжет был рассчитан на некую итоговость. Ленин в последний раз попадает в свой кремлевский кабинет, пребывает там несколько минут, может быть, в расчете на то, что в привычной обстановке вернется речь. Речь не возвращается, но зато его посещают видения прошлого и будущего, которые дают возможность затронуть любые болевые вопросы советской жизни начала 80‑х годов. Спектакль, как уже было сказано, создавался на фоне необъявленной афганской войны, острейшей польской ситуации, а также настойчивых слухов о возрождении Сталина на ближайшем съезде. И поскольку «подарок» готовили к этому самому съезду, то едва ли не самым важным внутренним импульсом всей затеи {359} было обоюдное желание Ефремова и Шатрова вбить осиновый кол в могилу кремлевского горца. Советскому обществу предлагалась пьеса, которая впервые вводила тему ленинского паралича, немоты, а Коба выступал в роли фактического убийцы вождя революции.

К Ленину во времена создания спектакля «Так победим» у Ефремова, как и у Шатрова, претензий не было. Идея революции и ее вождь не подвергались ни малейшему сомнению. Все вопросы адресовались товарищу Сталину. Для Ефремова вся история России делилась на «до Сталина» и «при Сталине, под Сталиным». Он полагал, что именно этот человек изменил лицо страны, искорежил что-то очень важное в русском народе. Он размышлял о Сталине примерно так, как Алексей Константинович Толстой размышлял о роли монголов, непоправимо испортивших отечественную историю: «И когда я думаю о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов… мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии от того, что мы сделали с *талантами*, данными нам Богом!»

Ефремов на землю не бросался и не катался в отчаянии, но сталинскую Россию он ненавидел всеми фибрами своей души. Он исходил Русь советскую пешком от Ярославля до Волго-Донского канала. Он видел воркутинские лагеря, помнил свою коммуналку на Арбате, в которой троцкисты доспаривали свои споры с полубезумными энкавэдэшниками. На антисталинской волне он создал свой «Современник», да и во МХАТ он пришел реанимировать изувеченный тем же Кобой великий театр. Словом, в момент создания ленинского спектакля Ефремов был движим желанием совершить поступок.

Шатров уверил О. Н., что пьесу не надо отдавать ни в «лит», ни в Министерство, ни в Институт марксизма-ленинизма (таким было Непреложное правило прохождения ленинской пьесы). Дело, мол, зарубят на корню. Было решено готовить спектакль без предварительного цензурного разрешения на пьесу и пробивать затем не пьесу, а готовый спектакль, закрыть который перед съездом «они» не решатся. В азартную авантюру была втянута огромная труппа театра, а также студенты Школы-студии. Ефремов решил построить зрелище в стиле революционного лубка или агитплаката: на скрипучий накладной поворотный круг сцены на Тверском бульваре он бросал одну за другой красочные массовки, призванные передать дух взбаламученной и кровью умывшейся России.

{360} Он не был мастером таких массовок. К тому же зажечь «народную сцену» пафосом 20‑х годов было невозможно. Тухлое время любой пафос оборачивало каким-то похабным анекдотом. Успех или провал всего предприятия лежал не в политической области, не в массовках и даже не в тексте пьесы, которая весело и споро сооружалась при помощи ножниц и клея. Дело решал актер, который должен был играть Ленина. Нужен был совершенно иной подход к этой мифологической и опасной роли, чтобы пробиться туда, куда Ефремов хотел пробиться.

В Художественном театре той поры было довольно много актеров невысокого роста и с аккуратными лысинами. Каждый из них считал, что пробил его час. Помню, как к Ефремову кто-то пришел ходатайствовать за Владимира Трошина (того самого, которого народ знал по песне «Тишина»): «Ну, просто, вылитый Ильич». Ходатай даже принес фотографии Трошина в ленинском гриме, на которые О. Н. не взглянул. Обсуждался Андрей Мягков, говорили о Евстигнееве. В какой-то из дней, может быть, в период весеннего внепланового загула О. Н. осенила сумасшедшая идея: Ленина должен играть Калягин.

Сейчас трудно представить, насколько сумасбродной выглядела эта идея весной 81 года. Как Калягин? Комик с голубыми наивными глазами и неуловимой, как у любого настоящего комедианта, природой? Ленин — тетка Чарлея?! Ближний театральный круг убеждал Ефремова, что это немыслимо, что Калягина в этой роли никто не примет. Когда слух проник в город, последовал немедленный вызов на ковер в Министерство: «У вас там что, тетка Чарлея будет играть вождя? Вы себя просто губите». Предложили помощь: министр лично готов позвонить в Питер и упросить Кирилла Лаврова.

Очень часто в театре роли распределяет общественное мнение. Актеры заранее знают, кто кого должен играть, то же самое критики, чиновники от культуры и даже публика. У всех в голове определенные стереотипы, преодолевать которые очень трудно. Такой же стереотип был и в голове самого Калягина, избранного О. Н. на заклание. Первый разговор с актером О. Н. попросил провести меня, чтоб не нарваться на отказ и иметь возможность маневра. Помню глаза Калягина: ужас вперемежку с удивлением и любопытством. «Он с ума, что ли, сошел? Мне ж потом ни одной комической роли не дадут играть». Стал вспоминать, как погибали, для театра погибали, замечательные артисты, которых назначали {361} на роль Ленина. Как сломался Борис Смирнов, который чуть ли не заболел манией преследования: всерьез полагал, что на него могут совершить покушение во время американских гастролей, и т. д. Потом вспомнил какую-то жуткую историю, как собрали в ВТО со всей страны исполнителей роли Ленина на совещание и как триста лысых артистов обсуждали свои номенклатурные проблемы. «Ну, ты на меня посмотри! — взмолился Калягин. — Я ж из вахтанговской школы, тру‑ля‑ля, я ж анекдоты антисоветские люблю. Ну какой из меня Лукич?!» Особых аргументов у меня в запасе не было. Разве что стихи Бориса Леонидовича Пастернака. Кажется, именно тогда я прочитал ему строки из «Высокой болезни»: «Он был как выпад на рапире, // Гонясь за высказанным вслед, // Он гнул свое, пиджак топыря, // И паля передки штиблет. // Слова могли быть о мазуте, // Но корпуса его изгиб // Дышал полетом голой сути, // Прорвавшей глупый слой лузги». А потом вспомнил еще несколько строк, которые Пастернак дописал уже после смерти Ленина: «Я думал о происхожденьи // Века связующих тягот. // Предвестьем льгот приходит гений // И гнетом мстит за свой уход».

Этот «аргумент от искусства» Калягин никак не прокомментировал, но мне показалось, что строки поэта в его душу запали. Во всяком случае, в том, что он потом сыграет, мотив внутренней катастрофы и позднего прозрения станет очень существенным.

В том, что Ефремов избрал Калягина на эту роль, важное значение имела их предыдущая работа над «Мы, нижеподписавшимися». Там Калягин играл толкача и прощелыгу, который помогает сдать досрочно какой-то хлебозавод. Все у него клеится, ладится, знает он все ходы и выходы, но на этот раз что-то сорвалось. Виртуозно построенная система очковтирательства, которую Леня Шиндин так упорно налаживал, рухнула. И вот в пафосе самозащиты Калягин — Шиндин ошпаривал публику монологом, в котором мелкий винтик системы возвышался до бунта. Калягин открылся как актер мощного социального темперамента. Тут-то Ефремов и приглядел его для политического спектакля.

Получив роль и прочитав сотню страниц голой публицистики, Александр Александрович сильно загрустил. Как это играть? Мне казалось, что в любой момент он может соскочить с этого поезда. Но он не соскочил. Ефремов обладал огромным, почти гипнотическим влиянием на актеров. Калягин потом будет вспоминать, как он в конфликтных ситуациях готовился к встрече с {362} Ефремовым, продумывал все свои контраргументы. И как быстро проигрывал, не в силах устоять перед ефремовским обаянием и натиском. На этот раз Ефремов был в ударе. Он сделал Калягина не просто исполнителем главной роли, но соавтором спектакля. Он стал его приводить на наши вечерние посиделки в «доме на набережной». Он воспалял его актерские мозги и воображение. Он хотел напитать его не словами о мазуте, а той самой «голой сутью», о которой сказал поэт. И произошло чудо. Ну, я и раньше понимал, что искусство актера самоценно, что большой артист может играть «телефонную книгу» и т. д. и т. п. Но Калягин не просто играл телефонную книгу, выучив за месяц с небольшим чудовищный по объему массив документально-публицистического текста. Он присвоил себе этот текст, обломал его, посадил на внутреннее действие, которое Ефремов ему разработал. Он играл не слова, а ситуацию, темную пограничную ситуацию 1923 года, когда парализованный, истеричный, загнанный в немоту человек ничего не может сделать ни со своим прошлым, ни со своим будущим. Ленин у Калягина метался по сцене, как зверь в загоне.

Незадолго до первого показа мы решили сокращать текст, договорились с автором и предложили Калягину довольно существенные вымарки. Он поблагодарил, обещал дома все посмотреть и начать утром репетировать по сокращенному варианту. Когда настало это утро, Александр Александрович мягко и осторожно, чтобы не обидеть завлита, сидевшего ночь над этими сокращениями, сообщил: «Знаешь, может быть, не надо ничего трогать. Это меня может сбить. Как тебе сказать, все уже легло… — и каким-то плавным ритмичным изгибом кисти руки изобразил движение языка в гортани. — Понимаешь?»

Это был наглядный урок на тему актерской природы и даже загадочной физиологии истинного актера.

Наступил момент сдачи спектакля худсовету и парткому МХАТ. Собственно, сдавать-то было особенно некому. Почти все были так или иначе заняты в спектакле. Тем не менее формальный момент был соблюден, партком поддержал спектакль с абсолютным единодушием. Ангелина Иосифовна Степанова была среди сторонников работы, а это было важно, поскольку Степанова была тогда не только секретарем парткома, но и председателем худсовета Министерства культуры. На показе были мелкие министерские клерки, которые должны были донести впечатление до тех, кому предстояло принимать решение.

{363} Те, кто должны были принять решение, не пришли смотреть спектакль. Просто не пришли, вот и все. Последовала рекомендация: передайте текст пьесы в Министерство культуры, отошлите другой экземпляр в Институт марксизма-ленинизма (к заклятому другу Шатрова академику Егорову). Все должно идти по заведенному порядку.

Ефремов и Шатров просчитались. Они вдохновлялись ситуацией 67 года, когда Фурцева пришла смотреть «Большевиков», а посмотрев, эмоционально возбудилась и взяла на себя ответственность. Она тогда разрешила сыграть спектакль без цензурного клейма, и они сыграли его 7 ноября 1967 года в день 50‑летия революции.

Фурцева была не только министром и членом Президиума ЦК. Она была женщиной. И Ефремов ей нравился. Она позволяла себе невиданные вещи: могла, например, будучи навеселе, кокетливо приподнять юбку выше колена и спросить: «Олег, ну, скажи, у меня неплохие ноги?» (этот сюжет эпохи «Современника» пересказываю со слов самого О. Н.). То, что можно было сделать партийной женщине на исходе хрущевской оттепели, невозможно было повторить в эпоху «бровеносца в потемках». Не к кому было взывать, не к кому было обращаться, некому было поднимать юбку выше колена. Началась глухая государственная опала МХАТ СССР имени Горького. До того мне не приходилось переживать такого рода вещей. Скандал с тем же Шатровым, с его пьесой о Гитлере под названием «Конец» в Театре Советской Армии был детским лепетом по сравнению с тем, что разверзлось над и под МХАТом.

Наш директор Константин Алексеевич Ушаков популярно объяснял, как внешне начинается государственная опала. «Вот раньше придешь в Моссовет или в ЦК, обязательно чай с лимоном, баранки. А теперь, поняите, сухо так: “Садитесь. Слушаю вас”. И никакого чая».

Чай перестали давать. А тут еще Гельман подоспел с новой пьесой под названием «Наедине со всеми». Неописуем ужас чиновников, прочитавших этот предчернобыльский театральный прогноз. Надо было что-то делать с МХАТом, вернее, с Ефремовым, но что делать, никто не знал. Управления и ведомства, как потом выяснилось, переписывались между собой. ИМЭЛ (Институт марксизма-ленинизма) писал в ЦК, туда же обращая свои аналитические записки КГБ. Верх же был парализован абсолютно недееспособным генсеком. Передавали загадочную фразу одного из {364} сочувствующих Шатрову цэковских интеллектуалов по фамилии Александров-Агентов (он был помощником Брежнева): «Вся проблема в том, что Леонид Ильич не может прочитать пьесу». В каком смысле не может? Так занят?

Шли дни, недели и месяцы государственной опалы. Секретарь Ефремова Ирина Григорьевна Егорова сочувственно встречала меня в предбаннике. Именно тогда она посоветовала поставить «что-нибудь духоподъемное, с колоколами».

Иногда мы собирались у Ефремова или у Шатрова, чтобы обсудить ситуацию и куда-то ее двинуть. В один из таких дней Михаил Филиппович предложил написать письмо Черненко, который, как тогда говорили, был на хозяйстве. Сочинили смехотворное письмецо, которое и подействовало. Смысл послания был примерно таков: дорогой дедушка, Константин Устинович, у нас тут в Художественном театре возник спектакль о Владимире Ильиче, мы, мол, не знаем, хорош он или плох, потому как никто из высшей власти его не посмотрел и не дал нам совета. Так вот просим только об одном: разрешите нам улучшить это важное для всего советского театра произведение. Ну, что можно ответить на такую просьбу? — «Улучшайте!» Это и для них было выходом из тупиковой ситуации.

«Улучшать» отправились втроем в Малеевку, писательский Дом творчества под Москвой. Там снегу навалило в тот год. По соседству оказался старый приятель Ефремова и Шатрова Юрий Карякин. Дали ему пьеску почитать, наутро получили подсунутую под дверь рецензию. Юрий Федорович (тоже бывший цэковец-расстрига) очень смешно и талантливо имитировал Лаврентия Павловича Берию, который предлагал товарищу Сталину разобраться с организаторами и вдохновителями этой «злавредной антысаветской акции». Отзыв был составлен с сильным грузинским акцентом.

Переделывать текст пьесы, когда готов спектакль? Бредовая затея вылилась в нервную игру. Поименовали все сцены пьесы, ее эпизоды, по убывающей. Как в картах: наиболее ценные эпизоды стали тузами, потом шли короли, дамы, валеты и т. д. вплоть до разменных мелочей. Помню, что тузами стали диктовка письма к съезду, национальный вопрос, профсоюзная дискуссия (проекция на польскую «Солидарность»). Стали играть в эти «карты», решая, чем можно пожертвовать, а чем пожертвовать ни в коем случае нельзя. Так возник новый вариант пьесы, который был представлен {365} Юрию Яковлевичу Барабашу (он отвечал лично за эту историю перед министром культуры П. Н. Демичевым и ЦК).

Первый заместитель министра культуры СССР Ю. Барабаш был если не ключевой, то очень существенной фигурой во всей этой истории. Стоит сказать о нем еще несколько слов. Литературовед, критик, доктор филологических наук, он начинал в «Литгазете» либеральных времен, когда там одновременно служили и Лакшин, и Окуджава, и Владимир Максимов, и многие другие известные литературные люди. Лакшин рассказывал, что Барабаш появился в «Литгазете» с Украины, кажется, из журнала «Прапор», незадолго перед XXII съездом партии и сразу же проявил себя как необыкновенно дальновидный литературный чиновник. Возбужденные решением о выносе Сталина из Мавзолея, Лакшин и сотоварищи пришли в кабинет зам. главного редактора Барабаша с предложением немедленно сделать то-то и то-то, чтобы развить решение съезда. Барабаш выслушал их и тихо сказал (он всегда говорил тихо): «Надо подождать. Дело не в том, каково решение съезда партии. Важно, какую передовую статью “Правда” напечатает через пару недель после съезда партии».

Юрий Яковлевич всегда был печален и сосредоточен. Возможно, его изнутри подтачивала какая-то серьезная болезнь. Иногда даже казалось, что он презирал начальство, которому верой и правдой служил. С ним можно было разговаривать. Несколько раз он удостаивал меня таким личным разговором с чаем и баранками. Тема разговоров одна — что делать с Художественным театром.

Не знаю, что сделал Юрий Яковлевич с новым вариантом текста, возникшим после малеевских игр, но «процесс пошел». Начались репетиции, дошли до прогонов и на 19 декабря все того же 81 года назначили первый публичный показ спектакля, который не имел еще названия. «Вам завещаю» было категорически отвергнуто. За день до просмотра из кабинета Ефремова шел нервный телефонный перезвон с министерским штабом. Обсуждали разные варианты названия. На всё про всё было полчаса. В кабинете кроме нас оказался еще и Михаил Рощин, для которого вся эта суматоха была лишь поводом для уморительно смешных реприз. Это он, Рощин, предложил передать Демичеву и Барабашу замечательное название: «Счастливо оставаться». Истощенный Шатров наконец нашел выход: сделать названием последнюю фразу ленинского финального монолога: «Так победим». Барабаш название взял, потащил в кабинет к Демичеву и минут через десять отзвонил: {366} «Да, годится, но с одним условием. В конце должен быть восклицательный знак».

19 декабря, в день рождения Брежнева, впервые играли на публике «Так победим» с восклицательным знаком. Вернее, не на публике, а на московском партийном активе. Такое было решение. Партийный хозяин столицы Гришин отдал приказ райкомам организовать спецпросмотр, и больше тысячи чиновников заполнили зал на Тверском бульваре. Ефремов попросил меня выйти перед спектаклем и сказать несколько слов (с тех пор не раз мы использовали этот прием, когда надо было как-то настроить публику перед ответственным спектаклем). Не помню, что я тогда произнес, но зал замер в ожидании опасного зрелища. Гришин сидел в правительственной ложе справа, публика смотрела то на сцену, то на своего партийного вожака. Вожаку спектакль явно нравился. В течение нескольких дней было собрано мнение партийного актива Москвы, оно было положительным. Именно тогда кому-то наверху пришла в голову идея использовать мхатовскую работу в пропагандистских целях. Только что вышедший из подполья спектакль решено было толковать как гимн всепобеждающим ленинским идеям. Ликовал Константин Алексеевич Ушаков, ликовала Степанова, ликовал МХАТ СССР имени Горького. В кабинетах на Старой площади нам снова стали подавать чай с лимоном. Впрочем, Ефремов эти чаи не распивал. У него был свой способ преодоления и кризисных, и праздничных ситуаций. Он отключался от них привычным российским способом. После первого запрета спектакля, в дни партийного съезда, он взял с собой Калягина и Л. Монастырского, своего адъютанта той поры, и двинулись они на пару дней в Ялту, отмокать и отдышиваться. После годовой борьбы и пирровой победы в декабре 1981 года у Ефремова были все основания «отключиться» недели на три.

Несколько месяцев вокруг спектакля творилась вакханалия. Десятки восторженных статей, награды, поздравления. В один из таких дней Калягин горестно рассказал мне о своих жилищных условиях. Минуты за две сочинили письмо Гришину. Основной аргумент был неотразим: вот, мол, в каких невыносимых условиях готовилась роль вождя. Через пару недель новоиспеченному мхатовскому Ленину предложили четырехкомнатную квартиру недалеко от Центра международной торговли на берегу Москвы-реки.

В марте 1982 года на спектакль пожаловал Брежнев в окружении всех своих соратников. Предполагалось, что это будет кодой {367} всего сюжета. Визит готовили долго, за несколько дней до приезда стали очищать все пространство вокруг МХАТ. В кабинете зам. директора МХАТ Андрея Алексеевича Белокопытова распределяли места для партийной и советской элиты, которая должна была в тот вечер заполнить зал. В деле принимал участие один из работников горкома партии, которому была ведома номенклатурная рассадка, — кто с кем должен сидеть, кто впереди, а кто сзади. Поначалу была идея посадить Брежнева в проходе, то есть в десятом ряду. По нашим театральным меркам это были наиболее удобные места. Но если Брежнев оказывался в десятом ряду, то ближе его не мог быть никто из партийного окружения. Впереди могли быть Плисецкая или Григорович, но не Суслов или Лапин (который тогда возглавлял Гостелерадио). Заглядывая в соседний кабинет к Белокопытову, я мог наблюдать всю эту историческую рассадку. Опытнейший Андрей Алексеевич порядок знал, но когда партийный клерк на приглашении Лапину написал 19 ряд, Белокопытов взбунтовался. Он даже встал из-за стола и с высоты своего роста возгласил перекошенным от пареза ртом: «Ну, не могу я посадить в 19‑м ряду Сергея Георгиевича!» Он гордился дружбой с грозным хозяином радио и телевидения, и ему казалось, что произойдет несчастье, если Лапин окажется в самом конце партера. Незабываема интонация, с которой партийный клерк, держа перед собой план рассадки, презрительно бросил: «Лапин свое место знает».

Брежнева в конце концов привычно посадили в правительственной ложе. Туда привезли огромный телевизор (в тот день тбилисское «Динамо» играло с поляками, и Брежнев, видимо, хотел быть в курсе дела). Весь день спецребята устанавливали спецсвязь. Говорили о том, что нужны очень хорошие микрофоны и наушники, а мы не могли взять в толк, зачем нужны наушники в двух метрах от сцены. Когда Брежнева привезли и показали публике, стала понятной загадочная фраза Александрова-Агентова. Леонид Ильич не только не мог прочесть пьесы, он и расслышать ее текст уже был не в состоянии.

Драматический театр генсек раньше не жаловал, он предпочитал хоккей. Жить ему оставалось несколько месяцев, он еле держался на ногах, в ложу его фактически внесли. Рядом с ним восседало все легендарное геронтологическое окружение — Черненко, Тихонов, Пельше. Во втором ряду в тени поблескивали очки Андропова. В правительственной ложе одновременно сидели царствующий {368} и трое будущих генсеков ЦК КПСС. Кандидатов в члены Политбюро посадили в директорскую ложу на другой стороне. Там, умирая, вероятно, от страха, сидел наш Петр Нилович, Ниловна, как ласково называл его Любимов. Говорю «наш», потому что в той ситуации он отвечал за спектакль головой и заведомо был на стороне театра.

Когда Брежнева внесли и усадили, в зале раздался жидкий аплодисмент. Человек ритуала, Леонид Ильич раскланялся с публикой, сделал приветственный жест рукой и стал налаживать наушники. Долго не мог разобраться с ушами, менял наушники, все время что-то проверял. В конце концов успокоился, и началось зрелище.

Первая сцена — секретарши Ленина обсуждают ситуацию. Хозяин кремлевского кабинета вот‑вот появится из Горок. Мы узнаем, что с ним случилась беда, что он потерял речь и т. д. Типичная экспозиция, вводящая публику в курс дела. Одну из секретарш играла Елена Проклова. Вот она-то и стала поводом для первой исторической реплики, брошенной генсеком. Вглядевшись в милую блондинку, Брежнев, наподобие Князя в «Дядюшкином сне» Достоевского, произнес, скорее, для себя, чем для товарищей по ложе: «Она хорошенькая». Произнесите это голосом Брежнева, произнесите громко, поскольку он был глухим, и вы поймете шок, случившийся со зрительным залом. Зал оцепенел. Может быть, некоторые решили, что это звуковая галлюцинация, тем более что в следующие десять минут генсек вел себя тихо и ничего не изрекал.

Видимо, он все-таки понимал, что его привезли на спектакль о Ленине. Когда Калягин появился в луче света в кремлевском кабинете, Брежнев заерзал, заволновался. Он не мог сообразить, как себя вести. Дело в том, что в ритуальном нашем театре было принято при появлении Ленина на сцене аплодировать. На этот раз овации не было, потому что Ефремов сознательно смазал мизансцену и нарушил традицию. Ленин появлялся бочком, незаметно, под тревожную вагнеровскую музыку. Зал молчал, никто не аплодировал. И тогда громко, на весь зал опять прозвучал неповторимый голос, полупарализованная речь, знакомая всему миру. Брежнев спросил Черненко: «Это Ленин? Надо его поприветствовать?» На что тот, не повернув головы, громко отрезал: «Не надо».

Мы поняли, что присутствуем при событии чрезвычайном. Смеяться было нельзя: уйма агентов, посаженных квадратно-гнездовым {369} способом, наблюдали за залом. Оставалось следить за ложей, где разворачивался свой спектакль, не менее интересный, чем на сцене. Генсек громко комментировал каждую сцену, пытаясь общаться с соседями. Он обращался то к Тихонову, то к Черненко, но те стойко держались, боясь выдать себя перед публикой. Несчастье произошло во время эпизода Ленина с рабочим. Рабочего играл Георгий Бурков, дикция которого, как известно, оставляла желать лучшего. К тому же он стоял к ложе спиной. Вот тут уже никакие микрофоны и наушники не помогли, и Брежнев отказался следовать за сюжетом. «Ты что-нибудь слышишь? — умоляюще спрашивал он своего министра иностранных дел и, не дождавшись ответа, горько сетовал: — Я ничего не слышу». Рассказ об этом эпизоде Буркова: «Мне показалось, что кто-то ударил мне в спину. На лице градом выстрелил пот, и я совсем поплыл». Рассказ Калягина: «Гляжу на Буркова, тот рот разевает, как рыба, выброшенная на сушу. “Вы хотели сказать…” — я помогаю ему с текстом, но он уже ничего не воспринимает. Только рот разевает».

То ли Бурков его достал, то ли что-то иное стряслось, но Брежнев решил покинуть спектакль. Он вышел из ложи. Окружение хранило гробовое молчание. Не шелохнув головой, восседал восьмидесятипятилетний Арвид Пельше, шеф партийного контроля. Сжавшись в комок, в притемненных очках, скрывающих ужас, сидела наша Ниловна. Служба безопасности обозревала зал, актеры выбивались из сил, кося в сторону ложи, в первом ряду которой зияла пустота. Минут через двадцать его внесли вновь. За это время Ленин на сцене успел побеседовать с Армандом Хаммером, которого играл Евгений Киндинов. Когда Брежнев сел, кто-то из соседей, кажется, Громыко сообщил ему прямо в ухо, но очень громко: «Сейчас был Хаммер». «Сам Хаммер?» — переспросил больной старик, и тут уже зал не выдержал. Смеховой разряд расколол публику. Народ в голос смеялся, и только те, что сидели по углам каждого ряда, были непроницаемы. Служба есть служба.

Историческая эпоха кончалась фарсом. Пока он разворачивался на Тверском бульваре, по программе «Время» уже прошел сюжет: руководители партии и правительства посетили ленинский спектакль МХАТ СССР имени Горького. «Спектакль прошел с большим успехом». Надо было видеть после спектакля лицо Ефремова. Что-то в нем сломалось в тот вечер. После визита Брежнева {370} продолжать самообман и льстить себе иллюзией некоей «борьбы» и противостояния «стене» было невозможно.

Осенью умрет Брежнев, потом начнется серия похорон — сначала Андропов, потом тот, кто разрешил нам «улучшить» пьесу о Ленине. В промежутке успели вытолкнуть в эмиграцию Любимова. Ефремов оказался в пустоте, стиснул зубы. Теперь он решил ставить «Дядю Ваню». Сюжет исчерпанных иллюзий и крушения идолов казался самым подходящим.

## **{****371}** «Как за меня матушка все молила бога…»

В глухие дни запрета пьесы, которую потом назовут «Так победим», актеры развлекали себя как могли. Кто-то принес на репетицию частушку про Брежнева, культ которого в ту осень достиг сюрреалистического пика. Несчастного старика взасос целовали, награждали, на каждом шагу поминался его «личный вклад». Вот тогда и пошла гулять по темному мхатовскому залу похабная песенка: «Возле скошенного луга соловей… грача, в этом личная заслуга Леонида Ильича». Не смешно? Мы умирали со смеху. Дурацкая частушка, как говорят американцы, «сделала день».

Завидная прочность театрального устройства. Как в подводной лодке: один отсек затопило, но в других можно еще дышать. Идеология стремится разрушить все переборки, — не получается. Смеховое подполье всегда остается про запас.

Ленинский спектакль полнился и расцветал смехом. Память о Запрете, память о Визите вошли в его завязь. Нет, актеры исполняли рисунок, выходили на свои мизансцены, но изнутри спектакль этот был очень быстро переналажен.

Уже во время репетиций начались импровизации. Там был эпизод под названием «Ленин у постели умирающего Свердлова». Дотошный реалист, О. Н. выставил на авансцену железную кровать, уложил в нее мелкого и очень послушного артиста Николая Павловича Цорна. Николай Павлович, который обитал во МХАТе с незапамятных времен, был известен тем, что все время что-то снимал на любительскую камеру. Цорн был добровольцем-летописцем и к новой своей безмолвной роли в ленинском спектакле отнесся с особым трепетом. Он лежал спиной к публике, накрытый каким-то суконным одеялом, и поджидал Ленина — Калягина. {372} Перед тем как войти в комнату к умирающему партийному другу, Ленин прорывался сквозь строй врачей. Строй держали Вячеслав Михайлович Невинный и Владимир Терентьевич Кашпур. Оба они в том спектакле играли множество других ролей, переодевались, клеили растительность на усталые лица. Короче, хотелось как-то размяться. Разминка пришлась на дорогую сердцу Ефремова сцену прощания Ильича с другом, умирающим от смертоносной испанки. Вот эта «испанка» и возбудила воображение актеров. Два «врача» — толстый и тонкий — нацепили на лоб стетоскопы, обрядились в белые халаты и преградили дорогу стремительному вождю. «Сюда нельзя, Владимир Ильич. Тут испанка. — Кашпур вместе с Невинным извлекли щелчком знакомый звук кастаньет и изобразили карменистую испанку: — Она косит людей, направо и налево». Показали конкретно, как падают от этой коварной женщины мужчины в два ряда, туда и сюда. Смешливый «Ильич» прыснул, но затем все же прорвался к Якову Михайловичу, скошенному любвеобильной испанкой. Он подошел к кровати отходящего и должен был произнести положенную по тексту фразу: «Яков Михайлович, дорогой вы мой человечище!» Что-то вроде этого. Фраза застряла в горле, потому что Калягин увидел сморщенную от страдания физиономию Цорна. Николай Павлович мало что играл в своей жизни, но старался играть по системе. Цорн в кровати «зазернился» — Дорн переживал, Цорн страдал. Всей доступной мимикой крошечного, как у ребенка, пергаментного личика Николай Павлович изображал близкую смерть. Но сверхзадача была глубже: сострадание не столько к себе, сколько к Ильичу, который останется один на земле без соратника. Увидев мимику отходящего в мир иной Цорна, артист вахтанговской школы Калягин «поплыл». Сцена была сорвана, Ефремов прекратил репетицию, устроил скандал. Нервы были на пределе, артисты за кулисами с надеждой посматривали на Леву Фармаковского. На следующий день произошло роковое для Цорна событие. Доброволец-летописец был снят с роли. Кровать пустовала во все годы жизни этого спектакля. Калягин общался с воображаемым партнером. Смех совершенствовал режиссуру Ефремова.

В Москве «Так победим!» пользовался шумным успехом, длительный запрет этому сильно помог. В темноте зала публика выражала накипевшие чувства. «Так что, нужна частная торговля?» — невинно вопрошал Калягин. Ответа не было слышно: он заглушался овацией.

{373} Вскоре на высшем уровне спектакль облекли особым доверием: театру поручили проехаться с ним по странам социализма. Акция стоила огромных денег, но для такой цели средств не пожалели. Сразу же возник один деликатный момент. В московском варианте в спектакле было занято несколько десятков студентов, которые изображали взволнованные народные массы — выплывали с красными флагами на вертящемся кругу, изображали членов ленинского Совнаркома и т. д. Тащить с собой толпу студентов за границу резона не было. Массовку решили брать на месте, в народную же сцену Совнаркома ввели народных артистов. Поездка в Европу была высшей наградой, крупнейшие актеры согласились безропотно слиться с толпой. Место студентов с тонкими шеями и бутафорскими усами заняли Смоктуновский, Евстигнеев, Любшин, Мягков, Киндинов, Давыдов. Розу Абрамовну Сироту и меня тоже пристроили. Наши лица, надо признать, неплохо вписывались в визуальную формулу первого большевистского правительства.

Перед отъездом на Тверском бульваре один раз сыграли спектакль в новом составе. Изумленная публика, узнавая в массовке своих любимцев, никак не могла взять в толк, что тут такое происходит. Может быть, МХАТ вновь становится Художественно-общедоступным? Одни народные отнеслись к участию в массовке как к экономическому мероприятию. Другие пытались освоить две‑три реплики с чувством ответственности, идущей от школы. Составляли воображаемую биографию героя, искали сквозную линию. Особенно нервничал Станислав Любшин. У него, кажется, было две реплики, и он с побледневшим лицом маялся за кулисами и бесконечно на все лады повторял слова. На мой вопрос, чего, мол, так нервничаешь, ответил: «Знаешь, когда играешь большую роль, много текста, то не так боишься — в одном месте промазал, в другом можно наверстать. А когда у тебя две реплики?!»

Никто из народных не понимал, кого он, собственно, играет. В пьесе члены Совнаркома, в будущем жертвы ими же установленного режима, фамилий не имели, вроде как в «Плодах просвещения»: первый мужик, второй мужик, третий мужик. Но какой-то образ надо было найти — среднестатистический образ среднестатистического члена Совнаркома. Вот они и искали.

«Как за меня матушка все молила бога, // Все поклоны била, целовала крест, // А сыночку выпала дальняя дорога, // Хлопоты бубновые, пиковый интерес». В самолете молодые актеры напевали {374} эту песенку из «Бумбараша» (там Екатерина Васильева, одна из участниц нашей поездки, играла бандитку). Нагадал Юлий Ким. В эти долгие месяцы все будет — и пустые хлопоты, и пиковый интерес.

Дальняя дорога началась в Берлине, потом Лейпциг, София, Братислава, Брно, Прага. Вернулись домой передохнуть и в конце августа 83 года снова поехали покорять Европу, на этот раз в Австрию, а на обратном пути прихватили еще и Будапешт. Столицы соцстран отличались по приему довольно резко. В Софии спектакли прошли радостно — там не было советских войск и отношение к театру было действительно братское. В Берлине и Праге настроение было иное. В Берлине играли в «Фольксбюне», в Праге на сцене Национального театра, который выходит на Вацлавскую площадь, ту самую площадь, на которой в августе 68‑го встали советские танки. Зал на ленинский спектакль собирали по партийной разнарядке.

В Праге Ефремов и Смоктуновский решили навестить Отомара Крейчу. Крейча был героем «пражской весны», на его спектаклях выросли многие наши шестидесятники, в том числе и Эфрос с Ефремовым. Потом режиссер в родной стране ничего не делал, работал за границей и дома появлялся почти подпольно. В той Праге руководителю МХАТ, привезшему «Так победим!», навещать опального Крейчу сильно не рекомендовали. Тем не менее они со Смоктуновским поехали, провели там полночи, потом пересказывали, что говорил Крейча. Опальный чех, оказывается, не любил Брехта, потому что он не любил Достоевского. Так это звучало в изложении Ефремова, который с этим был абсолютно согласен: О. Н. терпеть не мог указательного пальца в искусстве.

В Чехословакии нас настигла весть о смерти Андрея Алексеевича Попова. Это был первый удар в цепи ударов, которые будет суждено испытать театру в ближайшие годы. Попов был не просто хорошим или замечательным актером, он был из тех, кто цементировал театр. Он обладал непререкаемым нравственным авторитетом, хотя никогда не витийствовал, на собраниях не выступал и никого не учил. Он был старомоден, уютен, абсолютно добропорядочен. При огромном росте и всех советских регалиях у него всегда была какая-то виноватая улыбка, вроде как ему за всех за нас и за себя было неловко или даже стыдно. От одного его взгляда ежились наши горлопаны и публицисты. Извиняющееся покашливание А. Попова — некий предупреждающий звук, {375} исполненный деликатности, боязни причинить вред неосторожным своим появлением, просьбой или самим своим пребыванием на земле. Он обладал при этом своеобразным юмором. Мог, например, при помощи «свистофона» звуками, извлекаемыми от плотного сжатия и разжатия ладоней, исполнить «Интернационал» или Гимн Советского Союза. Кажется, он научился этому занятию еще в команде Театра Красной Армии, где начинал молодым актером. Ефремов был в восторге от этого его умения. К старости Андрей Алексеевич сам стал воплощением чеховского человека. Сыграл Лебедева в «Иванове», Сорина в «Чайке» — и это были едва ли не высшие минуты того актерства, которое О. Н. хотел бы видеть как норму в Художественном театре. Объем того, что выражено, и того, что осталось и просвечивает на глубине, — вот чем поражал Попов. Будучи уже актером МХАТ, он года два‑три совмещал эту работу с руководством Театром имени Станиславского. Он по своей природе не мог быть главным, пошел руководить по высшим мотивам, чтоб поддержать своих учеников — Анатолия Васильева, Бориса Морозова и Иосифа Райхельгауза. Там началась театральная революция 70‑х годов, которая очень быстро была разгромлена. Бороться за театр, за своих учеников Андрей Алексеевич не стал. Он просто ушел в сторону, как и положено чеховскому человеку. В Художественном театре ни от чего не отказывался. Только один раз написал Ефремову письмо с просьбой не занимать его в спектакле. Он не хотел играть проходной эпизод в «Так победим!» — то ли доктора, то ли еще кого-то, точно не помню. Но ему было неловко отказываться даже от этой ничтожной роли. Он серьезно мотивировал отказ тем, что сил у него мало, а Анатолий Васильев репетирует с ним «Короля Лира». Он действительно очень серьезно к этим репетициям относился, мы заключили договор и купили у П. Сороки новый перевод шекспировской пьесы. Могла бы возникнуть важная работа не только для Андрея Алексеевича и Васильева, но и для всего театра. Незадолго перед смертью он успел сыграть отца Кафки в спектакле «Отец», поставленном Марком Розовским. Сыграл несколько раз — спектакль тихо удушили.

Весть о смерти Попова пришла вечером, театр был в Брно, играли «Чайку», ту самую, где Попов несколько лет был Сориным. Он трактовал чеховского старика поперек канона: любил Нину Заречную, расцветал при ее появлении. В тот вечер, когда не стало Андрея Алексеевича, О. Н. сидел в темноте за кулисами, обхватил {376} голову руками и почти выл: «Кем я его заменю». Это рассказ Смоктуновского, который могу подтвердить. Вся труппа, казалось, содрогнулась от этой вести. Заменить Попова было невозможно.

Венцом «ленинского похода» была Австрия, в которую въехали автобусом из братской Братиславы. Перегороженная Европа 83 года. Пограничники с собаками осматривают каждый сантиметр, лезут под кузов, простукивают какими-то длинными щупами дно автобуса. Процедура длится часа два, а до самого Капитализма рукой подать. Наконец выпускают, и мы мчимся по автобану в Зальцбург. Первый в моей жизни автобан, чудесная дорога с волшебными горными озерами по обе стороны. Маленькая гостиница, хозяин лет тридцати пяти с огромным догом. Семейный подряд. Каждое утро приглашают к скромному австрийскому завтраку. Завтраки в социализме были побогаче, как и суточные. В Праге жили в огромном «Интерконтинентале», там был шведский стол — мечта гастролирующего советского артиста. Утром запасались на весь день. Виктор Новосельский — фронтовик, мощный, буйволообразный, краснолицый. На супах в конверте такому долго не протянуть. В Праге он блаженствовал. Выходил к началу процесса, именуемого завтрак, в 6 утра. Сидел до 10, когда зал закрывался. На вопрос, что он тут делает четыре часа, Виктор Иванович объяснял глупцам: «В шесть я завтракаю, в восемь обедаю, а в полдесятого ужинаю».

В Австрии совсем не то. Булочка с джемом для Виктора Ивановича Новосельского? Семья в Москве ждет кормильца. А тут платные туалеты. Проклятые капиталисты. Зайти или нет? Дискуссия на этот счет двух народных артисток. «Лучше… но не пойду». Позор нищеты. Мальчик у Христа на елке. Из глубины позора надо еще убедить Европу, что именно товарищ Ленин открыл для нас и для них новую эру процветания.

Вечером рассматривали публику, подъезжавшую к Зальцбургскому театру на русскую пьесу. Парад машин, вечерних туалетов, конкурс духов. Из мира бычков в томате надо впрыгнуть в мир «Чайки» и чем-то поразить публику. Среди публики объявился внук легендарного Стаховича, который покончил с собой в 1919 году. Внук был известным теннисистом, излучал доброжелательство. Объявились траченные молью русские княгини, которые немедленно стали разбирать наших на обеды и ужины. Они понимали, с кем имеют дело.

Первый спектакль играли врозь, каждый за себя. Остервенело. Ефремовские желваки ходуном ходили. Любимая присказка: {377} «Возьмите себя в руки». На втором спектакле взяли. На маленькой зальцбургской сцене играли не только Чехова, но и еще что-то важное про себя — как оставаться семьей, как почувствовать друг друга.

Моцарто-караяновский Зальцбург не только устрашал, но и утешал. В домике Моцарта смешная долговязая дама в очках объясняла русским актерам, что гений музыки умер в оскорбительной нищете. Пыталась вызвать у наших сочувствие.

«Так победим!» в Зальцбурге не играли (сцена мала). Играли в столице на сцене Бургтеатра. Одна из величайших сцен мира, золото, бархат, тени предков, в том числе наших.

Не знаю, как они собрали зал (там ведь райкомов не было), но зал был полон. Полиция прохаживалась по роскошным фойе и коридорам, опасались демонстраций. Волновался Калягин, волновалась массовка народных артистов. Особенно нервничал на этот раз Иннокентий Михайлович. Просто мелькнуть на сцене Бургтеатра ему было неловко. Хотелось ничтожный эпизод превратить в пусть небольшое, но событие. Он искал особый сердитый и гневный «звучок», чтобы оппонировать Ленину в роли Первого мужика, то бишь Первого члена Совнаркома.

Если б я хотел обмануть потомков, то мог бы изречь сейчас что-нибудь такое: в моей долгой театральной жизни мне выпала честь играть с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским, Евгением Александровичем Евстигнеевым и Александром Александровичем Калягиным на многих лучших сценах Европы, в том числе на сцене Бургтеатра. Действительно играл, видит бог. Но как же мне не понравилось играть в революционной массовке! Сами посудите, приклеивают какие-то отвратные усы и бородку, запах клея бьет в нос, кончик носа все время чешется, рукава рубашки длинны, пиджак с чужого плеча, морду мажут гримом, пудрят, на шею нацепляют какую-то мочалку в виде галстука. И вот в этом виде запускают на круг, который выносит ряженого члена Совнаркома на обозрение просвещенной Европы.

Чувство человека, которого допустили внутрь актерского круга. Калягин проносится мимо как динамо-снаряд. Лучеиспускание не книжное, а реальное, физическое. Ему невозможно сопротивляться. Смоктуновский пытается что-то возразить фанатику, сердится, мнет свои изумительные пальцы. Минут десять идет сцена «Брестский мир», наконец кто-то бросает реплику: «Я не могу голосовать за гибель моих товарищей». На эту реплику Калягин взмывает ввысь криком-визгом — стоном боли: «А я могу!» Вопль {378} прострелил И нас, сидящих на сцене, и зал. Мне показалось со сцены, что многие австрияки в момент вскрика «А я могу» стали выяснять свои отношения с наушниками.

Наутро множество газетных откликов. В одном рассуждали как раз про сцену «Брестский мир». Я напрягся: как-никак сам играл, старался. Бьют наотмашь, имен реальных в пьесе нет, это все, мол, советский агитпроп, люди обезличены, и только один актер все время мнет руки, ерошит волосы, сердится и пытается спорить с Лениным: «Видимо, хочет доказать, что он-то и есть Иуда Троцкий».

