**ВЛАДИМИР ЯХОНТОВ**

**Театр одного актера**

Внешность его невольно привлекала внимание Серые глаза, полные мысли, благородное лицо — спокойное и серьезное. Очень светлые волосы на пробор, косо ниспа­дающие на лоб. Безукоризненно одетый, высокий, статный, несмотря на сутулую приподнятость плеч, неторопливый, сдержанный, скупой на движения.

Но в каждом жесте его была какая-то удивительная значительность — не поза, а признак необыкновенного та­ланта и необыкновенной судьбы.

В его манерах и поведении но было ни актерской сво­боды, ни актерского наигрыша. И все-таки, даже не зная его, любой сказал бы, что этот задумчивый человек мо­жет быть только актером

Он улыбался — чаще уголком рта. Смеялся? Нет, хохо­тал! Редко. Зато громко и заразительно Говорил не мно­го и не спеша. Голос его... Но о голосе надо сказать особо

Самый звук его производил впечатление магическое. Юношественный и спокойный, звенящий, властительный, не похожий ни на один, дотоле слышанный голос, он бы­вал суровым, нежным, мечтательным. Бывал томным, на­смешливым, гневным. И при этом в тембре его заключена была какая-то трепетность, которая сообщала таинствен­ную прелесть его интонациям Звучанию его было чуждо однообразие характерных красок или показная краси­вость Сверкающий и словно ломкий высокий светлый звук его рассекал сдержанную мужественность глубоких регистров.

И речь у него была необычная — свободная от интона­ционных штампов, от избитых, «заигранных» модуляций. Яхонтовские интонации всегда по-новому и неожиданно освещали текст — словно слой старого лака смывался и знакомые слова приобретали свежесть и новизну.

Он знал прелесть медленного звучания стиха, эмоцио­нальную силу скандированного слога, тайну ниспадающих укороченных окончаний, в совершенстве владел тем, что, по аналогии с музыкой, я бы назвал фразировкой.

Воспроизведение на сцене характерных особенностей бытовой речи, правдоподобие повседневных интонаций, иллюстративное чтение не привлекали его. Слово интересовало Яхонтова не в житейском своем звучании, а как первоэлемент поэтической речи. Смысл слова он воспри­нимал в нерасторжимой связи с его звучанием, с его фор­мой и функцией в стихотворной строфе или в закруглен­ном периоде художественной и публицистической прозы. В каждом стихе, в каждой фразе он находил ударное сло­во, которому поручал главную роль, возлагал на него ос­новную ответственность. Он ощущал силу и красоту слов, он вдумывался и вслушивался в них, произнося их неторопливо и веско. Самый темп речи Яхонтова определялся этим его вниманием к слову. Он и слушателя заставлял сосредоточенно вдумываться в смысл сказанною, при­учал его мыслить вместе с собой, оценивать словесную ткань, а не только следовать — и, как часто бывает, стре­мительно — за развитием сюжета. Вернее сказать, что Яхонтов выносил на эстраду не результат своего прочтения вещи, хотя этому и предшествовал длительный пе­риод ее воплощения: он как бы посвящал зрительный зал в самый процесс.

Одни слова звучали у него подчеркнуто протяженно - так в музыке звучат половины и целые ноты; другие про­износил также отчетливо, но пробегал их словно четверти или восьмые. Пауза значила у него столько же, сколько и слово. Читал ли он поэму Маяковского или стихотворение Пушкина, «Коммунистический манифест» Маркса и Энгельса или фрагменты из романа Достоевского,— вы ощущали ритмическую основу текста словно в музыке, ощущали ее, как организующее начало, усугубляющее си­лу мысли, своеобразие стиля, способное выявить неповторимую прелесть формы. Основная сила, основная энер­гия яхонтовской речи заключалась в ее ритме — устойчивом и многообразном. Это составляло одну из важнейших особенностей его исполнения.

Это, в сущности, и позволило Яхонтову по-новому по­дойти к исполнению стиха и — я не боюсь слова — совер­шить в этой области подлинную реформу. Потребность в этой реформе ощущал уже Станиславский, объяснявший неудачу с постановкой на сцене МХАТ маленьких траге­дий Пушкина неумением актеров читать стихи.

Попытки подвести стих под общие законы сцениче­ской речи, привычка читать стихи, как психологический монолог, и не могли привести к удачам. Нужно было отрешиться и от декламационной напевности, продолжав­шей звучать на литературных вечерах еще в 20-х годах, и от распространенного отношения к стихам, как к за рифмованной прозе.

Яхонтов нашел ключ. И огромный успех его выступле­ний перед тысячными аудиториями с программами, вклю­чавшими поэмы Маяковского, маленькие трагедии Пуш­кина, «Евгения Онегина», исполнявшегося подряд два ве­чера, «Горе от ума», спектакль, в котором Яхонтов играл один за всех, — это одно уже могло бы свидетельствовать о его в этом деле новаторской роли.

Он читал лучше поэтов и лучше актеров. И не просто лучше, а совсем по-другому.

Поэты читают по-разному, но почти все сохраняют рит­мическую структуру стиха, несут стихотворную строку, как отлитую в форме, как бы убеждают в неделимости сти­хотворной строки — ценят не слово, а строчку и, стремясь к передаче целого, не заботятся о словесных деталях.

Актеров, — а тридцать лет назад, когда начинал Яхон­тов, они главным образом и выступали с чтением сти­хов, — актеров всегда привлекала смысловая сторона тек­ста; особенности стиховой речи, как правило, отступали у них па второй план или становились вовсе неощутимыми.

Владимир Яхонтов объединил в своем творчестве обе тенденции. И новое звучание стиха превратилось в высокое и принципиальное явление искусства.

Замечательно, непохоже на других поэтов читал свои стихи Маяковский. Его стих требовал особой манеры.

Расчлененный ступенчатый стих Маяковского повышает — в звучании особенно — функцию каждого слова. По выражению Яхонтова, у Маяковского слова живут просторно, читая его стих, нужно между словами оставлять воздух. В своем исполнении Маяковский всегда под­черкивал это Но как основу всякой поэтической вещи он выделял в чтении ее ритмическое начало.

В понимании структуры и ритма стиха и функции сло­ва в стихотворной строке Яхонтов многим обязан Маяков­скому — его поэзии и его исполнению. Недаром он назы­вал себя «негласным учеником» Маяковского и говорил, что голос Маяковского принадлежал к голосам которые не только убеждают, но и воспитывают.

Яхонтов не подражал Маяковскому, не пытался читать «под Маяковского», как некоторые. Он читал его по-сво­ему — медленнее, чем читал сам Маяковский, усиливая «воздушные прокладки» между словами, планируя стих на свой голос, на свой темперамент; более чей Маяков­ский — «исполнял» их. По именно эта «непохожесть», самостоятельность яхонтовского чтения превращала его в художественное событие даже для тех, кто не раз слышал самого Маяковского и не мог представить себе лучшего исполнителя его стихов и поэм.

Маяковский помог Яхонтову не стихотворную строку, а именно слово воспринять как первооснову стиха. Разби­тая строка Маяковского служила ему руководителем в понимании поэтического слова. И мне кажется, что опыт работы над Маяковским сказался потом в работе Яхонто­ва над Пушкиным, что к пониманию пушкинского стиха Яхонтов шел от стиха Маяковского.

Это совершенное владение стихом и словом позволяло ему с поразительной остротой обнаруживать стиль и характер вещи. Ничего сказочнее не слышал я, чем пролог из «Руслана и Людмилы» в его наполнении, ничего песеннее «Песни о Стеньке Разине». Никто не передавал луч­ше романтический пафос горьковского «Буревестника», гражданское воодушевление пушкинской «Деревни», эпи­ческое величие поэм Маяковского «Ленин» и «Хорошо!», сердечность разговорных интонаций в обращении к то­варищу Нетте, увлекательность речи Достоевского. С не­обычайной чуткостью он обнаруживал и подчеркивал в прозе то, что называется «слогом» писателя, «долготу» его дыханья, музыкально-ритмические особенности его по­вествования, его языковые средства. И как удивительно было у Яхонтова ощущение архитектоники вещи.

Он читал пушкинского «Пророка», восторгаясь его библейской торжественностью, величавым пафосом, человеческой страстью, — он внушал этот текст, раскрывая глубины второго и третьего планов, ибо пророк — поэт, а за образом поэта обобщенным: возникает представление о событиях, свершившихся в декабре 1825 года, и о поэзии, полной гражданских доблестей. Он открывал эту поэтическую перспективу с необычайной отчетливостью. Голос его, страстный и сдержанный, звонкий, взволнованный, трепещущий силой, нарастал постепенно и, когда доходил до слов

И он к устам моим приник

И ВЫЫЫРвал грешный мой язык... —

тут уже слово гремело, неся напряженную мысль и от­крывая взору сверкающую картину. И потом, словно с не­ба, с заоблачных высот, долетал далекий, одному ему слышный призыв:

Восстань, пророк, и вождь и внемли,

Исполнись волею моей

И, обходя моря и земли,

Глаголом жги сердца людей.

В ту минуту верилось, что глаголом сердца людей жечь можно, особенно если пылающий глагол вложен в такие уста.

Но все — и манера исполнения, основанная на внима­нии к слову, и строгий ритм, и особое музыкальное пости­жение слова, логическая выразительность фразы, богат­ство и своеобразие интонаций, невозмутимый покой, со­четавшийся с благородным пафосом, голос, блистательную мощь которого Яхонтов использовал редко, но зато уж так применял к делу, что воспоминание об этом «форте» и до сих пор вызывает сладостное волнение, — все это ве­ликолепие средств нужно было ему для того только, что­бы сделать литературу слышимой, зримой, чтобы окры­лить мысль, воплотить большой замысел, держать перед аудиторией трех-четырехчасовую речь, полную публици­стического огня и высокой поэзии, или сыграть увлека­тельный и острый спектакль.

Яхонтова упрекали иногда — в начале его пути — в пристрастии к внешним эффектам, к игре, не обеспечен­ной глубиной и сложностью смысловой, идейной задачи. Неправда! В основе каждой его работы лежит серьезная мысль. Недаром даже под светом прожектора, он чаще бывал похож не на играющего актера, а на сосредоточен­ного человека, углубленного в самого себя и мыслящего вслух па эстраде.

Он смело решал новые, небывалые задачи, включал в свои программы газетные статьи, философские сочинения, политические трактаты и документы — «Коммунистиче­ский Манифест», «Диалектику природы» Энгельса, «Что делать?» Ленина, текст Конституции.

Он пришел на эстраду как публицист, агитатор, при­шел, чтобы «нести книгу в массы», и с первых шагов до конца утверждал в искусстве волновавшие его темы ог­ромного политического значения. Это был актер, рожден­ный революцией, смелый, дерзающий, охваченный вдох­новением строительства нового мира, пламенными идея­ми ленинизма, актер в высшей степени современный, бли­стательный советский актер. Темы его выступлений у многих на памяти — Ленин, первые пятилетки, этапы истории партии, Великая Отечественная война. В сово­купности они составляли духовную биографию нашего современника и имеете с тем благородную биографию са­мого Яхонтова, для которого гражданская тема была его личной темой. И наряду с этим — Пушкин, русская клас­сика, Маяковский, без которых немыслима духовная жизнь поколений, воспитанных революцией.

Сам Яхонтов считал, что его творческий путь опреде­лила работа над произведениями Ленина. «Что делать?» — пишет он в книге,— сделался для меня документом ог­ромного воспитательного значения, повлиял на мою даль­нейшую судьбу». Готовясь к исполнению поэм Маяков­ского «Ленин» и «Хорошо!», Яхонтов перечитывал Марк­са, Энгельса, Ленина. «Без знания «родословной» этих произведений — я имею в виду труды классиков марксиз­ма-ленинизма,— писал Яхонтов,— трудно наживать пра­вильные актерские состояния и решать творческие за­дачи».

Яхонтов никогда ничего не читал для того только, что­бы прочесть. У него всегда было свое очень острое пони­мание, своя концепция вещи, образа, автора. Читая про­изведение, он демонстративно подчеркнуто выявлял свое отношение не только к звучащему в данный момент тек­сту, не только к каждому персонажу, но и к произведению в целом и к автору. Он обретал над вещью полную и бе­зусловную власть. Каждый раз можно было подумать, что он сочинил все это сам, что он говорит от собственного своего имени. Между тем это были пушкинский «Граф Нулин», «Товарищу Нетте...» Маяковского, гоголевская «Коляска». Эта способность читать вещь, как свою, со­ставляла еще одну и, может быть, важнейшую особенность его исполнения. Благодаря ей не зал отправлялся к Гоголю в девятнадцатый век, а Гоголь являлся в двадцатый, в советскую аудиторию, становился в ней нашим совре­менником и снова восхищал необыкновенной своей све­жестью, блеском и силой. Обращаясь к произведениям классиков, Яхонтов всегда следил за тем, как тексты их «ложатся на паше время», осмыслял вещь, исходя из за­дач сегодняшнего дня. Об этом он говорит в своей книге.

Взгляд советского художника в сочетании с острым чувством стиля автора и эпохи, которое было присуще Яхонтову в самой высокой степени, придавал его испол­нению какую-то особую «выпуклость», «объемность», сло­вом, стереоскопические свойства. К тому же, подчеркивая слово или фразу, броско выделяя деталь или эпизод, Яхонтов умело показывал «крупным планом» отдельные «кадры» повествования.

Тут уж и речи быть не могло о простом воспроизведе­нии, о точной неукоснительной передаче художественно­го текста. Убежденный в том, что «из благоговения перед великими произведениями не может родиться ничего, кроме фальши», что «благоговеющий робок», Яхонтов не стремился копировать великое, а искал «проникновения в суть». Ибо художник, считал он, должен думать само­стоятельно, должен «писать свое время».

Поскольку каждая эпоха, а наша в особенности, чита­ет классику по-своему, Яхонтов вполне стоял на высоте современных задач. В этом отношении я сопоставил бы его метод с работой исследователя, критика, который по но­вому читает старую вещь, осмысляет ее с новых позиций я, поверяя значение ее новым историческим опытом, об­ставляет свою точку зрения новой аргументацией.

Яхонтов доказал, что право исследовать, сопоставлять, анализировать, делать открытия и утверждать собствен­ный взгляд на литературу принадлежит не только крити­ку и ученому, но и художнику-исполнителю.

Все это позволяло ему в давно знакомых вещах откры­вать совершенно новые качества. Этим, пожалуй, он более всего убеждал, что искусство его — искусство необходимое, обязательное для каждого, что он читает в тексте та­кое, чего вам самому никогда не вычитать. Смещались дистанции времени: вещь, написанная в прошлом столе­тии, становилась в его исполнении фактом сегодняшнего искусства — свежие материалы из газет воспринимались как документы истории.

Не довольствуясь ролью посредника между автором и зрительным залом, Яхонтов сам как бы становился на вре­мя и автором и произведением. Видимо, это общий закон исполнения: публика только тогда и верит каждому тво­ему слову, когда оно действительно твое. Яхонтовское истолкование бывало всегда настолько активным, влия­тельным, что образ его неизбежно проступает в памяти всякий раз, когда заходит речь о романе Достоевского «Идиот», о лермонтовской «Казначейше», о поэмах Мая­ковского, о гоголевской «Шинели»...

Эти «авторские свойства» особенно проявлялись у Яхонтова в исполнении его «композиций». Тут уж он и впрямь становился автором, не вписав, однако, в эти ком­позиции ни одного своего слова.

Полноправным автором их становился он потому, что все его композиции — «На смерть Ленина», «Октябрь», «Ленин», «Пушкин», «Петербург», «Да, водевиль есть вещь!», «Торжественное обещание», «Надо мечтать», «Вой­на», «Новые плоды», «Лицей», «Болдинская осень», «Рос­сия грозная», «Тост за жизнь» — все выражали не чье-нибудь, а его, Владимира Николаевича Яхонтова, отно­шение к революции, к современности, к великим явлени­ям пашей культуры. Строительным материалом, как уже сказано, служили ему и газетное сообщение, и философ­ский трактат, художественная проза, стихи. Связанные общей темой, точно подогнанные один к другому, эти фрагменты ложились, словно мозаика, образуя литератур­но-документальное произведение, собранное из «крупноблочного» разнофактурного материала. Стих Маяковского уживался здесь с отчетом фабричных инспекторов цар­ской России, мысли Горькою, Тимирязева — с документа­ми об электрификации страны, «Краткий курс хирур­гии» — с Пушкиным, с классиками марксизма.

Сдвинутые Яхонтовым, они переосмыслялись или обо­гащались образным содержанием, начинали жить новой жизнью, решать новые идейно-художественные задачи. Выбранные Яхонтовым, подчиненные замыслу Яхонтова, осмысленные исполнением. Яхонтова, эти отрывки превра­щались в его собственную речь, ибо воплощали его план, его художественные намерения.

У него было топкое чувство слова. Особо обнаружива­лось пристрастие к каламбурным разрешениям. Монтируя тексты, он мог осмыслить слово Пушкина в следующем затем стихе Маяковского. Возникал каламбур. Каламбур не Пушкина и не Маяковского. Каламбур Яхонтова.

Как слово не может быть само по себе смешным или патетическим (даже если это слова «смешной» и «патети­ческий»), а обретает эти свойства в контексте, так и от­рывки, извлеченные Яхонтовым из одного контекста и вставленные в другой, получали новые значения. Возни­кали внезапные переходы из героики и патетики в план иронический, из лирики в план гротескный. Или наоборот.

Эти новые значения принадлежали Яхонтову. Это бы­ла патетика Яхонтова. Ирония Яхонтова. Яхонтовский гротеск. Яхонтовский комедийный эффект.

Ода Державина «Водопад» вторгалась у него в рассказ о строительстве Днепрогэса. Стих Державина получал современное осмысление — Днепрогэс вдвигался в ряд ве­личественных явлений, возвышенный к тому же торжест­венностью одического стиха. Из двух элементов возникал третий — ассоциация.

Калейдоскопическое чередование текстов создавало второй — ассоциативный план. Из этих ассоциаций в вооб­ражении аудитории постепенно возникала картина — мо­нументальная, зримая, полная глубокого смысла. Эта кар­тина возникла не из готового описания, за которым слу­шателю надо только следить. Эта картина выкладывалась в сознании из фрагментов, связанных мыслью Яхонтова. Эту мысль он не высказывал. Вызывая у всех собственные ассоциации, он заставлял подумать о том же самом, о чем думал он, монтируя эти тексты, заставлял всех повторить ход своей мысли. Композиции Яхонтова—его «художест­венные доклады», его «спектакли» высокоинтеллектуаль­ное искусство. Это замечательное явление нашей культу­ры. Даже представить нельзя художественную жизнь 20—40-х годов без Владимира Яхонтова, без ого компози­ций — этих монументальных произведений литературно-драматического искусства, своего рода поэм о великих до­лах нашего времени и о великих людях. Его программы вмещали глубокую философскую мысль, поэзию высоких чувств, мысли самого Яхонтова о тех сочинениях, которые он отобрал, отношение его к великим делам, о которых посредством этих цитат он рассказывал. Эти произведения требовали от аудитории работы ума: внимать Яхонтову этого было недостаточно. Надо было и слушать и думать — конструировать в своем сознании то, о чем рассказывал с эстрады этот элегантный человек с несколько асимметричным и сильным лицом, с косым пробором и упадающим на лоб клином светлых волос.

Из отрывков стихов и прозы нижется повествование. Из деталей рождаются образы, мысли. Из мыслей и обра­зов — обобщения.

По этому принципу был построен «Петербург» — ком­позиция, в которой чередовались фрагменты гоголевской «Шинели», «Медного всадника» Пушкина и «Белых но­чей» Достоевского.

Героем повествования был Петербург — николаевская столица. Другим — маленький человек, петербургский чи­новник, бесправный, приниженный, гибнущий в этом ог­ромном холодном городе. Персонажи Гоголя, Пушкина и Достоевского являлись на сцену попеременно. Только что шла речь о Башмачкине, но вот внезапный и остроумный переход — и Яхонтов, как бы продолжая рассказ о Баш­мачкине, читает уже о Евгении из «Медного всадника». Слова Пушкина подхватывает Мечтатель из «Белых но­чей». Великое и трагическое резко сталкиваются в этом монтаже с малым и смешным. Повествование обретает по­степенно свою логику, независимую от «Шинели», «Мед­ного всадника» и «Белых ночей». Три образца сливаются в один — обобщенный, в образ маленького чиновника, созданный передовой русской литературой. Три Петер­бурга — Пушкина, Гоголя, Достоевского — слились в один, показанный в разных аспектах. Этот образ обобще­ние, образ-вывод возник благодаря цепи ассоциаций. Он результат размышлений, в которые погрузило зрительный зал представление Владимира Яхонтова.

Кто не следовал, а вернее, но хотел следовать за мыс­лями Яхонтова и негодовал по поводу соседства Пушки­на и Чехова с газетной статьей, с Маяковским, с Мичури­ным, кто не понимал, для чего Яхонтов делает это, тот неверно судил о нем, стремился опровергнуть работу Яхонтова, оспорить новаторский характер его искусства. Тут уже выражался протест против разрушения канонов.

Не для таких творил Яхонтов. Людой непредвзятых — а таких были тысячи тысяч — искусство его убеждало прежде всего потому, что Яхонтов заставлял думать, чув­ствовать повое, заставлял воспринимать искусство актив­но, говорил всегда о самом главном, оперативно отвечал художественными средствами на вопросы, которые стояли перед страной.

Выразительными средствами Яхонтову служили не только его удивительный голос, но и жест, и мимика, и умение «сыграть» слово, осмыслить текст театраль­ным приемом, аксессуаром, используя для этого цилиндр, перчатки, плащ или трость... Я сказал: мимика. Нет, мимика только отчасти. Лицо Яхонтова не носило на себе печати страстей, и было что-то необычное и глубоко ори­гинальное в спокойной и сосредоточенной жизни этого ум­ного лица в сочетании со скупым, конструктивно-точным, отрывисто-резким жестом, который в гротеске становился намеренно деревянным. Жест шел у Яхонтова от ритма, от смысла слова и был хорош не сам по себе («Ах, какие у него красивые жесты!»), но как жест дирижера — вели­колепен, потому что необходим и осмыслен звучанием. Жест у Яхонтова не столько сопровождал слова, сколько заменял их — заполняя паузу, становился действием, предшествующим слову, и воспринимался иногда как му­зыкальная синкопа — перенос ударения с сильного време­ни на слабое:

(Ладонь, обращенная к залу)

Читайте!

(Приближена к глазам зала)

Завидуйте!

(Поднята вверх)

Я — гражданин

(Ладонь держит паузу)

Советского

(Держит)

Союза!

(Секунду держит звучание. Ушла)

К мимической игре Яхонтов прибегал редко, наверное, но той самой причине, которая заставляла его избегать открытого, иллюстративного «лицедейства», играть роли «на голоса», повторять избитые театральные приемы. Как просто, казалось бы, прочесть «Моцарта и Сальери» — за одного «тенором», за другого «басом». Как в опере. Нет, Яхонтов играл трагедию негромко своим звучным и загадочным голосом, скандируя слоги, подчеркивая цезуры, работал на смене сильных и слабых звучаний, смело и неожиданно смещал эмоциональные акценты, точно вы­деляя логические центры стиховой речи. Характеры и темпераменты Моцарта и Сальери различны. И оттого по-разному звучал стих: медлительно у размышляющего Сальери, легко и празднично в устах гениального, арти­стичного Моцарта. Я еще не сказал, что Яхонтов обладал способностью вызывать представления о мимике, о жизни образа посредством одних интонаций.

Происходило это потому, что Яхонтов стихи и прозу не только «слышал», но и «видел» — свойство художника, само по себе не столь уж редкое. Но, как бы не доверяя одним интонациям, Яхонтов подтверждал это «видение» жестом, поворотом, движением, разраставшимся иногда до целой мизансцены или сценического эпизода. «В сло­ве, которое я произношу, есть действие, ему и подчинено мое искусство»,— писал Яхонтов. Зрительный образ дол­женствовал усилить образность слова, вынести это дей­ствие на эстраду. Одни от этой игры приходили в восторг, другие спорили, считали, что Яхонтов читает великолеп­но, но что литературный образ воплощен в слове и не нуждается в театрализованных комментариях.

Эти возражения вызывали, мне думается, не самый принцип театрализации литературы, а взаимодействие, в которое вступали исполняемый текст и сопровождавший его игровой комментарий. У Яхонтова — особенно в ран­них работах — бывали художественные просчеты. Иначе и быть не могло. Никто еще не ставил перед собой подоб­ных задач, никто не шел этим путем. Чтобы совместить телеграмму с сонетом, объединить песни с цифрами, прозу спаять со стихом, сыграть публицистику, доложить эпо­пею, надо было найти объемлющую их форму. В поисках воплощений Яхонтов, случалось, приходил к неточным решениям. Случалось, что очень смелые по мысли и по решению, надолго запоминающиеся, всегда вносившие но­вое в трактовку вещи находки Яхонтова — жест или обыгранный им предмет — принадлежали к иной образ­ной, к иной эстетической системе. Так, в одной из пуш­кинских программ Яхонтов, читая стихи, надевал на лицо намордник. Он давал этим понять, что в николаевской России Пушкину запрещали говорить, что он жил, как в тюрьме. Впечатление было необычайное, сильное, ассоциация возникала яркая, запоминающаяся и по эмоциональ­ной и смысловой сути верная. Но недостаточно точная. Намордник, надетый на человека, конечно, помешал бы ему говорить. Но обычно им пользуются для того, чтобы он не давал кусаться. Скажем, даже и эта ассоциация мо­гла бы пойти к делу. Однако намордник неизбежно вызы­вает, кроме того, представление о собаке. А этот образ не «работал», уводил воображение в другой ряд, вызывал ас­социацию неверную, лишнюю и тем самым не соответст­вовал пушкинской экономии слова и точности образа. В других же случаях удачно найденные аксессуары по­могали Яхонтову создавать выразительный реалистиче­ский образ. Оставаясь сугубо театральными и условными, они не вступали в противоречие с характером текста.

На эстраде устанавливали старинное кресло, по бокам красного дерева столики, на столиках свечи в старинных шандалах. Яхонтов выходил в накинутой на плечи дохе. Объяснял, что новая работа его посвящена Пушкину и в ней широко использованы воспоминания Ивана Иванови­ча Пущина, друга и лицейского однокашника поэта. И начинал:

«1811 года в августе, числа решительно не помню, дед мой, адмирал Пущин, повез меня и брата моего двоюрод­ного Петра, тоже Пущина, к тогдашнему министру народ­ного просвещения графу Алексею Кирилловичу Разумов­скому... Слышу: Александр Пушкин — выступает живой мальчик, курчавый, быстроглазый, тоже несколько скон­фуженный. По сходству ли фамилий или по чему друго­му, несознательно сближающему, только я заметил ею с первого взгляда».

За принадлежность к заговору декабристов Пущин был осужден по первому разряду и сослан в Нерчинские рудники в Сибирь. Свои «Записки о Пушкине» оп писал в преклонном возрасте, по возвращении из ссылки. Яхон­тов не изображал его ни лицейским воспитанником, ни сосланным декабристом, ни старым, ни молодым. Он про­износил воспоминания о Пушкине своим голосом. Но доха и свечи на столе напоминали, что это говорит человек, прошедший через сибирскую ссылку, говорит много лет спустя после своей первой встречи с Пушкиным, что это не просто воспоминания одного из современников Пушки­на, а что вспоминает о нем декабрист — человек высокой души и благородных стремлений. Доха и свечи позволяли Яхонтову говорить от имени Пущина. Игра и сценические предметы выводили литературные образы из области во­ображения па подмостки эстрады. Яхонтов воссоздавал образ исполнителя. За образом исполнителя стоял образ автора. Так во всех пушкинских программах Яхонтова возникал образ Пушкина, самый поэтичный и самый до­стоверный из всех сыгранных Пушкиных. И не только в тех композициях, которые Яхонтов строил как повествование о судьбе и жизни Пушкина, но и на тех вечерах, где Яхонтов исполнял «Евгения Онегина».

Таким же достоверным, умным, живым, благородным был созданный им поэтический образ Маяковского.

Игра, театральное действие составляли динамическую основу вечеров Яхонтова, превращали чтение в зрелище, в спектакль. Без этого его не привлекли бы ни трагедии Пушкина, пи «Горе от ума», ему не пришло бы в голову построить спектакль из «Домика в Коломне», «Коляски» и «Казначейши» или выступить с композицией «Петер­бург». Словом, не родилось бы на свет искусство, которое носит имя Владимира Яхонтова.

В одних работах игра становилась равноправной слову. В других к залу был обращен жест оратора, но театраль­ный, сыгранный жест. Играл Яхонтов всегда — игра про­исходила из самой природы его творчества. Только через нее наиболее остро и полно он мог выразить свое отноше­ние к исполняемой вещи. Игра заменяла ему речь, кото­рую он мог бы сказать по поводу каждой детали, создава­ла угол зрения на вещь. Характер ее определялся тек­стом, задачей. Стихотворение Маяковского «Разговор на рейде» Яхонтов играл голосом, изображая пароходные гудки: протяжный, низкий, влюбленный — призыв — и высокий, кокетливо равнодушный — ответ; разговор любов­ный, музыкальный, наводящий на долгие размышления. Яхонтов усиливал контрастные элементы самого стихот­ворного текста. Он любил контрасты во всем. Этого требо­вал самый принцип литературных композиций. Ведь уже чередование стиха и прозы — внезапные эмоциональные и ритмические сдвиги — создавало ощущение контраста. Но, когда Яхонтов начинал сопоставлять «кадры» — въезд германского кайзера Вильгельма II в Иерусалим накануне первой мировой войны и въезд в Иерусалим Иисуса Христа или статью военного специалиста двадца­того века с псалмами библейского царя Давида (в композиции «Война) — в действие вступали контрасты уже смысловые. Эти переходы из одного эстетического и смыс­лового ряда в другой, несоответствие их и — одновремен­но — постепенное накопление сходственных черт ощущались как «образный конфликт». Он разрешался в тот са­мый момент, когда зритель, наконец, связывал между со­бой эти далекие сравнения. На этом принципе Яхонтов строил свою чрезвычайно своеобразную «драматургию».

Даже и менее контрастные сопоставления (вспом­ним композицию «Ленин»), — переходы от первых строк стихотворения Пушкина «Осень» к народной песне, от нее - к статьям В. И. Ленина, созданным в шалаше в Раз­ливе, — заключали в себе несомненное динамическое на­чало. Так гармоническая неустойчивость в музыкальном произведении требует разрешения в согласном аккорде и тем самым уже заключает в себе движение. Да и вообще столкновение и развитие у Яхонтова нескольких тем, че­редование различных планов, смены темпов, ритмические перебои напоминают логику музыкального развития, хо­тя сам Яхонтов никогда, вероятно, не думал при этом о музыке: во всяком случае, в книге своей он ничего об этом не говорит.

Незадолго до войны он подготовил лермонтовскую программу — читал «Пророка», «Смерть Поэта», «Бороди­но», удивительный «Валерик», «Казначейшу», «Соседку», «Завещание», сцену из «Маскарада»... Стихи Лермонтова связывал со стихами Пушкина. В этой программе было то, что так восхищало в Лермонтове Белинского, — «бес­пощадность мысли» и «прозаичность выражения» при избытке мысли и чувства. Эту работу невозможно забыть. Самому же Яхонтову она не поправилась, и он перестал исполнять ее. Почему?

— Я не нашел верных сцеплений между отдельными вещами,— отвечал он.— В программе нет нарастания, нет контрастов, нет «сквозного действия».

Это только доказывает, что он создал свою драматур­гию. Но отделить драматургию Яхонтова от исполнителя Яхонтова невозможно. Были попытки издать тексты лите­ратурных монтажей Яхонтова. Нет, самостоятельного ли­тературного значения, отдельно от его личности, от его игры и его чтения они не имеют. Их подлинный смысл, заложенный в глубоких подтекстах, раскрывался только в голосе Яхонтова. И ритм его речи, и способность «авторизовать» текст исполнением, умение в ряду других текстов придать художественную значительность даже языку документов — все это давало ему возможность сглаживать кричащие несоответствия стилей, подчинять единому художественному плану это разноголосое, «лоскутное» че­редование текстов и, доводя их до сплава, сообщать им художественную цельность. Рассчитанные на Яхонтова, на его художественные возможности, представляющие собой как бы конспекты его выступлений, без Яхонтова они не существуют.

Но на основе этой оригинальной драматургии он соз­дал театр. Театр с обширным репертуаром. Спектакли на современную тему чередовались в нем с классикой. Шли спектакли о революции, о партии, о Ленине, о Пушкине, о социалистическом строительстве, о Маяков­ском. Исторический спектакль: 1812 год. Памфлет: империалистическая война. Водевиль. В списке драматур­гов стояли имена Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лер­монтова, Достоевского, Л. Толстого, Блока, Есенина и множества советских прозаиков, поэтов, очеркистов. И среди них на первом месте Владимир Маяковский — «ведущий поэт всех моих программ», как говорил о нем Яхонтов.

На воображаемом фронтоне театра Яхонтова были на­чертаны имена Маяковского и Пушкина.

Театр назывался «Современник» — так же как жур­нал, который с 1836 года издавал Пушкин. Яхонтов хотел сказать этим названием, что его театр, подобно пушкин­скому «Современнику», будет откликаться на события сов­ременности, будет «слушать свое время, его смысл, содер­жание и идеи», будет продолжать пушкинские традиции. Театр просуществовал восемь лет (1927—1935).

В театре была своя режиссура — Еликонида Ефимов­на Попова, имя которой стоит -на всех афишах Владими­ра Яхонтова, и Сергей Иванович Владимирский. Не обо­шлось в театре без директора, без завлита. Но главное от­личие его от всех остальных театров состояло в том, что труппу его составлял лишь один актер — Владимир Ни­колаевич Яхонтов. Яхонтов всегда подчеркивал, что он актер театра «Современник», и придавал этому большое значение. Иные видели в этом странную игру в театр, причуду талантливого мастера, пожелавшего назвать себя театром. Дело, однако, не в названиях, а в существе. Конечно, можно было называть Владимира Яхонтова Влади­миром Яхонтовым и получать на его вечерах высокое эстетическое наслаждение, не вдаваясь при этом в теоре­тический спор о природе его искусства. Но для того, что­бы правильно понять ее и верно определить место Яхон­това в ряду других явлений, без понятия «театр» не обой­дешься. Слово это возникло не случайно и свидетельст­вует о том, что Яхонтов не только играл, но уже с давних пор размышлял о том, что делает. Впрочем, еще больше свидетельствует об этом книга.

Театр «Современник» служил литературе. И уже этим решительно отличался от всех когда-либо существовавших театров. И задачи решал он такие, которые никакой дру­гой театр решить не мог. Спектакли Яхонтова не походили на инсценировки литературных произведений. Естествен­ность повествования, говорит он, сохраняющаяся в испол­нении солиста, в инсценировке гибнет. Инсценировка обедняет художественное произведение, отсекает мысли автора, лишает вещь авторского отношения. Могут возра­зить, что естественность повествования сохраняется в искусстве художественного чтения. Это объяснение бу­дет верным, но только отчасти. Нельзя игнорировать театральную природу яхонтовского искусства. Это не просто художественное чтение, а нечто более сложное.

О событиях и людях можно рассказывать. Это искус­ство рассказа, искусство художественного чтения. Их можно играть. Это искусство театра. Но можно рассказы­вать, играя. Это особый, синтетический жанр, вклинив­шийся между театром и литературой. То, что делал Яхон­тов, представляло собой сплав художественного чтения с театральным действием, необыкновенного музыкаль­ного исполнения слова с искусством оратора-пропаганди­ста.

Размышляя о судьбах русского искусства, Ф. И. Ша­ляпин высказывал мысль, что оно пойдет по пути даль­нейшего синтеза слова, интонации и жеста, то есть лите­ратуры, музыки и театра. И в связи с этим вспоминал та­лантливейшего русского писателя рассказчика Ивана Фе­доровича Горбунова (1831-1895). Горбунов славился как замечательный исполнитель собственных рассказов и бы­товых сценок; бывало, интонируя на разные лады даже одно слово, он при помощи жеста и мимики создавал галерею разнообразных характеров. Горбунов — явление замечательное, но до сих пор не изученное и не получив­шее должной оценки. Дело не в тексте, который Горбунов сочинял сам, и не в сходстве — Яхонтов на Горбунова сов­сем не похож; дело в тенденции: творчество Горбунова — это как бы прообраз театра одного актера, театра, родив­шегося в советское время. И важно, что такой синтетиче­ский актер, как Шаляпин, понимавший функцию слова и театрального жеста, посредством интонации раскрывав­ший глубины характеров, видел в Горбунове прообраз будущего искусства и предсказал появление жанра.

Яхонтов шел в искусстве не проторенной дорогой, а целиной, оставляя глубокий след. Иного пути для него не было. Это был актер, веривший в свою высокую миссию, родившийся на свет для того, чтобы читать. С самого дет­ства его восхищала литература и томило стремление играть. Поэзия правды в спектаклях художественного теат­ра, искусство Станиславского покорили ею: он поступил в школу МХАТ. Потом увлекся вдохновенной работой Вахтангова, стал его учеником и как актер сформировал­ся в его театре.

Затем работал у Мейерхольда. Своей зрелостью и вы­сокой театральной культурой он обязан Вахтангову, Ста­ниславскому, Мейерхольду. И, само собой разумеется, Маяковскому. Трудно отделить в творчестве Яхонтова эти авторитеты один от другого, но можно сказать с полной уверенностью, что способность проникать в ход мысли ав­тора и в чувство, родивших слово, умение обогащать его содержанием собственного душевного опыта восходит к искусству МХАТ. Искусство играть, не сливаясь до конца с образом, сохраняя «авторские права» над ним, быть и автором и героем одновременно, шло от Вахтангова. От него же принес Яхонтов на эстраду праздничную услов­ную театральность, любовь к обыгрыванию предмета. Пе­реосмысление классики (скажем, спектакль «Да, воде­виль есть вещь!») подготовлено спектаклем Мейерхоль­да. Это отнюдь не значит, что на работах Яхонтова лежит печать подражания. Нисколько. Речь идет о закономер­ной последовательности. Независимо от того, что он счи­тал себя воспитанником Станиславского и отчасти Вах­тангова и оставался верным их заветам, Мейерхольд не мог не оказывать воздействия на такого смелого и чуткого актера, как Яхонтов. И то, как трактовал он Пушкина, Гоголя, Лермонтова, иной раз рождало ассоциации с мейерхольдовскими спектаклями. Конечно, воздействие Мей­ерхольда на Яхонтова сказывалось не только в «дерзком» переосмыслении классики. Достаточно вспомнить, что в спектакль «Зори» по Э.Верхарпу Мейерхольд включал последние сводки с фронтов гражданской войны, чтобы составить себе представление об эстетических предпосыл­ках яхонтовских композиций. Впрочем, надо помнить и то, что столкновение разнокачественных и стилистически неоднородных кусков в искусство 20-х годов было явлени­ем распространенным. Родственный композициям Яхонтова принцип монтажа еще раньше осуществлял в кино режиссер Дзига Вертов. А Сергей Эйзенштейн даже искал теоретические обоснования этого вида искусства.

С Маяковским Яхонтова роднит острое чувство совре­менности, отношение к слову как к орудию борьбы, пред­назначенному для свершения великих революционных и будничных повседневных задач, понимание высокой своей обязанности и ответственности перед сегодняшним днем, единство новаторского содержания и новаторской формы. Сродни Маяковскому были эстетические принципы яхонтовских работ — совмещение «высоких» и «низких» пла­нов, внезапные переходы от серьезного повествования к едкой иронии, сама ирония как средство для передачи глубоких раздумий. Недаром он говорит о Маяковском в книге своей с такой любовью и анализирует его поэзию так интересно и тонко, что могли бы позавидовать иссле­дователи.

У Станиславского, Вахтангова и Маяковского он пере­нял новаторскую смелость и умение отвечать своему вре­мени.

Вклад Яхонтова в наше искусство еще не оценен как следует. То, что он сделал, огромно — по количеству, по значению, по накалу, по мастерству. Как он много мог сделать сегодня!

Летом 1945 года он приехал выступать в клуб одного из московских госпиталей, где я в ту пору находился на излечении. Это было десятого июля. Он читал офицерам рассказы Соболева и Зощенко. Потом стихи Есенина; сти­хи чередовались с музыкой, которую исполняла пианист­ка Елизавета Лойтер. Когда Яхонтов сошел с эстрады, выздоравливающие окружили его и забросали вопросами о литературе. Он отвечал остроумно и увлекательно. Про­щаясь, мы условились, что двенадцатого он снова приедет в госпиталь, чтобы поговорить со мной о своих ближай­ших работах.

Он приехал во втором часу дня. Отделение уже сверну­лось; я оставался один в палате, узкой, как дудочка. В ко­ридоре, забрызганном известкой, стояли козлы. Мы были одни.

Я стал расспрашивать его о выступлениях на Урале — мы не виделись почти всю войну,— о сооруженном на его средства танке «Владимир Маяковский», о его новых ра­ботах. Я не слышал последней — «Горя от ума». Од стал играть первый акт, потом сыграл третий. Прочел по моей просьбе «Письмо Онегина к Татьяне», сцену в саду, нача­ло «Казначейши». Я просил еще... Он прочел монолог из «Маскарада», сцену из «Настасьи Филипповны», в кото­рой она сжигает деньги, и другую, когда Рогожин расска­зывает Мышкину о ее смерти. Потом мы разговаривали. И снова он читал: «Флейту-позвоночник», «Необычай­ное приключение...», «Товарищу Нетте...», «Разговор на рейде», отрывки из «Хорошо!», из «Ленина», «Люблю», «Сергею Есенину», есенинского «Черного человека», «Мо­царта и Сальери» (вторую сцену), Блока... Каждое произ­несенное им слово я воспринимал как его собственные признания в любви, его исповеди, его мысли, его огром­ный творческий мир. Говорили о Гоголе, о Хлебникове, о жанре благородных приключений, о Твене, книжка кото­рого лежала возле кровати. Яхонтов размышлял о буду­щих работах. Ему виделось стремительное движение со­бытий, подобие увлекательной фабулы, хотелось внести новые конструктивные начала в построение программ. Он увлекался, то вдруг начинал сомневаться. Как это сде­лать? Станут ли эти работы вровень с прежним Яхонто­вым? И верил и хохотал, что будут не хуже, «прикидывая на себя» описание губернского бала из «Мертвых душ» и автобиографическую прозу Твена.

— Нет, я никогда не читал переводной литературы,— говорил он с тревогой.— Как прозвучит Марк Твен?

Я понял: ему страстно хотелось заговорить от себя в этих будущих новых работах, впервые создать поясни­тельный текст, связующий между собой составные части программы, текст емкий, который, может быть, вместил бы и собственные его мысли.

— А не получится,— спрашивал он, улыбаясь печаль­но,— что «заговорили немые»? Это неплохо: «немые», которые не закрывают ртов на эстраде. «Немые чтецы». Впрочем, — говорил он,— наверное, стоит попробовать. Веселее было бы обдумывать такую программу вместе.

С годами искусство его становилось мужественнее и проще. Блистательный, разнообразный, тонкий, острый и необыкновенно умный актер в «Горе от ума», он прозу и стихи читал экономное, чем прежде. Спокойнее и выра­зительнее стал жест, сдержаннее внешняя театральность. И без театральной аргументации все более раскрывалась в его исполнении действенная сила самого слова, произне­сенного его голосом, в котором сверкал целый мир пере­живаний и мыслей, поражали глубина содержания и со­вершенство поэтической формы.

Он читал, облокотившись на изложье больничной кой­ки, глядя через открытое окно и зеленый сад — человек, который имел в жизни одно, безошибочно угаданное им предназначение — делиться с другими прочитанным. С какой благородной простотой и трагической силой чи­тал он в тот день. И наступил и прошел вечор, а мы все говорили, и он снова читал, словно заклиная всегда пом­нить его и это неповторимое исполнение его любимых ве­щей, которые были его победы, его существо, его жизнь. Но даже и чувствуя, что это неповторимо, мог ли я знать тогда, что ни Пушкина, ни Грибоедова, ни этих вещей Маяковского от него никто уже не услышит, что вообра­жение его расстроено и жить ему несколько дней?!

Он ушел ночью, в третьем часу.

«Яхонтов Владимир Николаевич, замечательный со­ветский актер, мастер художественною слова. Родился в 1899 году, умер в 1945». Так будут писать о нем в эн­циклопедических словарях. Но разве , это даст почувство­вать силу ею искусства?

Иногда в радиопередачах мы слышим записанные в исполнении Яхонтова «Стихи о советском паспорте», «То­варищу Нетте, пароходу и человеку», фрагменты поэмы «Ленин», пушкинскую лирику, «Песню о буревестнике»... Как и прежде, звучит благородный и сильный голос, вызывая волнение неизъяснимое. Голос такого нужного нам человека, актера, такого неповторимого. Но ведь эти за­писи — только разрозненные страницы огромного тру­да — подвига всей его творческой жизни.

И вот перед нами книга — последняя работа Владими­ра Яхонтова. Он рассказывает в ней о своих исканиях, о своем светлом и сложном пути, размышляет об искусство чтения, долится мыслями о литературе, о природе театра на эстраде. Мы узнаем творческую историю почти каждой его программы, видим, как начинается слово, и десятки выученных наизусть страниц не укладываются в короткие минуты. Мы следим за опытами великого мастера и слов­но слышим покоренное слово.

Яхонтов редко говорит «я» в своей книге. Чаще: «мы». «Мы» — это он, Владимир Николаевич Яхонтов, и Еликонида Ефимовна Попова — его друг, спутник я режиссер. Творчество Поповой растворилось в искусстве Яхонтова. Из книги мы узнаем, как вынашивались замыслы, что принадлежит ей, слышим их разговоры, ее советы по части жеста, мизансцены, аксессуара. Рассказывая об од­ной из работ, Яхонтов замечает, что собранный литера­турный материал он старался «обмозговать на слух, а По­пова на глаз». «Мы сошлись с ней на том,— пишет он,— что одинаково важно ей глаза, а мне звук, а все вместе по­лучается то, что нужно».

Книгу эту Яхонтов писал в разное время, с перерыва­ми, и до конца работу не довел. Она создавалась на глазах Поповой: каждое положение обсуждалось совместно помногу раз. Именно поэтому Е. Е. Попова сумела расшиф­ровать неразборчивые черновики, соотнести написанное с замышленным и собрать эту книгу, которая без нее не могла бы увидеть свет.

Книга воскрешает путь замечательного актера и за­ключает в себе мысли, важные для понимания природы целого жанра.

Состояние творческого покоя было неведомо Яхонтову. Он менялся с каждой новой своей работой, оставаясь при этом верным себе и своему жанру.

Выдающееся мастерство его общепризнанно. Он горя­чо любим теми, кто восхищался им на эстраде, и множе­ством новых слушателей, которым его голос знаком толь­ко по записям. Но и сейчас еще можно услышать спор о его спектаклях и композициях. Иной готов оборонять ис­полнителя Яхонтова от новаторского характера и нова­торской формы его работ. Это понятно. Яхонтов не подхо­дит под привычные категории. Споры только доказывают что творчество его оставило неизгладимый след в совет­ском искусстве и не пройдет даром для будущего.

Ираклий Андроников.

**О КОМПОНЕНТАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ**

(ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

**Звук**

С той детской елки, когда я впервые услышал свой го­лос, в ту самую секунду, когда его заглушили аплодисмен­ты, во мне проснулся некто, оценивающий все, что звучит вокруг меня, и то, как звучит мой голос сре­ди всего меня окружающего. Надо слушать, как звучит голос Анны — дочери церковного сторожа,— как звучит мой голос, когда я пою с ней в хоре и наши голоса слива­ются, и как там, под куполом, слушают голуби.

Надо слушать пароходные гудки на Волге и на Неве — они разные.

В Москве, в Замоскворечье, я слушаю пение петухов и удивляюсь: откуда в Москве петухи?.. Надо оценить это сложное явление — сложное потому, что вслед за пе­нием петуха просыпается город, а не деревня.

Однажды я слушал Шаляпина. Он пел в концерте ро­мансы Чайковского. Неповторимо, по-шаляпински, проще простого, с лорнетом и потной тетрадью в руках. Порази­тельны были именно этот лорнет и нотная тетрадь. Он не пел, а разговаривал с Чайковским. И почему-то ему хоте­лось стоять с нотной тетрадью... Видимо, он никогда не пел романсов Чайковского. Зачем ему нотная тетрадь? Я был весь внимание: надо не упустить секунды, мгнове­ния, когда он смотрит в лорнет и когда поет.

Он долго водил моля за нос, этот великолепный чело­век с неповторимым голосом, а потом... потом я догадал­ся. Я догадался и рассмеялся. Я рассмеялся: все, все во мне ликовало от восхищения... Да он актер! Актер, кото­рый водит всех нас за нос! Он великолепно помнит, как поются романсы Чайковского.

Я готов был биться об заклад, что, если его разбудить ночью и попросить спеть любой из романсов, он тут же спел бы, без нотной тетради, без лорнета.

Очень веселый я ушел с концерта. Пусть артист во­дит за нос тех, кто не занимается искусством, а я велико­лепно подметил, что значительно труднее петь вот так, с лорнетом и нотной тетрадью в руках, и что именно в этом — искусство. Это он для того, чтобы спеть по-шаля­пински, проще простого, подумал я.

Вскоре Шаляпин уехал и уже ничему меня не учил.

Я стал бывать на симфонических концертах. Оркестр и дирижер составляли нечто такое, что требовало от меня самого пристального изучения. Чем больше смотрел я на дирижера, тем сложнее казалось мне искусство актера.

Говоря о звуке и приводя такие различные по харак­теру и как будто далеко стоящие примеры, я хочу ска­зать, что и актеру и чтецу следует, на мой взгляд, слы­шать себя, слышать звучащий вокруг мир: детские голоса, пение птиц, шелест ветра в листве, гудки автомобилей. Я понял, что нужно слушать свою речь — сценическую — не только со стороны смысла, понижения и повышения голоса в соответствующих местах, выделения ударных слов, замедления и ускорения (это элементарно),— нуж­но слушать музыку речи, ее многоголосый строй. Это ограждает от любования своим собственным голосом, его тембром, убирает красивые, но пустые звучания, ограни­чивающие возможности артиста, приводящие к застою. Порой исполнитель заботится не столько об авторе, сколь­ко о том, как звучит его собственный голос. Он слушает не автора и не жизнь, не мир, его окружающий, — не скрещивает произведение с реальными наблюдениями и накопленными впечатлениями — он слушает самого себя, свой собственный проверенный и налаженный голос, лег­ко уходящий в привычные знакомые интонации.

Я находил в окружающей меня жизни звучания, раз­личные по характеру, потом приносил их на сцену, обога­щая этим художественное произведение, которое испол­нял.

Вот я иду по бульвару. Я, пожалуй, сверну в этот пе­реулок. Тут синеет кусок неба рядом с красной крышей. Вот совсем небольшой домик, дерево и рядом окно у мо­его плеча. Оно открыто. На окне кот, нарядная занавес­ка. Окно щеголяет кружевным концом своего занавеса.

Вдруг... Кто не слышал гамму из окна? И кто не читал под гамму стихов?

На всякий случай я запомню окно с гаммой. Оно обя­зательно мне пригодится, я в этом не сомневаюсь.

Откуда у меня любовь к гамме?

Этого я не помню. Я иду, еще слыша отдаленные зву­ки. Я ушел так далеко, что звуки затихли, и тогда я вспомнил: я, конечно, унес их из моего детства.

Это букварь и гамма.

Из окна, где я жил, я наблюдал, как идут пароходы, и учил буквы.

Но однажды я услышал, как откуда-то, из воздуха пришли звуки гаммы.

Они не музыка, а поступь. После я узнал, что рядом учится играть девочка с косами. Она была много старше меня и даже не хотела смотреть, как я учу буквы.

Тогда я стал петь ей буквы под гамму, но и это не име­ло для нее равно никакою значения. Это имело значение только для меня. Я очень хорошо запомнил все буквы.

А после мне стало грустно, когда она замолчала.

Буквы остались без звука.

Мне стало грустно, и я бросил камень к ней в окно.

С тех пор я грущу, когда слышу гамму.

И как-то раз я даже унес с одного окна, из которого падали гаммы, ветку лимонного деревца, чтобы рассеять тоску по гамме.

Однажды я увидел за окном зеленую волну и тучу над ней, остальное закрыла стена моей комнаты.

Я оставил комнату и ушел к волне. Вскоре я уехал на север. В купе я был один. За окном я заметил другую вол­ну, золотую, и тучу над ней. Это была рожь — будущий хлеб.

Я вышел на перрон Московского вокзала. Я привез с собой две волны — зеленую и золотую. Для чего они мне? Я отвечу: для вас, мои зрители. Я оставлю их про запас, пока не понадобятся моему голосу, моему искусству.

— Но, — скажете вы мне, — они не звучат.

— Они таят в себе звук,— отвечу я.

Если подойти поближе и послушать, вы услышите два звука: зеленый — воды и золотой — хлеба, две правды жизни. Так я слушал мир, и это помогало мне преодоле­вать условность стихотворной формы.

Искать новые звучания и приносить эти свежие краски в свое искусство необходимо. Этим я хочу сказать, что самое главное для художника, в какой бы области он ни работал,— не потерять свежести восприятия окружаю­щего мира, его звучания, всегда неожиданного, обогащаю­щего жизненными интонациями.

**Свет**

Однажды, еще мальчиком, я сидел в парке. Прохожий, у которого я заметил в руках небольшое зеркало, бросил на меня отраженный солнечный луч. Зеркальный свет оставил в моих глазах синюю радугу. Я с трудом различал предметы. Я почувствовал, как все вокруг меня мгновен­но изменилось. У меня возникло желание всегда стоять в таком луче. Я называл это игрой в театр. Иногда целы­ми часами я искал сконцентрированный луч солнца, а когда находил, то стоять в луче означало: я играю. Прой­дет много лет, но я буду по-прежнему подставлять свою голову под луч света.

Луч учит меня сценическому поведению — состоянию, необычайно тонкому. Под лучом я весь как на ладони. Я это знаю не только по себе. Даже когда ребенок входит в луч — он артист.

А что такое артист? Артист — это человек, сохраняю­щий непринужденность под лучом, он ведет себя так, как будто и не было этих ослепительных, обнажающих его по­токов света. Он как будто не знает, что он, как на ладони, весь виден. Он делает вид, что ему удобно, и даже раз­говора быть не может, чтобы остаться без луча. Это его вода, если он сейчас рыба, это его воздух, если он сейчас птица, это его туча, если он сейчас молния. Артисту мно­гое нужно, а луч — главное, в чем он нуждается.

Когда освещает актера луч,— этот умный сценический глаз,— он подтягивается, делается стройнее, красивее, моложе, луч заставляет следить за каждым своим движе­нием — ни одного нельзя сделать зря, неоправданно; луч приподымает над реальностью, вводит в условное прост­ранство, в котором должны раскрыться все артистические способности, в котором лежит искусство с большой буквы.

У меня две руки и десять пальцев. Это десять партне­ров, десять слуг. Они создают все, что я пожелаю. Рука просит: освети меня, и я буду играть гениально.

Рука мне говорит: почему ты так небрежен со мной, почему ты не ценишь меня, забываешь обо мне?

Руку я полюбил сознательно в те дни, когда был у Вахтангова.

Потом прочел у Маяковского:

Дивитесь пятилучию.

Называется «Руки».

Пара прекрасных рук!

Вспомним картины Рембрандта. Как экономно и выра­зительно освещены руки, лицо, и сколько в этом строго ограниченном, освещенном пространстве трепещущей жизни, движения, какое восхищение вы испытываете, глядя, например, на «Блудного сына». Вот почему один луч, брошенный на фигуру актера, я ценю больше рассеянного, не меняющегося света концертных площадок.

В Гурзуфе на открытой площадке я показал однажды свою работу «Пушкин». Голос ударял в горы. Поднялась луна, осветила воду там, где она была ближе к небу. Лу­на освещала меня очень ярко. Мне нравилось выступле­ние с луной. Я продолжал вторую часть «Пушкина», чув­ствуя, как великолепно оформляет луна мой спектакль. Я был совершенно поглощен своей работой, а луна стара­лась для меня. Она ползла вверх осторожно, чтобы я не заметил, и бросала в воду ослепительную дорогу. Она уб­рала в тень все постороннее и отвлекающее. Оставались только актер и дорога на воде.

Я не забуду, как палка под лунным лучом сыграла дуэль:

«Вот пистолеты уж блеснули,

Гремит о шомпол молоток

В граненый ствол уходят пули

И щелкнул в первый раз курок».

И Пушкин умирает.

Я садился на стол и вез Пушкина в последний путь

А луна знает, что делает. Она через море спустила до­рогу и ждала, что я уеду по ней в Святогорский мона­стырь, где схоронили поэта

Затем нас увезли на машине в Ялту. По дороге, в све­те фар, бежал заяц. Пока машина не свернула по извили­стой крымской дороге, он продолжал бежать, словно не ве­ря, что есть земля и без луча. Земля там, где свет.

Конечно, свет в театре исключительно важен. Даже заяц сегодня это доказал, думал я, размышляя об этом ве­чере

Заблуждение думать, что концертные площадки не нуждаются в организованном сценическом свете. Если скажут, что света достаточно, я отвечу, что его слишком много, беспорядочно много. Не меняющийся, ровный, рас­сеянный свет утомляет зрителя и не удовлетворяет испол­нителей. Можно дать меньше света, но организовать его интересней.

Публика любит смотреть из тени, ей нужен темный зрительный зал — не только в театре, но и в концерте. А актеры любят свет — такова природа их искусства. Актеру нужна площадка, подмостки, залитые богатым, праздничным светом. С годами я проверил на практике, что значит для актера сценический свет. Если когда-ни­будь суждено быть театру чтеца, где будут хозяева масте­ра чтения, прежде всего нужно взять в содружество свет.