Я похолодел. Это был портрет бедного Иннокентия Михайловича в глазах просвещенной Европы. Попросил нашего переводчика спрятать статейку и ни в коем случае не травмировать артиста. Артиста травмировать не стали.

В Вене было что посмотреть и помимо «Так победим». В свободный вечер кто-то пригласил нас на мюзикл «Кошки», на свободные места. На этих знаменитых «Кетц» завязалась одна из самых прекрасных романтических историй всей поездки. Ее героиней стала Екатерина Васильева. Во все предыдущие дни над ней посмеивались: вместо того, чтоб купить хрустальную люстру или двухкассетный магнитофон или еще что-то ценное, что могло дать дивиденды в Москве, она глупейшим образом тратила шиллинги на какие-то игрушки, мелкую и бессмысленную ерунду, уничтожая тем самым возможность купить одну, но важную Вещь. Вещь не купила, вела себя легкомысленно, и вдруг эта блаженная Екатерина начинает невиданный по красоте роман с каким-то австрияком, или итальянцем, или немцем из этих самых «Кошек». Вот тебе и пиковый интерес! По театру расползаются слухи, один невероятнее другого. Что Екатерину подвозят в гостиницу на лимузине, что ее забрасывают подарками, что вчера поздно ночью этот тип невероятной красоты внес ее на руках в отель в норковой шубе (дело происходит в конце августа). Женская половина труппы деморализована. Беседы у платного туалета, походный суп в пакете («суп-письмо»), двухкассетный магнитофон — все одним мигом обесценилось. Порядок мира разрушен. Песенка Кати Васильевой из «Бумбараша» звучит во всех мхатовских ушах как наглое отрицание всей прожитой нами совместной жизни: «Же ву зам, я так хочу, давайте вместе подуем на свечу».

Покидаем Австрию автобусом. Екатерина Сергеевна сидит отдельно от всех, на ней майка с гордым именем «Ketz», на груди {379} плейер, а из наушников льется не слышимая никому из нас божественная музыка. То, что музыка «Кошек» божественная, видно по выражению лица актрисы. Роль доигрывается не на мастерстве, на вдохновении.

Недалеко от Кати милый паренек-радист, он же любитель-гитарист. Этот паренек в Венгрии преподнес нам подарочек. То ли возбужденный романтической Катиной историей, то ли еще по каким причинам паренек решает не возвращаться в Совдепию. У паренька поехала крыша. Вместо того чтобы остаться в Австрии, как делают все нормальные люди, он соскакивает в Венгрии. Как потом выяснилось, замысел у паренька был извилистый: пробраться на границу с Югославией и уже через Югославию вернуться туда, где пели и танцевали изумительные «Кошки». Молодой офицер, официальный представитель Лубянки, нас сопровождавший, с искренней горечью сказал: «Приедем в Москву, попрошусь в любое другое управление. Только чтоб не с актерами».

Паренька-радиста перехватят на границе, водворят на родину. Сотрется в памяти залитая светом маленькая улочка в центре Вены, где седой старик, бывший солдат вермахта, засовывал нам порнографические открытки, прищелкивал языком и зазывал в какое-то веселое заведение. Автор пьесы «Так победим» покинет поле драмы и займется строительством бизнес-центра на Красных холмах у Павелецкого вокзала. Иннокентий Михайлович Смоктуновский несколько лет будет оставаться в счастливом неведении, как он играл Троцкого в сердце Европы. Когда я открою ему эту тайну, он даже не улыбнется. Расстроится, а спустя несколько минут ответит самому себе: «Вот тебе и урок. Никогда нельзя играть абстрактного человека без души и без имени. Для актера это грех».

Екатерина Сергеевна Васильева покинет МХАТ, потом вообще сцену, станет казначеем какого-то подмосковного монастыря. Не только актерское дело, но и сам театр будет почитать тяжким искушением, которое надо отмаливать. Случайно встретив ее в Камергерском, с трудом узнал Катино лицо, уже не актерское, не накрашенное, не оштукатуренное. Глаза улыбались, полнились обретенным смыслом. Вспомнили Ефремова. Катя сказала, что простила О. Н. При жизни ненавидела, а вот теперь поняла, что любила его. Стояли мы у первого подъезда Художественного театра, под голубкинским барельефом, под пловцом, рассекающим волны.

## **{****380}** «Когда разгуляется…»

Он все время ходил по краю. Рожденный под знаком весов, научился сохранять равновесие в любой, даже проигранной ситуации. С ему только ведомой периодичностью «выпадал» из своей официальной жизни, исчезал из нее. Жил в двух мирах, совершенно не пересекавшихся. Он не был здесь ни первым, ни единственным. Любой старожил смаковал славные истории о том, как гуляли мхатовские «старики», сам О. Н. не раз вспоминал, как Борис Ливанов на репетициях «Зеленой улицы» при достижении полудня показывал М. Кедрову циферблат, нарисованный чернилами на запястье, и произносил сакраментальное: «Миша, пора». Это значило, что пора прервать репетицию и заглянуть в «Артистик», то есть в кафе «Артистическое», и принять дневную норму. В той же забегаловке начинался и «Современник». В лучшие его годы репетиция плавно переходила в застолье, а застолье в репетицию, но тогда это было «веселие пити», которое на Руси за грех не считали и не считают. Без этого «греха» у нас ни один хороший театр как-то не живет.

В мхатовские годы, о которых могу говорить с ответственностью, «веселия» было мало. Невозможность ничего решить, вязкая канитель не одухотворенного внутренней целью театрального быта бросали О. Н. в это самое «пити» без особой радости. «Безвыходно» — словечко, которое он не раз произносил в последние годы. Ему нужны были эти «веерные отключения». Он ждал их. Саморазрушение казалось ему самосохранением.

Один наблюдательный актер, поработавший в разных театрах страны и попавший в МХАТ на закате ефремовской жизни, поразился способу «пити», который тут практиковался. Артист был осведомлен, что во всех театрах «пьют», но обычно этот процесс скрывают, совершают вдали от глаз общественности. В Художественном {381} театре принятие на грудь стало делом доблести. «Приняв», артист немедленно выходил на люди пообщаться, потолковать, показать всем меру своего возбуждения. Это уже был знак большой беды, о которой О. Н. знал, но справиться с которой не мог.

Он был официальным человеком, жизнью своей распоряжался только относительно. По ранжиру он обязан был посещать кремлевские и посольские тусовки. Должен был поздравлять от имени МХАТ вступающих в новую должность партийных вождей (даже Черненко вынужден был формально приветствовать). Он должен был делать все, что положено было делать руководителю витринного театра державы. И он делал это. По-своему, не так, как другие, но делал. При этом ему разрешалось «уходить», отлеживаться, насыщаться кислородом и возвращаться в официальную жизнь. Поводок был короткий, но все же ему давали «погулять».

С его недугом власть считалась как с меньшим из зол. Зато он не был диссидентом. Иногда казалось, что чиновники, пьющие напропалую «под подушкой», завидуют его отважной способности широко — с вызовом и вывертом — ломать свою жизнь. «Когда разгуляется», он становился совершенно иным. Все менялось, голос, энергия, настроение, пластика. «Салют», — бросал он по телефону, и уже по этому первому голосовому сигналу становилось ясно, что он встал на пороге другого мира. Первые два‑три дня он мог еще репетировать, и это были самые лучшие его репетиции. Его фантазия открывалась до дна, его мощная человеческая природа и порода прояснялась. «Когда разгуляется» — это не только ситуация разгула, это еще и прояснение, просветление, когда тучи расходятся. В первые дни «праздника» он порождал лучшие свои идеи. В такие времена он немедленно обрастал кругом нетеатральных людей, мог сказать все что угодно, высказать то, что никогда бы не сделал в иной ситуации. В такие дни он ошарашивал дерзостью, становился, подобно его любимому доктору Астрову, «нахальным и наглым до крайности». После одного из премьерных спектаклей «Так победим!» в маленькой комнатке за сценой на Тверском бульваре собралось высшее партийное начальство (каждый спектакль еще контролировался властью). Ефремов пришел на цековскую «планерку» с некоей милой подругой из соседнего театра. Зоя Петровна Туманова, одна из руководителей отдела культуры ЦК, дама приятная, ну, во всех отношениях, сделала несколько торжественно-бессмысленных {382} замечаний. Наступила обычная пауза, народ переваривал сказанное. В этот момент О. Н., наклонившись к уху своей подруги, внятно и громко произнес: «Сейчас пойдем с тобой е…». Самое поразительное во всем этом абсолютно скандальном сюжете была реакция товарищей из ЦК. Они как бы не услышали заявления о ближайших планах худрука МХАТ и продолжили разговор о ленинском спектакле.

Это была модель его отношений с властью. Они не хотели иметь дело с Ефремовым в ситуации «праздника». Это был другой человек, им он не подчинялся, и они выжидали его «возвращения».

А он ждал «ухода». Ждал так, как истрескавшаяся от зноя земля ждет благодатного ливня. В такое время он искал озарений, мог бросить мимоходом какую-то действительно замечательную или вполне бредовую мысль, которую потом — когда отгуляется — обязательно вспомнит и будет развивать. Между двумя мирами в его голове существовала своя связь: он ничего не забывал из сказанного им и сказанного ему во время «праздника». Тому, что рождалось в такие дни, он верил больше, чем рассудку трезвых и бескрылых будней.

«Дно» было местом и временем его воли. Состояние души, хорошо известное по русской литературе. «Выпьешь и не так стыдно». Федю Протасова он, кажется, не поминал (во всяком случае, я не слышал), зато реплику на сходную тему доктора Астрова цитировал довольно часто.

Пожизненная болезнь настигла О. Н. очень рано, чуть ли не в подростковые годы. Среда была подходящей — воркутинские лагеря, где отец его Николай Иванович оказался в годы войны. Незадолго до смерти О. Н. кинорежиссер, создатель «Бандитского Петербурга», сообщил в своем интервью, что очень хотел взять на роль пахана Ефремова: ведь «его отец был настоящим вором». Каждый, кто знал Николая Ивановича, мог только зубы сжать в ответ на эту гнусность. Но легенда, как всегда питалась осколком правды: Николай Иванович действительно в ГУЛАГе был, но не сидел, а служил бухгалтером. Вот там все и завязалось, там О. Н. научился пить, драться, стрелять. Говорил, что запросто мог бы стать вором или бандитом, если б судьба не бросила его потом в круг Художественного театра (в его арбатских дворах по соседству жили Лужские, он дружил с их внуком Сашей Калужским, с которым вместе и пошел поступать в Школу-студию). Воркутинский {383} опыт тайно окрашивал его лидерство. Помимо актерского дарования в нем была еще мощь мужского превосходства, смелости, порой дерзости, источник которых был в его юности.

Он родился в 27‑м, как и Михаил Ульянов, в том самом последнем году, который не подлежал военному призыву. Но войной они все были опалены. В случае О. Н. отрочество совпало не только с войной, но и с лагерями, которые стали его первым лицеем. Вот этот самый Сталин-коктейль (как назвал одно свое сочинение Родион Щедрин) вспоил Ефремова — человека и художника.

В театре к его «уходам» относились с пониманием и внутренним сочувствием. «Завязал», «развязал», «выходит» — это употреблялось гораздо чаще, чем «куски», «сверхзадача» или «сквозное действие». Никто не знал, когда он «уйдет» и когда «вернется». Научились ждать. Наш партийный вождь Ангелина Степанова, которая много лет провела рядом с Фадеевым, страдавшим сходным недугом, к Ефремову относилась, я бы сказал, с некоторой даже нежностью. Как парторг она должна была бы его уничтожать, но она фактически его прикрывала. Петр Щербаков, который сменил Степанову на партийном посту, прикрытие О. Н. полагал едва ли не главной своей задачей. Тут была какая-то тайна советской истории, которая подключала О. Н. к легендарному ряду тех, кому власть «разрешала». Как-то в ожидании того, когда О. Н. «завяжет», в его предбаннике Ангелина Иосифовна Степанова рассказала историю одного сталинского звонка Фадееву. Генеральный секретарь СП СССР пару недель не был на работе, вождь его разыскивал, потом, когда Фадеев вынырнул на поверхность, спросил: «Где вы пропадали, товарищ Фадеев?» — «Был в запое», — с большевистской прямотой ответил автор «Молодой гвардии» и «Разгрома». — «А сколько дней у вас длится такой запой?» — «Дней десять — двенадцать, товарищ Сталин». — «А не можете ли вы как коммунист проводить это мероприятие дня в три-четыре?»

О. Н. не мог проводить это в три-четыре дня. Тут был с годами сложившийся порядок, почти ритуал, близкий круг это знал, закупались «на выход» кефир, соки. «На выходе» он много читал — как никто из режиссеров. Кажется, он многие книги и пьесы откладывал до этого самого «выхода» и появлялся в театре, отяжеленный разными впечатлениями, настроениями и идеями. Он возвращался каким-то застенчивым, посвежевшим, даже омолодившимся, если хотите. В этом-то и приоткрывался его главный секрет. Он верил в художественную целительность своих «уходов» {384} и веру эту сохранил до последнего дня. В госпитале в Париже осенью 1999‑го он спросил профессора Дерена: можно ли ему при эмфиземе легких выпивать. Француз без тени сомнения подтвердил абсолютную необходимость такой профилактики. «Стакан красного вина — это же чудесно». Незабываема детская интонация удивления и радости, с которой он передавал мне эту добрую весть. «Знаешь, он мне разрешил». В ноздрях при этом торчали две отводные трубки, в которые он дышал кислородом (15 часов в день), а на столе лежала пачка «Мальборо». О, бедный профессор Дерен — что он мог знать про Воркуту, про «Артистик», про «Современник», про разделенный МХАТ. Что мог он знать про «веселие пити».

В некоторые законы человеческой природы он не верил, полагал, что и их можно переподчинить законам театральной целесообразности. Анастасия Вертинская рассказывала, как в «Современнике», не обнаружив одной актрисы на репетиции по причине «критических дней», он воспылал праведным гневом: «С этим пора кончать!»

Его «критические дни» не были жестко цикличными. Он их как-то регулировал, сдвигал. Тем не менее, когда момент наставал, удержать его было невозможно. Люди непосвященные или не понимавшие природы его болезни пытались иногда его удерживать. По молодости среди них был и я. Довольно быстро понял тщету таких затей и про себя смеялся, когда кто-нибудь из наших театральных женщин, влюбленных в О. Н., проклинал очередного змия, который совратил героя: «О. Н. был в прекрасной форме, и вот этот подлец, негодяй, мерзавец или мерзавка, пришел или пришла к нему с бутылкой шампанского».

Однажды рассказал, как его лечили гипнозом во времена «Современника». Долго убеждали, сговаривались, наконец, устроили сеанс. Он честно лег на спину, закрыл глаза, готовый к манипуляциям. Кудесник стал над ним ворожить, завывать, колдовать, заклинать, делать пассы. И чем больше тот старался, тем больше маялся не поддающийся гипнозу О. Н. Ему было так жаль этого бедного эскулапа, который надрывался в желании помочь ему. Сразу же после сеанса, поблагодарив знахаря, пациент ушел в такой длительный поход, в который он давно не хаживал.

В мхатовской мифологии существует контрлегенда, сложенная в ответ на то, что «во МХАТе все пьют». Возражают примерно так: «Ну, вот когда поминают Миклухо-Маклая, то обязательно {385} прибавляют слово путешественник. Если Миклухо-Маклай, то обязательно путешественник. Так это ж грубая и непростительная ошибка! Разве Миклухо-Маклай каждый день путешествовал, день и ночь он что ли путешествовал? Что у него, перерывов не было?»

О. Н. был настоящим Миклухо-Маклаем. Он уходил и возвращался, чудовищно много работал, когда «не путешествовал». Он успел проживать две свои жизни максимально интенсивно, переплетя их между собой, как веревки одного каната.

«Когда разгуляется», у него не было авторитетов. Он сам себя ощущал ответственным за всю русскую землю. Шутливый диалог О. Н. с одним из артистов: «А вы могли бы быть на месте Ельцина?» — «Запросто. Напрячь их всех чем-нибудь и заставить работать. Вот и все».

Часто он «напрягал» театральную Москву. Ведь и в дни своей свободы он не мог до конца сбросить груз ответственности и обязательств, которые шли из его «другой жизни». Он пытался совместить несовместимое. Отправлялся в Малый театр приветствовать Н. Анненкова или появлялся на юбилее «Современника». Официальные походы в праздничном состоянии иногда заканчивались громким скандалом. Именно в таком состоянии О. Н. вспомнил, что должен поздравить с 60‑летием Леонида Хейфеца. Его все отговаривали, предчувствуя беду. Не отговорили. «Я обязан его поздравить». Гостей разместили в огромном фойе, примыкающем к Большой сцене. Знакомые лица непременных участников московской театральной тусовки перемежались с изрядным количеством лампасов, орденов и погон. Водку и закуску выставили заранее, и Ефремов с места в карьер стал угощать С. Любшина, Т. Лаврову и меня, составивших ему компанию за мхатовским столом. Свой банкет он открыл, не дожидаясь официальной части, которая как назло не начиналась. Минут через десять он почувствовал, что должен выступить немедленно. Сейчас или никогда. Без всякого объявления и представления О. Н. вышел вперед, взял микрофон и обратился к юбиляру с приветственной речью. Речь заключалась в том, что худрук МХАТ решил напомнить собравшимся, что такое Театр Советской Армии. Внимательно оглядев генералов и полковников, которые сидели напротив него, он начал с задушевной ноты: «Леня, Леничка, ты даже не представляешь, в какой театр ты попал». Генералы заулыбались в предчувствии высоких похвал. Не тут-то было. Речь развивалась в совершенно {386} непредсказуемом направлении. О. Н. вспомнил Алексея Дмитриевича Попова, который мучился в нечеловеческом пространстве Большой сцены, коротко прошелся по другим составляющим здания, но главным образом по архитектурным излишествам сталинского шедевра, выстроенного в форме звезды. Вспомнив про девяносто девять колонн, украшающих театр, он вышел на финальную коду: «Все эти колонны, все эти танковые подъезды, вся эта звездная куйня…» Как будто шаровая молния лопнула в изумленной тишине официального торжества. По-актерски он нацелил свою метафору в молодцеватого усатого генерала, который оказался перед его взором. Молодцеватый генерал, отвечавший тогда, кажется, за воспитательную работу в войсках, вскочил как ужаленный и заорал страшно, будто на плацу: «Что? Что ты сказал? Повтори!» Показалось даже, что он сейчас выхватит пистолет и на наших глазах повернет историю Художественного театра. Ефремов не повторил, но и не дрогнул. В его жилах текла кровь танкиста Иванова из «Живых и мертвых». Тот обугленный войной капитан представительствовал от всей России. О. Н. выдержал паузу, огрызнулся, закончил речь. Вернувшись к мхатовскому столу, налил водки и произнес местный тост, который пересказывать не буду. Через десять минут его увезли. Театральная Москва неделю пережевывала емкую ефремовскую метафору, но сам О. Н. никогда не вспоминал этот эпизод своей карнавальной жизни.

В дни «праздника» он резко менял свой социальный круг. Особенно, если оказывался в какой-нибудь гостинице или доме отдыха, открытых для общения. МХАТ летом 86 года гастролировал в Питере, жили в «Европейской». Это было важное время, когда О. Н. обдумывал широкие планы перестройки мхатовской жизни. В какой-то момент начался «карнавал». Ленинградские белые ночи, открытая дверь в номер-люкс, куда уже через пару дней стали заходить все, кому не лень. Многим было не лень. Девушки, стайками пасущиеся на первом этаже «Европейской», просто заселились в номере. Это были чисто литературные отношения. Девушки приходили к нему исповедоваться. Иногда это напоминало атмосферу рассказов Куприна или Леонида Андреева, любивших заглянуть в бездну. Одну из девушек звали Люба, она была родом откуда-то из Молдавии или Украины, рассказала О. Н. всю свою жизнь, дочку свою привела показать. Когда покидали Питер, вся стайка пошла на вокзал провожать О. Н., который уже не {387} был в состоянии оценить бескорыстной преданности этих девушек. Люба вручила мне тяжеленный сверток и просто умоляла утром, когда О. Н. проснется, вручить ему их коллективный подарок. «Что это такое?» — спросил я, не в силах догадаться. — «Сами увидите». В поезде развернул сверток и обнаружил там четырехтомную летопись «Жизнь и творчество К. С. Станиславского». Я представил себе картину в стиле передвижников: девушки из «Европейской» приходят в букинистический магазин и просят продавца подыскать им что-нибудь самое ценное для своего уникального друга. Ирине Николаевне Виноградской, автору этой летописи, я пересказал всю историю. Полагаю, более экстравагантной и по-своему весомой оценки ее труда у нас не было.

В веселые свои дни он возвышался до обсуждения некоторых основополагающих российских тем. Например, еврейской. В обычные дни он этой темы почти не касался, полагал антисемитизм пещерным проявлением закомплексованного человека. «Ну, дикарь, теперь ты говори!» — мог он ласково обратиться к одному из наших местных жидоморов. После раздела МХАТ еврейская тема стала публично обсуждаться, и О. Н., видно, начал всерьез обдумывать ее истоки и корни. Однажды прочел у Л. Толстого такую фразу: «Еврея любить трудно, но надо». Что-то вроде этого. Неделю пересказывал ее каждому встречному-поперечному, испытывая людей на сообразительность. Он обнаружил настоящую христианскую мудрость в этом парадоксе: преодолевай предрассудок, преодолевай дикость свою, еврея так же трудно любить, как русского, татарина или немца. Трудно любить человека, но надо. Вот с этим чувством в душе он явился на юбилей созданного им театра и провозгласил фразу Толстого со сцены ничего не понимающей публике. Евреев, видимо, в том зале было много, и Л. Толстой им не понравился. С месяц ходил в антисемитах бедный О. Н.

Как-то в середине 80‑х поехали вместе отдыхать в Ялту, поездом отправились. К моменту выхода в Симферополе О. Н. был уже в зените «путешествия», всю ночь беседовал с какими-то шахтерами. На вокзале встречала общая приятельница, драматург, которой он тут же стал объясняться в любви. С ней рядом в черном костюме, галстуке объявился секретарь Крымского обкома партии. Повели в привокзальный депутатский зал, там был накрыт стол, и О. Н. немедленно вцепился в крымского идеолога. Тогда только Начинались волнения крымских татар, ситуация была тревожная, и худрук МХАТ с места в карьер грозно вопросил: «Что вы тут с {388} татарами делаете?» Секретарь обкома вместо того, чтобы отшутиться, стал серьезно отчитываться перед О. Н. как перед секретарем ЦК. А потом нас повезли на машине со спецсигналом в Ялту, милиционеры отдавали честь, а Ефремов продолжал развивать татарскую тему.

Когда в 1986 году началась антиалкогольная кампания, он заскучал. Казалось, приходит конец его двоемирию. Он поставил тогда «Серебряную свадьбу» и придумал сцену выпивки районного начальства в бане, абсолютно уместную для этой пьесы, но совершенно неуместную в контексте объявленной сверху кампании. На спектакль пришел М. Горбачев, позвонил ему и среди прочего попенял, что он со сцены пропагандирует пьянку. О. Н. возражал, говорил что-то о России, о традициях, в ответ на его доводы генсек бросил: «Олег Николаевич, о чем ты говоришь, нация вырождается!»

Сцену партийной пьянки он не убрал. Именно в то время МХАТ поехал на гастроли в Томск, на родину Лигачева. «Веселие пити» там искореняли всеми доступными в России способами. Именно в эти дни он «развязал». Ужас мхатовской дирекции, страх принимавших томских хозяев. В какой-то из дней повезли в районный центр, в какой-то передовой совхоз. Сели обедать, полный стол всего, пельмени, огурчики, капуста, грибы. Тысячу лет нация вырабатывала этот обеденный чин, и вот какое-то дикое его нарушение. На столе ни одной бутылки. Что-то срамное, позорное, неестественное для этих сибирских мужиков. Начали тупо жевать грибки и капусту, молчаливо, без слов и тостов. Минут через пять О. Н. обратился к главному: «Ну, чего, так и будем сидеть?» Интонация была убийственная. Здоровенный мужик с партийным билетом тяжело вздохнул, как будто ему предстояло принять жизненно важное решение (а так оно и было, конечно). Он мигнул кому-то из челяди, сделал условный жест и бросил заветное слово, как на плаху взошел: «Давай!»

К людям, страдавшим сходным недугом, О. Н. относился с пониманием, даже с сочувствием, но не приравнивал их к себе. Напротив, тупого бездарного пьянства на дух не принимал. Бывал даже беспощаден к «путешественникам», когда они разрушали дело театра. Мог резко и долго разносить артистов, устроивших гульбу в Алма-Ате у памятника Абаю во время мхатовских официальных гастролей в Казахстане. Долго внушал собравшимся мерзость такого поведения. В конце закончил почти патетически: {389} «Ну, хорошо, пейте, гуляйте, но почему это надо делать у памятника Абаю?!»

Как у хорошего актера, у него тут присутствовали сразу несколько разнонаправленных смыслов, которые наши Миклухи-Маклаи великолепно улавливали. Все знали его тайную беду. Им казалось, что они тоже «право имеют».

В начале 80‑х мы поехали в Тбилиси — надо было посмотреть спектакль Темура Чхеидзе, чтобы потом пригласить его на постановку в Художественный театр (что и осуществилось: он поставит в филиале на улице Москвина спектакль «Обвал», приуроченный к 50‑летию образования СССР). На грузинский вояж было отведено два дня, надо было вернуться к юбилею А. Зуевой, где О. Н. предстояло сказать вступительное слово. Грузинское гостеприимство тех лет описывать не буду, но на этот раз оно началось с такой стремительностью, которую даже грузины не всегда себе позволяют. Как только пошли обедать, с соседнего стола группа товарищей прислала несколько бутылок вина. Несмотря на все мои взгляды и умоляющие взоры Темура, О. Н. стремительно удалялся от нас. На спектакль он, естественно, не пошел, я отправился один, предварительно предупредив своих грузинских приятелей, чтоб никто к нему не заходил, не искушал и т. д. Вернувшись вечером, застал картину в стиле Пиросмани: О. Н. сидел в трусах и кепке, рядом стояла бутылка «Кинзмараули», он был в чудеснейшем состоянии духа, рассказал, как посетил его замдиректора местного театра, забрал к себе домой, позвал весь квартал. Дети играли для него на рояле, взрослые грузины пели хором и танцевали. Он был счастлив, у меня же в голове было только одно: завтра утром надо лететь в Москву, он не сможет приветствовать старуху Зуеву, которая была к О. Н. в последние годы недружелюбна и даже позволила себе подписать какое-то письмо в софроновском «Огоньке» против репертуарной политики МХАТа. И вот теперь своей неявкой на ее торжество он подтвердит самые дурные слухи.

С тоскливым чувством трезвого партнера лег спать (нас поселили вместе в номере люкс), предварительно спрятав бутылку водки «Пшеничная», что еще осталась от «грузинских товарищей» с соседнего стола. Часов в пять утра О. Н. стал расхаживать по комнате в поисках похищенного. Ходил тихо, старался меня не будить, потом терпение его истощилось, и он тихо спросил: «Где?» Все было выдано. Никогда ни до, ни после мне не приходилось его видеть в таком состоянии. Нет, он не был подавлен или угнетен. {390} Он был разрушен. Черное лицо, повернутый внутрь себя взгляд. Налил немного, выпил и секунд через двадцать глубоко выдохнул. Последствия этого вздоха-выдоха были поразительными. Как будто ангел коснулся его души, лицо его разгладилось, в голосе возникла небывалая нежность. Никогда я не видел такого чудесного и мгновенного преображения человека. Его душа возликовала. Именно в то раннее утро в Тбилиси в первый и в последний раз мы говорили об его недуге в более широком смысле. Я спросил у него, как это можно в пять утра пить, ведь это же дикое насилие над природой. Ответ был такой: «Тебе этого никогда не понять. Тебе не понять, что значит в несколько секунд подняться с абсолютного дна вон туда». И показал в небо.

И понял я тогда, что бессмысленно его жалеть. Это его способ проживания жизни, тесно связанный с его искусством. Он себя и калечил и лечил одновременно.

Интеллигентская рефлексия на эту тему была совершенно неуместна. Он сжигал себя с двух концов сразу и не хотел жить иначе.

## **{****391}** Русские умники

Звонок из Горького, то бишь Нижнего Новгорода — никак не привыкну. Голос старой приятельницы Ольги Наумовой: «Толя, у меня к тебе просьба, только сразу не отказывайся. Это очень важно. Тут у нас создается книга “Евреи в Нижнем Новгороде”, надо, чтоб ты написал о Фарбере и Наравцевиче. Только умоляю, не смейся и не отказывайся».

Прошло несколько месяцев, правлю стенограмму нашего с Ольгой разговора. И вспомнил тот звонок и вот это самое «умоляю, не смейся». Почему такая тема кажется заведомо смешной? Неуютное сочетание слов или что-то иное? И одна часть моей по-советски воспитанной души сопротивляется — не глупо ли, не опасно ли, и вообще, что это объясняет? И не звучит ли это так же, как «Рыжие в России» или «Инвалиды второй группы в Нижнем Новгороде»? И так ли важно, что профессор Леонид Моисеевич Фарбер или режиссер ТЮЗа Борис Абрамович Наравцевич были евреями? И в чем выражалось их еврейство? Потом сам себя опровергаю: а вот резала бы, например, ухо тема «Армяне в русской культуре» или «Французы или немцы в русском театре»? А почему еврейский поворот всемирного сюжета вызывает неловкость?

Рецензент книги Солженицына «Двести лет вместе» задается вопросом, надо ли было писателю публиковать сейчас свое исследование на русско-еврейскую тему. И вспоминает народную мудрость: «не буди лиха, пока тихо».

Двести лет вместе, но как редко бывало «тихо»…

Не было «тихо» и в Горьком, хотя улица, на которой появился на свет, называлась Интернациональной, впадала она в улицу Советскую, а параллельно ей располагалась улица Коммунистическая. Сейчас кажется, что канавинский двор на берегу Оки странным образом сохранял дух нижегородской ярмарки, от которой {392} остался только главный торговый павильон (в нем разместили горсовет). Ярмарочное сплетение народов — это наш послевоенный двор. «Новая общность людей» формировалась на уровне идеологии, названий улиц, и формировалась практически вокруг главной помойки, где беспрерывно выяснялись и шлифовались национальные отношения. Русских в нашем дворе звали кацапами, украинцев — хохлами, грузинов и всех кавказцев именовали исключительно черножопыми, евреев и воробьев обзывали жидами. Русских девушек в еврейских семьях называли шиксами или гойками. Оскорбляли друг друга привычно, без особой злобы (привыкли за двести лет). В мусульманские праздники татары выносили пирожки с кониной, русские в пасху угощали крашеными яйцами и куличом. Евреи делились мацой и медовыми тейглахами: моя мать пекла их в торжественные дни пейсаха — еврейской пасхи. В пейсах собирались родственники, ели фаршированную рыбу (евреи называли ее «гефилте фиш», а русские почему-то «рыба-фиш»). Из большой бутылки разливали взрослым и детям вишневую настойку, слабенький сладенький еврейский самогон.

В обязательном ассортименте был студень и цимес — отвратительное, надо признаться, тушеное месиво из моркови, чернослива, изюма и черт те знает чего еще. Потом где-то прочитал, что нарезание моркови в цимес символизировало благополучие: морковные кругляшки должны были напоминать и накликать золотые монеты. В Канавине такой ассоциации не возникало.

Немцы разбудили лихо. После войны Сталин не забывал подбрасывать хворост в этот тлеющий костер. В десять лет впервые почувствовал свою «избранность». В «Правде» была опубликована статья «Убийцы в белых халатах». Доктор Тимашук открыла заговор врачей-евреев, которые затевали что-то неимоверно подлое против товарища Сталина. Газету отец читал вслух. Зашли Клейманы, соседи по коридору, с двумя девочками, нашими с братом ровесницами. Все замерли в ожидании расправы. Мать умоляла не выходить на улицу. Поражала фамилия одного из обвиняемых врачей: Вовси. У нас там был свой Вовси, состоятельный еврей, сарай которого охраняла овчарка на длинной цепи. Цепной пес беспрерывно заходился остервенелым лаем. Сколько себя помню, помню страх пересечения двора. Я ненавидел этого Вовси и его пса, и вот теперь двор при помощи газеты «Правда» совместил местного Вовси с кремлевским врачом: «Вы тут все заодно, все убийцы».

{393} Отец чуть ли не ежедневно брился наголо опасной бритвой, которую вострил о солдатский ремень (кажется, мой старший брат привез с фронта). Брился старательно, но все равно резался, а раны заклеивал кусочками белой бумаги. Помню отца в синагоге (минут пять ходьбы от дома). Там он покрывал свою израненную голову большим белым полотенцем с черными полосами, который называли талесом. Звучал голос кантора, сильный тревожный баритон. В маленькой набитой людьми комнате евреи мерно раскачивались, внимая канторскому распеву. На гортанном языке древней пустыни обитатели Интернациональной и Коммунистической улиц обращались к неизвестному мне богу. Распев вместе с качанием входил в душу, волновал, хотя я не понимал ни единого слова. Как не понимал ни единого слова в той книге, по которой старый ребе водил палочкой, чтобы не потерять строки. Потом мне объяснили, что книга эта называется Торой и в ней все наперед предсказано, что с нами случится. За несколько месяцев до моего рождения в белорусском местечке убили в один день всех моих предков — и двух дедушек, и двух бабушек. Не знаю, предусмотрела ли это Тора. Отец не был религиозным, но в синагогу после статьи «Правды» зачастил: вероятно, молился, чтобы на этот раз пронесло.

Через много лет я женился на «гойке». Свои страхи моя мать выражала своеобразным образом. «Ой, какая ты плохая», — причитала она, сострадая моей худенькой избраннице. В свою очередь мать «гойки» Варвара Георгиевна Чикина, кажется, лет десять привыкала к тому, что опять породнилась с инородцем. У нее был свой печальный опыт на этот счет, она хотела уберечь дочь от несчастья. Рожденная в городе Орле в 1909 году в семье староверов, имевших свой молельный дом, Вава (так ее дома называли) стала хирургом, вышла замуж за сокурсника — врача из Одессы, у которого в роду были сплошь чахоточные евреи-революционеры. Врача мобилизовали, через пару месяцев он исчез. В последнем письме с фронта врач сообщал беременной Ваве, что многие жгут партбилеты, но он таких людей презирает и верит в нашу победу. А после войны в огромном «вдовьем доме» над Волгой по адресу Кремль, дом номер один, дети пытались разобраться с теми, у кого волосы были покудрявее. Кудрявых пытали, выпихивали в окно на третьем этаже и держали за ноги вниз головой: «Признавайся!» В чем надо было признаться, пытавшие, дети погибших, не знали. Просто дети доигрывали войну. Пятилетняя дочь староверки Чикиной {394} и военврача-коммуниста, сгинувшего в Брянских лесах, выкладывала свои длинные вьющиеся волосы на столешницу, накрывала полотенцем и разглаживала кудряшки утюгом. Она хотела слиться с двором. На вопрос, почему так не любят евреев, Варвара Георгиевна отвечала философски: «Понимаешь, они Христа распяли».

В моем дворе в Канавине про Христа не вспоминали. Тут разборка шла между евреями и татарами (русские были нацменьшинством). Главных татарских лидеров звали Ху и Хэ (не помню их реальных имен, кажется, один был Халилем). Татары евреев пытали на смелость: заставляли перепрыгивать через помойку. Операция удавалась не всегда. То ли Ху то ли Хэ столкнул меня, пятилетнего, с понтонного моста в Оку и в две минуты я научился плавать.

О том, что в нашем городе есть литературоведы-евреи или театральные критики, я, как и мои татарские дружки, не подозревал. Между тем в Горьком, как и в каждом большом волжском городе, они были. Их была горстка, и в той еврейской горсти были люди талантливые и бездарные. И все они были на виду. Плотность взаимопроникновения с иной национальной средой у евреев была специфической. На эту тему за десять лет до революции писал Василий Васильевич Розанов в уже помянутом очерке «Русский Нил». Он сам родом был с Волги, учился в Нижнем, хорошо знал историко-психологическую толщу, в которой вываривались населяющие «русский Нил» народы. Это он подметил, что среди всех иных народов, проживающих рядом с русскими, евреи живут не просто «*среди* нас, *около* нас», а «слепляются, входят во все наши дела, в подробности их, входят везде с горячностью и энтузиазмом». Впадавший в разные времена то в патологический антисемитизм, то в не менее бурный филосемитизм, писатель не идеализировал «избранный народ». Он подмечал в евреях «что-то женственное, немного бабье». Они у него «нервны, крикливы, патетичны, впечатлительны», «влюбчивые во всякую окружающую культуру, влюбчивые в племена окружающие, около которых они не могут и *не умеют* жить только соседями». Именно поэтому Розанов был горячим сторонником чистоты браков, которые должны уберечь еврейство для выполнения заповеданной ему миссии посредничества или «осоления». «Пыль эта, оживляющая все народы, она должна сохраниться в чистом виде, не для себя только, но и для интересов целого человечества, которое не перестанет никогда нуждаться в таком оживлении. {395} Зачем соли растаивать — она все осоляет. Но горе, если плеснуть воду в самую солонку: тогда неоткуда будет взять соли, чтобы посолить пищу».

Профессор Л. М. Фарбер был из той самой «солонки», в которую все время пытались плеснуть воду. «Осолял» он студентов-филологов Пединститута, в который меня случайно занесло. Как занесло? Просто родственница — учительница — проинструктировала: в университет поступать не пытайся, туда *наших* не берут. Всю жизнь должен благодарить тех, кто не брал «наших». Благодаря им я встретил своего учителя.

Он читал курс, который назывался «Введение в литературоведение». Читал в странной завораживающей манере. Смотрел не на нас, а в окно, как бы не замечая студентов, а беседуя сам с собой. Иногда замирал в раздумье. Эти паузы были очень значимыми, насыщенными. Они укрупняли предмет разговора, который оказывался не между нами, а как бы над нами. Порой он как-то смешно подтягивал узел своего старомодного галстука и дергал шеей, будто его что-то душило и он пытался вылезти из самого себя. У него был крупный с горбинкой нос, глаза были скрыты за стеклами некрасивой пластмассовой оправы. Однажды мне пришлось измерять линейкой расстояние между зрачками его глаз (собирались заказать новые очки). Вот тогда я впервые осознал мощь его взгляда. Он смотрел на меня в упор своими синими проникающими глазами, смотрел, не моргая, строго, а я почему-то растерялся под этим взглядом и никак не мог сообразить, сколько ж тут миллиметров между центрами зрачков.

На его кухне, где проходила лучшая часть нашей жизни, обсуждалось все. Как жить, как выжить, как писать и о чем писать. Кажется, тогда на кухне он и предложил мне тему курсовой работы — о Михаиле Булгакове (это был 62‑й год). Он легко, на ходу определял чужие жизни, давал им направление. Любовь к настоящему слову не совпадала часто с тем, о чем он сам писал. Скажу иначе: это был человек, гораздо более крупный, чем то, что он написал.

Надо понять, что такое провинциальный литератор. Возможности печататься почти нет. Две газеты, работающие по указке обкома. Одно издательство, в которое не пробиться. Один критик, официально прикрепленный к искусству. Вот такой ландшафт, такая флора и фауна. Фарбер сумел устроить себе нишу. Он любил поэтов «серебряного века», собрал огромную по тем {396} временам коллекцию прозы 20‑х годов. Он великолепно знал нижегородский контекст жизни Горького, много писал о Горьком (быть горьковедом тогда — охранная грамота). Ползая по его стеллажам, я впервые прикоснулся к искусству начала века, к 20‑м годам. Отдельное жилье он получил под конец жизни. Район назывался Лапшиха, и мы помогали ему переезжать. Все его имущество заключалось в книгах. Гору книг мы раскладывали в стопки, а эти стопки перевязывали плохим шпагатом. Шпагат иногда рвался, и он просил только об одном: ребята, не уроните книги в грязь.

Он был ассимилирован в русской культуре. Свое еврейство осознавал только тогда, когда напоминали. Напоминали часто. Он написал докторскую диссертацию, которую не утверждали года три. Он был звездой советского горьковедения, но и это не спасло Леонида Моисеевича. Потом он решил вступить в Союз писателей. Это тоже был акт ассимиляции не только для потомков Моисея. Каждый пишущий должен был вступить в волчью стаю других пишущих — таковы были «предлагаемые обстоятельства». Не было никаких формальных оснований, чтобы Фарберу отказать. Несколько книг, масса публикаций. Но он знал, куда шел, и был в видимом напряжении. Союз писателей держал издательский рычаг в своих руках и манипулировал местными письменниками. И пойти больше некуда. Вот это «некуда» надо понять в условиях не московских, а горьковских, когда действительно «некуда».

И Фарбер ждал подсчета голосов, одиноко прислонившись к стенке, в том здании, что напротив Кремля, на площади Минина. Я подошел к нему и сказал нечто тупое: «Ну, что вы нервничаете, Леонид Моисеевич, зачем вам этот союз?» Он ответил: «Вот доживете до моих лет, тогда поймете». Я это понял, даже не дожив до его лет, когда проходил года три бесчисленные секретариаты в Москве, стремясь вписаться все в тот же союз, порог которого потом не переступал годами.

Однажды он попал в троллейбусный скандал. За кого-то заступился, тут же получил в ответ «жидовскую морду» и решил свести обидчика в милицию. Хулиган только этого и ждал. Разинув пасть, он изверг несколько подходящих определений на лысую голову Леонида Моисеевича, на его нос, очки, горло и остальные части не христианского тела. Закончил несокрушимым аргументом: «Все равно нас больше». Аргумент был действительно {397} неотразим, и вести в милицию хулигана Фарбер как-то расхотел. Рассказывая эту историю, он от души смеялся.

Горьковские литературные аксакалы бросили в урну листочки. Объявили перерыв, кто-то курил, кто-то ушел, полагая, что положительный результат предрешен. Говорились ведь только восторженные слова. Фарбер стоял у двери, его тонкие губы были сжаты, близорукие синие глаза затравленно прятались за круглыми стеклами старомодных очков (оправу он так и не поменял). Его завалили. Члены Союза писателей горьковского отделения расходились торопливо, не глядя друг на друга.

В такие минуты человек вспоминал, что он еврей.

На самом деле Фарбер был, конечно, «русский умник», если воспользоваться словечком другого, непопулярного теперь мыслителя с берегов «русского Нила». Горький однажды спросил Владимира Ильича, что он думает о русском народе, и ответ был примерно такой: «Нация талантливая, но ленивого ума. Русский умник — это обязательно еврей или с примесью еврейской крови». Эта нестандартная мысль вошла в первый вариант горьковского очерка о Ленине, опубликованного в замятинском «Русском современнике» в 1924 году. Вскоре журнал был закрыт, и фактическое наблюдение человека, выросшего на Волге, надолго затерялось. Впервые я обнаружил этот журнал на полке у Фарбера в Лапшихе, там и прочитал эти строки.

«Русский умник» Леонид Моисеевич Фарбер был сыном «врага народа», прошел через 49‑й год, через «дело врачей». Страх и память об этом остались, с этим жил, это вошло в плоть и кровь. Казалось, он всегда был в ожидании удара. Рассказывал, как посадили отца. Юношей он приходил защищать его в партком института, пытался доказать, что это ошибка. Парторг отвечал студенту: «Ошибки быть не может. МГБ работает, как часы». Вскоре и самого парторга посадили.

Серая громада Педвуза на площади Минина. Громада была погружена в атмосферу «Мелкого беса» Ф. Сологуба. Жизнь подражала книге. Древнюю русскую литературу читал доцент Мелешков, единственной отрадой которого было издевательство над студентом. Экзамена он ждал, как свидания, сладострастно пытал свою жертву, как пойманную муху, отрывал лапки по очереди. Вынимал какие-то листочки, на которых он во время лекций делал пометки: такого-то числа болтал с соседом, такого-то числа смотрела в окно. Диссертацию он защитил по крестьянскому писателю {398} Семену Подъячеву. Когда даже случайно кто-то произносил имя этого забытого литератора, Мелешков, потупя взор, сообщал: «Мой писатель».

Деканом служил интересный и страшноватый человек Иван Иванович Ермаков. Семенящая походка, сутулость, наклоненная голова с прилизанными волосами, круглые очки, за которыми скрывались проницательные глаза. Он учился в Институте красной профессуры, успел застать аспирантом московский литературный мир начала 30‑х. Это он впервые рассказал нам о том, что такое была жизнь Горького в особняке Рябушинского, отданном в распоряжение «пролетарского» писателя. Иван Иванович неожиданно и очень лично, сильно толковал смысл «Тихого Дона». Он не принял того, что тогда называлось десталинизацией. Оттепель казалась ему какой-то дешевкой, водевилем. К Фарберу он явно ревновал и, будучи деканом, имел много возможностей как-то его ущемить.

Оттепель в соединении с «Мелким бесом» — вот фон. На этом фоне Фарбер сиял. Другого слова не подберу. Необычным, вызывающим была сама любовь к слову, к литературе, к тому, как слово живет в строке. И презрение к псевдолитературе, которая тогда душила все и всех.

Кого он «осолял»? На вступительных экзаменах почти вся группа, и я в том числе, писали сочинение по роману «Как закалялась сталь». При этом было ожидание счастья и переживание неслыханной свободы. Ну, разве это не счастье, что Сталина вытащили из Мавзолея, что опубликован «Один день Ивана Денисовича», что поем «Дежурного по апрелю», сражаемся в КВН и в глаза Ермакову и Мелешкову бросаем с эстрады пламенные строки «Наследников Сталина», только что опубликованных в «Правде». На поэтические вечера в Горьковском педвузе ломали двери. С огромным душевным подъемом, в байковой рубашке в желто-черную клетку я выпевал строки «Треугольной груши» и «Прощания с Политехническим».

Московская эйфория заражала провинцию. На последних курсах мы уже не учились, а митинговали. В газете «За учительские кадры» я опубликовал первый в своей жизни полемический опус, который назывался «Тихо стало на истфиле». Был колоссальный (в масштабах нашего курятника) скандал. Фарбер был признан виновником в инспирации студенческого недовольства. Дело шло к распределению, мне предложили поехать в село Лукояново. Но {399} учительствовать в Лукоянове не пришлось. Вместо школы я попал в завлиты Горьковского ТЮЗа имени Крупской. Пригласила меня туда директор театра Антонина Николаевна Соколова.

Тут надо открыть одну печальную тайну. Дело в том, что дневной средней школы я не закончил. Покинул ее в восьмом классе, решив стать актером. Никаких оснований для этого, как теперь ясно, не было. Я знал множество стихов и любил их громко и выразительно читать окружающим. Тогда это был очень популярный вид художественной самодеятельности. Кажется, в шестом классе именно за чтецкие успехи меня отправили в Артек. Вернувшись из Крыма в Горький, я услышал от некоторых учителей, что такой талант, как у меня, нельзя зарывать в землю. Поверив льстецам, я бросил школу и перешел на вечернюю форму обучения. Вечерняя школа отличалась от дневной тем, что в вечерней школе вообще не учили ничему. Зато у меня было время ходить в Студию при Горьковском ТЮЗе. Меня туда не принимали, я просто приблудился и стал посещать занятия. Там я научился произносить скороговорки («от топота копыт пыль по полю летит», «корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали»). Вызубрил эти штучки, решил, что я уже готовый артист. В спектакле «Золушка» мне поручили роль мелкого животного, а именно мыша, который прибывает вместе с новоявленной принцессой на бал. Роль была бессловесной, но исполнял я эту роль с необычайной ответственностью. Так начались театральные опыты моей жизни.

Эти опыты вскоре прервались. Умер отец, и надо было идти в люди (то есть в строгальщики). На завод «Металлист» я был принят по блату, потому как мне не было положенных лет. У меня не было и положенных для работы строгальщика физических сил. Работа заключалась в том, чтобы зажать деталь в тисках станка и сострогать с поверхности детали некую ее часть. Так вот зажать деталь в тисках я не мог. Прыгал на рычаг, которым зажимают деталь, повисал на этом рычаге всем своим телом, но успеха не имел. Вскоре из строгальщиков был разжалован в такелажники. Перетаскивал из одного угла в другой телевизионные антенны. Работа не требовала ни умственного, ни физического напряжения и потому оставляла время для некоторых размышлений. На заводе «Металлист» я размышлял только об одном: как бы вернуться в любимый ТЮЗ.

Театральная болезнь, поразившая мою душу, разрешилась самым неожиданным образом. Летом 1960 года такелажник завода {400} «Металлист» отправился в столицу нашей Родины и прямо с Курского вокзала прибыл в проезд Художественного театра. Быстро освоился среди абитуриентов Школы-студии, попал в какую-то «десятку» и был допущен до первого тура. Допущенных завели в полутемную комнату, в которой пятном высвечена была небольшая площадка. Вроде лобного места.

Спустя годы я прочитал где-то, что вьетнамцев, промышлявших в советской Москве, правоохранительные органы на лицо не различали. Вьетнамцев делили на десятки и на десятку выдавалась одна общая фамилия. Каждый вьетнамец должен был знать, из какой он десятки. Примерно так же принимали в Школу-студию МХАТ и во все остальные театральные школы Москвы.

Пока до меня дошла очередь, комплекс неполноценности разросся до угрожающих размеров. Казалось, в моей десятке собрались не только высокие и поющие красавцы, но что они еще все раскованны, свободны, почти гениальны, только им не дают эту гениальность проявить. Только-только начинал херсонский хлопец доставать «из широких штанин дубликат бесценного груза», как сидящий в темноте господь бог устало прерывал: «Хватит, давай прозу». Только-только девушка из Рязани начинала подбираться к самому смешному месту басни «Осел и соловей», тот же усталый голос обрывал: «Достаточно». К такому унижению я не был готов, даже пройдя школу такелажников завода «Металлист».

К моменту моего выхода на лобное место гортань пересохла, губы слиплись, внизу живота что-то противно тянуло от страха. Не успел я открыть рот, как из полутьмы раздался голос Усталого: «Очки сними». «Что?» — изумился абитуриент. — «Хочу посмотреть на тебя без очков». Знаете, что такое линзы плюс шесть с половиной? Это мои линзы. Без них я не вижу ничего. Я снял очки, и мир стал мне неинтересен. От прозы Толстого был выслушан первый абзац. Из «Мцыри» две строки, басню просили не читать. Скороговорки, которые у меня от зубов отскакивали, тоже не пригодились. Результаты объявили тут же за дверью, когда десятка покинула помещение. На второй тур из наших «вьетнамцев» не прошел никто.

Вечная благодарность Усталому. Он отвратил меня от актерства, но не от театра. Когда пять лет спустя предложили стать завлитом любимого ТЮЗа, я поверил в провидение. Но что это за насекомое по прозвищу «завлит», я совершенно не представлял. Заведующий литературой? Чтобы меня подбодрить, мама вспомнила, что отец ее в белорусском местечке был грамотеем, писал за {401} всех письма. Он был вроде завлита того местечка. Поскольку с дедушкой, как уже было сказано, к моменту моего рождения немцы успели разобраться, получалось, что я продолжаю семейное дело.

Завлит, как вскоре выяснилось, не заведовал никакой литературой. Он был чиновником по особым поручениям при главном режиссере, который, в свою очередь, настоящую литературу в театр на дух не пускал. ТЮЗ имени жены Ильича оказался уютной болотной заводью. Театром, расположенным в бывшем Купеческом клубе, руководил Виктор Львович Витальев. В «Багровом острове» у Булгакова есть режиссер, который в списке действующих лиц представлен так: «рыжий, бритый, очень опытный». Сказано немного, но исчерпывает портрет режиссерской генерации, к которой принадлежал Виктор Львович. Лысый, бритый, очень опытный, он всю свою жизнь разрабатывал «героико-романтическую тематику». Законопослушен был до последней степени. Придерживался принципа, изложенного Ефимом Григорьевичем Холодовым, известным театроведом той эпохи. Мальчику Ефиму жизненная мудрость досталась от бабушки, которая наставляла его в поезде: «Прожоивай, Фима, и не высоивайся». Виктор Львович «прожоивал» и никогда не «высоивался». У меня отношения с ним совершенно не сложились.

На дворе был 1966 год, мы думали, что это еще начало, а это было предвестие конца.

Борис Наравцевич появился в конце 60‑х, отыскали мы его в Рязани. На излете оттепели в Горьком возник игровой человек, который вернул городу ощущение театра как праздника. Рядом процветала угрюмо-академическая драма, с ее софроновским «Наследством». Пьесу ставил специально приглашенный из Москвы режиссер Л. Рудник. Вальяжный Рудник, еще один «рыжий, бритый, очень опытный», считался специалистом по Софронову. «Наследство» он ставил в разных городах раз пять. Пьесу «набирал» сценически так, как хорошая машинистка текст, — вслепую. Из недр драмы доносились изумительные диалоги: «Рудник: Лилечка (это Дроздовой, ведущей артистке), пожалуйста, здесь сделайте паузу. — Зачем? — Я знаю. Тут будут смеяться. — Лилечка, здесь помолчите одну минуту, не меньше. — Почему? — Здесь будут плакать. Плакали в Воронеже, в Ярославле, и в Горьком будут плакать. — Лилечка, если вы будете хамить, то когда Анатолий Владимирович Софронов приедет на премьеру, он не пригласит вас на банкет».

{402} Под боком софроновской драмы сражались и веселились тюзовские «Три мушкетера». Ну что там было в этих «Мушкетерах», с которых Наравцевич начал завоевывать Нижний? Юмор, песенки, отвага? Там был вольный дух театра. И в песенках тоже. А песенки написал мой приятель Рома Тименчик, мало кому тогда известный завлит Рижского ТЮЗа. Рома старательно читал пьесы, переданные ему режиссером Адольфом Шапиро, обычная его формула была такова: «Очень интересно, но не ставить же». Рома учил рижских актеров, как читать стихи. Ему был во многом обязан своей художественной прелестью спектакль «Чукоккала», одно из самых замечательных явлений театральной жизни 60‑х. Виктор Гвоздицкий, который блистал в той «Чукоккале», кажется, до сих пор помнит уроки Роминой режиссуры стиха. Роман Тименчик, крупнейший современный литературовед, архивист, специалист по русской литературе XX века и по всему на свете, профессор Иерусалимского университета, помнит ли он те свои песенки, что разыгрывали на шахматном поле Горьковского ТЮЗа Александр Палеес и Виталий Сауткин, Николай Тареев и Константин Кулагин?

Это был спектакль о роскошных бравых дураках, готовых погибнуть и погубить множество людей из-за подвесок королевы. Безумная фанатическая преданность химерической идее весело развенчивалась. Нам это казалось тогда ужасно смелым. И публике тоже казалось. Это был едва ли не последний праздник непослушания, когда вокруг все уже было совсем безрадостно.

Б. Наравцевич был, что называется, легким человеком. И эту легкость неожиданно и изящно вносил в постановки классики. Он поставил «Двенадцатую ночь» раскованно, уловив свою музыку в этой загадочной цепочке розыгрышей. Он не читал Бахтина, знал книгу из пересказа. Но ему и не нужно было читать, потому что он обладал быстро воспламеняющимся воображением. Ему хватало намека. Он умел восторгаться чужим успехом. Посмотрев что-нибудь новое у Эфроса, Любимова или Товстоногова, по-детски огорчался: «Ну, я так никогда не смогу, потому что я бездарен». Будучи провинциалом, он избрал себе в собеседники и соавторы Сергея Бархина, художника, чья непровинциальность и глубочайшая одаренность наложили свой отпечаток на сам облик горьковского театра.

Сергей Бархин появился в нашем городе как заморское чудо. Он «косил» под Джона Леннона, был обряжен в длиннющее пальто, {403} стильную шляпу, носил элегантные усы, серые брюки в обтяжку, специально для него изготовленные Славой Зайцевым, а также узконосые ботинки, на которых он скользил по горьковским мостовым, как на коньках. В общежитии ТЮЗа начались страстные философические беседы, в которых Сережа безусловно лидировал. Другого такого спорщика и парадоксалиста я еще не встречал. Все наши артистки в него повлюблялись, он же, в свою очередь, вошел в театр как в семью, как в свой дом. Он сроднился не только с актерами, но и с нашими уникальными «евдокимычами» — электриками и столярами, верой и правдой служившими театру.

После грандиозных масштабов МХАТа или Театра Советской Армии смешно вспомнить, из чего все делалось. Но ведь делалось! На работу ходили как на праздник, выпивали, веселились, сочиняли капустники, отмечали премьеры. И город стал ломиться в детский театр. В театре возникла компания людей, способных работать сообща. Могу признаться, что никогда больше, ни в одном театре, в каком приходилось работать, такой компании не было. Ефремов в течение двадцати лет не уставал подшучивать над моим тюзовским происхождением. Но мне казалось, что он мне завидует, честное слово. После Центрального детского, после «Современника» у него своей компании так и не возникло.

Кто бы ни появлялся в Горьком, его немедленно затаскивали в ТЮЗ. Приедет Евгений Евстигнеев, — давай рассказывай, что там с «Современником». Появится Юрский с новой чтецкой программой, — все бегут в филармонию, а потом ночь напролет Сергей Юрьевич беседует с Юлием Осиповичем Волчеком, диссидентом горьковской критики. А я в качестве «юного друга» разделяю беседу, а потом, раздевшись до пояса (жара 72 года), имею честь проводить по рассветной Свердловке обожаемого артиста Юрского в гостиницу «Москва».

Сергей Юрский открыл, что значит «держать паузу». В рассказе Зощенко он изображал милиционера, который ведет дознание по факту воровства. Каждый раз, когда актер доходил до простейшей служебной фразы «милиционер говорит», он затихал, тупо уставившись в одну точку. Пауза держалась полминуты или даже минуту. Зал замирал. А потом люди физически начинали понимать, что это значит — «милиционер говорит». Какой это сложнейший процесс, как двигаются в милиционерском мозгу заржавленные шестеренки, как подбираются со дна души и мозгов {404} немногие слова, как соединяются они вместе в простое предложение.

В конце 60‑х в тюзовском общежитии появился Владислав Дворжецкий. Он уже снимался у Алова и Наумова в «Беге», а в Горький приехал проведать отца и мачеху Риву Левитэ, которая служила режиссером в нашем ТЮЗе. До чего ж уютным оказался этот Хлудов из Омска, с большими залысинами, молодым лицом и странными, косо посаженными огромными глазами, от которых нельзя было оторваться. Хлудов заселился в общаге, в нашей комнатенке, починил проводку, стал вязать шапочки моей жене Тане и ее подружкам и навсегда купил старообрядку-тещу разъяснением того, как правильно вывязывать пройму. Про Владика я накатал статейку в местную комсомольскую газету, они поместили его портрет, но в верстке все как-то сместилось, и лицо Дворжецкого с трагическими глазами попало под шапку: «Кто убил Мартина Лютера Кинга».

Тогда же написал о Владике письмо Елене Сергеевне Булгаковой, просил ее познакомиться с моим новым другом.

Старший Дворжецкий, Вацлав Янович, был первым артистом Горьковской драмы. Там же подвизался и режиссер Ефим Табачников. Парочка в виде Дворжецкого и Табачникова была вполне замечательной. Один — красавец, шляхтич, сиделец-пересиделец, рыбак, автомобилист, охотник, пасечник, антисоветчик. Второй — миниатюрный усач с местечковым акцентом, вспыхивающий по любому поводу и без повода, неуемный, озорной, пьющий, философствующий. Несколько дней в народном ополчении под Москвой Фима Табачников лежал среди убитых, кто-то его откопал. Он учился в ГИТИСе у Андрея Лобанова, с гордостью говорил о себе довоенном: «Я тоже ходил в брючках гения». В этих брючках он прекрасно поставил «Ричарда III» с Владимиром Самойловым — Ричардом и с Дворжецким, который играл Бэкингема. Специально для Вацлава Яновича он придумал пьесу «Жили были старик со старухой».

Дворжецкий не имел званий. Его званием было «зэк с восемнадцатилетним стажем». Он этим званием гордился. Написал в конце жизни книгу под названием «Этапы большого пути». Горьковскую драму он покинул в день своего шестидесятилетия, что поразило город. Вернулся в природу, отрастил седую бороду, которая придала его красивой голове еще один визуальный оттенок: в Горьком объявился вылитый Хемингуэй. Вацлав Янович растворился {405} в охоте, рыбалке, починке старой «Волги», мелком кустарном производстве. Он стал жить для себя и сниматься в кино для денег и удовольствия.

Фильм «Бег» выйдет весной 1970 года. На премьере фильма Владик встретит Елену Сергеевну Булгакову. Потом расскажет, с каким испугом Елена Сергеевна обнаружила на одном из режиссеров фильма черную рубашку. Она верила в такие приметы. Она умрет через несколько дней. Омский Хлудов переживет ее на несколько лет. Сердце остановилось, когда ему не было сорока. Омский зэк Дворжецкий переживет сына на десятилетия. Режиссер Рива Левитэ переживет и Вацлава Яновича, и его сына Владика, и другого сына. Женю Дворжецкого, который рос у нас под тюзовской лестницей и был похож на остроносого ежика с густыми иголками-волосами.

В начале 70‑х от эйфории не осталось и следа. Тюзовское братство стало распадаться. Время диктовало новые правила театрального поведения. Наравцевич должен был ставить что-то официальное, ту же «Мать» Горького или что-то про Гайдара. Эти вещи он старался делать так, как уже научились в Москве. Сохраняя внутреннюю дистанцию, переналаживая текст. На серьезное предательство театра он был не способен. Даже физически не способен. Если надо было пойти в обком, он готовился неделю.

«В Рязани грибы с глазами, их едят, а они глядят». Наравцевич заставлял вспоминать эту присказку. Как-то в Рязани в его театре поставили пьесу В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще». Обком запретил. Декабристы, намеки, Третье отделение и т. д. Главрежа вызвали куда надо и велели на собрании осудить спектакль (ставил не он, а приглашенный им из Москвы режиссер). Ослушаться он не мог, но и выполнить приказ не мог. Повторяю — физически не мог. Вот его рассказ о самом себе, который остался в памяти. Борис Абрамович вышел осуждать, и у него пропал голос. Он не мог говорить и начал что-то сипеть. Связки разомкнулись, его чуть удар не хватил. Посипел, посипел, но не осудил никого «русский умник».

В Горьком Наравцевичу тоже приходилось сипеть. Местная власть была пострашнее и понаглее рязанской. Культурой заправлял Анатолий Степанович Люсов, белокурый голубоглазый мужик, что называется, кровь с молоком. Это ему принадлежал знаменитый афоризм в связи с пьесой Шатрова о Ленине: «Большевиков в Горьком не будет». Он все время путал слова обаяние и обоняние. {406} Начинал он электриком на заводе «Красная Этна», был выдвинут наверх, как он сам признавался, за особое идеологическое чутье. За обоняние-обаяние. «У меня клапана работают (клапана с ударением на последнем слоге), я всего три страницы пьесы прочитаю, — а уже клапана открываются, чувствуют заразу!» — это он мне толковал однажды, запрещая пьесу о 16‑летнем Гайдаре. Когда Люсов начинал говорить, Наравцевич сжимался, переставал существовать, лицо его заливалось краской то ли стыда, то ли непреодоленного волнения перед зрелищем бесстыдной власти. Он нуждался в поддержке, и поддерживала его Москва.

Был тогда клан советских детских театров. Штабом того клана был кабинет детских театров ВТО, а в нем заведующая Мария Исааковна Пукшанская. Это был человек огромной воли. Ну, вылитая Голда Меир. Ума палата, партийность каких-то чистейших корней (она была еще до войны партработником в Минске). Вот она и создала внутри большой советской системы свою систему детских театров. Система Марии Исааковны работала в автономном режиме. В кабинете на Страстном бульваре (туда отселили с улицы Горького тюзовцев и кукольников) разноцветные птицы в клетках перескакивали с жердочки на жердочку, все им подбрасывали корм, а птички в ответ что-то божественно веселое напевали и нащелкивали. Неволя их не смущала. В детском кабинете работали люди, которые умели каким-то чудесным образом защищать художников своего клана и даже внушать им мысль об относительной свободе, которая им дарована.

Душою дела постепенно стала Мария Осиповна Кнебель, которая не раз приезжала в Горький со своей режиссерской лабораторией. Смешная, крохотная, похожая на веник, как сказал бы Олеша, она обладала невероятно ясным, точным, добрым и талантливым умом. Через нее шел ток от Михаила Чехова, от Станиславского, от старого МХАТ. Мария Исааковна Марии Осиповне служила истово, так же истово она помогала некоторым неформальным лидерам детского театра. «Она ко мне относится, как секретарь райкома к Моцарту», — сострил однажды один из них, и это было очень точное определение. Мария Исааковна знала, в какой стране живет. В годы войны она выводила белорусский театр из окружения. А потом она много лет в ВТО проработала под началом Михаила Ивановича Царева, что закалило ее дух. Один ученик Кнебель, попавший в стены Малого театра, на вопрос, почему он оттуда не бежит, а продолжает беспрерывно {407} обслуживать Михал Иваныча, поднял палец вверх и произнес почти мистически: «Ты ничего не понимаешь. Михаил Иванович в свои восемьдесят Днепр переплывает!» Мария Исааковна знала, что Михаил Иванович переплывет и Днепр, и Янцзы. Но она как-то с ним ладила, умела его сдерживать. Михаил Иванович по неизвестным мне причинам дал детским театрам некую автономию и поручил нас опекать Марии Исааковне. И Наравцевич, и весь тюзовский клан много лет зависели от невысокой строгой женщины в темных роговых очках, которая окружила себя птицами в клетках. В конце концов ее, конечно, убрали из ВТО, доживала свою жизнь Мария Исааковна в кукольном театре Образцова. О прошлом говорить не любила, новой свободы не понимала и только иногда поглядывала на нас строгим укоризненным взором.

Как ни странно, и Анатолий Степанович Люсов закончил свою жизнь в кукольном театре. Уже в иные времена я приехал в Нижний и меня завели в кукольный театр, который обрел новое помещение, хотели похвастаться. Из старого кукольного я помнил замечательного режиссера и лошадника Юрия Елисеева, который никак не мог сообразить, как именуются главные ветви нашей власти. Он всегда благодарил райком КПСС и райисполком КПСС — к ужасу Анатолия Степановича, отвечавшего за культуру. И вот приводят в этот новый кукольный, где давно уже нет Елисеева, и снимает с меня пальто какой-то крепкий с поседевшей шевелюрой старичок, заглядывает в глаза, улыбается как давнему знакомому. И вдруг остро сознаю, что старичок этот, заискивающий перед московским гостем, и есть гроза моей юности и один из хозяев этого города Анатолий Степанович Люсов. Кончилась его власть, и приютили его в кукольном театре.

Да, от топота копыт пыль по полю летит. А корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали.

## **{****408}** Как всем известно…

Старая шутка Валентина Катаева (из очерка о Станиславском): «Ввиду того, что очевидцы, как известно, отчаянно врут, а историки тоже врут, но более правдоподобно, — предупреждаю, что, будучи очевидцем, не смогу не врать».

Хочу обратить внимание на одно стилистическое ухищрение. Для усиления эффекта писатель употребляет невинный оборот «как известно». При помощи двух слов желаемое выдается за действительное.

Мемуарист Ю. Елагин, находясь за границей и не имея под рукой документов, сочинил легенду о том, как Мейерхольд громыхнул на Всесоюзной режиссерской конференции гневным антисоветским монологом. Книгу «Темный гений» писал человек, который не держал в руках стенограммы, но доверился слухам, которые бродили в довоенной Москве. Тогда люди театра считали, что Мейерхольд выступил, должен был выступить с такой речью.

Критик В. Соловьев, находясь в отрыве от родины, сочинил мемуары об Анатолии Эфросе. Среди прочего он сообщает о том, как умер замечательный режиссер. Оказывается, его вызвал на проработку министр культуры, и он там прямо на его письменный стол и свалился от сердечного удара. Мемуарист не сомневается, что это так и было. Во-первых, соответствует общей картине взаимоотношений прогрессивного художника и кошмарного государства, а во-вторых, ну, это же теперь «всем известно».

Г. Заславский накануне столетия МХТ решил прояснить сюжет раскола театра. На страницах самой независимой газеты в интервью с Т. Дорониной журналист сообщил актрисе (подчеркиваю, не Доронина журналисту, а он ей): «Были конкретные исполнители при разделе. Упоминают пишущую машинку Шатрова, был Смелянский, было экономическое обоснование Рубинштейна».

{409} Подобно бабелевскому герою, Заславскому очень хочется, чтобы роскошная русская женщина осталась им довольна. Он подсказывает ответ. Поставив рядом три фамилии (ни Рубинштейн, ни Шатров с его загадочной «пишущей машинкой» не имели никакого отношения к разделу), он подыгрывает актрисе в пошлости, до которой ее унизили обстоятельства. То, что МХАТ разделили «инородцы» — ну, это же теперь «всем известно».

Я был не наблюдателем раскола МХАТ. Я был его участником. Как очевидец, я боюсь соврать. Поэтому по давней привычке решил заглянуть в архив и посмотреть, что там осталось от событий пятнадцатилетней давности. Много осталось! Документы цеховых собраний, профсоюзных и партийных сборищ, протоколы худсоветов, даже подметные письма, что вывешивались для всеобщего обозрения. Надо бы все это опубликовать, чтобы помочь будущему историку врать более правдоподобно.

Документы, конечно, не полны. Часто не хватает той самой живой детали, которое сито протоколов не удерживает. Вот собрание актерского цеха. Осень 1986 года. Ефремов только что обнародовал идею раздела. Страсти кипят. Видимо, в те дни Правительство то ли сократило, то ли реорганизовало Агропром. Актеры тут же примеряют ситуацию на себя, и артист М. Горюнов на пафосе возражает Ефремову — актеров трогать нельзя и с Агропромом их сравнивать кощунственно: «Агропром — это начальство, их потому и сокращают. А мы пахари, а пахарей никто не сокращает».

Все правда. Но реплики Ефремова, которая осталась в памяти от того собрания, в протоколе нет. Той реплики, которая дает документу душу. А душа была в том, что после гордой фразы об актерах-пахарях Ефремов вдруг спросил Горюнова: «Это ты-то пахарь?» И все собрание, столь накаленное, разрядилось смехом. Тут не было ни оскорбления, ни презрения крупного актера к актеру, так скажем, некрупному. Это было спрошено с сочувствием, как врач адресуется к больному, страдающему манией величия. «Ну, что ты, миленький, какой же ты пахарь, окстись».

Таких вещей протоколы не хранят, а без них история раскола есть история заурядного советского трудового скандала, который на сегодняшнем языке назывался бы борьбой за фирменный знак. Одна группа актеров, проработавших в легендарной фирме много лет, поняла, что Ефремов пытается отлучить их от классической сцены в проезде Художественного театра с возможной потерей {410} в дальнейшем статуса артиста МХАТа. Другая же группа никакого раздела не боялась, поскольку была уверена, что МХАТ будет там, где будет Ефремов.

С самого начала О. Н. совершил непоправимую ошибку. Он не продумал человеческих последствий своего предложения о разделе, пошел поперек психологии театральных «пахарей», так хорошо ему известной. Он импровизировал там, где импровизировать было нельзя.

Импровизация началась в Ленинграде, на гастролях. В гостинице «Европейская» он собрал у себя в номере ведущих актеров и объявил о своем намерении разделить труппу на две части, чтоб устроить некое соревнование между ними. В труппе было тогда больше 150 актеров, многие из которых или не играли вообще, или играли крайне мало. К тому же Ефремов в своих спектаклях занимал не более трех десятков артистов, которые фактически образовали внутри громадной труппы МХАТа его собственную группу. Эта группа собиралась и отбиралась все годы его мхатовской жизни. Он пытался реформировать театр в пределах существующей системы. Он делил труппу на основную, переменную и вспомогательную, набирал все новых и новых актеров, создавал «совет старейшин», пытаясь превратить огромную труппу в некое подобие семьи. Все попытки закончились конфузом. На обсуждении «Тартюфа» Смоктуновский хотел похвалить одного актера, но затруднился с фамилией: «Вот этот мужчина очень неплохо играет». Так существовала мхатовская «семья», где родственники не знали друг друга в лицо.

Идея раздела МХАТ казалась немыслимой в советские годы. В середине 30‑х эту идею лелеяли основатели, подыскивали какое-то новое помещение, в которое можно было бы «отселить» часть огромной труппы, которой они уже не могли эффективно управлять. Даже к Сталину Станиславский обращался за помощью. Весной 86‑го идея размежевания попала в масть перестройке. Звонок Горбачева после «Дяди Вани», его обещание «раскрутить маховик» страны, ощущение Ефремова, что это, может быть, последний шанс реформировать театр, — все сошлось. О. Н. не видел особых проблем в разделе, как Горбачев, вероятно, не видел особых трудностей в том, чтобы дать людям немного воли. Ефремов же не предлагал сократить актеров, или выгнать их на улицу, или даже отделить их от МХАТа. Первоначальная идея была в том, чтобы устроить две труппы *внутри* Художественного театра. Ведь из этих {411} 150 актеров, как потом подсчитают его недруги, Ефремов сам привел в театр больше сотни. И не знал, что с ними делать. Договорной системы не было, взаимной ответственности не было. Было что-то вроде крепостного права даже без Юрьева дня. Для той группы, которая согласится пойти за ним, О. Н. предлагал гораздо более жесткие условия: контрактную систему, «товарищество на вере» и все иные вполне мифологические прелести. Тем, кого он брать в свою группу не хотел, предлагалось самим определиться по главным вопросам. Так трактовалась идея демократии: зачем, мол, я буду им навязывать, пусть сами всё решат, выберут свой худсовет, правление, дирекцию, подыщут главного режиссера и т. д. Он спешил, ему было важно как можно скорее размежеваться, а уж потом обсуждать «детали». Но дьявол, как говорят, живет и прячется именно в «деталях».

Первое возражение пришло со стороны «своих». Иннокентий Михайлович Смоктуновский, выслушав идею раздела, мягко засомневался: «Олег, это все замечательно, что ты говоришь, но мы тут все уже пенсионеры, не поздно ли?»

Не поздно, никогда не поздно. Он не знал этого слова — «поздно».

Осенью 86 года начались собрания. О. Н. стал продвигать свою идею сначала на парткоме, потом на худсовете. Партком был против, худсовет — «за». Многие актеры не понимали, куда они попадают, в какую группу. О. Н. не раскрывал карты, боясь, что списки, будь они опубликованы, унизят саму идею раздела. Ведь он хотел разделить не актеров, а театр, сделать два МХАТа под одной крышей и под своим общим руководством. Тут была, вероятно, вторая стратегическая ошибка. В результате неясности каждый сам для себя стал решать, в какую группу он попадет при разделе. Многие не знали. Не знала Пилявская (ее судьбу решали рейтинговым голосованием уже после раздела). Не знала и Татьяна Васильевна Доронина. Теперь, пятнадцать лет спустя, могу сказать: О. Н. и в голову, конечно, не приходило, что Доронина останется не в его группе. Он ценил ее как актрису, собирался с ней работать. Кто-то, видимо, успел внушить Татьяне Васильевне, что в ефремовской группе ей нет места. История театра полна таких вещей: мелкая интрига запускает механизм катастрофических событий, начала которых уже никогда не распознать.

Все остальное в этом разделе — скука, пошлость театральной склоки, «когда начальство ушло». Ефремов ничего уже не делил. {412} Он совершил толчок, взрыв, дальше все пошло по законам цепной реакции. В цепной реакции авторства не сыскать. Актеры грызлись между собой, ожесточались, хватались за привычные в нашей стране орудия борьбы. Наверх пошли «коллективки». Одну «коллективку» отправили даже в Комитет партийного контроля М. Соломенцеву. Это письмецо почему-то оказалось на общей доске для прочтения всего театра. Письмецо было составлено в форме доноса и впервые публично затрагивало болезнь Ефремова. Причем в опасном для него идеологическом плане: где-то в Болгарии, завернувшись в национальный флаг дружественной соцстраны, Ефремов вещал с балкона какую-то антисоветчину. В ответ на это письмо собрались на экстренный худсовет. Там были Смоктуновский, Табаков, Евстигнеев, Калягин, Любшин, П. Щербаков, А. Степанова — практически все ведущие актеры театра. Ефремов, кажется, потерял равновесие. Удар пришелся по самому больному месту, он стал защищаться и впервые в этой истории приоткрыл какие-то карты. Оказывается, он думал о руководителе второй группы. И на эту роль намечал Всеволода Шиловского (как потом оказалось, одного из авторов «коллективки»). Протокол сохранил слова, обращенные Ефремовым к худсовету: «В данном случае Шиловский ведет себя как подлец. Он был первый за разделение, но после показа спектакля “Ах, Маня” я понял, что он не получит поддержки на лидерство второй группы. Он просил себе звание народного артиста РСФСР, чтобы быть во главе второй группы. А Татьяна Доронина дважды приходила ко мне в кабинет, требуя определенных ролей и отказываясь от тех, что ей предлагали. Эти несколько человек “завертели” других актеров, обиженных, не удовлетворенных своим положением. Ведь те, кто организует оппозицию, заседают ночами, вырабатывают письма, речи, телеграммы. Я лично ничего не боюсь. Я предлагал собрать труппу и режиссеров, а А. Борзунов собрал 240 человек, куда вошел и оркестр (а оркестр знает, что он театру не нужен, и естественно идет против разделения), и пенсионеры, и суфлеры, и помощники режиссера».

Впервые О. Н. понял, какие подспудные силы он развязал. Его актеры ведут себя по-разному. «Надо ответить на этот пасквиль» — это Е. Евстигнеев. Марк Прудкин, вооруженный опытом театральной борьбы 20‑х годов, когда он входил в состав молодого руководства МХАТ, торжественно провозглашает: «Я считаю, что над Художественным театром нависла катастрофа, о чем я сказал министру. {413} Мое предложение резкое, но этот вопрос может решить только Политбюро. Вопрос этот — быть или не быть Художественному театру». Калягин предлагает всем тем, на ком держится репертуар нынешнего МХАТ, подать заявление об уходе и тем самым решить проблему явочным путем. После таких писем, после такого «криминала» (это В. Сергачев) работать вместе нельзя. Олег Табаков, имеющий свой немалый опыт театральной борьбы, более практичен. Он хорошо знает систему и предлагает воспользоваться ее правилами: «Прочитанное сегодня решение цехового собрания от 12 марта требует внятной политической, этической квалификации… Необходим серьезный ответ на него на бумаге. Члены партии должны пойти в ЦК КПСС, другая группа в Верховный Совет к Громыко, еще одна группа в СТД, а молодежь в ЦК ВЛКСМ. Надо протестовать на всех уровнях, называть вещи своими именами, надо всем действовать, так как трудно уже стало играть вместе».

Замечательна реакция Смоктуновского. Он реагирует так, как реагировал бы князь Мышкин: «Наша не активность — хороший признак. Нельзя никаким ответом отвечать на ложь. Фактически разделение уже произошло».

Выступают Мягков, Любшин, Виктор Сергеевич Розов, Александр Гельман. Коллективка, внешней целью которой было предотвратить раздел, добилась обратного. Запрещенный удар по Ефремову, попытка его идеологического шельмования завершили дело. Ефремов просит актеров успокоиться и ни в коем случае не подавать заявления об уходе: «Вы подведете и меня, и Степанову».

Никто уже не мог успокоиться. Скандал стал публичным фактом, вписался в эпоху первоначальной гласности. Сначала А. Караулов в «Огоньке», а вслед за ним и десятки других изданий стали обсуждать и смаковать детали конфликта. «Враги сожгли родную МХАТу» — так пели на капустниках эпохи застоя. На перестроечных капустниках остроумные ленинградцы сочинили иную песенку: «Он сломал подруге руку, плюнул в девичье лицо, и ребята написали другу на друга письмецо».

Ефремов хотел вернуть театр в эпоху «товарищества на вере». В реальности театр погрузился в пещерную склоку. Татьяна Васильевна выступала в роли «защитницы обездоленных», прямо с Ефремовым старалась не сталкиваться, выбрав иную стратегию. Главной мишенью она избрала завлита МХАТа. Это было тактически верно, поскольку переводило социальный, художественный {414} или какой хотите конфликт в Художественном театре в привычное у нас русло. Впервые прозвучал мотив национальной окрашенности раскола. Уверен, что никаких серьезных убеждений на этот счет у Татьяны Васильевны не было и нет, она просто ухватилась за привычный спасательный круг. «Если в речке нет воды, значит, выпили жиды». Вот и вся премудрость — на уровне моего канавинского двора.

На этом уровне Ефремов разговаривать не хотел и не мог. Он выносил идею раздела в глубине своей истинно мхатовской души, он ее вымечтал, выстрадал. Он не смог ее реализовать. «Хотели, как лучше, а получилось, как всегда». Я помогал Ефремову тем, чем мог. Словом, аргументом из истории, текстом. В конце скандального размежевания он решил собрать труппу, только труппу, без оркестра, помрежей и суфлеров. Он хотел поговорить со всеми актерами без исключения, хотел посмотреть им в глаза. И высказать все до донышка. Силы его были на исходе. Он был нравственно подкошен. Ночами слушал аудиокассеты собраний, которые ему приносили доброжелатели. После одного такого прослушивания О. Н. сказал, что ему не хочется жить.

Перед последним собранием еще единой труппы он попросил меня помочь составить текст его выступления перед актерами своего театра. Он прекрасно говорил, когда был в силе. В тысячу раз мощнее, чем я бы мог вообразить себе его речь (когда пишешь за другого, то всегда влезаешь в его шкуру и пишешь не от себя, а от его имени). На этот раз, видимо, сил не было. Он опасался враждебных глаз, выкриков, опасался, что нужных слов у него не хватит. Подметное письмо, вывешенное на обозрение театра, развязало животные инстинкты. Он сравнивал это с разборками его воркутинской юности, когда вынуты ножи и любой удар не считается запретным. Мы говорили много часов подряд, он еще и еще раз объяснял смысл своей затеи, что она не угрожает истинным артистам, что невозможно работать в системе государственно-казенного театра, что идея МХАТ абсолютно извращена, что нельзя сравнивать МХАТ с Василием Блаженным, потому что МХАТ — это не здание, не собор, не сцена в Камергерском, а именно идея, план идеального театра и т. д. Если б я мог написать так, как он говорил! Под утро я сочинил обращение. Это были его идеи, которые я постарался не исказить. Он зачитал текст оглушенному собранию. Мало в моей жизни было текстов, написанных с такой болью за чужого мне человека, с которым жизнь породнила.

{415} Собрание ничего не решило, но нарыв прорвался. И тогда Олег Табаков, которому надоела эта волынка, предложил всем, кто поддерживает Ефремова, перейти в другое помещение и выбрать свой художественный совет. Раскол получал организационное оформление. В апреле 87 года Правительство РСФСР узаконит этот раскол своим актом, и начнется дележ имущества.

Самые важные события разворачивались внутри ефремовской группы после раздела. Буквально в первые же дни стало ясно, что арифметически разделенная труппа — 80 на 80 — это не та семья, о которой О. Н. мечтал. Более того, все проблемы ненавистного ему прошлого не только не исчезли, но даже умножились, обострились. Задала тон «контора». Организационные новации — четыре директора вместо одного — привели к ожесточенной склоке среди этих четверых. Цепная реакция размежеваний проникла в кровь. Еще не родившись, новый театр стал разрушаться изнутри. Ведущие актеры ефремовской группы один за другим покидали его. У каждого на то были свои резоны, свой перечень болей, бед и обид. Свободный новый МХАТ оказался в ловушке. Вспоминали по этому поводу Станислава Ежи Леца: «Ну, пробил головой стену. Как ты теперь себя чувствуешь в соседней камере?»

Постепенно Москва привыкла к двум МХАТам. Каждый из них был поражен своей бедой. Затихли страсти. Начались мемуары. В мемуарах Татьяны Васильевны мне уделено особое место, сразу же после рассказа об отце Васе, который брел в свой поселок и повстречал на своем пути стадо коров. Вот тут-то в скобках в связи с коровами и появилось неожиданно мое имя. «Простите меня, Анатолий Миронович Смелянский. Я опять оскорбляю ваш изысканный вкус. Я обращаю ваш утонченный взгляд на коровьи лепешки, на грязные крестьянские мозолистые ноги, на все, что так не любите вы и так презираете. Простите! Не гневайтесь! Не строчите следующей статейки про мое, столь примитивное и “упрощенное”, глупое происхождение. Вы “глава” над всеми театральными критиками. Вы вхожи в верха, вы преподаете в Америке, вы читаете лекции о МХАТе, который так настойчиво уничтожали. Вы первый среди избранных, из тех, кому ненавистно само понятие “русская деревня”. Видите, я все понимаю, я даже сочувствую вашей чрезмерной степени ненависти, ведь она для вас мучительна. Но я ничего не могу “исправить” в своей жизни и в своем рождении, чувствуя и понимая ваше отвращение ко мне».

{416} Одна приятельница, прочитав мемуары Татьяны Васильевны, обрадовала: «Ты знаешь, она тебя любит. Вот, богом клянусь, по-женски это чувствую. Или, по крайней мере, любила. Такой ненависти без любви не бывает».

Насчет любви — не знаю. Знаю другое: была иная Доронина. Раздел и все, что последовало за ним, испепелило прежнюю Доронину. Звезда товстоноговской сцены, она не была готова играть роль новой коммунистической Пасионарии. Она знала цену тому режиму, который по логике борьбы стала теперь яростно защищать. Она первой читала рукопись моей книжки о Булгакове и потом говорила существенные вещи. Т. Доронина, приглашающая С. Кургиняна поставить булгаковский «Батум» с финальной кодой в виде гимна со словами «нас вырастил Сталин на верность народу»? Этого нельзя было представить и в страшном сне. Не знал я тогда ничего про Васю-пастуха и про ее ярославскую деревню, как она не знала ничего про моих уничтоженных предков из белорусского местечка, что занимались теми же самыми коровами и быками. Эту тему мы с Татьяной Васильевной никогда не обсуждали. Мы обсуждали чуть ли не каждый день возможный репертуар: что Доронина могла бы играть в Художественном театре. Она готова была играть каждый день, у нее не было никакой иной жизни, она была актриса, только актриса. И она была премьерша, причем не просто Аркадина, а как бы Аркадина, которая чувствует и ведет себя, как Нина Заречная. После Ельца. Татьяна Васильевна попала в театр, который мало считался с актерскими желаниями. Она оказалась под началом режиссера, который премьерство выжигал всеми доступными ему способами.