**Память, воображение**

Книги я держу на столе, на полках — когда я в Москве, в чемоданах — когда путешествую, они всюду со мной.

Дорогие горничные многих гостиниц нашей страны и ближайших к ней стран, подтвердите, что при укладке моих чемоданов вам отравляли жизнь книги. Я их вечно забывал, возвращался, искал, словом, огорчал вас.

Я таскался с книгами всюду. Цветок в петлицу, кни­гу в кулак, и я считал, что я — совершенство, что я осна­щен на прогулку по набережной Невы, по Крещатику и на Ай-Петри. Одни книги таскал больше, другие — мень­ше. Одни затаскивал до потери, другие — в клочья, третьи — замарывал, как школьник. Это означало: трудился, брал на зуб, пробовал на вкус. Как правило, терял то, что запомнил: книга исчезала за ненадобностью, прова­ливалась сквозь землю сама собой. Не ищите в моей биб­лиотеке то, что было уже в работе. Безнадежно Скорей найдете в моей голове. Дорога самая верная. Попроси­те — прочту. Там своя полка с книгами. Особая библио­тека.

Я держу в памяти не одну сотню страниц. Как мне это удается? Запоминаемость текста тесно связана с прора­боткой слова и осмыслением его. Этому же процессу со­путствует работа над подачей или трактовкой художест­венного произведения. Она различна в силу многих при­чин. Это прежде всего философское понимание мира автора, а также актерские данные исполнителя: его духов­ный, интеллектуальный багаж, наблюдательность, его ха­рактер, внешность, особенности его голоса. Но все эти свойства таланта нуждаются в ювелирной обработке, в тренировке.

Вот тут проверяется еще один талант, огромное значе­ние которого не всегда учитывается. Начинается испы­тание трудоспособности, упорства, таланта, способ­ности его к каторжному труду.

Если полагают, что искусство непохоже на труд черно­рабочего, что искусство — приятнейшая из профессий, что работнику искусства падает в рот «манна небес­ная»,— это глубокая ошибка.

Мой режиссер Еликонида Ефимовна Попова отличает­ся огромной трудоспособностью, и большой выдержкой в работе. По свойствам своим она, так сказать, мне по пле­чу. Но случалось, что и ее я загонял до полного упадка сил, до полного изнеможения. Это называлось у нас:

«Лошадь упала,

упала лошадь...»

(В Маяковский)

Затем требуется еще один талант — закреплять отра­ботанный материал. Материал необходимо закреплять, ничем не засорять, постоянно следить за своим внутрен­ним миром. Необходимо давать самому себе концерты, проверяя память,— все это дело обязательное.

В процессе работы текст укладывается в памяти поч­ти незаметно. Однако в этот период очень важно «не на­жить» близких по смыслу, но неточных по тексту слов. За этим необходимо наблюдать по живому следу. Впослед­ствии бывает очень трудно исправлять такого рода «опе­чатки», этим приходится заниматься специально, прове­ряя свой текст то авторскому, что я время от времени обя­зательно делаю.

Накопление текстов — работа очень интенсивная; с годами обзаводишься особой библиотекой, которая распо­лагается в памяти, как полка с книгами. Собираюсь все задать вопрос ученому: куда это складывается? Место не­большое — голова. В какие шарики, однако, спрессована такая уйма слов? Просто диву даешься, до чего ловко сконструировано это вместилище. Предельная экономия. Называется все это: память.

Возможно, ученому ясно: где слова, как лежат, на ка­кой полке. Но мне-то от этого пока не легче.

Мечтаю о машине, чтобы сразу взять и положить в па­мять материал, как перекладываешь книгу с полки в че­модан.

С годами все с большей настойчивостью, все с боль­шим трудом происходит погрузка материала в так назы­ваемую память. Но не будем огорчаться. Оставим этот пе­чальный предмет.

Итак, я продолжаю заучивать текст. Лежу и учу. Вхо­дит отдаленная знакомая. Первый вопрос: вы больны?

Очень испуганное, озабоченное лицо.

—Да нет, как бы вам сказать...

Чувствую себя неудобно, лежу в постели. С языка не срывается откровенный ответ: я работаю. Я не говорю этого, боюсь, не договоримся. Не войдет человек в мое положение, неясная работа!

Посидела, поговорила, ушла.

Итак, продолжаю заучивать.

А как устаешь от этих разговоров!..

Новости дня: вчера была в концерте.

Вы не были в концерте? Ах, как пел! Не были? Но почему же?

Совсем застеснялся. Да, действительно, как это я не был? Совсем некультурный человек... Серый какой-то, черт знает что. До сих пор Вертинского не слышал! Билеты трудно достать, так трудно. Но ведь вы артист. Вам всюду легко попасть. Попадаю, матушка, попадаю, всюду попадаю, толь­ко не с того хода. Не с парадного, а с черного, так называемого артистического. Каждый вечер, и бывает не в одну дверь. Очень вежливо улыбаюсь.

Думаю, как жаль, не завели в доме пуда два мармелада. Чехова чудесно вывез из затруднительного положения с дамами мармелад.

Итак, я один. Отдаленная знакомая ушла рассказывать своим друзьям, как Яхонтов средь бела дня валяется в постели.

Продолжаю погрузку в трюм. Сегодня я чернорабочий. Волоку фразу. Стоп. В чем дело? Заело. Что случилось? Зацепилась брошка. Какая брошка?

Вспоминаю. У той отдаленной знакомой сверкала брошка. Ну и что же? Оказывается, запомнил. Долго смотрел, когда стеснялся, въелась в память. Отдаю команду: бросить брошку за борт! Есть за борт! Путь свободен: волоку хвост фразы. Притащил. Лежит. Проверил, удобно ли лежит? Это означает: проверил ритм, мелодию, актерское состояние. Все в порядке. Несу вторую фразу. Погрузка продолжается.

- Вас к телефону.

- Сейчас не могу. Скажите, занят.

- Очень просят. Срочно, необходимо составить программу.

Телефон, конечно, чудесное изобретение. Очень удобное.

- Я вас слушаю... Да. Программу я дал... Да, на семнадцатое... Пожалуйста... Благодарю вас... Здоров... Да, еду. В Киев... В Киев! Константин, Иван, Елена, Владимир... Да, очень мило. Я тоже действительно Владимир... Да, конечно, отдохну... Да-да, весна... Розы... Ах, «стерво­зы»? Вам понравилось?.. Очень рад, очень рад... «Краса­вица, которая нюхает табак»... Нюхала табак... Очень рад... Всего хорошего... Да-да, не забуду... Нет-нет, не за­буду. До свидания...

Погрузка продолжается. Учить текст хорошо, если пе­ред глазами зелень. Можно уходить на бульвар. Учить лучше всего утром, когда посветлеет окно. Помогают цве­ты в стакане. Точка приятная. На крайний случай можно зеленый абажур или закрыть глаза. Радио мешает, когда слово на слово находит. Слово, допустим, мое и слово дик­тора. «Граждане! Уходя на работу, не забывайте выклю­чить радио». Есть такие профессии, которые нуждаются в тишине. Союз писателей, Академия наук, институты... школьники, студенты. Оказывается, очень много людей, которые нуждаются в тишине. Все думающие, изобретаю­щие, создающие новое. Все усваивающие, будь то дети, артисты, ученые, — все нуждаются в тишине. Однако по­стоянный, равномерный шум не мешает, даже помогает.

Последние дни осваиваю станцию «Новокузнецкая», недавно открылась. Очень нравится: переживаю, как по­лучение дополнительной площади. Нравится цвет мрамо­ра. Напоминает утро. Просторно. Однообразные шумы со­ставов, как прилив моря. Разгрузка мгновенная. И снова пустынно. Холодновато. Хорошо бы выступить у метро­строевцев — поблагодарить за отличную площадь. В день открытия катался на эскалаторе вместе с мальчишками, близ живущими. Вверх, вниз, гулял, читал.

Думал, почему в газетах нег стихов на открытие. От­крыли! И когда! Во время войны!.. И не как-нибудь, а ве­ликолепно, без скидок на нехватку материалов. Успели подвезти и мрамор в Москву и пушки фронту. Строим во время войны! Чем не тема? Радуюсь, что четвертая пяти­летка началась во время войны, что все идет своим чере­дом. Мирное строительство продолжается. И не один я радуюсь: радуется весь город, район, в котором живу. Ви­жу по лицам — довольные лица.

Скромный у нас народ, подумал я, застенчивый, сдер­жанный, целомудренный, но хвастун. Слова на ветер не бросает, только глазами иной раз поговорит: мнение свое выскажет, одобрит. Думает, никто не заметил. А я заме­тил. Очень пригодится в «Тосте за жизнь».

**Звучащая книга**

— «Что вы читаете, принц?

— Слона, слова, слова»,— отвечает Гамлет.

— Что вы делаете, Яхонтов?

— Ничего особенного: я освобождаю слова из плена.

На полке лежит книга. Подходит девушка, берет ее и дает читателю. Очередной читатель — очередное рождение книги. Книга едет в трамвае, ее страницы перелистывает студент. И вот он уже не в трамвае: он едет открывать Северный полюс. Через пять страниц под ним тает льдина - он Папанин. Трамвай остановился, студент захлопнул книгу. Она молчит. Студент переходит улицу, слушает лекцию. В столовой он снова открывает книгу. Он слушает тишину на Северном полюсе. Вокруг шум. Кто-то трясет его за плечо.

- А?

- Ты, зачитался?

Студент оглушен шумом в столовой. Что происходит?

Студент возвращает книге жизнь, получая право путеше­ствовать на край света.

Книга уводит вспять, в прошлое и ставит там моего современника на равную ногу с Иваном Грозным. Книга вершит судьбой впервые читающего о дикарях на Огнен­ной земле: ему не хочется быть съеденным. Книга остав­ляет у читателя сожаление о недоступности для него мор­ских глубин, о том, что он не рыба.

Пустота между луной и землей множество раз изъезжена человеком. Проложены тропинки ходоками — уче­ными и детьми, мечтающими совершить путешествие на луну. Книга несет в себе миры, огромную жизнь, покоря­ющую читателя, она воспитывает, просвещает, формирует, будит мысль, чувство. Вот почему правильное прочтение произведения, рождение звучащей книги — дело чрезвы­чайно сложное, ответственное.

... Я мечтаю о звучащей книге, которая сделалась бы другом нашему подрастающему поколению.

Звучащая книга — дело ближайшего будущего. Она в какой-то мере существует, ибо существует радио, но она не вошла еще в систему наших школьных и университет­ских программ на уроках русской речи, литературы. Вопрос хорошего исполнения тесно связан с воспитанием вкуса и любви к русской литературе. Плохое исполнение может оттолкнуть даже от Пушкина и Гоголя.

Первое впечатление остается подчас на всю жизнь. Об этом забывают. А те годы, когда ребенок впервые слу­шает, узнает о мире и делает свои, подчас неизвестные нам открытия, я считаю решающим периодом в жизни человека.

С годами мы уже меньше познаем, меньше удивляемся. Но в этот период — период юности и становления челове­ка — вопрос о правильной постановке дела, то есть о си­стематическом развитии вкуса, требует самого присталь­ного изучения.

Я мечтаю о звучащей книге, в которой лучшие масте­ра художественного слова были бы записаны в помощь учителю, не получившему специального образования, то есть не владеющему искусством художественного чтения. Оставаясь первоклассным педагогом, он может и не быть мастером, ибо это дело специальное, требующее особого дарования.

Звучащая книга должна быть всюду — в детских до­мах, в школах и вузах.

**Сценическое время**

Сегодня по городу висят мои афиши. Среди прочих — их много — и моя фамилия. С того дня, как появились афиши, особое состояние: они волнуют, беспокоят, раду­ют, тревожат. Делаешь вид, что равнодушен. На самом де­ле наступают ответственные дни: приближается число ка­лендаря, обозначенное на афише. Чем меньше остается дней, тем коварнее состояние. Хочется перевести кален­дарь: скорей бы,— а иногда: нельзя ли вертеть календарь обратно — во вчера. Это значит — страус прячет голову в песок.

Не верьте актеру, что ему не страшно. Что за прокля­тая профессия — вся на нерве.

— Что вы! Яхонтов говорит, что оп никогда не вол­нуется.

Да, он говорит, что никогда не волнуется. А что ему остается говорить? Ему прежде всего нужно обмануть са­мого себя, успокоить окружающих и любопытных. Он не имеет права в этом признаться. А вдруг после этого он ни­когда уже не сумеет выйти на подмостки?

Повесить белый флаг — означает сдаться. Я никогда не повешу белого флага. Мне, где-то в глубине сердца, необ­ходимо выходить на подмостки. Я обязан. Кому обязан — но знаю.

— Вы обещали, дали кому-нибудь честное слово, клятву?

* — Это трудно объяснить... Я с детства был уверен, что выберу трудную дорогу, сложный путь. Мне этого и хоте­лось. Я замечал все то, что вызывало во мне протест. Про­тестовать трудно, но необходимо. Может быть, я из про­теста и вырос в актера. Там, где я рос, этого меньше всего ждали от меня. Там, где я рос, мне было меньше всего удобно. Мне было не по себе, трудно. Мне был необхо­дим свой мир, в котором бы я действовал, существовал свободно, не по указке. Действовать: быть и тем, и другим, и третьим — я заметил в детстве — можно в театре.

В театре свое пространство, свое время. Обычные сут­ки (двадцать четыре часа) укладываются в три часа спек­такля, то есть реальное время, в котором жи­вет актер. Одно это уже хорошо — жить в восемь раз быстрее. Меня с детства влекло именно к такой «природе мира». Еще быстрее облетаешь мир, когда думаешь: зано­сит куда угодно и мгновенно. Не знаю, во сколько раз, но, вероятно, во много раз мысль быстрее даже этого убыст­ренного сценического времени.

Эта условность входит в природу искусства: условное время (три часа спектакля), условный лес (холст), услов­ный свет (электричество), вроде как настоящие, а на са­мом деле что? Воображение! Без него нет искусства. Во­ображение актера, воображение декоратора, наконец, во­ображение зрителя приучают актера к жизни в ином из­мерении — в сценическом измерении.

Если скажут, что в литературе нет своего измере­ния,— это будет неверно. И в книге оно существует: де­сять лет, описанных автором, укладываются в три-четыре часа чтения, в зависимости от размера книги, количества страниц.

Представьте себе роман, охватывающий время в пять лет, написанный из такого расчета, чтобы его чтение за­няло тоже не меньше пяти лет. Была бы это литература?

Трудно сказать, что бы это было. Вряд ли это было бы искусство.

В романе (если бы кто-нибудь задумал взять меня в герои) я должен идти по бульвару от одного места до дру­гого, допустим, пять секунд. В жизни мне нужно затра­тить пятнадцать минут.

Условимся, что задача наша — перевести искусство на солнечное время, по которому мы живем. Что будет де­лать со мной автор в течение пятнадцати минут, необхо­димых, чтобы пройти бульвар? Считать мои шаги, описы­вать, что происходит вокруг? Чем заполнить это время, чтобы сохранить его в чтении глазами?

Автор решится заглянуть: а что у меня внутри, о чем я думаю? Дай, попробую, нагоню таким манером время: герои всегда о чем-нибудь думают. Но тут автор сразу видит, что попал в роман Достоевского, в мою «Настасью Филипповну».

Я раду и повторяю текст. Я возу Мышкина из Варшавы в Петербург. Холодное утро. Рогожин, князь Мышкин. Разговор. И так далее... И, конечно, у Достоевского свое время. События идут своим чередом, развиваются в опре­деленном ритме. Сюжет сложный, полный драматизма. Автору, заглянувшему в мои мысли, теперь не уложить­ся в пятнадцать минут, потому что у Достоевского, по роману, по его литературным часам, пройдет около двух часов.

Зачем же верить в часы Достоевского? Существует ре­альное время — часы зрителя показывают: начали вы в восемь, кончили первое отделение в восемь сорок пять. Од­нако именно за эти сорок пять минут я вместе со зрителя­ми прожил пять лет или пять часов, описанных Достоев­ским. Именно здесь я подхожу к так называемой правде Станиславского, его сценической правде. Как я могу не верить в действие: еду, приехал, встретил — и так далее. Я живу по автору, волнуюсь по автору. Возможно, я ско­рее сгораю от волнения, быстрее старею от того, что се­годня я живу романом Достоевского, завтра — судьбой и творчеством Пушкина, послезавтра беру Зимний, участ­вую в историческом событии огромного масштаба. Коро­че, я ежедневно несу на своих плечах нагрузку сцениче­ского времени, накладывая его на то реальное время, в котором мы все — я и зрительный зал — существуем. Это­му я научился у Станиславского, а возможно, и у самого, так сказать, искусства, ибо, занимаясь искусством, это постигаешь: постигаешь зримость сценической правды, весомость сценического времени. Чем большего достигаешь мастерства, тем ощутимей несешь в себе это сценическое время и тем явственней оно для зрителя. Это второе время, более емкое, нежели солнечное, в котором ды­шишь. Всю эту нагрузку мастер художественного чтения несет на своих плечах один, не перекладывая ее на партнеров, грим, декорации.

**Театральный занавес**

Звонки, те, что в трамвае, мне не нужны. Мне нужны те, что дают занавес. А занавес я полюбил еще тогда, ког­да в детстве смотрел «Вия». Я тогда уснул, это верно. Но занавес я не упустил из виду и запомнил.

И с тех пор ношу с собой.

Он будет пледом в «Петербурге» и ширмами в «Да, во­девиль есть вещь!».

А если хотите, я его всегда выношу.

Даже тогда, когда вы и не замечаете его.

Даже тогда, когда я стою у рояля и незаметно для вас осторожно раздвигаю его в той паузе, когда вы стихаете и перестаете кашлять.

Вот его нет. Я один на один с моей работой. А вы все со мной. Вы спросите: почему же я с работой, а не е вами?

О, я всегда с вами. Даже тогда, когда я не стою на эстраде, а еду, веду разговор, читаю новую книгу или пе­речитываю старую.

Я всегда ваш.

А если я, задвинув занавес, остаюсь один на один с работой, то только из уважения к вам, от заботы не оскор­бить вас ложью. Ибо ложь — самый великий грех в искус­стве.

Все, кто встречался со зрителем, знают, что такое раздвинуть занавес, окинуть взглядом зал и начать. А кто знает, отчего нельзя оставить подмостки после того, как занавес дан?

Что удерживает?

Молчание зрителя?

Ответственность за профессию?

Сценический опыт, привычка, навык?

Ни то, ни другое, ни третье.

Собственное волнение, от которого зависеть опасно — оно как будто всегда мешает. На деле оно возвращает ар­тисту веру в успех.

Оно держит в таком равновесии весь аппарат исполни­теля, на таких точных весах взвешивает реакцию зала, что только ему артист обязан подчинять себя, быть у не­го на поводу.

Наугад скажу: умение волноваться в пределах худо­жественного замысла, волноваться в пределах круга идей, которые руководят артистом,— есть артистичность.

С этим родятся.

А что такое мастерство? Вкус? Такт?

Это — мера.

Отмеривать шаг за шагом, правильной мерой, без не­довеса или перевеса есть мастерство.

Мастерство, вырастающее на особых весах сцениче­ского волнения.

Ритм его — как бы второе сердце.

Оно гонит по жилам не кровь а чувства, страсти, мысль — материал для создания того или иного образа.

Занавес — простая тряпка.

Она не волшебна. Не из магических тканей собран театральный занавес.

Магия театрального занавеса — в той черте, которую он намечает между артистом и зрителем. Занавес напоми­нает, обостряет, вдохновляет, мобилизует и волнует артиста.

Он подводит к предельной черте, к секунде, к мгнове­нию, когда я — человек — по его воле превращаюсь в артиста.

Вот магия театрального занавеса.

Я не был лишен тебя, театральный занавес.

Я выхожу с тобой и тихо, незаметно раздвигаю в той паузе, когда зал стихает. Я еще молчу.

Но вот я произнес первое слово — подал голос.

Кто знает, как волшебно вдруг он настигает тебя само­го, как летит во все концы, в гущу человеческих сердец и вновь ударяется о тебя. Но возвращается другим, обога­щенным, окрепшим и проверенным в бою воином. А там уже им нет числа... Моя рать в походе, трудном и доблест­ном, до первого привала, до антракта.

**Антракт**

Кончился первый акт.

Я только что собрал аплодисменты, а потом присел от­дохнуть. Премьера идет в МГУ, смотрят студенты. В ан­тракте полагается отдыхать. Я пью чай и отдыхаю.

Какое состояние является характерным в день премь­еры? Как я себя чувствую?

Волнение обязательно, но я не показываю его ни­кому.

Считаю слабостью человеческого духа, стесняюсь, пре­одолеваю, ношу маску. Мне необходимо успокоить всех вокруг. Тревогу за успех я прячу. Поправь мне галстук, говорю я Поповой. И через некоторое время еще раз: по­правь мне галстук. Мне нужна ее рука и нужно посмот­реть ей в лицо, когда она, озабоченная, поправляет хоро­шо завязанный галстук.

В эти секунды мы с ней отдыхаем от некоторого на­пряжения, законного волнения, связанного с особен­ностями моей профессии.

Случалось ли, что хотелось спрятаться у мамы? Да, случалось. Но я отводил в эти минуты глаза в сторону или опускал в стакан чаю, повторяя мою детскую молитву, чтобы не вызвали к доске решать задачу... Повторяю, по­ка не почувствую, что я вполне спокоен.

... Премьера премьере рознь. Бывают премьеры, ког­да надо защищать свое мнение от первого слова до послед­него, то ость в некотором роде высказать неожиданную точку зрения и доказать ее правоту. Привожу ряд доку­ментов и соображений чисто логического порядка, чтобы к концу вечера почувствовать в ответ: «Да, он прав! Так, видимо, оно и было, и как же это мы раньше не догада­лись, не прочли, не сопоставили, не сделали соответству­ющих выводов...».

Однако третий звонок, пора, пора...

...Посетители поспешно покидают мою комнату отды­ха, но еще раньше, чем они разойдутся, тотчас же после третьего звонка, я закрываю дверь (ту, невидимую, кото­рую подарил мне К. С. Станиславский) и остаюсь один на один с самим собой.

Однажды я оставил кулисы и вошел в зал во время антракта. Я повел беседу со зрителями. Около нас образо­валась толпа. Вскоре я оставил зал и вернулся за кулисы.

Нужно было начинать второе отделение. Я вышел на под­мостки, заставил себя раздвинуть занавес. Он пошел как-то вяло и нерешительно. Что-то произошло. Передо мной не было черты, мобилизующей меня. Я утерял верное рас­стояние между собой и зрительным залом. Я попал в комнату, наполненную близкими, друзьями и знакомыми. Стен не было. Была весна. Была прогулка в парке и лод­ка. А на самом деле был мороз за окном и вечер Яхонтова. Он стоял на подмостках, но хотел плыть в лодке, а не ра­ботать.

Почему это произошло? При чем тут лодка? Почему я медленно и нерешительно раздвигаю свой занавес? Поче­му я равнодушен? Отчего нет знакомого волнения? Отча­ливай, моя лодка, я не хочу работать! Антракт, что ты со мной сделал?

Порвалась нить, и легла пропасть между мной и залом. Но разве так длинны пятнадцать минут отдыха? Что же случилось? Я испугался. Я поставил себя срочно в состоя­ние начала вечера, я припомнил его: оно, как видение, мелькнуло и вынесло меня вторично на подмостки, осве­жив голову. Я нашел конец каната, ухватился за него и вошел в ритм второго отделения. И вот все ушло: и весна, и лодка, — я уже читаю, моя рать давно в походе. Она ушла вперед, в дело, без моего приказа — и первые отря­ды не вернулись ко мне обратно, они погибли, я работал механически.

Бережно, внимательно даю приказ новым отрядам: идите и делайте свое дело. Я волновался за их участь, я ждал их обратно. Они вернулись и принесли мне полную тишину, такую глубокую, как па дне океана. Этот трофей дороже грома аплодисментов, я лично его предпочитаю. Тишина — это чистое небо и спокойный горизонт. Это по­бедное шествие без усилий, напряжений и потерь. Это власть артиста, подъем в гору без надрыва в пути. И это торжество занавеса, который раздвинут.

На следующий день я проснулся в тревоге. Что же все-таки со мной случилось после антракта? Чем объяс­нить мое состояние?

Видимо, я нарушил три закона. Во-первых, я рассеял внимание, во-вторых, не успел отдохнуть и, в-третьих, я ушел с производства, оставил рабочее место.

Антракт — не звонок, означающий конец рабочего дня. И это все? Да, подумал я, как будто все. Однако мысль продолжала анализировать вчерашнее. Я поймал себя на том, что я остался доволен беседой со зрителем. Это хорошо или плохо? Видимо, плохо, потому что я не кончил своего пути: получил оценку на полдороге. Естественное желание отдыха пришло не вовремя — в разгаре рабочего дня — и демобилизовало меня. Я получил оценку одного зрителя и удовлетворился ею, тем самым усыпив в себе желание получить оценку всего собравшегося об­щества.

Искусство — встреча с обществом, а не с частным лицом. Но, возразят мне, разве не поддерживает артиста во время антракта мнение товарища или доброжелателя? Разве не ждет артист друга в перерыве, не хочет знать это мнение?

Грешен: жду друга, и не одного, а многих друзей.

Жду потому, что посещать актера во время его крат­ковременного отдыха сделалось священным долгом, обязанностью, заведенной исстари традицией.

Одиночество актера во время антракта — дурной признак.

И если бы пустота в комнате отдыха не означала провала, я предпочитал бы никого не видеть и отдыхать.

**Артист и зритель**

Идет второй акт. Особых событий нет. Я работаю, веду к финалу. Развертываю ленту слов, превращаю их в зву­ки. Я на подмостках. Это моя привилегия, мой пост. Он нужен мне, чтобы видеть результаты моих творческих уси­лий. Я не один, со мной путешествует мой зрительный зал. Мы вышли в открытое море. Автор ведет меня, он мой капитан. Я подчинен ему. Капитан стоит на мостике, у него подзорная труба. Он видит дым на горизонте рань­ше, чем увидит матрос,— это его привилегия. Зрители — моя команда послушных исполнителей, они вовлечены в процесс моих операций. Они плывут вместе со мной но указке автора. Они верят, что я тоже старый капитан, ис­пытанный в плаваниях, что я покажу им берега Африки, если автор вздумает пуститься в плавание. Автор несется через тропики, и вот уже мы едем в экспрессе. Автор ря­дом с нами.

«А поезд прет

сквозь тропики,

Сквозь запахи

банановые».

Но вот мы в Париже. Я иду по улице. Моя команда следует за мной. Перед нами маячит автор. Он ведет нас.

Нам весело. Нас много. Париж удивлен. Откуда столько русских? Ага, кто-то из моей команды пожелал зайти в оперу. Записка из публики. Товарищ Яхонтов, прочтите, пожалуйста, стихотворение Маяковского «Кра­савицы». Ну что ж, можно.

«В смокинг вштопорен,

побрит что надо.

По Гранд

по Опере

гуляю грандом.

Смотрю

в антракте —

красавка на красавице.

Размяк характер —

все мне

правится».

А теперь домой, в Москву... читаю Маяковского «Проща­ние».

«В авто,

последний франк разменяв.

— В котором часу на Марсель?—

Париж

бежит,

провожая меня,

во всей

невозможной красе.

Подступай

к глазам,

разлуки жижа,

сердце

мне

сентиментальностью расквась!

Я хотел бы

жить

и умереть в Париже,

если б не было

такой земли —

Москва».

Я кончил. Пришло время оставить свой пост. Что является сигналом, известно — аплодисменты. Кому аплоди­руют? Маяковскому. Звону его стихов.

Это излишняя скромность?

Скромность украшает художника, отвечу я.

Это первое. А второе — о звоне в стихе. Звоны в стихе бывают различны. И различием звона отмечен каждый поэт.

Чем же так счастлив я сегодня, после вечера Маяковского?

Каждый знает, как важен артисту его инструмент — голос.

Я счастлив тем, что звон стихов Маяковского ложится на мой голос...

**ДЕТСТВО**

Я люблю цвет неба, когда он неярок, но чист, а буль­вары пусты на рассвете.

Я иду, но куда бы я ни шел и где бы я ни жил, мое детство всюду со мной; я ношу его за плечами.

Театры и балаганы на Нижегородской ярмарке, волж­ские разливы и дымы из труб Сормовского завода — вот незримые спутники моего творчества.

Я люблю вспоминать о детстве: оно волнует меня све­жестью детского глаза на мир.

Вот меня одевают, и в трюмо я вижу себя в голубом жилете с желтым бантом. Мы едем на спектакль «Вия». Морозная ночь. Лай собак на пустых улицах. Наши сани несутся к театру. В небе стоит месяц, и все, как полагает­ся, готово к представлению.

Скрипит под санями снег: мы едем на «Вия», мы подъ­езжаем к «Вию», полозья саней скрипят про «Вия», се­ребримый дым «Вием» уносится в небо, и наконец театр!

Много керосиновых ламп — они коптят в нос «Вию», чиновники уселись в креслах прямыми «виями», и уже занавес взвивается и улетает неведомо куда, и вчуже страшно за исход сельского спектакля под изогнувшимся, летящим в чертополохе морозных звезд месяцем...

— А ведь это, однако же, Гоголь написал.

Кто произнес эту фразу, неизвестно, но мне вдруг захотелось сбитого нежной материнской рукой, густого, как мод, и вкусного невероятно гоголь-моголя...

Представление продолжалось своим порядком, но я уже крепко спал и ничего не помню. Больше всего мне понравилось, как взвивается занавес. Я проснулся на мо­розе от ослепительного снега: мы догоняли месяц, потом он догонял нас. Наигравшись досыта, остановив у крыльца разгоряченных коней, мы взбежали с мамой в темные теплые комнаты.

Мне снились аплодисменты...

Зимой игры были чудесные... Летали клюшки — кто дальше, в ямку, вырытую в снегу, загоняли затвердевший кусок воробьиного лакомства; то было сельское преддверие хоккея.

На масленой таскали по дворам старые корзины и ломанные ящики и посредине Волги зажигали громадный костер.

На пасху играли в козлы, бабки, раскрашенные в зеленую и красную краски. Земля была влажной. Еще кое-где протекали ручьи. Таял последний снег. Проходили последние тающие льдины. Начиналась навигация.

Так рос я в селе Городце на Верхней Волге, славившемся кустарными изделиями.

… Была в нашем селе ночная стоянка пароходов. Помню холодные октябрьские ночи и последние рейсы вверх по Волге, помню широкие лодки, груженые доверху арбузами и антоновскими яблоками.

Октябрь гнал туманы за поля, за луга. Моему отцу, Николаю Ивановичу Яхонтову, младше­му контролеру акцизного ведомства, никак не удавалось выиграть двести тысяч. Приходилось поздней осенью, сумерками, гнать на тарантасе и долго, мучительно дол­го и бесплодно думать.

И вот где-нибудь на середине реки, на пароме, тарантас чиновника обязательно повстречается с дырявым яликом.

— Протекает у тебя ялик?— опросит октябрем чинов­ник из тарантаса.

— Малость есть,— туманом речным прозвучит с ялика.

И сносит по течению паром. Утки летят в сумеречное залуговье... А мы с отцом, бывало, въедем к вечеру в село на паре размещенных, короткоголовых лошадей. Перегон был длинный, волчий, лесной... Звонят к вечерне...

Моя мать, Наталия Ильинична Крыжановская, выве­зенная отцом из блестящей Варшавы, недолго гуляла в своем коротеньком фраке с золотыми пуговицами по скромным улицам нашего села.

Укладывались желтые лубяные картонки: она уезжа­ла в Варшаву, уезжала навсегда...

На пристани стояли я и папа. Мама махала зонтиком... Потом остался запах смолы, скрип пристани, плеск воды и друг — Жан-Вальжан. Больше друзей не было.

Горизонт — сложное восприятие и не познается учеб­ником географии.

Я смотрел туда, где рос душистый шиповник, где, мне представлялось, должна быть Варшава, и клялся в любви к моей варшавянке, заблудившейся в русских васильках...

Молились оба, я и отец, русскому богу, чтобы он ска­зал там этой женщине, что нехорошо забывать русского чиновника и бросать русского сына.

«Волга впадает в Каспийское море»,— сказал папа, входя со мной на большой белый пароход. Мой папа выше всех; он белоснежнее самого белого парохода; его фураж­ка сверкает, как крыло чайки. Пахнет краской. Третий гудок; пароход задрожал, закачалась пристань — и я за­плакал.

Почему? Не знаю. Может быть, потому, что я в пер­вый раз оторвался от земли. Папа не понял маня. Я не знал, как объяснить, что плыть по воде, вдоль земли, очень печально.

Ветер крепчает... Мы подходим к Нижнему. Дымят трубы Сормовского завода...

Так мы покинули с папой наше село на Верхней Волге и переехали к дедушке, в Нижний Новгород.

«Подайте ему стул: его не видно». Меня ставят на стул. Я выше всех.

Здесь мне не избежать авторского отступления. Я, ко­нечно, был меньше елки, но все, конечно, были меньше меня.

Почему же?— спросит читатель.

Потому что большие папы и мамы не умели читать стихов. Умели читать стихи только я и мой дедушка — протоиерей ярмарочного собора. Но читал он их на непо­нятном языке. Я уступал ему право первенства. В де­душкином театре горит много свечей. В моем театре стоит елка: на ней тоже много свечей.

В первый раз я услышал свой голос в ту минуту, ког­да его заглушили аплодисменты. Что было дальше? И за­былось... и не важно... и свечи догорели, и я уснул. Мне снился мой голос.

...Весной две наши красавицы реки — Волга и Ока — широко разливались и затопляли ярмарку, собор, наш дом, стоявший на «стрелке» — на слиянии двух (рек. Тогда лодки причаливали к крыльцу, и после уроков я, отвязав свою лодочку, ездил вокруг цирка, лабазов, ярмарочных балаганов, лабиринтов и каруселей. Заезжал в густой ка­мыш и подолгу смотрел на дымящиеся вдали трубы Сор­мова. Опускал весла и слушал тишину затопленных улиц.

Звонят к вечерне. Я иду к дедушке в театр. Сегодня он будет читать двенадцать евангелий. После каждого бу­дет бить колокол, по числу прочитанных.

Мой дед читает на непонятном языке: «Егда приидеши во царствие мое», и «да минет меня чаша сия», и «слава в вышних богу и на земле мир»...

В пасхальную ночь из храма выносили плащаницу в живых цветах, опускали ее в лодку и везли вокруг собо­ра. Много, много лодок с зажженными свечами плыли за ней. Свечи отражаются в воде, звонят колокола, и теплый ветер колеблет пламя свечей — это театр моего деда...

Есть эпос. Есть лирика. Есть трагики. Существуют лю­бовники. За каждым словом стоят свои исполнительские ходули, своя специфика. Это путь к штампу и ремеслу. Есть искусство высокое, есть мелодрама — то будет по­ниже и обязательно со слезой. А чтоб девизом избрать: «Весь мир играет комедию»,— надо быть Шекспиром.

Я пересекаю соборную площадь и попадаю в мир чудес.

В бразильском пассаже вспыхивают бенгальские огни. Там под стеклом неподвижно лежит удав.

Из распахнутых окоп оперного театра слышно, как Камионский поет: «Нет, поминутно видеть вас...».

Удав не шевелится. Огней вокруг него такое множест­во, что удав постепенно исчезает из глаз публики, и тог­да разворачивается веером красавица в черных перчат­ках, с бриллиантовой гребенкой в волосах.

Раздается крик удивления... И снова вместо красави­цы лежит удав.

В цирке Никитина щелкают бичи, девочка Вандервальде кричит на всю ярмарку «Алле!» и бросается из ку­пола в пылающий огнем бассейн.

...Отец мой всю жизнь был «в долгу, как в шелку» — его любимая фраза. У него был бесплатный билет в Лу­бянский летний театр па Нижегородской ярмарке, театр с земляным полом и занавесом, на котором изображены рекламы коньяка Шустова и охотничьих ружей Жуков­ского. Вокруг театра открытые эстрады, где в антрактах показывают фокусы и разные невозможные вещи.

Вот индус в тюрбане бросает в темное небо веревку, по которой проворно взбирается мальчик и скоро пропа­дает из глаз. Затем на сцену падает сначала одна рука, потом другая, потом одна и другая нога, потом кисть ви­нограда, яблоки и груши, и вот уже мальчик цел и невре­дим и ест спокойно виноград, яблоки и груши..

Все сидят в тревожном недоумении: как это может быть и что это такое? Индус низко склоняет голову, ор­кестр играет вальс. Мы возвращаемся в театр. Пахнет ваф­лями и розами. Колышутся коньяки Шустова и ружья Жу­ковского, занавес подымается, и актер бросает в свою же­ну горящую зеленую лампу... Идет «Отец» Стриндберга.

Но вот занавес снова опускается, и снова коньяки Шустова и охотничьи ружья Шуковского говорят мне, что все в порядке вещей и жизнь идет своим чередом...

Много воды утекло, а конфликт высокого с низким бу­дет по-прежнему раскалывать меня надвое. Я люблю и то и это, как два конца радужной дуги. И в одной руке я держу высокое, а в другой — низкое. Я люблю провинциальную Офелию и шпагоглотателя индуса.

Я перехожу площадь и попадаю к деду в театр.

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше. Для меня

Так это ясно, как простая гамма.

Это произведение можно играть в театре моего деда. Лаборатория художника — неизученная химия. Мне труд­но сказать, в каких дозах в «Моцарт и Сальери» вошла интонация: «Да минет меня чаша сия».

Я мальчик. Я пою в хоре. Со мной рядом поет девоч­ка — Анна Борисова. Наши голоса сливаются.

Под куполом в лучах солнца летают голуби.

Взрослые все еще не понимают, как я люблю Анну — дочь церковного сторожа.

— Папа, я иду к Анне.

— Учи уроки.

Я решаю задачу, как из «А» вышел поезд и направил­ся в «Б».

А лучи солнца и голуби — они навсегда мои. Я унесу их и спрячу от взрослых. Голуби потом — это стихи Пуш­кина в «Онегине».

А затем я все-таки убегаю к Анне. А затем я все-таки плыву с ней в лодке.

А после, когда солнце садится, девочка говорит: «Уж поздно. Луна холодная...».

В детстве я был очень одинок. Этого никто но понимал, у всех были свои дела. Бабушка поливала китайские ро­зы, капитаны вели свои пароходы, дедушка читал па древ­нееврейском языке библию, отец читал страшные расска­зы Леонида Андреева, царь Николай Александрович тор­говал вином: пробки штурмовали российское небо...

Отец мой, Николай Иванович, щелкал счетами, под­считывая, сколько дохода приносит Николаю Александро­вичу, самодержцу всероссийскому, веселие Руси.

— Папа, скоро вернется мама?

— Учи уроки.

В день открытия Нижегородской ярмарки от событий кружилась голова...

По деревянному мосту неслись экипажи с сановника ми города.

Священнослужители расчесывали душистые волосы, и протодьякон пробовал голос, от которого в куполе тон­ко и пронзительно звенели продолговатые оранжевые стекла.

Приезжал архиерей и шел в луче солнца, шурша шел­ками. Сановники, киты и животрепещущие стерляди го­рода, в лентах и звездах, съезжались на молебен. Христос грустно смотрел со своего бедного, деревянного креста, и видно было, что оп сильно поотстал от промышленного века. Теперь под куполом звенели уже все стекла: оран­жевые, и красные, и зеленые,— и водопад голубиного вор­кования низвергался с колокольни вниз и разбивался о каменную паперть собора.

Возглашали многолетне, и возглашавший был страшен и дик. От этого голоса тревожно вскрикивали на церков­ном дворе его собственные куры и голуби метались из стороны в сторону.

Ливень золотых монет с профилем самодержца затоп­лял берега медных церковных тарелочек, и дамы выходи­ли на паперть, с треском раскрывая кружевные зонтики.

С колокольни на десять верст виднелись волжские лу­га, пески, парусники, Сормовский завод, большие и ма­ленькие пароходы, нефтяные цистерны, бега, слышались паровозные и пароходные гудки, звонили во все колокола, внизу громко раскатывалось: ура-а-а!

Затем духовенство, сановники и именитое купечество города двигались к нашему церковному дому откушать пирога. Бабушка в черной косынке, заколотой над вели­колепнейшим и умнейшим лбом, распоряжалась с искус­ством великого полководца. Ее тяжелая артиллерия, вы­ставленная против гостей (десять пирогов с разнообраз­ной начинкой), таяла, как воск. И наперекор сказкам, где по усам течет, а в рот не попадает, здесь все попадало и бесследно тут же пропадало.

В оперном театре Вагнера шла опера Глинки «Руслан и Людмила», и Руслан пел арию: «О поле поле, кто тебя усеял мертвыми костями». Кучера с оловянными глазами развозили сановников и духовенство по домам, и копыта Пробили головы хватившего лишку простонародья, валив­шего в главный дом, в цирк и балаганы поглядеть на раз­ные чудеса в решете.

На горизонте из труб Сормовского завода валил густой черный дым...

Я бродил вокруг и около. Рядом с церковным домом под медным колоколом на каланче стоял пожарный в медной каске. Пожарные дулись в карты. Кони в стойлах жевали сено. Во время пожара засаленная куча карт оставалась веером лежать на деревянном столе. Выводились холеные кони, и блестящая кавалькада неслась тушить горящие романовские полушубки.

Сразу же за пожарным депо начинался колокольный ряд. Монахи в бархатных шапочках ходили и пробовали колокола. Из тысячи им хотелось выбрать один, но с рай­ским малиновым звоном. Они звонили поочередно во все колокола, вслушиваясь в биение и дрожь медных сердец, дергая за языки и теребя в раздумье бороденки...

А еще ниже, ближе к реке, па пристанях, грузчики возводили египетские пирамиды мешков. Вообще Егип­та на ярмарке было много: фараоново племя цыган ходи­ло и ворожило прибыль и удачу, зависть червонного коро­ля и недоброжелательство пиковой дамы, а на перекрест­ках стояли фараоны и охраняли добро приехавших на яр­марку Нил Нилычей и Кит Китычей... За никитинским цирком тем временем неслись расписные карусели: лете­ли мастера обмеривать и общелкивать... Летели мастеро­вые люди — искусники падать и разбиваться насмерть... Летели купцы всех гильдий — Кит Китычи с китенками, Тит Титычи с титенками — верстовые столбы Российской империи.

Далеко за Волгой вспыхивали зарницы.

На горизонте из труб Сормовского завода по-прежне­му валил густой черный дым.

Театр в детство представлялся мне бродячим, неосед­лым... Театры старые-престарые, со щелями и протекаю­щими крышами... Последний прощальный спектакль в летнем театре Нижегородской ярмарки игрался в теплых пальто.

Актеры и актрисы этого театра — нереальные, фан­тастические существа, после прощального спектакля поезд увозил их неведомо куда... Никогда не забыть мне акте­ров Двинского, Юрьева, Смурского, Мартини, Камионского, которые потрясали мое детское сердце, заставляли его так страдать, так сочувствовать героям и их благородному одиночеству.

Где вы, властители моих детских дум и восторгов?

Теперь я знаю, что такое провинциальный театр с его убийственным штампом, с его заурядной закулисной обы­денностью и скукой, но очарование детства навсегда неза­бываемо.

Сегодня газеты вышли в черных, траурных рамках: в Ташкенте умерла Комиссаржевская.

Кто она такая, я не знаю. О ней пишут много и неж­но. Сегодня везде помещены ее портреты, у нее огромные и очень выразительные глаза. Ее зовут Вера Федоровна. Я спрашиваю у папы:

— Папа, ты никогда не видел ее на сцене?

— Нет,— говорит папа,— к сожалению, не видел. Но Василий Пантелеймонович Далматов, с которым я часто встречался в Казани, рассказывал мне о ней очень много. Он говорил, что это была гениальная актриса.

— А отчего она умерла?

— Она покупала в Ташкенте на базаре какую-то вещь и заразилась какой-то болезнью.

И снова кругом становится страшно тихо, и за окнами медленно, очень медленно начинает кружиться снег.

Почему мне так невыносимо грустно, почему мама уехала в Варшаву и ничего не пишет, почему мне так си­ротливо, сиротливо?

Я вырезаю портрет Веры Федоровны Комиссаржевской и ставлю его рядом с портретом Натальи Ильиничны Яхонтовой, моей мамы.

Ну вот, теперь у меня будет две мамы — одна для театра, а другая для жизни...

Театр! Театр!.. Нас десять человек. «И марта,— гласит афиша,— в зале Дворянского собрания воспитанниками Дворянского института Александра II представлена будет «Бесприданница», пьеса в 4-х действиях А. Н. Островско­го. Билеты продаются в книжном магазине «Полиграф». Я играю Паратова. Постановка моя. Вчера была репети­ция всех четырех действий. Когда в последнем акте Карандышев убивает Ларису, за сценой играют на гитаре и поют «На последнюю пятерку...». И затихает песня где-то далеко, за Волгой... Лариса умирает... Светлая, лунная ночь...

Все мы, исполнители и те, кто смотрел, плакали, дро­жали от слез. Вот она жизнь! Вот она радость! И за это нас хотели разделить, директор угрожал исключением, указывая на мои плохие успехи, Варшаву...

Но она не понимала меня и волновалась...

«Успокойся, пожалуйста,— отвечал я ей,— никаких спектаклей нет и не будет! Ну, допустим даже, что мы бы поставили хоть ту же чеховскую «Чайку», так ведь на ус­ловии дневных репетиций, по воскресеньям и праздни­кам... И сама же Джесси Эдуардовна советовала, кому ка­кую роль играть!!!

Ну, одним словом, я сказал: пьес не будет, репетиций тоже не будет!»

Читатель не знает, кто такая Джесси Эдуардовна. Она была замечательна тем, что всем приходившим к ней говорила: Шекспиры жили напротив нас.

Это всегда так поражало гостя, что он долго не мог уйти: топтался в передней и выспрашивал подробности этой действительно поразительной детали в биографии Джесси Эдуардовны. Она была горбата и невероятно эко­номна. Но посылаемых мамой денег ей все равно едва хва­тало на чрезвычайно скромный английский стол. Доволь­но часто Джесси Эдуардовна читала Верочке, своей племяннице, Шекспира по-английски. За окном свистела вью­га, метель и точно так же засвистывал Шекспир у Джес­си Эдуардовны. Мне потом все казалось, что Шекспир был капитаном какого-то брига и всю жизнь шатался по мо­рям. Это впечатление сквозняка и свиста от чтения ее ан­глийских земляков сохранилось у маня надолго.

Мне не разрешалось зажигать лампу до шести часов вечера, и с четырех до шести я сидел в темноте в своей маленькой комнатке. У этой Джесси Эдуардовны я жил в пансионе, а проще говоря, «на хлебах». Я жил у нее на хлебах потому, что мой Дворянский институт находился в центральной части города, а дом, в котором мы жили, стоял на противоположном берегу реки.

У меня не было радостей в школе.

Я был одним из самых захудалых ее воспитанников; очень увлекался русской литературой, театром и ровным счетом ничего не понимал в математике, чем огорчал маму.

«Не зажигать по вечерам свечи, а если что понадобит­ся, то идти в комнату хозяйки и работать при ее свеч­ке»,— так писал Гоголь об Акакии Акакиевиче.

Эта гоголевская свеча знакома мне с детства.

Когда я работал над ролью Акакия Акакиевича Башмачкина, мне очень помогла свеча из моего детства, кото­рую Джесси Эдуардовна не разрешала мне зажигать рань­ше шести часов вечера.

«Не зажигать по вечерам свечи...» — было для меня тяжелым наказанием за совершенно неизвестные мне про­винности.

Только много позднее, когда я сделал в своем «Петер­бурге» роль Акакия Акакиевича со свечой, я должным об­разом оцепил доброту незабвенной Джесси Эдуардовны и по заслугам воздал ей мою благодарность.

А потом я жил «на хлебах» в большом, просторном де­ревянном доме.

Хозяйка дома, Лидия Ивановна Таланова,— красивая дама, с легкой проседью и дымящейся папироской в руке, навсегда осталась в моей памяти прекрасной философст­вующей вольнодумкой.

В угловой комнате живет жилец — меньшевик Соло­мон Израилевич Ротшильд. Он читает по вечерам хозяй­ке «Историю общественной мысли». Чтение продолжается до глубокой ночи, трещит камин, дымятся папиросы, сын и муж хозяйки на фронте — идет мировая война. Фамилия автора фундаментальных ночных чтений — Иванов-Ра­зумник — внушает мне безотчетный ужас. Не то страшно, что он Иванов, но то, что он Разумник. Впрочем, я ниче­го не могу понять и клюю носом, а Ротшильд, у которого продраны локти (какое несоответствие с богатейшей фа­милией!), слюнявит палец и громко и быстро перелисты­вает страницы.

У Талановых я впервые понял, что есть такая замеча­тельная теория относительности и всяких чудесных веро­ятностей. Там, в угловой комнате в четыре больших окна, была библиотека. Я просиживал в ней целыми днями и скитался здесь по всему свету. Путешествовал на подо­коннике Дон-Кихотом, а талановская собака Нора была моим верным Санчо Пансой, и все стекла в доме дребезжа­ли от моей рыцарской доблести. Размахивать руками, ногами, стульями, кричать во все горло и с чрезвычайным удовольствием представлять себе, как Давид Копперфильд несется вперегонки с луной в дилижансе: «Эй, эй, ой! Биль! бери свой рожок, забирайся на скамейку, ты нужен, что­бы осушить эту холодную чашу вина, живо! Гой!

Ну, а теперь трубы, рожок! Вот так! Эй! Эээээй!..»

Мы мчимся на четверке диких лошадей мимо тракти­ра «Безрогого оленя». Сейчас мы пролетаем каменный мост, на котором гулко раздается топот копыт, высекаю­щих искры! Скоро въедем в Лондон. (Не умоют зажечь фонарей') Эй! Эй! И не успевал я въехать в Лондон, как моя четверка лошадей оказывалась без нескольких ног. Бедные стулья! А как было удивительно занимательно расхаживать по комнатам и произносить монолог какого-нибудь шекспировского шута... И, конечно, уже гораздо важнее было тогда хорошо сыграть «Иванова», чем знать, что мудрая королева английская Елизавета «управляла страной с 1558 по 1603 год».

В доме собираются одноклассники младшего сына хо­зяйки. У нас драматический кружок, и я в нем премьером. На окнах «легкие узоры», на улице трещит мороз, мы ре­петируем чеховского «Иванова». Я влюблен в девушку, играющую Сашу Лебедеву. Сам я играю Иванова. Прихо­дит день спектакля. Съезжаются гости, горят свечи, и во всех комнатах трещат камины. Очень торжественно. Спек­такль идет превосходно. Начинается последний акт, и вот уж дело идет к развязке.

«Иванов (смеясь). Не свадьба, а парламент! Браво, браво!

Саша (Львову). Вот теперь и подумайте: понимаете вы себя или нет? Тупые, бессердечные люди! (Берет Ива­нова за руку.) Пойдем отсюда, Николай. Отец, пойдем!

Иванов. Куда там пойдем? Постой, я сейчас все это кончу! Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов! (Вынимает револьвер.)

Саша (вскрикивает). Я знаю, что он хочет сделать! Николай, бога ради!

Иванов. Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать! Отойдите! Спасибо, Саша!

Саша (кричит). Николай, бога ради! Удержите!

Иванов. Оставьте меня. (Отбегает в сторону и застреливается.)»

Горят свечи, и надо мной склонилось много лиц, я не пойму, что делается, у меня красная манишка, и горит в груди. Так я сыграл или что-нибудь не так? Не понимаю, вот совсем близко лицо Саши — Тамары Мшанской. Она гладит мою голову и плачет, ее слезы падают мне на лицо.

И вот идет день, и я лежу в комнате окнами в большой пушистый, белый сад. Оказывается, я не па шутку ранен, пистолет был заряжен настоящей пулей, и я ранил себя. О! Да это целое боевое крещение!

А Ротшильд все читает своего Разумника, а Иванова уже нет. Иванов — это я, только этот Иванов лежит в ка­ком-то зимнем забытьи, а Разумник, бог знает откуда он взялся,— бог с ним, какая-то белиберда, темень, чушь...

— Тамара, ведь мы еще когда-нибудь сыграем «Ива­нова» с вами, правда?

— Конечно, сыграем, когда поправитесь.

— Я очень люблю вас.

Она крепко жмет мне руку и быстро убегает в белый снежный, пушистый, милый, зимний, прекрасный сад.

Через две недели я встал с постели. Так я сыграл свою первую роль.

Ну, а теперь за уроки.

**Экзамены в МХАТ**

В Москву! В Москву, где живет моя мама. В Москву, в Москву, где есть Художественный театр, где зацветает «Вишневый сад», где все машут платками от умиления и где нет аплодисментов. В Москву! В Москву! Где «Три сестры» будут жадными глазами читать о Москве, и, не дождавшись их приезда и обогнавши их, молодой человек въезжает в Москву.

Преждевременно было решать, что ждет молодого человека в Москве. Его мать жила в маленькой комнате; после многих лет разлуки они наконец встретились.

Скорей на улицу, где Кузнецкий мост и тот подъезд, куда он ходил с матерью смотреть таких незабываемых актеров, где «чайка» па билетах и на занавесе, та «Чайка», которую он ставил в школе в Нижнем Новгороде.

Еще раз пройтись по мостовой мимо книжных магази­нов и киосков с газетами, заглянуть в окошечко кассы... И, может быть, пройдет мимо, на репетицию в театр, К. С. Станиславский. Может быть, ждут молодого челове­ка какие-нибудь приключения, может быть, произойдет что-нибудь невероятное, например, он станет актером Художественного театра. Москва! Москва! Театральная площадь — на месте. Малый театр! И все незнакомо, как во сне, вопреки здравому смыслу.

Романтика Москвы с ее взвивающимися в один час за­навесами волновала всех нас, мечтавших о театре. Пред­шественники — академические театры — играли «Горе от ума». Там доживали свою блестящую эпоху великие ста­рики, доигрывая свои шедевры в новой, еще неизвестной им обстановке среди непривычных исканий, «новых пу­тей» и безумных «дерзаний».

В те годы по улицам Москвы ходили стада экспансив­ных молодых людей и молодых девушек от искусства. Они искали, дерзали, метались, чаяли, надеялись, стремились, уповали, падали духом и падали в обморок. В столах хра­нились томики И. Северянина и К. Бальмонта с высох­шими цветами между страниц и письмами от молодых людей, которые тоже дерзали, искали, метались и споты­кались о тот порог, на который вступила новая страна.

Не было семей ни Монтекки, ни Капулетти, но были Ромео и Джульетты на Тверской, на Садовой, на Плю­щихе. Всюду разбивались сердца, как в театре, — это и означало, что если нет трагедии, то надо ее создать.

Бледнолицые Джульетты шли в театр играть на бал­коне Джульетту. Но зоркие глаза Е. Б. Вахтангова по­вергали их в прах, и от Джульетты не оставалось и следа и ни капли пороха в ее тщедушной пороховнице.

В театр нужно идти сильным душой и сердцем — и замирала птичья головка и уходила к своим столикам с Бальмонтам.

Великий отбор сильных и смелых вступил в свои права.

Нужно было слушать, идти навстречу, стоять на­смерть, не отступать, а главное, где-то в тайниках сердца соответствовать времени по приметам неуловимым. Со­ответствовать тем, кто воевал, умирал, боролся и победил в незабываемые дни Великого Октября.

— Где берег, где причал? — спрашивал себя один из экспансивных молодых людей, рыская в поисках своего театра. — Где та волшебная страна, в которой все меняет­ся, все чарует, ослепляет, потрясает, звучит незабывае­мыми голосами? Где все так зыбко, но в то же время крепче, нагляднее, устойчивее, неколебимее той комнатки, где он почует.

Где берег? Где причал? Где та лодка из детства среди камышей, в которой можно читать монолог Гамлета и смотреть на небо до первой звезды?.. Откуда придет тот берег, тот причал? Из книги ли, из детских мечтаний о первой роли, из песни ли, из стиха? Все тихо па широкой воде, и только огня бакенов и барок освещают путь на Волге. Эти манящие огни не есть ли тот театр, не есть ли та декорация, и не здесь ли бросается с обрыва Кате­рина в «Грозе»?..

Маме было трудно накормить почти волкодава. Но чего не могут мамы? Они все могут. И она кормила.

Тут вскоре я доказал ей свою породистость - меня дей­ствительно приняли в школу Художественного театра. Я начал носить в зубах пайки из школы, и ей стало лег­че. Она примирилась, что я не пошел в университет, что я не буду юристом, и стала даже гордиться мной.

Она думала, что я буду неплохой защитник, судя по моим письмам из Нижнего, где я ловко защищал неизмен­ную, равную бесконечности, двойку по математике.

— Но экзамен, экзамен? — спросят меня. — Расскажите о своем экзамене к Станиславскому... Мы знаем, вы пи­сали об экзамене еще в двадцать третьем году. Помните, вы читали? Я тогда была молода, и вы были совсем юны и не знамениты. Как вы изменились! Как постарели! Вот ведь как время летит, у меня почти такой же сын, почти юноша. Правда, не похож на вас, но тоже хочет читать.

— Читать? — переспрошу я. — Это хорошо!

— А знаете, — скажу я, — у меня много сыновей, как посмотреть вокруг. И все не мои. И, странно, все хотят читать.

Все идет своим чередом: дети растут, я воспитываю.

...Хотите, дети мои, я расскажу вам сказку, как я держал экзамен в Художественный театр?

С начала войны 1914 года моя мама стала сестрой милосердия и из Варшавы вместе с госпиталем перебралась к Москву.