Помню, как Татьяна Васильевна появилась в Художественном театре. Начало 80‑х, худсовет не разделенного МХАТ СССР имени Горького. Ефремов только что вернулся от министра культуры Демичева. Тот попросил: «Возьми Танечку в театр». Демократ Ефремов «советуется» с худсоветом. Долгая пауза. Молчат актрисы, годами не получающие новой работы. Молчат старейшие, которые помнят Т. В. по первому периоду ее работы в Художественном театре. Высказался один Смоктуновский. «Олег, не буду тебе подробно объяснять, но прошу тебя: не делай этого».

Он сделал. Он был театральным стратегом, любил всякие противовесы и напряжения. Он знал характер и дарование Дорониной, полагал, вероятно, что ее появление во МХАТе подтянет женскую половину труппы и ему будет легче вести этот сложнейший театр.

{417} В глухой полемике, которая идет много лет между театральными людьми, нельзя отыскать логики. Никто не помнит начала, никто не ожидает конца. Любое слово провоцирует, возбуждает, подогревает воображение. Заведомую ненависть к русской деревне, как выяснилось после некоторых изысканий, Татьяна Васильевна вычитала в давней моей статье, которая называлась «Сто лет коров доили». Эту цитату из горьковского «Клима Самгина», направленную в адрес русской интеллигенции, я использовал по отношению к МХАТу, который начинал готовиться к столетию. Полный текст звучал так: «Сто лет коров доили — вот вам сливки». К русской деревне и пастуху Васе это не имело никакого отношения.

Татьяна Васильевна, как уже было сказано, почти никогда не затрагивала самого автора раздела. Напротив, при редких встречах улыбалась ему, иногда называла «Олеженькой». Вся страна помнила их прекрасной парой из «Трех тополей на Плющихе», и эта тема доигрывалась актрисой. Когда Ефремова не стало, по всем телевизионным каналам прежняя Доронина по-русски, по-бабьи, белым звуком оплакивала уход партнера: «Опустела без тебя земля». Пока Ефремов был на этой земле, он тоже старался не вступать в публичную полемику с актрисой. «Неужели ты не понимаешь, что нельзя мне отвечать. Раз отвечу — и тут же встану на один уровень с ней, окажусь в одном смысловом поле».

Однажды ему все же пришлось столкнуться с Татьяной Васильевной. Эта трагикомическая история стоит того, чтобы остаться в истории театрального быта. Из Лос-Анджелеса прислали в театр русскую газету под названием «Контакт», в которой некий В. Вик взял большое интервью у Т. В. Дорониной. В Америке Татьяна Васильевна высказалась по московским делам с явным учетом тамошних «русскоязычных» читателей. Персональный состав губителей национального театра претерпел изменения. «Разделение МХАТ придумано совершенно кулуарным образом: за него было только три человека — Смелянский, Ефремов и Табаков». Дальше про меня уже речи нет, но зато в адрес истинного автора раздела Татьяна Васильевна не пожалела эмоций. В союзники она взяла Бориса Ливанова, который — по словам Татьяны Васильевны — после назначения Ефремова становился возле входа в театр и кричал, обращаясь к публике: «В Художественном театре — Самозванец! Во МХАТе — Гришка Отрепьев». Оказалось, уже в 1970 году Т. Доронина была обеспокоена {418} судьбой «стариков», которых могут вытеснить те, кто пришли за Ефремовым из «Современника». «И когда я спросила: “Олег Николаевич, а как же артисты старшего поколения МХАТа смогут уживаться с вашими молодыми актерами?”, он сказал очень просто: “Подохнут”».

«Старики» пригласили Ефремова в Художественный театр, и именно с ними, а не со своим поколением у него установились содержательные, серьезные, глубокие отношения. В его спектаклях многие из легендарных «стариков» исполнили свое прощальное соло. Это факт, который пока еще никто не оспаривал. Что же касается Б. Ливанова, то тут легенды и факты мхатовской истории замечательно переплетаются. Многие годы Борис Николаевич входил в руководство МХАТ и был глубоко оскорблен тем, что «старики» совершили «сговор» за его спиной. Не известно, стоял ли Ливанов у проходной театра и обращался ли к проходящей публике по поводу Ефремова — Гришки Отрепьева. Зато документально известно, что 22 июля, еще до официального утверждения Ефремова худруком МХАТ (это произошло на заседании секретариата ЦК КПСС 19 августа 1970 года), артист обратился с упреждающим письмом к Генеральному секретарю ЦК КПСС. И там он не про Гришку Отрепьева вспоминал, он атаковал Ефремова как противника, создавшего идеологически порочный театр «Современник». «Творческая практика театра “Современник” и его руководителя О. Н. Ефремова последовательно и настойчиво утверждает определенную линию, а именно: в области идейной — претенциозное фрондирование, в области художественной — полемику с искусством МХАТ». Фрондерству актер противопоставлял свое видение будущего МХАТ: «Не улучшать социализм, “сделать его пригодным для человека”, а улучшать человека, сделать его пригоднее для социализма».

Так отозвалась в письме задушенная «пражская весна».

В доверительном письме генсеку артист выложил за много лет до Дорониной все ту же козырную карту: инициатором сговора по внедрению идеологически порочного Ефремова в МХАТ СССР имени Горького был Марк Исаакович Прудкин. Имя-отчество своего старого приятеля Борис Николаевич тонко подчеркнул, чтобы у генсека не осталось ни малейшего сомнения в истоках враждебной акции.

Ефремов к скандальной публикации ливановского письма отнесся с печальным юмором. Он слишком хорошо знал актерскую {419} психологию и, умудрившись, как сказал бы булгаковский Мольер, простил покойному мастеру сцены его актерский грех.

Но словечко «подохнут», приписанное ему Дорониной, он прощать не захотел. Он решил даже подать в суд. Ну, кого попросить о защите чести и достоинства? Конечно же, Генри Резника. Один на всю страну защитник чести и достоинства. Послали адвокату копию интервью, ответ был такой (знаю со слов О. Н.): «Олег Николаевич, в нашей стране дело это бесперспективное, не советую тратить нервы».

В эти же дни в Минкульте решили собрать совещание по подготовке столетия МХАТ. Вел совещание тогдашний министр Евгений Сидоров. Татьяна Васильевна опоздала и оказалась как бы за спиной Ефремова, который не имел возможности даже глазами с ней встретиться. Тем не менее министр их неожиданно зацепил. Денег на подготовку столетия не было, и Сидоров предложил: «Ну, Олег, давай с тобой пойдем к Черномырдину». Тут-то и вступила в разговор худрук горьковского МХАТ: «Ну, вот опять, давай, Олег, пойдем. А где же другой Художественный театр, почему без меня, за что такая дискриминация?» И пошло, и поехало. Наконец совещание закончилось. Т. В. дождалась, пока О. Н. повернется к ней лицом, и бросилась обнимать его как близкого родственника, с которым давно не виделась. Он не принял объятий и начал давно заготовленную фразу: «Подожди, Таня, мне надо с тобой серьезно поговорить. Вот тут газета вышла…» Договорить фразу ему не удалось. «Это провокация, — вскричала Т. В. — Это все Смелянский организовал». Я стоял в двух шагах от них. «Эдик ответит!» — «Таня, возьми себя в руки, это не здесь опубликовано, это твое интервью в Америке, и при чем здесь Радзинский?!» Дальнейшего я уже не слышал, удалился, а вечером О. Н. сказал, что разговор не получился, все бесполезно и надо это дело забыть.

Он великолепно умел забывать или просто не замечать неприятных вещей. Когда вышли мемуары одного из активных участников раздела Всеволода Шиловского, кто-то предложил ему принести почитать. «Не надо, не буду я этого читать». Так и не прочитал, слава богу. А я прочитал уже после смерти Ефремова. Мемуары произвели впечатление. Что ни говори, без таких книг нет истории театрального быта.

Во-первых, выяснил много нового. Оказывается, Всеволод Николаевич по одной линии внук польского коннозаводчика, а по другой — внук графини Шереметевой. Важнее всего для благородного {420} мемуариста — морально-этические принципы, он ими никогда не поступается. Особенно он не любит, когда при нем «рассказывают о личной жизни других людей». И когда однажды при нем Виталий Яковлевич Вульф стал рассказывать про личную жизнь Ефремова, Всеволод Николаевич был вне себя от гнева: «Ты можешь хорошо относиться к человеку, плохо. Но нужно стараться всегда быть объективным. Мало ли как я отношусь к Олегу Николаевичу, но я никогда не смогу рассказывать про его интимную жизнь, даже если я что-то знаю». Вот такой человек Всеволод Николаевич, и потому он попытался прервать рассказ Виталия Яковлевича, а когда тот не прервал, «пришлось остановить его физическим способом, а после этого спровадить домой».

Такой чудесный автопортрет мужчины благородного происхождения возникает на одной странице. А на другой благородный Всеволод Николаевич рассказывает историю про домогательства О. Н. к «Лилечке Евстигнеевой» (всех, кого Шиловский любит, он называет уменьшительными именами). Так вот, оказывается: «Ефремов жил в том же доме и безапелляционно пользовался соседством с семьей Евгения Александровича. Но Лиля была бескомпромиссна в этом отношении. И ушла из жизни по собственному желанию».

Внук графини Шереметевой и польского коннозаводчика на этом не останавливается. Все у него предатели: МХАТ предали Степанова, Прудкин, Доронина, Смелянский, Табаков. Последний не любит Севу, потому как Сева по мужской части совершенно неотразим. «У нас с Олегом Павловичем были приличные отношения, несмотря на шероховатости нашей личной жизни. Очаровательная юная актриса оставила Олега Павловича, отдав предпочтение мне. Олег Павлович так расстроился, что попытался мстить. Но разве возможно отомстить Шиловскому? Меня можно только убить, чтобы я не мешал».

У Гоголя есть самая короткая в русской литературе рецензия. Звучит примерно так: «Вот вышла книжка, вероятно, где-то есть и ее читатель». Ефремов книги Шиловского, как уже было сказано, не читал. Впрочем, один факт и он не смог бы отрицать: как уже было сказано, в какой-то момент помрачения ума О. Н. действительно решил доверить отделенный Художественный театр Шиловскому. И только решимость Татьяны Васильевны Дорониной избавила горьковский МХАТ от такой напасти. Пусть ей это зачтется.

{421} Среди главных документов раскола нет одного самого важного. Нет позднейших показаний самого Ефремова. Мемуаров он не писал, в газетной полемике не участвовал, предоставив это право другим. Он не отвечал ни на какие обвинения. Разве что на столетии, в состоянии повышенной возбудимости, он с какой-то предсмертной отвагой и болью стал говорить об истории советского МХАТа, о том, как накапливалась в нем косная сила, как надо было стряхнуть с себя эту косность и размежеваться. Но все это шло под грохот и тосты сидевших на сцене театральных людей. Народ выпивал и закусывал и речей Ефремова, обращенных в зал, не слышал и не хотел слушать. Все это осталось запечатленным бесстрастной телевизионной камерой: задранная вверх борода, умоляющий жест, почти надрыв, и фоном — перекрывающий все хохот гостей столетия.

Что-то из пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека», акт последний.

## **{****422}** Little Russia

В давние годы, еще в Горьком, Сергей Бархин впечатлил меня словесным портретом возможной жизни «за границей». Какой-то «их» город, улица, дверь в кафе открыта, входишь, озираешься, тебя о чем-то спрашивают, хотят помочь, ты в ответ мычишь, пытаешься объясниться на пальцах и не солоно хлебавши выходишь на ту же чужую улицу. Картина безъязыкости была полна таких унизительных деталей, что расхотелось не только жить «там», но даже ехать «туда» в качестве туриста (хотя никто и не приглашал).

Впервые я попал в Америку в декабре 87‑го, вскоре после того, как МХАТ разделился на «мужской» и «женский». Поехал в составе официальной делегации только что созданного Союза театральных деятелей СССР. Кирилл Лавров, Константин Рудницкий, Михаил Шатров, Алексей Бартошевич, Александр Рубинштейн, Елизавета Суриц — это от России. Гига Лордкипанидзе и Роберт Стуруа — от Грузии, кто-то — от Средней Азии и Прибалтики. В общем, весь еще «советский коктейль». Объясняться по-английски могли, если память не изменяет, двое: Бартошевич и Суриц, балетовед из Института искусствознания. Шекспировед Бартошевич язык должен был знать по определению. Елизавета Яковлевна выросла в семье советского посла в Париже, языки, наверное, были частью домашнего воспитания. В Горьком я лет пятнадцать учил немецкий, но за невостребованностью «язык врагов» ушел безвозвратно.

Страшилка Бархина реализовалась в Америке до деталей. Нас пригласили на праздник, но мы могли переживать его как немое кино. Так Невинный «переводил» с немецкого какой-то фильм в берлинской гостинице на мхатовских гастролях с «Так победим!»: каждого иностранного актера он называл фамилией близкого ему {423} по типажу русского артиста или артистки и переводил не слова, а жесты и звуки, единящие всех людей на уровне первой сигнальной системы. «Удивляется», — объяснял он после того, как их «Касаткина» всплескивала руками. «Не одобряет», — сердился он вслед их «Табакову», который гневно ударил рукой по столу. «Собака лает», — синхронно переводил он «текст» лающей собаки. Вячеслав Михайлович великолепно имитировал понимание.

В Америке мы понимали и нас понимали на уровне первой сигнальной системы. Подавали какие-то ракетообразные белые лимузины, чернокожий двухметрового роста водитель в фуражке с кокардой распахивал дверцы своего авто, посреди салона был стол, можно было разговаривать, глядя друг на друга, потягивая какой-нибудь напиток, заготовленный для «Soviet delegation». Тут же повели на смотровую площадку «Empire State Building», с которой открывался вид на Манхеттен и его небоскребы. В шикарной гостинице объяснили, что в местном ресторане можете заказать все, что угодно, только не забывайте подписывать счет. Ох уж мы и назаказывались тогда, ох уж и наподписывались. Нанесли урон американским налогоплательщикам. Завтракали на манер ужина, щедро, с алкогольными напитками, при этом испытывали чувство восстановленной исторической справедливости: мы, мол, там страдали столько лет, новый мир строили, а вы тут с жиру бесились.

В Вашингтоне поселили в пяти минутах от Белого дома. Отправились туда немедленно, чтобы своими глазами осмотреть то место, откуда программа «Время» ежедневно передавала свои мрачные репортажи о жизни загнивающей страны. Оказавшись у решетки Белого дома, Роберт Стуруа (у него уже тогда была видеокамера) немедленно организовал съемку. Роль безработного играл Константин Лазаревич Рудницкий, мне досталась роль корреспондента программы «Время», Стуруа был оператором. Надо сказать, что Рудницкий с его изборожденным морщинами измятым лицом, советским плащом и пачкой мятого «Беломорканала» в руках в роли ихнего безработного был неотразим. Он облил грязью Америку, расписал проклятый капитализм как следует, используя все штампы московской новостной программы. При этом постоянно оглядывался на высокую решетку, за которой виднелся Белый дом (тогда там обитал Буш-старший). Американский безработный в исполнении Рудницкого больше всего боялся прослушки, он просил «оператора» Стуруа показать телезрителям возможные места, где установлены записывающие {424} устройства. Безработного я благодарил от имени всего советского народа.

Мы ведь тогда в Москве не верили ни одному слову тех, кто рассказывал об Америке с лужайки Белого дома. Глаза, скошенные от постоянного вранья, велеречивый фальшивый тон — как можно было поверить этому? Два мира, разделенные «железным занавесом», творили по заказу ложные образы друг друга. Мой нынешний приятель директор Американского репертуарного театра рассказывал, что во времена его детства телевизионная картинка из Москвы всегда была исполнена на фоне хмурых, «депрессивных» облаков. «Я думал, что в России вообще не бывает солнца».

Когда в холодном декабре 87‑го я впервые прошелся по авеню Пенсильвания, ведущей к Капитолийскому холму, и увидел своими глазами десятки чернокожих бомжей, разложивших свои тряпки на решетках канализационной системы, откуда, видимо, шло тепло, — это стало первым актом понимания и сопереживания реальной Америке.

Чтоб не потеряться в Нью-Йорке, старались ходить всей группой. Перед отъездом рискнул самостоятельно пойти в магазин и купить подарки. Наверное, так чувствует себя человек, выходящий в открытый космос. Выбрал что-то подходящее, подошел к кассе, зажав в руке несколько долларов, которые еще оставались после покупки видеомагнитофона («видик», купленный на Бродвее у грузина по имени Темур, тогда был частью ритуала под названием «наши в Америке»). Кассирша афро-американского происхождения отсканировала ценники на подарках и, ковыряя карандашом в своих искусно сплетенных в отдельные жгутики волосах, спросила: «Кеш?» Я похолодел. Это было посильнее страшилки Бархина. Губы слиплись, не могу произнести ничего и не понимаю, чего она от меня хочет. Жестами показал, что, мол, да, хочу вот это купить. Тогда кассирша, повысив тон, еще раз произнесла жуткий вопрос: «Кеш???» Сзади стал накапливаться народец, который с любопытством наблюдал сцену. Вроде как поймали с поличным. Я молчал, оглушенный своей безъязыкостью. Тогда кассирша в полный голос каркнула мне в уши, полагая, вероятно, что перед ней глухонемой: «Кеш??!!»

Пришлось сделать вид, что вещи эти мне решительно разонравились и покупать их я раздумал. В гостинице узнал, что страшное слово «кеш» означает простую вещь: собираюсь ли я платить {425} наличными? А чем же еще можно платить, дорогие граждане, советскому человеку?! Стало ясно, что на уровне первой сигнальной системы в составе «рашен делегейшен» не все можно понять в этой загадочной стране.

Имитация понимания. Осенью 88‑го в маленьком городке Пеория, на американском Среднем Западе, в городке, который соответствовал бы нашему Урюпинску, ко мне прикрепили телевизионную бригаду. Кажется, я был едва ли не первым «Soviet», который оказался в этом городке. Записывали на пленку каждый шаг: как оглядываю университетский театр (действительно прекрасный), как вхожу в супермаркет и рассматриваю продукты. Им нужен был мой восторг, и у меня уже было в запасе несколько слов для выражения этого восторга. «Great!» — восклицал я и подтверждал слово жестом, чтоб жители Пеории правильно меня поняли.

Это был короткий период любви ко всем «Russians», которые явились как бы с того света и начали «говорить». Нас к тому же воспринимали как представителей великого театра, зазывали в самые престижные университеты. Имя Станиславского действовало как пароль, открывало любые двери. Я же не раз про себя вспоминал Ивана Александровича Хлестакова: «Мне нигде не было такого приема».

Той же осенью я летел из Телахаси (это Флорида) в Бостон, с двумя пересадками. С тревогой сдал багаж, но был успокоен, что волноваться не надо, что получу свои вещи прямо в Бостоне. Что они, мол, будут *take care of ту luggage*. Сердце екнуло, не верилось, что они позаботятся о моих чемоданах. Ну, не привык я к этому в родной стране. Так и вышло: в Бостоне вещей не обнаружил, простоял час у движущейся ленты, на которую стали поступать вещи уже с другого рейса. Родственница Александра Гельмана, которая встречала меня и которая знала американские порядки, стала качать права с компанией «Панамерикан». Девушки в форме отвечали оскорбительным безраличием. «Завтра, мол, приезжайте». Русская приятельница стала требовать менеджера. Через полчаса вышел менеджер, атлетически сложенный красивый мужик, по виду бывший летчик. Он выслушал историю пропажи тоже без всякого сочувствия. Родственница Гельмана особо напирала на то, что завтра у этого парня (жест в мою сторону) лекция в Гарвардском университете и не может он появиться в первом университете мира в футболке и джинсах. Гарвард не произвел на менеджера ни малейшего впечатления. Заученно, как автомат, он выдал {426} решение, глядя на переводчика, а не на меня, который стоял в виде неодушевленного предмета сбоку. «Не волнуйтесь, будем искать, на первое время ему (то есть мне) причитается 100 долларов. Строго под отчет». — «Под какой отчет? — спроси его!» «Перед тем как пойти в Гарвард, он может купить себе shirt, tie and underwear». Про рубашку и галстук я догадался, но что такое underwear сообразить не мог. Русская американка смущенно пояснила: ну, трусы можете купить, нижнее белье. Я стоял перед этим летчиком в офисе ПанАМ, стоял в позорной немоте, не мог ни поблагодарить, ни возмутиться. Очень хотелось поменять underwear хотя бы на брюки, но летчик был непреклонен. Тогда жительница Бруклина и воспитанница Ленинградского университета решила преподать этому менеджеру-летчику урок. Она быстро и громко стала объяснять, кто я такой, из какой страны приехал, в потоке неизвестных слов мелькало Russia, Moscow Art Theatre, Chekhov, Gorbachev, Smeliansky, Stanislavsky. И еще раз по кругу, и опять Russia, Moscow Art Theatre, Stanislavsky, Smeliansky. Соединение близких по звучанию фамилий породило эффект совершенно неожиданный. Видимо, бывший летчик что-то слышал про Станиславского. Он решил, что это бедный Константин Сергеевич собственной персоной стоит перед ним без багажа и underwear. Он вскрикнул «Wow», широко улыбнулся, ударил меня по плечу и тут же распорядился выдать чек на двести долларов, чтобы мистер Станиславский мог купить себе не только нижнее белье, но и штаны.

Так начиналось постижение Америки.

Очень скоро нам перестали подавать белые лимузины. Мы сами стали платить за скромный американский завтрак. Университеты продолжали приглашать, но на переводчиков у них уже не было денег. Менялся мировой порядок, рухнула берлинская стена, у Бранденбургских ворот цыгане торговали ремнями и фуражками советских офицеров, их орденами и медалями. Советская цивилизация стремительно разваливалась. Дня за три до августовского путча я напечатал в «Московских новостях» статью о спектакле «Мартовские иды». Там Ульянов играл Цезаря, и звук близкой резни, шум распада империи заглушал все. Горбачев, посмотрев спектакль, спросит Ульянова: «Ты предрекаешь, что и я так закончу?»

Закончилось не так. Рано утром 19 августа 1991 года в составе очередной «делегейшен» вылетали в Грецию. Алла Демидова, певица из Большого Маквала Касрашвили. Пассажиров уже запустили {427} в самолет, мы же пили кофе в зале, не желая толкаться в очереди. Когда подошли, нам объявили, что мест в самолете больше нет. Мы стали возмущаться, что-то кричать про неустойку, про вещи, которые уже лежат в багаже самолета. После каких-то тайных телефонных переговоров с неизвестными людьми нас все же пустили в самолет. Через три часа в афинском аэропорту прояснилась причина утренней паники в Шереметьево. Встречавший нас человек из посольства с вкрадчивой улыбкой сообщил: «Прошу не волноваться, в Москве произошли этой ночью некоторые перемены. Михаил Сергеевич Горбачев болен, обязанности президента страны исполняет Геннадий Янаев». Отеческим тоном кадрового чекиста, от которого мы уже стали отвыкать, он попросил-приказал: «Очень прошу, никаких интервью не давать, на провокации не поддаваться, вести себя так, как положено официальной советской делегации».

В гостинице портье смотрел CNN, увидев русских, посочувствовал: «Кажется, вашего Горбачева уже убили».

В голове стучала какая-то дурацкая мысль: вот тебе и «Мартовские иды». И еще одна печальная: английского так и не выучил. Снова вспомнил Бархина и реально представил себе новую жизнь — без языка, без театра, без своих книг, без всего, чем жил. Возвращаться в страну, в которой стал править секретарь Горьковского обкома комсомола, было немыслимо.

На следующий день показали пресс-конференцию ГКЧП, стало ясно, что путч какой-то неправильный. Еще через пару дней гэкачепистов смяли, свезли в Лефортово, а народ побежал на Лубянку стаскивать с пьедестала железного Феликса. Подлетая к Москве, командир корабля произнес несколько традиционных слов о погоде, поблагодарил за то, что воспользовались Аэрофлотом, но закончил совершенно невероятным образом: «Да хранит вас Бог». Я понял, что мы действительно возвращаемся в новую страну.

Благодаря ГКЧП я начал учить английский. Не учить, а вбирать, вдыхать, всасывать его в себя. Немое кино обрело звук. Быстрота освоения иного языкового мира объяснялась исключительной остротой жизненной ситуации.

В американском Кембридже Олег Табаков и его ученик Александр Попов летом 92‑го организовали Школу Станиславского. Следующим летом я начал преподавать там при помощи прекрасного переводчика Саши Никитина (сына Сергея и Татьяны Никитиных), {428} я уже говорил по-английски и даже понимал, когда со мной говорят (что гораздо сложнее). Но это все было на уровне быта, а тут надо было рассказывать о поэтике Чехова. В какой-то из августовских дней мой переводчик стал совсем вялым: он переводил Табакова, других русских педагогов, кондиционера в школе не было, бостонская жара плавила мозги. Студенты клевали носом, что больно ударяло по самолюбию лектора. Класс был посвящен «Чайке», я вспоминал письмо Чехова, в котором он шутит на тему новизны его комедии: в пьесе, мол, ничего не происходит, сплошные разговоры и пять пудов любви. На этих пяти пудах юный друг Саша вдруг споткнулся. Стал подробно объяснять американцам, что значит слово «пуд», что в нем 16 килограмм (тоже неизвестное им слово), что в килограмме примерно два с половиной «паунда». В процессе этой калькуляции многие слушатели окончательно осоловели. Какая-то дикая страна, дикая пьеса, в которой ничего не происходит, а только сплошные разговоры и восемьдесят четыре паунда любви. «А почему именно 84?» — спросил один особенно дотошный парень из Калифорнии, который сидел разувшись, положив свои длинные босые ноги на отдельный стул. Я понял, что это провал. И тут из глубин подсознания выскочил татарский друг Ху, что бросил меня в Оку с понтонного моста в детстве. Вот тогда я остановил пересчет килограммов на фунты и попросил Сашу замолчать и остаться рядом в роли спасателя: «Когда буду совсем тонуть, подай нужное слово».

Я бросился не в Оку, а в океан чужого языка. Услышав мою полупарализованную английскую речь (ведь даже тембр меняется, когда говоришь на чужом языке), слушатели встрепенулись. Это было хотя бы забавно. Я плыл по-английски минуты три, потом проплыл еще пять. Плыл по-собачьи, как мог. Чувство небывалого восторга овладело мной: они понимают без посредника. Они даже смеются!

Одна из особенностей Америки: здесь некому гордиться образцовым произношением. Все пришельцы, все инородцы (кроме индейцев). Сотни языков и наций перемешались в этом огромном котле (melting pot — главная метафора, синоним Америки). Как бы мой канавинский двор, но в мировом масштабе. Языковая терпимость ни с чем не сравнима. Слушают внимательно, помогают жестами, картинками, не устают объяснять и направлять. У меня в группе оказался молодой режиссер, звали его Джон, он как-то особенно проникся моими муками и стал помогать оригинальным {429} образом. Он садился в центр первого ряда, смотрел на меня, как дирижер на солиста. Когда я произносил правильное слово, он воздевал большой палец (молодец, мол). Если слово было не то, он делал некую кисловатую мину: вежливой гримасой своей намекал, что это слово, конечно, тоже существует, но лучше бы найти другое для той мысли, что я пытаюсь выразить.

Я хотел не просто говорить по-английски, я хотел сохранить в чужом языке манеру русского словоговорения, свободу импровизационных переходов, уходов в сторону и назад, возвращения к основной теме. Желая остаться самим собой, я случайно залетал в языковые выси, которые мне были еще совершенно недоступны. Но я про это, к счастью, не ведал. Освоение языка стало манией, я просыпался ночами, вспоминая какое-нибудь слово, которое мне завтра должно пригодиться. Проглатывал десятки книг, выписывал и заучивал трудные слова, вывешивал их на холодильнике, на внутренней двери туалета. Перестал бояться неверных слов, просил поправлять меня беспощадно, чтоб не укореняться в ошибках, вовлекал всех встречных и поперечных в эту игру. Погружение в язык стало особого рода театральным действом, в котором важно было тащить сквозную линию и знать свою сверхзадачу.

Еще раз скажу — более покладистого и терпеливого в языковом отношении народа, чем американцы, в мире нет. Их доверие к говорящему иностранцу не знает границ. Рассказываю о Мейерхольде, почему ему не понравился «Вишневый сад» в МХТ, как он критиковал К. С. за то, что тот не угадал ритма третьего акта, в котором должна звучать главная тема пьесы: «Ужас входит». По-английски эта фраза звучит так: «Horror enters». Ночью раз пять просыпался, чтобы свериться со словарем и запомнить ключевую фразу. Произнес ее отважно, жестами и глазами подкрепил смысл сказанного. На лице моего «дирижера» и на остальных лицах после этой фразы установилось некое выжидательно напряженное выражение: «Не очень, мол, понятно, хотя сильно сказано». Это выражение я истолковал впечатлением от смысла сказанного. После лекции Джон решил все же уточнить, что имел в виду мистер Мейерхольд, когда написал Чехову такую резкую фразу. «Какую резкую?» — изумился я. «Ну, вот что шлюха входит». — «Какая шлюха, ты что, с ума сошел?» Выяснилось, что слово «horror» и слово «whore» (то есть шлюха) звучат по-английски, особенно в моем исполнении, как абсолютно тождественные.

{430} Если б Джон не уточнил, так бы они и остались на всю жизнь с моей интерпретацией чеховского бала, куда «шлюха входит»…

В летней ли школе в Кембридже, в гарвардской ли программе или в программе Центра Юджина О’Нила, которую мы ведем уже десять лет, не бывает групп однородных. Представлена обычно не только вся страна, но и все ее национальные образования, социальные слои, сексуальные меньшинства. Выходцы из Латинской Америки, афро-американцы, евреи из Бразилии, корейцы, японцы, итальянцы, канадцы, новозеландцы, австралийцы, тай-ваньцы. В школе так называемого продленного образования (Гарвардский университет летом предлагает и такую программу) рядом в моей группе сидят пенсионер-полковник, юрист, девушка из Бомбея, отец семейства из Мексики, который некогда учился во ВГИКе и вот теперь тоже приехал в Америку послушать, что творится в русском театре.

Как они все тут не поубивают друг друга, на чем эта вавилонская башня держится? На законе, который они некогда установили и потом беспрерывно совершенствовали. В отличие от Европы не стали верить в природу человека, которая прекрасна от Бога и расположена к добру. Не расположена. Понятие «принуждение к миру», которое стали недавно употреблять в отношениях между государствами, сначала применили внутри страны. Закон регулирует все, закон превыше всего, поэтому, когда президент врет под присягой, его хотят выбросить из Белого дома. Полицейских ругают, но все знают, что если тебе приказано остановиться, лучше остановиться. Когда этот полицейский к тебе приближается, все знают, что он хочет восстановить порядок. Когда в Москве американские студенты видят милиционера, который к ним приближается, они не ведают, что он часто озабочен совсем иным. «Паспорт предъявите — ах, нет паспорта, тогда в участок поехали — не хочешь в участок, тогда плати». Эту историю, не раз приключавшуюся на московских улицах, теперь рассказываем во время ориентации, перед поездкой в нашу страну. И это не сейчас началось. В пьесе Островского градоначальник спрашивает мужиков, как они хотят быть судимы, по закону или по душе. «По душе!» — искренне просят мужики, ничего хорошего от закона не ожидая. В Америке каждый второй судится, дело доходит до идиотских преувеличений, но закон работает, позволяет держать миллионы разноцветных разноязычных людей в состоянии относительного мира. Никто тут никого не осоляет, {431} нет тут никаких «русских умников». Все осоляют друг друга, создавая феномен американской цивилизации.

Выходцы из России, чьи предки явились в Новый Свет век или больше назад, ничего про свои корни не знают. Все силы были истрачены на то, чтобы отрубить эти корни, ассимилироваться, забыть свои имена, названия мест и местечек империи, откуда их выдавили. Опасное прошлое существует как некий мифологический ужас, которым стращают детей. Вакцина от погрома. Стивен Гринблат, шекспировед из Гарварда, рассказывал, как навещал своего сына в летнем лагере в Калифорнии. Там еврейским недорослям преподают игровые уроки, призванные разбудить историческую память. Любимая игра — в cossacks, то есть в казаков. Звучит сигнал тревоги, приближаются cossacks, сейчас начнется погром и надо быстро укрыться в лесу. Детки бегут в лес, прячутся за деревьями. Минут через десять звучит сигнал отбоя, cossacks убрались восвояси, угроза погрома миновала.

Вот такая еврейская «Зарница».

Есть страшилки и посильнее казаков. Среди первых моих знакомцев в Новом Свете оказалась Соня Мур. Когда мы встретились у нее в квартире на Парк-авеню, ей было под девяносто. В середине 50‑х она открыла в Нью-Йорке школу Станиславского. Когда мхатовцы здесь гастролировали (уже после смерти Сталина), Соня встречалась со Степановой, с которой училась в вахтанговской студии. Раза два Соня видела живого Станиславского. Это был моральный капитал, которым она питалась сорок лет. Как и что Соня преподавала — судить не берусь, не знаю. Систему, или, как тут говорят, метод, она понимала своеобразно. Полагала, что К. С. открыл некий спинной мускул или мышцу, которая заведует всем существом актера. Теорию главного мускула или мышцы она мне пыталась изложить в уже упомянутой квартире на Парк-авеню. Стены квартиры украшали работы Малявина, было много палехских шкатулок, икон, вообще всего русского. Соня выглядела великолепно, высокая, стройная, седая, в черном брючном костюме. При этом она уже ничего не слышала, и мне приходилось почти орать. Возражать по поводу мышцы было невозможно: это была Сонина идея-фикс, и тут она была непреклонна.

С Соней меня познакомила ее дочь Ирина, которая в юности начинала актрисой на Бродвее, а потом стала преподавать актерское мастерство в одном из главных университетов Нью-Йорка. Ира Мур и ее муж Жак, который появился в довоенной Америке {432} из Польши, стали моими конфидентами за океаном. Дружба располагает к откровенности. И в один прекрасный день выяснились изумительные вещи. Оказалось, что наша тетя Соня, то есть Софья Евзаровна, вовсе не Мур, а Гельфанд. Что муж ее до войны был советским поверенным в делах в Италии. Когда в 1936‑м Лев Борисович проходил очередную чистку, Соня спасла семью. Дело в том, что Софья Евзаровна была родом из Гомеля, как и жена наркома внутренних дел Ежова (они были одноклассницами). Подружка попросила всесильного наркома внутренних дел помочь — дипломат чистку прошел и вернулся в Италию. За неимением посла Лев Борисович исполнял его обязанности еще три года. За это время успели расстрелять всесильного Ежова, подписали пакт «Риббентроп — Молотов», а Льву Борисовичу сообщили, что хотят перевести его в Париж. Перед новым высоким назначением посланника попросили прибыть в Москву. На запрос, должен ли он приехать в Москву с семьей или можно ее отправить в Париж, ответ МИДа был жесткий: вернуться в Москву немедленно и всей семьей. Преуспевающий советский дипломат все понял и пошел по пути Федора Раскольникова. Он стал невозвращенцем. Ирина (ей было тогда 12 лет) по разговорам в доме сообразила, что родители не хотят возвращаться в родной СССР. Несмотря на малый возраст, Ира была уже сознательной пионеркой и решила сообщить куда следует о намерениях своих родителей. Но подвиг Павлика Морозова она не успела повторить. Лев Гельфанд сумел получить португальские визы для всей семьи, и оттуда, из Португалии, беглецы добрались до «земли обетованной». Лев Борисович стал в Америке господином Муром, занялся бизнесом, необыкновенно в этом бизнесе преуспел. Жил тем не менее под вечным страхом. Он скончался в середине 50‑х, а Соня, оставшись одна, вспомнила свою московскую юность и открыла школу Станиславского. Перед смертью Соня дала мне прочитать рукопись своих мемуаров, которые могли бы стать материалом для потрясающего боевика ушедшей эпохи. Гомель, Москва, революция, Вахтангов, Ежов, Рим, пакт «Риббентроп — Молотов», Португалия, замок в Калифорнии, школа Станиславского и вдобавок открытие великой мышцы или мускула, который всем заведует.

Ирина Мур и Жак не смотрят русского телевидения, не ходят в русские продовольственные магазины, не читают наших книг. Более полувека они уже американцы, их дети и внуки не говорят по-русски и не интересуются новой Россией с той болезненной {433} остротой, с которой интересуются родители. На Ире и Жаке заканчивается русская тема их поколения. Дом Ирины в Нью-Йорке распахнут для наших театральных людей. Женя Миронов на заре перестройки обрел тут пристанище и до сих пор поздравляет Иру и Жака с каждым Новым годом. Про свою пионерскую юность в советском посольстве Ира вспоминает с юмором, но когда я сравнил ее с Павликом Морозовым, она не могла понять, что имеется в виду. Этот сюжет в ее генетической памяти не хранится.

В Бостоне очень большая русская колония — из тех, кто приехал в последние десятилетия. Русские спектакли и концерты собирают тысячные залы. Пожилые ассимилироваться не желают, молодые приспосабливаются очень быстро. Никакого особого интереса к новым еврейским поселенцам тут нет, они даже не считаются «меньшинством». На эту тему множество шуток: вот, мол, афро-американцев, хорошо играющих в баскетбол, в университеты берут без проблем, ну, тогда, пожалуйста, сделайте для еврейских мальчиков корзинку немножечко пониже. Не делают. Есть что сказать — говори, можешь что-то сделать — сделай. Сантиментов никаких нет, выживать помогают только старикам. А они брюзжат, американская еда им не нравится. Помидоры не те, хлеб не тот, сметана не взбивается. Не нравится бостонская сметана? Откройте собственные магазины и ешьте то, что привыкли есть в России. И открыли по всей Америке продмаги, и покупают там колбасу таксистскую (любимая еда Табакова в Бостоне), а также селедочку, творог, торт «Киевский», конфеты «Мишка на Севере» и все остальное по списку нашего детства. В продмагах продавщицы из Черновиц и Одессы поражают изобретательностью языковых сплавов: «Вам сыр послайсить или писом?» (вам нарезать или куском) и т. д.

В конце 80‑х, в один из своих первых приездов в Бостон, выступал перед местными русскими. Говорил подробно, понимая, что тут нет людей, которые знают московский театр. Другой край света. Вдруг из первого ряда от кругленькой маленькой женщины с лицом библейской Рахили последовал вопрос: «А вам понравился спектакль “Собачье сердце” у Яновской?» Я решил, что ослышался. Откуда эта Рахиль с глазами газели знает про Яновскую и про премьеру Булгакова? Оказывается, не только знает, но и видела. И стала она объяснять моим слушателям, что это за спектакль, сравнивать его с повестью Булгакова и т. д. Вечер закончился, «Рахиль» подошла ко мне со своим мужем, на плече которого висел фотоаппарат на ремне. Ее звали Викой, а мужа, похожего на Эйнштейна, — {434} Натаном Шиллером. Так началось знакомство с этой московской семьей, сумевшей замечательно распорядиться своей жизнью в Америке.

Шиллеры появились тут в начале 70‑х. Натан в Москве работал в документальном кино, Вика преподавала немецкий. Приехали с сыном 17‑ти лет и пятилетней дочкой. В начале 70‑х Вику с Натаном «крутили» в виде документального кино на тему жертв Совдепии.

Вика выступала в разных аудиториях, потрясала воображение картиной трудной жизни советских евреев, вышибала из сентиментальных американцев слезу и чеки. Она была одной из немногих, кто уже «взял английский» (так тут говорят), но иногда оговаривалась. «В Советском Союзе у нас были ужасные circumcision» — бросала она слушателям, как на митинге, и сердобольные американцы покачивали головами примерно так, как мои студенты после слов «шлюха входит». Вика хотела сказать, что обстоятельства -circumstances — у них там были ужасные, но произнесла она слово circumcision, что значит обрезание. Звучит очень близко, но по смыслу, согласитесь, не совсем то, то требовалось. С другой стороны, здорово сказано. Ну, если там, в СССР, так плохо даже с обрезанием, — что ж это за страна такая? Ошибка становилась броской метафорой.

Вика преподавала в Гарварде русский язык, через десять лет контракт закончился, надо было уходить. Хотела руки на себя наложить. Натан же придумал свой бизнес. На Гарвард-сквер, за углом от знаменитого книжного магазина, вот уже два десятилетия горит скромная неоновая вывеска: Little Russia. Эта «Маленькая Россия» предлагает матрешки, янтарь, другие русские напоминалки. Но дело встало на ноги не на матрешках. Придумал Натан-мудрый простую вещь: продавать не готовые украшения, а детали к нему, так, чтобы любая женщина могла собрать по своему вкусу серьги или бусы из тех горошин, которые ей нравятся. Сам можешь подобрать себе цвета, крепежные материалы, нити, уйти от стандарта, который всем осточертел (в Америке даже унитазы и те все от фирмы «Американ стандарт»). Вика присоединилась к мужу, дело пошло в гору, появилась дача в Вермонте. Дети закончили университеты, нарожали детей, дача в Вермонте стала еще одной Little Russia на этом берегу океана. На старом «бьюике» восьмидесятилетний Натан объезжает свои владения, седые кудри развеваются под вермонтским ветерком.

{435} Как только Россия открылась для иностранцев, Шиллеры немедленно появились в Москве. Именно тогда и увидели «Собачье сердце». Каждый вечер — театр. Если спектакля нет — день, выброшенный из жизни. За месяц до их приезда я начинаю сочинять программу. Часто идти не советую, сегодня, мол, одна ерунда. Они идут и на ерунду, как будто следуют совету П. А. Маркова, что «критик должен шляться». Они не критики, они «фанаты театра». Из России они вывезли не золото, а чемодан театральных программок, которые коллекционировали с довоенных времен. Московские спектакли не просто смотрятся, они записываются на маленький магнитофон. Осенью и зимой на Бостонщине или на даче в Вермонте, раскладывая бусинки по коробочкам, Натан с Викой заново слушают, вспоминают и переживают лучшие московские работы.

В местные театры Шиллеры, как почти все русские американцы, не ходят. Это для них, как местные помидоры — красивые, большие, но пресные, ватные. Другая земля, другая вода, другое солнце. Другой театр.

За этим другим театром не только русские, а даже американские американцы стали ездить в Москву. Почти десять лет каждую весну актеры — студенты из Гарварда — играют на сцене Школы-студии свои спектакли. Поначалу все это казалось экзотикой, «культурным обменом». Но дело пошло. Языковой барьер для тысяч молодых людей Москвы перестал существовать, мир открылся для них вовремя. Они уже не путают «обрезание» с «обстоятельствами» и «шлюху» с «ужасом». Маленький школьный зал ломится от желающих посмотреть настоящих американцев и послушать настоящую американскую речь. Многие из наших заокеанских студентов заболевают любовью к еще не обустроенной стране. Романы всех сортов и ориентаций, русская публика, долго аплодирующая и не желающая расходиться после спектакля, коммунисты с красными флагами в день Первомая, сердобольные бабушки в общежитии, готовые накормить и приласкать чужеземцев, — все вызывает восторг. Вызывает восторг наша Москва с ее сотней театров, олимпийскими театральными играми и карнавалами, кривыми улочками и переулочками, где можно теперь в теплый весенний денек сесть за столик на зеленом ковре, выпить пива и посмотреть на нарядную толпу (русские очень нарядно одеваются, они так в Америке не привыкли).

Каждую весну на главной московской улице можно наблюдать {436} такую картину. Два десятка американцев с непременным рюкзаком за плечами следуют караваном по Тверской из нашего общежития в Камергерский переулок. Там подымаются на пятый этаж шехтелевского дома, что примыкает к Художественному театру. Чердак перестроили в маленький театр, лестница крутая, когда ее одолеешь, уткнешься в дверь, на которой табличка: «Американская студия МХАТ». Можно сказать, что на мхатовском чердаке обосновалась теперь Little America.