Еще будучи подростком, я не раз бывал в Москве. Поездки к маме всегда были для меня праздником. Мама знала, что я люблю театр, что я вечно что-то там делаю, ставлю пьесы в школьных спектаклях, и, волнуясь за мою математику, все-таки, несмотря на мое дурное поведение, покупала билеты в Художественный театр, как только я приезжал. О!.. Это была большая радость... Я увозил с со­бой яркий луч его рампы, очарование театра, как в жизни.

И вот мы приехали с мамой на спектакль «Вишневый сад».

Сначала я ничего не мог понять: на сцене цветут белые вишневые деревья, поют птицы, и не актеры, а настоящие люди тихо о чем-то говорят друг с другом. Потом приез­жают женщины, и одна из них — точь-точь моя мама, когда я видел ее в Варшаве: такое же элегантное и оча­ровательное, беспечное существо.

Совершенно понятно, что я влюбился в эту женщину с первого ее появления на сцепе. Для меня она была не Раневская, не Ольга Леонардовна Книппер, а моя очень несчастливая мама. И, когда она обращается к деревьям, вспоминая свое детство, в моей памяти зацветает тот са­мый шиповник, за которым мерещилась мне Варшава, и моя красавица мать, уехавшая туда однажды из нашего бедного и скучного села на Волге. А когда Раневская получает из Парижа телеграмму и рвет ее в мелкие клоч­ки, я невольно сжимаю руку мамы (в сущности, очень одинокой сестры милосердия в сером платье), давая ей попять, что я ее не осуждаю никогда.

Боже мой!.. Да ведь на этой опушке столько раз в детстве располагались дружной семьей: папа, мама в бе­лом платье, мой репетитор, как две капли воды похожий на Петю Трофимова... И даже этого бродягу я отлично помню, и горничную Дуняшу, и неуловимость этих окли­ков в темноте, и все, все до мельчайших подробностей. И те же самые лубяные коробки мамы, и сборы, и сума­тоху расставанья — ведь это было со мной и с мамой, со всеми нами.

В антракте я не в силах сказать ни слова. Мама уго­щает меня яблоками и конфетами, а меня нет в театре. Я снова там, в своем селе, на Волге... Вот чайки летят над Волгой и пронзительно кричат о чем-то, а я бросаю им крошки хлеба с кормы парохода, и они ловят их на лету...

Куда все делось, куда?

Станиславский учил меня объективному отношению к миру объективных истин. Эта была истина, с этим было трудно спорить. Объективно — были хорошие русские лю­ди, которые очень любили свой вишневый сад, и был дур­ной человек, который купил его и тут же зачем-то вы­рубил.

Что же такое «Развитие капитализма в России», я в те годы не знал. О существовании такого произведения не подозревал, и никакой параллели между трудом Ленина и произведением Чехова, разумеется, у меня не воз­никало. Я даже склонен думать, что рецензии того вре­мени мало чем отличались от моей. Все они, вероятно, носили характер самого искреннейшего восторга нова­торской манерой игры.

Станиславский же был действительно великим нова­тором своего времени.

В школьных спектаклях, в Нижнем, я играл и сам ставил. Но мое сознательное бытие началось с того мо­мента, когда мечта моя осуществилась и я сделался уче­ником МХАТ.

Случилось это невзначай и довольно неожиданно.

Итак, в конце 1918 года я приехал к матери в Москву для того, чтобы подготовиться к остававшимся до выпуска экзаменам по логике, космографии и алгебре. Купив «Известия», я внимательно, как всегда, с начала до конца прочел всю газету. В отделе «Театр и искусство» мое вни­мание привлекла заметка: «2, 3 и 4 сентября начинаются приемные испытания в школу Художественного театра. Запись у инспектора театра». У меня сжалось сердце от тоски и отчаяния. Мне нужно готовиться к экзаменам по предметам, которые я все равно никогда не полюблю, а какие-то счастливые люди будут приняты в школу пер­вого в мире театра, будут учиться в этой школе. А я снова поеду в Нижний? Нет-нет, только не это!

В своей институтской курточке, как завороженный уда­вом кролик, робко-робко я стравился в Милютинском пе­реулочке, в конторе Второй студии, когда, в какой час начнутся экзамены, и, записавшись, еще более робко по­шел домой. Инспектор фон Фессинг. Одиннадцать часов утра, второе сентября. Очень страшно.

И вот наступает второе сентября, одиннадцать часов утра.

Вот парадный подъезд. По торжественным дням

Одержимый холопским недугом...

повторяет юноша у входа в контору. Я иду смущенно за ним. Он пришел с Некрасовым, он, вероятно, очень та­лантлив. И как это они так хорошо завязывают бантом шелковые галстуки, и кто это им завязывает? Надо пола­гать, мама. Она, верно, погладила его по головке, накор­мила, напоила, одела во все чистое, помолилась за него, перекрестила, просфору вынула, молебен отслужила. Как тут не выдержать? А меня мама так отправила на экза­мен: недоучка, неуч, лентяй, если не хочешь заниматься, лучше не являйся домой.

И не явлюсь, и не явлюсь. Это испытание человече­ского духа, а не что-нибудь! В таком отверженном состо­янии сторонился я барышень в хороших платьях, юношей в артистических блузах. Сторонился, полагая все-таки, что суть дела не в блузе, а в человеческом благородстве, в благородном страдании человека.

В комнате наверху, где собралась группа экзаменую­щихся, было слышно, как соседей уже экзаменовали. Все слушали, затаив дыхание, и быстро соображали: лучше меня или хуже? А оттуда выбегали порозовевшие и, отма­хиваясь от вопросов, лопотали: «Нет, я провалилась, я знаю». И из шиканья возникал голосочек, трепещущий и замирающий: «Монолог В. Ф. Комиссаржевской».

Начала ждете вы,

вы, кажется, хотите,

чтоб я вам что-нибудь веселое прочла?

Но очень вас прошу, немножко подождите,

я все еще в себя как будто не пришла'

И вдруг тишина и совершенно другим голосом:

— Я так волнуюсь!

— Выпейте воды.

— Ах нет... И снова:

Мы познакомились совсем обыкновенно:

Он был по даче ближайший мой сосед.

Хорошо читает... шушу... ши-нш... ша-ша... Темперамента нет... ша-ша... ши-ши... шу-шу... Тишина.

— Еще что-нибудь знаете?

— «Разбитую вазу» Апухтина.

— А еще что-нибудь?

— Больше ничего.

— Ну, пожалуйста.

Много читает... ша-шу-ши. Выдержит. Тишина. Ах, кто поймет наше волнение! Если бы вы видели, что за куртки, что за прически, что за голоса, что за темпера­менты, что за мимика, вы бы поняли. Три раза пронес­лась гоголевская тройка, и не какая-нибудь там кольцовская сивка-бурка и не апухтинская пара гнедых, а тройка из «Мертвых душ». «Эх, тройка, птица-тройка, кто тебя выдумал?»

Экзамен шел своим порядком. Как я и думал, под многими блузами и куртками скрывались добрые намерения, и так и оставались, не трогая и не доходя до слушателей. Оки были очень жалки, эти юноши и девушки, заблудив­шиеся и сбитые с толку хвалебными гимнами их талантам, которые расточали им в Замоскворечье Иваны Пет­ровичи и Марьи Ивановны, обожающие после кофе или чая послушать, как Тамара читает трогательные стихи Надсона о разбитой любви. А при прощанье там, в Замоскворечье, в каком-нибудь Лаврушинском переулке, Иван Петрович скажет Тамариным родителям: искра, нужно развивать…

Вам хочется узнать, как и что я читал? Читал и читал, дело прошлое. И стихотворение такое прошлое, об Альманзоре и маврах, все на темпераменте построено.

Экзамен я выдержал.

В конторе была вывешена бумага с печатью театра: «О результате предварительного экзамена будет объявлено 4 сентября в 12 часов дня». Елена Павловна Муратова, актриса и член экзаменационной комиссии, встретив ме­ня в фойе, сказала:

— Будьте покойны и приходите прямо к одиннадцати часам утра шестого сентября на конкурсные экзамены.

И вот наконец наступает день конкурсного экзамена. Мы были ослеплены, поражены величием созвездия. Во­очию, впервые не па сцене и без грима мы увидели Ста­ниславского, Москвина, Книппер-Чехову, Качалова, Лужского, Вишневского, Грибунина, Подгорного, Леонидова — словом, всю труппу этого удивительного театра. Они си­дели за большим столом в одном из верхних фойе. На столе перед каждым из них лежали отточенные каран­даши и белые листы бумаги.

Тут же присутствовали актеры Первой и Второй сту­дий. Экзаменующиеся столпились за стеклянной дверью, другой половине фойе. Волнению нашего молодого стада не было границ. И вот тут к нам вышел (мы узнали его по портретам) Вл. И. Немирович-Данченко. Обра­щаясь ко всем сразу, он сказал, что волноваться перед экзаменом не следует, что лучше взять какую-нибудь книжку и внимательно со всех сторон начать ее изучать, то есть рассмотреть, например, хорошенько, какой у нее переплет, кто ее автор и как его зовут по батюшке, какой шрифт — крупный или мелкий, подсчитать, сколько строк содержит каждая страница. И так он чудесно говорил с нами, что мне по крайней мере показалось, что он хочет сказать этим следующее: сидели бы вы, молодые, люди, лучше по домам и рассматривали бы ваши книжечки, как было бы хорошо и спокойно. И действительно, некоторого рода летаргический сон снизошел па нас, словно Влади­мир Иванович сделал нам временную общую анестезию. Но зато, когда он прошел, мы еще с большей тревогой вернулись к грозной действительности конкурсного экза­мена в школу первого в мире театра.

Но тут, словно откуда-то свыше, пришло к нам утеше­ние, в чудеснейшем и неповторимом лице очень большого человека с белой головой, подходившего к нам в эту ми­нуту. Это был сам Константин Сергеевич Станиславский. Он каждому из нас пожал руку своей большой, широкой рукой. Все хватали эту гениальную руку, как единствен­ную и последнюю надежду на спасение. Схватил и я эту добрую, прекрасную руку, и долго тряс ее, приговаривая: «Мне очень приятно, мне очень, очень приятно — Яхон­тов...».

О книгах Константин Сергеевич ничего не сказал, хотя некоторые молодые люди безнадежно пытались раз­глядеть, в каком переплете их книжки, отчего лица их принимали несколько странное и загадочное выражение сосредоточенности и скорби. Я смеюсь теперь, но тоща мне было не до смеха. Мрачные мысли проносились в го­лове моей. А что, думал я, если снова придется сидеть за партой учить бином Ньютона, ехать в Нижний и вы­ходить к доске? Нет, ни за что на свете! О моя ненависть к алгебре, помоги мне! О мое вдохновенье, позволь мне возвести тебя в кубическую степень...

Но вот, наконец, моя очередь.

Стол, где сидят экзаменаторы, покрыт зеленым сук­ном. Зеленый туман заволакивает мне глаза, и я читаю стихотворение Адама Мицкевича о чуме и об Альманзоре, то самое, которое читал и па предварительном экзамене. Когда я кончил, Константин Сергеевич подозвал меня к себе и, пока я подходил к столу, за которым он сидел, у меня родилась в голове безумная аналогия:

«Старик Державин нас заметил

И, в гроб сходя, благословил».

- Сколько вам лет? — спросил меня Константин Сергеевич.

- Восемнадцать, — ответил я.

- Где вы учились?

- В Нижнем Новгороде.

- Вы кончили?

- Нет. У меня осталось три экзамена.

- Актер должен быть очень образованным человеком.

- Да, я знаю.

- А кто у вас в Москве?

- У меня мама.

- Когда же у вас экзамены?

- В конце сентября.

- А потом вернетесь в Москву?

- Да.

- Ну, желаю вам успеха.

- Спасибо.

И кашлянул, и подвинулся.

Елена Павловна, мой добрый гений, дала мне понять неуловимым движением, что я могу идти... И я понял, что Константин Сергеевич кашлянул, не зная, о чем еще спро­сить, чтобы не сказать: «Все, можете идти».

В один из перерывов, в фойе, уже после моего чтения, ко мне подошел широкоплечий приземистый человек:

* Позвольте представиться: Санин!
* Очень приятно, Яхонтов.

— Предсказываю вам, дорогой мой, большую актер­скую будущность. Когда вам потребуется моя помощь, всегда к вашим услугам...

Экзамен кончился. Многие актеры давно ушли, места очень поредели, все устали. Кто-то с отчаянием в глазах еще декламировал про вазу, которую небрежно толкнули ударом веера. Кто-то зевнул, у кого-то от тоски и голода настойчиво бурчало в животе. На Спасской башне часы пробили восемь вечера, и Константин Сергеевич с букетом флоксов в руках вышел из дверей театра. Я низко поклонился ему и пошел рядом с ним. Дошли до Каретного ряда, где он жил тогда. Константин Сергеевич остановил­ся и спросил:

— Вы, кажется, из Нижнего Новгорода?

— Да.

— Вы Чеснокова знаете?

— Как же, мы вместе учились.

— Ну, как они, как у них фабрика?

— Не знаю, кажется, отобрали. К. С. кашлянул.

Пауза.

— Вы, кажется, букву эль не выговариваете?

— Да.

— Это очень легко исправить. Надо только приучить язык упираться в верхние зубы, вот так, видите, а-а-а, ложка, так, язык сюда, ложка, лошадь, класс.

— Вошка... вошадь... квас... нет, не выходит.

— Поупражняйтесь.

— Хорошо.

— Ну вот, я живу здесь, в этом доме.

— Ага! Пауза.

— А вам куда?

— Мне? Мне на Землянку.

— Это на «Б».

— Да, я знаю.

— Ну, сдавайте ваши экзамены и приезжайте учиться, а с буквой эль очень просто, поупражняйтесь.

— Спасибо, Константин Сергеевич. Большое вам спа­сибо. Спасибо вам за все.

— Ваша матушка любит цветы?

— Любит, Константин Сергеевич.

— Ну вот, возьмите у меня половину и скажите, что вам на экзамене преподнесли цветы.

Он улыбается чудесной, доброй улыбкой, снимает шляпу и мне до слез хочется поцеловать ему руку. С флоксами стою и смотрю, как захлопнулась за ним дверь. Иду наугад по улице, прижимаю язык к тому месту, на которое только что указывал мне этот добрый и гениальный человек. Уондон, уандыш, уошадь — нет, еще ничего не получается.

Экзамен сдавать я не поехал. И, словно в наказание за это («актер должен быть очень образованным человеком»), мне часто снился один и тот же тяжелый сон: словно я сижу в Нижнем на парте, а мои товарищи учатся в школе Художественного театра, и что это только и важ­но сейчас, а учиться мне в Нижнем одна бессмыслица.

...Я привыкал к Москве, и было такое гнездо в этой Москве, куда каждый день неудержимо влекло меня.

Мила мне была тогда Вторая студия МХАТ, в Милютинском переулке.

Я учился в школе Художественного театра. Наши пре­подаватели — лучшие актеры этого театра. Мы имеем возможность каждый день встречаться с людьми, взлеле­янными Станиславским. Мы учимся в атмосфере благого­вейного и бережного отношения к искусству. Мы учился правде чувств, то есть системе Станиславского. Мы узнаем удивительные вещи, мы видим пленительные спектакли. Мы живем в волшебном мире. Мы смотрим «Золеное кольцо» со Стаховичем, Баталовым и Карнаковой, «Бе­лые ночи» с изумительной актрисой Голлидэй, мы смот­рим «Сверчок на печи» с Чеховым, Вахтанговым, Хмарой, Гиацинтовой и Успенской. Мы смотрим «Синюю птицу», «У жизни в лапах», «Вишневый сад», «Три сестры», «Хо­зяйку гостиницы». Мы играем толпу гимназистов в «Зе­леном кольце», толпу ряженых в «Трех сестрах», и сча­стью нашему нет границ.

Каждый спектакль — целое открытие. О да! «Силу гармонии», о которой у Пушкина говорит Моцарт, здесь чувствовали все, начиная с великого Станиславского и кончая рабочим сцены. Этот театр был создан гением кол­лектива. У меня нет слов, чтобы передать чувства, кото­рые рождались во мне на спектаклях этого театра, — это испытали все, кто побывал там хоть раз в жизни.

Но наступило время, когда мой прекрасный храм искусства, где светлым, непогрешимым человеком по­являлся К. С. Станиславский, перед которым все рассту­пались, этот храм показался мне однажды тесным и ка­мерным, тишайшим до интимности. И я ушел, унося с собой светлый образ К. С. Станиславского, как ребенок уносит образ своего отца.

К тому же я обиделся на свою преподавательницу за то, что она заставляла меня делать этюд на тему «Ваша мама умерла и лежит в соседней комнате, а вы сидите в другой». И дальше я должен был сам придумать, что я испытываю и как себя веду.

Я сразу испугался и решил, что в эту игру я с ней играть не буду, что это неприятная игра.

Мое воображение, говорю я, пораженное глубокой прав­дой, отказывалось работать, когда преподавательница предлагала мне делать этюд, будто моя мама умерла, а я сижу рядом с комнатой, где она лежит, и думаю о ее смерти. Когда я начинал делать этот этюд, мне станови­лось стыдно. Сейчас я буду всех обманывать, воображая то, чего на самом деле нот и быть не может. И скоро я стал бегать от преподавательницы, чтобы она не застав­ляла меня больше страдать и мучиться во время этих ужасных этюдов. Сколько раз я говорил себе, что у актера должно же быть воображение и фантазия, — ничто не помогало. Я бегал от преподавательницы, как от злой колдуньи, таскавшей за плечами большой мешок с этю­дами, в которых умирают мамы, а я всю жизнь сижу ря­дом и думаю о смерти. Мне кажется, что с этого рокового этюда и начался мой глухой внутренний протест против интерпретаторов системы великого учителя русской сце­ны К. С. Станиславского.

А в общем год прошел обычно.

Весной мы все держали переходные экзамены. Отры­вок я сдал хорошо. М. А. Чехов очень хвалил меня, но на педагогическом совете постановили дать мне переэкзаме­новку в наказание за нерадивость. Я периодически бегал от преподавательницы и в продолжение первого учебно­го года так и не научился говорить как следует букву «л». Я очень хорошо помню, как после этого постановления меня разобрала злость, как я собрал все свои силы и стал упражняться. Ровно через час я уже говорил: ложка, ло­шадь, Лондон, класс... Встретив па другой день Констан­тина Сергеевича на улице и поздоровавшись с ним, я, не смущаясь, без передышки прочел на всю улицу:

С лодки скользнуло весло,

Ласково млеет прохлада.

Милый мой, милый, светло,

Сладко от беглого взгляда.

Лебедь уплыл в полумглу,

В даль, под луною белея, —

Ластятся волны к нему...

что немало смущало встречавшихся молчаливых про­хожих.

Больше я не стал заниматься во Второй студии.

**Евгений Богратионович Вахтангов**

Яушел к мятежному, пламенному ученику К. С. Ста­ниславского, который, как мне объяснили, «пересматри­вает систему». Что же это было? Руководило ли мной простое любопытство: как он смеет «пересматривать систему» непогрешимого учителя? Нет, не это являлось ре­шающим.

Меня звали улицы, по которым шел народ, пронося но Москве красные знамена, волнующие и зовущие.

Может быть, он, Евгений Богратионович Вахтангов, поведет меня туда, где поют песни, где, шагая на Красную площадь, идут в коммунизм.

Вахтангов писал в своем дневнике, что самая заветная его мечта — представить на театре мятежный дух народа, что нужно творить не для народа, а вместе е ним. Революционное бытие последних лет увлекло твор­ческое сознание Вахтангова. Вахтангов идейно отчалил от старого берега и поплыл к новому, помня о своей меч­те об интернациональном театре и о великом мятежном духе народа.

Нельзя художнику идти беспомощным к народу, сбро­сившему императорских двуглавых орлов, думал я. Ве­роятно, он воспламенит мою фантазию и укажет путь.

Я пришел на экзамен к Вахтангову с отрывком из ро­мана Достоевского «Идиот».

Соответствующе я и вел себя на экзамене, изобра­жая князя Мышкина.

Я бормотал что-то себе под нос и ковырял доску сто­ла, за которым читал, внимательно ее изучая, чтобы не выйти из круга, по системе Станиславского . Круг был небольшой: мой палец и кусок дерева. Я уткнул туда и свой нос. Я был смутно встревожен, не слишком ли сужен круг, но верил, что нашел жемчужное зерно и что отры­вок у меня сделан идеально.

Вахтангов прищурил на меня глаз, когда я кончил. Он отпустил меня, но я прочел в его глазах приговор:

«Не годится».

После этого дебюта я вспомнил, что Гоголь написал «Театральный разъезд», и захотел сыграть его в стенах Третьей студии.

Я решил, что следует спрятаться за кучу дров, сва­ленных в коридоре студии, и подслушать рецензию на свое выступление. Поблизости была выходная дверь. Я действовал стихийно, но наверняка. Я залег. Увы, на­чалась ночная репетиция. Я был на своем посту, не смы­кая глаз. Следовало довести игру до конца. Этого требо­вала поруганная честь.

Я предвидел, что рецензия будет дурная. А Вахтан­гов давно уже был моим божеством, еще с того дня, когда я впервые увидел его в «Сверчке па печи» в роли мистера Теккельтона. Я был еще тогда мальчиком, очень любил Диккенса, и посмотреть его в театре было для меня большим счастьем. Помню, как я от волнения и необы­чайности происходящего на сцене едва переводил дыха­ние. Я любил Калеба (М. А. Чехов), я ненавидел Тек­кельтона (Е. Б. Вахтангов), но мне становилось нестер­пимо жалко, когда он, сухой и вертлявый фабрикант игрушек, вдруг на одно мгновение, в последнем акте, пре­вращался в живого человека, признающегося в своем аб­солютном одиночество. «Джон... Мэри... друзья...». Эти слова, которые произносил Теккельтон-человек, звучат у меня в ушах до сих пор. И весь он, с его прищуренным глазом, стоит передо мной совершенным воплощением авторского замысла, такой великолепный и удивительный по мастерству, что забыть его или как-нибудь ослабить это поразившее всю душу впечатление совершенно не­возможно.

Такое впечатление производила на меня еще игра ве­ликого К. С. Станиславского. Оба они — и К. С. Стани­славский и Е. Б. Вахтангов — лепили образ, как мне ка­жется, несколько иначе, чем остальные актеры. Много интеллектуальной творческой энергии вкладывали они в свое совершенное искусство.

Я в этот вечер, когда впервые увидел Вахтангова, по­верил его спокойствию «под лучом» и угадал, что это мой стиль поведения в будущем, если мне суждено стать ак­тером. Пронзительность его легкой, чрезвычайно арти­стической руки свела меня с ума от зависти. Собственно, завистью я называю преклонение. Зависть неприемлема среди художников. Это стремление к совершенству, за­конное и необходимое стремление знать лучше, усвоить секрет мастерства, его внутреннюю механику.

Так я сидел на дровах, в березовой крепости, и ур­чал себе под нос. Я урчал, чтобы не уснуть. Что же я урчал?

Да все из своего отрывка. Но глаз Вахтангова уже присутствовал, не оставлял меня, и внимательно на меня смотрел. А по тому, как он менялся, я понимал, что не все пропало.

Отрывок стал проясняться, пошел другой дорожкой. Он подчинялся глазу Вахтангова, как если бы у глаза могла быть рука, управляющая оркестром.

Удивительный был у него глаз. Он смотрел на меня и говорил: вот это лучше, а это хуже, — и никуда от него не деться.

Я люблю такие глаза. С ними правильно ощущаешь себя в сценическом пространстве.

Л ночь длилась, и было не очень удобно на дровах и не очень тепло...

Но я не покинул своего поста.

Бывают в жизни такие минуты, когда нужно слушать вокруг: спиной, плечами — и сквозь стены и все пони­мать без слов.

Это была именно такая ночь.

Настал час разъезда. Кто-то ушел молча. Я подумал: пожалуй, если все будут молчать, дело плохо.

Наконец заговорили:

— А как тебе понравился этот идиот?

Кто-то бархатно ответил: «Гроб», — и хлопнула дверь.

Я давно слышал это слово плечом, затылком и сквозь стены.

А сейчас это был просто плагиат. Слабая копия того, что я уже знал, только без стука двери. Дверь была му­зыкальным оформлением, не больше. Но мне было не до музыкального оформления. Я бросился наверх и нашел Вахтангова.

Я подошел к нему. Он стоял, я встал рядом. Он ждал, я начал:

— Вы меня не приняли?

— Нет, вы неврастеник.

— Этого не может быть, — сказал я. Но как сказал! Я сказал так, как научил меня Вахтангов, когда я сидел за дровами. Я сказал вдохновенно! Я унес часть его пла­мени. Он был мое божество, но не заметил, что я украл у него искру божественную, чтобы стать его учеником.

Он отступил, угадав свое пламя. Он склонил голову и сказал:

— Ну, хорошо Вы меня убедили. Вы приняты.

Я ушел, чтобы вернуться на другое утро и уже не оставлять его до конца дней.

Так я сделался учеником Евгения Богратионовича Вахтангова.

Кто не помнит Вахтангова в пять часов утра, после ночной работы, когда он, легкий-легкий, тающий от бо­лезни, выходит на Арбат, поднимает шляпу и исчезает, чтобы через два-три часа начать новую репетицию!..

...И вот он уже в «Габиме», в низком маленьком зале. Все бодрствуют, засыпают только нечаянно, от уста­лости. Вахтангов работает вдохновенно. Во время репе­тиций звенел веселый, заразительный смех. Это Евгений Богратионович морщил бровь, прищуривал глаз, говорил ясные, точные вещи, шуткой помогая заблудившему ак­теру. В последние годы он разучился спать, его мучила болезнь. И он искал людей, которые бодрствовали бы вме­сте с ним и так же, как и он, разучились спать. Если в Третьей студии к Евгению Богратионовичу относились с благоговением, то в театре «Габима» его любили страст­но, не раздумывая, понесли на руках и назвали своим пророком.

Столик в зрительном зале, за ним Евгений Богратионович. На столе цветы. Идет прогонная «Гадибука».

Тонкая девушка как будто тает в белом свадебном платье — ее выдают за нелюбимого. Нищие веселятся на свадьбе — печать горя и смерти на их лицах. Богатые манекены перед носом этой бедноты, осторожненько под­няв платье, чтобы не замараться о лохмотья, торжествен­но шествуют на свадьбу. И снова возникает эта чудовищ­ная пляска нищих. Мы видим в ней мастера, расколов­шегося на многоликую толпу, — это его рука, руки Вах­тангова, это его глаза и улыбка. Нищие пляшут и скалят зубы и машут костлявыми руками; каждое лицо, каждое движение — его собственные. А кругом пустыня, стоит только отойти на два шага, пусто и мертво. Зажигают све­чи... С девушкой будет худо, это ясно. «Дыбук», — (говорит прохожий, и из далека-далека снова возникают лохмотья нищих. Трагедия, в которой сгорают в безумной и исступ­ленной экзальтации ослепшие, оглохшие и немые люди в пустыне ветхозаветных пророков. И плачет рассыпаю­щийся от старости старик, фанатик своей религии и дрях­лого, как сам он, мира Адопая. И неподвижно у одиноко­го свадебного покатого стола стоит девушка, утопающая в черном бархате. Ее венчают с «Дыбуком», духом умер­шего возлюбленного. Свечи падают на пол, конец акта.

Трагически кончается «Гадибук».

Третий акт был сделан так, как будто Вахтангов лич­но его написал. И снова, как в начале, из абсолютной тьмы возникает музыка, но совсем не та, что в «Турандот». Я шел домой потрясенный, снег хрустел под ногами, молодой месяц мелькал сквозь сетку голых сучьев.

Когда Элиас поет «Песнь песней», думал я, он забы­вает все, и есть только человек и его любовь. Все это я видел уже в школе в процессе студийной работы, все это было мне давно знакомо... Но было и еще что-то, совер­шенно новое...

Если бы, думал я в ту ночь, сопоставить МХАТ с го­голевским «Портретом», то Вахтангову следует предоставить роль Черткова, который принялся его рассматри­вать. Он обмакнул в воду губку, прошел ею по холсту и еще более подивился необыкновенной работе. Лицо ожи­ло, и глаза взглянули на него так, что он даже вздрогнул и, попятившись, изумленно произнес: «Глядит, глядит человеческими глазами... Что это? — невольно вопрошал себя художник. — Ведь это, однако же, натура, это жи­вая натура». И Вахтангов, суровый, с мечтой о мятеж­ном духе народа, долгое время оставался один на один с этими настоящими, натуральными человеческими глаза­ми и усердно очищал этот древний портрет. Вряд ли мы ошибемся, уподобив «Гадибук» одному из наиболее вни­мательных рассматриваний старого портрета.

В эти годы Вахтангов пламенно искал во всех на­правлениях, решал самые разнообразные задачи.

Помню, когда я шел держать экзамен в Третью сту­дию, я сказал одной из своих преподавательниц:

— Я плохо знаю систему.

— А вы знаете, — ответила она мне, — Евгений Богратионович уже ушел от «переживания» по системе. Там, у себя в студии, он работает как-то по-новому.

В ту пору Вахтангов работал над спектаклем «Чудо святого Антония» Метерлинка. Вот этого я действительно не видел еще в других студиях. Те же задачи, то же об­щение, те же куски, но все это звучало совсем по-новому.

«Чудо святого Антония» — ироническая издевка Вахтангова над тем классом, против которого восстал русский пролетариат. Вместо былого психологизма, инди­видуалистических переживаний был человеческий мате­риал и гениальный скульптор, который лепил из него яркие фигуры. На светлом фоне декораций с необычай­ной выразительностью располагаются группы мужчин в визитках и фраках, напоминающие воронов. Корректно и сдержанно встречают благонравные буржуа смерть сво­ей родственницы, затаенно мечтая о наследстве. Но вне­запно появляется святой Антоний. Он совершает никому не нужное чудо: воскрешает умершую... О!.. Как встре­пенулись черные вороны, застывшие в ханжеской скор­би! Какое смятение... Как играют руки, как разработано каждое движение! Мастер лепил сознательно, отчетливо, дышалось свободно и легко, как под небом Ятаган, где добывают знаменитый белоснежный, прозрачный мра­мор. Каждая фигура восхищала своей отделкой...

Идя от свойств материала, от актерской индивидуаль­ности, Вахтангов дал возможность Ю. А. Завадскому сыграть своего Антония. Трактуя Антония как простого мужичка с хитрецой, Вахтангов говорил: «Это не чудо, нужно вытравить окраску метерлинковского Антония». Но свойство материала громко заявляло свои права, ак­тер встал на страже автора. Вопреки всем спорам и раз­думьям, образ Антония смотрелся как решенный образ, он подчеркивал окружающий его страшный мир, контра­стировал ему. Спектакль «Чудо святого Антония» похо­дил на прекрасный паноптикум с вылепленными воско­выми фигурами, и единственный живой человек между ними — Антоний. Поведение каждого действующего лица доведено до предельной ясности, как бы пунктиром про­черчены все роли, от начала до конца, в их причудливой взаимосвязи. Зрители, неотрывно читая сюжет, следят за его движением и внешним воплощением, запоминают бле­стящие штрихи, яркие детали, скульптурно отработан­ные рукой мастера. Зрители как бы присутствуют при процессе ваяния: играют так четко, пластично, что нет сил отвести глаза...

Совсем иной мир возникает в итальянской сказке Карло Гоцци «Принцесса Турандот». Здесь нет натура­лизма, это ироническое противопоставление правде чувств, ибо это прежде всего сказка. «Мы обманем, что переживаем», «Театр не есть жизнь», «Театр есть театр», «Мы играем в переживание», — это звучало для всех нас ошеломляюще, это была революция. «Проба нового теат­рального пера!», «Театральный трюк!», «Обман зрения и чувств!», «Блестящая театральная авантюра!» — разда­вались голоса. Но вопреки всему комедия масок Карло Гоцци совершала свое победоносное шествие: студенты, рабочие, учительницы, доктора, священники, сестры ми­лосердия, адвокаты, торговцы мылом — и те приезжали из Замоскворечья. Пышная купчиха шелестела старин­ными шелками в первом ряду, барышни стекались на «Турандот», как на паломничество. «Турандот» назвали в одном доме собачку, в другом — кошечку. Появились духи «Принц Калаф». Под вальс «Турандот» танцевали на вечеринках. Спектакль «Принцесса Турандот» проник в быт, стал модой, имена актеров Завадского, Мансуро­вой, Орочко была у всех на устах.

Все последние работы Евгения Богратионовича Вахтангова были блестящи, и каждая из них открывала но­вые пути, давала гениальные решения спектаклям.

Если в сказке «Турандот» воскрешен условный театр масок, народный балаган с легкими злободневными интер­медиями-импровизациями, так остроумно и талантливо разыгранными Щукиным, Горюновым и Симоновым, то в «Гадибуке» оправданно звучало глубоко психологиче­ское решение спектакля, ибо это была вечная тема тра­гической любви — тема Ромео и Джульетты, издавна бытующая в литературе и преданиях всех народов мира.

Последние спектакли Вахтангова образуют в моем со­знании как бы треугольник, в котором я вижу волшеб­ную радугу из своего детства, и в одной руке я держу вы­сокое: «Песню песней» о несчастной любви — «Гадибук», а в другой — блестящий памфлет, бичующий уродства, ханжество, лицемерие, ложь и холодный эгоизм — это спектакль «Чудо святого Литания». Сверкающую радугу образует поэма о светлой радости победившей любви — «Принцесса Турандот».

Сказка Гоцци — чудесная лебединая песня мастера Вахтангова.

...Слово «мастер» всегда начинает звучать в эпохи расцвета искусства. Так, эпоха Возрождения сохранила нам ряд имен старых мастеров. У них были свои мастер­ские, вероятно, пыль в этих мастерских была разного цвета. Благоговейно трепетали ученики и шептались, когда же мастер входил, они замолкали и не решались взглянуть ему в глаза. Ученики делали все, что говорил им учитель.

К именам старых мастеров можно смело присоединить имя Евгения Богратионовича Вахтангова. Он соединил в своих руках волшебные нити театра, и как Парка, прял эту сказочную нить.

Часто Вахтангов казался суровым, когда уверенно и убежденно возделывал благоухающий и плодородный участок театральной земли.

В руках его актер превращался в послушный мате­риал, из которого он буквально лепил, иногда тесал, ино­гда обламывал... Но актер существо живое: бывало, он и протестовал. Ему казалось, что у него есть свое мнение, свое понимание роли. В таких случаях Вахтангов слушал молча. Но все, кто видел, как смотрел его глаз, как улыбка блуждала на его губах, понимали, что истина в ге­ниальных руках Вахтангова.

Слово «мастер» в стенах Третьей студии звучало не­даром. Оно звучало, звучало серьезно и по достоинству.

Я ходил по коридорам Третьей студии застенчивый, как барышня. Не прыток был. Ну и, конечно, встречал иногда мое божество Я принюхивался к стенам, и лучше всего мне было по-прежнему за дровами. Этот кабинет мне пришелся по душе, там пахло березовым деревом.

Конечно, я изучал старших. Они были великие при божестве и, казалось, светились насквозь от его лучей. Все было трепетно в те годы для моего неопытного серд­ца. Я очень поджал хвост. Все они были старше и умнее меня. И, конечно, все одарены несомненным талантом. Они были «Совет». Я же был ученик. Чего только не за­мечал я в их глазах! Чаще всего это были глаза, в ко­торых я тонул, барахтался, не находил дна. Я скоро пе­рестал смотреть им в глаза. И ходил, опустив голову. Я был виноват, что я настоял на своем и меня приняли. Я был принят бездоказательно, без оснований к тому. Никто не видел, почему мое божество изменило решение. Я незаконно вошел в студию, вопреки здравому смыслу и логике. Об этом я читал в глазах, когда тонул.

Это продолжалось, пока я на зачете не сыграл «Снегу­рочку» А. Н. Островского с Верой Бендиной. Естественно, что в студию шли не только актеры, туда приходили и бу­дущие режиссеры. Среди них я заметил молодого человека — Сергея Ивановича Владимирского. Он захотел ставить «Снегурочку», а я захотел играть, ибо мне нужно было стать законным учеником студии. Снегурочку он мне не дал сыграть. Я еще тогда не умел играть женщин. Ее играла Вера Бендина. Она была тоже ученицей Вах­тангова.

Как отделить в сознании пьесу Островского от оперы Римского-Корсакова, я не знал. Наш режиссер возился с нами очень долго. Я играл расточительно, а он застав­лял меня быть экономным, играть в зрительный зал. Однажды я зарычал на него. Он поставил передо мной ширму, а я решил, что это незавидная вещь — сидеть за ширмой, как в коробке. Тогда он оставил меня в покое. Через час я заскучал: мне показалось, что коробка со­всем невыразительная, а Снегурочка не умеет составлять простые буквы в слова. Мне стало неинтересно. Но тут режиссер дал мне роль Весны и заставил бросать через коробку вуаль. И вдруг я стал от вуали Весна!!! Вуаль была зеленая. Но очень скоро я снова зарычал. Мне опять не хотелось прятать голову в коробку. Я хотел и головой играть Весну. Он настоял, чтобы я играл ее без голо­вы — голосом. Я снова бросил вуаль через коробку, не веря, что выйдет толк. Однако почувствовал, что вуаль лучше моей головы, а голос совсем как вуаль. Все же вместе получается — Весна. А когда он дал мне бумаж­ные цветы, я совсем обрадовался и больше всего любил забрасывать цветами Снегурочку. Еще в «Снегурочке» я любил Леля. Золотые стружки на голове (парик Леля) мне нравились.

Вера Бендина стала Снегурочкой, как только надела белую пушистую шаль, а ручки спрятала в рукавчики. Мне было весело с ней играть. Деда Мороза я очень ловко изображал в простыне. Мороз у меня получался очень горячий, темпераментный от слов: «Здесь красно, там си­не, а тут — вишнево». Режиссер сказал мне, что это не­верно. Я стал дуть метелью. Он засмеялся и оставил мою метель. Я зарычал. Он не испугался. Тогда я бросился и сыграл снежную бурю простыней. Оп сказал, что это хо­рошо. Я тоже остался доволен.

Вскоре он заставил меня еще раз зарычать в том ме­сте, где Снегурочка должна была растаять. Она же не таяла, а просто лежала на полу. И я видел, что она не тает. Он уверял, что ее нет, что она уже растаяла. Чтобы убедиться, что она не растаяла, я хлопнул ее. Так это и осталось. После я всегда ее хлопал, приговаривая: «Вста­вай! Представление кончилось». Она вставала — и мы кланялись.

«Снегурочку» мы готовили к студийному зачету. Он состоялся весной. Меня усыновили. После показа «Сне­гурочки» я уже не был подкидышем. Меня, Верочку Бендину и Сергея Ивановича забросали цветами, когда мы кончили играть. Успеху нашему радовался весь коллек­тив. И «Снегурочку» поставили в программу школьного спектакля студии для публики.

Но тут среди бела дня грянул гром. «Снегурочку» сняли неожиданно и бесповоротно. Дело было в том, что «Принцесса Турандот» еще не вышла на публику. А «Снегурочка» открывала секрет постановки раньше, чем это было нужно. Мы слишком поспешно усвоили уроки Вахтангова. Мы бывали на его репетициях и, разу­меется, унесли часть его божественного пламени в наш русский балаган. Тем более что мне-то он был знаком с дет­ства. Я мигом узнал его и, разумеется, тявкнул радостно.

Балаган не стесняется, что обманывает публику. Его иллюзия откровенно подчеркнута — это иллюзия в чис­том виде. Балаган обычно беден и поэтому хитер на вы­думки. Он экономен и умен. Балаган больше рассчиты­вает на фантазию зрителя и верит, что с этой фантазией далеко уедешь. Балаган любит подзадорить публику. Он снимает маску и показывает жизнь, а потом снова со­здает иллюзию и берет в полон воображение зрителя. Он любит внезапные антракты, чтобы дать понюхать, что та­кое жизнь без иллюзий и чтобы зритель захотел: «Да­вайте скорее дальше иллюзию». Он разжигает зрителя, дразнит его красным цветом тореадора.

Все это мы усвоили, мигом разгадав, в чем тут дело... Не прошло и месяца, как мы уже раздували огонь Вах­тангова, пока «Снегурочка» не растаяла. Эта игрушка удостоена была высшей похвалы моего божества. Он сказал: «Это я сделал».

Наш балаган закрыли, мы взяли ого и унесли из сту­дии. Мы унесли его в новое помещение, находившееся неподалеку от студии — в Полуэктовом переулке. Квар­тиру в Полуэктовом переулке описывает В. Б. Шклов­ский в своих воспоминаниях о Маяковском. Мы унесли его именно сюда, где Маяковский готовил плакаты РОСТА, сочинял и рисовал. Я не застал Маяковского в этой квар­тире, он уже уехал, но воздух остался удобным для искус­ства. Там состоялись спектакли «Снегурочки» для нашей публики. Это были друзья и знакомые. Встречая 1945 год у Л. Ю. Брик, мы вспомнили Полуэктов. Я до сих пор люблю Полуэктов переулок, как любишь тетради, в кото­рых когда-то учился писать палочки и которые мама сбе­регла у себя в столе на память.

Вскоре пас заметил А. В. Луначарский. Он пришел на спектакль и оставил несколько похвальных слов в нашей школьной тетради.

«Снегурочка» Яхонтова и Бендиной хорошенькое, ми­ленькое, ранневесеннее зернышко, из которого вырастет чудесный, ароматный и совсем новый цветок.

А. Луначарский».

Я был щенком и не придал особого значения этому предсказанию. Я учился в школе и не собирался остав­лять ее. Нам было «море по колено». Мы были основа­тельно молоды. Нам было весело. В Москве было шумно. Шумели главным образом театры или нам так казалось, ибо мы тем и интересовались: где, что и как? Это было необходимо и естественно. Это было наше дело.

Я еще не подозревал тогда, что я останусь один. Я рос для театра, я мечтал стать актером в театре Вахтангова.

«Снегурочка» стала выезжать в школы. Детям она очень нравилась. И наши зрители и мы неизменно остава­лись довольны друг другом. Влюбленность в «Снегурочку» я сохранил и по сию пору. Она сделала меня законным сыном Вахтангова.

...В 1921 году, когда страна только что вздохнула от последних битв с белобандитами всех мастей, я по со­стоянию здоровья был направлен в санаторий в Кисло­водск.

Путешествующие молодые люди отчасти ротозеи, а подчас внимательные обозреватели достопримечательно­стей, встречающихся им на пути, ибо где-то в глубине души они уверены, что их ждут необыкновенные при­ключения.

Добравшись до Минеральных Вод и дожидаясь по­езда на Кисловодск, молодой человек купил ветку вино­града и лиловую астру, как вдруг мимо него прошла стройная смуглая девушка.

Просидев в вагоне трое суток, он соскучился по своей привычной аудитории друзей, без которых ему было труд­но репетировать. Он тут же решил остановить девушку и предложил ей почитать стихи. Прочитавши Блока («Чер­ный вечер, белый снег»), он получил в награду адрес ее сестры, живущей в Кисловодске.

Прибыв благополучно в Кисловодск, молодой человек сорвал красную ветвь винограда, перебросил ее через пле­чо и с томиком Пушкина в руках направился по указан­ному ему адресу.

Что может быть веселее солнечного дня па юге? Пла­менели клены, праздничные блики солнечных лучей па­дали на дорожку.

Я был путешественником, ушедшим из своего села ис­кать счастье по свету.

Открою секрет: я был в «кругу» по системе Стани­славского. Я был Пер-Гюпт и еще из Москвы, пускаясь в путь, приступил к репетициям заданного в школе «от­рывка».

Молодой человек тотчас же нашел дачу, сад, взбежал на террасу с такой непринужденностью, как будто всегда здесь бывал, и предстал перед худенькой девочкой. На его вопрос: «Тут ли живет Лиля?» — она широко раскрыла глаза и прошептала: «Да».

Так я познакомился с Лилей Поповой и тем милым се­мейством, в котором она жила.

Мы уже успели пообедать вместе и черную козу доили вместе — я держал хрустальный бокал, а она доила. И уже пьем кофе и жарим лепешки, замешанные на нарзане.

И я читаю:

Мне мало надо:

краюшку хлеба,

да каплю молока,

да это небо,

да эти облака.

Я успел уже многое сообщить им между обедом и козой. Я понимал, что я обязан поделиться с ними — я приехал из Москвы, а они так долго были отрезаны от нее гражданской войной. Не задерживаясь, я сообщил, что учусь у гениального Вахтангова, и они тотчас же влюбились в моего учителя. Приметив это, я, не откла­дывая, сообщил кое-что о системе Станиславского и, по ходу беседы, сыграл им Пса из «Синей птицы» М. Метерлинка, ловко маневрируя между кувшинами с кленом и гвоздикой. Напевая: «Мы длинной вереницей идем за синей птицей», — я ничего не перевернул, чем в особен­ности и привел всех в полный восторг. После этого я до­гадался, что в их жизни я «происшествие», и даже тай­но льстил себя надеждой, что «чрезвычайное происшест­вие». Я прекрасно понял, что они рады моему появле­нию и, что самое важное, они сродни мне, моему искус­ству. Наконец я нашел необычайно приятную аудито­рию. Это означало, что можно репетировать и репетиро­вать хоть трое суток подряд — все равно никто не уснет, все будут тихо слушать и слушать, не спуская с меня глаз. Внутренне я ликовал, но не подавал виду, продол­жая читать и рассказывать.

Ничего, что нет света... Я зажгу вот эту свечу и сы­граю им монолог «Скупого». Прекрасно... Теперь, пожа­луй, я прочту им «Каменного гостя»... Превосходно... Я тотчас же исчезаю в саду, освещенном великолепной луной, и, рысью обежав дачу, возвращаюсь на террасу, восклицая:

Дождемся ночи здесь. Ах, наконец

Достигли мы ворот Мадрита!..

С той поры я каждый вечер появлялся на знакомой террасе. По вечерам в комнатах становилось холодно. В саду, к самым окнам, приходила и оставалась до рас­света холодная луна. Лунные пятна раскачивались на ветках елок, и, случалось, прыгали в комнату, отражаясь в зеркале. И лунным пятном казалось беленькое платьи­це девочки, затерявшейся в этих комнатах среди людей, приходивших на мои репетиции.

Я уже знал, что я не только «чрезвычайное происше­ствие», но и «явление». Эту краткую рецензию мне уда­лось однажды подслушать, когда на рассвете расходи­лись гости. На следующий день они вернутся снова и «обязательно еще раз послушают».

Прощальный вечер наступил внезапно, без преду­преждения. Я принес огромную охапку астр и объявил: завтра утром я уезжаю в Москву.

Цветов так много, что они лежат пока просто в крес­ле, у письменного стола. В полумраке комнаты астры засияли под лучом настольной лампы, как под светом рампы.

— А ваш концерт? — огорченно спросила Лиля.

— Концерт пришлось снять. Хотите, я оставлю вам на память свой плакат?

— Л как это сделать?

— Мы унесем его из театра.

— Хорошо.

И мы идем через сад, к дальней калитке, где ноги утопают в кленовых шуршащих листьях. Оттуда — к те­атру.

В Кисловодске по вечерам безлюдно. Легкий туман. В темноте, у городского театра, большой плакат:

**КОНЦЕРТ ВЛАДИМИРА ЯХОНТОВА**

**В ПРОГРАММЕ. ПУШКИН**

**1. Пир во время чумы**

**2. Моцарт и Сальери**

**3. Граф Нулин**

«Мы длинной вереницей идем за синей птицей», — напевая, воду свою маленькую спутницу за руку.

Взяли плакат и понесли обратно. Скоро он стоит на террасе.

Всю ночь до утра сияют в кресло белые астры, мок­рые от росы.

Всю ночь я исполняю моим новым друзьям програм­му несостоявшегося концерта.

Кисловодск на всю жизнь запомнился мне нашей встречей, и почему-то, вернувшись в Москву, я никогда уже не забывал эту осень.

...Без школы и без театра я остался после того, как проводил Вахтангова...

С богом, в дальнюю дорогу!

Путь найдешь ты, слава богу.

Светит месяц; ночь ясна;

Чарка выпита до дна.

Это было в ночь с 30 на 31 мая.

Вахтангов лежал недвижимо, со скрещенными рука­ми на груди, со сжатыми, скорбными губами.

В неминуемо наступающем утре сквозь тяжелые чер­ные шторы уже пробивался в студию солнечный луч, и в луче мы стояли и вглядывались в любимые черты на­шего учителя.

Быть может, так очень давно, тому много столетий, на ступеньках мраморного портика стояли ученики Со­крата...

Проходила ночь. Тишина. Горели тяжелые канде­лябры...

Я стоял над ним и читал, строго, четко, вдумываясь в слова.

Он слушает в последний раз, скорбный и недвиж­ный...

Душно от цветов. Они белые, их приносят и прино­сят...

Ночь проходит.

Пропел петух. Скоро. Нужно спешить! И слезы па­дают на книгу, не бутафорские, неподдельные слезы!..

Неужели все это не сон, нескладный сон?

И разве эти холодные руки и белое-белое лицо вы­леплены не из воска?!

Сейчас вот я закричу что есть силы, что давно пора кончать и чтобы давали занавес над этим жестоким, не­лепым представлением!..

Я плохо понимаю, почему так затягивают последний акт...

И почему так странно бегут и бегут слезы...

Поют и несут его...

В шеренгу стоят с красными знаменами комсомоль­цы и салютуют Вахтангову, пропуская его мимо себя. Но почему не идут сюда мастера и не отдают дань ху­дожнику, учителю, почему музыканты не играют Бетхо­вена, почему скульптор не лепит эту сухую, холодную, подернутую тлением голову? Почему гениальные ар­тисты не читают самое его любимое и дорогое?

И вот стучат молотки...

Могильщики, как в «Гамлете»...

И вот кидают в эту глупую яму цветы и опускают его...

О, как бегут слезы...

Шумят деревья. Шумит высокая трава. Звонят в мо­настыре к вечерне.

Смотрю на все, что от него осталось, — на этот холм, на белые цветы, и ухожу один... Туда, в поле...

Развевает волосы мои ветер, и один я ухожу все даль­ше и дальше, туда, где, кажется мне, догоню его и где земля сливается с небом...

Я хочу еще раз в жизни испытать очарование вах­танговских ночей, то ночное волнение и вспомнить те утра, когда мы выходили из студии после репетиций.

Всю жизнь я буду стоять перед тобой, опустив голо­ву, и ты, живой, никогда не уйдешь из моей памяти.

Незабываемы эти дни прощания с исхудавшим и любимым человеком, которому:

«...жить и жить,

сквозь годы мчась»,—

как говорил Маяковский.

Театр осиротел. Л я еще по-прежнему в школе. Одна­ко я не могу без моего божества понимать: что и как? Я стал придирчив и подозрителен. Мне все казалось, сейчас вот возьмут и не так повернут. Ошибутся.

Вскоре меня исключили из студии за отсутствие та­ланта, и снова я стал незаконным сыном Вахтангова. Та­ким остаюсь и по сию пору.

Мама еще раз сказала — из тебя ничего не выйдет. Ты пропал.

**Поиски пути**

Мой великий учитель умер, не указав мне пути, но кое-что я прочел в его глазах. Я усвоил одну из его за­поведей: веруй в себя. Артист — творец всего, что его окружает, и самого себя. Человек настолько совершен­ное создание, что ему требуется очень немного: ино­гда — платок, иногда — свеча, голос, руки, коврик на площади — вот, может быть, и все, чтобы объять мир и подарить его зрителям, то есть своему народу. Эта за­поведь требовала проверки. И тогда создана была сказка Островского «Снегурочка».

Но, соразмеряя эту юную игрушку с требованиями времени, я сомнительно покачивал головой: держу ли я ключи к сердцу народа, таская по Москве маленькие ширмы своего первого спектакля? Формирование молодой Советской республики, новый мир, возникающий на наших глазах, новые книги и понятия — все это волно­вало меня, и я скоро оставил где-то маленькие ширмы, позабыв о них навсегда.

Может показаться, что для меня не было трудностей и что я не колебался и с легким сердцем, будучи уверен в своей правоте, покинул стены МХАТ, перешел к Е. Б. Вахтангову, оттуда в театр Мейерхольда и вышел затем на свою дорогу. Что я знал, как наиболее пра­вильно следовало поступить, и соответственно с этим и поступал, осуществляя свой план сознательно и твердо.

Дело обстояло несколько иначе. Москва была подоб­на Вавилону, где искусства, словно сговорившись, пели не в лад и каждое на свой особый мотив. Это был вихрь мыслей и направлений, среди которых существовали столь прихотливые, но исследовав их природы, нельзя было в должной мере их оценить: отринуть или принять. Вавилон рухнувших социальных категорий старого общества завершал свой путь, поднимая теат­ральные занавесы многочисленных театров Москвы, от­крывая выставочные залы с живописными полотнами, концертные залы, где еще допевал свои последние песни Шаляпин.

В Москве тесно, пестро и по-ярмарочному шумно от разноголосицы, споров и вихрей различных мнений, сталкивающихся в ожесточенной борьбе.

Что же произошло со мной, когда, попав в храм сво­его детства, я внезапно его покинул? Можно ли через много лет ответить на этот вопрос?

Мной руководило тогда желание выйти на основную дорогу своего времени.

Тишайшая работа по воспитанию будущих артистов в стенах МХАТ, стремление изолировать своих воспи­танников от влияния ярмарочных шумов, студийная ти­шина и тихие глаза, смотрящие внутрь себя, меня пу­гали и отталкивали. Я бегал от педагогов, внедрявших в нас основы гениальной системы Станиславского. Меня и влекло к этой божественной тишине храма и в то же самое время заносило в сторону, куда-то туда, откуда не­слись столь многоголосые и нестройные звуки. Они при­влекали меня своей новизной, а все, что неведомо, каза­лось мне тогда, должно быть изучаемо и проверяемо.

Я ушел, следуя своей давнишней, еще детской любви к ярмарочным чудесам, народным балаганам, ушел, чтобы насладиться незнакомыми звуками, и попал в изысканнейшей итальянский балаган (комедия масок) на рус­ской почве, сдобренный тончайшей, артистичнейшей иронией самого мастера Е. Б. Вахтангова.

Называя Третью студию Е. Б. Вахтангова «итальян­ским балаганом», я не хочу ни унизить, ни осмеять этот благословенный дом на Арбате, где я насладился пол­ностью великим и красивейшим таинством рождения спектакля. Слово «балаган» у нас стало словом бран­ным. И, если хотят что-то обругать, его обычно вспо­минают, это чистое народное словцо. Я же имею в виду древнейшее искусство: общенародное, прямое, дерз­кое и театральное в своей основе. Я снимаю шляпу пе­ред ним, как и перед искусством цирка или же как перед рождественской елкой, своеобразное обаяние которой вряд ли кто станет отрицать.

Я стал быстро забывать дорогу в Третью студию, но часто заходил в разные места, где черный ход называет­ся артистическим. Тревога не покидала меня.

Я ученик Вахтангова... Но надо идти дальше. И я иду... На своем театре, который я должен создать, кото­рый уже создаю, — думал я, — я буду революционером пламенным и неугомонным. Вахтангов сделал мне боль­шую честь: сказал, что я пытлив и талантлив.

Я ходил по улицам и продолжал репетировать.

Блистательно шла «Принцесса Турандот», делая ан­шлаги.

Маяковский сочинял стихи на обложки конфет, рек­ламные плакаты с его стихами украшали витрины ма­газинов и стены домов.

Комсомольцы, мобилизованные партией, встали за прилавки Центрального Мосторга, в котором я, остав­шись без театра, руководил драмкружком. По окончании торговли они приходили в свой клуб и готовились к оче­редному спектаклю Ставили «Пугачева» Есенина, гото­вились к антирелигиозному карнавалу — приближалась пасха и Первое мая.

Театра для меня не было. Я не учился, а учил. Учил комсомольцев, тоскуя о своем театре, о школе, об учи­теле...

В те годы я больше всего протестовал, не соглашался, пробовал.

Что означало в те годы пробовать, объясню подроб­нее. Это означало читать прозу или стихи вслух, сравни­вая и сопоставляя. Слова у Маяковского отличны от слов Есенина, у Пушкина — от Державина.

Русская литература!.. Какое это глубокое, обширное и вдохновляющее понятие! Читать и читать русскую ли­тературу, знать ее, помнить интонации авторов и тон­чайшие оттенки их многоголосой и разнообразной речи.

Достанет ли на мой век трех-четырех десятков лет, чтобы усвоить богатства русской литературы и вынести их на сцену?

Достанет ли на мой век времени, чтобы все попять, переволноваться, отлюбить и вновь беззаветно служить русской литературе? Она обступала меня, поглощала, суток было уже недостаточно.

Проверить на голос, проверить на сердце, на мысль, сделать выводы — вот основное, главное, без чего не про­живешь ни сегодня, ни завтра.

О, русская литература! Я преклоняюсь перед тобой.

Школа осталась позади, она продолжалась по соб­ственному желанию и потребности в ней.

Школа — это книги, которые созданы для того, что­бы их раскрывали, перелистывали страницы, читали.

Молодой человек занимался перелистыванием страниц много лет подряд. Он читал и классическую лите­ратуру, и современную, читал романы, стихи, повести, даже пьесы — «Ревизора», «Горе от ума», «Женитьбу», трилогию Сухово-Кобылина, блоковские пьесы. Молодой человек не расставался с книгами.

Он носил также с собой тетрадь, куда вписывал раз­мышления по поводу своего пребывания в стенах МХАТ. Это были экзерсисы, от которых сохранились только самые ничтожные следы, о них не стоило сожа­леть.

Но тогда, в эти годы, своему исследовательскому тру­ду он придавал серьезное значение, и ему казалось, что он потрясает основы русского театра, еще смутно пред­ставляя, что же он противопоставит этому.

Его утешала мысль, что он недаром трудится и что когда-нибудь все это пригодится в том театре, в котором он найдет свою дорогу.