## **{****437}** «Наступило утро все из перламутра»

Михаил Рощин среди мхатовских авторов был самым американизированным. Он изъяснялся по-английски, бывал в Штатах тогда, когда я еще мечтал оказаться в Болгарии. В Хьюстоне знаменитый хирург Майкл Дебейки вставил Мише американский клапан в его ослабевшее сердце. И клапан этот работал превосходно, ничуть не убавив ни Мишиного жизнелюбия, ни его мягкого чудесного юмора. С американским клапаном в груди в начале 80‑х Миша сочинил пьесу под названием «Перламутровая Зинаида». Русско-американская тема прошивала эту «Зинаиду» насквозь. Читку устроили чуть ли не ночью, чтобы было поменьше соглядатаев. Многие хохотали до упаду: комедия была с пылу с жару, с уймой запоминавшихся героев и словечек, с пьяницей носильщиком Колей-Володей, с какой-то безумной очаровательной американкой Пат, заболевшей Россией (тут же по ходу читки актеры быстренько распределяли роли, посматривая то на Вертинскую, то на Невинного, то на Евстигнеева). Пьеса была воспоминанием о 60‑х годах, питалась воздухом несбывшихся надежд. Сюжет крутился вокруг издания какого-то прогрессивного экологического журнала, в котором все должно было быть по высшему счету, так, чтоб удивить Нью-Йорк и Париж. Страдательным центром пьесы был писатель Аладьин, сильно смахивающий на Михаила Рощина. Писатель жил в коммуналке с тараканами, но в голове его бродили фантастические идеи и планетарные образы. Теперь можно сказать, что это был последний наш театральный сатирикон, созданный на закате советской цивилизации. Ефремов в пьесу влюбился и, влюбившись, начал ее перестраивать.

Перестройка современной пьесы была коньком Ефремова. Что бы он ни ставил — Вампилова или Петрушевскую, Шатрова или Гельмана, — все они, так или иначе, попадали в тигель его давильно-плавильной {438} машины. Облюбованную пьесу он начинал изнутри проживать, проверять и оправдывать. Он не над текстом работал, а над теми источниками, из которых пьеса была извлечена. Он пересказывал автору его пьесу так, как она могла бы сложиться, если б тот доверился непредсказуемости реальной жизни. Он менял сцены, сюжет, придумывал новые характеры, тут же проигрывал их изумленному и смятому драматургу. Его воображение и творческая воля часто совершенно подавляли авторов. Иногда это заканчивалось обидами, разрывом отношений, но ничто не могло поколебать его решимости. Казалось, что именно таким образом он становится соавтором драматурга и присваивает себе право говорить от первого лица.

«Перламутровую Зинаиду» он перестраивал много лет. Прочитали пьесу в 1980 году, а выпустили премьеру осенью 87‑го. И Михаил Михайлович Рощин безропотно подчинился режиссеру, пройдя вместе с ним и с пьесой, перестроенной до основания, из одной эпохи в другую.

Автор «Зинаиды» не был для Ефремова просто автором. Рощин был его ближайшим другом, его писателем, его Чеховым и Булгаковым одновременно. О. Н. смотрел на Рощина влюбленными глазами, в тяжелые минуты своей жизни только к нему и обращался. Незадолго перед уходом, чувствуя свои сроки, отправился в Переделкино к Рощину попрощаться. Миша стоял первым на этом «листе прощания». Как часто и бывает в настоящей мужской дружбе, они были на удивление разными. Рощин не занимал никакого официального места, он высмеивал и вышучивал как только мог ефремовские опусы вроде «Сталеваров» или «Так победим!». Один был из породы таранов, другой из тех, кого таранили. Один был ведущим, второй — ведомым. Один хотел и мог говорить «о правах человека», другой любил писать ночные пейзажи с осколком разбитой бутылки, в которой отражается свет луны. Один был вождем, второй — советским Тригориным. Легкий слог, юмор, скрытая лирика, романы с актрисами, безволие, шарм, больное сердце с вшитым американским клапаном, пристрастие к шампанскому, мужская солидарность, ну все, все притягивало Ефремова к Рощину. Если хотите, он помогал Ефремову очеловечивать МХАТ.

«Зинаида» была именно в том ряду. Но более неподходящей пьесы для начала 80‑х нельзя было и придумать. Война в Афганистане, Московская Олимпиада, на которую американцы не приехали, {439} а вслед за ними и полмира отказалось. И тут МХАТ СССР имени Горького предлагает какую-то комическую утопию на тему неизбежной дружбы русских и американцев, которым никуда друг от друга не деться.

В Минкульте, прочитав пьесу, оторопели. Месяца два молчали, а потом последовало приглашение к Демичеву на беседу. Передавали, что Петр Нилович был оскорблен самим фактом, что ему дали читать такую мерзкую пьесу. Повестка не была обозначена, но никто из нас не сомневался, что речь пойдет о пьесе Рощина, вернее, о ее запрете. Были приглашены Ефремов, директор театра, Ангелина Иосифовна Степанова как парторг, я как завлит и Марк Исаакович Прудкин как ветеран. За столом расселись так: во главе Петр Нилович, рядом — «саблезубый зайчик», которым незадолго до этого украсили фауну союзного министерства. Ефремов сидел справа от Петра Ниловича, следом за ним я и еще дальше Прудкин, который, надо сказать, очень плохо слышал. Напротив нас, на стороне Зайцева, разместились Степанова и наш директор. Ритуальное действо начал министр. Говорил он всегда очень тихо, почти не повышал интонации. К разговору его подготовили, перед ним было несколько карточек, видимо, с основными темами, которые предполагалось затронуть. Такие разговоры никогда не начинались в лоб. Были сложившиеся правила государственного театра, и Демичев, как опытный игрок, эти правила соблюдал. Он начал с разминки, которую посвятил остроте международного положения, угрозам американского империализма и т. д. Разминка протекала в привычном режиме, мы внимали, директор наш что-то помечал и записывал, подчеркивая важность и новизну принимаемой информации. Иссохшая, но всегда элегантная Ангелина Иосифовна производила свои еле заметные фирменные пассы шеей и головой, которые когда-то навеяли ее партнеру и другу Ливанову образ «змеи чрезвычайного посола» (после премьеры пьесы «Чрезвычайный посол», где Степанова играла Коллонтай). Марк Исаакович мало чего слышал, но терпеливо подыгрывал в массовке.

Внезапно Петр Нилович прервал доклад о международном положении и обратил свой взор на Ефремова, который, как было сказано, сидел справа от него в какой-то неправильной позе. Поза-то и сбила с толку. О. Н. глядел в пол, как будто что-то там потерял. Это было явным нарушением порядка, и кандидат в члены Политбюро отреагировал: «Олег, я что-то не то говорю?» Мгновенный {440} ответ: «Нет, нет, все нормально». Петр Нилович продолжил, но Ефремов не изменил мизансцены. Он по-прежнему смотрел в пол, скорбно сосредоточившись на своей потере. Петр Нилович еще раз запнулся и еще раз вопросил, в чем дело. О. Н. по-актерски успокоил его жестом: мол, все нормально, я внимательно слушаю, продолжайте. Продолжать министр уже не мог. Ритм и чин ритуала был сорван, и он решил перейти к другой теме, которая была уже в непосредственной близости к тайному смыслу всего разговора. Потасовав карточки, он выбрал нужную и произнес довольно торжественно: «Чехов сказал: “В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли”». Ангелина Иосифовна чуть изогнула шею и выдвинула вперед головку в знак согласия, директор тут же записал в книжечку услышанную как бы впервые мудрость. И вот тут-то без всякой видимой причины Ефремов взломал архитектуру беседы: «Чехов этого не говорил». Это уже было не нарушение чина, это был скандал. Воцарилась гробовая тишина, и в этой тишине Марк Исаакович, не уловив реплики, громко вопросил как бы всех сразу: «Что он сказал?» (имея в виду Ефремова, конечно).

Демичев по-детски изумился, растерянно посмотрел в сторону «саблезубого». Тот, видимо, был ответственным за цитаты и послал шефу красноречивый жест всем телом, означавший только одно: цитата проверена, «мин нет». Потом вынул из внешнего кармана пиджака маленькую расческу, вложил ее в лапку и привел в порядок чуть растрепавшиеся волосы. Получив подкрепление, химик и министр произнес во второй раз, уже директивно: «Чехов сказал…» И тут Ефремов «пошел на вы» и вновь ответствовал: «Чехов этого не говорил». Директор прекратил писать, головка Ангелины Иосифовны совершенно исчезла в глубине туловища. Прудкин срочно решил поправить слуховой аппарат, как бы занявшись важным делом.

Безмолвная перекрестная дуэль взглядов, тупое молчание, которое Ефремов наконец разрядил. Это, мол, не Чехов сказал, а доктор Астров. Пришла очередь торжествовать химику и саблезубому: «Ну, какая разница!» Оба даже руками всплеснули от возмущения и гордости. Ефремов, казалось, только этого всплеска и ждал, последовал немедленный разящий удар: «Разница огромная, я хорошо знаю роль Астрова и люблю, например, другие его слова: “Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до {441} крайности… И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками… микробами”».

В гробовой тишине Петр Нилович перетасовал карточки, нашел необходимую и озвучил ее совсем слабым, но от этого еще более зловещим голосом: «Да, Олег Николаевич, проблема пьянства — это серьезнейшая социальная проблема». Директор пометил что-то в блокноте, Ангелина Иосифовна выглянула из самой себя и изогнула изумленную шейку в сторону О. Н., Марк Исаакович угрозы не расслышал и продолжал блаженно улыбаться.

Ефремов выиграл, если не вчистую, то по очкам. После позора с чеховской цитатой беседовать о пьесе Рощина или запрещать ее кандидат в ПБ не захотел. Разговор был скомкан, мы отпущены восвояси.

«Перламутровую Зинаиду» Ефремов отстоял. Теперь он начал ее перекраивать и перестраивать. Это можно было предвидеть. Непредвиденным было то, что перестраивать начнут всю страну. Химика вывели на пенсию, «саблезубого зайчика» взяли в отдел культуры ЦК, но саблю вместе с зубами запретили употреблять. Евгений Владимирович мгновенно сориентировался и пошел впереди прогресса. Именно он возглавил эксперимент, который даровали театрам СССР в 86 году: сами, мол, теперь решайте, какую пьесу ставить и когда ее выпускать. Началась словесная эйфория. На журнальные страницы без разбора кучей вывалили весь русский подпольный век. Хрупкое сочинение Миши Рощина, которое все и держалось-то на советском фу‑фу, на полузапретных шутках, на полузапретном юморе, разваливалось на глазах. Надо было бы оставить пьесу в покое как историческую реликвию. Но это был бы не Ефремов. Он беспрерывно фонтанировал новыми идеями и предложениями, которые бедный Михаил Михайлович пытался старательно выполнять. Каждое улучшение пьесы оказывалось одновременно ее разрушением. Вместо рощинского героя, слабовольного фантазера, ни рыба ни мясо, Ефремов подставил самого себя, скроенного из совершенно другого материала. Он подменил лирический субстрат рощинской истории и в конце концов должен был сам играть героя. Он замучил пьесу своей любовью.

К тому же в процессе перестройки в голову О. Н. пришла несчастная идея сочинить нечто вроде мюзикла. Он вдруг вспомнил, что именно в таком жанре дебютировал режиссером в одна {442} тысяча девятьсот пятьдесят пятом году в Центральном детском, поставив «Димку-невидимку». Где «Димка», где «Зинаида», он уже не различал. Пьеса Рощина попадала из огня да в полымя. Параллельно репетициям начался процесс раздела МХАТ. Актеры должны были легко шутить и радоваться в то самое время, когда театр погрузился в склоку, в грандиозный театральный скандал, предвосхитивший конец эпохи и распад страны. В записях репетиций, которые вела тогда помощник О. Н. Татьяна Горячева, разборы сцен, ситуаций, характеров героев причудливо переплетаются с мотивами раскола и раздела. Ефремов может начать репетицию с рассказа о том, что он только что был у Лигачева и тот предлагает не делить труппу, а просто сократить половину артистов. В другой раз в репетицию вторгаются примеры мхатовских собраний. «Ты не играй просто кокетливую актрису, — советует режиссер Ирине Мирошниченко, — кокетство у тебя и так есть. Пробейся к серьезности в самой себе, к драматизму. Вот когда на партсобрании Доронина выступила с “отлупом”, чтоб тебя в партию не принимали, ты в ответ говорила так глубоко, без всякого кокетства и слезы. Вот такие неожиданные вещи надо искать».

Каждый день он сопрягал пьесу с тем, что происходит в стране. То принесет с какого-нибудь очередного форума фразу Горбачева о приоритете общечеловеческих ценностей перед классовыми. «Наконец-то!» То познакомится с Дмитрием Сергеевичем Лихачевым, который, оказывается, в курсе мхатовского конфликта и поддерживает линию Ефремова. И тут же расскажет о том, что глаза у Дмитрия Сергеевича лучатся, что это человек пушкинской складки и что это все имеет непосредственное отношение к «Перламутровой Зинаиде» и к ее главному герою писателю Аладьину.

Рушилась страна, и в этом грохоте обвала Ефремов умудрялся репетировать комедию Рощина. Он верил в свою звезду и поставил на «Зинаиду». Именно этой пьесой он решил начать новую жизнь в проезде Художественного театра. Он мог начать булгаковским «Мольером», но он и слышать не хотел. Пришла беда, открывай ворота? Они открылись. Старая новая сцена, оборудованная немцами и англичанами по последнему слову техники, работать не захотела. Круги надрывно скрипели и стонали, гидравлика буксовала, компьютеры зависали. Воздушные хоры и эфирные танцы, о которых мечталось, оплотнились в виде монстрообразного мюзикла. Спектакль, который должен был противостоять {443} распаду, впустил его внутрь. В центре всего сражался на все фронты писатель Аладьин — бывший Миша Рощин, в инкарнации Олега Ефремова. Премьерные спектакли он играл в очередь с Андреем Мягковым.

«Наступило утро все из перламутра» — пели в нашем мюзикле. Перламутра не было, а был скрипучий провал. Его последствия не замедлили сказаться. Вожак, отметивший свое 60‑летие, был ранен. Казалось, он потерял силу держать именитых «хищников» в пределах мхатовского вольера. Один за другим Ефремова стали покидать его ведущие актеры. На «разовые» ушел Евстигнеев. Театр покинула Вертинская. Примерно в то же время взял «отпуск» Олег Борисов и больше в «вольер» не вернулся. В сторону косили Калягин и Катя Васильева. Ожесточившись, О. Н. начал войну со звездами. Признав перестроечную свободу, он не признал права своих крупнейших актеров свободно решать свою судьбу независимо от вожака. Встав рядом с ним в эпицентре раздела, облученный энергией распада, которую выделил МХАТ СССР, я тоже решил укрыться. Едва ли не единственной экологически чистой нишей для людей моей профессии был тогда Институт искусствознания. Я не просил Ефремова отпустить меня в институт, просто довел до его сведения, что больше находиться в Камергерском не могу. Предложил, если он не против, сохранить за мной полставки, но уже не завлита, а просто его помощника, товарища, так сказать, министра без портфеля. Забрал трудовую книжку, переехал в Козицкий «с вещами». Думал, что навсегда, оказалось на семь месяцев. Тему моего короткого ухода мы никогда с О. Н. не обсуждали. Про ближайших актеров, которые покинули МХАТ навсегда, он перед смертью в больнице на Парковой улице коротко бросит: «Они меня предали». Комментировать это не берусь, скажу только, что никакое иное слово не имеет столько значений в театральном словаре, как слово «предательство».

## **{****444}** Звездные войны

Среди «предателей» одним из первых оказался Евстигнеев. Он же открыл мхатовский мартиролог 90‑х годов. В начале весны 1992 года его отправили в Лондон, английские эскулапы должны были сделать шунтирование, то есть проложить обходной канал, питающий кровью ослабевшее сердце. Он умер на операционном столе, не дождавшись, пока вскроют грудную клетку.

В некрологах стыдливо обходили тот факт, что Евстигнеев уже не числился в основном составе труппы. Вот уже четыре года как он стал пенсионером, вернее, был выведен на пенсию. Кем? Главным режиссером его жизни Олегом Николаевичем Ефремовым. Повод был рутинным: Евстигнеев отказался от какой-то роли, ссылаясь на болезнь. При этом продолжал играть в антрепризах, сниматься. О. Н. бросил фразу: «Ну, если не может играть, пусть переходит на пенсию». Евгений Александрович безропотно перешел. Так начались «звездные войны».

Последней его ролью был респектабельный мошенник Михаил Александрович Глов из гоголевских «Игроков». Спектакль шел на сцене МХАТ, но принадлежал «Артели» Сергея Юрского. «Артель» была одной из первых антреприз, в которой сошлись актеры самых разных театров и направлений. Леонид Филатов и Геннадий Хазанов соединились с Калягиным, Невинным и Теняковой. Спектакль пользовался бешеным успехом, билеты были во много раз дороже, чем на любой мхатовский спектакль. О. Н. помрачнел от очередного «предательства». Ему казалось, что разрушается патриархальная основа театра-дома. И происходило это не где-нибудь в Тетюшах, а на подмостках родного МХАТа, который по замыслу должен был эти основы охранять.

Премьеры я не видел, был в отъезде. Смотрел спектакль в тот самый день, когда режиссеру Юрскому срочно пришлось играть {445} Глова. Физическое появление на сцене в евстигнеевской роли он предварил своим же радиоголосом: «В эту минуту в спектакль входил Евгений Александрович Евстигнеев». Приоткрывалась дверь, луч света замирал на пороге, готовый встретить нового исполнителя. Однако Глов — Юрский входил не сразу, а держал паузу, как бы пропуская вперед себя дух покойного великого игрока. Было что-то мистериальное в этом световом молчании. Так Крэг хотел когда-то световыми средствами передать явление Призрака, отца Гамлета. Приоткрытая дверь, луч света, пространство сцены и зала, застывшие в ожидании чуда, представили виртуальный образ актера. В воображении тут же возник этот нос уточкой, родная лысина, зазвучал магнетический голос на низких регистрах, которым он держал публику десятки лет.

Секрет его игры очень трудно описать, поскольку это было явление сродни природному. Поди опиши, «как играют овраги, как играет река». Даже евстигнеевское звуковое ворчанье, при помощи которого он обрабатывал и присваивал любой текст, имело отношение, скорее, к языку птиц или зверей. «Достаточно было жеста, просто звука, вроде откашливания или кряхтения, что-то вроде грудного носового междометия “мм” и “да‑э”. И все смотрели только на него и ждали продолжения. Одна рука могла быть в кармане брюк, а большим пальцем другой он как-то сбоку ударял себя по носу, произносил “Ну‑да, вот” и сразу становился своим, близким, родным». Так Гафт с близкого расстояния портретирует своего партнера и друга.

Близкой и родной была сотворенная им Россия, ее алкаши и начальники, профессора и бомжи, спившиеся шулера и подпольные миллионеры. Он переводил их всех из узнавания в видение. «Сколько вытечет портвейна из открытого бассейна» — даже такого рода чушь, которую плел его Адамыч в «Старом Новом годе», он мог разыграть как откровение советской жизни. Откровение рождалось на стыке предельной достоверности и почти циркового, клоунского трюка, без которого не обходилась ни одна его заметная роль.

Слова, положенные ему по роли, он заново оркестровывал, создавая некий ритмический узор. Посмотрев театр «Кабуки» в Токио, подробно обсуждал с О. Борисовым характер голосоведения, скрытый в глубинах национального языка. Оба мечтали окунуться в те глубины, добыть там новую музыку речи. Он мог быть красавцем, уродом, идиотом, умницей. Любая часть его тела обладала {446} высокой автономностью и выразительностью. Темное пальто, натянутое руками в карманах на откляченный зад, кошачья, след в след, походка в Сатине. Подпрыгивающая детская походочка несчастного профессора Плейшнера. Раздумывающая рука Евстигнеева — Луначарского, голосующего за террор. Любой жест доводился до трюковой точности. Произведением искусства становилось даже то, как буржуй Корзухин снимал бережно с губы некий инородный предмет, оставшийся после поцелуя взасос, который влепил ему генерал Чарнота.

Он мог отбить чечетку, сыграть на барабане. Он чувствовал ритм любой твари и через ритм ее, эту тварь, разгадывал и воплощал. Много было одаренных актеров в современниковской или мхатовской компании, но он был тем, кто устанавливал планку. Это не мое наблюдение, а партнерское признание Табакова, которое дорогого стоит.

Он пришел из тьмы роевой жизни, из родного мне Нижнего. Слесарил на заводе «Красная Этна», играл в кинотеатре на ударных. Там его заметил Виталий Александрович Лебский, затащил в театральное училище. Средней школы он, кажется, не закончил. Лебского я хорошо знал, ходил к нему в драмкружок при Доме учителя. То, что Лебский открыл Евстигнеева, было нашей «горьковской» гордостью. Когда году в 68‑м Евстигнеев появился в ТЮЗе на Грузинской, мы познакомились. Он, оказывается, был барабанщиком в Саду имени Первого мая, куда канавинские подростки, и я в том числе, ходили на танцы. Родина-время у нас было разное, но родина-место — одно.

На встрече с труппой ТЮЗа я долго придумывал, что бы такое умное его спросить. Спросил про статью В. Лакшина в «Новом мире», посвященную революционной трилогии «Современника». Статья называлась «Посев и жатва», была полна аллюзий, которыми мы упивались. Ответ был многосложный: «Ну, м‑да, э, вот, это тяжелая артиллерия». Видимо, звуковая евстигнеевская обработка помогла этой фразе врезаться в память.

Так было и в Художественном театре. Говорил редко, не делал программных заявлений, был в тени, не считался интеллектуалом. Но короткие его замечания и реплики шли всегда из той актерской глубины, где междометия значат больше, чем слова.

Ефремов иногда пытался его «образовывать». Хотел ставить «Гамлета» и зазывал посмотреть спектакль Театра на Таганке: там, мол, не только Высоцкий, но и Полоний заново решен (он предназначал {447} Евстигнееву роль суетливого царедворца). Пошли на Таганку, в антракте Евстигнеев, обработав фразу излюбленными «мм» и «да‑э», вопросил О. Н.: «Ты хочешь, чтоб я сыграл этого еврея-администратора?»

Высший тип актерского ума.

После первого инфаркта он стал осторожничать. У него была новая семья, молодая жена и ребенок. Надо было подумать о будущем. Надо было зарабатывать. Евстигнеев всегда был нарасхват. Отпрашиваться не любил, не хотел нарываться на отказ. Исчезал по-актерски: в разгар репетиции мог украдкой взглянуть на часы, после чего хватался за сердце и доигрывал болевой момент. Играл, как всегда, убедительно. Уходил с репетиции, спускался вниз и отправлялся на очередную «халтуру». Машина с киностудии уже поджидала его у подъезда. При этом у него было действительно слабое сердце, надорванное инфарктами. К лицедейским болям в театре совершенно особое отношение: никто не ведает, истекает тот или иной Арлекин клюквенным соком или это настоящая кровь. Даже в актерские сердечные приступы мало кто верит, пока не упадет лицедей замертво.

… Вечером после «Игроков» поминали Евстигнеева. Без Ефремова. В тесной гримуборной — юрская артель. Без грима, все души нараспашку. Прошло всего три недели, казалось, дух великого игрока еще не отлетел, где-то рядом витает.

Глоток водки, и сразу десяток сигаретных дымов сплетаются в знамена. Классический актерский разговор. Летучий горючий фольклор. Для себя играют, в своем кругу. Бесподобно шутят, заговаривают смерть. Показывают. Вспоминают. «Номерные актеры», как сказали бы в старом МХТ. Каждый «номерной» в своем стиле.

Уютный, подробный, бесконечно детализированный театр Невинного. Мхатовский славянский корень.

Репризный театр Хазанова. Графическая точность зарисовки. Неожиданный переход, мгновенный смеховой удар. Иудейская соль.

Шутки отборные — никакого материально-телесного низа. Гамбургский счет. Один воспаляет другого. Режиссуры нет, но каждый знает момент, когда можно и следует вступить. Чувство композиции и ритма необыкновенное.

Юрский застывает со стаканом в руке. Играл вместо Евстигнеева, но как бы в его присутствии. Начинает издалека, разминается. {448} Про какого-то провинциального актера, обладавшего даром черного юмора. Актер в свободное от театра время настаивал водки и другие чудные домашние напитки. Настойками был знаменит на весь город. В «Коварстве и любви» получил роль президента и на вопрос: «Вы на этом настаиваете, господин президент?» — ответил с глубокой меланхолией, восхитившей публику и весь город: «Настаиваю, настаиваю». И вот уже соткался, как наяву, этот не ведомый мне провинциальный гений, и трижды раскололась смеховым взрывом актерская гримуборная.

И тут же в ответ — еще одна притча, и еще один рассказ и показ. Голубые озерца калягинских восхищенных глаз. И снова — Евстигнеев: его последние слова, жесты и оговорки, которые несли в себе дыхание живой жизни. «У него жоп лобтый» — это он оговорился про умирающего Ленина в «Большевиках». «Артель» смеется, тоскует, пьет. «Вспомним Женю, помянем Евгения Александровича. И давайте теперь поймем другую часть души Гоголя: ту самую, где про жизнь и смерть. Давайте попробуем вот это сыграть».

Сергей Юрский держит паузу. Седые клочками волосы, лицо испепеленное, заострившееся. Как у Мейерхольда на той тюремной фотографии. Плывут дымовые сизые знамена, и не кончается игра.

Убрав из труппы Евстигнеева, Ефремов совершил своего рода показательную операцию. Он верил, что таким способом заставит сердце разделенного МХАТ работать в ином режиме. Он не рассчитал удара. Евстигнеев был душою того дела, которое Ефремов творил. Он был его сподвижником, другом, первым артистом. Никогда не обсуждал и не осуждал его поступков, следовал за ним по всей жизни, начиная с «Современника». Ефремов ударил по самому для себя дорогому, чтобы все поняли: он ни перед чем и ни перед кем не остановится в этой «звездной войне».

Сердце Художественного театра в новый ритм не попало. Напротив, начались сильнейшие сбои. Разладилась та труппа, которую он столько лет собирал вокруг себя. Это было похуже раздела МХАТ.

Историю с переводом на пенсию Евстигнеева О. Н. старался не обсуждать. Как не обсуждал он и уход Олега Борисова. Последний случай имел предысторию. Дело в том, что я уговорил когда-то Олега Ивановича прийти в Художественный театр. Мы оказались {449} вместе в Праге в 83 году, МХАТ показывал «Так победим». БДТ в те же дни гастролировал в столице Чехословакии, был какой-то общий прием, с которого мы с Борисовым улизнули и пошли гулять на Вацлавскую площадь. Там, на Вацлавской, обсуждалась впервые идея перехода во МХАТ. Говорили до поздней ночи, потом зашли в кафе, что-то выпили. Олег Иванович был крайне возбужден возможной переменой судьбы. Я же придумывал всякие репертуарные затеи, которые могли бы сразу поставить Борисова в труппе МХАТ на то место, которое он заслуживал. Со времен «Трех мешков сорной пшеницы» и «Кроткой» я считал его не просто крупнейшим актером, но актером, которого бог или дьявол наделил особыми свойствами. Он страдал многолетним заболеванием крови, может быть, это лежало в основе того, что Марков называл «отрицательным переживанием жизни». Он впустил это переживание в свое искусство. Не только во МХАТе, но в русском театре не было тогда актера, который мог бы возвыситься до такого душевного вопля, каким умел оглоушивать Олег Борисов. На всю жизнь осталась в глазах сцена из «Трех мешков», когда фронтовик-инвалид Кистерев, не имея под рукой иного орудия, с хрустом обламывал ручной протез, удлинял им другую свою, здоровую, руку, чтобы «достать» или даже убить заклятого врага — чиновника.

Казалось, заполучив такого актера, Ефремов мог бы обогатить репертуар театра совершенно новыми красками или даже линиями. Борисов был создан для театра Достоевского. В своем актерском составе, в замесе своей личности, даже в своей болезни он таил зародыши основных типов Достоевского. Все братья Карамазовы, включая брата Смердякова, были ему сродни. Он успел сыграть только «Кроткую», в которой бесстрашно явил свое подполье. Питер Брук, посмотрев спектакль, был поражен амплитудой колебаний, предъявленных актером: необыкновенная душевная широта и мощь человека могли, когда актер хотел этого, сжиматься до размеров паука. Примерно так же воспринял Борисова в «Кроткой» и Михаил Козаков, который успел излить свои чувства в газетной статье. Редкий случай, когда великая актерская работа подробно отразилась в адекватном братском актерском зеркале.

Борисов выстраивал роль как мучительный неразрешимый поединок с погубленной им женщиной. Крот и кроткая. Право властвовать над другой душой. Он то к Богу обращался, то к залу, но часто оставался в публичном одиночестве, «наедине со своим дыханием». Он выстраивал сложную и очень замысловатую ритмическую {450} линию, чтоб держать внимание зала. Он использовал опыт своего друга тренера киевского «Динамо» В. Лобановского, который искал тогда новые «аритмичные» подходы к футбольной игре. О Лобановском, Базилевиче, киевском «Динамо» Борисов мог говорить часами. Между театром и футболом устанавливалось игровое партнерство.

Актер жаждал высокой игры. Хотел выразить в такой игре предельную ноту, таившийся в нем и распиравший его звук. Этот звук не попадал в тон театрам, в которых пришлось работать: ни в Киеве, где он пробыл тринадцать лет, ни в БДТ, который подарил ему всероссийскую славу. Где бы он ни служил, он страдал комплексом невоплощенности, недоигранности, неоцененности. Его роли играли другие. В Праге на Вацлавской площади все эти мотивы обсуждались. Его разочарование Товстоноговым носило ожесточенно личный, если хотите, воспаленный характер. От одного «деспота» он уходил к другому. Из театра образцово налаженного он попал в театр, который шел к своему маленькому Чернобылю.

Хочу списать с Ефремова хотя бы один грех: не посылал он меня уговаривать Олега Ивановича перейти в Художественный театр. Я сделал это по собственному почину, по любви к этому актеру, по вечной свой кочкаревщине. Полагал, что осчастливлю обоих Олегов. Не осчастливил никого.

Товстоногов не был поклонником «Кроткой», добавив к душевным шрамам Борисова еще один, трудно заживающий. Ефремов, пригласив Борисова во МХАТ, попросит Л. Додина заново поставить «Кроткую» на сцене филиала. Решение было немыслимым для прежнего О. Н. Он пошел даже на то, чтобы Татьяна Шестакова приезжала играть спектакль из Ленинграда. Все это было сделано исключительно для Борисова. В знак понимания того, какого ранга актер появился в мхатовской труппе.

Но собственного интереса к Достоевскому у О. Н. не было. Больше скажу: он не то чтобы не нуждался в душевном вопле Борисова, он таких предельных актерских проявлений на сцене побаивался. Он и Мышкина Смоктуновского не любил. Если б не тот же Додин с «Головлевыми», не видать бы Иннокентию Михайловичу его крупнейшей формообразующей роли, этого Анти-Мышкина, которого он сотворил незадолго до появления Олега Борисова в Художественном театре. Мхатовский оркестр не нуждался в звуках той музыки, что звучала в душе Борисова. В этом была изначальная драма их встречи или, точнее, невстречи.

{451} На просмотре «Кроткой» О. Н. заснул. Не потому, что устал или был не в форме. Это была какая-то физиологическая реакция на Достоевского, на весь этот израненный и переусложненный человеческий вывих, который писатель с таким сладострастием исследовал. О. Н. потом с удовольствием будет читать Набокова, соглашаясь с его раздраженными инвективами в адрес открывателя человеческого «подполья».

Надо сказать, что Борисов не дал ему доспать. Погружая публику в интонационно обесцвеченную одурь огромного монолога, он в конце концов подобрался к излюбленной и вожделенной контрапунктной ноте. В споре с небесами и с самим собой он вскочил на стул, потом на бюро, а затем одним махом, как летучая мышь, взлетел на стену под потолок, к большим часам. Целью трехступенчатого взлета было остановить проклятый маятник. Взлет сопровождался тем самым душевным вскриком, вздергом, воплем, на который был способен один Борисов. О. Н. проснулся, досмотрел финал, потом на обсуждении говорил что-то подбадривающе невнятное. Надо было видеть при этом затравленные глаза Олега Ивановича.

Драма их отношений развивалась аритмично, в стиле Лобановского, и была исчерпана в пространстве четырех лет. Борисовский Астров был встречен дружески и даже радостно. Хотя мало кто уловил новость, предъявленную актером. Он играл в провинциальном докторе скрытно развивающийся душевный недуг. Пьянство, одиночество, внутренний цинизм и отчаяние вели к пропасти. Подступающее сумасшествие он всеми силами пытался скрыть, но оно прорывалось, особенно в объяснениях с Еленой — Вертинской. Борисов играл абсолютную недоступность для него этой обольстительно красивой женщины, пьянел от желания, от глупости своих никчемных слов про леса и природу, за которыми скрывалось беспросветное одиночество. Пьяной песенкой про ухаря-купца он переворачивал душу.

Премьера «Дяди Вани» совпала с переменой декораций. В стране объявили перестройку, в Художественном театре — раздел. Борисов безоговорочно поддерживал О. Н., играл в «Серебряной свадьбе» некоего партийного вождя «с человеческим лицом» и пробудившейся совестью (сам он считал, что играет Горбачева). Планировали Борисова даже на роль Сталина в новой шатровской пьесе, но О. Н. от пьесы отказался.

История театра есть история растоптанных самолюбий. Это {452} и про Борисова сказано. Уже в «Серебряной свадьбе» появились первые признаки раздражения. Именно тогда он вспомнил про своего старшего партнера Романова, который в Киеве после некоторых пьес, вроде нашей «Свадьбы», кланялся низко публике и приговаривал: «Простите меня». После неудачи «Перламутровой», в которой Борисов играл носильщика Колю-Володю (на пару с Невинным), наступил перелом. Человек из мира Достоевского, Олег Иванович Борисов попал в полосу расставания О. Н. со звездами. Никто тут никого не «предавал». Просто трещал по швам советский театральный патриархат. Ефремов не смог этого принять. Он решил спасать театр-дом всеми средствами. Один удар пришелся по Евстигнееву, другой по Калягину, третий — по Вертинской. Актерское самолюбие Борисова дважды подверглось испытанию. Ефремов решил сам играть Астрова (в паре с Мирошниченко), а потом отказал Борисову в роли Годунова, которую при вступлении актера в МХАТ ему обещал. Почему он решил играть Астрова — не берусь судить. Во всяком случае, не потому, что у него были актерские аппетиты. Их у него давно не было. Играл в основном по необходимости. Что касается Годунова, то он «не видел» Борисова в этой роли. Сначала должен был играть Смоктуновский, потом стал репетировать Калягин. Самого себя О. Н. держал в запасе. Калягин репетировал недолго, отказался, написал по этому поводу письмецо. Он не верил, что великую пьесу для чтения можно поставить. Ефремов стал репетировать сам и обрек многострадальный спектакль на большие сложности.

Пушкинскую премьеру сыграли только осенью 94 года. Процесс репетиций (несколько лет) сопровождался крупнейшими утратами. Весной 92‑го не стало Евстигнеева, весной 94‑го — Борисова. За два месяца до премьеры «Годунова» инфаркт сразил Смоктуновского. Монолог «Достиг я высшей власти» в исполнении Олега Ефремова звучал в сильно разреженном пространстве.

Смоктуновский оставался с Ефремовым до конца, Борисов же не выдержал. Сначала отказался от Коли-Володи в «Перламутровой». Потом отказался от «Годунова», в котором ему предложили, как теперь говорят, роль второго плана. Существовать на втором плане он не хотел. Пытаясь предотвратить окончательный разрыв, я вспомнил про «Павла I» Мережковского. Борисов прочитал и загорелся. Ефремова пьеса не увлекла. Может быть, не увлекло, что пьесу захотел ставить Л. Хейфец, а играть Борисов. Хейфец {453} ушел В ЦАТСА вместе с пьесой и с Борисовым. Курносый безумный русский деспот станет лебединой песней актера.

Борисов играл Павла безукоризненно, это была его роль. Несколько раз он даже подходил к тому, чтобы взять ту самую свою заповедную запредельную ноту. Но в хор армейского театра он тоже не вписался. Он был солистом, не хористом.

В первые его годы в Художественном театре мы общались беспрерывно, на два голоса выступали от Общества книголюбов. Там я услышан в подробностях повесть его театральной жизни — от юности в Плесе, студенческих лет в Школе-студии до разрыва с БДТ. После ухода из МХАТа меж нами возникло скрытое напряжение. Отношение к Ефремову он перенес на всех, кто его окружал. Не мог он поверить, что можно дружить с ним и одновременно продолжать работать с «врагом», которого он назовет главным разочарованием своей жизни. После «Павла I» я зашел к нему в гримуборную, сказал хорошие слова о его Павле, пожалел о погубленном замысле сыграть Мережковского в МХАТе. У него сразу испортилось настроение, разговор был скомкан. Коротко обнялись, расстались. Больше я его не видел. Одна из самых ощутимых человеческих потерь в опытах моей театральной жизни.

После смерти Товстоногова Олег Иванович записал слова благодарности человеку, с которым при жизни резко разошелся. Он оценил его по достоинству. Там же вспомнил, что у англичан есть хорошее выражение об ушедших в мир иной: присоединился к большинству. На страницах своего дневника он представил фантастическую картину из жизни ушедшего «большинства». Товстоногов пошел в библиотеку того света и прочитал все, что Шекспир написал за четыреста лет, прошедшие после его земной жизни. Облюбовав пьесу о Дионисе, начал распределять роли и позвал на главную роль Пашку Луспекаева, друга киевской юности Борисова. Даже на том свете роли Олега Ивановича играли другие.

## **{****454}** Козицкий переулок

Барсук, зарываясь в землю, роет всегда два выхода. Нору, а в ней «отнорок». На случай беды и бегства. Борисов нашел свой «отнорок» в Театре Армии, Калягин придумал собственный театр под странным названием «Et Cetera». Я же попытался укрыться во ВНИИ искусствознания. Для тех, кто не знает, что это такое, скажу так: это блаженный островок советской цивилизации. Задуманный когда-то академиком И. Грабарем как вольное поселение ученых, он сохранял тот упрямый замысел даже в мутные годы, когда Институт истории искусств переименовали в это самое «ВНИИ» и превратили в шарашку для искусствоведов. В старинном двухэтажном особняке в Козицком переулочке пытливые умы обязаны были сочинять заново историю мирового искусства, а также писать бесконечные справки для ЦК КПСС и Министерства культуры. Шарашки в полном советском смысле слова не получилось. Из Козицкого наверх шли все положенные бумаги и реляции, но дух вольного поселения истребить не удалось. Особняк на Козицком оставался одним из немногих мест свободной мысли. Если не письменной, то устной. Диссиденты и полудиссиденты, маститые ученые и архивные юноши мирно уживались с боевыми журналистами, сосланными на Козицкий «остепеняться» и доживать. Шарашка была разделена на секторы, у каждого сектора был свой день и свой час научного соития. Секторы трудились, размножались, диссертации защищались, рукописи обсуждались. Иногда обсуждали еще не написанные тексты — просто выкладывали на стол толстую папку с чистыми листами и говорили для протокола положенные слова. Вольное поселение подтачивалось и разрушалось изнутри, при этом казалось, что островная жизнь не кончится никогда.

Лучшие умы шарашки писали собственные книги, но также обязаны были трудиться на ниве коллективно-принудительных {455} работ. Научный труд измерялся листажом. В год надо было сочинить 8 п. л. (печатных листов) — это для доктора наук, и 5 п. л. — для кандидата. Листаж исправно сдавали, большинство рукописей потом годами и даже десятилетиями вылеживалось на полках. Мой сектор собирался по пятницам с трех до пяти. Пятничные встречи в особняке часто заканчивались посиделками в ресторане ВТО, что был за углом. В стране с восьмичасовым рабочим днем существовало учреждение, в котором трудящиеся видели друг друга раз в неделю. Старшие и младшие научные сотрудники раз в неделю упивались взаимообсуждением. Слово было поступком, событием. К разговору серьезно готовились. Обсуждая, залетали в гибельные выси. Казалось, в Козицком особняке реализовалась знаменитая метафора американского фантаста: когда пожарники сожгли все важные книги, то несколько оставшихся на земле людей, успевших выучить эти книги наизусть, передавали их содержание из уст в уста. В Козицком были люди, которые представляли на советской земле Шекспира и Станиславского, Пушкина и Островского, Мейерхольда и Булгакова, Феллини и Таирова, Блока и Крэга. В шарашке пытались сохранять память культуры.

Сохраняли весело. Едва ли не важнее всех листажей был ежегодный капустник, который с упоением творил Константин Рудницкий в соавторстве с Виктором Деминым и Олегом Фельдманом. Капустник репетировали и готовили так, как ни один коллективный труд. Здесь получала выход неизрасходованная критическая энергия, блеск острого ума и все иные задавленные таланты, на которые не было спроса в официальной жизни. Добродушную власть, над которой разрешалось смеяться в день козицкого карнавала, представляла Мелитина Петровна Котовская. Котовская она была по мужу, сыну Григория Котовского. В молодости Мелитина Петровна Бабкина была опереточной певицей, потом попала в «сектор», занялась искусством Индии, стала парторгом, а затем и директором шарашки. Все понимала, всем помогала, когда могла — защищала. На капустниках первой смеялась над тем, над чем разрешалось еще шутить. Под партийным крылом Мели-тины безмятежно расцветали молодые звезды отечественного театроведения. Под ее же крылом в «секторе капитализма» свил гнездо Борис Зингерман.

Борис Исаакович был больше, чем театроведом. Он был театральным ребе. Не хотел защищать докторской — сравниваться со всеми. Жил тем же способом, каким писал. К нему шли за советом. {456} Ноги болели, под них ставилась скамеечка, и этот грузный трудно дышащий человек ронял простые и точные слова, которые он выращивал в себе как драгоценные кристаллы. Он учил жить.

Он был носителем авторитетного слова. Это слово, устное или письменное, было всегда отшлифовано. Подобно своему старшему другу Н. Берковскому, он любил праздничную риторику и красоту театральной речи, ее неожиданные повороты и смысловое цветение. Он широко использовал технику «лессировки», когда один слой краски просвечивает сквозь другой, на него наложенный. Он владел тайной этой словесно-живописной техники, которая позволила ему много чего приоткрыть в приключениях театральной мысли XX века.

Зингерман писал о западном искусстве, не выезжая за пределы страны. Даже тогда, когда уже всех выпускали. Сотворив свою карту театрального мира, он не хотел разочарований. Свой предмет он знал по книгам, альбомам, по отзвукам и отсветам. Он разработал особый вид заочного театроведения. Лишь отчасти это было советским изобретением. Кант ведь тоже никогда не выезжал за пределы Кенигсберга, но лучше всех знал мировую географию и даже мог поразить лондонцев подробным описанием неведомого мостика в их родном городе. Зингерман в подробностях знал «мосты» и «мостики» европейского искусства. Психологию заключенного, на которой строилась советская цивилизация, он преодолевал полетом своей фантазии и тонким чутьем. Он писал о Пикассо и Стриндберге, Ибсене и Брехте. Но лучше всего о драмах Чехова. Зингерман сумел рассказать, как чеховский человек живет во времени, как извлекает радость из страдания, как научается принимать жизнь. Тут он создал свой затаенный автопортрет. Умная благородная душа Бориса Исааковича просвечивала сквозь театроведческую лессировку.

Всякой твари по паре — так сложился козицкий Ноев ковчег. Театральный ребе рядом с замечательным специалистом по Шекспиру или испанскому театру, знаток древнего зодчества рядом с дочерью Фурцевой или Кагановича, балетоман и балетовед рядом с выходцем из местечка, который заведовал всей марксистской эстетикой. Заведующий эстетикой Авнер Яковлевич Зись был «серым кардиналом» при Мелитине Петровне. Он же по совместительству учил философии студентов Школы-студии МХАТ. Все шарашки советской цивилизации были связаны между собой тайными {457} ходами и переходами. Милый колобок с мягким вкрадчивым говорком, Авнер Зись катился по разным ходам и переходам той жизни не без удовольствия. Девочкам-актрисам ставил только пятерки, на лекции опаздывал и, опоздав, извинялся: «Я пришел на двадцать минут позже, но за это я вас отпущу на двадцать минут раньше». Он был легкой добычей для пародистов. Звук «ч» он произносил с белорусским местечковым шиком. «Материя вечна, бесконечна и незиблема» — марксистское заклинание, озвученное по-бердичевски, было коронным номером многих прославленных учеников Авнера Яковлевича — от Олега Табакова до Олега Борисова.

Сектором истории театра народов СССР руководил Юрий Арсеньевич Дмитриев. Он занимался цирком, знал про это искусство все. Одну из глав своей докторской диссертации он начал смелым утверждением о том, что вся история XIX века в России прошла под знаком конного цирка. Говорили, что в юности он был коверным и в своей козицкой жизни сохранил ухватки древней профессии. Он умел держать серьезное лицо в самых комических ситуациях. Любил первым приносить новости. Придет в пятницу и с места в карьер: «Сегодня утром умер Михаил Иванович Царев. Прошу встать». Все вставали. В тишине раздавался несколько удивленный басок Аркадия Николаевича Анастасьева: «Юрий Арсеньевич, я только что видел Царева в ВТО». Дмитриев парировал молниеносно, с цирковым блеском: «Произошла ошибка. Прошу сесть».

Аркадий Николаевич Анастасьев был учеником Маркова по Академии общественных наук, куда Марков был приглашен преподавать в годы борьбы с космополитами. В партийной академии Анастасьев создал труд под названием «МХАТ в борьбе с формализмом». Потом многие годы он искал эту свою книгу по букинистам и, найдя, уничтожал. Аркадий Николаевич был благородным человеком, образцовым либералом и видным мужчиной. Высокий, седой, пьющий, чуть грассирующий, он работал при Н. Погодине в журнале «Театр», откуда вынужден был уйти за непроявление бдительности. Не знаю, что там тогда вышло — то ли статья Марианны Строевой «Критическое направление ума» (в поддержку А. Володина), то ли еще что, — но из журнала его убрали, и он оказался в конце концов в шарашке (как и Марианна Николаевна Строева). Анастасьев идеально подходил на роль свадебного генерала, обладал способностью торжественно и важно говорить о самых {458} простых вещах. «Июнь — начало лета», — произносил он с некоторым пафосом, начиная телепередачу, но это не раздражало, напротив, было симпатичным замещением какой-то иной мысли, которую Аркадий Николаевич имел за душой, но не смел высказать.

О. Н. Ефремов выделял А. Н. Анастасьева среди обитателей шарашки, дружил с ним. У них была общая память и общий редут — «Современник». Это никогда не забывалось.

Шарашка, как могла, поддерживала и О. Н., и Любимова, и Эфроса. В условиях той страны это была существенная поддержка. Вскоре после премьеры «Чайки», на заре моей мхатовской жизни, я решил устроить «чеховские чтения» и пригласил моих коллег по Козицкому выступить перед актерами. Отменили сектор в пятницу, Козицкий на два часа переехал в проезд Художественного театра. Как волновались родные шарашкинцы, попав в мхатовский вольер! Некоторые теряли дар слова, нервничали, как будто экзамен сдавали. Даже Рудницкий, казалось, не чувствовал себя свободным. Критики нервно вещали, «хищники» помалкивали. Сидел, сплетя причудливо свои длинные ноги, полузакрыв глаза, Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Ефремов слушал внимательно, напряженно, в конце неформально благодарил. От всего обсуждения у него в голове застряла чья-то фраза о «Чайке» — «вера среди упадка».

А. Анастасьев вместе с А. Карагановым, Е. Поляковой и М. Строевой был моим оппонентом на защите кандидатской диссертации. Защищал я работу о М. Булгакове, по тем временам дело было опасное и требовало сильной поддержки. Чтобы уравновесить Булгакова, мою защиту соединили с другой. Милая партийная женщина из Чебоксар защищала «Историю чувашского театра». Так мы и остепенились вместе в мраморном зале старинного особняка. Все было необычайно торжественно и гладко, без сучка и задоринки. Под финал огласили отзыв Марии Осиповны Кнебель. Булгакову разрешали войти в историю советского театра.

После защиты — гуляли. Банкет был неотъемлемой частью шарашкинского ритуала. Однажды защищался Георгий Иванович Куницын. Огромного роста, с остатками могучей шевелюры, Георгий Иванович поражал своим либерализмом, за который его уволили из ЦК. Видимо, тайная служба сработала, бывшего чекиста завалили. Но банкет он не отменил. Говорят, Георгий Иванович заказал роскошный стол, пришли все, кто валил его, и произнесли {459} заздравные тосты. Мы с моей подельницей из Чебоксар (ее звали Фаиной) сложились по 120 рублей и повели гостей в Центральный дом работников искусств. Юрий Арсеньевич Дмитриев поинтересовался, будет ли мороженое. Я растерялся. С тем же серьезным лицом Юрий Арсеньевич пояснил: «На банкеты без мороженого я не хожу». Среди его тостов в душу запал тост в честь моей новой знакомой из Чувашии. С цирковым заходом, витиевато и торжественно Дмитриев подвел собравшихся за столом к неординарной мысли. Мысль заключалась в том, что наша Фаина, как оказалось, единственный и лучший в мире специалист по чувашскому театру. Простота и глубина вывода были неоспоримы. Сделал он это на сливочном масле, не улыбнувшись.

В застолье блистала Инна Люциановна Вишневская. В официальной своей жизни она много чего писала, в институте исправно сдавала свои п. л., но все это не имело никакого отношения к ее истинному дару. Инна Люциановна была импровизатором особого рода историй, имевших отношение к области материально-телесного низа. Эти забавные истории возникали у нее непрерывным потоком, произрастали из любого намека, из самой невинной ситуации. Ну, проходит какой-нибудь туркменский театральный товарищ сквозь магнитные спецворота в аэропорту. Он в черном костюме, шляпе, габардиновом плаще, при всех медалях. «Звенит» страшно. Просят снять медали — снимает. Снова «звенит». Снимает последовательно шляпу, габардиновый плащ, костюм, брюки, остается в трусах. Все равно «звенит». Инна Люциановна завершала сюжет репризой, которой мог и Дмитриев позавидовать: «Только тогда я поняла, что такое мудозвон».

Инна Вишневская украшала стол, который был бедноватым, не чета куницынскому, но мороженое было. Банкет вел, естественно, К. Рудницкий, который оказался мотором всей этой истории. Он прочитал мою рукопись в конце 60‑х по рекомендации Елены Сергеевны Булгаковой и не только не возревновал к провинциалу, который явился непрошеным на его делянку (Рудницкий был одним из первых наших булгаковедов), но и решил этому провинциалу помочь. Он не просто помог, он стал пожизненным другом, советчиком, старшим братом, если хотите. Это был человек яркого и живого ума, великолепного, подчас саркастического юмора, который принес ему много врагов. Он мог сказать режиссеру-приятелю: «Валюн, это не режиссура, это сервировка», — и известный режиссер на несколько лет переставал с {460} ним общаться. Он обладал даром самоиронии, цитировал свои стихи о Сталине, вспоминал позор конца 40‑х, когда громили космополитов. По нему тоже катком прошлись, но все же не успели сломать. Одни к старости глупеют и увядают. Рудницкий, напротив, расцвел и даже похорошел. Многие в секторе звали его Костя, в шарашке нашей то и дело звучало: «Надо Костю спросить», «надо с Костей посоветоваться». Некрасивый, он обладал неотразимым шармом. Картавый, он обволакивал всех своим велюровым баритоном. Он курил сигарету за сигаретой, писал книгу за книгой, играл в шахматы, сочинял капустники и как-то между прочим еще успевал редактировать многопудовые «истории советского театра». Очень часто гримаса какой-то тайной боли перекашивала его лицо, но он с этой болью справлялся, не разрешал себе расслабиться.

Он был фронтовиком в том полном смысле этого понятия, которое сейчас уже трудно восстановить. Главные уроки жизни он усвоил не в ГИТИСе, а на передовой. Он дошел до Праги, был ранен, погибал, мог быть бесстрашным и часто бывал бесстрашным, подписывал письма в защиту диссидентов, был на грани исключения из партии. Но именно потому, что он был фронтовиком, Константин Лазаревич знал, что в бою не надо лезть на рожон и отдавать свою жизнь задаром. Добиваясь цели, очень часто и очень искусно использовал обходный маневр. Таким маневром совершил одно из своих чудес: выпустил в конце 60‑х монографию «Режиссер Мейерхольд», поворотную в нашем театроведении книгу. Советскую нашу жизнь он рассматривал как беспрерывное позиционное сражение в тылу противника. Он вел его по всем правилам на доверенном ему участке в Козицком переулке.

Главным препятствием, которое Константину Лазаревичу следовало преодолеть в случае моей булгаковской защиты, был замдиректора шарашки Юрий Сергеевич Калашников. Грузный, краснолицый, вечно в подпитии, Калашников был спущен в Козицкий из ЦК. В 1938 году он был редактором книги Станиславского «Работа актера над собой». Главная тактическая проблема была в том, чтобы улучить момент и зайти к Калашникову с моим авторефератом тогда, когда зам. директора ВНИИ уже не трезв, то есть добродушен, но еще и не сильно пьян, то есть еще что-то соображает. Этого момента ждали месяцев десять. В апреле 1972 года фронтовик Константин Рудницкий телеграфировал срочную в {461} город Киров, где я обсуждал спектакли местного ТЮЗа: «Автореферат подписан, приезжайте в Москву».

Достал он Юрия Сергеевича в его хорошую минуту.

Через несколько лет Калашникова уволят, переведут научным сотрудником в Школу-студию МХАТ. Наказали его Школой-студией за то, что из шарашки на Козицком исчез Василий Васильевич Сечин. Одинокий мужчина, Василий Сечин добросовестно писал труды по истории театров народов СССР, был на хорошем счету, ни в чем крамольном никогда не был замечен. Но у Васи было хобби: он бегал. Бегал каждый день, в любую погоду, по специальному графику и расписанию. Ничто не могло помешать научному сотруднику ВНИИ выполнить свой долг перед самим собой. Василий Васильевич подчинил свою жизнь бегу. Когда объявили Олимпийские игры в Мюнхене, он решил во что бы то ни стало туда поехать. Собрал положенные документы и рекомендации, прошел бюро райкома, закрыл дверь на ключ, не выключив холодильника, чтоб обмануть бдительность, и отправился в Германию с группой других советских туристов. В Германии Сечин «выбрал свободу». Наталья Крымова вспоминала, что незадолго перед отбытием Василия Васильевича на Олимпиаду подарила ему свою книгу о Станиславском с нежной надписью: «Человеку, который знает, куда надо бежать».

Юрий Сергеевич Калашников в проезде Художественного театра окончательно сошел с круга. Когда он ушел в мир иной, возглавить мхатовскую науку предложили мне. Так причудливо легла карта. Новая шарашка по сравнению с козицкой показалась игрушечной. На Козицком были роты, взводы, отделы, подотделы и сектора. Здесь же была одна комнатка, один сектор, четыре убогих стола, один чайник и горстка выдающихся сотрудников, которые готовили и издавали собрания сочинений основоположников. Так я стал заведующим Станиславским и Немировичем-Данченко.

Новую свою шарашку и всех ее обитателей я полюбил. И дал им волю. Отважно отменил листаж. Присутственного дня у них и раньше не было. Что до словоговорения, то и оно, когда случалось, было содержательным. Дело в том, что под мхатовской крышей собралась компания ученых и архивистов первого ранга. За каждым из них стояли сотни публикаций и книг. За каждым из них была жизнь, отданная Архиву. Причастные к первоисточникам, они ведали много тайн, по-разному понимали свою роль, если {462} хотите, миссию по отношению к прошлому МХТ и его настоящему положению.

В Плесе в начале 70‑х Павел Александрович Марков дал мне почитать докторскую диссертацию своей ученицы Инны Соловьевой, посвященную «режиссерским экземплярам» Станиславского. Так началась заочная встреча с одним из важных персонажей моей будущей мхатовской жизни. До этой диссертации, честно говоря, я не чувствовал особой святости в имени МХАТ. Многолетние занятия Булгаковым не прошли даром. Долго не мог объяснить самому себе, зачем раздавленный драматург закончил или оборвал свою книгу признанием в любви к механизму, который его душил. «Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный теперь к нему, как жук к пробке…». Сострадание автору «Записок покойника» было настолько полным, что вникать в судьбу тех, кто закупорил бутылку, совсем не хотелось. Сугубо театроведческий труд, прочитанный в Плесе, стал поворотным. Казалось, И. Соловьева проникла в идеальный замысел *того* Художественного театра, в его тайные истоки. Становилось понятным, к какому театру иссушался любовью драматург Максудов. Чеховские спектакли Станиславского она воссоздавала так, как писатель создает новую реальность. Не случайно, Соловьева была одной из первых, кого стали именовать не историком театра, но «театральным писателем». Впрочем, сама она никогда бы не позволила себе этой вольности.

К тем, кто придумал МХТ, историк театра Соловьева относится с особым пристрастием. Как к близким родственникам. Она знает не только каждый извив их почерка, но и многие душевные беды и тайны. Печалится, например, по поводу того, что К. С. не умер от инфаркта, пережитого на сцене МХАТ в юбилейный вечер 1928 года. «Ах, если б врачи его тогда не спасли, какая это была бы жизнь в искусстве». Она никогда не носит с собой лекарств. Полагает, что смертную весть, когда придет срок, надо встретить с достоинством.

Приняв в свою душу христианские заветы, она чтит смирение в труде, в поиске истины, в расшифровке архивных каракулей. Тут она неутомима. Смирения в вопросах чести или профессиональной нечистоплотности — не признает. «Увижу в церкви, горло разорву» — страсть шекспировского Лаэрта ей глубоко сродни. Такого рода страсти переносит в жизнь. В Америке в конце 80‑х мы стояли с ней в аэропорту, мирно беседовали. Сумка с {463} паспортами, деньгами, авиабилетами, архивными выписками стояла тут же у стены. Подошли двое молодых людей, один указал на мою спину: «Мол, ты, парень, испачкал куртку». Вежливый американец повернул меня спиной к вещам и стал чистить куртку бумажной салфеткой. В ту же секунду нью-йоркский аэропорт «Ла Гвардия» услышал настоящий московский отборный мат, который был сотворен седовласым театральным писателем. Писатель бросилась пантерой на убегавшего с сумкой вора, выхватила трофей из его рук, завершив дело «контрольным выстрелом в лоб»: «Ах ты блядь такая!» Публика вокруг онемела. Никто из американцев не рискнул бы из-за сумки получить пулю или нож. Инна Соловьева рискнула. Потом пояснила, что изначально напряглась, когда «вежливый» подошел с заготовленной салфеткой. В жизни, как и в любом тексте, она не пропускает мелочей.

Архивная и публикаторская работа приучила ее к строжайшей дисциплине факта. Десятки лет она поправляла К. С. и Н.-Д. в своих комментариях: нет, это случилось тогда-то и сказано было не так, или вообще не было сказано. Ей отдают на прочтение рукописи с тайной надеждой, что она все выправит и вычистит. Не раз слышал, как та или иная литературная «стрекоза», слепив очередной опус, просила Соловьеву вычесать текст от «блох», то есть фактических и всяких иных ошибок. «По ловле блох она, мол, у нас на первом месте». С течением лет она стала главным блохоловом российского театроведения. Не потому, что любит эту работу — она ее, может быть, и ненавидит. Но ее глаз так устроен, душа так не приемлет халтуры, что ловля блох идет в автоматическом режиме.

Некоторые ее формулы врезаются в память так же, как формулы ее учителя, человека с «траурными глазами». В конце 70‑х она написала о времени, в котором люди гордятся написанными книгами, а еще больше — ненаписанными. Именно она разделила понятие родины на родину-место и родину-время. В своем пожизненном герое Немировиче-Данченко распознала способность открывать новое время как новую пьесу.

Ее 70‑летие отмечали в портретном фойе МХАТ. Место было выбрано с умыслом. О. Н. выступил с нежной речью, удивился, что Инна на несколько недель младше его. «Я думал, что все люди, которые умнее меня, должны быть старше». Он признавал не только ее познания, если хотите, он разделял с ней одну веру. Их верой был *тот* сакральный Художественный театр, которому они оба — каждый по-своему — посвятили свои жизни.

{464} Сакрализация МХТ понятие многослойное. Что-то тут идет от действительной святости этого театра, вернее, его исходного идеального замысла. А что-то пришло от системы общесоветской засекреченности, спутавшей все карты. В музее МХАТ ведь тоже правила атмосфера спецхрана. На многих документах стояли пометки «не выдавать». Кое‑что не выдавали даже И. Виноградской, которая готовила свою уникальную четырехтомную Летопись Станиславского. И все же архив основателей МХТ был не сильно охраняемым объектом, несравнимым по засекреченности, скажем, с Архивом Горького. В ранние 60‑е мне пришлось денек пробыть в Институте мировой литературы, который отвечал за горьковский миф. Зайти в горьковскую шарашку было просто, выйти непорезанным — трудно. Ознакомившись с перепиской Булгакова и классика советской литературы, я собирался было покинуть читальный зал, как был остановлен властной рукой смотрителя. «Прошу вас оставить все, что вы тут повыписывали для просмотра. Зайдете через несколько дней». Через несколько дней получил назад свою тетрадочку, в которой аккуратно ножницами были вырезаны непозволительные, с точки зрения охраны, строки. Видел я не раз книги, в которых синими чернилами были замазаны фамилии врагов. Сталкивался и с другими формами примитивной или традиционной цензуры. Но цензура, работающая в режиме физического выстригания фраз, с этим еще не сталкивался. Более изысканной чувственной формой воздействия на автора была разве что цензура телевизионная. Там хозяин Гостелерадио С. Лапин однажды распорядился, чтобы из наших бесед с А. Степановой и М. Прудкиным вырезали все крупные планы ведущего программы. Там резали по лицу, в архиве Горького — по тексту.

Первым испытанием для меня стало издание «нового Станиславского». На это ушло больше десяти лет. Когда готовили седьмой том, попросили внучку К. С. Кириллу Романовну (в домашнем обиходе — Киляля) предоставить нам переписку дедушки с бабушкой, замечательной актрисой Марией Петровной Лилиной. Кирилла Романовна предоставила, но в очень своеобразной форме. Она читала письма великих своих предков вслух, в руки не давала, а если иногда и давала прочитать текст глазами, то некоторые строки закрывала пальчиком. В результате такого выборочного чтения научный сотрудник Галина Бродская составила текст, в котором любовные письма К. С. многократно прерывались загадочным многоточием. Причем прерывались в самых неожиданных {465} местах, распалявших воображение читателя. «Целую тебя в…» Ознакомившись с этими интригующими «в» и многоточиями, я похолодел. Возникал какой-то совсем новый, перестроечный образ К. С., ответственность за который пришлось бы уже нести мне. В результате некоторых усилий и уговоров Кирилла Романовна открыла тайну. Фантазия основоположника, как оказалось, не простиралась дальше прекрасных грудок своей жены и возлюбленной. Грех было бы упрекать внучку: она руководствовалась теми правилами, по которым она прожила жизнь. В те же перестроечные годы мы оказались вместе с Кириллой Романовной в Париже на мировом конгрессе, посвященном ее дедушке. Утром она позвонила мне в номер и вежливо поинтересовалась, можно ли ей встретиться со своими родственниками. «А почему вы у меня спрашиваете, дорогая Кирилла Романовна?» — «Ну, кто-то же должен отвечать за нашу группу», — резонно отвечала Киляля, и спорить с ней было трудно. Я торжественно разрешил ей встретиться со своими родственниками и всеми, с кем ей только заблагорассудится.

То, что в случае любовных писем выглядело анекдотом, не было таковым в масштабе общего отношения к наследию МХТ. Сталкивались два подхода: печатать «избранное» или издавать максимально полно, без купюр и многоточий (как в «Ревизоре»: «Если начали читать, так читайте всё»). Речь шла об огромном пласте документов советского времени, которые несколько десятилетий не подлежали огласке. В ранг государственной тайны были возведены сложные отношения К. С. и Н.-Д., грифом секретности было помечено все, что имело отношение к трагическим поворотам советской жизни основателей МХТ. Гостайной было то, что случилось с этим театром после революции.

Принципиальным сторонником «избранного» был Виталий Яковлевич Виленкин. Не потому, что он хотел что-то утаить или отретушировать. Он хотел передать потомкам образ Художественного театра так, как он его понимал, каким он сложился в его благодарной памяти. Художественный театр не был для него предметом исторических штудий. Это была его жизнь. Он был юным другом Булгакова и Ахматовой, служил в литчасти под началом Маркова, дружил с прославленными «стариками», помогал Немировичу-Данченко при жизни и был одним из его главных издателей и истолкователей после смерти. Кроме того, Виталий Яковлевич был едва ли не основным персонажем, вдохновлявшим «Современник» в пору его отрочества. Короче говоря, одно рукопожатие {466} отделяло меня от «того» МХАТ, с которым у Виленкина сложились пожизненные глубоко драматические отношения. Еще более драматические отношения сложились у него с ефремовским МХАТом. Не знаю, что разделило учителя и его ученика, создателя «Современника», но этот новый МХАТ, который существовал за стеной Школы, Виленкин не принимал. Он скорбел и молчал, при мне на эту тему по понятным причинам не высказывался. Но некоторые его «отказы» приоткрывали глубокий конфликт. Он даже отказался читать курс «Истории Художественного театра», который вел много лет до того. В объяснение коротко ответил, что при нынешнем положении МХАТ не имеет морального права читать этот курс. У него не было позитивного финала для вековой истории, а кривить душой он не хотел.

«Тот МХАТ» он любил, там обитал его дух, но идиллии там тоже не было. В легендарной пыли роились свои сюжеты, обиды и горькие «воспоминания с комментариями». Они не раз прорывались, когда обсуждали какой-нибудь очередной том К. С. или новое «избранное» Н.-Д., которое тоже начали готовить. Но все это было только к случаю, к разговору для своих и со своими. Он мог вспомнить мхатовское собрание 37 года, посвященное антисемитской пьяной выходке одного замечательного артиста, мог припомнить гнев Ивана Михайловича Москвина, пообещавшего талантливому хулигану вышвырнуть его из театра. Но такие вещи дальше стен нашей комнатенки он старался не пускать. Сор из избы Виленкин не выносил. Он был согласен с тем, что изба давно сгорела, но сор выносить категорически отказывался.

У него было очень личное отношение к тому, что случилось с основателями в 30‑е годы. Он был тогда рядом с Н.-Д., занимал скромную должность, но это давало ему возможность наблюдать ассимиляцию с очень близкого расстояния. Он был вхож и в булгаковский дом, участвовал в истории с «Батумом» и даже оказался в том самом несчастном купе, когда Булгаковы в августе 39‑го отправились на Кавказ и были остановлены в Серпухове телеграммой, требующей немедленного возвращения в Москву. Он знал булгаковское резкое отношение к Н.-Д., но категорически не принимал его определения «филистер». Так же как не принимал он новейших политических ярлыков. «Владимир Иванович не был сталинистом. Он был сталинцем», — В. Я. Виленкин произносил это с каким-то ему одному ведомым подтекстом. В тонком языковом акценте скрывалось важное содержание. Речь шла о внутреннем {467} убеждении, выборе, а не просто о рабском подчинении могучим предлагаемым обстоятельствам.

В нем была старомодная обязательность. Чем-то он напоминал тургеневского Павла Петровича с его принципами. Последними его строками, написанными от руки (кажется, он так и не перешел на машинку), были «портреты» нескольких старых спектаклей МХТ для двухтомника, который готовился к столетию. Все было сделано в срок, написано коротко, емко и точно. Никакого «сора» там было не сыскать.

Его гроб выставили не на сцене МХАТ, а в не очень престижном боковом фойе. Друзья Виталия Яковлевича были огорчены. Им казалось, что таким образом МХАТ еще раз выказал знак некоего пренебрежения театра к одному из своих вернейших сынов. Приписали все это Ефремову.

Завершали Собрание сочинений Станиславского уже без Виленкина. Девятый том, подготовленный Ириной Николаевной Виноградской, вышел вскоре после столетия МХТ. Том вобрал все мало-мальски существенные письма К. С. советского времени. Тайны, что держали под спудом десятилетия, были представлены на всеобщее обозрение. И небо не рухнуло, и даже величия не поубавилось. Напротив, только теперь стало ясно, какой высокой и трагически смятой оказалась вторая половина жизни того, кто изобрел МХТ. Тираж книги не превышал тысячи экземпляров, но даже этот ничтожный по прежним меркам тираж трудно расходится. Советское житие Станиславского, так же как сакральность великой театральной идеи, оказались не востребованными эпохой, которую классик марксизма нежно назвал «утренней зарей капитализма».

Время повернулось. Пустели родные шарашки. Будто с поезда под откос один за другим стали соскакивать люди, писавшие Историю Советского Театра. Они сами становились историей, оставалось только следить, по какому разряду их будут хоронить. На смерть К. Л. Рудницкого я сочинил некролог для «Литгазеты». Когда пришел черед А. А. Аникста, раздался звонок вдовы знаменитого шекспироведа. Она спросила, не могу ли я откликнуться на смерть мужа, и пояснила с обескураживающей прямотой: «Вы так хорошо написали про Костю».

В секторе на Козицком, в секторе на Камергерском образовались вакантные места. Пустели спецхраны. Сняли пост номер один у Мавзолея. Сняли и все остальные посты, установленные советской цивилизацией при русской литературе и театре.

## **{****468}** «Собрание славян. Базар»

В 1996 году в Марселе на пустынном морском пляже (мы приехали во Францию со студентами Школы-студии) О. Н. обратился за помощью: «Ну, хватит наукой-то заниматься. Впереди столетие театра, помоги мне». И улыбнулся так, как только он мог улыбаться. Отказать ему было невозможно.

С самого начала Ефремов не воспринимал столетие МХТ как праздник нынешнего МХАТ. Нечего было особо праздновать: после раздела не только не возникло новой актерской семьи, но, казалось, под угрозой находилась сама идея *художественного* театра. И в России, и во всем мире оставалось всего несколько «очагов» этой культуры, рожденной на рубеже прошлого века. Да и эти «очаги» один за другим гасли. Цепь символических уходов: Товстоногов, Эфрос, Гротовский, Джорджо Стрелер. А рядом с этим раздел МХАТа и Таганки — вот фон столетия МХТ. Ефремов так и настаивал: это столетие МХТ, а не чеховского или горьковского МХАТа. Мало кто воспринимал всерьез его уточнение. Действовал механизм советских юбилеев, готовились наградные списки. В конце концов дело обернулось указом о званиях и наградах, которых не получили, кажется, только уборщицы и вахтеры.

За год с небольшим до столетия праздновали иную дату — знаменательную встречу в ресторане «Славянский базар» Станиславского и Немировича-Данченко. Решили пригласить основных режиссеров России и всех тех, кого смогли позвать из ближнего и дальнего зарубежья. Придумали игровую форму встречи. Каждому предлагалось сказать на тему «Славянского базара» некую речь, не более десяти минут. Зная говорливость театральной публики, придумали на девятой минуте включать тихую музыку из «Синей птицы». Если человек не внимал интеллигентному предупреждению, музыка должна была усиливаться и заглушать голос оратора. {469} Почти никто не исчерпал лимита. И никто не воспользовался предложением в конце речи сесть в кресло Станиславского или Немировича-Данченко и сказать несколько слов зрительному залу. Стояли около музейных экспонатов, оглаживали старинные спинки кресел, шутили, ерничали, но сесть в кресла основоположников не решались. Рампу убрали, сцену соединили с партером ступеньками, из зала можно было легко выходить на помост к «лобному месту» и возвращаться. Не то спектакль, не то конференция затянулась на целый день, пришла уйма народа. Каждый, кто считал себя режиссером, полагал делом чести оказаться в этот день в Художественном театре.

В общественном сознании «Славянский базар» уже не ассоциировался только с МХАТом. Был такой музыкальный фестиваль в белорусском Витебске. Словом, возникла путаница. В одной популярной газете сообщили, что 22 июня во МХАТе пройдет «Собрание славян. Базар».

Ефремов в те месяцы репетировал «Три сестры», к июню резко обострилось его легочное заболевание. Поначалу он сам хотел вести этот «базар», потом понял, что не сможет, попросил меня. Мы сидели рядом в первом ряду, буквально плечом к плечу, и по его трудному дыханию я понимал реакцию на то или иное выступление. Наверное, не было в том зале человека, который все это действо воспринимал бы так лично.

За день до «базара» наш директор Вячеслав Ефимов пришел в кабинет к О. Н. и сообщил, что Софья Станиславовна Пилявская отказывается от своего места в восьмом ряду, поскольку там дует и она может простудиться. Человек театра, Ефремов тут же спросил: «Хочет быть со Степановой вдвоем в ложе?» Ангелина Иосифовна осталась в ложе одна, ей было придумано специальное соло именно из бывшей правительственной ложи. Она была в превосходной форме, когда предоставили ей слово, зал встретил актрису долгой овацией. Степанова была последней прямой наследницей «того» МХАТа. В короткой своей речи она защищала легенду «того» МХАТа. Среди прочего сказала, что никаких особых трений между основоположниками не было, что они, актеры, ничего про это не знали, да и знать не хотели. Тогда был великий театр, которого теперь нет. Ефремов воспринял этот смысловой оттенок болезненно.

После раздела Прудкин и Степанова остались с Ефремовым. Старики перезванивались, их осталось двое на земле (Пилявская {470} была на поколение моложе). Со Степановой не говорил, а с Марком Исааковичем на темы близкого ухода говорил неоднократно. Отношение к смерти у него было вполне деловое. Он был полным ровесником МХТ, у него оставались планы, которые он хотел непременно выполнить. Он вообще выполнял все, что задумывал. Многие годы он хотел получить Героя Соцтруда. К 85‑летию ему не дали (Гришин, московский партийный вождь, его не любил, и кто-то сверху объяснил, что 85 лет — это не круглая дата). Марк Исаакович обиделся: «Я остался последним из тех, кто советизировал МХАТ». Так он жаловался, а я его успокаивал, что все равно дадут, надо только потерпеть. Он потерпел, дожил до круглой даты и получил «Гертруду». В России надо жить долго. На «Гертруде» он не успокоился. Он был актером и хотел уйти из жизни так, как уходили некоторые из его легендарных партнеров. Он часто вспоминал, как «Коля Хмелев» (для него он всегда был Колей), умирая, в бессознательном состоянии прикладывал два пальца к виску точно так, как это делал на сцене Алексей Турбин. Прудкин дома репетировал Фирса, Наталья Тенякова помогала ему репликами Раневской. На вопрос, зачем он это делает, Прудкин отвечал: «Может, Ефремов даст мне сыграть эту роль, и я умру на сцене своего театра, как Коля Хмелев». Он хотел дожить до столетия и очень не хотел умереть раньше Ангелины Иосифовны: «Она тогда одна останется на свете ученицей Станиславского». В этой его интонации было что-то абсолютно детское и очень актерское, так же как в другой его реплике после осмотра портретного фойе: «Тут же для меня места нет».

Ульянов рассказывал, как Прудкин зазвал его однажды рано утром домой для разговора. Встретил весь ухоженный, в паричке, усадил за стол и чрезвычайно серьезно объяснил цель беседы с руководителем театрального союза и своим партнером по «Братьям Карамазовым»: «Мишенька, нет никакой творческой перспективы».

В начале 80‑х я сделал с М. И. Прудкиным и А. И. Степановой несколько телевизионных передач, что-то вроде мемуаров. Выжать из них реальные вещи под взглядом камеры было невозможно. Каждый прокручивал свои, как сказала бы Ахматова, пластиночки. Зато вне камеры в случайном и безответственном чайном разговоре они, особенно Степанова, могла проговориться какой-нибудь потрясающей историей или просто фразой. Тут она приоткрывалась как очень крупная и вполне загадочная личность из действительно легендарной эпохи.

{471} Прудкин не дожил ни до столетия, ни до «Славянского базара». Ангелина Иосифовна одна выступала от имени «настоящего МХАТа».

Ее речь по-своему сопрягалась с тем, что говорили современные режиссеры. «Славянский базар», как и все мхатовские рубежные даты, многие воспринимали вполне драматически. Речь шла о превращениях великих театральных идей. Говорили, конечно, по-разному, так же как дышали или как творили свои театры. Любимов, Гинкас, Додин, Юрский, Фоменко, Анатолий Васильев — всем им надо было за десять минут если и не изложить свою театральную веру, то сказать что-то существенное о том, что случилось с верой, заложенной в идеальный проект под названием МХТ. Васильев проповедовал, Фоменко тосковал по «легкому дыханию», по тайне, которую не надо мистифицировать. Опыт МХТ для него был еще и опытом сокрушительного поражения. Люди, создавшие идеальный театр, в конце концов перестали общаться и находили любой повод, чтоб физически не видеть друг друга. Это, конечно, сильно отличалось от легенды, что была озвучена Степановой из правительственной ложи.

Одному оратору я невольно подыграл: Анатолий Васильев говорил восемнадцать минут — я не включил музыкального сигнала и не остановил его. Заслушался. Не потому, что он говорил какие-то небывалые вещи, — вполне бывалые, Васильевские. Он меня и, кажется, зал загипнотизировал. Он не говорил, а шаманил. Даже в мерном через долгую паузу назывании своих учителей — от Марии Кнебель, Юрия Любимова и Анатолия Эфроса до Олега Ефремова и Ежи Гротовского — была какая-то торжественность, почти литургия. То, что он включил в этот короткий ряд Ефремова, было благодарным и благородным жестом. Он знал ефремовскую ситуацию, знал мхатовские дела и всему этому ответил. Редкий для Анатолия Александровича жест.

Многим русским режиссерам волнение перехватывало горло. И не только русским. Даже Питер Брук в Париже нервничал. Он поначалу собирался приехать, в последний момент решил послать письмо, обращенное к участникам встречи на высшем театральном уровне. Это было что-то вроде папского послания, которое начиналось с резкой ноты: «Станиславский нанес театру огромный вред. Его раболепствующие поклонники преувеличили роль режиссера до такой степени, что сегодня уже ни один актер не смеет спорить с тотальным знанием и тотальной режиссерской мудростью».

{472} Брук рассуждал о существе театра, о его тайном смысле: «Задачей режиссера ни в коем случае не является поиск правильной формы. Его истинная задача в том, чтобы как можно осторожнее следить за теми, кому предстоит настоящая работа — творчество на глазах у публики, — за актерами. И следить он должен с единственной целью. Событие постепенно высвечивается, приобретает свои очертания, проясняется — в этом заключен смысл театра».

Брук написал все это от руки и послал этот текст по факсу мне домой. В Москве была ночь, он не рассчитал времени. Через десять минут перезвонил и повторил страничку в отредактированном виде. Потом повторил еще раз, зачеркнув одно слово и заменив его синонимом. Разночтение было едва уловимым, а для перевода вообще несущественным. Но для него это было важным. Ночные факсы остались в памяти именно как способ его работы. «Событие постепенно высвечивается…» — так Брук добивался качества и в своих спектаклях.

Проблема «качества» обнаружит свою неожиданную грань, когда он привезет в Москву «Счастливые дни» Беккета и покажет спектакль на новой сцене МХАТ. Необходим был синхронный перевод. Вызвали лучшего нашего умельца, тот притащил чемодан, разложил аппараты. Брук попросил меня помочь пообщаться с умельцем, который особо гордился тем, что работал много лет в Театре сатиры. Умелец убеждал Брука, что такой системы, как у него, ну просто в мире нет. Брук стал выспрашивать, как его система работает, не громко ли, проверены ли все аппараты, не будут ли они ломаться во время действия и мешать актрисе (героиню играла Наташа Парри, жена Брука, с которой мы долго гуляли по старой Москве в поисках утраченного времени — детство Наташи прошло в России. Беккет на сцене МХАТа был одной из кульминаций ее актерской жизни). Режиссер допрашивал умельца с чрезмерным пристрастием, и тот в конце концов не выдержал и попросил меня внятно и твердо передать привередливому иностранцу: «Я тридцать лет работал с самим Валентином Николаевичем Плучеком и отвечаю за свою работу».

Аргумент с Плучеком не очень, кажется, убедил его двоюродного брата. Вечерний же спектакль подтвердил худшие опасения. «Лучшие в мире наушники» врезались в ушной ствол таким образом, что через полчаса надо было обращаться к врачу. Многие батарейки во время спектакля выдохлись, люди стали снимать наушники, что-то проверять, общаться друг с другом по этому поводу. {473} Брук был в бешенстве. Ему казалось, что спектакль был сорван. Он потом отменил синхронный перевод, чем нанес сильный удар по публике, для которой пьеса Беккета была совершенно неизвестной. Выводы Брука были категорическими: слово халтура, которое он выучил по-русски, сочеталось с общими утверждениями о качестве советской работы. Он говорил именно «советской», поскольку был осведомлен, что в старой России работали неплохо.

Ефремов историю с наушниками воспринимал как часть нормального театрального быта. Он привык к этому, проблема качества во МХАТе в последние годы уже не обсуждалась. Может быть, поэтому в эти самые годы серьезных режиссеров он старался в театр не приглашать. Это был едва ли не главный признак кризиса, в котором пребывал театр, и главный предмет моих с ним тайных разговоров. Одно время он хотел пригласить Деклана Доннеллана, одного из немногих западных режиссеров, который ему нравился. Сговаривались долго, устроили обед, во время которого О. Н. в основном молчал, а он умел молчать необыкновенно тягостно, не заботясь о собеседнике. Ни о конкретных сроках, ни о названиях не было сказано ни слова. Западный профессионал, планирующий жизнь минимум на два‑три сезона вперед, привык к тому, что в таких встречах что-то определяется, решается. Ничего не определилось, томительные финальные паузы, ритуальное «ну, ты звони, не пропадай». Доннеллан с некоторым изумлением спросил, зачем его позвали на разговор и что сей сон значит? Что я ему мог ответить? На сходный вопрос, обращенный мною к О. Н. вечером того же дня, ответ был такой: «Ты что, не понимаешь, что не могу я его пригласить сейчас в *этот театр*». Последние слова были наполнены ощущением какой-то тайной болезни, которую нельзя демонстрировать чужому человеку.

При этом он не оставлял надежды «выписать» из Парижа Брука. Может быть, потому, что это был самый маловероятный вариант. В один из приездов Брука устроили обед, чтоб уговорить его что-то сделать в Художественном театре именно к столетию. О. Н. на этот раз был в ударе, прекрасно говорил, действительно зазывал Брука, предлагая ему на выбор любую пьесу мирового репертуара и любые сроки. Дошел до того, что сказал небывалое: «Питер, если б ты жил здесь, я бы тебе отдал Художественный театр, а сам бы служил у тебя актером. Честное слово, я неплохой актер. Толя, скажи ему». Переводить не пришлось. Как иногда бывает с {474} Бруком, в критических ситуациях он достает из глубин своей аффективной памяти русский язык: «Я знаю, Олег», — очень чисто по-русски произнес режиссер, и установилась какая-то содержательная пауза. В течение этой паузы стало ясно, что никогда Олег не будет играть у Питера Брука, как никогда мистер Брук ничего не поставит в Художественном театре.

«Славянский базар» завершил 99‑й сезон МХАТ. На пороге сотого погибла Елена Майорова — Маша в только что поставленных «Трех сестрах». Она решила уйти из жизни таким способом, который мог бы войти в евреиновскую коллекцию. Облила себя керосином и подожгла. Театр содрогнулся от этого удара. О. Н. не пришел даже на сбор труппы, мне пришлось говорить какие-то слова утешения, которые невозможно было сыскать.

Так под знаком большой беды открыли сотый сезон МХТ. Когда О. Н. появился в театре, стало ясно, что он, как говорят в народе, «плохой». На гастролях в Нью-Йорке зимой 1998 года болезнь проявилась в самой оскорбительной для режиссера форме. Ему не хватало кислорода, он задыхался и не мог начать репетицию в огромном зале оперного театра Бруклинской академии музыки, где шли мхатовские «Три сестры». Сидел в зале в пальто, не раздеваясь, не делая никаких замечаний. Просто физически присутствовал, чтобы подбодрить актеров, но даже это присутствие давалось ему с невероятным трудом. Когда начинался приступ кашля, казалось, что начинаешь задыхаться вместе с ним. Он сгибался пополам, как раненный в живот. Может быть, от этого болевого жеста он подсказал в свое время Лене Майоровой, как она должна прощаться с Вершининым: вот так же, согнувшись пополам, с невозможностью ни вздохнуть, ни закричать от боли.

Столетие МХТ и пугало его, и манило. Ему казалось, что в этот день театральная Россия должна почувствовать свое единство. Форма вечера никак не могла установиться. Сначала решили идти по канве заново осмысленного «Театрального романа» и на этой основе сочинить совершенно неофициальный живой вечер, вспомнить самые светлые и самые горькие годы века. Не вышло, О. Н. боялся, что интонация «театрального романа» принизит значение события. Он не хотел также и никакой официальщины, предлагал даже убрать все кресла в партере и посадить избранную публику не в кресла, а за столами. От этой идеи осталось только то, что столы поставили на сцену и туда пригласили всех приветствующих. О. Н. не оставлял надежды как-то объединить сцену и {475} зал. Требовал к каждому креслу в зале приделать что-то вроде откидного столика, как в самолете, и обеспечить всех зрителей выпивкой и закуской, чтоб они не чувствовали себя обделенными на этом национальном празднике. Еле уговорили его отказаться от такой затеи.

В канун столетия жизнь в Камергерском застыла, как в каком-то кошмарном стоп-кадре. Будущий репертуар не обсуждался, пустой стояла Большая сцена, театр позволял себе неделями не играть спектакли. Была совершенно не ясна судьба того самого вечера, который 27 октября 1998 года должен был итожить век Художественного театра. Именно тогда я написал О. Н. письмо, полагая, что в такой форме, может быть, сумею воздействовать на ситуацию. Письмо длинное, с перечнем разных бед и обид. Приведу лишь финальную часть. «Конечно, на все это можно не обращать никакого внимания и делать свое дело, но я сейчас решительно не понимаю, какое же дело мы делаем и имею ли я действительно хоть какую-то возможность на это дело влиять. И вот я прихожу к выводу, что никакого отношения не имею к тому, что происходит сейчас в театре. Потому что Вы сами не знаете, что с этим театром надо сейчас делать. Вы не знаете, что делать с самим собою, и мучаетесь от этого. Наблюдать это мучение с близкого расстояния трудно, больно». И дальше про этот самый вечер 27 октября, который находится под угрозой провала. «Вы не можете принять решения, а я опять выступаю в роли торопящей машины, которой все известно заранее и которой не дают развернуться. Последние недели я просто молчу, вижу, как Вам трудно, физически трудно принять это решение. Дело откладывается и откладывается, и уже осталось две недели до конца сезона, в которые ничего не решить. В такой ситуации может возникнуть только плохой капустник. Уж лучше не проводить этого ничего, а просто собрать коллектив театра и поздравить всех с “праздником. МХТ”. И все. Не влезая в представление, для которого у Вас сейчас нет сил. Это будет хотя бы органично, не насильно, не надрывно. Придите к какому-то решению и скажите мне».