Ощущение близости театра не покидало его, и от­части он был прав, когда полагал, что его театр совсем близко, неотделим от него самого.

Его все же смущала мысль, что один в поле не воин и что театр — это понятие особое, большое и сложное, не укладывающееся в одну человеческую голову. Что один — это, конечно, не театр, а просто одинокая лич­ность, возомнившая о себе слишком много. Безумием было бы полагать, говорил он себе, что один в поле воин.

Это было неразрешимо, не проверено и не доказано даже самому себе. Вот почему молодой человек размыш­лял на эту тему только про себя и далеко не был уве­рен в том, что он прав. Он захаживал по-прежнему в квартиру на Полуэктовом, где собирались друзья и где размышляли о совсем новом театре, таком театре, чтобы играть на улице, на площади, не обременяя себя лесом и холстом. Основной его декорацией тогда было венециан­ское окно в большой и пустой комнате. На фоне этого синеющего по вечерам окна он много раз читал поэмы Маяковского: «Флейта-позвоночник», «Облако в шта­нах», «Человек». Приезжающие друзья, по заведенной традиции, «чтобы было как в театре», предъявляли при­гласительные билеты и занимали места в «партере», на старом диване, табуретах, на полу. Здесь зарождался будущий театр, о котором мечтал молодой человек. Пусть будет это синее окно, думал он, настоящее небо и публика. Где-то в глубине души он был убежден, что сила театра не в нарисованном небе, но где он видел этот театр? Может быть, где-то в детстве.

Станиславский шел к настоящему «Вишневому саду», но это была только мечта и иллюзия: сад был бумаж­ный. Где же истина? Может быть, истина в силе слова? А может быть, в силе чувств? А может, и в том и в дру­гом, потому что нет слова без чувства Слова, как поня­тия, волновали молодого человека и не давали ему спо­койно спать.

И забываю мир — и в сладкой тишине

Я сладко усыплен моим воображеньем,

И пробуждается поэзия во мне:

Душа стесняется лирическим волненьем,

Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,

Излиться наконец свободным проявленьем.

Эти строки надо отнести не только к тем, кто создает, но и к тем, кто произносит вслух, — пусть встанет мир воочию и в своем обличье, тот мир, который в книге.

Так родилось искусство исполнителя. Оно существо­вало и до молодого человека: традиционно — в театре, а реже — без театра.

И слушатели находились: терпеливо, как заколдован­ные, они сидели часами. Что же это такое? Это было не­понятно и удивительно. И в чем тут секрет, сила и вол­шебство воздействия? В актерских ли данных молодого человека, в свойствах ли его голоса, или в сочетании того и другого? Но тогда дорога ясна: надо идти в театр.

Нет, не надо идти в театр, не надо гримировать лицо, играть роли.

И снова ходит молодой человек по московским мосто­вым и думает: кто же он такой?

Почему он не как все, как те, кто играет в театре? И данные у него как будто есть, чтобы играть. Надо идти в театр и наконец проверить, уяснить себе, в чем же дело.

Но как же он останется без русской литературы, ко­торая не звучит в театре, редко-редко инсценируется, и всегда это не то, что хочется. И не потому, что это пло­хо, а потому, что это уже не роман в чистом его виде — это другая форма.

Но ведь романы пишут затем, чтобы их читать, а не слушать! Зачем же роману звучать и заменять собой театр? И можно ли потратить на это молодость, а затем всю жизнь? Что из этого выйдет путного?

Каков должен быть стиль исполнения и чем при­крыться, помимо голоса? Может быть, нужна вещь в руке? Некоторые элементы обстановки? Может быть, это за­блуждение, что молодой человек держит публику только чтением? Может быть, друзья его слушают из чисто личной симпатии? Молодой человек продолжает ду­мать, а время идет, драгоценное, золотое время его мо­лодости.

Умные товарищи ушли в театр, растут, развиваются, крепнут, делают роли, живут по-своему интересной жизнью

Время идет, а молодой человек продолжает гулять без пути и дороги. Что-то он знает в глубине сердца, что-то подсказывает ему, что он прав, но очень возмож­но, что это простое детское заблуждение.

В те годы случалось иногда выступать незапланиро­ванно, неожиданно появляясь из публики. Случались веяние непредвиденные приключения. Это было время горячих диспутов и буйных и непричесанных молодых людей, доказывающих, отвергающих.

Однажды молодому человеку довелось присутствовать на вечере чтения произведений Блока, где он совершил в некотором роде чрезвычайный поступок: обуреваемый чувством благородного соревнования в поисках истины, он, взбежав на эстраду, предложил прослушать «его трак­товку «Двенадцати» Блока, прочитанных только что очаровательно, но, с его точки зрения, совсем неверно». Он, безусловно, рисковал, так как вечер всеми уважае­мой артистки окончился, затихли последние аплодисмен­ты, гасли люстры. Невзирая на расстроенные ряды зрителей, молодой человек немедленно приступил к де­лу под топот ног, хлынувших к эстраде. Вскоре насту­пила та тишина, о которой молодой человек часто меч­тал. Невзирая на постепенно и неумолимо гаснущие люстры, он благополучно продемонстрировал «свою трак­товку «Двенадцати», собрал аплодисменты и удалился.

Такого рода стихийные действия все же не приноси­ли ему ожидаемого удовлетворения, они сопровождались чрезмерной затратой сил, а главное, молодому человеку никогда не казалось, что он уходит победителем с поля боя, несмотря на явные признаки успешного проведения его рискованных операций. Он уносил с собой горечь сомнения в правильности его поступка.

Итак, решающих его судьбу событий не было и пу­тей в театр тоже не было. Была зима и сугробы — и мож­но было читать сколько угодно, все, что угодно и где угодно, например, у памятника Гоголя или у какого-ни­будь другого памятника. Репертуар расширился и гро­зил подавить исполнителя, который не мог молчать. Концерты его тех лет не оставили следа: афиш не было, пригласительных билетов тоже. Но, возможно, кое-что сохранилось в памяти тех, кто его слушал. Он давал кон­церты в казармах, в самодеятельных кружках и боль­ше всего своим друзьям. Друзей было немного, но они были: Вера Строева, Сережа Владимирский, Лиля По­пова. С последней он уже не расставался.

Молодой человек ходил в черной блузе, без галстука, с белым отложным воротничкам и в коротковатых штанах, а его спутница щеголяла в бархатном лиловом плаще своей бабушки — и так, взявшись за руки, они ходили и не унывали.

Они заходили в университет (в котором мама мечта­ла видеть своего сына) и слушали лекции по литературе, пользуясь свободой входа.

Затем шли в другое учебное заведение — в Брюсовский институт. Окруженный молодыми поэтами, Валерий Яковлевич, подобно хирургу, анатомировал стихи. Поэты записывали в свои тетрадочки сложнейшие формулы, они добросовестно учились. Молодой человек и его спутница робко садились за парту, памятуя, что математика не да­валась будущему артисту еще со школьной скамьи. И, не­взирая на трепет перед алхимией поэтической лаборато­рии, он внимательно слушал В. Я. Брюсова, поверявшего «алгеброй гармонию».

Однажды я нашел учителя, у которого не было ни театра, ни студии, ни школы. Был голос и книги, которые он создавал, но на его спектаклях «одного актера» я бы­вал. Его публичные выступления в залах, переполненных народом, я посещал и уносил с собой тему, столь согласо­ванную со временем, что лучшего материала для исполнения я не желал.

Маяковский соответствовал делам партии, стоял как бы в ее рядах, плечом к плечу с пародом. Он был словно искра, соединяющая два начала. Я увидел глашатая времени, я ощутил вибрацию его голоса, ритм, интона­цию и сделался — негласно — его учеником.

Какое же влияние оказывала на меня партия? Художник, отображающий жизнь, не может быть в сто­роне, партия для него та сила, которая пробуждает жела­ние творить. Партия будит, растит, мобилизует к дейст­вию не только личность, но и все общество. Маяковский был тогда самым верным спутником партии. Я тянулся к нему, как тянется все живое к теплу и солнцу, как тя­нешься к человеку, наиболее ярко отражающему свет. Он нашел свой путь и шел вперед, увлекая нас за собой.

Поэт творит. Актер воплощает творимое. Значит, нуж­но исполнять Маяковского. И я читал его стихи везде, где я находил аудиторию: в агитпоездах, агитпунктах, клубах. В статье «Как делать стихи» Маяковский говорит о слове, как о посаженной на зуб коронке. Его стихи также удобно сели на мой голос. Интонация его, мелодика не­обычайно пришлись мне по сердцу. Сделались необходи­мой частью моей натуры и моего актерского темперамен­та. Ходить по Москве и читать вслух ночью на пустых улицах было необходимейшим делом.

Теоретические накопления мои были тогда невелики. Стихи Маяковского слушали, затаив дыхание. Читал же я их, подражая авторскому чтению. Память у меня была хорошая: знал «Облако в штанах», «Войну и мир», «150 миллионов», «Флейту-позвоночник», «Необычайное при­ключение», «Хорошее отношение к лошадям» и многое другое.

Надо отметить, что освоение поэтики Маяковского ос­новательно расширило мой кругозор, воспитало во мне чувство нового. Гиперболичность его образов, полет боль­шой мысли — эта сторона его творчества значительно приблизила меня к времени, к сегодняшнему дню, в ко­тором я существовал, жил, работал, мечтал, рос, творил. Влияние Маяковского на мое поколение огромно. Оно сравнимо разве только с влиянием на своих современни­ков Пушкина, Некрасова, Горького. И каждому из них я отдал часть своей души, труда и многие часы или даже годы пламенного увлечения.

Со школьной скамьи меня держала на привязи рус­ская словесность. Но Маяковский оказал на меня особое влияние. Маяковский стал нужнее всех поэтов и великих прозаиков, он был необходим, как символ, воплотивший собой время.

А время было необычайное: рухнуло привычное, об­житое, претерпевшееся, знакомое с детства и вошло но­вое — новое, как в большом, так и в малом, а главное, в гигантских социальных сдвигах, разворошивших все слои населения. Это была буря, великая очистительная гроза. Сознание, что я являюсь свидетелем рождения новой и значительнейшей эпохи в истории человечества, напол­няло каждый день моего существования особым, непере­даваемым волнением. Чувство острой ответственности не покидало меня: я должен быть достойным своего време­ни. Динамичность разворачивающихся событий диктова­ла своп характернейший, стремительный ритм, учащен­ный пульс жизни. Рождались новая жизнь и новое искус­ство, а человеку, ощущающему в себе пробуждающегося художника, казалось, что он обязан спросить себя: что же он будет делать, чем жить и как, какими средствами от­разит он свое время?

Я останавливаюсь на характеристике времени в силу того обстоятельства, что во все времена отображение сво­ей эпохи — одна из основных задач всех деятелей ис­кусств. Как никогда еще, гражданская тема владела ума­ми. Как никогда еще, общественное начало для многих и многих становилось личным. Передовые силы нашего общества, пробудившийся к действию рабочий класс влияли на интеллигенцию, воспитывали ее, диктуя свои вкусы и запросы художнику. Накопившееся за многие столетия чувство несправедливости разверзлось; гроза очистила воздух. Люди дышали полной грудью, и, невзи­рая на разруху, голод, нищету, коммунизм стоял рядом, у ворот нашего сознания. Ничто, никакие силы, казалось, не могли затормозить этого победного шествия в мир совершенный и справедливый.

Озаряемые светом высшей человеческой справедли­вости, среди обломков старого, рухнувшего мира, мы шли вперед.

Книги Маркса, Энгельса и Ленина сделались настоль­ными книгами многих миллионов людей, а не только тех, умнейших среди нас, которые первые на Руси еще в под­полье читали их, проторяя нам дорогу, строя наше буду­щее — время, в которое должна была прийти и грянуть гроза. Их тернистый путь, их биографии сделались до­ступны нам. Ленин жил в Москве, в Кремле, его речи звучали на московских заводах. Он был ощутим — притя­гательно-обаятельный, великий и простой человек с ум­ными, живыми глазами.

Такого было время, такова была эта юная и вечная эпо­ха. Она пришла, она существовала. Это был плацдарм, на котором должен был существовать и мой личный путь, моя особая дорога. Этот путь следовало найти.

**Рождение жанра**

Какому же искусству я служил в те годы?

Прежде всего литературе, которую надо ставить рядом с театром, если она произносима, исполняема с эстрады, литературе, которую можно поставить рядом с оратор­ским искусством. Где-то здесь существовало свободное пространство, в которое можно было вдвинуть то, что ме­ня влекло.

Служил ли я такому искусству, или же только искал его?

Существовала концертная практика, где пели, игра­ли, на рояле или на скрипке, танцевали и даже читали литературные произведения. В общем потоке концертов между пением, игрой на рояле, танцем, случается, звучит слово. Некоторые драматические артисты читали под музыку — это называлось мелодекламацией. Казалось бы, искать было нечего. Арена существовала, и на арене дей­ствовали крупные и менее крупные мастера, делали свое дело кто как умел, лучше или хуже, с большим или мень­шим успехом.

Думал ли я тогда, что это мой путь? Что меня влечет именно такая арена? Нет, не думал. Наоборот, я боялся разнохарактерности концертных ансамблей, зависимости от только что пропетой арии, умолкнувшей скрипки, а главное, своей эпизодичности в таком сочетании.

Большая площадка, много света, очень красивое платье у певицы и чудесный голос. Она подражает соло­вью — это искусство: школа, техника, мастерство. Я стою за кулисами и слушаю. Вслед за пением мой выход. Умолкнет последняя пленительная трель соловья, от­гремят аплодисменты, и наступит такая минута, когда нужно будет выйти очень спокойно, хорошо владея со­бой, отбросить в сторону навязчивую мысль: как пре­красны трели соловья, как трудно мне после соловья, ку­да иду я с моим скромным словом? Не уроню ли я его? Достойно ли прозвучит оно и как будет принято?

Можно ли именно этому посвятить свою жизнь, если сюда приходят мастера, которые делают большое, основ­ное дело в своем доме, то есть в театре, а па эстраду, меж­ду делом, несут часть своего огня, умения, чтобы блес­нуть на десять-пятнадцать минут и снова уйти в театр, где существует большая творческая жизнь. Жить на та­кой арене можно частью своей души, а целиком и пол­ностью принадлежать театру.

Куда же я унесу большую часть себя, если здесь нуж­на частица моего таланта и умения? Где мой дом, в кото­ром я разверну основную силу своего дарования?

Придя на эстраду, я не был еще самим собой. Я на­шел себя позднее, когда встретился со своей аудиторией. Это произошло в поездке по Северному Кавказу, куда я приехал осенью 1924 года.

Я уезжал из Москвы в состоянии затянувшейся, каза­лось мне, неопределенности.

Поезд мчал меня на юг, и никто из пассажиров не знал, что молодой человек ищет своей дороги и что, кроме красивого голоса, у пего ничего нет за душой. Он ехал в те места, где нашел предмет своих исканий, как сказал бы писатель той поры, когда были модны романы в письмах. Не станем останавливаться на столь личной теме, закроем древний роман в письмах. Скажем попросту: на вокзале его встретили две сестры. Одна из них была то­карь, другая — предмет его исканий, она уехала к себе на родину еще ранней воспой. И Москва показалась вдруг молодому человеку совсем пустой — он тронулся в путь вслед за ней. И вот он среди забот и развлечений, неждан­ных и негаданных. Круг интересов не то чтобы мал, но жизнь его течет, лишенная московских тревог и волнений.

Минеральные Воды — это маленькая железнодорож­ная станция, где жизнь течет тихо и планомерно — и каждый знает свое место, свой пост. Здесь, пожалуй, можно давать концерты, учить пионеров, посещать депо, где работает токарем свояченица.

Депо — это паровозные спальни, огромные, прокоп­ченные, с перестуками, шипеньем, с подвешенными на ре­монт тяжелыми паровозами и рабочими в промасленных блузах.

Вот и репейники у рельс, обрызганные нефтью. И пах­нет хорошо. А вот и токарный цех.

Вдали у станка стоит сестра. Она обтачивает какую-то деталь.

«Наша дочка, — говорит старый рабочий. — Первая де­вушка пришла учиться к нам».

Откуда-то сверху пробивается синий луч и падает ей на голову.

Надо запомнить, подумал я, и мы долго стояли па ма­ленькой лесенке, ведущей в ту комнатку, где собиралась молодежь.

Прогудел гудок на обеденный перерыв. Многие стан­ки остановились. Все ушли. Осталась сестра (она сегодня дежурная) и стала водить нас от станка к станку. Неко­торые, проворачивающие крупную стружку, продолжали работать. «Сами работают, какие умные», — подумал я.

Сестра ходила между станками, наблюдая за их работой.

— Владимир, ты почитай нам, — сказала она,

— Обязательно, а когда?

— Я договорюсь и окажу тебе.

— Хорошо.

Шагая через рельсы, мы шли домой.

— Надо им почитать... А это что?

— Это клуб,

— Клуб? Надо зайти.

Зал в клубе пустовал. На сцене тоже никого не было. Я обследовал сцену, осмотрел занавес, кулисы, взобрался на лесенку, ведущую на колосники, и бросил оттуда розу. Цветок, описав дугу, упал на пустую сцену.

— Ты что-то сыграл?

— Да.

Поаукав, чтобы проворить резонанс, я спустился.

— Мне здесь нравится, — сказал я своей спутнице, и мы вышли на улицу.

Итак, нет ни Москвы, ни памятников, ни театров, ни музеев. Есть депо, гора Змейка, клуб, библиотека. И есть люди. И кажется, что они чего-то ждут от московского гостя. Я стал думать, перебирать в памяти все, что испол­няю.

Весь мой репертуар как-то померк, отошел куда-то, не отвечал на то главное, что все мы носили в сердце. Умер Владимир Ильич, это горе жило вместе с нами, не забы­валось.

Мы не говорили с моей спутницей о том, что, покинув столицу, мы вдруг ощутили под ногами простую землю и увидели простых людей, стоявших на своих постах и вы­полнявших то, что им поручено: одни водили поезда, дру­гие точили гайки, третьи дежурили у стрелок.

Все они ручейками вливались в большое понятие — народ. Странно, в Москве людей больше и сфера их дея­тельности шире и ответственней, но почему тут, где их только тысячи, они ближе, виднее и молчаливое ожи­дание их — «что привез им москвич?» — явственнее звучит?

И мы как-то виднее. Все в нас видно. Даже наша неко­торая неподготовленность ко встрече с ними, вероятно, уже угадывается ими, вероятно, они догадываются, что я читаю Пушкина, Гоголя. Все это хорошо, но что есть еще? Есть ли о сегодняшнем дне? Может быть, о завтрашнем?

— Что же им все-таки почитать? — спросил я после долгого молчания.

— Маяковского, — сказала спутница.

— И Маяковского сложновато. Но его обязательно надо им прочесть.

— «Двенадцать» Блока.

— Верно, Прочту «Двенадцать»,

— Да, но ты ведь приехал отдохнуть?

— Нет, это невозможно. Из Пушкина еще почитаю. Сцену из «Бориса Годунова».

— А еще что?

— И еще я прочту, пожалуй, «Графа Нулина».

— Ну... может быть...

— Конечно, это не совсем то, но... я попробую, надо проверить...

— Проверить надо.

— Еще надо прочесть «Моцарта и Сальери». Красно­армейцы слушали и плакали.

— Когда убивают гения — народ сочувствует ему, по­тому и плакали, — сказала моя собеседница.

Я согласился с ней:

— Моцарт пароду нравится. Верно. Ленин... Надо о Ленине... очень нужно о Ленине...

— Но у тебя есть.

— Мало! Надо все, все снова просмотреть и проду­мать...

— Мы сходим в библиотеку, в клубе есть...

— Сходим сейчас же.

И мы пошли в местную библиотеку.

Диспуты... Спорят... А чего спорить? Работать надо! Сложной, большой жизнью живут люди искусства в Мос­кве, а вот приехали мы сюда, и почва уходит из-под ног. Я прочту им лекцию о московских театрах. Надо расска­зать, что там делается.

Я сажусь писать лекцию. С чего же я начну? О чем буду говорить? Все театры разные и о каждом надо рас­сказать просто.

Мы из Москвы. Надо сообщить, что делают для них в Москве. Очень трудно...

Моя спутница рисует. Она делает макеты декораций и эскизы театральных костюмов различных московских спектаклей.

—- Получается интересно... Мы устроим выставку во время лекции, — говорю я ей.

— Хорошо.

Так мы и сделали. Я прочел лекцию, сделав обзор последних постановок в московских театрах, а в антракте зрители рассматривали маленькую выставку, которую я объяснял.

К нам подошел мальчик из депо.

— А почему ты не нарисовала глаза у этой актри­сы? — спросил он у моей спутницы.

— Это набросок, я хотела показать костюм и общий характер...

— А, нет, надо и глаза...

— Она сделала наброски, чтобы дать впечатление о характере роли, — сказал я в ее защиту. — Рисунок слишком мал для такой проработки.

— Ага! Понимаю, — сказал мальчик, — это заготовка?

— Вот-вот! — и мы оба засмеялись.

— Ну, если заготовка детали, — тогда можно. Знакомство состоялось, с нами подружилась моло­дежь.

Идут дни...

Москва стоит на севере, а мы, кажется, сдаем здесь экзамен на аттестат зрелости.

Но мы не говорим об этом. Мы сравниваем, какими мы были в Москве и какими стали здесь. Что же приго­дится нам: что привезли мы с собой и чему научились в Москве и что узнали, чему научились здесь?

Мы как будто беззаботно проводим время, собираем фиалки, срываем вишни прямо с дерева, поглядывая в синие небеса и отдыхая. Все это так. Но сквозь это про­свечивала напряженная работа мысли: хотелось найти се­бя, что-то новое входило в наше сознание, чему-то тут мы продолжали учиться. Это безотчетно, но это присут­ствует и куда-то зовет.

Мой концерт состоялся. И не один.

Доволен ли я результатами? И да и нет.

— «Графа Нулина» читать не надо, — сказал я своей спутнице.

«Борис Годунов» нравится, но спрашивают, что дальше? Почему только одна сцена? Оказывается, интере­сует сюжет, а не картина без начала и без конца. Тем бо­лее что звучит сильно, значит, хотят знать, что дальше.

«Моцарт и Сальери» производит странное впечатле­ние: почему-то мало аплодируют, а слушают тихо.

— Они не хотят аплодировать, они относятся серьез­но, они расстроились, потому что Моцарта отравили.

— Да, вероятно, так...

— Ты не жди аплодисментов.

— Да, пожалуй, тут что-то другое в оценке, без апло­дисментов получается.

— А ты заметил, как тихо входили с фонарями в темный зал и как мелькали огоньки красные, зеленые по рядам... Ты видел?

— Я заметил, по не понял, что это такое...

— Это они прямо с дежурства приходили... не заходя домой... Знаешь что? Давай сходим на стекольный завод. Мы в школе ходили туда на экскурсию.

— Надо пойти с концертом.

— Очень хорошо: пойдем с концертом.

— Я пойду туда... Попробую со «Снегурочкой».

— А ширмы?

— Твой отец сделает мне другие. Как ты думаешь, сделает?

— Конечно, сделает.

**Стекольный завод**

Легче в рисунке, чем в слове, видится мне молодая па­ра, путешествующая по Северному Кавказу: он в летней форме красноармейца, она в костюме, напоминающем пио­нерский.

В тот жаркий летний полдень, когда мы шли вдоль полотна железной дороги на стекольный завод, я на одно мгновение увидел нас со стороны — себя с рюкзаком за плечами, в котором были сложены самодельные декора­ции, а рядом мою спутницу. Моя рука лежит у нее на плече. Я шагаю по шпалам и играю сцену ив «Леса». Мы приближаемся к заводу. Поднимая пыль, навстречу нам несутся мальчишки: блаженство, восхищение играет на их лицах.

— Вы «Красные дьяволята»? Вы «Красные дьяволя­та»? — несется со всех сторон.

Нам очень жаль их разочаровывать.

— Да, дьяволята.

Это их вполне устраивает, и они исчезают. Можно не сомневаться, что вечер будет организован. Раньше, чем скроется солнце, они разнесут весть по всем направле­ниям. Так началась наша первая «гастрольная поездка» по Северному Кавказу.

Мы пришли в клуб. И здесь нас спросили: «Вы «Крас­ные дьяволята»? Тогда я ответил, что это сплетня. «Ну и хорошо, — ответили нам. — Картину-то мы много раз вертели, хочется новенького. До вечера — часа два, схо­дите пока к нам на завод, если интересуетесь».

И вот мы на заводе. Нам показывают, как делаются бутылки. Мы стоим в стороне, в тени, в сумраке цеха. Пе­ред нами круглая печь с жаркими глазками. Там — рас­плавленное стекло. Рабочий у станка опускает в огнен­ную лаву трубку, и через мгновенье на копчике труб­ки горит жидкое стекло. Он работает, вращая в воздухе палочку с огненным цветком. Палочка попадает к следу­ющему рабочему, он опускает ее па жаровню, и через мгновенье она попадает в третьи руки — к выдувальщику. Он бросает палочку вниз, в форму, и выдувает бутылку. Вся группа рабочих вокруг печи, как на сценической площадке, подумал я, похоже па спектакль Театра Ре­волюции.

Справа широкий квадрат открытых ворот — залитое солнцем пятно. Там обнаженная зноем степь, там кутерь­ма из человеческих тел: футбольный мяч летит в небо, виснет и падает. Длинноногие юноши бросаются к нему. Я наблюдаю полеты мяча и палочки с раскаленным стек­лом. Вот это сочетание ритма летящих палочек и мяча в небо запомнилось мне навсегда.

Наступил вечер. Спала жара. В местный клуб собира­лись ребята, старики, взрослые. Мы сидели тут же на скамеечке и наблюдали нашу публику. Было чуть тревож­но. Я молчал и думал, моя спутница не мешала мне, она знала, о чем...

«Моцарта и Сальери» или «Гаврилиаду»? «Графа Ну­лина» или сцену из «Бориса» с Юродивым? Маяковско­го— «Войну и мир» или «150 миллионов» и «Левый марш»? Стихи Каменского или есенинского «Пугачева»? А может быть, поэтов, написавших на смерть Ленина?.. Не было случая, чтобы незадолго до начала мы не вноси­ли в программы изменений.

Моя спутница посмотрела на меня.

— Ты сейчас спросишь, — сказала она, — а не начать ли так?..

— А не начать ли так? — сказал я.

Эти первые встречи с рабочей аудиторией, если не счи­тать 1919—1920 годов, времен агитпоездов, можно рас­сматривать как своеобразную школу для меня.

Концерты тех лет можно назвать пробой пера. Я слу­шал и слушал свою аудиторию, что означало: слушая вас, я ищу свой путь.

И вскоре я действительно нашел его.

Вечером после концерта наши зрители уходят сразу на завод в третью смену. Мы ночуем в чистой комнате ра­ботницы, за ситцевым пологом, а утром навсегда покидаем стекольный завод.

**«Пролетарская воля»**

На первые деньги, заработанные на стекольном заво­де, мы выехали в Пятигорск и случайно попали в сель­скохозяйственную коммуну «Пролетарская воля». Поля коммунаров бескрайни. Ветер играет, волнуя густое хлеб­ное золото. «Наши поля должны быть культурнее обрабо­таны по сравнению с полями единоличников», — говорят коммунары.

По вечерам, в короткий час перед сном, когда голубым пожаром горит южное звездное небо и уже полили огоро­ды, и все другие работы закончили, полулежа па земле, примостившись на бревнах, покуривая и обнимая своих молодых жен, коммунары вспоминают годы гражданской войны и бои за коммуну. В коммуне много молодых пар... На производственных совещаниях все чаще говорят об увеличении молочных порций. Молоко получают только дети. Стол взрослых очень прост. Но никогда не забуду вкуса горохового супа на завтрак, обед и ужин. Это был не приедающийся, всегда душистый свежий суп с домаш­ним горячим хлебом.

Нам отводят маленькую комнату рядом с клубом.

Я давал вечера, а дни мы проводили в тени фруктово­го сада. Там же я готовил новый репертуар. Не помню, как случилось, что моя спутница начала оформлять клуб. Она расписывала беленые стены, не имея понятия о фрес­ковой живописи, организовала ленинский уголок — и клуб торжественно открылся. Съехались крестьяне из округи, клуб переполнился девушками. Доклад делал один из членов коммуны, художественная часть — Владимир Яхонтов. В поздний час гости расходятся по округе, и песни тонут в темных полях.

После этого праздника мы уехали. Нам жаль было рас­ставаться с коммунарами. Мы породнились, как только может породнить людей общий труд на благородных на­чалах: «От каждого по способности, каждому по потреб­ности».

В последний раз мы совершаем путь до города. Ле­жат обнаженные поля. Жатва собрана — мы едем даль­ше. Двери теплушки открыты и вправо и влево. И вправо и влево кружится земля и кланяются телеграфные стол­бы. Мы сидим на наших дорожных вещах — на походной библиотеке, на декорациях. С нами едет еще несколько человек. Крестьянин в плаще спрашивает нас, читали ли мы Гегеля.

Так мы навсегда расстались с коммуной «Пролетар­ская воля».

Я там, считаю, съел яблок и груш больше, чем того заслужил. В этом я был твердо убежден, пока не встре­тил лет через десять в Москве одного из членов комму­ны. Он радостно сообщил мне, что нас помнят, а клуб, который Лиля расписала, еще сохранился.

Мы ходили по Прохладной, пораженные необычайно узкими улицами: они походили на сплетенные корзины, доверху наполненные яблоками. Тяжелые ветви яблоне­вых деревьев перебрасывались через сплошные, складно сложенные плетни. По этим улицам в обнимку ходят мо­лодые казаки и казачки в ярких нарядах и поют песни. Где-то совсем близко несет свои обильные воды желтая Кубань. Мощные корявые деревья свисают в воду. Там, у воды, оживление и веселье купающихся детей и женщин.

Нам сдают отдельную квартиру из двух пустых ком­нат с белыми стенами и желтыми полами. Но мы не уны­ваем и растягиваемся на полу, как кому вольготнее. От­куда-то появляется котенок и растягивается рядом — третьим членом семьи. Моя спутница пишет на полу афи­ши акварелью. Мы расклеиваем их по городу.

**«В программе Пушкин и Маяковский»**

Вечером собирается молодежь в местный театр. В пуб­лике настороженность, недоверие, но к концу вечера мы расстаемся друзьями, довольные друг другом.

Последний вечер проходит в железнодорожных ма­стерских, последняя ночь — в сторожевой маленькой буд­ке у железнодорожника. А на утро мы сидим на откосе насыпи и решаем, что делать.

— У меня жар, я всю ночь не спал. Ехать дальше, в Грозный, или вернуться в Москву? Нет, лучше к рабо­чим в Грозный.

**Грозный**

Я приехал по рекомендательному письму Ефима Филипповича Попова к его родственнику — рабочему Бондаренко. Других направлений у меня не было. Ефим Филиппович сообщал, что я очень неплохой его близкий родственник.

Поздно вечером мы въехали в город. Как в театре, горели яркие фонари между причудливыми трубами и серыми баками. Все вокруг попыхивало, вздыхало- Небо и земля потонули во мраке южной ночи, только на гори­зонте звездное море опрокинулось на землю и разлилось по холмам — то горели огни на нефтяных вышках. Нам сразу этот трепещущий ночной пейзаж пришелся по душе.

С вокзала я, как Чацкий с корабля на бал, попал в какой-то не то клуб, не то театр, где заканчивался кон­церт. Деваться было некуда, и я вышел на сцену. Я по­просил разрешения выступить. Мне разрешили. У меня кроме рекомендательного письма Ефима Филипповича была справка, что я работаю в Высшей военно-химиче­ской школе в Москве руководителем литературного круж­ка. Я понравился публике и председателю Рабиса Леони­дову. Он взял нас к себе и полошил на полу.

Рано утром мы отправились в маленьком игрушечном поезде на нефтяные промыслы. Паровозик пыхтит, но послушно тащит маленькие вагончики между голых хол­мов, тех самых, что горели вчера вечером на горизонте.

С нами едут рабочие. «Вот здесь, — говорят они, — мы оставили наши старые лачуги нетронутыми, чтобы дети знали, как мы жили». И мы смотрим на страшные норы, черные и ветхие, среди унылого грязного поля. Но вот вагончики въехали в нарядный городок. Веселые до­мики тянутся в гору, им нет конца.

От домика к домику продвигаемся в глубину холмов, тащу ажурных вышек. Мы глазеем, как зачарованные, па новый незнакомый пейзаж; нам кажется, что земля чуть-чуть дрожит от бурения. Одуряющий аромат нефти мы вдыхаем с жадностью щенят, у которых только что от­крылись глаза на мир. Нас все на этой земле восхищает.

Мы ходили около вышек, пахло нефтью. И здесь все чокало и попыхивало. Я ходил и думал, что, конечно, у меня нет, совершенно нет ни одной правильной вещи в репертуаре, что читать можно многое: будет нравиться. Но такого, чтобы до зарезу необходимо и нужно, — такого еще не было. Я уже понимал смутно, что мне нужно.

Я был в ту пору весь — напряжение, весь — внима­ние, весь — стремление угадать сущность задачи. Я был как бы под прессом огромного давления, волнующего ме­ня, неумолимо влекущего к действию, к какому-то осле­пительному поступку.

Прямого задания я не получал, но отлично его слы­шал. Я понимал, что задание существует, носится в воз­духе, что накошен, я его вот-вот возьму в руку.

И, однако, оно так просто не далось.

Анализировать свое творчество — дело почти невоз­можное. Если бы меня спросили, что вы делали на протя­жении четверти века, я ответил бы следующее: я загля­дывал в будущий день, исходя из неотложных задач на­стоящего.

Я не хотел заслонять своим «я» мое время — оно стоя­ло на первом плане, а я на втором исполнял свою партию. Этим я хочу сказать, что время требовало от нас откры­тий. Оно ставило перед нами неотложные задачи, реше­ние которых требовало и от меня немедленного ответа в искусстве, то есть в той области, в которой я работаю. Так, например, оно потребовало от меня (я называю точ­но дату, это было в 1924 г.) создания нового жанра, кото­рый на известном этапе нес определенную службу, вы­полнял неотложные задачи.

Я остановлюсь и постараюсь подробно рассказать, что такое созданный мной жанр и почему я много лет не мог уйти от него.

День утраты народного вождя Владимира Ильича Ленина навсегда вписан в историю человечества.

Воспитывает не только Жизнь и деятельность вели­кого человека. Его смерть является столь глубоким потря­сением, что кажется рубежом, пройдя который вновь ощущаешь все возрастающую силу его воздействия на умы.

Подытоживая жизнь, всматриваясь в прошлое, ви­дишь, как величественна его деятельность, как драгоценна каждая его мысль. Он, идущий далеко впереди тебя, ве­дет тебя, и ты понимаешь, как велика сила его духа, мыс­ли. Горестная утрата мобилизует, зовет к творчеству, требует выражения в слово, в живописи, в той области искусства, которой ты служишь.

Первая композиция — «На смерть Ленина» — полу­чилась не сразу. Сначала пришли элементы: отдельные статьи из газет, стихи. Я их исполнял вообще, как хоте­лось, в любой последовательности. Я еще не подозревал, какая сила в последовательности, в правильной расста­новке.

И вот мы сидели с Лилей на высоком холме в репей­никах и смотрели на горизонт. Внизу — долина, а на го­ризонте — горы. Я, как всегда, повторял текст вслух в присутствии моей спутницы. Она, как всегда, слушала, потом сказала:

— Надо сделать так, чтобы не было концертных но­меров. Пусть будет целое...

Я мигом намотал на ус и ушел от нее, чтобы сообра­зить, в чем тут дело.

Оказывается, дело было большое. Но сложить все вместе очень трудно, а я хотел обязательно показать ей. Я урчал про себя и так и этак.

— Мне кажется, ты здесь должен дать стихи. Я дал стихи.

Через два дня я ее порадовал. Я показал, как все за­крепил. Она слушала. Мы сидели на полу в квартире ра­бочего Бондаренко, никого не было. Как только я начал, я услышал, что много насовал лишнего. Она ничего не сказала мне, она поняла, что я сам уже догадался. Я тот­час половину убрал.

Когда она сказала: «Да-да — это совершенно то са­мое...» — я разговорился. Я разговорился и допустил ее к стихам, к сомненьям, к затруднениям, словом, я думал, вслух и на виду, вместе с ней. Даже молчал и слушал, что она скажет.

Я ушел в репейники, посмотрел на горизонт и еще раз забормотал на свободе. Набормотавшись вволю, я понял, что композиция готова. Моя смутная задача была реше­на: такая работа существовала.

Мне уже не обязательно было исполнять пьесу «Про­тивогазы» С. М. Третьякова.

Эту пьесу я видел в театре Пролеткульта в постанов­ке Сергея Эйзенштейна. Дело в том, что на заводе проис­ходит авария. Требуется немедленный ремонт. Невзирая на отсутствие противогазов, рабочие, рискуя жизнью, при­ступают к починке. Выстроившись в очередь, через ко­роткие промежутки они меняются местами. Одни спу­скаются в люк, другие, отработав положенный срок, в тяжелом состоянии выбираются наверх, но тут же снова занимают очередь, чтобы сменить товарищей и возмож­но быстрее закончить ремонт.

Пьеса эта мне очень понравилась, и я играл ее один за всех. Я влезал в трюм (люк, в котором сидел освети­тель), отправляясь чинить трубы. Я подавал голос отту­да, а иногда только стучал молотком. В зале стояла ти­шина, особенно тогда, когда стучал молоток. Я оцепил чудодейственную силу звука и стучал долго, интересуясь, до каких же пор можно держать пустую сцену. Оказалось, по сценическому времени, порядочно долго. Затем я по­казывался из люка, спиной к публике, играя отравленного газом рабочего. После пустой сцены моя спина станови­лась совершенно захватывающим зрелищем.

Однако же мне хотелось скорее показать свою новую работу о Владимире Ильиче Ленине. Я объявил програм­му на смерть Ленина и прочел ее на одном из участков Грознефти. Когда я кончил, состоялось собрание. Рабо­чие говорили: «Первый артист, которому мы поверили. Мы забыли, что он артист».

Что же произошло? А произошло вот что. Я изучил газетные статьи и пришел к выводу, что их можно читать с эстрады, помимо выученных мной стихов. Гак я подо­шел к монтажному сочетанию разнородных по форме ли­тературных произведений. Я делал это в силу того об­стоятельства, что монументального произведения на эту тему еще никто не написал. Были стихи и газетные статьи. Молчать же я не мог. Бывают события, когда художнику молчать трудно. И, не дожидаясь, когда напишут гениальные художественные произведения о Вла­димире Ильиче, я взял нужную мне сумму честных, ис­кренних и волнующих о нем слов и сделал из них лите­ратурную композицию.

Во-первых, я взял газету, которая является отраже­нием чувств и мыслей нашего общества. Правда, в то время в нашей профессиональной среде газета не рассмат­ривалась как литература с большой буквы. Чтение га­зетного материала вслух, с эстрады прозвучало как но­вость и вызвало различные толки, положительные и отри­цательные.

Там яге, в Грозном, где я впервые произнес газетный материал с эстрады, об этом не спорили: можно или нель­зя. Там сказали: «Не только можно, но и нужно».

Произошло нечто невероятное и чудесное, какое-то удивительное преображение уже знакомого и уже испол­няемого материала, читаемого обычно по частям, по эле­ментам. Отдельные короткие тематические вещи (стихи и проза), прерываемые обычно аплодисментами, выросли в цельное и продолжительное повествование, в рассказ, в своего рода поэму. Сменялись ритмы — от стихов к прозе, и это придавало композиции особую симфоничность, жи­вость и стремительность. Работа встала на тот путь, по ко­торому строится музыкальное произведение. Первый же вечор показал результаты: работа неизмеримо выросла, рухнули «концертные номера», родилось сильное, волную­щее произведение «На смерть Владимира Ильича Ленина».

Мы были ошеломлены происшедшей переменой. Тако­го результата мы не предвидели. Все засверкало, влилось в единое русло.

Теперь уже меня провожали не только аплодисмента­ми. Обычно стихийно возникали обсуждения. Нефтяники вставали и говорили об искусстве и об очередных делах своего производства, о задачах партии и всей страны. Под темным звездным небом мы слушали речи простых людей, речи, прорываемые горячими аплодисментами. Долго не расходились рабочие по своим домам, подходили и благо­дарили. Ключ к их сердцам был найден.

Я продолжал давать свои концерты. Меня пригла­шали на разные участки нефтяных промыслов. Я совсем забыл о Москве. Забыл, что я не являюсь артистом ни одного из театров... Но что я артист без театра — это мне еще тогда не приходило в голову.

Я стал знаменитым в городе Грозном. Это было нача­лом славы. Я узнал, как это бывает. Отчасти это прекрас­но и во многом неудобно... Хотя бы тем, что мало остается часов для роста. Том, что влечет к некоторой статичности и созерцанию своей известности. Можно влюбиться в се­бя и сказать: вот как ты великолепен. Именно это я по­чувствовал в Грозном, и тогда я уехал в Москву, чтобы не­медленно сделаться неизвестным. Я стал неизвестным тотчас, как сошел с поезда, и пребывал в неизвестности до новой работы, тоже посвященной Владимиру Ильичу.

И, кажется, умирая, я буду помнить Грозный — ме­сто, где началась наша сознательная жизнь в искусстве.

Так родилась композиция, так я нашел своего слуша­теля, так выполнил первое задание, сформировавшее ме­ня в художника, имеющего отныне свое лицо.

В ту незабываемую осень я выполнил задачу, нашел к ней ключ.

Я должен обратить внимание читателя на то, что по живому следу утраты шел Маяковский, когда писал свою гениальную поэму «Владимир Ильич Ленин».

Я шел по этому же следу.

Что же я обрел, нашедши монтаж? Я стал хозяином своего репертуара в том отношении, что смог свободно строить тематические программы политического содержа­ния. Я держал в своих руках тот раздел, который в теат­ре находился обычно в руках драматурга, ибо, пользуя, казалось бы, готовую продукцию: стихи, прозу, — я под­чинял этот материал своей идее, отбирая наиболее цен­ное, сильное по выражению. Так я стал своеобразным собирателем лучшего среди ежедневно выходящей на ры­нок печатной продукции.

Я отметил также, что сочетание стихов с прозой соз­дает известную динамичность, вносит разнообразие и, ло­мая ритм, обычно обостряет внимание. С этого времени я увлечен новой работой: собиранием литературы и соче­танием элементов в целое. Я удовлетворен тем, что могу создавать большие полотна, актуальные и созвучные вре­мени. Я создавал как бы новое произведение на свой го­лос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра.

Вскоре я сделал работы «Октябрь» и «Ленин».

Две первые композиции — «На смерть Ленина» и «Октябрь» — были как бы разбегом к созданию основной и наиболее известной впоследствии работы «Ленин». В последнюю уже вошли фрагменты из поэмы Маяков­ского, которая тогда только-только появилась в печати.

С этого времени можно сказать, что я нашел свой путь. Обстоятельство это подтверждается тем, что я соз­дал потом немало работ серьезного политического значе­ния, следуя в них задачам, которые выдвигались партией. Я не хотел бы назвать эти программы только пропагандистскими. Помимо этого основного признака в них на­ходило свое художественное отражение широкое поле творческой деятельности советского общества, созидатель­ная работа нашей партии и народа. Так, в дальнейшем темы пятилеток, а позднее истории партии становятся краеугольными па протяжении всего моего творческого пути.

Все эти работы создавались с помощью литературных композиций. Форма монтажей и литературных компози­ций вошла в жизнь наших культурно-просветительных организаций, а также утвердилась в профессиональных кругах, то есть среди мастеров художественного слова: на эстраде, на радио, в самодеятельности. Сделав первую свою работу, я увидел огромные возможности, которые она открывает, и понял, что найден путь, по которому следует идти.

Однако, уже найдя свой путь, я не избежал рециди­ва — меня вновь потянуло в театр. Вернувшись из поезд­ки на юг, я с новой силой ощутил тоску по своему дому, по театральному коллективу.

Я пошел в театр Мейерхольда, и теперь меня уже при­няли. Вместо школы я попал в труппу, в первый актер­ский состав, и был занят в очередной постановке—пьесе А. Файко «Учитель Бубус». Мне дали одну из ведущих ролей — барона Файервари. Пьеса и роль меня испугали, я не был уверен, что готов к исполнению такой роли и могу играть без предварительной подготовки.

Моя дорога, только что найденная, отодвинулась в сто­рону. Я ушел с основной колеи. Однако это не помешало мне, будучи актером, сделать упоминавшуюся мной вто­рую композицию — «Октябрь», которую я показывал па московских заводах и фабриках. Нужно отметить при этом, что произошло некоторое раздвоение моей личности: репетиции в театре и мои личные замыслы сталкивались и мешали друг другу. Этот год был трудным для меня: тревога за роль и беспокойство, как бы не оборвалась та нить, которую я нашел. Что было правильнее и необходи­мее мне? Куда меня сильнее влекло? Этого я еще не знал, хотя и видел ясно, что предложенная мне роль меня не захватила, а скорее разочаровала.

**Театр В.Э.Мейерхольда**

В театре Мейерхольда я продержался около двух лет. Чему я в нем научился и что являл собой этот театр?

В этом театре работал человек большой фантазии и гениального размаха.

Новаторство К. С. Станиславского упирается в систе­му воспитания будущего актера. Но не только этим велик К. С. Станиславский. Его новаторство, о котором значи­тельно меньше говорят, нежели о его краеугольном от­крытии, то есть о его системе, заключается и в том, что он внес в декоративное хозяйство театра массу новшеств, остроумно организуя сценическую площадку, преображая ее смело и умно, достигая при этом совершенно новых сценических эффектов и обогащая иллюзию театрально­го искусства.

Театром руководил, как я уже сказал, человек боль­шой фантазии, ученик К. С. Станиславского в прошлом и откровенный отрицатель, а не последователь своего учителя в настоящем. Он отрицал и разрушал, из облом­ков образуя свой собственный мир. Одна из характерней­ших черт его творчества — отрицание прошлого во имя организации будущего. Не присматриваться к его дейст­виям, казалось бы, все равно, что отвернуться от сего­дняшнего дня, от желания угадать то совершенное буду­щее, ради которого жили, боролись, работали, творили миллионы людей. В его отрицании было много огня и дерзости.

В разноголосице направлений, которыми характери­зовалось это изумительное бурное молодое время, его действия были наиболее громогласны и эффективны. Вокруг него бушевали особенно яростные споры, его про­клинали, ему поклонялись. В его театре ставились «Зори» Верхарна, «Мистерия-буфф» Маяковского. Театр рабо­тал в полную силу, стоял в центре литературной жизни, немедля брал в работу свежие, только что написанные пьесы советских драматургов. Его коллектив был другом лучших советских писателей, музыкантов, художников, стоявших в первых рядах общественной жизни молодой республики.

Однажды я зашел в режиссерскую мастерскую Мей­ерхольда на Новинском бульваре. Обстановка необыкно­венная. Большой зал. Деревянная конструкция, с кото­рой кубарем скатывается здоровая, жизнерадостная молодежь. Все в трусиках — бегают, кувыркаются, очень веселые и ловкие в движениях. На двери комнаты Всеволода Эмилъевича дощечка с надписью: «Мастер».

Я остановился в дверях и почувствовал, что мне здесь очень хорошо, так бы я и стоял тут до тех пор, пока сам каким-нибудь чудом не оказался бы в трусиках и не пошел куролесить по этим лестницам. Но, конеч­но, ничего такого не случилось. Я постоял-постоял и ушел.

Меня сводил с ума театр без занавеса, красная кир­пичная стена, как в паровозных цехах, вместо горизонта, а посередине машина — конструкция вертящейся мельни­цы. Крылья мельницы украшают хрупкую молотилку. И вот открывается дверца, и оттуда выходит легонькая девочка в синем платье, с красными помпошками и рас­пущенными золотыми волосами. Это Стелла — Бабанова. Дверца за ней закрылась сама. Кубарем скатился по лестнице проворный юноша, тоже в синем, с такими же красными бубенчиками у шеи. Это Брюно — Ильинский. О... как он ее любит, эту красивую девочку! «Жена, моя! — Шоколадина моя!» И как рассыпались звезды, когда он объяснялся ей в любви... Потом появились дру­гие, в синей прозодежде, как мальчики из депо. И Брю­но всем им пишет любовные письма. Писал, собственно, Эстрюго — Зайчиков, вооруженный огромным пером, по­хожим на копье, пером, которым были написаны десятки писем к самой прекрасной девушке села. К кому? К Стел­ле. Брюно диктует, а Эстрюго быстро скребет и пугается (ведь это к шоколадине) и снова скребет...

Я уже очень далеко ушел от «Сверчка на печи», и тихого пения закипающего чайника, и рождественского уюта, и от своего кумира, гениального Вахтангова, кото­рый лежал теперь на Новодевичьем кладбище.

Ничего, казалось, не оставалось делать в Москве, как только пойти в театр, о котором ожесточенно спорили, который проклинали и которому поклонялись. Попасть туда было очень трудно. Это был странный театр. Туда можно было прийти с улицы, будучи беспризорным, и по­лучить первую роль. И можно было прийти из академии театра, от великого Станиславского и остаться на улице.

Все здесь было странно, непохоже ни на один театр Москвы — исключительно, неповторимо, загадочно и не­ожиданно.

Вместе со своими товарищами Бендинон и Владимир­ским я пытался когда-то войти в двери этого театра и остаться в нем. Мы доверчиво принесли туда свою «Сне­гурочку», такую обласканную там, где она родилась. Но случилось что-то совершенно непонятное и глубоко пора­зившее нас. Гордый коллектив этого недосягаемого теат­ра выставил «Снегурочку» обратно на улицу, признав, что актеры испорчены системой Станиславского и Вах­тангова.

О театре Мейерхольда между тем все чаще стали го­ворить, что он идет слишком сложным путем, что его отрицание опрокидывает все доступные и привычные фор­мы театрального зрелища.

Постановки в этом театре отличались от прочих тем, что в любую пьесу, будь то Островский или Гоголь, про­никало ощущение сегодняшнего дня с ярко выражен­ным отношением современников к прошлому. Взгляд на прошлое, на отживающее и на отжившее с позиций, пе­реоценивающих очень многое, почти все, да пал яв­ления в их историческом движении и развитии. Так. например, в «Лесе» Островского, поставленном в этом театре, положительное и отрицательное начала находились в состоянии острой активной борьбы. Все струны человеческих душ пели так, словно это были те самые герои, что брали Зимний, те самые, что проливали кровь на полях широкой русской земли в годы гражданской войны. А между тем это были всего только старые актеры Счастливцев и Несчастливцев, знакомые нам с датских лет, но волшебно преображенные. Преобразилась и пье­са Островского, появилась тема классовой борьбы между угнетаемыми и угнетателями — загорелось пламя, вспых­нула жажда справедливости, жажда свободы и счастья. Гуманизм Островского засиял с повой, неведомой еще силой перед нами — людьми двадцатого столетия, всту­пившими в новую жизнь с огромным горизонтом.

Постановки этого театра в те годы были подобны вул­каническим взрывам, потрясавшим главным образом пси­хику — этот наиболее устойчивый участок человеческого бытия, — потрясавшим в такой мере, что споры об этом театре вспыхивали постоянно и почти в каждом доме. За чайным столом и в общественных местах, на много­людных собраниях, на официальных вечерах, в лекцион­ных залах — всюду продолжалась борьба сторонников и противников этого театра. Мейерхольда часто называли выдумщиком, стремящимся блеснуть оригинальной трак­товкой пьесы. Наблюдая его работу над каждой новой пьесой, я этого не замечал. Вернее, я наблюдал интерес­ный процесс создания спектакля и продумывания его в поисках целого, а потом уже во всех деталях. Поиски именно целого, а не деталей особенно интересны в силу того обстоятельства, что Мейерхольд обычно диктовал художнику свою идею оформления, музыканту — харак­тер музыки, художнику, портному — оформление костю­мов, осветителю — световую палитру. Скажут, что все режиссеры это делают. В такой мере нет, не делают. Все элементы будущего спектакля постановщиком решались без соавторов спектакля. Соавторы спектакля выполня­ли волю Мейерхольда — проводили в жизнь его за­мыслы.

Так, например, пьеса Файко «Учитель Бубус», в ко­торой я играл авантюриста, барона Файервари, долго ка­чалась, пока Мейерхольд не нашел однажды, случайно, в одном из магазинов Москвы, в отделе спорта, огромные бамбуковые шесты, которые и решили внезапно оформле­ние спектакля. Светло-золотистые шесты прикреплялись к подвесному дугообразному основанию (полуовал) и свободно падали вниз, образуя горизонт и кулисы.

Как мне казалось, в этом было что-то от колониальной экзотики, вывезенной откуда-то с южных плантаций в Европу. И ограждало от «большой земли» мир интим­ных, замкнутых переживаний.

Раздвигая завесу, актеры появлялись на сцену, со­провождаемые своеобразными звуками стукающихся друг о друга бамбуков.

В центре на высоте трех-четырех метров возвышалась золотая раковина, в которой стоял рояль. За роя­лем сидел тогда еще совсем молодой пианист Лев Арн­штам (впоследствии кинорежиссер). Он играл этюды Шо­пена и Листа. Это и было музыкальное оформление.

В этот период в труппе находились: Райх, Бабанова, Захава (перешедший почему-то из театра Вахтангова), Ильинский, Гарин, Зайчиков, Охлопков, Мартинсон, Хесина, Боголюбов, Кельберер, Тяпкина и другие.

На сцене лежал зеленый круглый ковер, в центре бил настоящий фонтан.

Оформление отличалось экономией. Фонтан иногда заменялся круглым садовым диваном, иногда огромным несгораемым шкафом, который я взламывал при помощи паяльной лампы. Эта сцена проходила в кромешной тьме, освещаемая только лампой, которую я держал.

Я считал, что роль мне не удается. Я нервничал и неудобно себя чувствовал. После школы МХАТ, где сдерживали мои порывы, после Вахтангова, где я пробовал свои силы, где мне разрешили показать себя в «Снегу­рочке», я понял, что здесь, в этом театре, я брошен, как щенок в озеро, и волей или неволей, а должен плыть, спасая свою жизнь и честь.

Я так и делал: спасая свою честь, я играл, как умел. Режиссер нас муштровал, не спуская с нас глаз, часто покидая свое кресло и появляясь на сцепе. Он водил нас, как утят, вправо и влево, требуя от нас повторения точ­ного рисунка своей мгновенно преображающейся, очень пластической и гибкой фигуры. Такая манера работы с актером была далека от работы Станиславского и отчасти напоминала Вахтангова. И тот и другой лепили актера, и чем послушнее была глина, тем больше результат удовлетворял постановщиков.

Станиславский говорил: нужно не играть, а быть тем человеком, роль которого ты играешь.

Вахтангов — нужно играть в то, что ты есть тот че­ловек, роль которого ты играешь.

Мейерхольд этого но говорил. Он творил по образу и подобию своему то, что ему мерещилось. Он держал в своем уме трактовку образа и виденное им воплощал, блестяще показывая это нам — будущим исполнителям. Влюбленный в пластику человеческих тел, он из каждо­го, даже среднего дарования, умел сделать нечто убеди­тельное. Он привязывал каждое мгновение жизни дей­ствующего лица к сценическому действию.

Актер, играя, всегда действовал и потому был прав­див. Режиссер вел от внутреннего к внешнему выраже­нию не статически, а в действии, и оттого актер невольно становился правдивым. Так, паяльная лампа, извергаю­щая струю огня, кстати сказать, отчасти пугавшая меня, заставляла меня в то же время быть активным, она как бы руководила мной. Я знал, что она дана мне в руки для того, чтобы я совершил определенное действие, то есть распаял несгораемый шкаф, чтобы украсть миллион руб­лей. Паяльная лампа решала мою судьбу. Ее шум и ди­намическая струя огня приводили меня в состояние волнения: я спешил, стремительно шел к цели, строго го­воря, я мечтал поскорее распаять этот черный саркофаг миллионера и избавиться от этой изрыгающей пламень чертовой штуки. Но до зрителей моя мечта, разумеется, не доходила. Доходило мое действие.

В постановках этого театра я не помню статических диалогов. Действующие лица, разговаривая между собой, обязательно заняты были дополнительным действием, вскрывающим сюжет. Постановщик ставил их в такую си­туацию, при которой они, беседуя, всегда что-то делали, часто находясь при этом в движении (например, качели в «Лесе»).

При этом возникала и среда, эпоха, обстановка, нара­щивался сложный комплекс, мир, в котором действовали герои. В природе человеческой слово неотделимо от дви­жения. Человек выражает себя не только в слове, но и в поведении, в пластике, во всех своих движениях, поэтому он и давался в активном состоянии.

Таким образом, беседа обогащалась дополнительным зрелищем, то есть физическим поведением действующих лиц. На сцене работал коллектив тренированных, свобод­ных и ловких, с навыками циркачей молодых актеров.

Если Вахтангову была свойственна подчас бичующая сатира, то Мейерхольд легко брал вершину комедийного искусства — гротеск. Гротеск, где есть гневное отноше­ние к явлению, гневное осуждение.

Я сыграл свою роль. Можно было бы лучше, но не в этом дело. Чему я все же научился? Что вошло в даль­нейшее? Сочетание слова и музыки, их взаимосвязь. Я выходил под звуки шопеновского прелюда, и первая фраза, с которой начиналась пьеса, ложилась на музы­ку. Выйдя на сцену, я нес в себе превосходную фразу Шопена.

Я говорил: безработные — это люди, которые не хотят работать?

Кельберер мне отвечал: — нет, барон, это люди, кото­рые требуют работы.

Мы спелись с Кельберером. Нам очень помогал Лев Арнштам из своей золотой раковины.