Не пришел он ни к какому решению. Вечер он поручил заботам режиссера Николая Скорика. Тот репетировал на сцене, О. Н. сидел наверху в своем кабинете, выслушивал рапорты и заведомо не принимал того, что делается внизу. Спуститься вниз и включиться в дело он уже не мог. Он рассматривал красивую афишу, созданную по мотивам книги И. Соловьевой «Ветви и корни»: там графически изображалось, как из одного зерна за сто лет выросли десятки {476} студий и театров, а также множество знаменитых людей, которые обязаны своим происхождением МХТ. Афиша была обрамлена портретами детей, внуков и дальних родственников МХТ. Ефремов в итоге оказался недалеко от Дорониной. Их разделил Ю. Любимов.

В самые последние дни перед юбилеем настроение О. Н. поменялось. Даже та форма вечера, что так мучительно намечалась, развалилась. «Пусть все, кто захотят что-то сказать, скажут. Отказывать не имеем права, это не наш юбилей». В день столетия на сцену МХАТ, кажется, повалили все, кто хотел. Спасая ситуацию, О. Н. взялся вести этот вечер сам. Это был едва ли не последний подвиг его обессиленного духа. Он говорил длинно, иногда путался в датах, но внутреннюю тему держал крепко. Он был лихорадочно возбужден. Прямо на сцене выпил бокал шампанского, то есть начал «праздник», которого не позволял себе много месяцев до того. Он надеялся, что вдохновение посетит его. То, что происходило за его спиной на сцене, там, где сидели гости, он не контролировал и даже не ощущал, мне кажется. Кобзон пел, Хазанов смешил, но вот появился с приветствием Никита Михалков и сообщил залу, что происходит за занавесом с «чайкой»: «Они там пьют!» Публика застонала от зависти. ОРТ транслировало вечер на всю Россию, а потом и на весь русскоязычный мир.

У Ефремова столетие отмечали в демократическом стиле. У Дорониной — в патриотическом. Судя по газетам, вечер на Тверском удался. Среди гостей Татьяны Васильевны блистали Сергей Бабурин, Геннадий Зюганов, Владимир Крючков, Александр Проханов, Дмитрий Язов. Перед входом в театр публику встречал плакат: «Жиды, вон из России». Гостям бесплатно раздавали газету «Завтра». Никита Михалков пришел в Камергерский, а папа Сергей Владимирович — на Тверской. Из тех же газетных отчетов узнал, что из врагов Отечества по имени был назван Троцкий, а из врагов театра — критик Смуглянский (в капустнике). Повторяю, все это знаю из газетных отчетов. На патриотический праздник, естественно, не пошел, да и на своем-то демократическом досидеть до конца не смог. Вышел в обновленный Камергерский. Матовые фонари разгоняли тьму. Накрапывало. Уютно светились окна незабвенного кафе «Артистик», в котором начинался «Современник». Оттуда звучали музыка и смех. Рядом с бывшим сортиром обживал свой вечный пост Антон Павлович, которого поставили на дежурство у МХАТа утром того же дня. Автоматически проверил траекторию его взгляда. Нет, на Художественный театр Чехов явно не смотрел.

## **{****477}** День открытых дверей

Год 2000, первое октября. День рождения О. Н. — «день открытых дверей». Я пришел часов в пять, когда дым уже стоял коромыслом. В буквальном смысле. Никого не смущает, что тут давно поселилась госпожа эмфизема, — курят все, в том числе сам О. Н. Среди актеров — М. С. Горбачев, он сидит рядом с виновником торжества. Контраст впечатляет. О. Н. в каком-то блекло-голубом студенческом свитерочке, на груди контуром — Юджин О’Нил (он когда-то был в о’ниловском доме, на берегу Атлантического океана). Горбачев, который только что похоронил Раису Максимовну, подтянут, энергичен, разговорчив. Белоснежная рубашка, галстук, какой-то прилепившийся к нему еще с тех времен партийный загар. Разговор театральный, с пятого на десятое. Впервые за много месяцев О. Н. «развязал». Ему надо через пару недель ехать в Париж, это последняя надежда. Но сегодня ему не до болезни, не до Парижа. В ноздрях — щупальца кислородного аппарата, но он ведет себя так, как будто это его новая роль. Теперь ему много не надо. Это раньше он обретал в первые несколько дней лучшую свою форму, курил одну сигарету за другой, не закусывал, был стожильным. От того человека осталась оболочка, в которой прежний О. Н. пытается выразить что-то невыразимое. Чувства остались, но слова он потерял. Может, поэтому так вдруг актуализировалась история с «Сирано». Видно, с недостатком воздуха в легких уходит речь. Обычное начало фразы: «Да нет, не в этом дело. Дело в том, что…» — дальше не продолжает, но в самом грамматическом посыле столько муки, в самой интонации столько смысла, что продолжать как бы и не надо. Да у него и нет сил продолжать. Очень активен Андрей Мягков. Владлен Давыдов чувствует «музейную» ценность происходящего, беспрерывно острит. Наш непременный Пимен — фотограф Игорь Александров (кого он только {478} не снимал в Художественном театре за сорок лет!) заходит то с одной стороны, то с другой, пытаясь «запечатлеть момент». То, что момент исторический, так же как то, что мы невольно становимся наблюдателями «уходящей натуры», придает действию всех единящий подтекст. Его никто не отыгрывает, напротив, все стараются существовать так, как будто второго плана не существует, чуть наигранно веселятся. Именно поэтому второй план проявляется, то и дело вылезает наружу.

… О. Н. мучился в «Трех сестрах» над загадкой начала пьесы. Почему день рождения Ирины абсолютно перекрывает тот факт, что именно в этот день ровно год назад умер отец? Почему Прозоровы не оценивают этого факта? Он придумал эпизод, которого у Чехова нет: сестры и их друзья-офицеры возвращаются с кладбища, где поминали отца-генерала, идут из темной глубины сцены к зрителю, болтают, шутят, Ирина что-то декламирует по-итальянски. Только после этого герои входят в дом и произносится первая реплика пьесы. Момент перетекания, единения жизни и смерти, их плавный сход его остро интересовал. Он хотел, чтобы эти вещи игрались легко, без натуги и без указательного перста.

… О. Н. не закусывает. Горбачев не знает заведенного порядка вещей, подносит ему бутерброд. «Олег, поешь, надо поесть». — «Не хочу». — «Надо, ну, давай, мы с тобой на брудершафт съедим — ты половину и я половину». Откусывает сам, и О. Н. ест вторую половину. Такого брудершафта в жизни не видел. Впрочем, М. С., кажется, со всеми пил на брудершафт, по крайней мере, всех называет на «ты». Сам говорит, что это у него привычка (партийная); но и кое-кто из наших, подвыпив, осторожно, вслед за Ефремовым, пытается «тыкать» М. С., и тот не обижается, как бы внимания не обращает.

Часто возвращается к прежним временам — вот у нас в Ставрополе, когда сильно выпьешь, потом чашечку кофе — и все в порядке (слово «кофе» произносит так, как на юге России произносят). Все темы крутятся вокруг Раисы Максимовны. Как хоронили, как приехала Наина Ельцина. Дочь М. С. с ней не общалась, а он Наину обнял и сказал, что надо всегда оставаться людьми, а кто там что стоит и что сделал, — будущее, мол, все расставит по своим местам.

Стали вспоминать начало перестройки — когда кто понял, что жизнь повернется. Кто-то сказал про Ленинград — когда М. С. вышел на улицу и стал говорить с толпой. Я же вспомнил его речь на {479} Мавзолее, когда Черненко хоронили. Он стоял на Мавзолее в каракулевом пирожке среди соратников и среди всякой положенной ритуально-партийной чепухи обронил фразу неожиданную: «Мы будем бороться против пустословия». Спросил, откуда он эту фразу взял? Ответ — «не помню». О. Н. слушает внимательно, на М. С. смотрит так, как умел смотреть на своих любимых актеров. Шевелит губами их слова, колдует им. М. С. напирает на закономерность «перестройки», что Россия к ней неизбежно подошла. Вот, мол, как буржуазия порождает своего могильщика — пролетариат, так советская власть породила своего могильщика в виде культуры. «Дали людям образование, везде открыли библиотеки, напечатали миллионами тиражей Толстого и Достоевского, а образованные люди уже не могут жить в таком режиме». Вот такой новый марксизм. Сказал, что недавно статью опубликовал за границей под названием «Ленин в моей жизни». О. Н. ни на один из его рассказов прямо не реагирует. Только иногда пытается нас всех организовать тостом: «Вы понимаете, что это за человек… Ну, как вам это сказать…»

Хорошо помню завязку их отношений. М. С. пришел на «Дядю Ваню» 30 апреля 1985 года. Это было явным нарушением порядка. Генсеки на Чехова вообще не ходили, а тем более в вечер накануне Первомая. Нарушением было и то, что после спектакля к Ефремову подошел один из помощников и поблагодарил от имени генсека. Небывалая вежливость. Сказал также, что М. С. обязательно режиссеру позвонит. О. Н. серьезно к этому обещанию не отнесся. Вспоминали по этому поводу, как Сталин звонил Булгакову, как «устроил» его на работу во МХАТ, как Булгаков десять лет импровизировал воображаемый разговор Сталина с директором МХАТ и т. д. Каждый кремлевский звонок носил исторический характер. После Сталина таких звонков больше не было. Горбачев позвонил через неделю, вернее, сначала позвонили из его канцелярии и предупредили, чтоб Ефремов был на месте и ждал звонка. Кажется, фамилия того дежурного была то ли Коровьев, то ли Коровин — запомнил, потому как странно все это окликало мхатовско-булгаковские ассоциации. Разговор был минут пятнадцать и носил абсолютно неожиданный характер. Генсек вел себя как осведомленный театральный человек, стал обсуждать, как кто играет, знал всех актеров по именам, сказал, что когда собирался пойти, то ему внушали, что вот Олег Борисов — Астров очень хорош, а Андрей Мягков — дядя Ваня — не очень. «А мне как раз Андрей {480} понравился. Он мне душу надрывал». Видимо, в этот момент лицо Ефремова вытянулось от удивления. Таких признаний от генсека он никак не ожидал. В отношении спектакля М. С. употребил такой образ: «пир духа» (московские остряки долго будут обыгрывать это не очень удачное звуковое сочетание). В конце разговора Ефремов попросил о встрече, генсек обещал — дай, мол, только чуть разобраться со страной. «Надо маховик наш как-то раскручивать» — такое было намерение. На лбу О. Н. выступила испарина, что, кажется, впервые с ним случилось при разговоре с начальником. Обнаружив эту испарину, я вопросительно взглянул на Ефремова, а он ответил на мое удивление чеховской фразой, как никогда уместной: «Трудно выдавливать из себя раба».

Все шесть горбачевских лет они шли параллельным курсом. МХАТ стал полигоном и прообразом перестройки, от ее великого начала до ее печального финала. О. Н. и М. С. стали друг для друга протагонистами. Личных отношений вплоть до ухода Горбачева из Кремля никаких не было. А потом их потянуло друг к другу. Дни рождения Ефремова Горбачев старался не пропускать. Один раз пришел даже в мхатовский ресторан «Сергей», который открылся в подвале музейного здания. Там я впервые увидел его и Раису Максимовну, провел с ними вечер. О. Н. тогда только начал свой очередной «праздник», был еще в хорошей форме, произносил тосты. Тогда же Раиса Максимовна сказала за столом о том, как разочаровали ее многие люди искусства при ближайшем знакомстве. Почему-то тогда, десять лет назад, ее замечание вызвало если не неприязнь, то ухмылку над наивностью президентской жены. Те же самые слова, пересказанные через десять лет самим Горбачевым и уже без Р. М., звучали совсем иначе.

Присутствие М. С. деформирует событие. Кто-то предлагает вернуться к имениннику, а то получается день рождения Горбачева, а не Ефремова. А он тут сегодня главный. И вообще — это, кажется, Давыдов сострил: Ефремов же первым начал перестройку, когда «Современник» создавал. Горбачев смеется: я согласен. Тост за первого перестройщика. Ему вместо водки дают что-то разбавленное водой наполовину, но он как бы не замечает этого.

Быстро соскочили на политику. «Вот сравните, кто шел на первый съезд, какие люди, какие лица, и кто сейчас в Думу рвется, просто на лица взгляните». О. Н. высказался про эти «лица» коротко и очень по-русски. Горбачев поддерживает Примакова и тех, кто с ним. Обнаглев, совет даю: к вам, мол, сейчас, после смерти {481} Р. М., страна вновь повернулась, надо этот момент оценить по-настоящему. Вспомнил фразу из «Годунова»: «У нас любить умеют только мертвых». На эту фразу из Пушкина О. Н. обернулся ко мне, внимательно посмотрел, и мне показалось, заново пережил эту фразу. «Годунова» он знает чуть ли не наизусть.

Андрей Мягков после моих комментариев тут же предлагает М. С. взять меня в советники в его фонд, говорит, какие это сулит интеллектуальные выгоды, ну, в стиле Смоктуновского: «мозг нашего театра» и т. д. М. С. серьезно отвечает, что он бы рад, но не сможет платить мне хороших денег, на что я дурацким образом заявляю, что не нуждаюсь в этом, так как в Гарварде служу.

Как странно закольцовываются некоторые постоянные темы жизни. Это Сергей Юрский придумал еще лет двадцать назад такую дразнилку: каждый раз, встречаясь, очень серьезно спрашивал, зачем я посоветовал ввести войска в Афганистан, или почему я решил менять пятидесятирублевые купюры, или что я сделал с городом Грозным, и т. д. Эту игру в могущественного серого кардинала или, как теперь говорят, политтехнолога, я поддерживал. Игра казалась смешной. После раздела МХАТ играть в эту игру мне совсем не хотелось.

Речь зашла про социал-демократическую партию, которую М. С. хочет создать. Предлагает О. Н. быть одним из ее учредителей, основоположников. И О. Н. возбуждается, обсуждает перспективы. Потом заходится длинным приступом кашля, все пережидают, и снова выплывает проклятый второй план.

О. Н. ушел в соседнюю комнату, вернее, его отвели — «пусть полежит, отдышится». Аппарат искусственного дыхания перетащили в спальню. Он научился спать с трубочками в ноздрях. Как космонавт. Я думал, что М. С. уйдет, а он не уходит. Ему сейчас одиноко, он рад побыть с актерами, да и идти, видимо, особо некуда. Охранники нервничают в прихожей, пару раз к ним выходил, а они с тоской — ну, когда вы там закончите…

Разговор о России, о будущем, о жизни. М. С. говорит какие-то общие слова, а осмелевшие актеры парируют. Один из актеров даже обрезал какое-то длинное умозаключение: «Это банально». М. С. проглотил, дальше пошли; опять что-то сказал про нашу жизнь, и опять был срезан: «Это банально». И тут вдруг в ответ осмелевшему: «Знаешь, дорогой, если б наша русская жизнь была банальной, это была бы лучшая страна на земле».

Стал говорить о Пушкине, вернее, о Лермонтове: что он к {482} Пушкину через Лермонтова пришел. Тут кто-то возразил, что Лермонтов был мальчишкой, мало чего понимал, рано погиб и т. д. М. С. парировал: нет, прочитайте «Героя нашего времени», какое глубокое, взрослое, прожженное понимание жизни. Именно это слово употребил: «прожженное». Кто-то из актеров его подзадорил: «Ну, а наизусть что-нибудь прочесть можете из Лермонтова?» — «Не только прочесть, но и спеть могу…» И почти без паузы, с места в карьер начал петь: «Выхожу один я на дорогу, сквозь туман кремнистый путь блестит». Голос поразительно богатый, южный, слух великолепный. «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу, и звезда с звездою говорит». Выпел настолько точно и смысл обнажил с такой силой, смысл не общий, а как бы сиюминутный, спел про себя, про Раису Максимовну, про любовь, про одиночество, про умирающего Олега, про всех нас. Это было настолько неожиданно и мощно, что я решил не дожидаться конца вечера, чтоб не испортить важной минуты. Вышел в коридор, охранники обступили: «Ну, скоро он там?» (про М. С., конечно). Один из них пожал мне руку — так, как будто железными клещами схватил. Пока прощался, вышел опять О. Н. Он чуть отлежался, отдышался — и сразу тост. Вновь решил всем напомнить, кто такой Горбачев: «Ну, как вам это объяснить…» Досказать фразу не может. Выпивают молча. Проклятый подтекст, как пес из будки, вылезает наружу.

Месяца за три до смерти у него дома шел разговор об интервью Сергея Аверинцева. Я сказал ему о взрывном эффекте затертой цитаты в хорошем тексте, привел строки Пастернака, процитированные Аверинцевым: «Я говорю за всю среду, с которой я имел в виду сойти со сцены и сойду». Он попросил прочитать строки еще раз. Помолчал. Скрытая дальнобойная сила пастернаковских слов, видно, зацепила его душу.

Почти полвека он говорил «за всю среду».

Его среда, его театр, его цивилизация сошли со сцены.

Пришел черед «присоединиться к большинству».

## **{****483}** Конкурс

Время действия — 4 июля 2001 года. Место действия — Школа-студия МХАТ в Камергерском переулке. Много раз прослушанные и процеженные абитуриенты допущены к последнему испытанию. Конкурс. Допущено человек тридцать пять, взять можно двадцать с небольшим. Преподавателей актерского мастерства называют мастерами. Мастер будущего первого курса Константин Райкин. Набирает для себя, хочет обеспечить будущее «Сатирикона». Аудитория, в которой проходит конкурс, на седьмом этаже. Стены обиты крашеным светлым деревом. Авангард Леонтьев, который был мастером предыдущего выпуска, довел пространство, в котором обитал его курс, до корабельной чистоты. Пару дней назад здесь в последний раз сыграли дипломный спектакль «Мастер и Маргарита».

Запускают десятками. До обеда — мальчиков, их меньше. После обеда — девушек. Конкурсанты жмутся по стенам коридоров, глаза затравленные, ожидающие. Внизу, там где охрана, стоят родители, друзья.

За столом мастеров царит оживление. Появился главный персонаж: Олег Табаков. Он, как всегда, с целлофановым пакетом, там у него «чудо-ягода», любимый клюквенный морс, пьесы, а также небольшой склад продовольствия. Широко также сидящих за столом черешней.

Процесс ведет Игорь Золотовицкий, родом он из Ташкента, заканчивал эту же Школу. Теперь он тоже мастер. Дело ведет споро, без пауз. Только парень рот откроет, он ему спасибо, давай басню. Только начнет басню, обрывает властно и ласково: давай прозу и что-нибудь повеселее. Каждому предлагает выпить водички, освежиться. Бутылки с минеральной стоят по всему столу. Абитура освежаться отказывается. Игорь настойчиво предлагает: «Не {484} бойтесь, пейте, это бесплатно, у нас сегодня рекламная акция от фирмы “Аква Минерале”». Те, кто за столом, грохают от смеха, абитура в ужасе смотрит на веселящихся мастеров.

Я простужен, выбрал себе местечко в дальнем углу, чтоб не смущать своим кашлем. Каждый раз, когда Игорь прерывает очередного кандидата, в моем подсознании как будто что-то щелкает. Станиславский называл это аффективной памятью. Вот она, проклятая, как работает, совершенно автономно от меня. Хочется встать и крикнуть: «Игорь, что ты делаешь, дай дочитать до конца!» Не дает. Две‑три строки — все, баста. «Теперь спой». «Теперь станцуй». Сбоку сидит наш концертмейстер, готовый наиграть любую мелодию мира. Абитура не балует разнообразием. Как и сорок лет назад, в основном хотят поразить русским народным «выходом». Ударит себя по ляжкам и груди, вскрикнет, как зарезанный, «эх‑ма», присядет, выкинет коленце, и тут же будет прерван на взлете: «Хватит, спасибо, водички хочешь попить?»

Когда десятку отсмотрели, идет короткое обсуждение. Вроде консилиума в больнице. Все профессионалы, все мастера, для непосвященного разговор кажется вполне загадочным. «Проблема с нижней губой», «нет, сегодня он зажался, от зажима и орал», «этой предложить на коммерческое». Табаков говорит короче всех, чувствует актерский дар или его отсутствие каким-то своим способом. Будто у него радар там спрятан: «Нет, этот семьи не прокормит». Судьба десятки решается в несколько минут.

Девочек больше. Новая порода: все как на подбор высокие, стройные, красивые. «Модели», как теперь говорят. Репертуар соответствует эпохе свободы. Ахматова, Булгаков, Цветаева, Гумилев. Из «старых» только дедушка Крылов остался. Да русская народная песня. Сбросит туфли на высоком каблуке, сложит руки на груди и пойдет, наглея и хорошея от отчаяния, вперед на комиссию. «Ах, барыня, ах, сударыня». Игорь Золотовицкий на страже, сближения не допускает: «Хватит, спасибо. Водички не хочешь попить?»

Не хочет.

Не чувствую себя ректором, который может вмешаться в процесс или направить его в иную сторону. Молчу. Кажется, что это я там сам стою у стены, без очков, будто ослепший, и это меня подрезают на первой же фразе. Иногда объявляют, из какого города прибыл тот или иной парень. Из Нижнего на этот раз никого нет, зато несколько ребят из Саратова. Как только заявляется Саратовский, {485} все оборачиваются на Табакова. У каждого тут свои корни, свои родина-место и родина-время.

Уже в сумерки обсуждают девушек. Так же коротко, беспощадно, как в операционной. Табаков покидает консилиум первым, в Художественном театре закрытие сезона, надо играть булгаковского «Мольера». Ушел, вернулся — забыл свой пакет с чудо-морсом.

Пока наверху идет прослушивание, на третьем этаже украшают стены только что отремонтированного «представительского» коридора. Вывешивают портреты тех, кто создал Школу, кто принес ей славу. Реплика мхатовскому портретному фойе. Вот они опять все рядом, Ефремов, Евстигнеев, Борисов, Высоцкий. И тут же Андрей Попов, Топорков, Качалов, Кедров, Тарасова, Массальский, Шверубович, Виленкин, Вениамин Захарович Радомысленский («главный ректор», папа Веня).

«И мы идем по кругу к началу своему»…

В перерыве принесли множество скоросшивателей с личными делами абитуриентов. «Вы должны подписать разрешение на конкурс». — «Что надо сделать?» — «Написать одно слово: “Допускаю”. И расписаться». Странное смешанное чувство ответственности за чужую жизнь с оглядкой на свою собственную. И будто от имени той безымянной «отвергнутой» десятки из 1960 советского года подписываю первые страницы «Личных дел». Сверху, в углу, иногда задевая фамилию абитуриента, вывожу и вывожу это заветное слово: «Допускаю».

2001 г.

*P. S. из 2002 г*.

*Судьба мемуарной книги, которую вы прочли, складывалась неожиданно бурно. Поначалу «Уходящая натура» печаталась главами в «Известиях», и одна из глав — «Когда разгуляется» — вызвала гневную отповедь мхатовских драматургов М. Шатрова и М. Рощина. Им привиделись в портрете Олега Ефремова лишь «сплетни» и «компромат», выданные «на потребу обывательского спроса». Письмо в «Известия» вселяло тревогу даже своим заголовком: «Нельзя молчать». Возражение драматургам, с которым выступил профессор А. Чудаков, называлось «Надо писать». Профессор-чеховед объяснял внутренний смысл обращения к самым неудобным темам минувшего, в том числе знаменитым «праздникам» или «уходам» Олега Ефремова из постылой совдействительности. Я тоже огрызнулся репликой под названием «Так победим?».*

*Так началась шумная дискуссия о непрочитанной книге, которая длилась несколько месяцев. Потом книга вышла и — знак нашего времени — скандал,* {486} *учиненный двумя Михаилами, сделал ее бестселлером. Печальная, но вполне тривиальная ситуация. Двадцать лет жили — дружили, и вот раздружились, разошлись на личной почве. Как там у поэта — «я ушел, блестя потертыми штанами, взяли вас международные рессоры»*.

*Этим бы дело и исчерпалось, ушло в пыльный газетный архив, если б непредсказуемая наша жизнь не подбросила сюрприз. Ранней весной 2002 года получаю письмецо. Обратный адрес на конверте: «М. Рощин, почтовое отделение Мичуринец, Переделкино, Дом творчества писателей». В конверте открыточка:*

*«Анатолий Миронович!*

*Только что, в больнице, в два дня прочел твою книжку. Позволь тебя поздравить и сказать, что книжка емкая, точная, умная, исполненная с присущим тебе блеском письма, несомненно интересная и долгоиграющая. Олег глядит из нее живой, активный, печальный, — тут тебе спасибо за него*.

*Прочего касаться не буду*.

*Желаю здоровья и работы*.

*М. Рощин»*.

*Прочитал я эту открыточку, и смешанное чувство радости и печали овладело душой. Ответил в тот же день*:

*«25 марта 2002 г*.

*Михаил Михайлович!*

*Рад, что спустя полгода ты нашел силы прочитать “Уходящую натуру”. Говорю это без всякой иронии. Твое письмо из больницы — некое подтверждение моей, может быть, наивной веры. Она в том, что ты — писатель, что в своей долгой жизни ты никогда не был в ряду литературных бизнесменов и провокаторов. Что ты не можешь быть там по природе твоего таланта. Именно поэтому я ни разу не отвечал тебе публично и старался не задевать твоего имени в связи с этой историей. Тем не менее факт остается фактом — твое имя было использовано для публичного шельмования книги, о которой ты сейчас так прекрасно и точно пишешь. Гримаса быта: вечером того дня, что я получил твое письмо, “мент истины” и бывший зять драматурга-ленинца опять вещал на всю страну, как я оклеветал и предал Ефремова, и что один из немногих, кто нашел в себе силы протестовать, был Михаил Рощин. Ему нужно твое чистое имя*.

*Ладно, черт с ними со всеми. Я о другом. Литературная жизнь разводит людей, чаще всего безвозвратно. А тут редкий, небывалый, “не нашего времени” случай. Хотя радость по поводу запоздалого хэппи-энда — горькая*.

*Твое письмо адресовано мне, а документ “Нельзя молчать” был растиражирован на всю Россию*.

*Желаю тебе того же, что ты пожелал мне, — здоровья и работы»*.

*Вот и все. Так разрешился этот мелкий и личный сюжет, имеющий прямое отношение к нашей общей «уходящей натуре»*.

*Как же трудно она уходит…*

# **{****487}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абай Кунанбаев [388](#_page388), [389](#_page389)

Абалкин Н. А. [343](#_page343)

Авербах Л. Л. [198](#_page198), [200](#_page200)

Аверинцев С. С. [482](#_page482)

Агамирзян Р. С. [326](#_page326)

Адамович Г. В. [212](#_page212)

Аджубей А. И. [292](#_page292)

Адлер С. [70](#_page070), [71](#_page071)

Айтматов Ч. [353](#_page353)

Айхенвальд Ю. А. [289](#_page289)

Аксенов В. П. [292](#_page292)

Александров И. А. [477](#_page477)

Александров-Агентов А. М. [364](#_page364), [367](#_page367)

Алексеев И. К. [32](#_page032), [46](#_page046), [82](#_page082), [86](#_page086), [87](#_page087), [98](#_page098)

Алексеев М. В. [94](#_page094)

Алов А. А. [404](#_page404)

Алперс Б. В. [154](#_page154), [168](#_page168)

Анастасьев А. Н. [345](#_page345), [457](#_page457), [458](#_page458)

Ангаров А. И. [102](#_page102), [203](#_page203)

Андреев В. А. [326](#_page326)

Андреев Л. Н. [113](#_page113), [132](#_page132) – [137](#_page137), [173](#_page173), [386](#_page386), [421](#_page421)

Андреева М. Ф. [18](#_page018)

Андровская О. Н. [54](#_page054)

Андропов Ю. В. [367](#_page367), [370](#_page370)

Аникст А. А. [467](#_page467)

Анненков Н. А. [385](#_page385)

Аркадьев М. П. [49](#_page049), [220](#_page220), [221](#_page221)

Афиногенов А. Н. [198](#_page198) – [201](#_page201), [318](#_page318), [319](#_page319)

Ахматова А. А. [196](#_page196), [212](#_page212), [248](#_page248), [254](#_page254), [465](#_page465), [470](#_page470), [484](#_page484)

Бабель И. Э. [197](#_page197), [201](#_page201), [233](#_page233), [253](#_page253)

Бабурин С. [476](#_page476)

Базилевич О. [450](#_page450)

Байрон Дж.‑Г.‑Н. [16](#_page016), [135](#_page135)

Бакшеев П. А. [40](#_page040), [47](#_page047)

Балиев Н. Ф. [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [258](#_page258)

Барабаш Ю. Я. [308](#_page308), [313](#_page313), [365](#_page365)

Барановская В. В. [135](#_page135)

Барановская-Фальк К. Р. [465](#_page465), [466](#_page466)

Барнет О. Б. [193](#_page193)

Барримор Дж. [38](#_page038)

Бартошевич А. В. [422](#_page422)

Бархин С. М. [169](#_page169), [340](#_page340), [402](#_page402), [403](#_page403), [422](#_page422), [424](#_page424), [427](#_page427)

Барышников М. Н. [72](#_page072)

Бассерман А. [95](#_page095)

Бати Г. [55](#_page055)

Бахтин М. М. [294](#_page294), [402](#_page402)

Бачелис Т. И. [334](#_page334)

Безыменский А. И. [198](#_page198)

Беккет С. [472](#_page472), [473](#_page473)

Беласко Д. [23](#_page023)

Белинков А. В. [300](#_page300), [302](#_page302), [303](#_page303)

Белов П. А. [322](#_page322), [325](#_page325), [327](#_page327)

Белокопытов А. А. [307](#_page307) – [310](#_page310), [313](#_page313), [348](#_page348), [367](#_page367)

Бенуа А. Н. [117](#_page117), [118](#_page118)

Бергман И. [345](#_page345)

Берия Л. П. [328](#_page328), [364](#_page364)

Берковский Н. Я. [456](#_page456)

Берсенев И. Н. [14](#_page014), [83](#_page083)

Бертенсон С. Л. [14](#_page014), [50](#_page050), [57](#_page057), [207](#_page207), [208](#_page208), [215](#_page215)

Блок А. А. [11](#_page011), [19](#_page019), [20](#_page020), [54](#_page054), [83](#_page083), [113](#_page113), [124](#_page124), [134](#_page134), [136](#_page136), [158](#_page158), [280](#_page280), [455](#_page455)

Богатырев Ю. Г. [341](#_page341)

Бодулины [40](#_page040)

Бокшанская О. С. [27](#_page027), [42](#_page042), [44](#_page044), [46](#_page046), [161](#_page161), [200](#_page200), [201](#_page201), [209](#_page209), [212](#_page212), [226](#_page226), [227](#_page227), [235](#_page235), [237](#_page237), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254), [258](#_page258), [259](#_page259), [271](#_page271) – [274](#_page274), [277](#_page277), [311](#_page311)

Болдуман М. П. [154](#_page154)

{488} Бондырев А. П. [40](#_page040), [46](#_page046)

Борзунов А. А. [412](#_page412)

Борисов О. И. [165](#_page165), [184](#_page184), [291](#_page291), [345](#_page345), [443](#_page443), [445](#_page445), [448](#_page448) – [454](#_page454), [457](#_page457), [479](#_page479), [485](#_page485)

Боровский Д. Л. [162](#_page162), [167](#_page167), [190](#_page190)

Боярский Я. О. [227](#_page227), [228](#_page228)

Брандо М. [67](#_page067)

Браславская Т. И. [325](#_page325), [326](#_page326)

Брежнев Л. И. [179](#_page179), [180](#_page180), [364](#_page364), [366](#_page366) – [371](#_page371)

Брехт Б. [374](#_page374), [456](#_page456)

Бродская Г. Ю. [464](#_page464)

Бродский И. А. [72](#_page072)

Брук П. [449](#_page449), [471](#_page471) – [474](#_page474)

Брусникин Д. Б. [193](#_page193)

Брустин Р. [66](#_page066)

Бубнов А. С. [94](#_page094)

Буденный С. М. [327](#_page327)

Буланов П. [197](#_page197)

Булгаков М. А. [22](#_page022), [69](#_page069), [83](#_page083), [92](#_page092), [117](#_page117), [129](#_page129), [142](#_page142) – [148](#_page148), [152](#_page152) – [158](#_page158), [160](#_page160), [196](#_page196) – [282](#_page282), [293](#_page293) – [295](#_page295), [297](#_page297) – [303](#_page303), [311](#_page311), [314](#_page314), [317](#_page317) – [319](#_page319), [336](#_page336), [357](#_page357), [395](#_page395), [401](#_page401), [433](#_page433), [438](#_page438), [455](#_page455), [458](#_page458), [462](#_page462), [464](#_page464) – [466](#_page466), [479](#_page479), [484](#_page484)

Булгакова Е. С. [129](#_page129), [155](#_page155), [198](#_page198) – [200](#_page200), [205](#_page205), [219](#_page219), [220](#_page220), [222](#_page222), [223](#_page223), [225](#_page225) – [229](#_page229), [232](#_page232) – [235](#_page235), [237](#_page237), [238](#_page238), [240](#_page240), [245](#_page245), [246](#_page246), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [260](#_page260), [261](#_page261), [294](#_page294) – [303](#_page303), [335](#_page335), [336](#_page336), [341](#_page341), [404](#_page404), [405](#_page405), [459](#_page459), [466](#_page466)

Булгаковы В. П. и Л. Н. [40](#_page040)

Булганин Н. А. [217](#_page217)

Булгарин Ф. В. [76](#_page076)

Бунин И. А. [51](#_page051)

Бурков Г. И. [179](#_page179), [184](#_page184), [185](#_page185), [369](#_page369)

Бухарин Н. И. [211](#_page211), [297](#_page297), [357](#_page357)

Буш Дж. (старший) [423](#_page423)

Быкова Р. А. [353](#_page353), [355](#_page355)

Вампилов А. В. [165](#_page165), [337](#_page337)

Васильев А. А. [181](#_page181), [342](#_page342), [356](#_page356), [375](#_page375), [471](#_page471)

Васильев В. В. [330](#_page330)

Васильева Е. С. [163](#_page163), [164](#_page164), [170](#_page170), [183](#_page183) – [186](#_page186), [353](#_page353), [374](#_page374), [378](#_page378), [379](#_page379), [443](#_page443)

Вахтангов Е. Б. [114](#_page114), [125](#_page125), [317](#_page317), [320](#_page320), [432](#_page432)

Венкстерн Н. А. [197](#_page197)

Вергасова И. Б. [344](#_page344)

Вересаев В. В. [156](#_page156), [203](#_page203)

Вертинская А. А. [170](#_page170), [171](#_page171), [184](#_page184), [341](#_page341), [384](#_page384), [437](#_page437), [443](#_page443), [451](#_page451), [452](#_page452)

Вик В. [417](#_page417)

Виктюк Р. Г. [184](#_page184), [342](#_page342)

Виленкин В. Я. [204](#_page204), [222](#_page222), [227](#_page227), [234](#_page234), [239](#_page239), [240](#_page240), [465](#_page465) – [467](#_page467), [485](#_page485)

Вильямс П. В. [154](#_page154), [157](#_page157), [229](#_page229), [238](#_page238)

Виноградская И. Н. [27](#_page027), [117](#_page117), [387](#_page387), [464](#_page464), [467](#_page467)

Вирта Н. Е. [214](#_page214), [225](#_page225)

Витальев В. Л. [401](#_page401)

Вишневская И. Л. [459](#_page459)

Вишневская Н. А. [40](#_page040)

Вишневский А. Л. [40](#_page040), [138](#_page138)

Вишневский В. В. [209](#_page209), [247](#_page247), [318](#_page318)

Вишняков П. И. [330](#_page330)

Владимиров И. П. [326](#_page326)

Вовси М. С. [392](#_page392)

Волкогонов Д. А. [328](#_page328)

Володин А. М. [173](#_page173), [457](#_page457)

Волошин М. А. [143](#_page143)

Волчек Ю. О. [403](#_page403)

Воннегут К. [328](#_page328)

Ворошилов К. Е. [94](#_page094), [217](#_page217)

Вульф В. Я. [330](#_page330), [420](#_page420)

Высоцкий В. С. [446](#_page446), [485](#_page485)

Вышинский А. Я. [94](#_page094), [213](#_page213), [214](#_page214)

Габрилович Е. И. [336](#_page336)

Гаврилов Н. П. [95](#_page095)

Гайдар А. П. [405](#_page405), [406](#_page406)

Гамарник Я. Б. [197](#_page197)

Гамсун К. [39](#_page039), [133](#_page133)

Ганецкий Я. С. [91](#_page091), [94](#_page094)

Гафт В. И. [445](#_page445)

Гвоздицкий В. В. [190](#_page190), [193](#_page193), [402](#_page402)

Гдешинский А. П. [249](#_page249)

Гегель Г.‑В.‑Ф. [7](#_page007)

Гейтц М. С. [199](#_page199)

Гельман А. И. [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176), [288](#_page288), [353](#_page353), [356](#_page356), [363](#_page363), [413](#_page413), [425](#_page425), [437](#_page437)

Гельфанд Л. Б. [432](#_page432)

Георгиевская А. П. [185](#_page185), [187](#_page187), [188](#_page188)

Германова М. Н. [15](#_page015), [33](#_page033), [50](#_page050)

Герцен А. И. [110](#_page110)

Гест М. [22](#_page022), [23](#_page023), [41](#_page041)

Гете И.‑В. [296](#_page296)

Гзовская О. В. [84](#_page084), [258](#_page258)

Гинкас К. М. [68](#_page068), [181](#_page181) – [184](#_page184), [288](#_page288), [342](#_page342), [356](#_page356), [471](#_page471)

Гиппиус З. Н. [345](#_page345)

Гитлер А. [12](#_page012), [95](#_page095), [317](#_page317), [330](#_page330), [363](#_page363)

Глени М. [69](#_page069)

Гоголь Н. В. [104](#_page104), [113](#_page113), [147](#_page147) – [150](#_page150), [249](#_page249), [252](#_page252), [314](#_page314), [340](#_page340)

Гойя Ф. [138](#_page138), [140](#_page140)

Голдобин В. Я. [285](#_page285)

Голиков А. Б. [188](#_page188)

{489} Гончаров А. А. [326](#_page326)

Горбачев М. С. [389](#_page389), [410](#_page410), [426](#_page426), [427](#_page427), [442](#_page442), [477](#_page477) – [482](#_page482)

Горбачева Р. М. [477](#_page477), [478](#_page478), [480](#_page480), [482](#_page482)

Горин Г. И. [285](#_page285), [328](#_page328)

Городецкий С. М. [230](#_page230)

Горохова Г. А. [326](#_page326)

Горчаков Н. М. [153](#_page153)

Горький А. М. [9](#_page009), [29](#_page029), [51](#_page051) – [53](#_page053), [55](#_page055), [60](#_page060), [75](#_page075), [81](#_page081), [82](#_page082), [101](#_page101), [105](#_page105), [112](#_page112), [137](#_page137), [161](#_page161), [197](#_page197), [208](#_page208), [396](#_page396) – [398](#_page398), [405](#_page405)

Горюнов М. А. [409](#_page409)

Горяев Р. А. [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [327](#_page327), [329](#_page329), [330](#_page330)

Горячева Т. А. [442](#_page442)

Грабарь И. Э. [454](#_page454)

Грибоедов А. С. [114](#_page114)

Грибунин В. Ф. [40](#_page040), [41](#_page041)

Григорович Ю. Н. [367](#_page367)

Гринблат С. [431](#_page431)

Гришин В. В. [366](#_page366), [470](#_page470)

Гришина И. Г. [182](#_page182)

Громыко А. А. [369](#_page369), [413](#_page413)

Гронский И. М. [202](#_page202)

Гротовский Е. [128](#_page128), [468](#_page468), [471](#_page471)

Гуляева Н. И. [168](#_page168), [170](#_page170)

Гумилев Н. С. [484](#_page484)

Гуревич Л. Я. [82](#_page082), [99](#_page099) – [102](#_page102)

Давыдов В. С. [69](#_page069), [170](#_page170), [305](#_page305), [373](#_page373), [477](#_page477), [480](#_page480)

Дадиани Ш. Н. [244](#_page244)

Даль В. И. [252](#_page252)

Дантес Ж. [19](#_page019), [160](#_page160)

Двойников А. А. [324](#_page324)

Дворжецкий В. В. [404](#_page404), [405](#_page405)

Дворжецкий В. Я. [404](#_page404), [405](#_page405)

Дворжецкий Е. В. [405](#_page405)

Дейбеки М. [437](#_page437)

Дементьева В. А. [182](#_page182)

Демидова А. С. [424](#_page424)

Демин Б. П. [455](#_page455)

Демичев П. Н. [175](#_page175), [365](#_page365), [368](#_page368), [369](#_page369), [416](#_page416), [439](#_page439) – [441](#_page441)

Деникин А. И. [15](#_page015), [17](#_page017)

Дерен, проф. [384](#_page384)

Де Филиппе Э. [292](#_page292)

Джамбул Джабаев [217](#_page217)

Дзержинский Ф. Э. [427](#_page427)

Диккенс Ч. [96](#_page096)

Дмитриев В. В. [129](#_page129), [147](#_page147) – [149](#_page149), [151](#_page151), [203](#_page203), [218](#_page218), [219](#_page219), [227](#_page227), [233](#_page233), [238](#_page238)

Дмитриев Ю. А. [457](#_page457), [459](#_page459)

Дмитриева Е. И. [233](#_page233)

Добраницкий К. М. [199](#_page199), [203](#_page203)

Добржанская Л. И. [327](#_page327)

Добронравов Б. Г. [46](#_page046), [145](#_page145), [342](#_page342)

Добужинский М. В. [57](#_page057), [115](#_page115)

Додин Л. А. [184](#_page184) – [187](#_page187), [189](#_page189), [342](#_page342), [356](#_page356), [450](#_page450), [471](#_page471)

Доннеллан Д. [473](#_page473)

Доронина Т. В. [313](#_page313), [408](#_page408), [411](#_page411) – [420](#_page420), [442](#_page442), [476](#_page476)

Достоевский Ф. М. [51](#_page051), [82](#_page082), [96](#_page096), [103](#_page103), [115](#_page115), [117](#_page117), [127](#_page127), [252](#_page252), [368](#_page368), [374](#_page374), [449](#_page449) – [452](#_page452), [479](#_page479)

Дроздова Л. С. [401](#_page401)

Друце И. [328](#_page328)

Дубровский В. Я. [326](#_page326)

Дударев А. А. [346](#_page346)

Дункан А. [105](#_page105)

Евреинов Н. Н. [259](#_page259)

Евстигнеев Е. А. [170](#_page170), [184](#_page184), [291](#_page291), [292](#_page292), [309](#_page309), [353](#_page353), [360](#_page360), [373](#_page373), [377](#_page377), [403](#_page403), [412](#_page412), [420](#_page420), [437](#_page437), [443](#_page443) – [448](#_page448), [452](#_page452), [485](#_page485)