Власть музыки над словом тогда показалась мне мо­гучей и пленительной. Слово обогащалось, мысль и чув­ство также. Я ощущал в себе дополнительную силу: пре­красную власть звуков...

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ЛЕНИН»**

Втот год я жил все еще под обаянием поездки в Грозный. Я был в плену своего открытия. Я перечиты­вал «Коммунистический Манифест», «Что делать?» и вынашивал новую работу: «Ленин». Я играл в спектак­ле «Учитель Бубус». Я работал в театре, а в свободное от репетиций время изучал биографию Ленина.

Я делал «Ленина» с огромным увлечением. Я жил на волне умной и торжественной мелодии: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов.

Свободный и раб, патриций и плебей, помещик и кре­постной, мастер и подмастерье, короче — угнетающий и угнетаемый находились в вечном антагонизме друг к другу, вели непрерывную, то скрытую, то явную борь­бу, всегда кончавшуюся революционным переустрой­ством всего общественного здания или общей гибелью борющихся классов» (К.Маркс).

«Коммунистический Манифест» — мне тогда каза­лось, что именно я открыл это прекрасное произведе­ние. Я был счастлив, что читаю его и что оно прозвучит в моем исполнении. Правда, я сомневался: можно ли, что­бы это звучало? Еще толпились в сознании старые мерки, столь довлеющие над актерами: не сложно ли? Дойдет ли? Увлечет ли этот могучий гул, органная звучность?

Текст словно лился тяжелым расплавленным метал­лом, послушный благородному ритму, его-то и предстоя­ло найти и воплотить в звуке. Я беру на себя смелость начертить графически текст «Манифеста Коммунисти­ческой партии» так, как я его строил исполнительски, для того чтобы наглядно показать ритмику и паузы.

«История

всех до сих пор существовавших обществ

была историей

борьбы классов.

Свободный

и раб,

патриций

и плебей,

помещик

и крепостной,

мастер

и подмастерье,

короче — угнетающий

и угнетаемый

находились в вечном антагонизме друг к другу,

вели непрерывную,

то скрытую,

то явную борьбу,

всегда кончавшуюся революционным переустрой­ством

всего общественного здания

или общей гибелью

борющихся классов».

Распределяя текст именно так, понимая значитель­ность его содержания, я стремился раздвинуть до пре­дела форму изложения, улавливая большие паузы меж­ду крупными понятиями: «свободный» пауза, «и раб» пауза, «патриций» пауза, «и плебей» пауза — и так да­лее. Паузы были необходимы, они-то и доносили содер­жание. Произнесенное слово — а в нем огромное поня­тие — должно дойти до уха слушателей, затем до созна­ния и остаться в нем «весомым», «зримым», как сказал Маяковский применительно к своим стихам.

Как я уже говорил выше, в этот период произошло некоторое раздвоение моей личности. Дома, а иногда на московских бульварах я учил «Манифест», в театре же я готовил роль барона Файервари. На бульваре я ре­шал: дойдет или не дойдет «Манифест»? Сумею ли я до­нести текст до слушателей? А в театре моля волновал свет рампы, волновала музыка Шопена и Листа. Как бы ни был оригинален спектакль, все же это был спек­такль в театре, это была проторенная, проверенная ве­ками дорога.

То, что я задумал, было необычно, ново; что меня ожидало, я не знал. Не дерзко ли полагать, что артист может исполнять «Коммунистический Манифест»? Это ведь не стихи... Не зарвались ли вы, молодой человек? Я не был уверен, что такой серьезный текст будет слу­шать публика.

В те времена я не находил ответа, не представлял себе, как будет принято на подмостках одно из вели­чайших произведений человеческого ума. Но бросить работу я не мог. Меня вдохновляла к тому только что напечатанная поэма Маяковского: «Владимир Ильич Ленин». Многие страницы этой поэмы иллюстрируют «Манифест», в ней я словно находил подтверждение сво­ему замыслу. Это и привело меня к мысли монтировать «Манифест» с поэмой Маяковского. Маяковского я взял, чтобы его стихи из поэмы «Лепия» создавали то, что я назвал бы потоком меж двух беретов. Прозу я ощущал как нечто массивное, как земной пласт, основу — и льющееся, стремительное биение стиха между этих пластов.

Меня могут спросить: почему же я не остановился на поэме в ее чистом виде? Потому что «Манифест» меня по­разил, увлек. Как же я мог оставить при себе эти гениальные страницы, не показать их моему народу? Я по­лагал, что не выполню гражданского долга советского артиста, если не сделаю то, что задумал, что я скупой ры­царь на сундуках золотого текста.

Работа моя росла и ширилась. Я много читал, монти­ровал, менял редакции, много раз попадал в затрудни­тельное положение, но оставить свой труд на полдороге не мог.

Вторым не менее сильным моим увлечением была ге­ниальная работа Владимира Ильича Ленина «Что де­лать?» — совершенно классическое произведение о зада­чах построения партии. Текст просился па язык. Я увлекся и чуть-чуть не выучил добрую половину.

Этот труд в сопоставлении с «Манифестом» поражал меня горячей и страстной полемической речью, обра­щенной к противникам. Меня взволновала мысль Ленина, что революционер должен быть профессионалом, «ма­стером» своего дела. Разговор о создании партии и о пу­тях к организации ее — вот этот раздел я и взял, на нем остановил свое внимание. Конечно, всю статью я взять не мог, но я ее полностью хорошо изучил.

Была для меня в этих формулировках особая ценность личного порядка. Мне нравилось, как серьезно Владимир Ильич говорит о профессионализации, какое придает этому огромное значение. Я думал о своей профессии и мечтал достичь тех высот, о которых говорит Ленин. Надо и нам, актерам, вот так же работать над собой, воспи­тывать себя в духе времени, понимать нужное, необхо­димейшее народу, отвечать его запросам и стремлениям.

Надо быть советским артистом, политически гра­мотным, чутким, серьезным, смелым, честным и большим мастером. К этому я стремился, этому научил меня Ленин. И если впоследствии меня и называли актером-трибуном, я обязан этим труду В. И. Ленина «Что де­лать?» Он сделался для меня документом огромного воспитательного значения, повлиял на мою дальнейшую судьбу, определил мой путь. С этих позиций я соразмерял все, что задумывал, к чему стремился, проверял свои творческие задачи.

Я не подозревал в то время, что строю фундамент для всего моего дальнейшего пути и роста, что компози­ция «В. И. Ленин» станет одной из значительнейших моих работ... К весне 1925 года я работу закончил. Показал же я ее в Ленинграде, когда выехал туда вместе с театром Мейерхольда на гастроли.

«Так вот он какой север...» —думал я в ту ночь, когда за мокрым окном в сторону Москвы бежали тонкие берез­ки, играя и кутаясь в туман. На вокзальной площади, по­добно дворецкому северного города, нас встретил памят­ник Александру третьему. Конь его, словно застеснявшись всадника, склонил добродушную морду в низком поклоне. И с этой минуты, как вступили мы на торцовую мостовую изумительного города, он околдовал нас на­всегда.

Никто меня не встретил в этом городе. Никто меня не знал, и я никого не знал. Я был занят только в одном спектакле.

Я не знал, что я покажу в Ленинграде свою новую ра­боту. Я играл в театре, гулял по юроду, восхищался на­бережными, рабочими окраинами, смотрел и думал: от­крыть свою тайну или еще рано? Может быть, я еще не готов к показу? Может быть, я заблуждаюсь? Может быть, спокойнее играть барона Файервари — прохвоста и авантюриста, взламывать несгораемый шкаф и получать спокойно свою зарплату?

Но гулять по городу, где совершилась Великая Ок­тябрьская революция, и молча носить в себе трехчасо­вую программу — программу, которую я не раз повторял на просторных набережных и великолепных площадях этого красивейшего города, — было почти физически больно.

Мне захотелось самому раздвинуть занавес. И вот од­нажды так именно и произошло. Ноги сами занесли меня в одно из учреждений, где могли решить судьбу работы. Придя туда в конце рабочего дня, я невольно, сам того не желая, сделался настойчивым, требуя и умоляя послу­шать, невзирая на то, что приняли меня утомленные лю­ди недоверчиво и с большой неохотой.

Я раздвинул занавес в Политпросвете, в обычной ком­нате, в конце рабочего дня. Я был неизвестным и непро­шенным гостем. Чтобы скорее отвязаться от странного посетителя, меня решили послушать с правом прекратить это занятие, как на экзамене. Усталые работники, недо­вольные тем, что их задерживает упрямый молодой чело­век, разрешили мне прочесть одну часть: «Посмотрим, мол, что такое вы нам принесли». Я начал. Я рискнул.

Прочтя первую часть своей композиции, «Коммуни­стический Манифест», я увидел, что они все как-то по-особенному затихли и ждали продолжения, не останавли­вая меня. Не дожидаясь приглашения, я прочел «Что де­лать?» Лица оживились, глаза загорелись, и тут один из них произнес: «Это что-то совершенно необыкновенное, товарищи...». Все с изумлением переглянулись.

«Разрешите продолжать?» — опросил я. «Да-да, если не устали, то пожалуйста». Я прочел всю работу от на­чала до конца. Вряд ли я смогу рассказать, что испытал в этот день. Буря восторгов, вопросов, похвал пронеслась в маленькой прокуренной комнатке, где я читал, где толь­ко что так настойчиво просил меня прослушать. Три часа тому назад я, никому не известный, не нужный, пришел сюда, а сейчас уже сидел между ними, не менее чем они взволнованный, очень нужный, найденный, необходимый, сидел и не мог прийти в себя от прекрасного чувства победы.

Я унес с собой разные, очень лестные для меня слова, но по дороге половину забыл, ибо сам был не менее взвол­нован. Какой я был щенок, когда ушел из Политпросве­та и по дороге забыл половину добрых слов.

Как я не обратил в то время на них никакого внима­ния? Необходимо завести какой-нибудь особый чемодан или том для лестных слов. Они могут пригодиться в тяже­лую минуту.

Отсюда еще раз я начал свой путь публициста на со­ветской эстраде.

Я был еще без точного названия; что я такое, было неизвестно: говорили, что оратор, говорили, что доклад­чик — художественный докладчик. Как назвать то, что я сделал? Я назвал работу «Ленин» художественным док­ладом. Позднее прибегали к определению: «Литературный монтаж». Эту форму нашли удобной для клубных темати­ческих вечеров.

Мне начали подражать. Таким образом, я стал осново­положником нового жанра. Я не заметил в то время, как именно это произошло, я спешил.

Я имею в виду то обстоятельство, что, будучи один, принадлежа самому себе, я создал фундамент, на ко­тором мог бы стоять любой театр, если понимать театр в несколько ином разрезе. Хотя в моем театре нет труппы, декораций и сам я работаю без грима, играя множество ро­лей, однако мои работы занимают столько же времени, сколько и спектакль в театре, собирают то же количество зрителей, слушаются с неослабеваемым вниманием.

Я получал записки из публики: «Товарищ, кем вы в это время служили, в качестве рабочего или матроса, когда ранили Ленина? Нам интересно знать».

Видимо, что-то в манере моего исполнения было такое, что вводило слушателей в заблуждение. Видимо, я был очевидцем, с их точки зрения. Видимо, это был основной стержень моего исполнения: я — очевидец событий, участ­ник их. Вероятно, в этом заключается основной секрет, — так я рассуждал, часто и сам-то недоумевая, отчего меня так слушают. Выше я сказал, имея в виду «Коммунисти­ческий Манифест»: «Я открыл для себя великое и пре­красное произведение». Еще выше я говорил: «Как никог­да еще, гражданская тема владела умами». И первое, и второе определило успех и нужность работы «Ленин».

Это мое великое счастье, что мое личное перешло в гражданское, субъективное стало объективным, так как, повторяю, никогда еще гражданская тема так не владела умами, как в наше время.

Между мной и моими слушателями пробежал тот бо­жественный пламень, который называют контактом с аудиторией. Я покорял аудиторию, сделав гражданскую тему своей личной, так как для каждого из присутствую­щих эта тема была нужной, необходимейшей. Это озна­чало, что я ответил требованиям моего народа, я прочел его заказ и выполнил задание.

На протяжении всей моей жизни и среди рабочих и среди студентов партшкол я слышал вопросы: «Как это у вас получается? Ведь мы это читали, изучали, а так не ощущали материал».

Я полагаю, что дело заключается в следующем: прочитывая и оценивая произведение, я восхищался не толь­ко содержанием его, мыслями, но и стилем. Исполнитель обязан, донося мысль, думать об особенностях стиля и здесь искать дополнительную красоту и силу для выра­жения содержания. Я всегда подходил к работам осново­положников марксизма-ленинизма как к подлинным художественным произведениям: брал произведение в глубь его содержания, изучал ритмическую структуру произведения и выявлял ее при исполнении.

Изучая ритмическую структуру произведения, позна­ешь личность автора со всеми особенностями его харак­тера, темперамента, образною строя его мышления. Воз­никает живой образ. Выявить его и является главной за­дачей исполнителя. За стилем автора я всегда видел жи­вого человека. Пока я не увижу его сквозь строчки его трудов, до тех пор я не могу приступить к воплощению. И только после того, как он становился зримым для ме­ня, его видел и мой слушатель.

Подтекст такого исполнения: я восхищен автором — содержанием и стилем произведения, — и я вам сейчас его покажу, покажу его живую, трепещущую мысль.

Теперь, много лет спустя, я говорю с полным убежде­нием, но тогда мне самому трудно было охарактеризовать и объяснить доходчивость моей работы. Прежде всего она была подчинена той области, из которой рождается ис­кусство: я имею в виду безотчетное волнение, мир ощу­щений и впечатлений сильных и требовательных. Если бы работа «Ленин» родилась в результате только логических выводов: в таком-то году Ленин высказал такую-то мысль — и все, работа не была бы в том особом качестве, в каком ее увидели. Она не получилась бы, не нашла сво­его дополнительного художественного воплощения — живого, страстного, горячего монолога, произнесенного непосредственно тут же, сейчас.

Я хочу подчеркнуть ту мысль, что литература, взятая мной в работу, была законным достоянием хорошего лек­тора. Взявши эту литературу, я вторгся в чужую область, копнул такое, чего еще не трогал никто из артистов, и доказал, что всякое слово, даже публицистического харак­тера, имеет в себе нечто чрезвычайно привлекательное для художника. Такое слово тоже есть искусство, в дач­ном случае — высокое искусство. Эта литература «не сухих цифр столбцы», здесь бьются горячие человеческие сердца, и биение их пульса может и должно стать достоя­нием советского артиста.

Делая свои композиции, я искал нужные моему вре­мени и моему обществу слова, перерывал газеты, статьи, собирал стихи советских поэтов, прозу. Газетное слово было первым этапом, первым пробным камнем. Но я на этом не остановился.

Нужно помнить, что примерно в это же время вышло издание собрания сочинений В. И. Ленина. Это был факт чрезвычайной важности и для моей личной биографии работника искусства.

Я впервые читал сочинения Ленина. А первому впечатлению я привык с детства придавать большое зна­чение, я очень хорошо проверил его силу.

Нужно также напомнить, что до Октябрьской револю­ции на бесконечных пространствах Российской империи только профессиональные революционеры читали сочи­нения Маркса, Энгельса, Ленина. Будучи мальчишкой, только-только со школьной скамьи, я получил возмож­ность свободного чтения их произведений. Это не могло пройти бесследно...

Передо мной открылась новая область. У меня дух захватывало; ни одна еще строчка этой литературы с большой буквы не лежит у меня на языке. Я выучил на­изусть значительно больше, чем потом исполнял с эст­рады. Я это делал сгоряча.

Доказать, что это литература не только для чтения глазами, что она и великолепно звучит, сделалось моей очередной задачей. Я понимал, что сокровищницы золото­го фонда открыты для всех граждан Советского Союза. Что многие миллионы советских граждан, так же как и я, впервые читают классиков марксизма. Что возможность свободного чтения такой литературы — большое событие для народа. И мне показалось, что хорошо бы ускорить чтение этой, превосходной и по языку, литературы на широких аудиториях исполнением вслух отдельных стра­ниц, организовать как бы массовое чтение.

Задача была ответственная, но я не мог поступить иначе. Этого требовало от меня мое время — я понимал это как задачу, передо мной поставленную. Я нашел ре­ально ощутимую, увлекавшую меня цель в жизни, и мне после моего детства впервые сделалось удобно ходить по земле. Я, к счастью своему, уже покончил со школой и был достаточно взрослым, чтобы делать то, что мне нра­вилось.

Я нашел воспитателей, авторитет которых не подвер­гался с моей стороны никаким сомнениям. Я беспреко­словно верил. Я верил, а потому и охотно учился: меня воспитывали настоящие книги и верные мысли в книгах. Вот почему я не боялся ответственности. Вот почему я за­хотел, чтобы некоторые мысли из этих книг прозвучали в моем исполнении.

Считали, что я отошел от такого мастера, как великий Станиславский, и только много позднее утвердилось мне­ние, что я реалист.

Что я хочу этим сказать?

В те годы я считал самым важным новую область, ко­торую я открыл для себя, то есть политическую публици­стику; впоследствии меня называли актером-трибуном. Приезжая на выступления, я слышал за своей спиной: «Политический приехал». — и не всегда мне это казалось комплиментом. В этом смысле я был в известной мере одинок, мне даже бывало неуютно, оттого что я выбиваюсь из общих рядов. Я нес в себе что-то новое, и моим това­рищам по искусству казалось, что я ушел от Станислав­ского, на самом же деле великий Станиславский всегда стоял перед глазами: что бы я ни делал, я не забывал о нем.

Как я исполнял работу «Ленин»? Читал или играл? Я решал ее актерски.

Я люблю приезд Ильича в Петербург и смену дейст­вия: он едет, а его ждут. Он подъезжает, а на вокзал стекаются матросы, рабочие — встречать Ильича. Читая это место, я всегда волнуюсь. Я сам всегда с нетерпением жду появления Ленина на платформе Финляндского вок­зала. Может быть, потому, что я его жду, я заражаю зал своим нетерпением. Наконец-то «поезд забухал, запых­тел, остановился». Поезд остановился, но волнение нара­стает: я как будто продолжаю нестись на курьерских. Я волнуюсь. Я показываю Ильичу, какой порядок, какая великолепно организованная встреча. Я хвастаю и я везу его на броневике дальше по взбудораженному городу.

Песня «Наш броневик летит вперед» прерывается сти­хами Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин».

«И снова

ветер

свежий, крепкий

валы

революции

поднял в пене».

Стихи перемежаются с песней, на этом заканчивается акт.

Дальше: Ленин в Разливе. Что же делает здесь испол­нитель? Он ищет состояние эпохи; оно может быть выра­жено в ритме, который надо услышать. Историческое время: затишье перед революционным взрывом. Ленин живет в Разливе, в шалаше. Время года: осень, «косари торопились с уборкой».

«Октябрь уж наступил — уж роща отряхает

Последние листы с нагих своих ветвей;

Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.

Журча еще бежит за мельницу ручей,

Но пруд уже застыл...».

Ленин спешит закончить свои статьи, в которых он го­ворит об искусстве вооруженного восстания. Он работает в шалаше. Перед его глазами — луга, работают косари.

Я взял из статьи Войтолоязского «О солдатских песнях периода империалистической войны» народную песню, которая, возможно, долетала с полей до слуха Ленина.

«Эх, пойду ли я,

Да сиротинушка,

В темный лес, как пойду

Я с винтовочкой...

Сам охотою пойду,

Три беды я сделаю.

Уж я первую беду —

Командира уведу...».

Мысли Ленина я произносил с той стремительностью, с какой они как бы выливались из-под пера — быстро, взволнованно. А на фоне, где-то в отдалении, звучит эта угрожающая песня косарей. Все это давало ритм, пульс тех предгрозовых дней. Чем ближе к Октябрю, тем пла­менней, настойчивей становятся статьи Ленина. Ритм еще более ускоренный, торопливый. А затем резкая сме­на, динамический финал части — Ленин произносит «Речь о вооруженном восстании».

Актер я тут или не актер? Я тут актер, который дер­жит в напряжении зрительный зал на сквозной идее — есть опасность, Ленина могут обнаружить. Тревога за Ленина лежит в подтексте всей этой части. Именно по­этому в ней нет рассказа. Рассказ статичен, потому что рассказчик обычно излагает, повествует: было так. А я чи­тал: «Так есть», — здесь совсем другое состояние. Здесь вынужденная пауза, насыщенная нетерпением Ленина. Весь массив текста пронизан этим нетерпением. Ленин чутко слушает и ждет приближения решающего дня. Он все время в действии, хотя и «нужно выждать», он пре­дельно активен. Все направлено к взрыву: к речи о во­оруженном восстании.

Слова как бы бегут к финалу. Это деловые слова, как в атаку идущие бойцы — все в серых шинелях. В них нет раскрашенности, то есть выразительной подачи. Пронзает эти деловые слова опять возникающая народ­ная песня:

«Ты рассукин сын начальник,

Будь ты проклят...» —

которая напевается мной, и она, как на плакате, одно яркое пятно, как красный флаг в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

Я перехожу к следующей части — «Ранение Ленина». Внутренне я не в состоянии ни на одну секунду поки­нуть Владимира Ильича, и поэтому я делаюсь шофером Гилем, я читаю текст от его лица. В простых и ясных словах, без лишних подробностей, сообщаю, как был ра­нен Владимир Ильич Ленин. Врачебный осмотр. Руки хирурга с тревогой всплескиваются — вот рана. Пауза. «Страшная тишина» — идет отрывок из книги Бонч-Бруевича «О покушении на Ленина». Есть ли надежда? Да, есть. Я читаю ежедневные бюллетени врачей о ходе болезни.

«Ленин будет жить!»

По окончании я получаю записки: «Кем вы были? Правда ли, что вы были шофером Ленина?..» Мне хочет­ся сказать: «Правда», — но я вспоминаю, что я артист. Они, так же как в Грозном, забыли об этом, им показа­лось, что я шофер Владимира Ильича.

Я по-прежнему работаю в театре, но, видимо, у меня свой путь. Меня слушают и мне верят. Когда я выхожу, меня окружают и говорят такие слова, которые трогают до слез, и хочется провалиться сквозь землю от смуще­ния. Мне говорят. «Приезжай к нам, береги себя», — и пожимают руки. Я никогда не испытывал такого руко­пожатия, путиловцы благодарили меня, много рук пожи­мало мою руку. «Великое спасибо тебе, дорогой това­рищ!» Я выступал на всех металлургических заводах Ленинграда — и удивительные это были выступления! Словно я говорил самое нужное. Это ведь видно, как они украдкой вытирают глаза рукавом и как молчат после «ранения», и не украдкой уж, а откровенно утирают слезы.

Это дорогие дни для нас...

Каждый вечер я легко выношу нагрузку в шесть частей, иногда я даже читаю по два раза в день.

Вот почему и этот пронизывающий до костей ветер, и непроглядная темь, и лужи ничего не значат. И все от­того, что на предложение высказаться — один ответ: «Все равно лучше не скажешь».

Я приезжаю в гостиницу счастливый, усталый и засы­паю, чтобы завтра снова звучал «Манифест Коммунисти­ческой партии», чтобы звучало «Что делать?» Ленина.

Я часто раздумывал относительно того, откуда я взял такую простую, лаконичную и убедительную форму и почему в ней так трепещет, бьется сердце, второе сердце рядом с моим, актерским. Почему это совсем особое, не­похожее на театр волнение в зрительном зале и отчего так выразителен, так доходчив доселе не звучавший на эстраде текст. И, конечно, я еще раз прогулялся на станцию Минеральные Воды, откуда началась наша по ездка по Северному Кавказу, вспомнил еще раз подроб­но день Первого мая, проведенный под горой Змейкой с железнодорожниками.

Я оглядел все с самого начала до цветов в корзинах, собранных рабочими, а потом совершил путешествие па Стекольный завод и в сельскохозяйственную коммуну и поехал в Грозный. Я насмотрелся вдоволь и на нефтяные вышки, и на лица живых людей, постоял там среди них, а потом сказал: очень важная вещь среда для художника.

В Ленинграде повторился Грозный: появились боль­шие статьи о работе «Ленин». Мы вновь попали, словно в штормовую погоду, в атмосферу свежего и волнующего успеха. В те дни нам казалось, — мы мореплаватели и цель пашей жизни открывать новые, неизвестные земли.

Наступили белые ночи... По ночам мы уходили из гостиницы на светлые улицы города. За Невой розовели легкие здания. В свежей зелени скверов встречались влюбленные дары. На ленточках моряков мы читали «Аврора», «Марат»...

Так мы шли по набережной, и вдруг наше внимание привлекли мосты: громадные крылья, как разомкнувшие­ся руки, медленно потянулись в позеленевшее небо и за­мерли неподвижно. Разведенный мост унес свое темпов крыло с трамвайными путями далеко в небо...

Такой великолепной конструкции мы не встречали в театре. По Неве медленно проплывали тяжелые парохо­ды. Это торжественное театральное зрелище надолго приковало нас к холодному граниту набережной. За­думчивое движение судов с живыми голосами гудков за­держало нашу прогулку по городу. В небе обозначались тонкие краски зари. «Одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса». Звонко цокали копыта. Подъезжали запоздавшие экипажи и замирали у разведенного моста. Пассажиры дремали. Мир еще не проснулся...

Я никогда не забываю текста работы «Ленин». Вре­мя от времени я его повторяю или на публике, или про себя.

Следующая моя работа была посвящена революции Пятого года.

В театре не мог пройти незамеченным успех моей работы «Ленин». Пресса одновременно обсуждала и оце­нивала и гастроли театра Мейерхольда и мою работу «Ленин» в пространных статьях. К этому времени теат­ру было дано задание отметить двадцатилетие революции 1905 года. Мейерхольд решил использовать мою компо­зицию в своем театре. Я согласился. Начались репетиция. Привлекли хор. Искали, как и чем заполнить сцениче­скую площадку, какими группами артистов, как создать массовое зрелище. Работа не ладилась, вступали в борь­бу два искусства: театр и художественное чтение.

Театр пытался иллюстрировать мое чтение толпой, а также поющим за сценой хором. Так как в моем чтении было описание массовых сцен, я остро ощущал фальшь такого решения, считая, что слово зримо, что оно не нуждается в дополнительном зрелище. Это не связыва­лось, а наезжало одно на другое, ибо в действие всту­пали те особые «декорации», те картины, что возникают в воображении зрителя при чтении текста.

Дуб и лес вокруг дуба, как описывает Толстой, в «Войне и мире» может исполнить только мастер худо­жественного слова. Театр выбросит. Это не действие: та­кой дуб имеет отношение к фантазии художника, пусть он занимается дубом, а мы будем играть. А я эти стра­ницы в исполнении Д. Н. Журавлева (выпустившего в годы войны «Андрея Болконского» по роману «Война и мир») считаю драгоценнейшим изделием нашего искус­ства. И неба такого, как у Толстого, неба, когда Болкон­ский падает раненый, — такого неба в театре мы не уви­дим. Оно возможно только в описании Толстого, значит, только в искусстве художественного чтения воплотимо. Наглядное развитие сцен с участием труппы будет ме­шать воображению моих слушателей. Иллюзия моего искусства разрушалась, мне нечего было делать. Я изнемогал от нелепости такого приема. Однажды я запроте­стовал, заупрямился, заявив, что получается безвкусица. Кончилось тем, что мне пришлось уйти из театра.

Я ушел, сообразив, что у меня есть свой дом, то есть свой театр.

Уже тогда я понимал, что путь найден. Работа же «1905 год» была лишь толчком, поводом к уходу из теат­ра. Причем поводом в творческом отношении интересным: я ощутил воочию своеобразие того пути, на который я вступил, а также полную самостоятельность и независи­мость своего искусства.

Исполнитель, то есть единственный актер, не случай­но остался без коллектива. Он составляет исключение по роду своего искусства — искусства, в те годы еще моло­дого, но уже живого, растущего и пополняющего свои ряды мастерами художественного слова, воплощающими художественный замысел, создающими большие полотна.

Это означает, что я должен держать все нити, все элементы художественного произведения в своих руках в силу того, что имею дело не с пьесой, а с романом, по­вестью, поэмой или литературной композицией. И в этом есть строгая экономия, ибо слово — зримо. А если слово зримо, то не нужно театральных «лесов», не нужен художник-декоратор в обычном смысле, но нужны массо­вые сцены.

Магия этого искусства — воображение зрителя. Зри­тель, как и актер, наделен фантазией, он гримирует ис­полнителя под Татьяну, или Настасью Филипповну, или Нину из «Маскарада». Ему не нужна помощь гримера, чтобы увидеть в актере или сквозь него героиню романа.

Почему это происходит? Потому что актер песет ав­торский текст, зримый реальный мир, созданный авто­ром.

Законы театра конфликтовали с тем искусством, кото­рое я избрал. Этот конфликт был неизбежен. Для меня «1905 год» был моей очередной серьезной работой, под­чинять которую намерениям театра я не мог.

Я скучал подчас по коллективу, по людям, к которым привязался, однако я твердо знал, что я в театр не вернусь никогда, хотя новые постановки по-прежнему вол­новали меня и я продолжал с интересом и некоторым чувством сожаления следить за каждой работой театра. Театр в этот период, когда я ушел, приступил к репетициям «Ревизора». Это было событием, взволновавшим всю труппу и поклонников театра, с интересом ожидав­ших премьеры. Я еще застал первые репетиции, и то, что я слышал, сулило заманчивые перспективы. Я втай­не мечтал сыграть Хлестакова. Эта пьеса но раз чита­лась мной в домашней обстановке, я часто возвращался к ней, вновь и вновь увлекаясь ею и образом Хлеста­кова.

Да, это не прохвост барон Файервари, а нечто более значительное, и действительно заманчиво — сыграть од­ного из героев Гоголя.

Но я видел, что Эраст Павлович Гарин, репетирую­щий эту роль, обещает быть необычайно интересным. Зная его актерские возможности, я отдавал ему должное, понимая, что его Хлестаков будет мне близок и я буду полностью удовлетворен его работой. Чувство зависти не точило мое сердце. Я шел своей дорогой, заглядывал на Кузнецкий мост и покупал выходившие новые книги. Моя небольшая библиотека пополнялась.

**«Пушкин»**

Придерживаясь последовательности рассказа, я дол­жен сейчас остановиться на своей работе «Пушкин». Но, прежде чем приступить к описанию этой работы, я хочу сказать о том, что привело меня к мысли создать пуш­кинскую программу, открывшую вторую дорогу, по кото­рой я следовал на протяжении всего дальнейшего пути.

Я купил полное собрание сочинений Пушкина и ув­лекся томиком его писем. Они произвели на меня большое впечатление, я ощутил Пушкина-человека. До сих пор я знал поэта, а здесь испытал особое чувство — такое, словно я с ним знакомился и от письма к письму как бы встречался и продолжительно беседовал. Пушкин пред­стал передо мной в новом обличье. Обаяние его личности покорило меня настолько, что, перечитывая его стихи, я по-новому понимал их, мне как бы приоткрывались тайные мотивы того или иного лирического стихотворе­ния. Я глубже воспринимал состояние его души, мне становилось понятнее настрое­ние стиха и даже содержание его, перекликаясь с письмами, делалось ближе, яснее. Его письма, его лира соединялись в моем сознании, сплетались с его биографией. Я прочел всю переписку Пушкина. Это до­стойно изучения, подумал я. Нельзя, чтобы этот прекрас­ный материал лежал на полке. Я взял с книжной полки нуж­ные мне книги и выучил наи­зусть то, что считал необходи­мым произнести вслух.

Я не ученый, я работник искусства, который захотел де­лать свое дело в помощь учено­му, не конкурируя с ним и не оспаривая его. Я заметил, что Пушкин подчас писал стихами свою биографию.

Работа «Пушкин», выпу­щенная вслед за работой «Ленин», первый мой опыт применения композиции на материале хрестоматий, известном по разделу «классические произведения». Биографию Пушкина обычно рассказывают своими словами. Детям — педагоги, в высших учебных за­ведениях — ученые, посвятив­шие свою жизнь изучению творчества Пушкина.

Щеголев и Вересаев опубликовали целый ряд доку­ментов, связанных с жизнью Пушкина. Я их прочел и подивился. Казалось бы, Пушкина мы знаем со школьной скамьи, однако на поверку оказалось, что очень и очень многое о Пушкине нам неизвестно.

Я, например, был потрясен документами, имеющими отношение к дуэли Пушкина. Если я потрясен, я обязан сообщить об этом моей широкой аудитории. Это, несом­ненно, будет интересно и студенту, и школьнику, и мате­ри школьника. Так я дошел до мысли, что надо создать образ поэта, оснастить работу документами, свидетель­ствующими о его жизни и творчестве. Я стал изучать его биографию шире и полнее. Разумеется, я не мог дать его развернутую биографию, мне хотелось показать некото­рые стороны его характера — Пушкина жизнерадостно­го, веселого, остроумного и Пушкина утомленного и ра­зочарованного, несколько угнетенного трагическими об­стоятельствами своей жизни. Я мог тогда только отдель­ными штрихами нарисовать его судьбу и его образ — жизнеутверждающий, светлый и искрящийся умом. Я нашел живого собеседника огромной глубины и таланта.

Интересовала меня и эпоха, в которой жил Пушкин, и его друзья — декабристы. Мне нужен был комплекс, не­кий синтез времени, среды, в которой он жил, всего, что его окружало, что он любил, отрицал, и что так сильно его угнетало. Чтобы полнее и глубже понимать Пуш­кина, я изучал его жизнь, вчитываясь в труды Белин­ского, Гоголя, Цявловского, Бонди, Щеголева, Вересаева. Когда у меня появилось ощущение, что я достаточно насыщен материалом, сопереживаю вместе со своим буду­щим героем, — только тогда я приступил к отсеву лите­ратуры, только тогда возникли очертания будущей ра­боты.

Итак, я приступил ко второму этапу: к композиции, к складыванию и сопоставлению элементов. В «Пушкине» есть следы моей юности, согласованной с тем моим пред­ставлением о поэте, каким я ощутил его в те годы. Мне словно виделось, как бьется его горячая кровь, как свер­кают его глаза умом и тонкой иронией; где он шалит, уверенный в своих силах, чуя в себе разгорающийся пла­мень художника.

Но тут же проходит элегическая струя, тут же рядом сквозит грусть, вызванная, как я уже говорил, печальны­ми обстоятельствами его биографии. Как известно, над юной головой поэта уже пронеслась первая гроза: он со­слан на юг, а позже заточен в собственном имении, в селе Михайловском. Впервые мир в его сознании искажается, оборачивая кинему свои трагические стороны. Он в дерев­не, он одинок. С ним няня. Я брал стихотворение «Осень» и строил небольшую сцену (если можно назвать драматической сценой лирические стихи), где воссозда­вал обстановку, в какой находится поэт, проживая в се­ле Михайловском.

«Октябрь уж наступил — уж роща отряхает

Последние листы с нагих своих ветвей;

Дохнул осенний хлад, дорога промерзает,

Журча, еще бежит за мельницу ручей,

Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает

В отъезжие поля с охотою своей,

И страждут озими от бешеной забавы,

И будит лай собак уснувшие дубравы».

В «Осени» рассказано не только о месте действия, но и о том, как поэт живет в деревне, о его отношении к при­роде, настроении, и, главное, Пушкин описывает творче­ский процесс, и это позволяет свободно монтировать его стихи.

«Но гаснет краткий день, и в камельке забытом

Огонь опять горит — то яркий свет лиет,

То тлеет медленно — а я пред ним читаю

Иль думы долгие в душе моей питаю».

Куда же уносится мысль поэта? О чем он вспоминает? Последняя строчка («Иль думы долгие в душе моей пи­таю») открывает широкие возможности для построения литературной композиции в сочетании с моими замысла­ми.

Сначала я уводил поэта к его «Моцарту и Сальери». Но в дальнейшем я изменил это: Пушкин вспоминал прошлое — шли стихи, адресованные «К вельможе».

Так возникало время, эпоха — изысканный дворян­ский круг, пышность дворцов.

Очень сократив эти стихи, чтобы не уйти от основ­ной темы, я заканчивал иронически:

«Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,

В тени порфирных бань и мраморных палат,

Вельможи римские встречали свой закат».

И снова возвращался к «Осени»:

«И забываю мир — и в сладкой тишине

Я сладко усыплен моим воображеньем,

И пробуждается поэзия во мне:

Душа стесняется лирическим волненьем,

Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,

Излиться наконец свободным проявленьем —

И тут ко мне идет незримый рой гостей,

Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,

Минута — и стихи свободно потекут».

Какие же стихи потекут сейчас из-под пера поэта? Да любые, если не придерживаться хронологии. Я брал лирические стихи, где струились его легкие и стремитель­ные строчки, образуя как бы сноп солнечного света:

«Не стану я жалеть о розах,

Увядших с легкою весной;

Мне мил и виноград на лозах,

В кистях созревший под горой,

Краса моей долины злачной,

Отрада осени златой,

Продолговатый и прозрачный,

Как персты девы молодой».

А потом вот это стихотворение, написанное, мне ка­жется, арабской вязью:

«Вертоград моей сестры,

Вертоград уединенный;

Чистый ключ у ней с горы

Не бежит запечатленный.

У меня плоды блестят

Наливные, золотые;

У меня бегут, шумят

Воды чистые, живые.

Нард, алой и киннамон

Благовонием богаты

Лишь повеет аквилон,

И закаплют ароматы».

Здесь я переношу поэта на прогулку. И вот Пушкин, гуляя по деревенскому погосту, где все дышит покоем и тишиной, вспоминает городское кладбище:

«Когда за городом задумчив я брожу...»

И перед ним — химеры чванливых чиновников и вель­мож — карикатуры на сановный Петербург.

Этими стихами я намекал на дальнейшую судьбу Пушкина, где свет часто сменяется резкими тенями. Впоследствии поэт, говоря о высшем свете, скажет: «В сем омуте, где с вами я купаюсь, милые друзья...» («Евгений Онегин»), — строки, полные отчаяния. Так проходит осень, приближается зима.

Конец первой картины

Вторая картина начинается стихотворением «Зима. Что делать нам в деревне?»

Пушкин — пленник. Он сослан в Михайловское. Длит­ся зима. Поэт затевает переписку с Бенкендорфом отно­сительно своей поездки за границу. Одновременно он со­чиняет «Бориса Годунова» — первую на Руси народную трагедию. Он понимает, что это детище таит в себе по­что взрывчатое. В 1825 году он пишет П. А. Вяземскому: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической траге­дией, в ней же первая персона Борис Годунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал: ай-да Пушкин, ай-да... Юродивый мой малый презабавный... Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»

Сцену с юродивым я исполнял между письмами к Бенкендорфу и к Пущину, постепенно, шаг за шагом, развивая свою мысль и драматический конфликт, подсказанные биографией поэта. В этой картине я уподоблял Пушкина его юродивому: «Нет! Нет! Нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит».

На просьбу поэта разрешить выезд за границу Бен­кендорф отвечает отказом. Николай I, прочитавши «Бориса Годунова», предлагает переделать трагедию в роман «наподобие Вальтер-Скотта».

Мне показалось, что Пушкин, возмущенный до глу­бины души предложением царя, отвечает стихотворением «Чернь»:

«Не для житейского волненья,

Не для корысти, не для битв,

Мы рождены для вдохновенья,

Для звуков сладких и молитв».

Я считал, что здесь речь идет не об «искусстве для искусства», а о трагическом конфликте художника с ок­ружающей его «светской чернью», и в первую очередь с царем. Вот почему я читал эти строки гневно, пламен­но, протестующе, срывая с горла невидимую петлю (вскоре действительно затянувшуюся на декабристах) и потрясая кулаками. Пушкину душно в царской Рос­сии, она его гнетет.

Я был влюблен в каждый звук и строчку поэта, мне не нужно было преодолевать, приподымать материал. Наоборот, мне следовало держать ухо востро: думать о том, как бы не уронить, не снизить его своим исполне­нием...

Если в те годы я еще не знал, какой длинный путь предстоит мне пройти по пушкинской дороге, — моя от­правная точка зрения, во всяком случае, помогла найти ключ к исполнению. Я прежде всего ярко ощущал глав­ного героя моей работы — личность поэта, трагические и полные творческой радости дни его жизни. Огромные пласты его души открывались передо мной, всюду я читал его чувства, мысли, намерения, его точку зрения на окружающий мир и общество.

Работу «Пушкин» я посвятил Вахтангову.

Я уже сказал, что мое время стояло передо мной на первом плане. Я исполняю стихи Пушкина и смотрю, как его стихи ложатся на первый план, то есть на мое время.

Не знаю почему, но так получается: замечают, как превосходно написал Пушкин «Осень», но не замечают, что он написал: я, Пушкин, очень люблю осень.

Как исполнителю, мне это было совершенно необходи­мо, без этого я бы не знал, как исполнять «Осень». У ме­ня не было бы актерской задачи. Если я прочту «Осень» так: «Я, Пушкин, очень люблю осень», — это будет чрезвычайно интересно моей аудитории, ибо Пушкина любят. Все, что с ним связано, вызывает огромный ин­терес.

Пушкин — любимейшее детище нашего народа. К нему не угасло чувство огромной нежности. У нашего народа к Пушкину, я бы сказал, чувство материнской нежности. Я хотел, чтобы это чувство прошло сквозь всю мою работу.

Бывает, что откроешь книгу и не увлекают стихи, ми­мо проходишь, затем снова читаешь — и происходит чудо. Тогда учишь на память, ибо нельзя не знать наи­зусть. А это уже означает, что берешь на исполнение.

Приготовить даже одно лирическое стихотворение к исполнению бывает очень трудно. Трудно, ибо оно не­большое и оно неповторимо. Затем оно повествует, вол­нует, и, наконец, это зарисовка какого-то другого вре­мени, которая прозвучит сегодня, — очень сложное явление!

**«Граф Нулин»**

Следующим актом работы «Пушкин» надо считать «Графа Нулина».

Здесь перед нами Пушкин, который умел заразитель­но смеяться вопреки всему. И мне было важно дать этот контраст, начать поиски комического, найти это прежде всего в себе. И надо сказать, что «Граф Нулин» явился как бы моим пробным камнем этой точки зре­ния.

Комедийное начало во мне дремало. Мне казалось, что по складу своей натуры я ближе к лирике, к героике. «Граф Нулин» давно вызревал во мне, как дань той стороне человеческой жизни, где мир вдруг приобретает веселые краски, когда играют улыбки, искрятся глаза...

«Граф Нулин» постоянно был мне необходим как од­на из картин одноактного водевиля, где от актера требуется, прежде всего, грация, легкость. Легкость всего его существа, начиная от звучания голоса и кончая умением хорошо двигаться, двигаться так, словно ты всю жизнь только и делаешь, что танцуешь.

Я решил, что сам автор подскажет мне, как все это сделать. Я так и поступил: стал учиться у автора, тем более, что Пушкин великолепный учитель, и достаточно ясно обрисовал действующих лиц и обстановку, в кото­рой они находятся. Мне оставалось только войти в образ Натальи Павловны, читающей «роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный», а так­же графа Нулина с его чемоданами из Парижа. Даже его слуга мне виделся весь, с головы до пят, я его цели­ком улавливал в одной только французской фразе: «Allons, courage!» (Смелее, вперед!).

Мне представлялось, что это малый, видавший виды и не унывающий ни при каких обстоятельствах. Он по­читал бы за великое несчастье, если бы утратил однаж­ды чувство формы, то есть хорошее расположение духа. Он как бы исповедует оптимистичнейшую заповедь: не терять ни при каких обстоятельствах веселое настроение. Это весьма расторопный парень, не названный, но под­разумеваемый, так сказать, Фигаро. Этот малый был мне чрезвычайно нужен — он задавал некоторым образом тон всему произведению, являясь как бы камертоном, настраивающим если не все, то очень многие строки текста. Мне нужен был его острый глаз с прищуром, в котором искрится смех. Ощутив в себе характер этого малого, я стал смотреть на все его глазами. Русская усадьба? Пре­красно! Муж едет на охоту? Превосходно! Как звонко тру­бят рога! — Можно дать немного мелодии. — Очень ве­село и радостно жить на свете... Да! Да! Превосходно.

«А что же делает супруга

Одна в отсутствии супруга?»

Его круглый, по-птичьи бессмысленный, однако зор­кий глаз всматривается в даму. Да-да! А что же делает она?

Автор спешит, беседуя с этим парнем, дать исчер­пывающие сведения о ее воспитании. Эта дама не какая-нибудь замшелая помещица, запятая всю жизнь соле­нием грибов. Нет! Она воспитывалась в «благородном пансионе у эмигрантки Фальбала». О!.. Эта дама полурусская-полуфранцуженка, почти моя соотечественница,— думает малый. Прекрасно! Она читает роман... правда, роман в старинном вкусе, «нравоучительный и чинный, без романтических затей», но все же роман... Картины мелькают за картинами легко и быстро: «Наталья Пав­ловна сначала его внимательно читала, но скоро как-то развлеклась перед окном возникшей дракой козла с дво­рового собакой и ею тихо занялась».

Разрешите остановиться на козле, как на персонаже, вызывающем обычно первую волну смеха. Почему это происходит? Потому что здесь я почувствовал тот узелок, откуда может родиться искра смеха. Каким образом? А вот каким: я искал столкновения контрастирующих предметов.

Комедийное положение таит в себе неожиданность, порожденную несоответствием. Что произошло? Перед дамой, воспитанной в благородном пансионе, вырос козел! О ирония судьбы! О мечты и действительность!.. Как выразить это несоответствие, несущее в себе комедийное начало, — как его подчеркнуть? Выявить это можно пре­увеличением, то есть в данном случае усилением голоса.

Я так и делал. Из легкой, не лишенной известного изящества фразировки я грубо выделял одно маленькое словечко «козла» (!) — и снова мягко заканчивал фразу. Инструментовка отличалась нарочитой резкостью, кон­трастностью, но достигала цели. Комизм несоответствия выявлялся в должной мере, вызывая реакцию смеха. На­талья Павловна, с точки зрения того малого, о котором я упоминал, в высшей степени благородная дама, увы, развлекается «возникшей дракой козла (!!!) с дворовою собакой».

Никаких зрелищ! Дождь, баба, козел — такова иро­ния судьбы. Разумеется, во все это легло мое отношение к данному куску — эпизоду с козлом.

Мне могут сказать: если вы видите все это глазами малого, то ведь в это время он еще катил в коляске со своим барином, не предполагая, может быть, что судьба занесет его в усадьбу Натальи Павловны. Верно. Я это имею в виду, подготавливая почву к их приезду, с тем чтобы по приезде с еще большей силой подчеркнуть их, а не мое восприятие окружающей обстановки. Это инте­реснее мне, нежели мое, личное. А каково оно? Это не­поколебимая, граничащая с чувством непогрешимого папы римского уверенность в том, что все обстоятельст­ва жизни — на пользу офранцузившегося барина и его слуги. Это завоеватели. Они законодатели (и малый то­же) мод, вкусов, они хозяева жизни. Существа, перед которыми открываются все двери и даже сердца. С мо­мента их приезда действие проходит под знаком: мир принадлежит нам. Как бы ни были печальны обстоятель­ства, всемогущий случай повернет «истории колесо» в их пользу. Судьба им улыбается.

Пушкин писал, быть может, безделушку, но в ней живая картина характеров и быта помещичьей России. Дух времени — жизнь по мерке чужого народа, среди русских снегов, среди бесправных мужиков — с порази­тельной тонкостью прочувствован автором. Некое возмез­дие в лице Натальи Павловны, давшей пощечину замор­скому гостю, обрушивается как гром с ясного неба на голову самовлюбленного графа. Несколько воровато про­бирается он в ее покои, послушный влеченью своего сердца. Но тут наша офранцузившаяся героиня внезапно превратилась в медведицу, повеяло лесными дебрями огромной России, и — о позор! — она напомнила графу о чести и морали. Ему, просвещенному и избалованному субъекту, видимо, столь давно покинувшему пределы своей родины, что в нем угасло «истинное представление» о духе своих соплеменниц.

Мы ждем, что автор закончит на этом свой назида­тельный рассказ. Но нет, он продолжал его, упомянув при чрезвычайно двусмысленных обстоятельствах имя по­мещика Лидина. Все это, однако, не помешало автору вывести мораль:

«Теперь мы можем справедливо

Сказать, что в наши времена

Супругу верная жена,

Друзья мои, совсем не диво».

Как принимают зрители авторское заключение? Да все так же: смехом и аплодисментами, ибо «конец — де­лу венец».

В маленькой веселой поэме Пушкина сюжет много раз развивается не так, как ожидают зрители. Все собы­тия и особенно развязка — неожиданны. В этом сказы­вается все та же природа комедийного, о которой я го­ворил выше.

Персонажи (их немного) обрисованы так выпукло, что исполнителю никуда от характеристик не уйти. Хо­чет он или не хочет, а роли налицо. Позвольте показать искусство диалога, диалога, в котором мужчина и жен­щина, совсем незнакомые, неожиданно для них самих, проводят вечер наедине в тишине русских лесов, в глу­хой усадьбе.

Граф небрежно, с чувством своего превосходства (он только что из Парижа) сообщает парижские новости. Рассказывает о театре, о модах, снисходительно рассмат­ривает наряд хозяйки, замечая мимоходом, что «все это к моде очень близко». Одним словом, болтовня искрится той непринужденностью, с которой толкуют «о том, о сем, а больше ни о чем». Беседа протекает в кругу тех светских пустяков, которым придается серьезнейшее зна­чение. И поэтому порой в тоне беседы есть чрезвычайная обстоятельность, готовность дать исчерпывающие све­дения о том, что делается на белом свете, — разумеется, не здесь, в медвежьей берлоге, а там, в Париже...

Приятная беседа затягивается до полуночи. Мужа все нет.

«Давно поет петух соседний,

В чугунну доску сторож бьет;

В гостиной свечки догорели.

Наталья Павловна встает:

«Пора, прощайте: ждут постели.

Приятный сон!..» С досадой встав,

Полувлюбленный, нежный граф

Целует руку ей — и что же?»

Тут происходит нечто полунаивное, полукокетливое:

«Куда кокетство не ведет?

Проказница — прости ей, боже! —

Тихонько графу руку жмет».

Граф остается один, он в смятенье.

«И тотчас, на плеча накинув

Свой пестрый шелковый халат

И стул в потемках опрокинув,

В надежде сладостных наград,

К Лукреции Тарквиний новый

Отправился, на все готовый».

Далее следует отступление, где автор сравнивает своего героя с котом:

«Так иногда лукавый кот,

Жеманный баловень служанки,

За мышью крадется с лежанки:

Украдкой, медленно идет,

Полузажмурясь подступает,

Свернется в ком, хвостом играет,

Разинет когти хитрых лап

И вдруг бедняжку цап-царап».

Я передал повадку кота, разрешив себе эту вольность с позволения автора. Ежели автор переходит на язык сравнений, я могу перейти от чтения к физическому дей­ствию, дабы подчеркнуть образ героя, сущность его ха­рактера. Наконец, мне пора высмеять героя, хотя и при­бывшего из Парижа, но ничем не отличимого от «же­манного баловня служанки», разве только тем что он вышел на охоту, набросив шелковый халат. Я показал, что это заморское явление, это изысканное существо, по сути дела, просто вульгарный кот Васька, каких много бродит по свету, ничем не оригинальный и не примеча­тельный. Мой кот, крадущийся за мышью, вызывал ре­акцию в зрительном зале.

Не предрешая последствий этого визита, автор создает впечатление, что Наталья Павловна, увидев перед собой графа, колеблется. Еще неясно, как повернутся события. И только в последнюю, решающую минуту вдруг звенит пощечина.

В доме переполох. Залаял косматый пес, все погибло. Герой убирается обратно, проклиная «свой ночлег».

Как будто все? Нет. Испытания нашего героя продол­жаются. Горькую чашу предстоит ему испить утром. Его зовут к чаю. Как быть? Надо принять приглашение и выдержать взгляд Натальи Павловны.

«Проказница младая,

Насмешливый потупя взор

И губки алые кусая,

Заводят скромно разговор

О том, о сем. Сперва смущенный,

Но постепенно ободренный,

С улыбкой отвечает он.

Получаса не проходило,

Уж он и шутит очень мило,

И чуть ли снова не влюблен».

Все в мире поправимо. Жизнь снова прекрасна. Но еще одно обстоятельство, подобное року, обрушивается на голову незадачливого героя. Входит муж, вернувший­ся с охоты. Охрипший па ветру, рыскавший по полям, он свеж, грубоват, весел, но двусмысленно гостеприимен. Не то дурак, думает граф («У кузницы я видел ваш со­всем готовый экипаж»), не то почуял, что с графом не все чисто («Вы с нами будете обедать?»). Во всяком случае, сей муж подобен монументу: обладает громопо­добным голосом и грацией медведя. Граф при виде эта­кого богатыря смущается и лепечет первое попавшееся на язык:

«Не знаю, право; я спешу». —

В оркестре еще раз прогромыхали басы:

«И, полно, граф, я вас прошу.

Жена и я, гостям мы рады...

Но, с досады

И все надежды потеряв,

Упрямится печальный граф».

И опять дороги... дороги... Вот и Пикар снова пускает­ся в путь, не впервой... Что-то чудесное, бодрое в этом парне, складывающем чемоданы, — ритмичное и озор­ное:

«Уж подкрепив себя стаканом,

Пикар кряхтит за чемоданом.

Уже к коляске двое слуг

Несут привинчивать сундук.

К крыльцу подвезена коляска,

Пикар все скоро уложил,

И граф уехал...».

Все? Нет не все.

Может ли женщина, будучи такой совершенной, до­стойной похвалы, устояв от соблазна, не протрезвонить о сем происшествии на весь мир? Нет, не может.

«Но кто же более всего

С Натальей Павловной смеялся?

Не угадать вам. Почему ж?

Муж? — Как не так! Совсем не муж».

Басы! Басы! Громыхают басы грациозного медведя:

«Он говорил, что граф дурак,

Молокосос; что если так,

То графа он визжать заставит,

Что псами он его затравит».

И после грома запела скрипка:

«Смеялся Лидин, их сосед,

Помещик двадцати трех лет».

Нежная скрипичная мелодия, сквозь которую просве­чивает некий секрет, вызывающий еще одну волну оглу­шительного смеха. И совсем после этого невинно звучит голос автора:

«Теперь мы можем справедливо

Сказать, что в наши времена

Супругу верная жена,

Друзья мои, совсем не диво».

«Граф Нулин» в работе «Пушкин» занимает централь­ное место не столько по удельному весу, сколько по ком­позиционному признаку. Ему выпало на долю быть куль­минацией, без которой, я считаю, нельзя строить про­грамму.

В «Графе Нулине» я отдавал дань темпераменту Пуш­кина: его веселости, умению смеяться. И, самое глав­ное, — «Нулин» был тем перевалом, откуда, как бы про­стившись с шуткой, я шел к трагическим чертам биогра­фии поэта, к трагическому финалу его жизни.

В следующей части я собрал стихи Пушкина, посвя­щенные дороге: «Дорога», «Разлука», «К морю», «Дорож­ные жалобы», «Калмычка», «Бесы», «Не дай мне бог сой­ти с ума», «Телега жизни» и т. д.

Все признаки его бесприютности, одиночества, непроч­ности положения я прочел в этих стихах. Передо мной от­крылся Пушкин в совершенно новом ракурсе. Поэт-стран­ник, путешествующий не по собственной воле, пускается в путь вначале бодро, весело, но все мрачнее и мрачнее становится его лира, все явственнее проступает тема усталости. Его несет и несет судьба по весям и просторам родины.

Порой отчаяние охватывает поэта и что-то безнадежное звучит в строках:

«Страшно, страшно поневоле

Средь неведомых равнин!..»

И вот уже начало трагедии — путь к дуэли. Снова про­ходят документы, освещающие некоторые стороны этой роковой для поэта битвы с том обществом, в котором ему душно и тяжко. Звучат строфы из «Евгения Онегина», где так пророчески описана смерть Ленского.

И, наконец, последний путь поэта: гроб Пушкина, обер­нутый в простую рогожу, везут в село Михайловское, на место его первой ссылки.

«Почуя мертвого, храпят

И бьются кони, пеной белой

Стальные мочат удила,

И полетели, как стрела».

После этих великолепных строк я читал выписку из монастырской книги. Она выразительно гласит, что поэта захоронили в тот же день, на том же кладбище, что и кре­постную девицу Агриппину Сергееву 48 лет от роду и ре­бенка от роду 1 год 4 месяца. И кажется, что поэта ждет забвенье, «жизнь кончена». Народ не проводил своего поэ­та, не оплакал, его увезли тайно, ночью. Но после паузы, после того как все кончено — Пушкина нет и не будет, — слышится его звонкий, молодой голос:

«Нет, весь я не умру — душа в заветной лире

Мой прах переживет и тленья убежит —

И славен буду я, доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один пиит».

Пушкин жив, он среди нас вечно.

**«Яхонтов играет стихи»**

Читал ли я Пушкина, или исполнение мое соответство­вало мнению критики, считавшей, что «Яхонтов играет стихи»?

Чтобы ответить на поставленный мной вопрос, я хочу напомнить читателю о том, что Пушкина я читал, по­стоянно сопоставляя его письма, которые носят характер дневников, и его произведения. Когда читаешь так, — вдумываясь в каждое стихотворение, — возникают образы, видения, нечто, всегда сопутствующее внимательному и углубленному чтению. Если стихи врастают в биографию поэта, нужно ли говорить о том, что автор становится главным действующим лицом, основным героем? Он стано­вится властелином того огромного мира, в котором дейст­вует, который создает своими стихами.

Можно ли в этом случае уйти от его личности, от его характера, внешности и особенно от его темперамента (он в его стихах), от его личных переживаний? Его личность прекрасна — он восхищает, пленяет и ведет за собой.

Когда я начинал работу над Пушкиным, только-только прозвучали слова Маяковского:

«Я люблю вас,

но живого,

а не мумию.

Навели

хрестоматийный глянец».

Вот тут-то и была огромная дистанция: Пушкин, кото­рого я знал в школе, и тот, заново любимый Пушкин, глу­бокая и пламенная любовь к которому освещалась вели­ким правосудием нашего времени, все переоценившим.

Пушкин стал дорог нам и как друг декабристов, и как вольнодумец, и как страдалец.

Пушкин в высшем свете — игрушка Николая I, «мило­сти» которого только уязвляли самолюбие поэта, как горь­кая насмешка.

Поэту душно и безысходно в Петербурге. Он одинок.

Создавая свою первую работу о Пушкине, я нашел эту тему одиночества, безысходности. Все, что было пережито в процессе создания этой работы, после, в «Онегине», «Лицее», «Болдинской осени», только развивалось и углуб­лялось.

Не по-школьному был дорог мне Пушкин — «гениаль­ный русский поэт», как его называли во всех хрестома­тиях. Это мне и казалось «хрестоматийным глянцем», это­го было мало.

В этом есть холод, мраморное величие гения, перед которым преклоняешься, снимаешь шляпу и почтительно проходишь мимо. Нет, не такого я узнал Пушкина. Я узнал Пушкина горячего, живого, пламенного, страдающего, гонимого, умирающего. С первого его вздоха до последнего я шел рядом с ним, был другом, свидетелем каждого эта­па его жизни. Порой, желая прийти ему па помощь, я уж, конечно, готов был закрыть его от пули Дантеса.

Вот так только и можно было мне идти к Пушкину, творить, воскрешать его образ. Не задрапированный в мра­мор гений, а человек, дорогой и близкий нам по духу, по мироощущению, подаривший нам свою жизнь, время, эпоху, оставивший нам свои мечты, надежды, упования,— целый мир, отраженный в его гениальных произведениях.

Чрезмерно много материала просилось в работу. Я оставлял только тот, где слово сочеталось с действием, усиливалось действием, видимым мне. Я учитывал «при­бавочную стоимость» слова, его воздействие на слушате­лей — я имею в виду свое сценическое поведение.

Пожалуй, всегда так бывает, что о том или ином собы­тии легче дать представление, показывая его, играя, а не рассказывая о нем. Жест может быть выразительнее и сильное слова, особенно при известной рассчитанности и «незаболтанности» рук, мелькающих порой чаще, чем того требует искусство. Если руки привлечь преднамеренно с учетом их дополнительного к слову воздействия, а иногда и вместо слова (что еще лучше, ибо драгоценна каждая пауза в потоке текста, драгоценен каждый жест, заменяю­щий звук), — вот тогда это и будет то, что после называли «Яхонтов делает что-то, чего до него не делали. Что-то он нашел...».

Мою работу «Пушкин» я не случайно посвятил памяти Евгения Богратионовича Вахтангова. В ней я отдавал дань всему, чему он научил меня.

Как я уже говорил, он внушил мне уверенность в сво­их силах, а главное, уверенность в том, что человек ум­ное, выразительное, богато оснащенное существо, имеющее руки, ноги, голову, — существо, свободно двигающееся в пространстве, не лишенное фантазии, и потому ему легко из себя, из своих собственных богатств, то есть из своих глаз, рук, ног, голоса, ума, создавать все, что он захочет. Надо только научиться управлять собой, знать себя (похо­жего, впрочем, на всех остальных людей и ничем не при­мечательного), в отличие от многих занятого познанием механики своего организма. Познавши в себе многоликость и многохарактерность, познавши в себе безгранич­ные возможности выражать личности и характеры, я при­шел к уверенности, что Вахтангов научил меня всему. Я почувствовал, что постиг главную тайну драматическо­го искусства, его природу в самом сокровенном естестве, когда природа эта наблюдается в игре детей и вдруг пора­жает вас в поведении дипломата. Наконец, даже в кошке, играющей с мышью, — повсюду вас пленяет «игра» в ее чих том и совершенном виде, без преднамеренности и пред­взятости, игра как проявление жизни, как естественная потребность живого организма.

Уяснив эту простую, но вместе с тем довольно слож­ную истину, я полюбил все театры мира, от шекспировско­го до китайского, не говоря уже о русском ярмарочном ба­лагане, где я рос и где я так часто стоял, раскрыв рот перед очередным чудодейством фокусника или шута.

Я уже говорил, что я постиг тайны создания «Прин­цессы Турандот» — прелесть итальянского балагана — и создал вместе с товарищами свою «Снегурочку», подоб­ную тем незатейливым, но пленительным зрелищам, какие я видел в детстве на Нижегородской ярмарке.

Сущность театрального очарования и механику иллю­зии, порой самую незатейливую, я держал уже в руках, опять же исходя из того великого закона, что палочка у мальчика часто превращается в боевого коня, и он убеж­дает в этом не только самого себя, но, что еще удивитель­нее, и окружающих зрителей.

Однако применение этого закона в каждом новом слу­чае казалось мне таким же сложным, как рождение нового закона. Применение этой как будто простой истины требо­вало подчас нового воплощения, конкретного постижения, рядилось как бы в новое платье. Так, нащупывая дорогу к образу Пушкина, стремясь создать биографию поэта пу­тем привлечения его стихов и различных документов, я по­нял, что опыт «Снегурочки» и даже все постановки Евгения Богратионовича не откроют мне секрета, как посту­пить в данном случае.

Не откроют потому, что я связан со спецификой своего искусства, которое служит прежде всего слову в его чистом виде, то есть звучащему слову, и называемся оно художественные чтением, а не театром.

Я пришел к тому, что звучащее слово — это совершен­ное слово, его окончательное выражение. И вот тут передо мной и встал вопрос: в какой мере следует служить полю­бившейся мне истине и где предел, за который не следует переступать? И чего ты хочешь? Быть актером в своем не­существующем театре или читать? Художественно читать! Кстати, определение «художественное чтение» в ту пору еще не применялось.

В Рабисе на вопрос: «Ваше амплуа?» — я не знал, что ответить. Я долго думал. Старушка, потеряв, наконец, тер­пение, сказала: «Вы любовник-неврастеник». И тут же за­писала: «№ 120365 — любовник-неврастеник». Я испу­гался, увидев такую уйму любовников и себя в том числе.

Точной терминологии, строго говоря, не было. «Худо­жественное чтение» закрепилось позднее. Что касается меня, то я всегда по мере возможности избегал называть­ся «чтецом».

На афишах я ставил: исполняет Яхонтов, а не читает Яхонтов.

Делал я это в силу того обстоятельства, что свой путь я понимал сложнее, может быть, и преувеличивая его сложность. Театр, его природа довлели надо мной, вне это­го я бы и не стал жить и работать.

Не стал бы, как не стал служить в театре Мейерхоль­да, где я должен был целиком подчиняться воле руково­дителя, где мои личные задачи и намерения никого не интересовали.

Уйдя из театра, я стал решать свои назревшие к тому времени задачи: как, в каком виде я выпущу свою оче­редную работу «Пушкин»? Следовало ли в этой работе придерживаться той строгой формы, какая родилась в ра­боте «Ленин», или надо прислушаться к зову нового ма­териала и присмотреться к характеру избранной мной те­мы? Короче говоря, можно ли назвать «художественным докладом» работу «Пушкин»? Конечно, нет.

Перед моими глазами теперь снова засверкали огни рампы, нечто близкое к зрелищу, что-то похожее на театр в его часто непередаваемом очаровании, которое неведомо в чем таится. В чем? В силе игры, в рампе ли, в шелесте раздвигающегося занавеса, в затухающих лампах зри­тельного зала, или в том великом обмане, который создает нечто новое, некую иную реальность, заставляющую пере­полненный зал забыться и уйти в этот прекрасный, пле­няющий обман?

Частицу этого я, конечно, хочу унесли в мою новую работу, но как? Как я это сделаю? Я смутно видел форму будущего представления.

В Москве стояло лето.

Портрет Пушкина я носил с собой. Собирал рисунки Пушкина, они очень нравились мне.

Ни разу даже в голову мне не пришло загримировать­ся и надеть костюм начала девятнадцатого века. Не при­шло, потому что после Вахтангова это отодвинулось туда, откуда нет возврата, как бальный, залежавшийся в сун­дуке туалет бабушки, может быть, моей, а может быть, всех вообще бабушек.

Театрам, думалось, вроде и можно. У них иллюзия прочная, не сшитая белыми нитками, — они работают с художником-декоратором, они воссоздают эпоху.

А что же намерен делать я? Какова земля, на кото­рой мне предстоит стоять? Моя земля — концертная пло­щадка. Если бы я и привез свои декорации, их надо ста­вить, а не подвешивать, ибо концертный зал не сцениче­ская коробка. А появление в концерте загримированного молодого человека в костюме девятнадцатого века — явле­ние столь сомнительного свойства, столь неожиданное и нарушающее неписаные законы концертного дела, что при одной мысли об этом меня коробило, бросало в дрожь. Не потому, что я благоговел перед неписаными законами концертного дела и не решался нарушить их. Нет. Я их разделял, приемля и понимая некую условность, строгость той земли, на которой я стоял. Земля, на которой я стоял, всегда — сегодняшний день. Я окружен коллективом (пиа­нистами, певцами), и представители этого коллектива — современники тех, кто наполняет зал. Их туалеты соответ­ствуют сегодняшнему дню, они не удаляются ни в какие эпохи независимо от своего репертуара. Им это не нужно. В этом и есть неписаный закон эстрады. Если хотите, я в этом усматривал действие закона «театра на коврике», когда комедианту стоит только расстелить на площади ков­рик — и он готов к представлению. Я усматривал в этом некую чистоту и простоту формы, условность, не обреме­ненную дополнительными, подчас громоздкими эффектами театральной машинерии. Мастерство артиста здесь, на просторной, пустой концертной площадке, звучало как бы в очищенном виде, говорило само за себя, без подпорок, без прикрас.

Природа той земли, на которой я стоял, мне нравилась. И я готов был влиться в этот коллектив не зависящих друг от друга, но все же как бы партнеров, ибо всякий концерт — это нечто целое, некая итоговая сумма впечат­лений.

Однако, работая в таком ансамбле, я занимал не более пятнадцати-двадцати минут, а в своих сольных вечерах я работал около трех часов. Впрочем, не это обстоятель­ство имело решающее значение, когда я стал искать фор­му исполнения для пушкинской программы.

Ведь читал же я свою работу «Ленин», стоя на сцене и почти не двигаясь! Здесь же тема, избранная мной, дик­товала особый подход. Отдельные элементы я видел, но не чувствовал еще целого.

Хорошо, когда автор подсказывает, подчас упрощая задачу, когда конкретизируется в сознании мизансцена, подсказанная содержанием...

Так, например, я был рад самому наглядному, лежа­щему на поверхности подсказу в стихотворении «Осень»: Пушкин сидит, думает, ждет гостей, скучает, пишет... Я понял, что на площадке появятся стол и стул. Итак, я оброс «декорацией».

Я не гордился такой находкой, она была похожа на вторичное открытие пороха. Я скорее ее стеснялся. Не потому, что эстраду в ту пору наводняли столы и стулья моих коллег, а потому, что я попадал в плен случайным столам и стульям, вид которых подчас далеко не радовал глаз. Кроме того, в них, по сути дела, было что-то прозаи­ческое, статическое, лишенное праздника, знакомое, по­вседневное. Но предметы эти мне помогали, внося черты правдивости, и я, скрепя сердце, согласился со своей «на­ходкой».

Что же было дальше? Мне стало недоставать кибитки, в которой путешествует Пушкин по России. Стул (или кресло) и стол, думал я, — доступная декорация па моей земле, но кибитка? Кибитка ни в коем случае недопустима, так же как и грим и костюм девятнадцатого века, по тем же вышеизложенным причинам.

Однако зачем понадобилась мне кибитка? Кибитка по­надобилась мне потому, что тема дороги, скитаний Пуш­кина по городам и весям играла в моей работе значитель­ную роль. Дорожные стихи Пушкина прозвучали во мне вначале но-озорному весело, а потом с нарастающей бе­зысходной тоской, ведущей к трагическому финалу.

Но мне недоставало еще чего-то такого, что объедини­ло бы весь материал и выразило основную тему: всю глу­бину разворачивающейся трагедии.

**Как я нашел кибитку**

Янашел ее случайно. Однажды, сидя на столе, я по­вторял дорожные стихи Пушкина. Мне был подан сигнал, что «это похоже», что тут есть состояние человека, ко­торый движется. Сигнал я услышал с дивана, на котором сидела Попова и наблюдала за репетицией.

Почему это похоже на движение? И случайно ли я сел? Да, случайно, на одну секунду, покуда я но произ­нес первое дорожное стихотворение, вернее, первую его строчку. И вот тут произошло чудо: содержание стиха посадило меня в кибитку, а не на стол, — и, повинуясь этому, я стал вести себя на столе так, как я вел бы себя, сидя в настоящей кибитке. Так... так... это мне уже нра­вится.

Итак, наша неуклюжая «находка» (стол и стул) при­вела меня в конечном счете к действительной находке. Она напомнила, что палочка ребенка, если он верит, что эта лошадка, станет «похожей» на лошадку и убедит в этом всех окружающих.

Я вспомнил случай, который произошел еще в 1924 го­ду, когда мы ездили па Северный Кавказ. Я ставил тогда с пионерами «Месс Менд» М. Шагинян. Одному из них я дал задание: изобрази, как ты летишь на самолете. Маль­чишка подумал, лег животом на лавку и помахал руками. Ага, сказал я про себя, молодец! Ловко вывернулся. Это мне пригодится. И вот теперь это мне действительно при­годилось. В «Пушкине» я ездил на столе с чемоданом. Все верили, что едет Пушкин в кибитке. В таком преображении предметов есть та магия театра, которую я искал и о которой мечтал. Что же преобразует предмет? Под пре­образованием предмета я разумею помогающее преобра­зованию ассоциативное мышление. В разбираемом мной случае толчком к преобразованию явилось содержание стихов и мое физическое поведение, соответствующее со­держанию Я сидел на столе, веря в то, что я еду в кибит­ке. Я так в это поверил, что стал дальше осваивать ки­битку. Так, например, я менял маршрут. Я ехал вправо, влево, описывал круг, читал, сидя спиной к публике Я на­метил тему: на все четыре стороны света заносит судьба моего героя — то на восток, то на запад, то на север, то на юг. Сидя лицом в зрительный зал, я ехал на север, па юг — спиной к публике. Таким образом, я находил и разнообразные актерские задачи, состояния, помогающие мне выра­зить богатую гамму чувств и воплотить это в моем физи­ческом поведении.

Стихи движутся, они «плывут», иногда «стоят на ме­сте», — так я понимал природу пушкинского стиха.

Если я буду сидеть на столе лицом к публике, испол­няя:

«Хоть тяжело подчас в ней бремя,

Телега на ходу легка;

Ямщик лихой, — седое время, -

Везет, не слезет с облучка».

А потом сяду в полуоборот (в профиль) к зрительному залу:

«С утра садимся мы в телегу,

Мы погоняем с ямщиком

И, презирая лень и ногу,

Кричим: «Валяй по всем по трем!»

А после спиной, что чрезвычайно выразительно:

«Но в полдень нет уж той отваги;

Порастрясло нас; нам страшней

И косогоры и овраги;

Кричим: «Полегче, дуралей!»

И, сделав, таким образом, полный круг, я совершу длинное путешествие на север, на юг, на восток и на запад.

«Катит по-прежнему телега.

Под вечер мы привыкли к ней

И дремля едем до ночлега,

А время гонит лошадей...».

Я объехал всю Российскую империю — сценическое время сделает свое дело.

Это наше счастье, что мы поверили в сценическое время и живем в нем немало солнечных лет.

Найдя ключ к преобразованию предметов, я стал об­растать реквизитом. Я тогда работал в сером костюме, первом в своей жизни. Я не хотел, чтобы Пушкин был в цилиндре. Я хотел, чтобы он был в кепке, в современном летнем плаще. Мне было нужно, чтобы Пушкин путеше­ствовал с чемоданом.

Современный человек ревниво относится к Пушкину: где-то в глубине души ему хочется встретить Пушкина на улице, поэтом двадцатого столетия, своим человеком, современником. Пушкин в любом костюме остается Пуш­киным. Гоголь обещает Пушкину равного ему человека через двести-триста лот. Он говорит: «Пушкин — явле­ние чрезвычайное. Это человек в его развитии, каким он явится через двести-триста лет».

Маяковский ходил с палкой. Я дал Пушкину палку Маяковского. Пушкин стал моим современником. Я хо­тел показать современникам личность автора — живого человека. Таким образом, Маяковский оказался внутрен­ним ключом, посылом к живому Пушкину, продолжен­ному в сегодняшний день.

Искал ли я преобразования предметов специально?

Вступивши на путь ассоциативного мышления, обо­гащая предметы дополнительными представлениями, то есть преобразуя их смысловую функцию, я стал нахо­дить по метре развития сюжета их новое назначение. Так мне понадобились чемодан, дорожный плащ, перчатки и палка. Я взял и то, и другое, и сел на стол оснащенным путешественником, пустившимся в дальнюю дорогу.

Но чемодан, перчатки, плащ оставались предметами прямого их назначения — несли свою обычную смысловую функцию: чемодан оставался чемоданом и так да­лее.

Попова сделалась моей спутницей и на этом пути. Мы шли вместе, углубляя тему преобразования предметов, двигая их на путь поэтического образа. Так поэт преобразует предметы, сравнивая, сопоставляя, сталки­вая в нашем представлении явления, на первый взгляд не имеющие друг к другу никакого отношения. Однако он обогащает тем наше восприятие мира. К примеру, о Татьяне Лариной Пушкин пишет:

«...И трепетней гонимой лани....»

Об Ольге:

«Кругла, красна лицом она,

Как эта глупая луна

На этом глупом небосклоне...»

Вступивши на этот путь, я заставил мои, простые, ни­чем не примечательные предметы создать ряд дополни­тельных представлений. Предстояло уверить зрителей, что я поднимаю не палку, а пистолет Дантеса, убившего Пуш­кина, что чемодан — это гроб, в котором тело поэта везут взмылившие удила кони в село Михайловское. И даже мои кожаные перчатки падают на чемодан с таким печальным стуком, как комья земли в могилу. Зрителей убеждала моя актерская вера в эти преобразования, моя вера в серьезность и неумолимость той сценической логики, ко­торую я ощущал, веря в реальность окружающего мира, мной же с помощью автора рождаемого.

Колесики завертелись, те самые, что творят искусство, отображая мир и явления.

Магия театра с его иллюзиями и волшебством заго­ворила в данном случае с той откровенностью, какую я искал. В этой иллюзии не было обычной театральной гри­мировки, уловок, ухищрений художника-декоратора и бутафора. Я создавал ее открыто, на публике, не пряча карт и не гримируя палку под пистолет. Если сделать палкой так, как делают дети: медленно и серьезно под­нять ее на уровень глаз и подержать на стихе, то, по во­ле актера, силой той логики, которую нес в себе, я убеж­дал, что в данном случае это пистолет.

Конечно, у меня был гениальный помощник.

«Вот пистолеты уж блеснули,

Гремит о шомпол, молоток.

В граненый ствол уходят пули

И щелкнул в первый раз курок.

...Хладнокровно,

Еще не целя, два врага

Походкой твердой, тихо, ровно

Четыре перешли шага,

Четыре смертные ступени.

...Пробили

Часы урочные: поэт

Роняет молча пистолет».

Магия воображаемых вещей была столь велика, что мне оставалось делать все это, закрыв пути отступления. Следовало идти вперед, изучая именно эти законы воз­действия на публику, так как в них есть поэтический об­раз, те дополнительные ассоциации, без которых искусст­во лишается глубины и объемности. В композиции «Пуш­кин» есть изложение событий действием, движением. Если убрать текст; то останется сыгранная мной панто­мима, в которой вы прочтете мой рассказ о дуэли и смер­ти поэта. Я хочу сказать этим, что изложение рассказа в двух планах (в чтении и движении) обогащает впечат­ление. В пантомиме не должно быть ничего лишнего, ук­рашающего или усложняющего повествование. Наоборот, она должна подчеркивать смысловую сторону события и одним точным, тотчас же прочитываемым движением го­ворить о том, что происходит.

Эмоциональную сторону происходящего несет на себе прежде всею текст. Он украшает, развивает. В нем, в тек­сте, дано отношение к событиям. Что касается пантомим, то в них — констатация факта, свидетельская неумоли­мость и объективность. Да, происходило именно так, а не иначе. Так всегда поднимается пистолет, так всегда падают комья земли на гроб. И чем скупее, а главное, точнее характер движений, тем они ярче встают в сознании пуб­лики, так как воскресают знакомые, наблюдаемые неод­нократно признаки поведения человека в тех или иных обстоятельствах.

Когда конкретизировалось то, что, казалось мне, то­нуло в тумане, я понял, что нашел тот единственный, с моей точки зрения, приемлемый театр на концертной пло­щадке, о котором я мечтал. Ради этого я оставил все дру­гие театры, ощущая в себе возможность воплотить, показать, отдать на суд публики мой театр, который я носил в себе.

Я продолжил свою работу в новом после «Снегурочки» качестве, играя не сказку, а утверждая и доказывая свой метод даже в самых трагедийных ситуациях, ибо жизнь Пушкина несет в себе черты подлинной трагедии. Я по­нял, что путь, на который я вступил, убедителен. Не смешно видеть мою палку и мой чемодан, но страшно, ибо магия преображения предметов очень сильна, если, разумеется, тот, кто это совершает, верит в неумолимую логику и правду происходящего на подмостках.

**ПОДСТУПЫ К СВОЕМУ ТЕАТРУ**

Композиции, посвященные Ленину и Пушкину, явля­лись основными вехами на пути, по которому я пошел и дальше. Эти работы я считаю главными.

«Ленин» открыл дорогу моим многочисленным компо­зициям, посвященным гражданским и общественно-поли­тическим темам.

«Пушкин» возглавил мои дальнейшие программы, по­священные русской классике. «Пушкин» был сделан в те годы, когда наши ученые-пушкинисты пересматривали и переоценивали классическое наследство — проблему, в те годы очень актуальную.

Если мы вспомним III съезд комсомола, на котором выступал Владимир Ильич и говорил о том, что мы долж­ны взять все самое лучшее из мировой и русской культуры, то в этом смысле композиция «Пушкин» смыка­лась и с гражданской темой.

Лозунг «классиков — с корабля современности» меня не пленял. Хотелось другого: взять классиков на корабль современности и показать их так, чтобы современники и классики стали друзьями.

Рыл ли я туннель с двух сторон, чтобы однажды сомкнуть эти дороги, или я рыл два параллельных туннеля? Скорее всего, я шел двумя дорогами, как бы дополняющи­ми одна другую.

Почему мне стал нужен второй путь, после того как я нашел, казалось бы, более нужный моему времени, ос­новной и главный? Почему после композиции «Ленин» я начал работу над «Пушкиным»? Да оттого, что, идя впе­ред, необходимо было нести с собой наследство прошлого, того самого, о котором говорил Ленин на III съезде ком­сомола. Лучшее следовало взять с собой и оснащать им настоящее и будущее. Было бы печально расстаться с на­шим хорошим прошлым, где оставались подлинные дра­гоценности русской культуры — богатства, без которых, было бы одиноко, так как прошлое очень многому могло пас научить, обогатить. Впрочем, я должен заметить, что шел тогда скорее интуитивно, не размышляя, но ощущая необходимость сделать того «Пушкина», о ко­тором я говорил.

Композиция эта пользовалась таким же успехом, как и работа «Ленин», но я чувствовал, как насторожились некоторые товарищи. Не уйдет ли Яхонтов, говорили они, в классику, в то искусство, которое казалось несколь­ко обесцвеченным делами наших дней. Неотложных за­дач было так много, что порой, казалось, трудно решить, с чего же надо начинать немедленно. Время приближа­лось к первой пятилетке. Я же, увлеченный темой ос­воения классического наследства, уехал в Крым и при­ступил к новой литературной композиции «Петербург».

Выбор мой пал на «Медного всадника» Пушкина, «Шинель» Гоголя и «Белые ночи» Достоевского.

Могу ли я сегодня, как обещал, заново оценить и пе­ресмотреть свою точку зрения на эту работу? Что было бы, если бы я не сделал ее? Полагаю, что я вынул бы из своей творческой биографии известную последователь­ность, ибо работа эта была закономерна в моем развитии, неизбежна на моем пути.

Наконец, я не развернулся бы в смысле актерского роста, не приобрел бы ту сценическую технику, без ко­торой трудно владеть зрительным залом, стоя на подмо­стках, особенно на эстраде.

Многим кажется, что стоять на концертной площадке значительно проще, что играть в театре значительно труднее.

Я на этот счет иного мнения. На концертной площад­ке нет поддержки со стороны коллектива, художника-де­коратора. Ты совершенно одинок, и ты один отвечаешь за результат, за впечатления, которые останутся после концерта.

Жизнь на эстраде требует особой техники и, может быть, более совершенной, так как ты единственный чело­век, от которого не отрываются глаза зрителей в тече­ние всего вечера.

На чем же держится внимание зрительного зала?

Допустим, на художественном произведении. Но его надо подать, заставить слушать, не прискучить.

В те годы пользовался известностью Александр Яков­левич Закушняк. Его работы отличались чистотой и точ­ностью отделки, логической подачей мысли, легкостью изложения предмета, тактичностью большого мастера. Он обладал предельной мерой прекрасного, не 'впадая в ба­нальность, не греша перегибами, не навязывая чрезмер­ную «выразительность» чтения, часто утомляющую зри­теля. В его манере была легкость рассказ чаш, увлека­тельно излагающего фабулу произведения, легко разма­тывая клубок сюжета, развитие событий и обещая ин­тересный финал-развязку. В последовательности его рас­сказа присутствовало постоянное, несколько приподнятое и вместе с тем сдержанное волнение, связанное с мыслью о том, что самое интересное впереди. В этом был его осо­бый нерв, от этого — разнообразие ритмов, отточенных до предела.

Но и этот мастер допускал нечто такое, что предпо­лагало в нем актерскую технику, скрытую, укутанную в простоту, в неиграемость, в подчеркнутую рассказываемость. За всем этим светилось зрелище, действие, некая маска рассказчика — форма, прием, проверенность дей­ствий и поведения, известная задуманность и поставленность.

Я хочу этим сказать, что не было в его работах слу­чайности и стихийности — наоборот, все, что Александр Яковлевич делал, являлось результатом его долгих раз­мышлений, проб, исканий и чрезвычайно точных за­креплений.

Итак, я видел пример интересный, убедительный. Ме­ня водили за нос, убеждая, что мастер не играет, а читает. Он прятал от меня технику, которую следовало бы на­звать актерской техникой, если бы в ней не было еще одного элемента, а именно: Александр Яковлевич обла­дал умением чаровать личным обаянием, артистичностью свои натуры. За ней легко упрятывалась эта самая тех­ника сценического поведения, доведенная до степени естественности, когда кажется, что так сумел бы дер­жаться каждый, что в этом нет секрета, нет тренировки, усилий, пет игры. Это была прекрасная игра в не игру, в чтение, ибо попробуйте так вот выйти и так вот ничего не делать на сцене, так разговаривать, рассказывать, и вы увидите, что вы мешок, медведь, что вы лишены дара речи, дара слагать фразу слово за словом.

Я уходил с вечеров Александра Яковлевича убежден­ным в том, что он актер большого стиля, обладающий той высокой простотой, о которую мно1ие ломали зубы. Достигнуть такого результата совсем не так про­сто, как кажется порой непосвященному в наше искус­ство.

Воспользовался ли я этим примером, интересным и убедительным? Существует мнение, что Яхонтов шел иной дорогой. Я не считаю себя последователем А. Я. Закушняка, если согласиться с тем мнением, что в его ли­це мы видим чтеца-рассказчика. Если же иметь в виду вышеизложенное, то я не ошибусь, если причислю и себя к единомышленникам Александра Яковлевича, с той оговоркой, что у каждого из нас свои органические особенности, корректирующие наши действия.

Было бы неверно полагать, что я шел буквально по пути Александра Яковлевича, что исповедую ого прин­ципы, что я хочу так же, как и он, рассказывать легко и непринужденно. Нет. Этого не было, так как я прежде всего искал в литературном произведении узелков, ассо­циирующихся с сегодняшним днем. Я искал обычно отно­шения современного человека к тем или иным описывае­мым событиям.

Конечно, в каждом подлинно художественном произ­ведении заложена большая человеческая мораль: отрица­ние зла во имя добра,— и исполнитель действует в согла­сии с автором. Чего же хотел, в таком случае, я? В чем разница? В пристрастности, с которой я подходил к пред­мету, в обобщении, в суммировании тех сплавов чувств и мыслей, которые несет автор. Я действовал энергич­нее, злее, если хотите, ибо в борьбе добра со злом ость то, что наболело у многих поколений, есть отчаяние и решимость сбросить наконец однажды зло и приветство­вать всюду, где оно встречается, добро.

Такое отношение исполнителя к произведению, я по­лагаю, не укладывается в простой рассказ. Это несколько другое состояние — более активное, действенное и реши­тельное по своему характеру. В этом особая черта нашего времени, переоценивающего, повторяю, многое, почти все. И вот эту страстную переоценку я остро ощущал, слышал и следовал своему чувству, когда исполнял «Пе­тербург», позже «Настасью Филипповну» и все, все, что делал.

В Александре Яковлевиче была объективность. Л что, казалось бы, может быть убедительнее объективности? Вывод ясен сам по себе. Ясна мораль. Она прочитывает­ся как будто без нажима, без подчеркивания. Однако я действовал не так — так я не мог, не умел. Может быть, это было следствием моего темперамента или характера, а может быть, следствием моей юности, может быть, тако­во было время, вырастившее меня. А. Я. Закушняк был уже известным мастером, когда я ходил одиноким юнцом с ворохом замыслов, приглядываясь к окружающей меня жизни и ища свой путь.

Следуя порой безотчетным порывам юности, мы со­вершаем поступки, объяснимые позднее, когда можно оглянуться па пройденный путь пая дистанция, то есть время -объясняющее.

Возвращаясь к «Петербургу», я должен сказать не в защиту и не в порицание своей работы, что «Петербург» был для меня лично той школой, которая утвердила ме­ня в принципах «театра одного актера».

Я всюду, конечно, учился, собственно говоря, научил­ся очень многому и во МХАТ, и в особенности в театре Вахтангова, и в театре Мейерхольда. Пребывая в горниле лучших русских театров, властно и с полным ощуще­нием свод правоты дерзающих и воспитывающих своих учеников, нельзя не учиться, даже если ты больше на­блюдатель, а не воспитываемый. Я же был из числа тех упрямцев, которые не легко подчинялись, не умели это­го, желая сознательно действовать, а не повторять задан­ное. Процесс же освоения заданного очень длителен. Особенно я это наблюдал в себе. От чужого задания до топ минуты, когда это задание станет моим желанием, моим исповеданием, проходило порой порядочное время, раздражающее педагогов.

Поступив в школу МХАТ, я сделался учеником, по­знающим азбуку театра. Мои личные замыслы тогда ото­шли. Я робел перед каждым занятием, и часто я нес на эти занятия только испуг: как бы но сплоховать на оче­редном этюде. Анализ человеческих чувств и их выраже­ние в той или иной задаче сделали меня бестолковым уче­ником, упрямцем и даже тупицей. Я никогда не мог за­быть о том, что я решаю заданный педагогом этюд, что я сам по себе, а задача — это только приблизительное состояние, которое надо сделать моим, личным.

Например, надо страдать по заданию. Заставлять себя страдать или радоваться я не умел в силу того обстоя­тельства, что я помнил о «нарочности» задачи: вызвать во мне слезы или смех. Я никак не мог притворяться, а действовать всерьез, искренне я не умел «понарошку», исходя из задания педагога. Это был заколдованный круг в котором я начинал терять веру в себя, как актера.

Когда я перешел в Третью студию Вахтангова, Евге­ний Богратионович репетировал «Турандот». Его поста­новочные принципы стали для меня ключом к поведе­нию на сцене. В «Турандот» я прочел то, чего недоста­вало мне в школе МХАТ. Этот ключ закрепился в «Сне­гурочке». В «Снегурочке» я, как уже говорил, играл не­сколько ролей, и тут же впервые почувствовал, что я де­лаю подлинно театральное зрелище, что я не Берендей и Дед Мороз, а только играю их образы. И тогда мне стало легко и не стыдно это делать. Не стыдно потому, что я продолжал оставаться самим собой, и, не забывая о себе, как бы ухожу в иной образ на то время и в той степени какие требуются для совершенного выражения играемо­го образа. Я прилагаю все силы, все свое умение, чтобы не уронить этот образ, — я его защищаю, люблю. Я отрабатываю каждую деталь этого образа. И мое влюблен­ное в этот образ сердце подсказывает мне, как наилуч­шим способом представить зрителям не себя, а тот или иной театральный персонаж. В дальнейшем, когда я пере­шел к исполнению литературных произведений, я не раст­ворялся в действующих лицах, а нес в себе произведение в целом, как автор, когда он создает свой труд.

В школе же, боясь показаться тупицей, я убегал, ухо­дил в себя, замыкался и действительно производил тогда полное впечатление тупицы. Зарекомендовавши себя та­ким порядком, чувствуя, что дело поправить я не сумею, я уходил в другую школу в надежде, что, может быть, там подобное впечатление рассеется, что я сумею чужое задание почувствовать своим, личным — и дело пойдет на лад.

Я не стану повторяться, так как эту дорогу, это пу­тешествие свое из театра в театр я уже описывал.

Сделав работы «Ленин» и «Пушкин», я нашел свой принцип, основу своего будущего театра, за моей спиной был уже опыт первых программ «театра одного актера». Мы делали с Поповой свое дело, уйти от которого, я уже знал, мне некуда. Оно — мое, личное и единственное. Это то, что я исповедовал, это то, к чему стремился.

Итак, я на пороге создания «Петербурга», который мы ставили с режиссером С. И. Владимирским.

**«ПЕТЕРБУРГ»**

Замышляя книгу о творчестве, мы с Поповой мечтали полностью воссоздать один из спектаклей, зафиксировать словом не только процесс создания спектакля, но и то, как я его играл. Мы мечтали описать мизансцены, обра­зы героев, как я их понимал, рассказать об идее спек­такля и внести в это описание то волнение, какое сопут­ствует созданию художественного произведения. Макси­мально точно вскрыть душу спектакля, его аромат, ого напряжение, овеять все той лирикой, которая увлекала нас, когда мы работали над спектаклем, и, быть может, зрителей, когда они его смотрели. Сделать спектакль зримым — задача не легкая.

Через много лет после выпуска «Петербурга» я полу­чил записку: «Существует легенда, что Яхонтов что-то играл с зонтами. Расскажите, что это такое?»

Зонтики — это 1927 год, дело чуть ли не двадцатилетней давности. Их у меня было два: один для мужчин, другой — Настенькин, которая из «Белых ночей» До­стоевского. В Петербурге дурная погода — довольно ча­стое явление. Под зонтиками ходили на службу/кои герои в дурную погоду. На зонтики я набрел случайно, из люб­ви к сопоставлениям. Как, например, будет звучать проза Гоголя, если рядом с ней прозвучат стихи Пушкина?

Главный герой в моем «Петербурге» — Акакий Ака­киевич Башмачкин. Остальные — Евгений из «Медного всадника» и мечтатель из «Белых ночей» — это разно­видности того же характера. Они моложе, но так же роб­ки и тихи, как и мой главный герой.

Все они очень впечатлительны, заметьте, даже Ака­кий Акакиевич — заметьте, как вдохновенно он перепи­сывает бумаги.

У него есть свои любимые буквы «до которых, если он добирался, то был сам не свой и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его».

Это был маленький человек, одаренный страстью к переписке бумаг. Он был самый одаренный из них, самый мужественный. У него хватило характера «не зажигать по вечерам свечи, а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке». Это тогда, когда он загорелся желанием сшить себе новую шинель.

Для такого маленького человечка, как Акакий Ака­киевич, сооружение новой шинели было равносильно подвигу.

В моих глазах он на одно мгновенье уподобился Пет­ру Первому, воздвигнувшему «из топи блат» красивей­ший из городов.

«Отсель грозить мы будем шведу,

Здесь будет город заложен...».

«А не положить ли точно купину на воротник...» — с каким-то неистовым вдохновением произносит мой герой.

Мне кажется, что столкновение великого и малого, трагического и комического есть шекспировское понима­ние драматической ситуации. От благоговения перед ве­ликими произведениями не может родиться ничего вели­кого. Благоговеющий робок. Великое рождается от про­никновения в суть. От стремления скопировать великое ничего не получится, кроме фальши.

Шекспир бессмертен. Он продолжает жить в «Мед­ном всаднике» Пушкина, в «Войне и мире» Толстого, в поэме Маяковского «Лепил» — всюду, где художник, ду­мая самостоятельно (имея свою точку зрения), послуш­но пишет свое время.

«Петербург» — работа 1927 года — есть моя дань шек­спировскому пониманию некоторых драматических си­туаций, найденных мной при очень пристальном изуче­нии трех классических произведений: «Белых ночей» До­стоевского, «Медного всадника» Пушкина и «Шинели» Гоголя. В этих произведениях я нашел нечто единое — я нашел эпоху, определенное историческое время, которое я счел интересным показать моему поколению для того, чтобы остро прочертить грань, чтобы каждый мой зри­тель, уходя с «Петербурга», мог оказать: «Было не очень хорошее время, а стало много, много лучше...».

Так я ответил на записку о зонтиках. Записка мне по­нравилась, отвечать на нее мне было интересно. Тогда я подумал: не следует ли написать об этом вызвавшем разнотолки спектакле более обстоятельно и подробно?

Такую попытку я и сделал.

«Петербург» состоял из трех произведений: «Белых ночей» Ф- М. Достоевского, «Шинели» Н. В. Гоголя, «Медного всадника» А. С. Пушкина.

АКТ ПЕРВЫЙ

«Петербург» — графичен: черная лакированная ве­шалка, стул, скамеечка.

Клетчатый плед, беленький зонтик, цилиндр, черный зонт, строгий черный костюм у исполнителя.

Эпиграф:

«Была ужасная пора,

Об ней свежо воспоминанье...

Об ней, друзья мои, для вас

Начну свое повествованье.

Печален будет мой рассказ»

Подойдя к вешалке, я кладу руку на зонт, словно со­бираюсь его взять, и тут же, позабыв об атом, про­должаю:

«Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, лю­безный читатель.

Небо было такое звездное, такое светлое небо, что, взглянув на него, невольно нужно было спро­сить себя: неужели же могут жить под таким не­бом разные сердитые и капризные люди?»

«Белыми ночами» Достоевского начиналась компози­ция. Взявши зонт и цилиндр, выхожу на прогулку.

«С самого утра меня стала мучить какая-то уди­вительная тоска. Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отсту­паются. Оно, конечно, всякий вправе спросить: кто же эти все? потому что вот уже восемь лет, как я живу в Петербурге, и почти ни одного знакомства не умел завести».

Я остановлюсь на этом отрывке текста. У героя нет имени, он мечтатель. Что такое мечтатель? И зачем он мне понадобился в данной работе?

Мечтатель — это натура лирическая, это человек, склонный к украшательству своей унылой жизни, к по­лету свободной фантазии. Это читатель — и талантливый, изумительный читатель, книги помогают ему украшать свой серый быт.

Он беден, как и другие мои герои — Евгений и Ака­кий Акакиевич. Он робок на улице и велик в своем углу, где он совершает вдохновенные путешествия по свету, повсюду, куда занесет его фантазия. Однако даже этому бесконечно одинокому человеку нужна улица, ибо на улице он видит многое. Оказывается, что, встречая про­хожих, он запоминает их лица и отчасти считает своими знакомыми.

Этот человек робкой и нежной души опирается па ми­молетные встречи. И вот эти друзья вдруг покинули его, уехав на дачу.

Он привыкает также к виду домов, читает в них та­кое, что вряд ли приходит на ум степенному дельцу, по­спешающему по своим делам.

Вот, к примеру, продолжение его монолога:

«Но к чему мне знакомства? Мне и без того зна­ком весь Петербург...

...Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной — ни одного лица из тех, кого при­вык встречать в том же месте в известный час, целый год. Они, конечно, не знают меня, да я-то их знаю. Я коротко их знаю; я почти изучил их физионо­мии — и любуюсь на них, когда они веселы, и хандрю, когда они затуманятся».

Как видите, этот молодой человек склонен к общи­тельности, он наблюдателен, он любит людей. А вот по­слушайте, что говорит он о своих «знакомцах» особого толка:

«Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каж­дый как будто забегает вперед меня на улицу, гля­дит на меня во все окна и чуть не говорит: «Здрав­ствуйте; как ваше здоровье? И я, слава богу, здо­ров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж». Или: «Как ваше здоровье? а меня завтра в починку». Или: «Я чуть не сгорел и притом испугался...».

Молодой человек, склонный к мечтательности, совсем не одинок в том мире, где он живет. Однако жизнь течет мимо него. Он же только наблюдатель. Он тянется к людям всей душой, но что-то его удерживает. Что же имен­но? Может быть, чрезмерная застенчивость, может быть, боязнь вторгнуться в чужой мир, может быть, бедность так связала его по рукам и ногам, сдела­ла таким робким, нерешительным, покорным своему бес­просветному бытию? У него особая походка, особая ма­нера разговора, тихий голос.

Так я понимал мечтателя, одного из бедняков, одного из маленьких героев, которые населяют мой «Петер­бург».

Я продолжаю монолог мечтателя:

«Итак, вы понимаете... каким образом я знаком со всем Петербургом.

Я уже сказал, что меня целые три дня мучило беспокойство, покамест я догадался о причине его... Э! да ведь они от меня удирают на дачу!..

...Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал только... что какое-то бремя спадает с души моей... И я был рад, как еще никогда со мной не случалось. Точно я вдруг очутился в Италии...».

На этом текст Достоевского обрывается. Здесь пер­вый монтажный узел, соединяющий два произведения: «Белые ночи» и «Шинель».

«В департаменте... но лучше не называть, в ка­ком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, сло­вом, всякого рода должностных сословий».

Остановимся па данном композиционном приеме. Ме­чтателю, как я говорил, свойственно уноситься на крыльях своей свободной фантазии. А если так, то ему, безусловно, привычно падать с небес на землю. Более удобного психологического момента для переброски места действия я не мог найти. Я как бы ронял своего героя, опуская его на землю, возвращая к действительности, и попутно вводил нового героя, занимающего должность мелкого чиновника, то есть примерно ту же самую, ка­кую, вероятно, занимал и мечтатель. Ведь он тоже где-то служил.

«Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назо­вем одним департаментом».

Здесь я остановлюсь, чтобы объяснить следующее. В «Белых почах» автор ведет речь от лица своего ге­роя, что дает в руки исполнителя настоящую роль. Это прямой разговор героя с публикой, облегчающий задачу исполнителя. В «Шинели» же автор повествует о своем герое, рассказывает о нем. Исполнителю можно вести свой рассказ от лица автора, что было бы самое простое. Но здесь я подметил, что автор весьма сложно ведет свой рассказ.

В его рассказе есть и горечь, грусть. Например: «Ни­чего пет сердитее всякого рода департаментов (я немно­го склонялся в поклоне), полков (еще ниже кланяюсь), канцелярий (еще ниже), и, словом, всякого рода долж­ностных (еще низкий поклон) сословий».

Мои поклоны родились от покорности огромной кан­целярской машинерии Российской империи, в которой теряется наш скромный Акакий Акакиевич. У автора я подметил также некую иронию, некоторое чувство превос­ходства, которое вернее было бы отнести к тем особам, которые ежедневно видятся с Акакием Акакиевичем в канцелярии, наблюдают его походку, выражение его лица.

Личность автора как бы растворяется в мнении боль­шинства, имеющего свою точку зрения на героя-чудака.

Чье же это мнение? Видимо, это мнение тех, кто работает с Акакием Акакиевичем в одном с ним депар­таменте.

«Итак, в одном департаменте служил один чиновник...».

Отсюда, с этих слов, рассказ ведет некий чиновник, не­кое собирательное чиновничье лицо, олицетворяющее собой всех чиновников, чувствующих себя выше Акакия Акакиевича и по чину, и по уму, и по умению жить и устраивать свои дела более выгодно, нежели это делает Акакий Акакиевич.

Итак, уже не автор, а некое собирательное чинов­ничье лицо продолжает с чувством сожаления и собственного превосходства:

«...чиновник нельзя сказать чтобы очень заме­чательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подсле­поват, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами но обеим сторонам щек и цветом лица, что назы­вается геморроидальным... Что ж делать виноват петербургский климат......Имя его было Акакий Акакиевич... Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить...».

Неумолимо мнение среды, в которой существует Акакий Акакиевич. С их точки зрения — это чудак, лич­ность ничтожная, что и подтверждает далее автор:

«В департаменте не оказывалось к нему ника­кого уважения.

Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы...

через приемную... пролетела... простая... му-ха...».

Как видите, Акакий Акакиевич уподобляется мухе, простой незаметной мухе, пролетающей по канцелярии.

Мастерам художественного чтения, которые захотят прочесть «Шинель», я бы очень рекомендовал не упу­скать этот маленький, но чрезвычайный штрих.

Что касается меня, то я освежил в своей памяти ти­хий и плавный, однако подчас очень приметный полет обычной домашней мухи под сводами комнаты. Вспом­нив и живо представив себе эту картину, я перенес всю сумму своих впечатлений па звук, на интонацию, особо выделив деталь, образно характеризующую изображаемо­го героя.

Далее я подхожу к первой «массовой сцене»:

«Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически. Какой-нибудь помощник столона­чальника прямо совал ему под нос бумаги, не ска­зав даже: «перепишите», или «вот интересное, хорошенькое дельце», кии что-нибудь приятное, как употребляется в благовоспитанных службах». Трудность этой сцены заключается в том, что, как бы пи растворялась личность автора в той среде, где живет и работает Акакий Акакиевич, все же сквозь пренебре­жительные голоса пробивается голос автора-гуманиста, очень сочувствующего своему маленькому герою.

Сквозь насмешки, жестокие холодные голоса сквозит нежность к герою: доброе, опечаленное сердце, грусть автора, наблюдающего тихую покорность и беззащит­ность Акакия Акакиевича.

«И он брал, посмотрев только па бумагу, не гля­дя, кто ему подложил и имел ли на то право, оп брал и тут же пристраивался писать ее». Так называемая массовая сцена заключалась в том, что я изображал многих чиновников, орудуя зонтом. Чи­новники шалят, прыгают, веселятся.

«...рассказывали тут же пред ним разные, состав­ленные про него истории: про его хозяйку, семи­десятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич...

Только если уж

слишком была

невыносима шутка,

когда толкали его

под руку,

мешая заниматься своим

делом,

он произносил:

«Оставьте меня!

Зачем

вы меня

обижаете?»

Я — уже Акакий Акакиевич — беру и ставлю опроки­нутый стул, сажусь. У меня усталое, безразличное лицо.

Звучит тема города, тема чиновничьего Петербур­га — лирическое стихотворение Пушкина:

«Город пышный, город бедный,

Дух неволи, стройный вид,

Свод небес зелено-бледный,

Скука, холод и гранит».

На этом заканчивается первая «массовая сцена», ко­торую я, будучи одиноким — без партнера, все же по­старался дать, веруя в то, что актер все может изобра­зить, что человеку свойственна огромная выразительность и что извлечь из себя группу расшалившихся, жестоких болванов я сумею, если только это нужно на пользу де­лу, на пользу искусству.

Атакуя свалившийся стул, орудуя зонтом, я верил в то, что резвость жестоких шалунов несимпатична тем, кто сидит в зрительном зале и смотрит, как травят они беззащитного Акакия Акакиевича. Я не сомневался в том, что все симпатии будут на стороне моего невзрач­ного, ничем не примечательного героя.

Вслед за этим во всю силу звучит голос автора. Вот где раскрывается глубина характера Акакия Акакиеви­ча. Его трогательное отношение к труду, к своим слу­жебным обязанностям вырастает до поэзии, до подлин­ного пафоса труда.

«Вряд ли где можно было найти человека,

который так

жил бы

в своей должности.

Мало сказать:

он служил ревностно,

нет (!)

он служил... с любовью...

Там,

в этом переписываньи,

ему виделся какой-то свой

разнообразный

и приятный мир.

Наслаждение

выражалось на лице его;

некоторые

буквы (!)

у него были

фавориты...

до которых если он доби-

­рался, то был сам не

свой:

и подсмеивался...

и подмигивал...

и помогал губами...

так что в лице его, казалось,

можно было прочесть

всякую букву,

которую вы-во-ди-ло

перо его».

Оказывается, Акакий Акакиевич уподобляется меч­тателю:

«Там,

в этом переписывании,

ему виделся какой-то свой

разнообразный и приятный мир».

В этом монологе я не чувствовал канцелярской ску­ки, однообразия труда, нет, нет! Оказывается, он не ли­шен воображения, он тот же мечтатель, но на свой ма­нер.

Оказывается, что «некоторые буквы у него были фа­вориты, до которых, если он добирался, то был сам не свой...». Какая уж тут скука! Какая уж там служебная лямка! Нет, этого Акакий Акакиевич не испытал за всю свою долгую и незаметную службу. Это, скорее, малень­кий маг и волшебник, который из простых букв создает волшебный мир и влюблен в этот мир всей душой. Скуке нет места в этом чудесном мире.

И разве я, исполнитель, не имел права чертить по воздуху его прекрасные иероглифы, разве я не был прав, когда рука моя с любовью выписывала огромные буквы Акакия Акакиевича, буквы-фавориты, как называет их сам автор. Я это считал нужным сделать, в этом я видел правду, скрытую в художественном образе.

И далее, когда я надевал цилиндр, брал зонт, соби­раясь домой, я с особенной нежностью произносил: «И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или ка-кая-нибудь ни-точ-ка...». Именно вот эти трогательные предметы: «...сенца кусо­чек, ниточка...».

Я шел робкой походкой к центру сцепы и на словах:

«...к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое вре­мя, когда из пего выбрасывали всякую дрянь...» —

раскрывал зонт, быстро прикрываясь им от этой самой дряни, выбрасываемой из окна.

Подобно мечтателю из «Белых ночей», Акакий Ака­киевич рассеян, вернее, сосредоточен в себе. Он живет в том мире, который создал, переписывая буквы.

«Ни один раз в жизни не обратил он внимания на

то, что делается и происходит

всякий день

на улице.

...И только

разве

если,

неизвестно откуда взявшись,

лошадиная морда

помещалась ему на плечо...».

В это мгновенье я опускал зонт, закрываясь им, как щитом, и, быстро его вращая, подобно колесу, продол­жал:

«... и напускала ноздрями

целый ветер... (!)

в щеку...

тогда только замечал он,

что он

не на середине строки,

а, скорее,

на середине улицы...».

Мой зонт, в данном случае — вращающееся колесо, замедлял свой бег, я закрывал его и садился на малень­кую скамеечку, то есть тем самым привадил моего ге­роя домой.

«Приходя домой, он садился гот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с лу­ком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с муха­ми и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору.

Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернила­ми и переписывал бумаги, принесенные на дом... Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь, заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра?»

Пришла пора оставить моего второго героя и перей­ти к третьему. Как это сделать? Вот пришел домой Акакий Акакиевич, съел свою говядину с луком и за­снул на скамеечке, оставив слева цилиндр, справа — открытый зонт.

А город не спит. У юрода своя большая жизнь. В го­роде происходят события.

Медленно, как сквозь сон, возникают строки «Медно­го всадника», найденные мною в вариантах:

«Над Петербургом омраченном

Осенний ветер тучи гнал;

Нева в теченьи возмущенном,

Шумя, неслась... Упрямый вал,

Как бы проситель беспокойный,

Плескал в гранит ограды стройной

Ее широких берегов.

Среди бегущих облаков

Вечерних звезд не видно было,

Огонь светился в фонарях;

По улице взвивался прах;

И буйный вихорь выл уныло,

Клубя капоты дев ночных

И заглушая часовых».

Таким был Петербург, когда уснул Акакий Акакие­вич. В вариантах «Медного всадника» увлекшие меня своей красотой и эти строфы:

«Порой той поздней и печальной

(в том доме, где стоял и я)

Один, при свете свечки сальной,

В конурке пятого жилья

Сидел чиновник. Скоро, смело

Перо привычное скрипело, —

Как видно, малый был делец.

Работу кончил наконец,

Задул огарок, лег в постель,

Под заслуженную шинель,

И стал мечтать...».

Я покинул Акакия Акакиевича, но ввел еще какого-то неизвестного чиновника, который ведет себя совершенно так же, как и гоголевский герой. Казалось бы, зачем он мне? Да, пожалуй, не нужен... Но нужен, если думать о классе чиновников, одинаково чувствующих, одинаково живущих, — бедно и скучно. Их много таких, похожих друг на друга, незаметных, маленьких людей.

Из этой как бы прелюдии вырастает третий герой.

Итак:

«В то время из гостей домой

Пришел Евгений молодой...

Мы будем нашего героя

Звать этим именем. Оно

звучит приятно; с ним давно

Мое перо к тому же дружно.

Прозванья нам его не нужно.

Хотя в минувши времена Оно,

быть может, и блистало

И под пером Карамзина

В родных преданьях прозвучало;

Но ныне светом и молвой

Оно забыто. Наш герой

Живет в Коломне, где-то служит,

Дичится знатных и не тужит

Ни о почиющей родне,

Ни о забытой старине.

Итак, домой пришед, Евгений

Стряхнул шинель, разделся, лег.

Но долго он заснуть не мог

В волненьи разных размышлений.

О чем же думал он? о том,

Что был он беден, что трудом

Он должен был себе доставить

И независимость и честь;

Что мог бы бог ему прибавить

Ума и денег. Что ведь есть

Такие праздные счастливцы,

Ума недальнего ленивцы,

Которым жизнь куда легка!

Что служит он всего два года;

Он также думал, что погода

Не унималась; что река

Все прибывала; что едва ли

С Невы мостов уже не сняли

И что с Парашей будет он

Дни на два, на три разлучен...

Так он мечтал. И грустно было

Ему в ту ночь, и он желал,

Чтоб ветер выл не так уныло

И чтобы дождь в окно стучал

Не так сердито...».

О «Медном всаднике» следует сказать особо.

Труднее всего мне давался образ Евгения. Евгений тесно вплетается в пейзаж города. Он от него неотделим.

Он всегда на фоне Петербурга, город живет рядом с ним, является как бы неотделимой от героя средой. С первых же строф он на фоне действующего, динамиче­ского города-красавца, где бушует ветер, колышется гроз­но Нева. Евгений одинок, и всегда в борьбе с каменной громадой. Он думает о Петербурге, вспоминая Парашу, он озабочен не только своей судьбой, но и тем, что пове­лит ему завтра природа: какой будет Нева, как пройдет надвигающееся наводнение. Бедняки зависят от стихии природы и больших людей, властвующих над теми, у кого нет чинов, денег и дворцов. Этот комплекс полон величия и гнева.

Евгений — песчинка среди неумолимой стихии. Но оп не похож на Башмачкина, он обедневший дворянин. Пушкинские стихи облачают его в некое величие, невзи­рая на его бедность. Евгений протестует наедине с со­бой, наедине со своими мыслями. Он непокорно несет свою судьбу, хочет победить бедность и, сжав зубы, жи­вет для лучшего будущего. Он несколько озлоблен, он даже негодует:

«... Ведь есть

Такие праздные счастливцы,

Ума недальнего ленивцы,

Которым жизнь куда легка!»

В Евгении есть дворянская выправка, прямая спина, красивая посадка головы — еще непокорная, гордая. Таким он был у меня в первом своем появленир1. Он горд и легок, хотя и не думает о своем происхождении. Он уже отщепенец, демократ по духу. Он любит простую, бед­ную Парашу.

Первый акт идет к своему финалу. Все герои вышли на сцену. У каждою своя судьба, свой характер. Ио все они стоят перед неизвестностью. Акт заканчивается тре­мя репликами моих героев.

Выходя осторожно на авансцену, я говорю:

«Неужели же могут жить под таким небом раз­ные серд-ди-тые... люди?»

«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сер-ди-тее всякого рода департаментов...».

И, уже почти удаляясь за кулисы и оглядываясь на своих уснувших: героев, я произношу третью фразу:

«и чтобы дождь в окно стучал не так сер-ди-то...».

АНТРАКТ

Удаляясь таким образом, я выступаю в роли добро­желателя, я берегу их сон, зная, что их ждут, может быть, грозные события.

Первый акт — это затишье перед грозой. События еще не пришли. Они впереди.

Второй акт полон действия. Сюжет разворачивается. Наводнение преграждает путь Евгению к Параше. Он предчувствует беду. Акакий Акакиевич обнаруживает, что его шинель устарела и что нужна, как утверждает портной Петрович, новая шинель. Мечтатель, тот встре­тил чудесную девушку Настеньку и пока что не может прийти в себя от счастья.

Во втором акте скрестились три сюжета, события вошли в жизнь моих трех героев, и каждому из них страшно. Мечтателю страшно от нахлынувшего счастья, Евгению — от взбесившейся Невы, Акакию Акакиевичу от того, что нет денег на новую шинель.

Реплика мечтателя из «Белых ночей» Ф, М. Достоевского.

А в центре стоит город, Нева, наводнение. «... Народ зрит божий гнев и казни ждет...».

Город, как символ самодержавия, грозен и беспоща­ден.

АКТ ВТОРОЙ

«Я пришел назад в город очень поздно, — говорю я, выходя на сцену, —

и уже пробило десять часов, когда я стал подхо­дить к квартире. Дорога моя шла по набережной канала, на которой в этот час не встретишь живой души... Я шел и пел... Вдруг со мной случилось са­мое неожиданное приключение.