Евстигнеева Л. Д. [420](#_page420)

Егоров А. Г. [363](#_page363)

Егоров Н. В. [95](#_page095), [223](#_page223), [273](#_page273), [274](#_page274), [311](#_page311)

Егорова И. Г. [311](#_page311), [312](#_page312), [363](#_page363)

Егорова Н. С. [66](#_page066), [193](#_page193)

Егошина О. В. [132](#_page132)

Ежов Н. И. [197](#_page197), [211](#_page211), [217](#_page217), [432](#_page432)

Елагин Ю. Б. [408](#_page408)

Еланская К. Н. [54](#_page054), [56](#_page056)

Елисеев Ю. [407](#_page407)

Ельцин Б. Н. [385](#_page385)

Ельцина Н. И. [478](#_page478)

Енукидзе А. С. [87](#_page087), [93](#_page093), [94](#_page094), [214](#_page214)

Епишев А. А. [323](#_page323), [328](#_page328)

Ермаков И. И. [398](#_page398)

Ермолинский С. А. [204](#_page204), [205](#_page205), [248](#_page248), [250](#_page250)

Ермолова М. Н. [25](#_page025), [26](#_page026)

Ефимов В. Ю. [469](#_page469)

Ефремов Н. И. [382](#_page382)

Ефремов О. Н. [8](#_page008), [61](#_page061), [65](#_page065), [70](#_page070), [111](#_page111), [121](#_page121), [164](#_page164) – [178](#_page178), [181](#_page181), [184](#_page184), [190](#_page190) – [194](#_page194), [285](#_page285), [287](#_page287) – [293](#_page293), [303](#_page303), [304](#_page304), [306](#_page306) – [309](#_page309), [311](#_page311) – [313](#_page313), [326](#_page326), [336](#_page336) – [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [350](#_page350) – [353](#_page353), [355](#_page355) – [366](#_page366), [368](#_page368) – [370](#_page370), [372](#_page372), [374](#_page374), [375](#_page375), [377](#_page377) – [390](#_page390), [403](#_page403), [409](#_page409) – [421](#_page421), [437](#_page437) – [444](#_page444), [446](#_page446) – [453](#_page453), [458](#_page458), [467](#_page467), [468](#_page468) – [471](#_page471), [473](#_page473) – [482](#_page482), [485](#_page485) – [487](#_page487)

{490} Жак см. [Яглом Ж.](#_Tosh0000755)

Жарков А. Д. [66](#_page066), [191](#_page191), [193](#_page193)

Жданов А. А. [49](#_page049), [217](#_page217), [221](#_page221)

Жданова М. А. [46](#_page046)

Загорский М. Б. [16](#_page016)

Загорский М. В. [202](#_page202)

Зайцев В. М. [403](#_page403)

Зайцев Е. В. [332](#_page332), [333](#_page333), [439](#_page439) – [441](#_page441)

Замятин Е. И. [219](#_page219)

Заславский Г. А. [408](#_page408), [409](#_page409)

Захаров М. А. [162](#_page162), [164](#_page164), [322](#_page322), [344](#_page344)

Захарова Б. И. [183](#_page183)

Зельдин В. М. [327](#_page327)

Земская Н. А. [202](#_page202)

Зингерман Б. И. [123](#_page123), [455](#_page455), [456](#_page456)

Зиновьев Г. Е. [216](#_page216)

Зись А. Я. [455](#_page455), [456](#_page456)

Знаменский Н. А. [140](#_page140)

Золотовицкий И. Я. [483](#_page483), [484](#_page484)

Зон Б. В. [95](#_page095)

Зощенко М. М. [403](#_page403)

Зубков Ю. А. [339](#_page339), [343](#_page343)

Зуева А. П. [150](#_page150), [188](#_page188), [389](#_page389)

Зюганов Г. А. [476](#_page476)

Ибсен Г. [39](#_page039), [44](#_page044), [121](#_page121), [456](#_page456)

Иванов В. В. [89](#_page089)

Иванов В. И. [18](#_page018)

Игорь см. [Алексеев И. К.](#_Tosh0000756)

Изралевский Б. Л. [254](#_page254), [314](#_page314)

Иоффе Г. З. [358](#_page358)

Каверин В. А. [290](#_page290)

Каганович Л. М. [456](#_page456)

Калашников Ю. С. [460](#_page460), [461](#_page461)

Калиновская Г. И. [307](#_page307), [308](#_page308), [313](#_page313), [350](#_page350)

Калишьян Г. М. [234](#_page234), [236](#_page236)

Калужский А. Е. [382](#_page382)

Калужский Е. В. [226](#_page226)

Калягин А. А. [170](#_page170), [171](#_page171), [179](#_page179), [180](#_page180), [184](#_page184), [288](#_page288), [291](#_page291), [292](#_page292), [339](#_page339), [341](#_page341), [360](#_page360) – [362](#_page362), [366](#_page366), [368](#_page368), [369](#_page369), [371](#_page371), [372](#_page372), [377](#_page377), [412](#_page412), [413](#_page413), [443](#_page443), [444](#_page444), [452](#_page452), [454](#_page454)

Каменев Л. Б. [216](#_page216)

Каплан Р. [72](#_page072)

Караганов А. В. [298](#_page298), [458](#_page458)

Караганова С. Г. [298](#_page298)

Караулов А. В. [413](#_page413)

Карякин Ю. Ф. [302](#_page302), [364](#_page364)

Касаткина Л. И. [327](#_page327)

Касрашвили М. Ф. [426](#_page426)

Катаев В. П. [222](#_page222), [300](#_page300), [408](#_page408)

Катаев И. И. [197](#_page197)

Кафка Ф. [375](#_page375)

Качалов В. И. [14](#_page014), [18](#_page018), [19](#_page019), [21](#_page021), [23](#_page023), [27](#_page027), [36](#_page036), [53](#_page053), [58](#_page058), [64](#_page064), [67](#_page067), [81](#_page081), [107](#_page107), [126](#_page126), [127](#_page127), [138](#_page138) – [140](#_page140), [225](#_page225), [235](#_page235), [250](#_page250), [258](#_page258), [485](#_page485)

Кашпур В. Т. [168](#_page168), [170](#_page170), [183](#_page183), [185](#_page185), [188](#_page188), [372](#_page372)

Кедров М. Н. [128](#_page128), [145](#_page145), [148](#_page148), [150](#_page150), [320](#_page320), [389](#_page389), [485](#_page485)

Керженцев П. М. [155](#_page155), [156](#_page156), [221](#_page221)

Ким Ю. Ч. [374](#_page374)

Кинг М.‑Л. [404](#_page404)

Киндинов Е. А. [170](#_page170), [369](#_page369), [373](#_page373)

Кирилла Романовна см. [Барановская-Фальк К. Р.](#_Tosh0000757)

Киров С. М. [221](#_page221)

Кирсанов С. И. [196](#_page196)

Киршон В. М. [197](#_page197) – [201](#_page201), [213](#_page213), [318](#_page318), [319](#_page319)

Киселов М. [342](#_page342)

Клейманы [392](#_page392)

Клычков С. А. [197](#_page197)

Кнебель М. О. [105](#_page105), [316](#_page316), [317](#_page317), [341](#_page341), [406](#_page406), [458](#_page458), [471](#_page471)

Книппер-Чехова О. Л. [14](#_page014), [17](#_page017), [21](#_page021), [23](#_page023), [31](#_page031), [41](#_page041), [50](#_page050), [53](#_page053), [58](#_page058), [218](#_page218), [227](#_page227), [254](#_page254), [258](#_page258), [314](#_page314)

Кнорре Ф. Ф. [203](#_page203)

Кобзон И. Д. [476](#_page476)

Козак Р. Е. [170](#_page170)

Козаков М. М. [449](#_page449)

Кольцов М. Е. [197](#_page197)

Комиссаржевская В. Ф. [141](#_page141)

Кончаловская Н. П. [336](#_page336)

Коонен А. Г. [135](#_page135), [329](#_page329)

Кораллов М. М. [300](#_page300), [302](#_page302)

Коренева Л. М. [155](#_page155), [261](#_page261)

Корнель П. [58](#_page058)

Коростылев В. Н. [405](#_page405)

Корчевникова И. Л. [293](#_page293)

Котляревская В. В. [28](#_page028), [80](#_page080)

Котляревский Н. А. [79](#_page079)

Котова Е. И. [326](#_page326)

Котовская М. П. [455](#_page455), [456](#_page456)

Котовский Г. И. [455](#_page455)

Кочергин Э. С. [182](#_page182), [186](#_page186)

Крейча О. [374](#_page374)

Крестинский Н. Н. [211](#_page211)

Крогильский [217](#_page217)

Крымова Н. А. [316](#_page316), [343](#_page343), [461](#_page461)

Крэг Гордон Э. [113](#_page113), [133](#_page133), [445](#_page445), [455](#_page455)

Крючков В. А. [476](#_page476)

{491} Кугель А. Р. [127](#_page127), [162](#_page162)

Кудрявцев И. М. [145](#_page145)

Кузьмин А. П. [40](#_page040)

Кулагин К. В. [402](#_page402)

Кунаев Д. А. [350](#_page350), [351](#_page351)

Куницын Г. И. [458](#_page458), [459](#_page459)

Куприн А. И. [386](#_page386)

Кургинян С. Е. [416](#_page416)

Лавров К. Ю. [360](#_page360), [422](#_page422)

Лаврова Т. Е. [71](#_page071), [170](#_page170), [175](#_page175), [176](#_page176), [184](#_page184), [385](#_page385)

Лазарев И. В. [40](#_page040)

Лакшин В. Я. [298](#_page298), [365](#_page365), [446](#_page446)

Лапин С. Г. [367](#_page367), [464](#_page464)

Лебский В. А. [446](#_page446)

Левенталь В. Я. [170](#_page170), [190](#_page190), [191](#_page191), [290](#_page290)

Левина Э. П. [326](#_page326)

Левински М. [69](#_page069)

Левитэ Р. Я. [404](#_page404), [405](#_page405)

Левитин М. З. [328](#_page328)

Ледогоров И. В. [329](#_page329)

Ленин В. И. [18](#_page018), [29](#_page029), [47](#_page047), [84](#_page084), [85](#_page085), [110](#_page110), [177](#_page177) – [179](#_page179), [181](#_page181), [225](#_page225), [244](#_page244), [288](#_page288), [326](#_page326), [327](#_page327), [329](#_page329), [330](#_page330), [350](#_page350), [358](#_page358) – [362](#_page362), [364](#_page364), [366](#_page366), [368](#_page368), [370](#_page370), [371](#_page371), [377](#_page377), [378](#_page378), [397](#_page397), [405](#_page405), [479](#_page479)

Ленон Дж. [402](#_page402)

Леонардо да Винчи [77](#_page077)

Леонидов Л. М. [22](#_page022), [135](#_page135), [150](#_page150), [217](#_page217)

Леонов Е. П. [162](#_page162)

Леонов Л. М. [60](#_page060), [318](#_page318)

Леонтьев А. Н. [483](#_page483)

Леонтьев Я. Л. [196](#_page196), [231](#_page231)

Лермонтов М. Ю. [481](#_page481), [482](#_page482)

Лесков Н. С. [305](#_page305)

Лесли П. В. [239](#_page239)

Лец С.‑Е. [415](#_page415)

Либкнехт К. [300](#_page300)

Ливанов В. Н. [150](#_page150), [155](#_page155), [259](#_page259), [260](#_page260), [305](#_page305), [380](#_page380), [417](#_page417), [418](#_page418), [439](#_page439)

Лигачев Е. К. [388](#_page388), [442](#_page442)

Лилина М. П. [21](#_page021), [23](#_page023), [30](#_page030), [34](#_page034), [40](#_page040), [41](#_page041), [47](#_page047), [89](#_page089), [91](#_page091), [103](#_page103) – [105](#_page105), [150](#_page150), [218](#_page218), [464](#_page464)

Линецкая М. Я. [326](#_page326)

Литовский О. С. [199](#_page199), [225](#_page225)

Литовцева Н. Н. [21](#_page021)

Лихачев Д. С. [442](#_page442)

Лобанов А. М. [404](#_page404)

Лобановский В. В. [450](#_page450), [451](#_page451)

Логинов Б. Т. [358](#_page358)

Лордкипанидзе Г. Д. [422](#_page422)

Лордкипанидзе Н. Г. [188](#_page188)

Лотман Ю. М. [298](#_page298)

Лужские [382](#_page382)

Лужский В. В. [15](#_page015), [16](#_page016), [31](#_page031), [138](#_page138), [258](#_page258)

Луначарский А. В. [16](#_page016), [18](#_page018) – [20](#_page020), [29](#_page029), [89](#_page089), [119](#_page119), [120](#_page120)

Луспекаев П. Б. [453](#_page453)

Львов-Анохин Б. А. [344](#_page344)

Любимов Н. [135](#_page135)

Любимов Ю. П. [287](#_page287), [317](#_page317), [326](#_page326), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [402](#_page402), [458](#_page458), [471](#_page471), [476](#_page476)

Любченко П. П. [197](#_page197)

Любшин С. А. [64](#_page064), [193](#_page193), [339](#_page339), [373](#_page373), [385](#_page385), [412](#_page412), [413](#_page413)

Люксембург Р. [300](#_page300)

Люсов А. С. [405](#_page405) – [407](#_page407)

Лямин Н. Н. [202](#_page202)

Ляндерс С. А. [297](#_page297)

Майорова Е. В. [64](#_page064), [182](#_page182), [193](#_page193), [474](#_page474)

Максимов В. Е. [365](#_page365)

Максимова Е. С. [330](#_page330)

Малиновская Е. К. [46](#_page046), [84](#_page084)

Малявин Ф. А. [431](#_page431)

Мамошин И. А. [216](#_page216)

Мандельштам Н. Я. [211](#_page211), [232](#_page232)

Мандельштам О. Э. [102](#_page102), [133](#_page133), [196](#_page196), [212](#_page212), [232](#_page232), [247](#_page247), [253](#_page253), [336](#_page336)

Марков П. А. [82](#_page082), [125](#_page125), [143](#_page143) – [145](#_page145), [173](#_page173), [201](#_page201), [222](#_page222), [223](#_page223), [226](#_page226), [233](#_page233), [254](#_page254), [255](#_page255), [266](#_page266), [267](#_page267), [294](#_page294), [314](#_page314) – [321](#_page321), [323](#_page323), [324](#_page324), [435](#_page435), [449](#_page449), [457](#_page457), [462](#_page462), [465](#_page465)

Маркова М. А. [315](#_page315), [318](#_page318)

Маркс К. [110](#_page110)

Маркс П. [65](#_page065)

Массалитинов Н. О. [14](#_page014)

Массальский П. В. [160](#_page160), [485](#_page485)

Мастроянни М. [292](#_page292)

Маяковский В. В. [318](#_page318)

Медведев М. Е. [309](#_page309), [310](#_page310)

Медведева П. В. [193](#_page193)

Меир Г. [406](#_page406)

Мейерхольд В. Э. [16](#_page016), [17](#_page017), [43](#_page043), [87](#_page087), [98](#_page098), [112](#_page112), [122](#_page122) – [130](#_page130), [133](#_page133), [134](#_page134), [148](#_page148), [149](#_page149), [197](#_page197), [208](#_page208) – [210](#_page210), [235](#_page235), [305](#_page305), [314](#_page314), [316](#_page316), [317](#_page317), [408](#_page408), [429](#_page429), [448](#_page448), [455](#_page455), [460](#_page460)

Мелентьев Ю. С. [327](#_page327), [328](#_page328)

Мелешков Н. М. [397](#_page397), [398](#_page398)

Меммот Д. [69](#_page069)

Менжинская В. Р. [18](#_page018)

Мережковский Д. С. [113](#_page113), [452](#_page452), [453](#_page453)

Метерлинк М. [9](#_page009), [135](#_page135)

Миклухо-Маклай Н. Н. [384](#_page384), [385](#_page385)

{492} Микоян А. И. [217](#_page217)

Минц З. Г. [298](#_page298)

Миронов Е. В. [433](#_page433)

Мирошниченко И. П. [164](#_page164), [170](#_page170), [442](#_page442)

Мирский М. П. [12](#_page012)

Михалков Н. С. [476](#_page476)

Михалков С. В. [332](#_page332) – [337](#_page337), [476](#_page476)

Михальский Ф. Н. [109](#_page109), [119](#_page119), [225](#_page225), [226](#_page226), [238](#_page238), [241](#_page241) – [243](#_page243), [256](#_page256), [259](#_page259), [268](#_page268)

Михоэлс С. М. [67](#_page067)

Молотов В. М. [94](#_page094), [217](#_page217), [222](#_page222), [432](#_page432)

Мольер (Ж.‑Б. Поклен) [117](#_page117), [152](#_page152), [153](#_page153), [227](#_page227), [241](#_page241), [252](#_page252), [262](#_page262), [267](#_page267), [279](#_page279), [295](#_page295)

Монастырский Л. Ф. [366](#_page366)

Монро М. [67](#_page067)

Морозов Б. А. [375](#_page375)

Морозов П. Т. [432](#_page432), [433](#_page433)

Морозов С. Т. [9](#_page009), [91](#_page091), [112](#_page112)

Москвин И. М. [15](#_page015), [55](#_page055), [58](#_page058), [106](#_page106), [126](#_page126), [127](#_page127), [150](#_page150), [153](#_page153), [211](#_page211), [212](#_page212), [218](#_page218), [227](#_page227), [236](#_page236), [258](#_page258), [314](#_page314), [466](#_page466)

Моцарт В.‑А. [76](#_page076), [110](#_page110), [124](#_page124), [377](#_page377), [406](#_page406)

Мур И. Л. [431](#_page431) – [433](#_page433)

Мур С. (С. Е. Гельфанд) [431](#_page431) – [433](#_page433)

Мягков А. В. [170](#_page170), [184](#_page184), [193](#_page193), [360](#_page360), [373](#_page373), [413](#_page413), [443](#_page443), [477](#_page477), [479](#_page479), [481](#_page481)

Набоков В. В. [451](#_page451)

Назарова Н. И. [185](#_page185)

Найденов С. А. [113](#_page113)

Наравцевич Б. А. [391](#_page391), [402](#_page402), [405](#_page405) – [407](#_page407)

Наумов В. Н. [404](#_page404)

Наумова О. [391](#_page391)

Невинный В. М. [64](#_page064), [66](#_page066), [161](#_page161), [170](#_page170), [193](#_page193), [287](#_page287), [304](#_page304), [305](#_page305), [353](#_page353), [372](#_page372), [422](#_page422), [437](#_page437), [444](#_page444), [447](#_page447), [452](#_page452)

Нежный И. В. [348](#_page348)

Некрасов Н. А. [262](#_page262)

Нельсон Р. [173](#_page173)

Немирович-Данченко В. И. [15](#_page015) – [22](#_page022), [25](#_page025), [27](#_page027) – [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [36](#_page036), [37](#_page037), [39](#_page039) – [47](#_page047), [49](#_page049) – [51](#_page051), [54](#_page054), [59](#_page059), [60](#_page060), [74](#_page074) – [79](#_page079), [81](#_page081), [88](#_page088), [91](#_page091), [92](#_page092), [96](#_page096), [98](#_page098), [106](#_page106), [108](#_page108) – [125](#_page125), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [147](#_page147), [148](#_page148), [153](#_page153), [157](#_page157) – [161](#_page161), [192](#_page192), [201](#_page201), [206](#_page206), [208](#_page208) – [210](#_page210), [212](#_page212), [214](#_page214) – [216](#_page216), [218](#_page218), [226](#_page226), [227](#_page227), [230](#_page230) – [232](#_page232), [235](#_page235) – [238](#_page238), [240](#_page240), [246](#_page246), [254](#_page254), [257](#_page257) – [259](#_page259), [262](#_page262), [269](#_page269) – [274](#_page274), [305](#_page305), [312](#_page312), [317](#_page317) – [319](#_page319), [356](#_page356), [461](#_page461), [463](#_page463), [465](#_page465), [466](#_page466), [468](#_page468), [469](#_page469)

Никитин А. С. [427](#_page427), [428](#_page428)

Никитин С. Я. [427](#_page427)

Никитина Т. Х. [427](#_page427), [428](#_page428)

Новиков В. А. [326](#_page326)

Новосельский В. И. [376](#_page376)

Огарев Н. П. [110](#_page110)

Окуджава Б. Ш. [365](#_page365)

Олеша Ю. К. [200](#_page200), [238](#_page238), [302](#_page302), [303](#_page303), [319](#_page319)

О’Нил Ю. [430](#_page430), [477](#_page477)

Орджоникидзе Г. К. [222](#_page222)

Орлов В. А. [159](#_page159)

Орлов Ю. М. [111](#_page111)

Островский А. Н. [104](#_page104), [114](#_page114), [188](#_page188), [430](#_page430), [455](#_page455), [455](#_page455)

Павлова Н. А. [181](#_page181)

Палеес А. Р. [402](#_page402)

Парри Н. [472](#_page472)

Парсонс Э. [68](#_page068)

Пастернак Б. Л. [188](#_page188), [200](#_page200), [201](#_page201), [211](#_page211), [220](#_page220), [247](#_page247), [296](#_page296), [299](#_page299), [361](#_page361), [482](#_page482)

Пастухов Н. И. [329](#_page329)

Патрикеева И. Н. [339](#_page339)

Пачино Аль [67](#_page067)

Пельтцер Т. Н. [68](#_page068)

Пельше А. Я. [367](#_page367), [369](#_page369)

Пенн А. [67](#_page067)

Перевощикова О. Т. [10](#_page010)

Петлюра С. В. [146](#_page146)

Петренко А. В. [167](#_page167)

Петрушевская Л. С. [173](#_page173), [194](#_page194), [437](#_page437)

Пикассо П. [456](#_page456)

Пикель Р. В. [198](#_page198)

Пильняк Б. А. [197](#_page197), [201](#_page201), [202](#_page202)

Пилявская С. С. [158](#_page158), [411](#_page411), [469](#_page469)

Пиотровский А. И. [197](#_page197)

Пиросмани Н. [389](#_page389)

Платон [298](#_page298)

Платонов А. П. [201](#_page201), [296](#_page296), [302](#_page302)

Плетнев Д. Д. [197](#_page197)

Плисецкая М. М. [367](#_page367)

Плучек В. Н. [326](#_page326), [472](#_page472)

Погодин Н. Ф. [457](#_page457)

Подгорный Н. А. [15](#_page015), [19](#_page019) – [21](#_page021), [42](#_page042), [83](#_page083), [254](#_page254), [261](#_page261), [273](#_page273)

Подъячев С. П. [398](#_page398)

Покаржевский В. В. [334](#_page334)

Покровская А. С. [327](#_page327)

Полякова Е. И. [458](#_page458)

Понько А. Д. [322](#_page322), [323](#_page323)

Попов А. А. [163](#_page163), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [184](#_page184), [326](#_page326), [327](#_page327), [374](#_page374) – [376](#_page376), [485](#_page485)

Попов А. Д. [306](#_page306), [327](#_page327), [386](#_page386)

Попов А. Ю. [427](#_page427)

{493} Попов П. С. [202](#_page202), [249](#_page249)

Поповкин Е. Е. [299](#_page299)

Поскребышев А. Н. [250](#_page250)

Пресман Д. [66](#_page066), [67](#_page067)

Примаков Е. М. [480](#_page480)

Пришвин М. М. [51](#_page051)

Проклова Е. И. [368](#_page368)

Прокофьев А. А. [26](#_page026)

Проханов А. А. [476](#_page476)

Прудкин М. И. [57](#_page057), [58](#_page058), [70](#_page070), [145](#_page145), [162](#_page162), [164](#_page164), [254](#_page254), [412](#_page412), [418](#_page418), [420](#_page420), [439](#_page439) – [441](#_page441), [464](#_page464), [469](#_page469) – [471](#_page471)

Прут И. Л. [326](#_page326)

Пукшанская М. И. [406](#_page406), [407](#_page407)

Пушкин А. С. [19](#_page019), [60](#_page060), [76](#_page076), [104](#_page104), [158](#_page158) – [160](#_page160), [232](#_page232), [241](#_page241), [249](#_page249), [252](#_page252), [315](#_page315), [481](#_page481), [482](#_page482)

Равенских Б. И. [329](#_page329)

Радзинский Э. С. [317](#_page317), [419](#_page419)

Радищева О. А. [108](#_page108) – [121](#_page121)

Радомысленский В. З. [485](#_page485)

Раевский И. М. [256](#_page256)

Райкин К. А. [483](#_page483)

Райхельгауз И. Л. [375](#_page375)

Раскольников Ф. Ф. [432](#_page432)

Рафалович В. В. [199](#_page199)

Рахманинов С. Б. [22](#_page022)

Резник Г. [419](#_page419)

Рейзен М. О. [227](#_page227)

Рейнгардт М. [95](#_page095)

Ремез А. О. [181](#_page181)

Риббентроп И. [248](#_page248), [432](#_page432)

Рич Ф. [66](#_page066)

Родзянко М. Б. [79](#_page079)

Розанов В. В. [61](#_page061), [315](#_page315), [394](#_page394)

Розен Е. Ф. [230](#_page230)

Розов В. С. [173](#_page173), [292](#_page292), [413](#_page413)

Розовский М. Г. [184](#_page184), [342](#_page342), [375](#_page375)

Романов М. Ф. [452](#_page452)

Рощин М. М. [365](#_page365), [437](#_page437), [438](#_page438), [441](#_page441) – [443](#_page443), [485](#_page485), [486](#_page486)

Рубинштейн А. Я. [408](#_page408), [409](#_page409), [422](#_page422)

Рудник Л. С. [401](#_page401)

Рудницкий К. Л. [298](#_page298), [319](#_page319), [334](#_page334), [422](#_page422), [423](#_page423), [455](#_page455), [458](#_page458) – [460](#_page460), [467](#_page467)

Румянцев Н. А. [40](#_page040)

Рыков А. И. [94](#_page094), [211](#_page211), [357](#_page357), [358](#_page358)

Рыкова Н. А. [357](#_page357)

Рябушинский П. П. [94](#_page094), [398](#_page398)

Сабельников А. Е. [328](#_page328)

Саввина И. С. [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [184](#_page184)

Савицкая М. Г. [135](#_page135)

Сагал Д. Л. [330](#_page330)

Сазонова Н. А. [327](#_page327), [330](#_page330), [349](#_page349)

Сазонова Ю. [51](#_page051), [55](#_page055)

Сакальский [217](#_page217)

Сальери А. [76](#_page076), [110](#_page110), [124](#_page124)

Самойлов В. Я. [404](#_page404)

Самосуд С. А. [231](#_page231), [248](#_page248), [256](#_page256)

Сапетов Н. К. [64](#_page064)

Саркисов Б. Ю. [181](#_page181)

Сауткин Б. [402](#_page402)

Сахновский Б. Г. [129](#_page129), [147](#_page147), [148](#_page148), [214](#_page214), [227](#_page227), [236](#_page236), [240](#_page240), [256](#_page256)

Сац И. А. [134](#_page134)

Свердлов Я. М. [371](#_page371)

Свободин Н. К. [158](#_page158)

Семенов Ю. С. [297](#_page297)

Сервантес Сааведра М. да [204](#_page204)

Сергачев В. Н. [170](#_page170), [184](#_page184), [413](#_page413)

Сечин В. В. [461](#_page461)

Сиволайнен [197](#_page197)

Сидоров Е. Ю. [419](#_page419)

Симов В. А. [149](#_page149)

Симонов К. М. [298](#_page298), [299](#_page299)

Сирота Р. А. [373](#_page373)

Ситко Б. И. [329](#_page329), [330](#_page330)

Скаррон П. [267](#_page267)

Скегина Н. М. [326](#_page326)

Скорик Н. Л. [475](#_page475)

Скрябин А. Н. [193](#_page193)

Скуй Т. И. [346](#_page346)

Слезкин Ю. Л. [262](#_page262)

Смелянская Т. Н. [404](#_page404)

Смирнов Б. А. [361](#_page361)

Смоктуновский И. М. [161](#_page161) – [164](#_page164), [170](#_page170), [171](#_page171), [184](#_page184) – [188](#_page188), [309](#_page309), [317](#_page317), [350](#_page350) – [353](#_page353), [355](#_page355), [373](#_page373), [374](#_page374), [378](#_page378), [379](#_page379), [410](#_page410) – [413](#_page413), [416](#_page416), [450](#_page450), [452](#_page452), [481](#_page481)

Соколова А. Н. [399](#_page399)

Соколова В. С. [144](#_page144), [145](#_page145)

Солженицын А. И. [287](#_page287), [288](#_page288), [297](#_page297), [347](#_page347), [391](#_page391)

Соловьев В. [408](#_page408)

Соловьева И. Н. [132](#_page132), [140](#_page140), [462](#_page462), [463](#_page463), [467](#_page467)

Сологуб Ф. К. [397](#_page397)

Соломенцев М. С. [412](#_page412)

Сорока П. [375](#_page375)

Софронов А. Б. [326](#_page326), [401](#_page401)

Сталин И. В. [12](#_page012), [50](#_page050), [57](#_page057), [58](#_page058), [91](#_page091), [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096), [97](#_page097), [110](#_page110), [145](#_page145), [155](#_page155), [156](#_page156), [178](#_page178), [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), {494} [212](#_page212), [216](#_page216), [217](#_page217), [219](#_page219), — [220](#_page220) – [225](#_page225), [229](#_page229) – [237](#_page237), [240](#_page240) – [247](#_page247), [250](#_page250), [253](#_page253), [297](#_page297), [299](#_page299), [302](#_page302), [319](#_page319), [325](#_page325), [348](#_page348), [357](#_page357) – [359](#_page359), [365](#_page365), [383](#_page383), [398](#_page398), [410](#_page410), [416](#_page416), [431](#_page431), [460](#_page460), [479](#_page479)

Станиславский К. С. [8](#_page008) – [12](#_page012), [14](#_page014) – [19](#_page019), [21](#_page021), [23](#_page023) – [25](#_page025), [27](#_page027) – [47](#_page047), [56](#_page056), [59](#_page059), [67](#_page067), [69](#_page069) – [71](#_page071), [74](#_page074) – [130](#_page130), [132](#_page132) – [135](#_page135), [137](#_page137), [143](#_page143), [145](#_page145), [147](#_page147) – [154](#_page154), [206](#_page206) – [208](#_page208), [210](#_page210), [211](#_page211), [214](#_page214), [217](#_page217), [252](#_page252), [254](#_page254), [256](#_page256) – [259](#_page259), [261](#_page261), [270](#_page270), [273](#_page273), [274](#_page274), [292](#_page292), [293](#_page293), [316](#_page316) – [319](#_page319), [406](#_page406), [408](#_page408), [410](#_page410), [425](#_page425), [426](#_page426), [429](#_page429), [431](#_page431), [432](#_page432), [455](#_page455), [461](#_page461) – [471](#_page471), [484](#_page484)

Станицын В. Я. [145](#_page145), [153](#_page153), [154](#_page154), [157](#_page157), [254](#_page254)

Стахович А. А. [112](#_page112), [376](#_page376)

Степанова А. И. [155](#_page155), [341](#_page341), [351](#_page351), [354](#_page354), [362](#_page362), [383](#_page383), [412](#_page412), [413](#_page413), [420](#_page420), [431](#_page431), [439](#_page439) – [441](#_page441), [464](#_page464), [469](#_page469) – [471](#_page471)

Стефенсон Дж. [142](#_page142)

Страсберг Л. [67](#_page067), [70](#_page070) – [72](#_page072)

Страсберг Э. [70](#_page070), [71](#_page071)

Стрелер Дж. [468](#_page468)

Стриндберг А. [456](#_page456)

Строева М. Н. [344](#_page344), [457](#_page457), [458](#_page458)

Стуруа Р. [344](#_page344), [422](#_page422), [423](#_page423)

Судаков И. Я. [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [95](#_page095), [99](#_page099), [111](#_page111), [143](#_page143), [201](#_page201), [254](#_page254)

Сулержицкий Л. А. [105](#_page105), [134](#_page134), [340](#_page340)

Сумбаташвили И. Г. [327](#_page327)

Сургучев И. Д. [113](#_page113)

Суриц Е. Я. [422](#_page422)

Сурков Е. Д. [343](#_page343), [344](#_page344)

Суслов М. А. [367](#_page367)

Табаков О. П. [184](#_page184), [292](#_page292), [412](#_page412), [413](#_page413), [415](#_page415), [417](#_page417), [420](#_page420), [423](#_page423), [427](#_page427), [428](#_page428), [433](#_page433), [446](#_page446), [457](#_page457), [483](#_page483) – [485](#_page485)

Табачников Е. Д. [404](#_page404)

Таиров А. Я. [43](#_page043), [98](#_page098), [208](#_page208), [316](#_page316), [455](#_page455)

Таманцова Р. К. [42](#_page042), [89](#_page089), [91](#_page091), [99](#_page099), [254](#_page254), [259](#_page259), [273](#_page273), [274](#_page274)

Тамиров А. М. [40](#_page040), [46](#_page046), [47](#_page047)

Танюк Л. С. [336](#_page336)

Тарасова А. К. [40](#_page040), [56](#_page056) – [58](#_page058), [145](#_page145), [250](#_page250), [307](#_page307), [485](#_page485)

Тареев Н. М. [402](#_page402)

Тарковский А. А. [62](#_page062)

Тарханов М. М. [106](#_page106), [149](#_page149), [150](#_page150)

Твардовский А. Т. [299](#_page299)

Тенякова Н. М. [444](#_page444), [470](#_page470)

Тимашук Л. Ф. [392](#_page392)

Тименчик Р. Д. [326](#_page326), [402](#_page402)

Тихонов Н. А. [367](#_page367), [369](#_page369)

Ткачук Н. Р. [179](#_page179)

Товстоногов Г. А. [317](#_page317), [326](#_page326), [333](#_page333), [342](#_page342), [344](#_page344) – [347](#_page347), [402](#_page402), [450](#_page450), [453](#_page453), [468](#_page468)

Толстой А. К. [359](#_page359)

Толстой А. Н. [21](#_page021), [333](#_page333)

Толстой Л. Н. [57](#_page057), [96](#_page096), [103](#_page103), [141](#_page141), [213](#_page213), [215](#_page215), [252](#_page252), [387](#_page387), [400](#_page400), [479](#_page479)

Топорков В. О. [145](#_page145), [148](#_page148) – [150](#_page150), [157](#_page157) – [160](#_page160), [485](#_page485)

Тренев К. А. [50](#_page050), [53](#_page053), [58](#_page058), [336](#_page336)

Троцкий Л. Д. [242](#_page242), [378](#_page378), [476](#_page476)

Трошин В. К. [360](#_page360)

Туманова З. П. [381](#_page381)

Тур, братья [214](#_page214)

Тургенев И. С. [114](#_page114)

Тухачевский М. Н. [197](#_page197)

Тынянов Ю. Н. [201](#_page201), [269](#_page269), [300](#_page300), [302](#_page302), [317](#_page317)

Тэффи Н. А. [50](#_page050) – [52](#_page052), [56](#_page056), [58](#_page058)

Угаров М. Ю. [288](#_page288)

Ульянов Н. П. [143](#_page143), [348](#_page348), [383](#_page383), [470](#_page470)

Урбаньская Я. [302](#_page302)

Успенская М. А. [40](#_page040), [46](#_page046)

Усубалиев Т. У. [353](#_page353) – [355](#_page355)

Ушаков К. А. [306](#_page306), [307](#_page307), [312](#_page312), [313](#_page313), [352](#_page352), [363](#_page363), [366](#_page366)

Фадеев А. А. [250](#_page250), [383](#_page383)

Фарбер Л. М. [391](#_page391), [395](#_page395) – [398](#_page398)

Фармаковский Л. Ю. [310](#_page310), [311](#_page311), [372](#_page372)

Федотова Г. Н. [25](#_page025)

Феклистов А. В. [185](#_page185)

Феллини Ф. [286](#_page286), [455](#_page455)

Фельдман О. М. [122](#_page122), [320](#_page320), [455](#_page455)

Фертман Р. И. [310](#_page310)

Филатов Л. А. [444](#_page444)

Филиппов В. А. [320](#_page320), [323](#_page323), [324](#_page324)

Фоменко П. Н. [328](#_page328), [471](#_page471)

Фрейд З. [126](#_page126)

Фрунзе М. В. [201](#_page201)

Фурцева Е. А. [178](#_page178), [292](#_page292), [363](#_page363), [456](#_page456)

Хайченко Г. А. [65](#_page065)

Хазанов Г. Б. [292](#_page292), [444](#_page444), [447](#_page447), [476](#_page476)

Ханаева Е. Н. [170](#_page170)

Хейфец Л. Е. [326](#_page326), [327](#_page327), [344](#_page344), [385](#_page385), [452](#_page452)

Хемингуэй Э. [404](#_page404)

Хмара Ф. [40](#_page040)

Хмелев Н. П. [57](#_page057), [59](#_page059), [144](#_page144) – [146](#_page146), [218](#_page218), [219](#_page219), [236](#_page236), [250](#_page250), [318](#_page318), [470](#_page470)

Ходасевич В. Ф. [52](#_page052) – [54](#_page054), [57](#_page057)

Холодов Е. Г. [401](#_page401)

{495} Хрущев Н. С. [217](#_page217), [292](#_page292)

Хэпгуд Э. [97](#_page097), [99](#_page099), [101](#_page101), [116](#_page116)

Царев М. И. [406](#_page406), [407](#_page407), [457](#_page457)

Цветаева М. И. [253](#_page253), [484](#_page484)

Цирнюк В. А. [285](#_page285)

Цорн Н. П. [371](#_page371), [372](#_page372)

Чаковский А. Б. [300](#_page300), [301](#_page301)

Чаплин [216](#_page216)

Черненко К. У. [364](#_page364), [367](#_page367) – [369](#_page369), [381](#_page381), [479](#_page479)

Черномырдин В. С. [419](#_page419)

Честертон Г.‑К. [247](#_page247)

Чехов А. П. [9](#_page009), [30](#_page030), [33](#_page033), [50](#_page050) – [56](#_page056), [59](#_page059), [60](#_page060), [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [75](#_page075), [82](#_page082), [96](#_page096), [103](#_page103), [112](#_page112) – [115](#_page115), [119](#_page119), [122](#_page122), [126](#_page126), [127](#_page127), [134](#_page134), [161](#_page161), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [190](#_page190) – [194](#_page194), [218](#_page218), [235](#_page235), [253](#_page253), [268](#_page268), [287](#_page287), [290](#_page290), [292](#_page292), [293](#_page293), [295](#_page295), [296](#_page296), [304](#_page304), [356](#_page356), [377](#_page377), [426](#_page426), [428](#_page428), [429](#_page429), [438](#_page438), [440](#_page440), [456](#_page456), [476](#_page476), [478](#_page478), [479](#_page479)

Чехов М. А. [22](#_page022), [67](#_page067), [77](#_page077), [99](#_page099), [122](#_page122), [123](#_page123), [126](#_page126), [139](#_page139), [314](#_page314), [317](#_page317), [340](#_page340), [341](#_page341), [406](#_page406)

Чеханков Ф. Я. [330](#_page330), [349](#_page349)

Чикина В. Г. [393](#_page393), [394](#_page394)

Чириков Е. И. [113](#_page113)

Чудаков А. П. [485](#_page485)

Чудакова М. О. [249](#_page249)

Чурикова И. М. [164](#_page164)

Чхеидзе Т. [184](#_page184), [342](#_page342), [356](#_page356), [389](#_page389)

Шаляпин Ф. И. [22](#_page022)

Шапиро А. Я. [326](#_page326), [402](#_page402)

Шатров М. Ф. [177](#_page177), [178](#_page178), [327](#_page327), [357](#_page357) – [359](#_page359), [363](#_page363) – [365](#_page365), [405](#_page405), [408](#_page408), [409](#_page409), [422](#_page422), [437](#_page437), [485](#_page485)

Шах-Азизов К. Я. [336](#_page336)

Шварц Д. М. [326](#_page326), [345](#_page345), [346](#_page346)

Шверубович В. В. [21](#_page021), [27](#_page027), [36](#_page036), [38](#_page038) – [42](#_page042), [47](#_page047), [48](#_page048), [64](#_page064), [258](#_page258), [485](#_page485)

Швыдкой М. Е. [310](#_page310)

Шебалин В. Я. [238](#_page238)

Шевченко Ф. В. [40](#_page040)

Шейнин Л. Р. [214](#_page214)

Шекспир В. [113](#_page113), [281](#_page281), [288](#_page288), [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456)

Шелонский Н. Н. [254](#_page254)

Шереметьева А. А. [261](#_page261)

Шестакова Т. Б. [450](#_page450)

Шиллер В. [433](#_page433) – [435](#_page435)

Шиллер Н. [434](#_page434), [435](#_page435)

Шиллер Ф. [82](#_page082)

Шиловский В. Н. [307](#_page307), [412](#_page412), [419](#_page419), [420](#_page420)

Шиловский С. Е. [255](#_page255), [302](#_page302), [303](#_page303)

Шкловский В. Б. [302](#_page302), [303](#_page303)

Шлиман Г. [307](#_page307)

Шмидт П. [124](#_page124), [126](#_page126)

Шостакович Д. Д. [215](#_page215), [221](#_page221), [249](#_page249)

Штайн П. [288](#_page288)

Шувалов [216](#_page216)

Щедрин (Салтыков) М. Е. [185](#_page185), [187](#_page187), [188](#_page188), [334](#_page334)

Щедрин Р. К. [383](#_page383)

Щепкин М. С. [84](#_page084)

Щербаков П. И. [383](#_page383), [412](#_page412)

Эдельман В. Л. [307](#_page307) – [310](#_page310), [313](#_page313), [348](#_page348)

Эйнштейн А. [433](#_page433), [434](#_page434)

Экскузович И. В. [46](#_page046)

Энгельс Ф. [110](#_page110)

Эрдман Б. Р. [234](#_page234), [235](#_page235), [238](#_page238)

Эрдман Н. Р. [96](#_page096), [197](#_page197), [214](#_page214), [219](#_page219), [234](#_page234), [238](#_page238)

Эрман Л. О. [306](#_page306), [307](#_page307), [348](#_page348)

Эскин А. М. [330](#_page330)

Эфрос А. В. [128](#_page128), [184](#_page184), [316](#_page316), [317](#_page317), [339](#_page339) – [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [374](#_page374), [408](#_page408), [458](#_page458), [468](#_page468), [471](#_page471)

Эфрос Н. Е. [139](#_page139), [319](#_page319), [320](#_page320)

Южин (Сумбатов) А. И. [18](#_page018), [120](#_page120), [137](#_page137), [258](#_page258)

Юревич И. А. [183](#_page183)

Юрский С. Ю. [117](#_page117), [403](#_page403), [444](#_page444), [445](#_page445), [447](#_page447), [448](#_page448), [471](#_page471), [481](#_page481)

Юсупов Ф. Ф. [31](#_page031)

Юшкевич С. С. [113](#_page113), [137](#_page137)

Яблоновский (Потресов) С. В. [51](#_page051)

Яглом Ж. [431](#_page431) – [433](#_page433)

Ягода Г. Г. [94](#_page094), [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200), [211](#_page211)

Язов Д. А. [476](#_page476)

Якушкина Е. М. [326](#_page326)

Янаев Г. [427](#_page427)

Яншин М. М. [145](#_page145), [155](#_page155), [254](#_page254)

Ярцев И. Д. [323](#_page323)

Ярцев П. М. [113](#_page113)

Ясенский Б. [197](#_page197)