В сторонке, прислонившись к перилам канала, стояла женщина; облокотившись на решетку, она, по-видимому, очень внимательно смотрела на мут­ную воду канала... Она, кажется, не слыхала ша­гов моих, даже не шевельнулась, когда я прошел ми­мо, затаив дыхание и с сильно забившимся сердцем.

...и вдруг я остановился как вкопанный. Мне по­слышалось глухое рыдание. Да! я не обманулся: де­вушка плакала, и через минуту еще и еще всхли­пывание... Я воротился, шагнул к ней... но... девуш­ка очнулась, оглянулась, спохватилась, потупилась и скользнула мимо меня по набережной.

Я тотчас же пошел вслед за ней, но она догада­лась, оставила набережную, перешла через улицу и пошла по тротуару.

...Вдруг один случай пришел мне на помощь». Знакомство Настеньки и мечтателя состоялось. Мне предстоит передать диалог, он лиричен. В нем большое, трепетное волнение мечтателя, робость и застенчивость Настеньки.

«Дайте мне руку, — сказал я моей незнаком­ке, — и оп не посмеет больше к вам приставать. Она молча подала мне свою руку, еще дрожавшую от волнения и испуга...

— Вот видите, зачем же вы тогда отогнали ме­ня? Если б я был тут, ничего бы не случилось...

— Но я вас не знала ... —

отвечает Настенька, открывая свой маленький белый зонтик на голубой подкладке,

...я думала, что вы... тоже...

— А разве вы теперь меня знаете?

— Немножко. Вот, например, отчего вы дро­жите?

— О, вы угадали с первого раза! ... Точно, я ро­бок с женщинами... Я в каком-то испуге теперь. Точно сон, а я даже и во сне не гадал, что когда-ни­будь буду говорить хоть с какой-нибудь женщиной.

— Как? неужели?..

— Да, если рука моя дрожит, то это оттого, что никогда еще ее не обхватывала такая хорошенькая маленькая ручка, как ваша. Я совсем отвык от жен­щин; то есть я к ним и не привыкал никогда; я ведь один... Поверите ли, ни одной женщины, ни­когда, никогда! Никакого знакомства!

С неожиданной страстью вырывается у мечтателя:

...и только мечтаю каждый день, что наконец-то когда-нибудь я встречу кого-нибудь. Ах, если бы вы знали, сколько раз я был влюблен таким образом!..

И лукавый и любопытный легкий вопрос Настеньки:

— Но как же, в кого же?

— Да ни в кого... в ту, которая приснится во сне... Правда... я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? Это все такие хозяйки...

— Хорошо, хорошо! Но скажите мне, почему вы узнали, что я такая женщина, с которой... ну... од­ним словом, но хозяйка, как вы называете. Почему вы решились подойти ко мне?»

В жизнь мечтателя вошло событие: он встретил чу­десную девушку, умную, чистую, ту, о которой мечтал долгие годы. Счастливый, он бродит по городу, не решаясь воротиться домой. И тут я перехожу к «Модному всад­нику»:

«Сонны очи

Он наконец закрыл. И вот

Редеет мгла ненастной ночи,

И бледный день уж настает...

Ужасный день!»

К этому времени я сижу па стуле, моя голова опуще­на на спинку, повернутую в сторону зрительного зала. Медленно поднимаю голову, чтобы посмотреть в очи это­му дню, полному грозных событий.

«Нева всю ночь

Рвалася к морю против бури,

Не одолев их буйной дури...

И спорить стало ей невмочь...».

Я обозреваю строго и сурово разворачивающуюся передо мной картину:

«Но силой ветров от залива

Перегражденная Нева

Обратно шла, гневна, бурлива,

И затопляла острова,

Погода пуще свирепела,

Нева вздувалась и ревела,

Котлом клокоча и клубясь,

И вдруг, как зверь остервенясь,

На город кинулась...

...И всплыл Петрополь, как тритон,

По пояс в воду погружен».

На этих строках я медленно подымаюсь, вырастая не­умолимо и грозно:

«Осада! приступ! злые волны,

Как воры, лезут в окна. Челны

С разбега стекла бьют кормой.

Лотки под мокрой пеленой,

Обломки хижин, бревна, кровли,

Товар запасливой торговли,

Пожитки бледной нищеты,

Грозой снесенные мосты,

Гроба с размытого кладбища —

Плывут по улицам!»

Я простираю руку, подобно тому, как простерта рука Петра Первого на гениальном монументе Фальконе.

«... Народ

Злит божий гнев и казни ждет.

Увы! все гибнет: кров и пища!..

Где будет взять?»

Рука падает, я склоняюсь, голова моя падает снова на спинку стула — это отчаяние народа.

Однако строфы Пушкина ведут меня дальше. Я сно­ва поднимаю голову и веду рассказ, вот-вот возникнет Евгений.

«Тогда на площади Петровой,

Где дом в углу вознесся новый,

Где над возвышенным крыльцом

С подъятой лапой, как живые,

Стоят два льва сторожевые,

На звере мраморном верхом,

Без шляпы, руки сжав крестом,

Сидел недвижный, страшно бледный Евгений...

... Боже, боже! там —

Увы! близехонько к волнам,

Почти у самого залива —

Забор некрашеный, да ива

И ветхий домик: там оне,

Вдова и дочь, его Параша,

Его мечта... Или во сне

Он это видит? Иль вся наша

И жизнь ничто, как сон пустой,

Насмешка неба над землей?

И он, как будто околдован,

Как будто к мрамору прикован,

Сойти не может!»

Отчаяние Евгения дошло до предела. Он приподы­мается, безумными очами обводит все вокруг. Рука про­стирается над пространством, где:

«Вкруг него

вода и больше ничего!»

Но эта же рука, дрогнув и вытянувшись достала рукой Петра.

«И обращен к нему спиною

В неколебимой вышине,

Над возмущенною Невою

Стоит с простертою рукою

Кумир на бронзовом коне».

Я подхожу к монтажному узлу, именно: «Кумир на бронзовом коне!» — гневно говорю я. И продолжаю еще более гневно: «Есть в Петербурге сильный враг...» (текст Гоголя).

Каким образом я делаю этот монтажный узел?

В сцене наводнения я как бы оседлал стул, ибо Петр — властелин города — сидит на своем коне, и не­счастный Евгений тоже сидит «на звере мраморном вер­хом». К концу сцены наводнения я вырастаю и простираю вперед руку, подобно Петру, каким его изобразил Фальконе.

Затем резко ухожу в сторону, указываю па только что бывшего здесь Петра: «Есть в Петербурге сильный враг», и продолжаю: «...всех получающих 400 рублей в год жа­лованья или около того».

Кто мог это сказать? Обедневший дворянин Евгений, подобный тем, кто стоял тут недавно па Сенатской пло­щади и не хотел присягать Николаю I. Тема декабрьского восстания составляет подтекст моего Евгения, но здесь она проходит еще только на одну секунду, чтобы тут же угаснуть... так как далее у Гоголя следует:

«Враг этот, никто другой»... —

я делаю большую паузу, чтобы уйти в робкого Акакия Ака­киевича, зябко потирающего руки, и заканчиваю:

«...как наш северный мороз, хотя, впрочем, и гово­рят, что он очень здоров...».

Бунт не состоялся. Жизнь входит в свои берега. Бед­ные чиновники продолжают покорно бегать в свои депар­таменты.

«В девятом часу утра, именно в тот час, когда улицы покрываются идущими в департамент, начи­нает он давать такие сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их».

Подхожу к вешалке, снимаю висящий на ней плед, обертываю его вокруг шеи и выхожу на мороз, на петер­бургские улицы, по которым бегут на службу мелкие чи­новники, вроде Башмачкина, мечтателя, Евгения...

«В это время, когда даже у занимающих высшие должности болит от морозу лоб и слезы выступают в глазах, бедные титулярные советники иногда бывают беззащитны. Все спасение состоит в том, чтобы в тощенькой шинелишке перебежать как можно скорее пять-шесть улиц и потом натопаться хоро­шенько ногами в швейцарской, пока не оттают таким образом все замерзнувшие на дороге способ­ности и дарования к должностным отправлениям».

Мелкими шажками обегаю я вокруг вешалки, стараясь «как можно скорее перебежать пять-шесть улиц». По вот я начинаю недоумевать. Оказывается:

«Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно

стало

пропекать (!?)

в спину и плечо (?)

В чем дело, думаю я, совершая свое путешествие в де­партамент. Да, пропекать, «несмотря на то, что он ста­рался пере-бе-жать...».

Я еще усерднее бегу, мелким бесом, так сказать почти приплясывая, стараясь «перебежать как можно скорее законное пространство».

«Он подумал, наконец, не заключается ли каких гре­хов в его шинели».

Мой бедняга Акакий Акакиевич наконец-то догадался. Он озабоченно снимает свой плед (шинель), расстилает его на полу и, опустившись на колени, как очень близо­рукий человек, обследует каждый вершок своей шинели.

«Рассмотрев ее хорошенько у себя дома, он

открыл,

что

в двух-

трех местах,

именно,

на спине (пауза, рассматривает)

и на плечах (пауза, рассматривает)

она сделалась точная серпянка: сукно до того

истерлось,

что сквозило,

и подкладка

расползлась. Увидевши в чем дело, Акакий Акакие­вич решил, что шинель нужно будет снести... к Петровичу, (!) портному, жившему где-то в четвертом этаже...».

Здесь я меняю «декорацию» и ввожу новое лицо: порт­ного Петровича.

Я снимаю свой пиджак, остаюсь в жилете, как и подо­бает портным, сажусь на плед, сложивши по-портновски крест-накрест ноги и положив на колени свой пиджак. Я вооружен огромными ножницами, которыми и орудую, склонившись над пиджаком.

«Взбираясь по лестнице, ведшей к Петровичу... Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей.

Акакий Акакиевич прошел через кухню, не за­меченный даже самой хозяйкой, и вступил, наконец, в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвер­нувшего под себя ноги свои, как турецкий паша».

Далее разговаривают три человека: Акакий Акакиевич, Петрович и я.

Первым вступает Акакий Акакиевич, наблюдающий за Петровичем.

«Он уже минуты с три продевал нитку в иглиное ухо, не попадал и потому очень сердился на темноту и даже на самую витку, ворча вполголоса».

Петрович:

«Не лезет, варварка!» Уела ты меня, шельма эта­кая!»

Далее я:

«Акакию Акакиевичу было неприятно, что он пришел именно в ту минуту, когда Петрович сердил­ся... Акакий Акакиевич смекнул это и хотел было уже, как говорится, на попятный двор, но уж дело было начато. Петрович прищурил на него очень пристально свой единственный глаз, и Акакий Акакие­вич невольно выговорил:

— Здравствуй, Петрович!

— Здравствовать желаю, сударь».

Поднимаюсь с пола и с пиджаком в руках, в позе про­сителя, стою перед Петровичем, который гоже своего ро­да «начальник». Мой Акакий Акакиевич, вроде кролика в эту минуту, ждет своей участи.

«А я вот того, Петрович... шинель-то, сукно... вот видишь, везде в других местах совсем крепкое... оно немножко запылилось, и кажется, как будто старое, а оно новое, да вот только в одном месте немного того... на спине, да еще вот на плече одном попротерлось, да вот на этом плече немножко... видишь? вот и все. И работы немного...».

Оставим в сторонке Акакия Акакиевича <я покажем Петровича — не портным совсем, а скорее грозным вопло­щением рока:

«Нет (!),

нельзя поправить:

худой гардероб!» (!)

О, каким несчастным сделался мой Акакий Акакие­вич:

«Отчего же нельзя, Петрович? —

ведь только всего, что на плечах поистерлось;

ведь у тебя есть же какие-нибудь...

ку-сочки?»

умоляет мой бедняк. Но грозно и высокомерно звучит голос Петровича:

«Да кусочки-то можно найти, кусочки найдутся, да нашить-то нельзя: дело совсем гнилое, тронешь иглой — а вот уже оно и ползет...

— Пусть ползет, а ты тотчас заплаточку.

— Да заплаточки не на чем положить, укрепить­ся ей не за что... Только слава, что сукно, а подуй ветер, так разлетится.

— Ну, да уж прикрепи. Как же этак, право, того!..

— Нет, ничего нельзя сделать. Дело совсем плохое. Уж вы лучше, как прядет зимнее холодное время, наделайте из нее себе онучек, потому что чу­лок не греет... а шинель уж, видно, вам придется новую делать.

— Как же новую? (!) — завопил мой бедный Акакий Акакиевич, —

— ведь у меня и денег на это нет (!').

— Да (О, новую (!),—

неумолимо твердит свое Петрович. —

— Ну, а если бы пришлось новую, как бы она того?

— То есть, что будет стоить?

— Да-

— Да три полсотни с лишком надо будет при­ложить.

— Полтораста рублей за шинель (!!) — вскрик­нул бедный Акакий Акакиевич, вскрикнул, может быть, в первый раз от роду, ибо отличался всегда тихостью голоса».

Петрович, уперши руку в бок и непринужденно играя ножницами, словно давая понять Акакию Акакиевичу, что он не какой-нибудь захудалый портной, ставящий заплаты, говорит:

«— Да-с, да еще какова шинель. Если положить на воротник куницу, да пустить капюшон на шелко­вой подкладке, так и в двести войдет.

— Петрович, пожалуйста, — говорил Акакий Акакиевич умоляющим голосом, не слыша и не ста­раясь слышать сказанных Петровичем слов и всех его эффектов: — как-нибудь поправь, чтобы хоть сколько-нибудь еще послужила.

— Да нет... —

отвечает Петрович, небрежно бросая ножницы в сторону, как бы давая этим понять, что визит окончен, —

...это выйдет — и работу убивать, и деньги попусту тратить, — сказал Петрович, и Акакий Акакиевич после таких слов вышел, совершенно уничтожен­ный».

Акакий Акакиевич натягивает пиджак на плечи и сгорбившись, неверными шагами двигается вдоль авансце­ны, произнося:

— «Вышед на улицу, Акакий Акакиевич был как во сне.

«Этаково-то дело этакое», — говорил он сам се­бе: «я, право, и не думал, чтобы оно вышло того...» ...«так вот как! наконец, вот что вышло! а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак»... «Так этак-то! вот какое уж, точно, никак неожидан­ное того... этого бы никак... этакое-то обстоятель­ство!..» Сказавши это, он вместо того, чтобы идти домой, пошел совершенно в противную сторону, сам того не подозревая. Дорогою задел его всем нечис­тым своим боком трубочист и вычернил все плечо ему; целая шапка извести высыпалась па него с верхушки строившегося дома».

Наплывом проходит тема Евгения, который находит­ся в таком же состоянии.

«Он не слыхал,

Как подымался жадный вал,

Ему подошвы подмывая,

Как дождь ему в лицо хлестал,

Как ветер, буйно завывая,

С него и шляпу вдруг сорвал...»

«Он ничего этого не заметил, и потом уже, когда натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою алебарду, натряхивал из рожка на мозо­листый кулак табаку, тогда только немного очнулся, и то потому, что будочник сказал...»

Переходя на басы, я изображаю по-губернаторски важного будочника.

«— Чего лезешь в самое рыло? разве нет тебе трухтуара?»

Но, не обращая внимания на окрик будочника, охваченный мыслью о новой шинели, Акакий Акакиевич ли­хорадочно набрасывает план осуществления своего за­мысла:

«...Не зажигать по вечерам свечи, а если что по­надобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке... С этих пор как будто самое су­ществование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто другой человек присутст­вовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним прохо­дить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу...».

«Отсель грозить мы будем шведу.

Здесь будет город заложен...».

Не помня себя, произносит вдруг Акакий Акакиевич: сшить новую шинель — это грандиозно! Это равносильно творениям Петра Первого.

В эту минуту Акакий Акакиевич велик.

«Он сделался как-то живее, даже тверже харак­тером, как человек, который уже определил и поста­вил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом — все ко­леблющиеся и неопределенные черты.

Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?..» (!!)

Маленький петербургский чиновник па мгновение трагикомически дорастает до дерзких замыслов Петра.

Я резко поднимаю плед, набрасываю на себя и, выбро­сив руку вперед, произношу:

«И он как будто околдован,

Как будто силой злой прикован

Недвижно к месту одному.

И нет возможности ему

Перелететь!..»

АНТРАКТ

Выводы могут быть таковы: мечтатель исчез, унося с собой большое счастье. Оно подобно буре, внезапному урагану — эта вошедшая в его жизнь мечта — девушка Настенька.

Евгений чует беду, но еще не знает, что случилось с Парашей.

Акакий Акакиевич пережил мужественно удар и по­лон творческой идеи: сократить расходы и сшить новую шинель. Он вступает в бой с нищетой. Он дошел до дерзо­сти, он велик в эту пору.

Во втором акте проявляются характеры моих героев. Все они глубоко чувствуют, трепетно встречает каждый свою судьбу — те события, что переворачивают им душу, заставляют их мыслить, страдать, действовать, бороться, преодолевать...

Акакий Акакиевич: делается наиболее активным, пред­приимчивым, оп дерзко идет к намеченной цели. И тре­тий акт начинается с того, что приносит ему, наконец, Петрович долгожданную шинель — его мечту, его подругу.

Итак, мы переходим к третьему акту, еще более бур­но развивающемуся.

АКТ ТРЕТИЙ

«...Это было... трудно сказать, в который именно день, но, вероятно, в день самый торжественнейший в жизни Акакия Акакиевича, когда Петрович при­нес, наконец, шинель».

Петрович на вытянутой руке торжественно выносит завернутую в клетчатый шелковый платок новую шинель Акакия Акакиевича.

«Он принес ее поутру, перед самым тем временем, как нужно было идти в департамент. Никогда бы в другое время не пришлась так кстати шинель, по­тому что начались уже довольно крепкие морозы и, казалось, грозили еще более усилиться».

Положив узелок на стул, Петрович развертывает его.

«Вынувши шинель, он весьма гордо посмотрел и, держа в обеих руках, набросил весьма ловко на пле­чи Акакию Акакиевичу...».

Актер, развернувши шинель, набрасывает ее на само­го себя.

«...Последний звук последней речи

Я от нее поймать успел.

Я черным соболем одел

Ее блистающие плечи...»,

...потом потянул и осадил ее сзади рукой книзу; по­том драпировал ею Акакия Акакиевича несколько нараспашку...».

«...На кудри милой головы

Я шаль зеленую накинул;

Я пред Венерою Невы

Толпу влюбленную раздвинул».

Вмонтированные строфы из «Альбома Онегина» явля­ются как бы отголоском того светского Петербурга, где никогда не бывали ни Петрович, ни Акакий Акакиевич. Но ликование их так обоюдно, они оба так счастливы, что сквозь это счастье просвечивает иной мир — мир полного довольства, красоты. Они, эти бедняги, в ту торжествен­ную минуту как бы соприкоснулись с полным блаженст­вом беспечной жизни. Они уподобились тем баловням судьбы, «которым жизнь куда легка...»

«Акакий Акакиевич, как человек в летах, хотел попробовать в рукава; Петрович помог надеть и в рукава, — вышло, что и в рукава была хороша.

Петрович не упустил при сем случае сказать, что он так только, потому что живет без вывески на небольшой улице и притом давно знает Акакия Ака­киевича, потому взял так дешево, а на Невском про­спекте с него бы взяли за одну только работу семь­десят пять рублей».

При этом Петрович с некоторой педантичностью скла­дывает свой шелковый платок и кладет его в карман.

«Акакий Акакиевич об этом не хотел рассуждать с Петровичем... Он расплатился с ним, поблагодарил и вышел тут же в новой шинели в департамент. Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом по­шел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз па свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо».

Влюбленными глазами Петрович следит, как идет Акакий Акакиевич по улицам в его новой шинели.

«Последний звук последней речи

Я от нее поймать успел.

Я черным соболем одел

Ее блистающие плечи».

На вешалке висит плед — новая шинель Акакия Ака­киевича. Из-за нее выглядывает Акакий Акакиевич, он смотрит круглыми, счастливыми глазами, словно еще не веря, что мечта его осуществилась.

Я чуточку выдвигаю вешалку с пледом вперед.

«Между тем Акакий Акакиевич шел в самом праздничном расположении всех чувств. Он чувство­вал всякий миг минуты, что на плечах ого новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия. В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо».

Я снова подкатываю вешалку к центру сцены.

«Дороги он не приметил вовсе и очутился вдруг в департаменте; в швейцарской он скинул шинель, осмотрел ее кругом и поручил в особенный надзор швейцару. Неизвестно каким образом в департамен­те все вдруг узнали, что у Акакия Акакиевича новая шинель, и что уже капота более не существует».

Далее идет третья «массовая сцена» — прибегают чи­новники посмотреть на новую шинель Акакия Акакие­вича.

«Все в ту же минуту выбежали в швейцарскую смотреть новую шинель Акакия Акакиевича. Начали поздравлять его, приветствовать, так что тот снача­ла только улыбался, а потом сделалось ему даже стыдно. Когда же все, приступив к нему, стали говорить, что нужно вспрыснуть (!) новую шинель и что, по крайней мере, он должен задать им всем вечер...

...Акакии Акакиевич, потерялся совершенно, не знал, как ему быть, что такое отвечать и как отго­вориться».

Вернемся к массовой сцене — вспомним первый акт, когда целая толпа расшалившихся чиновников окружила Акакия Акакиевича. Характер третьей массовой сцены примерно тот же, но сквозь их голоса слышен вдруг ис­пуганный голос Акакия Акакиевича. Его волнение столь велико, что при слове «вспрыснуть» (!) он машинально раскрывает свои зонт и прикрывает им свое новое сокро­вище — свою новую шинель. И словечко «вспрыснуть» звучит тревожной нотой: в подтексте слышится: ах, как страшно! — его новую шинель хотят как-то там «вспрыс­нуть», то есть смочить, то есть испортить... Не о вине, но о веселой попойке вспомнил наивный Акакий Акакиевич, а о какой-то очередной, опасной каверзе, которую, веро­ятно, задумали эти жестокие люди. Он весь трепещет, молит, уверяет: «что это так», что «это старая шинель».

«Он уже минут через несколько, весь закраснев­шись, начал было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель».

Муку Акакия Акакиевича прерывает один из началь­ников, приглашая его к себе па чай, ибо оп, «как нарочно, сегодня именинник».

Актер переключается на мгновение в образ столона­чальника.

«— Так и быть, я вместо Акакия Акакиевича даго вечер, и прошу ко мне сегодня на чай: я же, как нарочно, сегодня именинник...». Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой тор­жественный праздник».

Счастливым возвращается Акакий Акакиевич домой. «Он возвратился домой в самом счастливом рас­положении духа, скинул шинель и повесил ее бе­режно на стене, налюбовавшись еще раз сукном и подкладкой, и потом нарочно вытащил для срав­нения прежний капот свой, совершенно расползший­ся. Он взглянул на него и сам даже засмеялся: такая была далекая разница!»

Акакий Акакиевич садится на стул и тихо любуется своей новой шинелью. Мир, счастье, покой в его душе. Тих и мягок переход от «Шинели» к «Белым ночам».

...«В маленькой комнате царствует тишина. Уеди­нение и лень нежат воображение.

— Руку вашу! — сказала Настенька.

— Вот она, — отвечает мечтатель».

Взяв маленький зонтик, я сажусь на стул и рассказы­ваю историю Настеньки.

Но, прежде чем я начну ее историю, разрешите мне вернуться в прошлое, вспомнить Вторую студию Художе­ственного театра.

Была в этой студии Софья Евгеньевна Голлидей, оча­ровательная актриса, едва заметная от земли. Л. В. Голь­денвейзер на руках выносил ее на сцену в розовеньком платьице с крапинками, усаживал в большое широкое кресло и сам бежал давать занавес. А Сонечка Голлидей, помолчав минутку, начинала читать монолог Настеньки из «Белых ночей» Достоевского. Это было самое талантливое, самое яркое, что мне приходилось в те годы видеть или слышать во Второй студии.

Бытом уютным и теплым веяло со сцены от этого розовенького ситцевого платьица с крапинками. Эго напо­минало настоящие, ароматные китайские розы, которые каждое утро поливала Настенькина бабушка у себя на Васильевском острове.

А потом Сонечка исчезла из студии, и никто не мог вернуть ее, даже Константин Сергеевич, который писал ей в Симбирск увещевательное письмо.

Тихо в студии. Пустые зрительные залы. Бутафорийка прибрана аккуратно, картины из «Зеленого кольца» приставлены к диванчику, и платьице с крапинками в гардеробной в левом углу, и кресло стоит. Но нет Со­нечки Голлидей.

Думал я долго и не знал: можно ли и теперь так интимно читать со сцены? Сонечка Голлидей очаровала меня в роли Настеньки. Подчиняясь ее обаянию, отбро­сив сомнения, я сделал попытку воскресить ее образ, ставший зерном Настеньки в моем «Петербурге».

Итак, моя Настенька сидит, словно на бульваре, на скамеечке, и что-то чертит па песке своим беленьким зонтиком.

Прослушаем историю Настеньки.

«Есть у меня старая бабушка... у бабушки свой дом .. а наверху мезонин; вот и переехал к нам в мезонин новый жилец.

...Через неделю я ему... попалась на лестнице. Был третий час, а жилец в это время домой при­ходил. «Здравствуйте!» — говорит. Я ему: «Здрав­ствуйте!»

— Послушайте, говорит... у вас подруг никаких, к которым бы можно было в гости пойти?

- Я говорю, что никаких, что была одна Машенька, да и та в Псков уехала.

— Послушайте, говорит, хотите со мною в театр поехать?

— В театр? как же бабушка-то?

— Да вы, говорит, тихонько от бабушки...

— Нет, говорю, я бабушку обманывать не хочу. Прощайте-с!

— Ну, прощайте, — говорит, а сам ничего не сказал.

Только после обода и приходит он к нам: сел, долго говорил с бабушкой, расспрашивал, что она, выезжает ли куда-нибудь, если ли знакомые — да вдруг и говорит: «А сегодня я было ложу взял в оперу, «Севильского цирюльника» дают, знакомые ехать хотели, да потом отказались, у меня и остал­ся билет на руках».

В этой сцене есть повое, очень привлекательное су­щество, а именно: бабушка Настеньки. В бабушку Настеньки я влюблен. Она, как две капли, похожа на свою внучку: она молодая, живая, с огоньком. Подобно Ака­кию Акакиевичу, у которого были свои любимые буквы-фавориты, я, добираясь до партии бабушки, «бывал сам не свой».

«— «Севильского цирюльника»! — закричала ба­бушка, — да это тот самый цирюльник, которого в старину давали?»

С такой горячностью вспоминает она этого самого цирюльника, будто нашла своего старого друга или прия­теля, а может быть, свою давнишнюю сердечную при­вязанность.

«— Да, — говорит,—это тот самый цирюльник»

И вот тут-то и выясняется, что цирюльник ей дей­ствительно особенно дорог. Именно, добираясь до вот этой реплики бабушки, «я бываю сам не свой».

«— Да как же, — говорит бабушка, — как не знать. Я сама в старину на домашнем театре Розину играла!»

Какая прелесть эта бабушка! Она актриса, эта чу­десная, милая бабушка, она «Розину играла».

«— Так не хотите ли ехать сегодня?.. У меня билет пропадает же даром».

И, хлопнув в ладошки, с юношеским задором я вос­клицаю:

«— Да, пожалуй, поедем, — говорит бабушка,— отчего ж не поехать? А вот у меня Настенька в те­атре никогда не была.

Боже мой, какая радость! Тотчас же мы собра­лись снарядились и поехали».

Я сажусь на стул, повернувшись боком к публике, ставлю ноги на маленькую скамеечку, набрасываю плед на колени, как меховую полость, зонт в моих руках — кнут возницы, — и вот я уже несусь в театр...

Я не забываю сообщить, что в это самое время Акакий Акакиевич тоже тронулся в путь, оторвавшись наконец от своей шинели и вспомнив, что он приглашен в гости, на чай. Я говорю:

«Потом, не затягивая дела, оделся, надел на плечи шинель и вышел на улицу... Кто побойчее несется в театр, совершенно потухает светлое пе­тербургское небо...» —

сообщаю я, чтобы зрители почуяли, что наступает вечер со всем его очарованием и, я бы сказал, особой вечерней романтикой.

Я быстро несусь по петербургским улицам:

«Люблю зимы твоей жестокой

Недвижный воздух и мороз,

Бег санок вдоль Невы широкой,

Девичьи лица ярче роз».

«Цвет лица, что называется геморроидальный...» — говорю я и замахиваюсь — это чуть-чуть под мои сани не попал рассеянный Башмачкин — и продолжаю:

«И блеск, и шум, и говор балов,

А в час пирушки холостой

Шипенье пенистых бокалов

И пунша пламень голубой».

Я несусь в театр, но где-то тут идет и Акакий Акаки­евич — я об этом сообщаю:

«Сначала надо было Акакию Акакиевичу прой­ти кое-какие пустынные улицы с тощим освеще­нием, но по мере приближения к квартире чинов­ника улицы становились живее, населенней и силь­нее освещены; пешеходы стали мелькать чаще, на­чали попадаться и дамы, красиво одетые; на мужчинах попадались бобровые воротники...».

Безусловно, приметив на мужчинах бобровые ворот-пики, Акакий Акакиевич обязательно вспоминает о своей мечте: поставить на воротник своей шинели куницу.

Я обязан сказать об этом прямо в зал, моей публике. Но как это сделать? Я возница. У меня в руке зонт, я только что замахнулся им на проходящего Башмачкина, который по своему обыкновению чуть не попал под мои сани. Этого не следует забывать. Значит, в данном слу­чае надо дать его значительно явственнее. Я так и де­лаю: я робко прижимаю зонт к груди и, обернувшись в публику, сообщаю:

«Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, — кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу...».

При этом глаза у него наивные, круглые, голос тихий, робкий, но как я люблю его в эту минуту, этого ничем не примечательного Башмачкина с его лучшей кошкой, которую вот именно издали всегда можно было принять за куницу!

Добрый путь тебе, дорогой Башмачкин! Я сделал для тебя все, что мог, но мне недосуг, я спешу в театр.

И вновь, лихо держа перед собой зонт, я несусь...

«...реже встречались ваньки с деревянными решетчатыми своими санками, утыканными позо­лоченными гвоздочками; напротив, все попадались лихачи в малиновых бархатных шапках, с лакиро­ванными сапками, с медвежьими одеялами, и про­летали улицу, визжа колесами по снегу, кареты с убранными козлами».

«...Уж темно: в санки оп садится.

«Поди, поди!» раздался крик;

Морозной пылью серебрится

Его бобровый воротник».

Но что это? Вновь на моем пути появляется Башмачкин. Что делать? Он, этот чудак, заинтересовался какой-то выставленной в окошке магазина картиной.

Он задерживает мою поездку в театр. Однако делать нечего, я должен его показать.

Я раскрываю зонт и, скрывая себя зонтом, показываю круглые большие глаза Акакия Акакиевича.

«Остановился с любопытством перед освещен­ным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, ко­торая скидала с себя башмак, обнаживши таким об­разом всю ногу, очень недурную...».

О!..Я, не мигая, гляжу на эту ногу, «очень... не-дур­ную», и продолжаю:

«Акакий Акакиевич покачнул головой и усмех­нулся. Почему он усмехнулся?» —

спрашиваю я с грустью и нежностью, -

«потому ли, что встретил вовсе незнакомую» -

несколько подчеркиваю я, —

«но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье...» —

(бедный, невинный ребенок, думаю я в это время)

«или подумал он, подобно многим другим чинов­никам, следующее: «Ну, уж эти французы! Что и говорить! Уж ежели захотят что-нибудь того, так уж, точно, того...». А может быть, даже и этого не подумал: ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает».

Я складывают зонт, заканчивая:

«Наконец, достигнул он дома, в котором квар­тировал помощник столоначальника».

Затем я сбрасываю плед с колен, как откидывают полость в санях, и продолжаю:

«Театр уж полон; ложи блещут;

Партер и кресла, все кипит;

В райке нетерпеливо плещут,

И, взвившись, занавес шумит».

Бабушка, Настенька и молодой человек приехали в театр. Взволнованная и радостная Настенька сообщает:

«Бабушка хоть и слепа, а все-таки ей хотелось музыку слушать, да, кроме того, она старушка доб­рая: больше меня потешить хотела, сами-то мы ни­когда бы не собрались».

И вот уже в театре слышатся аплодисменты, видимо, спектакль окончен.

Сквозь аплодисменты, да простит мне читатель, я сам аплодирую, читая очаровательную строфу из «Онегина»:

«Еще амуры, черти, змеи

На сцене скачут и шумят;

Еще усталые лакеи

На шубах у подъезда спят...».

Я аплодирую легко и часто, но постепенно аплодисменты усиливаются:

«Еще не перестали топать,

Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...»

Хлопки мои реже и реже, однако тяжеловеснее и тя­желовеснее: это озябшие на морозе кучера в ожидании своих господ отогреваются, хлопая в ладоши.

«Еще снаружи и внутри

Везде блистают фонари;

Еще, прозябнув, бьются копи,

Наскуча упряжью своей,

И кучера, вокруг огней,

Бранят господ и бьют в ладони...».

Пронизав онегинскую строфу хлопками, я отбираю у Настеньки ее реплику и передаю одному из кучеров: подмигивая в публику, он бурчит осипшим голосом:

«...Уж какое было впечатление от «Севильского цирюльника», — я вам не скажу...».

Затем снова сажусь в сани, закрываюсь пледом и мчусь по улицам Петербурга.

«Финал гремит; пустеет зала;

Шумя, торопится разъезд;

Толпа на площадь побежала

При блеске фонарей и звезд».

Так отъезжают бабушка с Настенькой из театра до­мой. Вот Настенька дома, усталая и счастливая.

Вернувшись из театра, она все еще находится под впе­чатление «Севильского цирюльника». Она тихо-тихо натягивает на себя плед и, склонив головку на спинку стула, говорит:

«...Ну, радость какая! Спать я легла такая гор­дая, такая веселая, так сердце билось, что сдела­лась маленькая лихорадка, и я всю ночь бредила о «Севяльском цирюльнике».

Затем, отбрасывая плед и садясь чинно, как подобает воспитанной девушке, закапчивает свою историю:

«...Теперь сейчас и конец. Ровно год тому, в мае месяце, жилец к нам приходит и говорит... что должно ему опять уехать на год в Москву. Я как услышала, побледнела и упала на стул, как мерт­вая. Бабушка ничего не заметила, а он, объявив, что уезжает от нас, откланялся нам и ушел.

Что мне делать? Я думала-думала, тосковала-тосковала, да, наконец, и решилась. Завтра ему уезжать, а я порешила, что все копчу вечером, ко­гда бабушка уйдет спать. Так и случилось».

Я беру в охапку плед, поднимаю зонт, цилиндр и ухожу в глубину сцены, продолжая рассказ Настеньки:

«Я навязала в узелок все, что было платьев, сколько нужно белья, и с узелком в руках, ни жива ни мертва, пошла в мезонин к нашему жильцу. Думаю, я шла целый час по лестнице. Когда же отворила к нему дверь, он так и вскрикнул...

Я едва стояла на ногах. Сердце так билось, что в голове больно было, и разум мой помутился. Ко­гда же я очнулась, то начала прямо тем, что поло­жила свой узелок к нему на постель, сама села подле, закрылась руками и заплакала в три ручья».

В паузе я стою спиной к публике, затем оборачива­юсь — я тот молодой человек, к которому так доверчиво пришла Настенька со своим узелком.

На плече у меня по-дорожному переброшен плед, в одной руке цилиндр, в другой — зонт. Совсем готовый к отъезду, я приближаюсь к Настеньке, запинаясь на каж­дом шагу.

Мне трудно, мне тяжело... Всем своим существом я выражаю желание, чтобы она меня правильно поняла, чтобы поверила в необходимость моего отъезда.

« — Послушайте, — начал он, — послушайте, Настенька, я ничего не могу, я человек бедный, у меня покамест нет ничего, даже места порядоч­ного; как же мы будем жить, если б я женился на вас?

— Послушайте, моя добрая, моя милая На­стенька!.. — послушайте. Клянусь вам, что если когда-нибудь я буду в состоянии жениться, то не­пременно вы составите мое счастье; уверяю, теперь только одни вы можете составить мое счастье. Слушайте: я еду в Москву и пробуду там ровно год... Когда ворочусь, и если вы меня но разлюби­те, клянусь вам, мы будем счастливы».

Руки мои безвольно падают. Поникшая Настенька приближается к авансцене, роняет плед, цилиндр, зонт на маленькую скамеечку и говорит:

«Вот что оп сказал мне и назавтра уехал. Поло­жено было сообща бабушке не говорить об этом ни слова. Так он захотел. Ну вот, теперь почти и коп­чена вся моя история. Прошел ровно год. Он при­ехал, он уже здесь целые три дня, и... до сих пор не являлся!.. — ни слуху, ни духу...».

И вот я уже мечтатель. Я взволнован не менее На­стеньки.

«Боже мой! Да разве никак нельзя помочь горю?

Скажите, Настенька, нельзя Ли будет Хоть мне сходить к нему?

— Разве это возможно?

— Нет, разумеется, нет!.. А вот что (меня осе­няет идея): напишите письмо.

— Послушайте, вы как бы написали?» —

очень заинтересованно спрашивает Настенька с едва за­метным лукавством.

С полной готовностью, вдохновенно восклицает ме­чтатель:

« — Я бы вот как написал...».

Я выхожу на авансцену — я хочу сочинить тут же, на ходу, письмо. Я импровизирую его вслух:

«Милостивый государь! Извините, что я...» Впрочем, нет, не нужно никаких извинений! ...пи­шите просто: «Я пишу к вам. Простите мне мое нетерпение; но я целый год была счастлива надеж­дой, виновата ли я, что не могу теперь вынести и дня сомнения? Теперь, когда уже вы приехали, может быть, вы уже изменили свои намерения. Тогда это письмо скажет вам, что я не ропщу и не обвиняю вас. Я не обвиняю вас за то, что не властна над вашим сердцем; такова уж судьба моя!»

— Да, да! Это точно так, как я думала», —

отвечает радостная и взволнованная Настенька, — и с легкой торопливостью, пленительно лепечет:

«А теперь вот что, слушайте-ка: тогда было условие, что как только приедет он, так тотчас даст знать о себе тем, что оставит мне письмо в одном месте у одних моих знакомых... которые ни­чего об этом не знают; или если нельзя будет напи­сать ко мне письма... то он, в тот же день как при­едет, будет сюда ровно в десять часов, где мы и положили с ним встретиться. О приезде его я уже знаю, но вот уже третий день нот пи письма, пи его. Уйти мне от бабушки поутру никак нельзя. Отдай­те письмо мое завтра вы сами тем добрым людям, о которых я вам говорила: они уже перешлют; а если будет ответ, то сами вы принесете его вече­ром в десять часов.

— «Но письмо, письмо!» —

с настойчивым недоумением спрашивает ничего не по­нимающий мечтатель, —

«Ведь прежде нужно письмо написать!.. …Пись­мо... письмо...» —

смущенно опустив головку, отвечает Настенька. «Но она не договорила», — произношу я, обращаясь в публику:

«Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо»,—

грустно продолжаю я:

«...по-видимому, уже давно написанное, совсем приготовленное и запечатанное».

Мне, мечтателю, печально. Внезапно я чувствую свое одиночество, я вдруг остался совсем один: между нами легло письмо, адресованное другому. Я обращаюсь в публику с какой-го неопределенной, грустной и нежной, обиженной улыбкой и говорю:

«Какое-то знакомое, милое, грациозное воспо­минание пронеслось в моей голове: — Розина, на­чал я.

— Rosina! — запели мы оба, я, чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, я смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на ее черных ресницах.

— Ну, довольно, довольно!.. Вот вам письмо, вот и адрес, куда снести его. Прощайте! до свида­ния! до завтра!» —

и уже с поспешностью, —

« — Прощайте! до свидания! до завтра!»

На этом оставляю своих героев, чтобы вернуться к кованым строфам «Медного всадника».

Однако прежде чем опять ввести в действие третьего героя — Евгения, я хочу проследить все, что произошло выше, в третьем акте.

Акакий Акакиевич достиг цели: сшил себе новую ши­нель. Новая шинель повлекла за собой неожиданный для Башмачкина выход в гости. Он идет по улицам Петер­бурга в то самое время, когда Настенька едет в театр.

Мы еще не знаем, что произойдет с Акакием Акакие­вичем дальше, там, в гостях, но мы уже прослушали всю «историю Настеньки». Мы оставляем молодых людей тогда, когда они сообща пришли к решению послать письмо тому, кого любит Настенька.

Заметьте, как бескорыстно, пламенно и чисто любит мечтатель Настеньку.

Забыв о своем чувстве к ней, первом и, может быть, единственном в его жизни, он сам сочиняет письмо к тому, кто может встать между ним и Настенькой.

Он не то чтобы забыл об этом, нет, он скорее во вла­сти ее чувства к другому. Он искренне, не думая о себе, хочет ей помочь всей душой, всем сердцем. Настенька отдает ему приготовленное письмо, он берет его и песет...

А в это самое время бедный Евгений несет свое изра­ненное сердце к той, которая там — в бедной хижине, среди бушующих волн...

«Евгений мой

Спешит, душою замирая,

В надежде, страхе и тоске

К едва смирившейся реке».

Евгений, набросив на себя плед, бежит. Но бежит он неровно: по диагонали сцены — вправо, затем — влево. Он подчинен ритму пушкинских строк. Он бежит и в отчаянии останавливается, а на его прерванном беге про­должают звучать стихи. Как это происходит и чем ру­ководствуюсь я в таком, полном смятения, беге?

Пушкин говорит:

Но, торжеством победы полны,

Еще кипели злобно волны,

Как бы под ними тлел огонь,

Еще их пена покрывала,

И тяжело Нева дышала,

Как с битвы прибежавший конь».

Нева еще колышется тяжело, неровно. Сильны и мо­гучи ее волны... Я склоняюсь в беге и вырастаю, словно на гребне волны. Именно это движение волны ищу я в сцене сумасшествия Евгения, по пути его к тому дому, где живет Параша.

«...Евгений

Стремглав, не помня ничего,

Изнемогая от мучений,

Бежит туда, где ждет его

Судьба с неведомым известьем,

Как с запечатанным письмом».

Тема письма проходит вдруг в пушкинских стихах:

«Судьба с не-ве-до-мым изве-стьем

Как с запеча-тайным письмом».

О мой мечтатель... думаю я, и в голосе моем трево­га и отчаяние человека, на долю которого выпал тяже­лый жребий.

«И вот бежит уж он предместьем,

И вот залив, и близок дом...

Что ж это?..»

Пауза. Пантомима. Я озираю пространство, —

«Он остановился.

Пошел назад и воротился.

Глядит... идет... еще глядит.

Вот место, где их дом стоит;

Вот ива...».

«Ива». Как я произносил это коротенькое слово? Я делаю длинное, длинное, полное стона «и», затем при­стегиваю к этому полному муки звуку следующий коро­тенький слог. «Ива» — это все, что осталось от его счастья.

«...Были здесь вороты —

Снесло их, видно» —

будто бы безразлично и почти спокойно произносит Евгений, погруженный в какую-то мысль, которую нельзя додумать до конца, назвать, понять...

«Где же дом?

И, полон сумрачной заботы, —

именно заботы, подчеркиваю я это очень точное, очень найденное слово, —

Все ходит, ходит он кругом,

Толкует громко сам с собою —

И вдруг, ударя в лоб рукою,

За-хо-хо-тал...».

Вот когда только он все понял, и безумие овладело моим героем.

Круглые, тихие, добрые глаза Акакия Акакиевича внимательно смотрят на Евгения.

«Акакий Акакиевич остановился с любопыт­ством...».

Именно он, тихий, робкий, стал невольным свидете­лем несчастья своего собрата по трагической судьбе. На этом заканчивается третий акт.

АКТ ЧЕТВЕРТЫЙ

Ну вот Акакий Акакиевич и пришел, наконец, в го­сти к столоначальнику. Завернувшись в свою новую шинель, он стоит посреди комнаты, смущенный и поте­рявшийся в незнакомой и непривычной для него обста­новке.

«Акакий Акакиевич... вошел в комнату, и пе­ред ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт, и смутно поразили слух его беглый, со всех сторон подымавшийся разговор и шум передвигаемых стульев. Он остановился весь­ма неловко среди комнаты, ища и стараясь при­думать, что ему сделать».

Еще раз возникает тема петербургских чиновников: в первый раз чиновники показаны в сцене травли Акакия Акакиевича, второй раз — морозным утром, когда чинов­ники в подбитых ветром шинелях спешат в свои депар­таменты, в третий раз — когда приветствуют появление новой шинели у Акакия Акакиевича, и сейчас — в шуме чиновничьей вечеринки.

«Но его уже заметили, приняли с криком, и все пошли тот же час в переднюю и вновь осмотрели его шинель. Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но, будучи человеком чистосердеч­ным, не мог не порадоваться, видя, как все похва­лили шинель».

Чиновники толкают и тормошат его, а сконфужен­ный Акакий Акакиевич, широко распялив перед ними плед, поворачивается во все стороны, показывая новую шинель.

Но вот оживление затухает, Башмачкин несколько растерянно опускает плод, на секунду из-за пледа опять видны его круглые недоумевающие глаза. Ака­кий Акакиевич озирается по сторонам, и, замечая вокруг себя пустоту, он снова одинок в этом веселом об­ществе.

«Потом, разумеется, все бросили и его и шинель и обратились, как водится, к столам, назначенным для виста».

Вечеринка в разгаре. Я получаю новую маленькую роль лакея. Привычным жестом набрасываю плед на руку, как будто салфетку, и сообщаю:

«Через час подали ужин, состоящий из винегрета, холодной телятины, паштета, кондитерских пирож­ков и шампанского».

Промелькнувший лакей исчезает, уступая дорогу Башмачкину.

«Акакия Акакиевича заставили выпить два бока­ла, после которых он почувствовал, что в комнате сделалось веселее...»

Наш герой чуть-чуть захмелел; нечто игривое проно­сится в его голове:

«...красивая женщина, которая скидала с себя башмак...» —

при этом плед скользит вниз; он драпирует меня, напоми­ная отчасти юбку, которую я тут же подтягиваю, показы­ваю кончик своего башмака и продолжаю:

«...обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную...

...однако ж, никак не мог позабыть, что уже 12 часов и что давно пора домой...».

Быстро набрасываю плед на плечи и направляюсь к вы­ходу.

«Чтобы как-нибудь не вздумал удерживать хо­зяин, он вышел потихоньку из комнаты, отыскал в передней шинель...».

С пледом на плечах подхожу к вешалке, испуганно ощупываю пустую вешалку, позабыв, что шинель на мне (чем еще раз подчеркиваю рассеянность моего героя), с жалобным воплем подымаю руки: «Шинель...» — первая тень надвигающейся беды (плед скользит с моих плеч и падает), озираюсь вокруг и вижу, наконец, шинель, лежа­щую на полу. Поднимаю плед и говорю:

«...которую, не без сожаления, увидел лежав­шею на полу, стряхнул ее, снял с нее всякую пу­шинку, надел па плечи и спустился по лестнице на улицу».

Вновь надевши на себя шинель, ссутулившись, ухожу по лесенке (скамеечка, стул) за кулисы.

Минутный антракт, во время которого со сцены уби­раются стул, скамеечка и вешалка.

Далее мне предстоит путь домой, по пустынным ули­цам Петербурга.

Я выхожу на пустую сцену в цилиндре, закутавшись в плед, держа зонт на вытянутой вперед руке, как бы ощупывая в темноте дорогу. Иду, несколько сгорбившись и зажмурившись, повернув голову в зрительный зал, иду, не отрывая подошв от пола, а скользя, как ходят в голо­ледицу.

«Скоро потянулись. перед ним те пустынные ули­цы, которые даже и днем не так веселы, а тем бо­лее вечером. Теперь они сделались еще глуше и уединеннее: фонари стали мелькать реже ...пошли деревянные домы, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачуж­ки. Он приблизился к тому месту, где перерезыва­лась улица бесконечною площадью с едва видны­ми на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею».

Остановившись в центре сцены, смотрю в темный зрительный зал широко открытыми глазами:

«Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света».

Испуганно ощупывая свою шинель, я продолжаю:

«Веселость Акакия Акакиевича как-то здесь значительно уменьшилась.

...красивая женщина, которая скидала с себя башмак... шинель... башмак... шинель...» —

бормочу я, широко обводя зонтом, словно намечая необъятный горизонт, затем поворачиваюсь спиной к публи­ке и говорю:

«Он оглянулся назад и по сторонам — точно море вокруг него...»

«...Вкруг него вода и больше ничего».

Так Акакий Акакиевич как бы передает эстафету Евгению. Евгений озирается, окидывая безумными гла­зами пустую необъятную площадь.

«Евгений вздрогнул. Прояснились.

В нем страшно мысли. Он узнал

И место, где потоп играл,

Где волны хищные толпились,

Бунтуя злобно вкруг него,

И львов, и площадь, и того,

Кто неподвижно возвышался

Во мраке медною главой,

Того, чьей волей роковой

Над морем город основался...

...О мощный властелин судьбы!

Не так ли ты над самой бездной,

На высоте уздой железной

Россию вздернул на дыбы?»

О, как страшен мне — Евгению — вид Петра. Как за­гадочен и непонятен:

«Ужасен он в окрестной мгле!

Какая дума на челе! —

Он смотрит на памятник не отрываясь, кружась и кружась, почти пригибаясь к земле, но запрокинув голо­ву вверх, туда, где высится Петр, —

— Какая сила в нем сокрыта!

А в сем коне какой огонь!

Куда ты скачешь, гордый конь,

И где опустишь ты копыта?» —

спрашивает Евгений и прикрывает глаза рукой, словно защищаясь от грозного видения (здесь подтекстом снова проходит тема декабрьского восстания).

«Кругом подножия кумира

Безумец бедный обошел

И взоры дикие навел

На лик державца полумира.

Стеснилась грудь его. Чело

К решетке хладной прилегло,

Глаза подернулись туманом,

По сердцу пламень пробежал,

Вскипела кровь...» —

вскрикивает Евгений с душевной болью, грозя зонтом, и вдруг бросается в сторону с приглушенным криком: «Настенька!» Это мечтатель пришел на свидание с На­стенькой.

«— Настенька», —

повторяет он, бросаясь ей навстречу. «— Ну, где же письмо?» —

спрашивает она мечтателя.

«— Вы принесли письмо? — Нет у меня письма, разве он еще не был? В эту минуту мимо пас прошел молодой чело­век».

Я стою окаменев и медленно провожаю глазами того, кого так ждет Настенька.

Но события разворачиваются очень стремительно. Я возвращаюсь к Акакию Акакиевичу: снова зажмурив­шись и вытянув зонт, нащупывая дорогу, идет дальше по темным улицам Акакий Акакиевич.

«Нет, лучше и не глядеть»,— подумал он и шел, закрыв глаза, и когда открыл их... увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами...».

В центре на пустой площадке стоит одинокая фигу­ра Акакия Акакиевича с широко открытыми глазами.

«У него затуманило в глазах и забилось в груди».

Тут я снова получаю эпизодическую роль — вора, срывающего шинель с Акакия Акакиевича.

Это не какой-нибудь жалкий, мелкий, захудалый во­ришка. Нет, он велик, грозен и действует уверенно:

«А ведь шинель-то моя!» —

властным голосом произносит он и ловко срывает ши­нель. Я срываю с себя, и, высоко подняв, держу плед.

«Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак, величиною в чиновничью голову, промол­вив:

«А вот только крикни!»

На последних словах, я бросаю плед с такой силой, **что** он летит через всю сцену за кулисы.

Акакий Акакиевич остается один на петербургской площади. Шипели нет.

«Акакий Акакиевич чувствовал только, как сня­ли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уже больше не чув­ствовал. Через несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уже никого не было. Он чув­ствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кри­чать, по голос, казалось, и не думал долетать до концов площади. Отчаянный, не уставая кричать, пустился он бежать через площадь прямо к будке, подле которой стоял будочник и, опершись на свою алебарду, глядел, кажется, с любопытством, желая знать, какого черта бежит к нему издали и кричит человек».

Далее, доведенные до отчаяния, и Акакий Акакие­вич и Евгений как бы сливаются воедино.

«Он мрачен стал

Пред горделивым истуканом

И, зубы стиснув, пальцы сжав,

Как обуянный силой черной,

«Добро, строитель чудотворный! —

Шепнул он, злобно задрожав. —

Ужо тебе!..»

Кто мог произнести это «Ужо тебе!..» Некое собирательное лицо — все, кто обездолен... Но вот угрожающая рука моя бессильно падает. Я раз­давлен. Надо мной висит копыто лошади грозного Всад­ника. Я никуда не могу деться, я не бегу, но топчусь и маюсь почти на одном месте, сгибаясь в три погибели...

«И вдруг стремглав

Бежать пустился. Показалось

Ему, что грозного царя,

Мгновенно гневом возгоря,

Лицо тихонько обращалось...

И он по площади пустой

Бежит и слышит за собой —

Как будто грома грохотанье —

Тяжело-звонкое скаканье

По потрясенной мостовой.

И, озарен луною бледной,

Простерши руку в вышине,

За ним несется Всадник Медный

На звонко-скачущем коне;

И во всю ночь безумец бедный

Куда стопы ни обращал,

За ним повсюду Всадник Медный

С тяжелым топотом скакал».

Громкий крик раздается на пустой площади: — «Настенька!!»

Это зовет ее тот молодой человек, которого она е таким трепетом ожидает.

«Боже, какой крик! как она вздрогнула! как она вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстре­чу»! —

с горестным воплем восклицает мечтатель, понимая, что он теряет Настеньку навсегда.

«Но она едва подала ему руку... как вдруг снова обернулась ко мне, очутилась подле меня, как ветер, как молния... обхватила мою шею обеими руками и крепко, горячо поцеловала меня. Потом, не сказав мне ни слова, бросилась снова к нему, взяла его за руки и повлекла его за собою».

В последний раз доносится голос Акакия Акакиевича: «Шинель... шинель... шинель...».

Так рухнуло счастье моих маленьких героев. Я выхожу на авансцену и произношу эпилог: из вариантов «Медного всадника»:

«Была ужасная пора...

Об ней свежо воспоминанье...

И будь оно, друзья, для вас

Вечерний, страшный лишь рассказ,

А не зловещее преданье».

**«ВОИНА»**

Мы давно задумали сделать работу об империалисти­ческой войне.

Меня увлекали две темы: война и история христиан­ства. Вторую я так и не осуществил.

Для того чтобы поднять тему войны, необходимо было прочесть очень много книг и выбрать основную дорогу. Необходимо было понять, в каком ключе решать эту очень сложную и очень обширную тему. После изучения лите­ратуры мы поняли, что книги пацифистского характера нам не нужны, что гораздо интереснее и нужнее раскрыть причину возникновения войн.

Как только мы тронулись в этом направлении, тотчас же с потрясающей наглядностью перед нами встали уродливые явления капиталистической действительности: борьба за рынки, за колонии, порабощение отсталых на­родов. И снова мы вспомнили строчки из «Манифеста Коммунистической партии»: «История всех до сих пор существовавших обществ — была историей борьбы клас­сов...».

«Манифест» стал ведущей нитью и в этой работе.

Изучив литературу, я подумал, что война, вообще го­воря, скверная, неприятная штука и не стоит в нее играть. Как человеку плохо па войне, мы не хотели доказывать, мы знали, что есть писатели, которые неоднократно пыта­лись это объяснить. Нам хотелось показать, откуда возни­кает необходимость стрелять.

Сгоряча мы бросились в путешествие по дорогам зем­ного шара посмотреть, что везут, куда везут, что такое товар и почему его нужно обязательно продавать. Конечно, путешествовали мы так, как это делал Жюль Верн. Сидя в своей комнате, мы путешествовали по страницам мно­гих и разных книг.

Мы их прочли порядочно: мы совершили путешествие в Африку, в Малую Азию, заглянули в промышленные центры Европы. И у нас закружилась голова.

Мы ведь не кончали экономического института и были совершенно несведущи, что такое нефть, сколько ее на белом свете, сколько требуется железа, даже что такое кофе мы, оказывается, совсем не знали. Мы знали кофе в чашке на столе, но мы никак не предполагали, что его можно топить в море. Оказывается, ничего остроумнее нельзя придумать, если его много на земном шаре, и ни­чего нет, кроме бизнеса, наживы. Мне хотелось крикнуть: перелейте все пушки в один большой кофейник и разда­вайте всем, кто любит пить свой утренний кофе. Все это можно организовать у Поповой под горой Змейкой. Я там однажды был на большом первомайском банкете и, уве­ряю, остался очень доволен.

Меня поразили нелепости, какие происходят среди, ка­залось бы, умных, вполне деловых людей. Я с детства уважал всех понимающих толк в математике и отчасти завидовал умеющим щелкать на счетах. Я заметил, что мне хочется плакать над неграми, как плакал в детстве, читая «Хижину дяди Тома», и подумал: ничего как следует быть еще не изменилось, хотя наше детство уже позади.

Словом, мы, так сказать, прислушались, как щелкают счетами в мировом масштабе.

Что мой папа с его счетами акцизного чиновника, с его Российской империей?.. У пас испортились нервы от такой ерунды, чепухи, нелепости на земном таре.

Итак, мы переехали в Ленинград и с головой окуну­лись в работу над новой темой, над композицией. Мы обо­сновались в чужом кабинете, огромной, длинной комнате с камином и мебелью, обитой красным сафьяном; там было очень много книг, но трогать их было нельзя. И тогда мы принесли свои книги и начали работать.

Однажды я стоял у окна и думал: что же делать с композицией дальше? Мое раздумье прервала Попова: она сообщила, что нашла великолепного Вильгельма Второго.

— Очень театрального, в таком изумительном туале­те, что женщины позавидуют.

— Ну и что? — рассеянно спросил я.

— Как что? Он едет на Восток...

— На Восток?..

— Ну да... Он едет в Иерусалим.

Я взял страничку, переписанную из книги Павловича, под длинным названием «Империализм и борьба за ве­ликие железнодорожные и морские пути будущего» и про­чел:

«На голове его была традиционная прусская кас­ка с золотым императорским орлом, но лицо его бы­ло скрыто большой белой вуалью, спадавшей на пле­чи. Великолепный белый кирасирский мундир просвечивал сквозь тончайший дамасский бурнус, прозрачный, как вуаль, и блестевший, как золото.

На своем чудесном белом коне, окруженный пышной и многочисленной свитой, Вильгельм II вступил в Иерусалим».

Так... так... Ах прохвост, подумал я, как въехал! Ну что за маскарад!

Я быстро забрался в свою «библиотеку» и пробормо­тал кое-что на взгляд подходящее.

Пока заборматывал, Попова подсовывала новое.

— Я нашла его речь.

Я прочел его речь, обращенную к магометанам:

«Преисполненный глубокого волнения при мысли находиться на том месте, где пребывал один из бла­городнейших государей всех времен, великий сул­тан Саладин, рыцарь без страха и без упрека, кото­рый нередко даже своим врагам давал уроки истин­ного рыцарского духа, я пользуюсь прежде всего случаем, чтобы поблагодарить султана Абдул-Гамида за гостеприимство.

Пусть султан и триста миллионов магометан, рас­сеянных по всей земле и почитающих в нем халифа, будут уверены, что во всякий момент германский император будет им другом».

Я мысленно прочел стихи Пушкина:

«Клянусь четой и нечетой,

Клянусь мечом и правой битвой,

Клянуся утренней звездой,

Клянусь вечернею молитвой...».

И задумался...

И тут, не знаю как, я попал в дедушкин театр, в ни­жегородский ярмарочный собор. Я попал туда сегодня совершенно случайно. За секунду до этого я не подозре­вал, что попаду в этот театр. Я был совершенно озадачен тем, что попал в свое детство.

Ведь я строил драматургию... Я строил тему: «Виль­гельм II въезжает в Иерусалим».

Иерусалим... Это слово — свечи, это слово — звук коло­кола, это — чтение двенадцати евангелий.

Я заволновался: я не предполагал, что воскрешу ре­пертуар моего деда. Я никак не предполагал, что он будет мне необходим. Я попробовал забормотать, но нет, в моей памяти не сохранился полностью репертуар моего деда. Но кое-что я наскреб для примерки.

Это было приблизительно так:

«Привели ослицу и молодого осла

и положили на них одежды свои,

и он сел поверх них.

И когда вошел он в Иерусалим, весь город

пришел в движение и говорил: кто сей?»

Но что же все это означает, спросите вы? Я еще сам толком не понимал, что это означает, но не сомневался, что скоро это будет кое-что означать. Соратница же моя утк­нула нос в наши бесчисленные заметки и разгребла груду бумаг па столе.

Наконец она с досадой сказала:

— Ну, ты помнишь эту выписку? Из Павловича? Как ее: «Немецкие инженеры доказывали...».

Ага... Она подкапывается под вильгельмовскую поли­тику на Востоке. Она добилась своего: нашла выписку о немецких инженерах, предполагавших проложить же­лезную дорогу от станции Хайдар-паша близ Константи­нополя до древней столицы халифов.

Складывалось, естественно, так: после инженеров дать въезд Вильгельма в Иерусалим.

Но я заупрямился: после инженеров я дал въезд Иису­са в Иерусалим, а затем открыл путь Вильгельму.

Тут я еще немного побормотал и нашел в своей библио­теке всего две строчки с пушкинской полки:

«Черная галка, запели все разом. Черная галка, соседи галдели...».

Так реагировал народ на ослепительный въезд герман­ского императора. Иерусалим — это город, в который, пом­ню с детства, въезжал Иисус... и вдруг, оказывается, совсем еще недавно въехал Вильгельм II. Во-первых, он перещеголял Христа пышностью въезда. Я правильно до­гадался, что Иисус давно поотстал от промышленного века. И второе. Я с детства люблю ассоциации, я ощущаю их как начало драматическое. Это я вынес из своего детства, где театр моего деда и ярмарка стояли рядом.

Мне захотелось еще раз подержать два конца радуж­ной дуги: в одной руке я держу высокое, а в другой — низкое. Я давно заметил, что дело артиста — срывать маски.

Я возвеличиваю въезд Вильгельма до Иисуса — и Иисус падает до Вильгельма. У него дурной последова­тель! Я просвечиваю Вильгельма-завоевателя через еван­гелие, я вижу «черную галку», тем самым дело Иисуса проиграно, ибо его последователь — «черная галка», не больше.

Можно было двинуть в дело речь Вильгельма, но я заметил, что мне готовится новая идея.

— Мне кажется... Тут было бы неплохо...

— Ну?

— «При наступлении ослепление противника играет важную роль...» — это подчеркивает маскарад Вильгельма.

Я схватил листок — и сообразил, в чем дело. Это была статья «Искусственный туман» из специального журнала, любезно предоставленного нам для работы Военной ака­демией имени Толмачева.

— Нужно еще что-нибудь в этом роде, — сказал я.

— Сейчас. «Искусственный туман служит для того, чтобы обмануть противника, например, представить для него местность в ложном виде».

— Мы это отнесем выше, к инженерам, — сказал я. Тема искусственного тумана показалась мне интерес­ной, но требующей развития.

Весь материал в окончательном виде выстроился так:

«...Искусственный туман служит для того, чтобы обмануть противника, например, представить для него местность в ложном виде...».

«...Немецкие инженеры доказывали, что к концу 1917 года локомотив поезда, вышедший со станции Хайдар-паша насупротив Константинополя, быстро промчавшись через Анатолию, Сирию, Месопотамию, Персидские горные цепи Тавра и Адда-Дака, перелетев через волны исторической реки Евфрата, с победным свистом и торжествующим грохотом своих колес врежется под своды грандиозного вокзала, ко­торый Немецкий банк собирался выстроить в древней столице халифов».

«...И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Вифанию к горе Елеопской, тогда Иисус послал двух учеников, сказав им: «Пойдите в селение, кото­рое прямо перед вами, и тотчас найдете ослицу... и молодого осла... отвязавши, приведите ко мне.

Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус. Привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и он сел поверх их.

...И когда вошел он в Иерусалим, весь город при­шел в движение и говорил: кто сей?»

«...На голове его была традиционная прусская каска с золотым императорским орлом, но лицо его было скрыто большой белой вуалью, спадавшей на плечи. Великолепный белый кирасирский мундир просвечивал сквозь тончайший дамасский бурнус, прозрачный, как вуаль, и блестевший, как золото.

На своем чудном белом коне, окруженный пыш­ной и многочисленной свитой, Вильгельм II вступил в Иерусалим...».

«Черпая галка, запели все разом,

Черная галка, соседи галдели...».

«...При наступлении ослепление противника иг­рает важную роль».

«Преисполненный глубокого волнения при мысли находиться на том месте, где пребывал один из бла­городнейших государей всех времен, великий султан Саладин, рыцарь без страха и без упрека, который нередко даже своим врагам давал уроки истинного рыцарского духа, я пользуюсь прежде всего случа­ем, чтобы поблагодарить султана Абдул-Гамида за гостеприимство...

Пусть султан и триста миллионов магометан, рассеянных по всей земле и почитающих в нем ха­лифа, будут уверены, что во всякий момент герман­ский император будет их другом».

«Клянусь четой и нечетой,

Клянусь мечом и правой битвой,

Клянуся утренней звездой,

Клянусь вечернею молитвой...».

«Германия, Англия, Франция, Италия бросаются тройным галопом от обожженных солнцем берегов Красного моря к великим равнинам Центральной Африки, от Индийского океана к сказочной области великих озер.

...Бэчуана-Лэнд... Уганда... Родезия... Нигерия... Новая Гвинея... Эритрея... Конго... Камерун... Судан... Дагомея... Трансвааль... Мадагаскар... Оранж...».

Работу гнали на курьерских и застревали надолго в сугробах белых листов; Попова вооружилась ножницами и клеем.

Однажды я объявил забастовку. Я сказал: баста! Де­ло дрянь, сказал я. Дело нам с тобой не под силу. Это невыполнимая задача, чтобы и рынки, и пушки, и нефть, и руда, и люди в госпиталях (она уже сидела над учеб­ником краткого курса хирургии). Оказывается, весь мир работает на эту проклятую тему, а необъятное — не объять.

У меня уже давно рябит в глазах от необъятности материала.

«Пехотные части таяли как воск...» — прочел я.

«Наш перелет скоро был отмечен треском пер­вых взорвавшихся бомб...».

«Солдат ест и спит с оружием в руках, готовый каждую минуту драться...».

«Накрыв полотенцем глаза наркотизируемого, наливают хлороформ по капле с небольшой высо­ты...».

«Возле спящих ставят часовых...».

«Скрытые темнотой ночи, обе эскадры, вышед­шие на рандеву, сближались...».

«Однако для того чтобы выдержать удар, снаряд должен быть бронебойным...» —

пробегал я попадавший на глаза уже знакомый мне, много раз перечитанный материал.

— Да, ты прав... — сказала Попова и продолжала: — Действительно, рябит в глазах, очень много бумаг... Но, если бумаги и отложить в сторону, ничего не изменится, так как главное перенесено в память, в образное пред­ставление.

Что написано на бумаге, уже не так важно. Важно другое, важно то, что наступил такой период в работе, когда от материала никуда не убежишь.

Выпали из памяти какие-то слова, но и без точного порядка многое видишь: видишь не слово «туман», ви­дишь поле боя, затянутое пеленою тумана.

В этой стадии работу бросать уже поздно. Трудно найти последовательность материала, но это необходимо.

Почему же необходимо?

Да потому, что материал преследует... Как правило, запоминается то, что хорошо, а значит, запоминается нужное, верное... Ненужное не усваивается, оно остает­ся па бумаге, в буквах. Так проверяется нужность мате­риала, обязательность его. Зритель должен видеть. Если не увидит, то не услышит — так мне кажется. Возможно, я ошибаюсь?.. Возможно, звук решает?..

Возможно, запоминается звук.

Тут я не выдержал и заговорил. Я сказал, что, разу­меется, решает звук.

— А почему?

Но тут она отошла к окну. За окном было светло. Простенький деревянный театральный мостик, канал Грибоедова, пряничная церковь, конюшни — все другое, все не как всегда. Белая ночь.

— Я лично знаю, что мы закончим, — сказала она. — Я это знаю потому, что уже все вижу. А у тебя не все еще звучит, и ты сбиваешься с толку. И поэтому ты не уверен — нужно или нет.

Я заспорил:

— Мне важен ритм, время. Я знаю ухом, когда в воздухе повисает скука.

— Она повисает от пустых звуков, не согретых актер­ской задачей.

— Она повисает оттого, что тебе хочется видеть слишком много.

— Я согласна. Мне нравится видеть.

— А у меня звуки выдыхаются оттого, что их много.

— А нужно каждое слово видеть.

— Ну хорошо, допустим, что я все слова вижу, что же, их станет меньше?

— А я тогда еще больше увижу, это приятно.

Наступила пауза, решалась судьба работы.

— Попробуй вот это.

Она дала мне страничку из «Старого введения в диа­лектику природы» Фридриха Энгельса.

«Материя движется в вечном круговороте...» — на­чал я. Я прислушался: «Материя... движется... в вечном... круговороте...».

«Медленные слова», подумал я, «медленное движение, незаметное, как движение звезд па небе».

Когда я задумался о том, что такое материя в дви­жении и в вечном круговороте (это не шутка: вечность), я заговорил очень торжественно и очень медленно.

«Материя движется в вечном круговороте, завершаю­щем свою траекторию в такие промежутки времени, для которых наш земной год не может служить достаточной единицей».

Только в такое замедленное и торжественное чтение укладывалась мысль.

Она сказала:

— Вот теперь я вижу каждое слово. Я продолжал:

«...каждая конечная форма существования материи — безразлично, солнце или туманность, отдельное живот­ное или животный вид, химическое соединение или раз­ложение — одинаково преходяща, и в котором ничто не вечно, кроме вечно изменяющейся, вечно движущейся материи и законов ее движения и изменения».

— Великолепно! — сказал я. — Это будет начало... Стояла белая ночь. За окном зашуршала метла двор­ника. Она была права: в ту белую ночь мы пошли дальше.

Теперь мы совершали прогулку по «Краткому курсу хирургии». Мы делали последнюю часть работы: «Лаза­рет».

«...накрыв полотенцем глаза наркотизируемого, наливают хлороформ по капле с небольшой высо­ты...

При доступе воздуха и света, а также при при­менении газового и керосинового освещения хло­роформ разлагается с образованием удушливого газа фосгена».

Я наборматывал последние строчки:

«...удушливого газа фосгена...» — тут что-то есть... Попова подслушала и предложила мне:

«...облако относится ветром за линию противни­ка, и бывали случаи, что газ наблюдался на рас­стоянии десяти миль позади линии фронта».

Мы не удержались и повели две темы: газовой войны и операции.

«Такие облака, или волны, обычно следуют по направлению долин. Озера и реки не оказывают на них влияния...».

«...Маска, плотно прикрывающая отверстия но­са и рта, представляет собой проволочный каркас с натянутой поверх... стерилизованной марлей.

Голова наркотизируемого должна быть помещена низко».

«...Возле спящих людей ставят часовых, каждый часовой отвечает за безопасность порученной ему группы людей.

В случае газовой атаки часовые кричат:

«Газ!» — надевают противогазы и подают тре­вожный сигнал».

Попова давно оставила кисть художника и резала для меня бумагу. Она резала бумагу не кистью, а ножницами, и в ту ночь я понял, что это одно и то же. Она развивала тему — тему операции и газовой атаки. Она изучала кни­гу Фрайса и Веста «Химическая война», выпущенную Военгизом в 1924 году.

В ту ночь я сознательно пошел на сложные ассоциа­тивные ходы. Я пришел к выводу, что мы тронули снова очень важное.

«...Техника рассечения кожных покровов такова:

Предварительно пометив линию разреза, хирург

фиксирует кожу указательным и большим пальцем

левой кисти, держа в правой руке скальпель в той

или иной позиции:

а) можно держать скальпель как писчее перо, размахи ножа невелики, но зато очень отчетливы,

б) можно держать его как смычок, размах очень велик, но без большой силы и, наконец,

в) можно его держать как столовый нож».

Я увидел, что вот место для моих любимых страниц о развитии человеческой руки у Эпгельса.

Нужно отдать справедливость, что я, по меткому опре­делению моего режиссера, походил в эту минуту на Ака­кия Акакиевича, который, добираясь до любимых букв, «был сам не свой».

Тут, конечно, дело обстояло иначе: мне нужно было взвесить нечто большее, чем любимые буквы трогатель­ного Акакия Акакиевича.

Поэтому вполне законно мое волнение. Мне в ту ночь захотелось еще раз побывать в том грозненском репейни­ке, где я строил мою первую композицию.

С того времени прошло пять больших лет.

Я держал в руке текст Энгельса и раздумывал: верно или не верно, если я привлеку эту страницу?

«Прежде чем первый кремень при помощи чело­веческой руки был превращен в нож, должен был, вероятно, пройти такой длинный период времени, что в сравнении с ним известный нам исторический период является незначительным. Но решающий шаг был сделан, рука стала свободной и могла теперь усваивать себе все новые и новые сноровки, а при­обретенная этим большая гибкость передавалась по наследству и возрастала от поколения к поколению.

...человеческая рука достигла той высокой сту­пени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафа­эля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини».

Я давно носил эту страницу в памяти. Кажется, насту­пил момент, когда я смогу исполнить ее под «лучом».

Через год мое желание осуществилось, работа увидела свет. Я исполнял свою работу «Война», в которой мы на­шли движение вечной материи, как говорит Энгельс, «вечно движущейся материи», и биение сердца неизвест­ного солдата, имя которому миллион.

Я играл, вспоминая ту белую ночь в Ленинграде, когда мы пошли дальше, в глубь нашей работы и, наконец, поставили последнюю точку, — в том Ленинграде, кото­рый стал в 1942 году великим символом героической борь­бы и победы человеческого духа и воли. Мы не подозревали тогда, какие дни, какие ночи переживет этот бессмерт­ный город. Я никогда ни на одну минуту не предполагал, что немецкие авантюристы направят свои длинные пуш­ки на Ленинград, подойдут к незабываемому Грозному. Ничего этого я не предполагал в ту ночь, когда мы закан­чивали в «Лазарете» тему вечной жизни.

«Но как бы часто и как бы безжалостно ни со­вершался во времени и в пространстве этот кругово­рот; сколько бы миллионов солнц и земель ни возни­кало и ни погибало; как бы долго ни длилось время, пока в какой-нибудь солнечной системе и только па одной планете не создались условия для органиче­ской жизни; сколько бы бесчисленных органических существ ни должно было раньше возникнуть и по­гибнуть, прежде чем из их среды разовьются живот­ные со способным к мышлению мозгом, находя на короткий срок пригодные для своей жизни условия, чтобы затем быть тоже истребленными без милосер­дия, — у нас есть уверенность, что материя во всех своих превращениях остается вечно одной и той же, что ни один из ее атрибутов никогда не может быть утрачен и что поэтому с той же самой железной не­обходимостью, с какой она когда-нибудь истребит на земле свой высший цвет — мыслящий дух, она должна будет его снова породить где-нибудь в дру­гом месте и в другое время».

В ту белую ночь мы снова были счастливы.

Работа двинулась вперед. Мы перешли к следующему эпизоду, посвященному трагической судьбе крупнейших городов Европы, центров культуры, науки и искусства, варварски уничтожаемых дальнобойной артиллерией.

В этом эпизоде я снова привлек «репертуар» моего де­да. Статья военного специалиста, описывающего различ­ные виды орудийного огня, сочеталась с текстом псалма Давида:

«... — Огонь из всех башен!

— Заградительный огонь!

— Тревожащий огонь!

— Разрушительный огонь!

— Огневое нападение!

— Огневой вал!»

«...Начальнику хора па струнных орудиях».

Псалом Давида:

«Расторгнем узы их и свергнем с себя оковы их. Ты поразишь их жезлом железным,

сокрушишь их, как сосуд горшечника».

«...Во время наступления мы начали бомбардиро­вать Париж из окрестностей Лиона посредством ору­дия, имевшего дальность в 130 километров. Это ору­дие было изумительным продуктом науки и техниче­ского искусства, шедевр фирмы Круппа и ее дирек­тора Раузенбергера».

«... — Огонь изо всех башен!

— Заградительный огонь!

— Тревожащий огонь!

— Разрушительный огонь!

— Огневое нападение!

— Огневой вал!»

«...29 марта один из снарядов попал в переполнен­ную молящимися церковь. 88 человек было убито; 68 ранено...».

И снова звучал текст из псалма Давида:

«...Ибо исчезли, как дым, дни мои, и кости мои обнажены, как головня».

Этот трагический по своему характеру псалом в фи­нале эпизода звучал протестом и местью за варварство и разрушения:

«Расторгнем узы их и свергнем с себя оковы их».

Заключительная фраза псалма явилась мостком к эпи­зоду о Либкнехте: Европа в огне, но Россия уже превра­тила войну империалистическую в войну гражданскую, прорвана цепь империализма и вселила надежду в сердца борцов. Назревают и в Европе революционные взрывы.

Либкнехт, находясь в тюрьме, полон оптимизма, он пи­шет жене:

«Лухау. 10 марта 1918 г.

Несмотря на всю свежесть утра, стою у открыто­го «окна», за кроильным столом, после ночи, полной хороших, крепких снов и многочисленных заметок впотьмах — соответственно моей технике и манере. Пока что только видишь воробьев. Как сильно дует резкий мартовский ветер! Пахнет 1871 годом—в Париже, 1848—49 гг. — повсюду и 1917 годом в России, — сегодня это глубоко волнует мое сердце... Недавно взял в руки «Одиссею» — художественность несравненная.

Эта ясная объективность, эти светлые краски, эта чистая естественность. В важном и мелочном, обы­денном, сравни начало 20-й песни, Одиссей ночью, и затем пробуждающуюся деятельность в доме ут­ром — какая выразительная краткость. И в 24-й песне таков же рассказ Агамемнона о смерти Ахилла и печали о нем (обращенный к тени Ахилла в под­земном царстве): «И труп твой,

Нимфы прекрасные, дочери старца морей, окру­жили

С плачем и светлобожественной ризой его облачи­ли.

Музы — все десять, — сменялся, голосом сладост­ным пели

Гимн похоронный; никто из аргивян с сухими

глазами

Слушать не мог складкопения муз...». ...И в своей юности я испытал много политиче­ских тревог, в школе и в других местах, и переносил их с гордостью, презрением и сожалением: и они укрепили и возвысили меня.

Я не думаю о том, чтобы изнеживать своих детей; пускай они с юности получают раны — тогда они своевременно закалятся:

«И не очень люби солнце,

И не слишком люби звезды!»

Ты порицаешь: я часто повторял одно и то же. Это не старческая слабость! Это удары молота, пока гвоздь не будет вбит. Удары топора, пока не упадет дерево. Стук, пока спящий не проснется. Удары кнута, пока медлительные и малодушные не встанут и не начнут действовать... Я готов был бы пожертвовать тысячью собственных жизней для содействия одному тому, что могло бы помочь русской и миро­вой революции. Проклятое бессилие! Я бьюсь о стену...

Либкнехт».

Когда Попова ставила этот эпизод, она предложила мне следующий этюд: Либкнехт, проснувшись, умывается.

Решалось это предельно просто. На стул набрасывался черный клеенчатый плащ. Я выносил простой прозрач­ный кувшин, наполненный водой, и строгой формы фар­форовую чашу. Поставив на стул, я наливал в нее воду из кувшина и плескался с ощущением полного счастья от свежести холодной чистой воды. Проделав этот этюд, я почувствовал, как легко ложится начало письма Либкнехта:

«Несмотря на всю свежесть утра, стою у откры­того «окна»...

Текст приобрел бодрое, светлое звучание: Либкнехт не унывает даже и в тюрьме. Он говорит:

«Пахнет 1871 годом в Париже, 1848—49 гг. — повсюду и 1917 годом в России, — сегодня это глу­боко волнует мое сердце».

В музыке проходила свежая, журчащая тема Баха — прелюдия C-dur. Музыка Баха помогла мне создать жизне­утверждающий образ революционера, молодого, уверен­ного в победе.

В одну из белых ночей мы закончили свой труд. В ту ночь, когда в нашем рабочем кабинете всюду белели бу­маги и стояли кресла, тоже в белом, потому что так заве­дено в хороших домах, мы понимали, что в этой большой комнате мы временные гости. Скоро очередные гастроли, но в нашем чемодане будет лежать новая работа. Мы зна­ли — приближается время, когда мы будем спешно возвра­щать книги в библиотеку — книги, которые изучены, прочитаны, почти друзья. Предстояла разлука с друзьями, кое-что я перенесу в свою «библиотеку», кое-что не уви­дит света рампы, по останется как бы фондом для буду­щих мыслей, для того чтобы существовать рядом и вы­полнять особую роль — новую функцию, название которой «накопление». Такого рода «накопления» обязательны для исполнителя.

Впечатления на тему работы являются своего рода вторым планом. Они сопутствуют и прорываются, обога­щая иногда интонацию, иногда жест, являясь своеобраз­ным подтекстом. Художник должен знать тему шире, чем она отражена в тексте, чтобы владеть материалом свобод­но и уверенно.

В то утро я предложил так закончить нашу работу:

«Вот куда, господа короли и государственные му­жи, привела ваша мудрость старую Европу. И если вам ничего больше не остается, кат? открыть послед­ний великий военный танец, то мы не заплачем. Но если вы разнуздаете силы, с которыми вам потом уже не под силу будет справиться, то, как бы там дела ни пошли, в конце трагедии вы будете развали­ной, и победа пролетариата будет либо уже завоева­на, либо все ж таки неизбежна».

Мы продолжали работу, внося кое-какие поправки. Мы работали круглосуточно; белые ночи спровоцировали нас на непрерывку — мы поверили и забыли про сои.

Но однажды наш директор заявил нам, что на нас нет лица. К этому времени наш кабинет представлял собой странное зрелище: белые ленты в пять-семь метров, на­поминающие папирусы, тянулись по креслам от степы к стене. Эти ленты означали самостоятельные части. Частей было очень много и потому приходилось протягивать их от Поповой ко мне, а от меня к ней.

Так было нужно потому, что материал, разворачиваясь как кинолента, яснее воспринимался, сохранялся ритм непрерывного движения, чередования кусков. Мы держали на глазу весь материал, мгновенно ухом угадывая длин­ноты. Я проходил вдоль лент, всматривался в них, и мне делалась ясней связь и последовательность. Я видел: вот здесь виснет скука. И сразу же появлялись ножницы, мы брали из наших накоплений более выразительную мысль.

Ленты раскручивались беспрерывным потоком по ходу моего чтения. Я старался все это обмозговать на слух, а Попова — на глаз. Мы сошлись с ней на том, что одина­ково важно ей глаза, а мне звук — вместе получается то, что нужно.

Все, что было нами собрано с огромным напряжением, строилось из расчета на исполнение. Как будет звучать и как исполнять — стояло рядом с процессом создания ком­позиции. В дальнейшем наша планировка на голос пол­ностью себя оправдала.

Композиция «Война» была закончена весной 1929 го­да. Мы уехали в Москву и приступили к репетициям.

Все было рассчитано и выверено. Спектакль состоял из семи картин.

1. Морской бой: встреча английской и немецкой эскадр в море, гибель огромных боевых кораблей. Обреченность этих плавучих домов, трагичность их судьбы.

2. История изобретений: пробег по путям развития европейской культуры и цивилизации.

3. Въезд Вильгельма II в Иерусалим: борьба за рын­ки и колонии.

4. Бомбардировка Парижа: пушки разрушают евро­пейские столицы.

5. Либкнехт в тюрьме: прекрасный человек, не падаю­щий духом в заточении.

6. Полет: первые воздушные бои. Летчик, пролетающий над руинами городов.

7. Лазарет: биение сердца неизвестного солдата и законы превращения материи, порождающей «свой выс­ший цвет — мыслящий дух».

Повествовательный характер композиции, ее необыч­ность — отсутствие героев, сюжета, — казалось мне, под­сказывают единственно возможное решение: только чи­тать. Но постепенно я увлекся мыслью Поповой — поста­вить «Войну» в плане спектакля-представления.

Как всегда, я думал: что меня будет окружать на сце­нической площадке? Мы пришли к предельной экономии, сохранили концертную парадность спектакля «en frac». Открытая крышка рояля (потому что к этому времени нам стало ясно, что наше представление будет сопровождать­ся музыкой), фраки у музыканта и актера и дополнитель­ная деталь: черный прорезиненный плащ поверх фрака, в котором я выхожу. Мизансценировка чрезвычайно скупая и запоминающаяся.

Мысль режиссера — сыграть картину боя — меня ув­лекла. Как мы это делали? Корабли, как действующие ге­рои, возникали от простой мизансцены. Попова подска­зала мне одно движение — качающиеся на воде под ударами снарядов броненосцы. Когда она дала мне это движение, я понял, что буду играть корабли, что это вну­шительно и страшно. По ходу боя я сыграл раненый ко­рабль, когда в него попадает снаряд и возникает пожар. Я стал играть величественное зрелище, несколько торжест­венное и в то же время трагическое. Гибли прекрасные создания человеческого разума, изобретательской мысли. Гибли колоссальные рыцари из брони и железа — плаваю­щие крепости, вооруженные пушками. Когда я делал эту картину, я был во власти мысли: гибнет цивилизация.

Еще раз подтвердилось, что играть можно все. Даже корабли. Я боялся, что я не смогу донести должное состоя­ние, что, изображая бой, я упускаю чувства тех, кто ру­ководит боем. Корабли управлялись не только команди­ром, но и многочисленной командой — коллективом. Ока­залось, что я действую по их воле, что, играя корабль, нечто неодушевленное, я все же результат их поступков, следствие их действий и намерений. Сквозь повествова­ние о ходе боя просвечивают черты враждующих наций. Я нес в себе образы то английского, то немецкого адми­ралов.

Трагедия разворачивалась, бой продолжался, а моя фигура в черном плаще на фоне открытой крышки рояля неподвижна в центре сцены, и только иногда всплеск рук при действии снарядов, и снова смыкающийся плащ, как черная броня кораблей, и едва заметное покачивание на волнах.

Действие снарядов помогли мне сыграть стихи Дер­жавина:

«И бысть. Молебных капля слез,

Упадши в чашу правосудья,

Всей стратегистики орудья,

Как прах, взметнула до небес...».

Фонетическая пышность, выразительность этих строк вполне заменяли, на мой взгляд, аппарат за кулисами, который делает гром, залп. Я это делал стихами, то есть словом. Вмонтированные в статью военного специалиста, описывающего морской бой двух эскадр — английской и немецкой, — стихи Державина, как блеск орудийного зал­па на сером фоне прозаического текста.

«Войну» я делал не один. Мой партнер разговаривал на языке прекрасном и возвышенном — он играл на рояле. Я говорил; Бах, Дебюсси и Равель сопровождали мой го­лос — и так мы общались и даже вели диалог. Чем-то трагическим веяло от этой музыки, от этой культуры, ко­торую разрушает война. На фоне моего текста еще пе­чальнее, несколько похоронной торжественностью звучали его мелодии, такие чистые, глубокие у Баха, хрупкие и беззащитные у Дебюсси и саркастические у Равеля. Я был не одинок, у меня был интереснейший собеседник. Не будь его, не было бы представления. Искусство рождалось в этом спектакле из музыки и слова. Мы были равноценны и целиком зависели друг от друга, потому что какие-то доли секунды, в тех паузах, когда я слушал, а потом от­вечал, я понимал, что мы общаемся как актеры в театре, как два партнера в пьесе.

Дело было не в том, что мой партнер играл хорошую музыку, — он жил вместе со мной, мы перекликались. Мы дополняли друг друга, образуя целое. Его музыка отнюдь не была фоном, сопровождением, краской, иллюстрацией. Она была составной частью единой сути — выражением, содержанием и продолжением моей роли, моего действия. Мы живописали трагедию — трагедию мира незадачливо устроенных людей, находившихся в тисках, в роковом круге войн и разрушений.

На протяжении всей работы мы говорили о неизбеж­ности войн, если система, управляющая миром, не будет изменена. Мы действовали в огромных пространствах — на планете, где гибнут и уродуются люди, ибо такова ка­питалистическая система.

И была горечь во мне, и была боль в звуках. Очень сдержанно выражалась эта боль, и была скорбная строй­ность в этой сдержанности, недвижность и неумолимость, потому что круг замкнут — это война, льется человече­ская кровь, гибнут люди, цвет наций.

**«ДА, ВОДЕВИЛЬ ЕСТЬ ВЕЩЬ!»**

Показав «Войну», которая была принята очень хоро­шо, мы вскоре уехали в большую гастрольную поездку и долго кружили по городам и весям. Поездка очень утоми­ла меня, я устал и ничего не мог делать.

Я захотел вернуться в Ленинград, в Детское Село (ныне Пушкино), в здание Лицея, где учился поэт. В 1927 году мы жили в здании этого Лицея на втором этаже, там и репетировали «Петербург». Хотелось поси­деть в сквере и посмотреть на памятник Пушкину-лице­исту. Я завидовал поэту: он сидел на скамейке, смотрел в парк и, казалось, отдыхал. Мне хотелось сесть с ним ря­дом, посидеть так месяца два, не слезая, и подумать о чем-нибудь веселом, например о молодом и жизнерадостном Пушкине, так умевшем шутить и так ценившем шутку.

И вот, наконец, через два месяца я сижу в сквере перед памятником поэта, и со мной сидит Попова.

Стояла осень. Мы ходили пить сливки на молочную ферму за парком — я с детства любил молоко. Молочная ферма мне нравилась. Я пил сливки, не вспоминая о нег­рах и о войне.

Остальное случилось так, как должно было случиться.

Я сказал Поповой: хочу сыграть комедию, хочу пока­зать, как надо играть «Казначейшу». Я вспомнил, что когда-то исполнял «Домик в Коломне» Пушкина.

Итак, я уже держал в зубах два акта. Однако на пол­ный вечер недостаточно. Я зарылся в Гоголя и выудил небольшую вещицу—«Коляску». Как только выудил, тотчас сказал: надо сделать веселый «Петербург». Я хочу играть комедию — нам пора повеселиться.

Я хотел, чтобы Попова занялась мной на досуге.

Я начал издалека — я знал, что она не любит получать официальные должности. Поэтому я решил не назначать ее режиссером, а просто незаметно начать с ней играть, как было в «Пушкине» и в «Войне».

Итак, наметился к постановке вечер классической шутки.

I акт — «Домик в Коломне» Пушкина,

II акт — «Коляска» Гоголя,

III акт — «Казначейша» Лермонтова.

Мы приступили к обдумыванию будущего спектакля. Снова встал вопрос о том, чем объединять три повести, как решить их сценически. И вот тут нашелся Репетилов, который объединил три акта в единое целое. Он будет хо­зяином представления и даст ему название:

**„Да, водевиль есть вещь!"**

Онрасскажет публике три анекдота, возможно, быто­вавшие в середине девятнадцатого века. Возможно, какой-нибудь московский болтун, закрепленный Грибоедовым навечно в образе Репетилова, не раз рассказывал эти исто­рийки своим друзьям: про то, как в Коломне жила ста­рушка вдова с премиленькой дочкой Парашей, как умер­ла «в ночь пред рождеством» их старая кухарка, как взяли к себе новую — Маврушу, оказавшуюся молодым гусаром. Это будет первый акт.

Второй анекдотец так же незатейлив. Помещик Чертокуцкий, славно пообедав в городе с господами офицера­ми, приглашает их к себе в деревню на обод и, кстати, намеревается продать генералу «чрезвычайную коляску настоящей венской работы». Чертокуцкий спит сном пра­ведника, когда из города приезжают офицеры. Встревожен­ная жена еле разбудила супруга. Обед не готов, и растерявшийся помещик приказывает слуге сказать гостям, что его пет дома, а сам прячется... Приехав­шие гости, решив осмот­реть коляску, находят в ней Чертокуцкого — пол­ный конфуз!

И, наконец, третий анекдот. В город Тамбов въезжает на постой улан­ский полк. Офицер Га­рин влюбляется в жену казначея. Казначей — страстный игрок в карты. Однажды ему чертовски не повезло: он все проигрывает и с отчаяния ставит на карту свою жену.

Гарин выигрывает пре­лестную казначейшу, пленившую его сердце, и уезжает с ней из Тамбова.

Эти вещицы, отшлифованные такими мастерами пера, как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, похожие на бриллианты, показались мне достойными исполнения. Мне захотелось показать их под лучом рампы.

— Надо решать спектакль в стиле старинных водеви­лей с переодеванием, — говорила Попова, — с той только разницей, что переодевания будут происходить на сцене, а не за кулисами, например, актер в обычном концертном костюме — фраке или смокинге — набрасывает плащ, на­девает каску — и вот он гусар. Для этого нужен слуга сцепы, помощник. Он будет менять «декорации» — раз­двигать ширмы и передвигать кресла, он же будет пода­вать реквизит, «костюмы» и помогать переодеваться.

Ему нужны белые лайковые ботинки на мягкой подошве, чтобы легкой и неслышной была походка. С предложением режиссера я согласился.

— Но как это сделать?

— Надо думать театром, то есть надо приблизить к театру маленькие повести. Это же не водевили в их чистом виде. Значит, нужно воспитать в себе чувство театра при­менительно к повествовательной форме. Для этого надо уже сейчас решать внешнюю сторону, то есть оформление будущего спектакля. В пушкинском «Домике в Коломне» есть романтика русской зимы, синих вечеров, ослепитель­ного снега, освещенного луной, — говорила мне Попова.

«...зима стояла грозно.

И снег скрипел, и синий небосклон,

Безоблачен, в звездах сиял морозно».

Я допускаю, что в «Коломне» нужны синие ширмы. Это колорит всей вещи. Я допускаю даже, что можно по­играть в снежки — там, где у Пушкина на тихих улицах Коломны «мелькнут две тени».

— Белые снежки на синем фоне ширм — это недурно, — сказал я ей, — это по-русски... А как же быть с «Коляской»?

— Надо и здесь найти основной цвет, свою краску. Внимательно читаем текст:

«Солнце, вступивши на полдень, жарило всею силою лучей...

Какой знойный, неподвижный день!

...и цветы, пригретые солнцем, утрояли свой запах».

Пожалуй, для «Коляски» желтый, чисто золотистый цвет ширм.

Вчера на улице мы подметили чудесную лошадку в соломенной шляпке. Мой режиссер нашел новую роль для меня.

— А не сыграть ли тебе и кобылу генерала — «Аграфену Ивановну»?

— С большим удовольствием! — сказал я.

— Тогда прогуляемся, зайдем в шорный магазин и купим тебе лошадиную шапочку.

Магазин был очарователен: здесь пахло кожей, сбруя­ми: продавались огромные гребешки для расчесывания конских грив и хвостов. Я принюхивался с удовольствием, предчувствуя будущую роль.

Режиссер выбрал мне золотистой соломы шляпу.

Я попросил купить мне большой лошадиный гребе­шок — на всякий случай. Попонок, к сожалению, мы не нашли. Я был расстроен, но Попова меня успокоила: ни­чего, я тебе сама сошью попонку.

Так мы обрастали некоторыми деталями, входили в атмосферу будущего театрального представления.

Думали и о третьем акте — о «Казначейше».

Зеленый цвет ломберного стола стал цветом моего гу­сарского плаща. Этот плащ был необычайной ширины и падал густыми складками до пят.

Мы остановились на ширмах глубокого вишневого цвета; зеленый плащ на этом фоне выглядел ярким живо­писным пятном.

Итак, основные вехи будущей постановки найдены.

Все, что увидел мой режиссер, я старался в точности передать, выполнить под «лучом».

**«Домик в Коломне» А. С. Пушкина**

В «Домике», на фоне синих ширм, я играл в снежки вместе со своим слугой, одетым в синюю прозодежду.

Попова сшила два белоснежных снежка, мы бросали их через ширмы.

Потом она сделала меня гусаром в зеленом плаще. Я гордился большим конским хвостом на каске. Я вообра­жал, что я петух.

Я изображал гусара как следует быть. Я шагал важно, как петух, как вдруг Пушкин захотел (по сюжету), что­бы я надел юбку и стал Парашей. Я воспротивился, я не захотел юбку...

Тогда Попова примирила меня с Пушкиным, она дала мне белый передник и белый колпак — я стал поваром у старушки и ее дочки.

Я рубил котлеты двумя длинными ножами. Приставя длинный нож к сердцу, я изображал, до чего я влюблен в Парашу! Я даже намекал публике, что могу пронзить грудь ножом, до того я влюблен!

Я играл комедию: из-за белого передника я научился даже строить глазки Параше. Я брился своей гусарской саблей, мой слуга выносил стакан с настоящей белой пеной.

— Это маска, — сказала Попова, — это весь твой грим.

Я любил срывать маски. Я поверил и ловко снимал маску и грим. Я волновался, что меня застанут за брить­ем. Я танцевал — как я волнуюсь! В танце я изображал тревогу предчувствия, что меня застанут, что я не успею побриться. Я то и дело заглядывал за ширму, не верну­лись ли старушка с Парашей из церкви...

Я был в ужасном состоянии: давно пришла пора гуса­ру побриться.

Когда вернувшаяся из церкви старушка заставала меня за бритьем, я ронял медную тарелочку — поднос для бритья, — она чудесно звенела, она была в это время мо­им зеркальцем, а потом и сабля, которой я брился, вонза­лась в пол.

Так я играл, когда меня поймали:

«...Вдова к себе в покой

Вошла — и что ж? о боже! страх какой!

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,

Кухарка брилась. Что с моей вдовой?

«Ах, ах!» — и шлепнулась».

Я был чрезвычайно доволен: я снимал с себя колпак, и выходил на авансцену. Я сообщал, что представление кон­чилось. Я говорил: «Антракт!»

**«Коляска» II. В. Гоголя**

В «Коляске» Попова повесила желтые ширмы. Я тот­час поверил, я полюбил желтые листья еще в Кисловод­ске, где мы встретились. Еще там она заметила, что я люб­лю яркий цвет.

В самом начале «Коляски» она попросила меня сыграть охотника и наловить дичи к обеду.

Я согласился — играть в охотника и стрелять палочкой в воздух мне показалось занятием очень приятным. Тот­час же из-за ширмы стали падать маленькие салфеточки (их бросал мой слуга), я совсем обрадовался и с большим удовольствием стал стрелять в салфеточки, ловить их и одну за другой заправлять за воротник.

«Обед был чрезвычайный...» — начал я.

Я начал так, как будто ничего более приятного, нежели предстоящий обед, я не испытывал.

«...осетрина, белуга, стерлядь и дрофы (я стре­лял в салфеточки), спаржа, перепелки, куропатки, грибы (я продолжал стрелять) доказывали, что по­вар еще со вчерашнего дня не брал в рот горячего, и четыре солдата с ножами в руках работали на по­мощь ему всю ночь фрикасеии же л ей».

Я был приглашен на обед, и я с удовольствием отобедал в «порядочном обществе». Гостей было много, я один, и все их салфеточки очутились у меня за воротником — я ходил в пышном жабо.

«После обеда все встали с приятною тяжестью в желудках... (и я в том числе)... и, закурив трубки с длинными и короткими чубуками, вышли с чашками кофию в руках... (и я в том числе)... на крыльцо».

Выйдя на крыльцо (сиречь па авансцену), я поболтал с генералом о серой кобыле:

«...Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная.

— И давно, ваше превосходительство, пуф, пуф, изволите иметь ее? — сказал Чертокуцкий.

— Пуф. пуф, пуф, ну... пуф, не так давно. Всего только два года, как она взята мною с завода!»

Так я болтал, как вдруг получил новую роль.

Я получил роль «Аграфены Ивановны», то есть дол­жен был сыграть ту самую лошадь, о которой я только что с такой приятностью беседовал с генералом.

Мой режиссер надел на меня лошадиную шапочку и попонку. Я сделался лошадью.

Я видел балаганы на Нижегородской ярмарке. Я видел, как удав превращается в женщину с бриллиантовой гре­бенкой. Я не растерялся и сыграл серую кобылу «Аграфену Ивановну», которая была «немного простужена», ко­торая «чихала». Мне это было нетрудно, я очень любил гладить встречающихся лошадей. Мы им носили в цирк, морковку.

Я захотел, чтобы мне дали морковку, но режиссер мне ее не дал.

Однако я волновался: я репетировал лошадь. Слуга стучал палочкой по моей ноге, я приседал и тихонько ржал. Я видел, как это делают лошади в цирке.

А затем, сыгравши «Аграфену Ивановну», я вновь вернулся к роли Чертокуцкого, я пьянел.

«...словом, когда начали разъезжаться, то уже было три часа и кучера должны были нескольких особ взять в охапку, как бы узелки с покупкою, и Чертокуцкий, несмотря на весь аристократизм своп, сидя в коляске, так низко кланялся и с таким разма­хом головы, что, приехавши домой, привез в усах своих два репейника».

На столике вольтеровского кресла стояла хрустальная бутылка. Я изображал Чертокуцкого в пути. Я был пьян: я представлял собой не более как «узелок с покупкою».

Наступало утро. Я, покачиваясь в коляске, отбивал ча­сы, легонько ударяя в бутылку. Стекло звенело, как на пароходе склянки, как в детстве, на Волге.

Я «привез в усах своих два репейника».

— Но усы! Где же мои усы? — спросил я вдруг моего режиссера.

Она на минуту оробела, видимо, удивившись, что это мне понадобились вдруг усы, но тотчас же заявила:

— Ну, если тебе так хочется, возьми их — поиграй с конским хвостом на каске.

О! Я тотчас принял предложение: моя гусарская каска висела на бутылке. Я попробовал малость потянуть хвост к себе и сейчас же остановился.

— Что же мне делать с ним? — спросил я режиссера, приставив к губе.

— Нет, это надо, пожалуй, делать так, как будто ты его видишь в зеркало.

В зеркале получалось. Я откидывался в кресло, нама­тывал конский хвост на палец.

Наконец, я приехал в свою усадьбу.

Я выпрыгнул из коляски (из кресла), и за мной тот­час задвинулись ширмы. Получилась желтая стена, яркая, как кленовый куст в Кисловодске.

Я предполагал, что получу роль супруги Чертокуцкого.

Да, я ее получил. Я с большим удовольствием прогу­ливался вдоль великолепной желтой стены, собирая цве­ты: «И цветы, пригретые солнцем, утрояли свой запах».

Как вдруг я сообразил, что желтая стена — солнечная дорога, по которой приближаются едущие к нам экипажи.

Я сказал: «Вставай, Пульпультик! Слышишь ли? Го­сти!» Я упал на колени перед ширмой (стена сделалась ширмой в ее спальне) и, заглянув внутрь, с отчаянием за­метил: «Ах, боже мой, у тебя в усах репейник (И!)» Я обалдел. Я посмотрел на солнечную дорогу... Я стал Чертокуцким:

«А, так он уже едет?... А обед, что ж обед, все-ли там как следует готово?

— Какой обед?» — пискнула супруга Чертокуцкого, как это делал на ярмарке Петрушка.

Я играл в традициях народного балагана: я один вел диалог.

«А я разве не заказывал?

— Ты? ты приехал в четыре часа ночи, и, сколько я ни спрашивала тебя, ты ничего не сказал мне».

Экипажи приближались. Автор предложил мне спря­таться в коляску. Я раздвинул ширмы (они сделались воротами в сарай) и бросился в кресло.

Здесь я должен заметить, что кресло наше представля­ло собой чрезвычайно сценическую конструкцию — оно было точной копией настоящего вольтеровского кресла, с откидной спинкой, с пюпитром для работы — с небольшим подвесным столиком, с подножкой.

Но мне недолго пришлось просидеть в «коляске Чер­токуцкого».

«Между тем экипажи подъехали к крыльцу».

Мне предстояло изобразить большое общество, при­ехавшее па обед.

«Вышел генерал и встряхнулся, за ним полков­ник, поправляя руками султан на своей шляпе».

Я один. Офицеров много. Мы стали искать оттенки поведения каждого персонажа — предстояло сыграть мас­совую сцену.

«Потом соскочил с дрожек толстый майор, держа под мышкою саблю».

Вольтеровское кресло изобразило пажи офицеров. Я разгружал их.

«...Потом выпрыгнули из бонвояжа тоненькие под­поручики с сидевшим на руках прапорщиком, нако­нец сошли с седел рисовавшиеся на лошадях офи­церы...».

Работы хватало! Я, признаться, любитель «массовых сцен». Населить сцену помогает автор — помогает слово.

Что же остается актеру? Найти в глубинах текста иг­рающие слова. Они-то и будут твоими премьерами. Такие слова требуют особой техники исполнения. Они возника­ют как бы поверх остальных. Они — фавориты в строчке, если это стихи.

В прозе существуют ударные слова — слова-премьеры, на которые опирается исполнитель.

Премьеры нижеприведенного текста будут: генерал, султан, саблю, из бонвояжа, прапорщиком — это вехи.

Антураж располагается вокруг так, чтобы премьеры играли на языке (сверкали, как па солнце), вот, напри­мер:

«Вышел генерал и встряхнулся...».

Словесный антураж: вышел, встряхнулся. Однако не так важно слово «вышел», как «встряхнулся».

Оно как бы создает атмосферу вокруг слова «генерал», дает характер, поведение персонажа.

Слово «вышел» констатирует факт и поэтому доходит само по себе, как начало логическое, не требующее дока­зательств.

«Генерал встряхнулся» — слово, характеризую­щее явление. Слово это, однако, не для того так препари­руется мной, чтобы исполнитель сделал неверный вывод. Вложите все в паузу после слова генерал, остающегося основным. Пауза придает фигуре генерала монументаль­ность, некую незыблемость, статичность, величие.

И тем неожиданное прозвучит «и встряхнулся». Я улавливал в этом чисто гоголевское несовпадение. Вир­туозное сочетание высокого и низкого присуще прозе Гоголя.

Такого рода «подвохи» его сверкающего ума я искал и находил всюду, в каждой фразе.

Вот, например, штрих: я назвал премьером слово «сул­тан». Почему? Да потому, что это характеризует свиту генерала. Это нечто сверкающее на солнце и заслоняющее фигуру полковника. Гоголь не показывает ни его усов, ни глаз, ни роста. Он пишет:

«...за ним полковник, поправляя руками султан на своей шляпе».

В этой фразе два слова-премьера: полковник, султан. Первое — логического порядка, не требующее доказа­тельств, второе — характеризующее явление.

Исполнительски, лично для меня это выглядит так:

«... за ним полковник, поправляя руками султан на своей шляпе».

Распашка текста облегчает пластическую сторону спектакля: поведение на сценической площадке. Вырази­тельное слово позволяет экономить движение. Только намеками, не отходя от кресла, я ищу поведение каждо­го офицера в соответствии с его чином.

«Вышел генерал и встряхнулся...». Мы скрестили два пути: рисунки Федотова и текст Гоголя: грузный генерал вышел, остановился. За пим полковник, поправляя сул­тан на своей шляпе. Он весь в легком движении головы, на которой «султан» — его гордость, в ней основная ха­рактеристика полковника.

«Потом соскочил с дрожек толстый майор...»

Майор путал все, как бы преграждая путь «тоненьким подпоручикам с сидевшим на руках прапорщиком». Я оставил майора в положении человека, собирающегося соскочить с дрожек, несколько согнувшегося и застывше­го на одно мгновение, чтобы затем легким «антраша» вы­бросить всю эту молодую компанию подпоручиков.

«...Наконец сошли с седел рисовавшиеся на лошадях офицеры».

Кто не знает этого характерного движения одной но­гой, когда человек сходит с лошади? Снимая плавно ногу с воображаемой лошади, я останавливаюсь как вкопан­ный. Массовая сцена доиграна при помощи акцентов, уже найденных в тексте. Все движения как бы пласти­чески выливаются одно из другого. Движение, начатое од­ним офицером, завершается другим, третьим, четвертым, так рождается общий характер «массовой сцены» — тол­пы, где мелькают силуэты, характерные движения рук, ног, голов.

Такого рода сцены можно дать во многих вариантах, по основное — льющееся ритмическое движение фигур — должно быть экономно и предельно выразительно.

Я очень люблю Гоголя. Мне весело произносить такое старомодное слово, как «бонвояж», слово, пахнущее де­вятнадцатым веком. Все, все здесь пленительно и по ра­зуму и по чувству иронии, легкой и солнечной. Наконец, я играю финал. «Барина нет дома», — сказал, крыльцо, лакей. Это заявление равносильно холодной водой.

Приближается развязка. О позор! Господа направляются в сарай посмотреть коляску Чертокуцкого. Еще одна массовая сцена. Господа офицеры разглядывают экипажи.

«Ничего особенного — коляска самая обыкновен­ная», — с небрежной надменностью бросает оскорблен­ный генерал, фраппированный необычайным происшест­вием... (Обещанного обеда не будет, нужно возвращаться, не солоно хлебавши, в город.)

Полковник, всегда готовый услужить, подхватывая мелодию генерала:

«Самая неказистая... Совершенно нет ничего хоро­шего».

И уже очень услужливо, сгибаясь в три погибели, лас­ково льстиво один из молодых офицеров:

«Мне кажется, ваше превосходительство, она совсем не стоит четырех тысяч».

Резкая контрабасовая нота генерала: «Что? (!!)»

Еще более сгибаясь, замирая, нежнейше, но с хоро­шей дикцией (генерал не расслышал) повторяет офицер:

«Я говорю, ваше превосходительство, что мне кажет­ся, она не стоит четырех тысяч...».

Так тщательно оркестрованная сцена продолжается до самой развязки, до того момента, как перед глазами «офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом».

«А, вы здесь», — сказал изумившийся генерал.

Далее, двигаясь к авансцене, я сообщал публике уже от автора:

«Сказавши это, генерал тут же захлопнул дверцу, закрыл опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами».

Мой слуга, повернув кресло, медленно двигает его вслед за мной к авансцене.

Я садился в кресло, слуга стоял рядом, облокотившись на спинку. Мы оба были в некоем меланхолическом со­стоянии. Звучала музыка Мусоргского (впоследствии Моцарта). На какие-то секунды я был в состоянии уби­того позором Чертокуцкого. Потом я ощущал себя рас­строенным генералом. Потом я был автором, посмеяв­шимся над всей этой незатейливой историей, и, наконец, становился исполнителем, отыгравшим финал, закончив­шим акт. Я отдыхал и слушал хорошую музыку.

Я сидел неподвижно и обозревал разворачивавшуюся передо мной дорогу, залитую солнцем, по которой уезжал экипаж с офицерами. Так я играл пантомиму, без слов, немую сцену «по Гоголю».

Потом, когда музыка умолкала, я вставал и кланялся.

**«Казначейша» М. Ю. Лермонтова**

Наконец-то мы дошли до «Казначейши». И вот я въезжаю в Тамбов.

«И вот однажды утром рано,

В час лучший девственного сна,

Когда сквозь пелену тумана

Едва проглядывает Цна,

Когда лишь куполы собора

Роскошно золотит Аврора...

Уланы справа по шести

Вступили в город...».

Я стоял на кресле в длинном зеленом плаще, па голове моей — великолепная гусарская каска с лошадиным хво­стом, а передо мной сидел мой собственный слуга. Впере­ди, на откинутой спинке кресла, лежала лошадиная шапоч­ка. Это были наши трофеи из «Коляски». Мы — офицеры-путешественники по городам и весям. Мы приехали из города Н. — у Гоголя — в город Тамбов — у Лермонтова, но мы не забыли захватить с собой свое имущество.

Мой слуга дремал, потому что было еще раннее утро.

Искрящиеся молодостью стихи Лермонтова помогли мне въехать великолепно!

Затем я выслушал городские сплетни от моего слуги, но мы ему не дали произнести ни одного слова. Мы ему разрешили только шептать мне на ухо быстро и ловко в одно и другое, но разговаривать — ни-ни... нет... мы ему разговаривать не разрешили. Я же в изумлении повторял вслух те сплетни, которые он мне принес.

Но мы ему разрешили двигаться в ритме лермонтов­ского стиха: он это умел делать.

Он двигался молча по легким, звонким, как бы щеголь­ским строкам, не раскрывая рта, но очень ловко и четко. Он подавал мне нужные по ходу действия аксессуары и мою скромную декорацию — кресло, ширмы.

У нас был свой балаганный чемодан: круглая лубяная коробка, золотистая, как ширмы в «Коляске». В эту ко­робку складывались мамины шляпы, когда она уезжала от нас с отцом в Варшаву.

В эту самую коробку, памятную с детства, мы сложи­ли все необходимое для нашей героини — казначейши.

Попова подарила ей маленькие балетные туфельки. Я тот­час обрадовался — я вспомнил девочку Вандервельде на Нижегородской ярмарке. С криком «алле!» она бросалась в горящий бассейн. С этим подтекстом («алле!»), на этом ритме я въехал в Тамбов и сразу же подметил в окошке казначейшу.

Я исполнял романс «Мне грустно потому, что весело тебе...» как серенаду.

Я был великолепен, потому что я гусар, молод, жа­жду любви, потому что я гость в Тамбове и завтра буду уже где-то там... неизвестно где.

А потом я вместе с моим слугой показал публике, что такое бал в городе Тамбове. Мы оба играли лакеев: мы обносили яблоками и вином собравшееся общество. Ябло­ки и вино действительно были у Лермонтова в стихах, но не на наших блюдах.

«В огромных вазах по столам

Стояли яблоки для дам;

А для мужчин в буфете было

Еще с утра принесено

В больших трех ящиках вино...».

На этом тексте мы важно несли нашу крышку с хру­стальной бутылкой и пустую лубяную коробку, как бы наполненную яблоками. С изысканной плавностью, боясь расплескать вино, уронить яблоки, поднимаем мы наши подносы над головами, перешептываемся, ловко исчезая в кулисах и снова возвращаясь. Мы испытывали огром­ное удовольствие, исполняя эту сцену.

Итак, мы прогуливались из кулисы в кулису. Мы пере­мигивались. Мы сплетничали — мы оба слуги.

Я открывал бал. Я открывал его громоподобным сло­вом:

«Амфитрион... был предводитель».

Здесь я подражал слуге моего дедушки. У него тоже в его театре был слуга — дьячок с громоподобным голо­сом. Я унес в мой балаган его интонацию, ибо это тоже была провинция, собственно, это и был Тамбов. В Там­бове по воскресеньям все слушали репертуар моего деда.

Это звук каждого провинциального города Россий­ской империи-

Это было подобно провозглашению: «Многие лета...» — так я читал:

«А м ф и т р и о н... был предводитель —

И в день рождения жены,

Порядка ревностный блюститель,

Созвал губернские чины

И целый полк. Хотя бригадный

Заставил ждать себя изрядно

И после целый день зевал,

Но праздник в том не потерял».

Итак, я открыл бал в городе Тамбове. Я еще упустил сообщить, как я «шепнул» своему слуге:

«Весь вечер моему улану

Амур (рр)... прилежно помогал».

Я ему рявкнул в ухо и мягко, спокойно ушел за ку­лису.

Я был в буфетной и сплетничал откровенно, грубо, во весь голос.

Я вошел в танцевальный зал и стал вести себя, как подобает приличному слуге. Я показал это тут же на сце­не: на протяжении трех-четырех шагов и десяти секунд сценического времени.

Но вот я опять — «штаб-ротмистр удалой» — кокет­ничаю с Авдотьей Николаевной.

«И вдруг — не знаю, как случилось, —

Ноги ее, иль башмачка,

Коснулся шпорой он слегка».

Маленькими розовыми балетными туфельками, на подножке кресла, я изображал, как туфельки Авдотьи Ни­колаевны танцевали — очаровательно, жеманно-пугливо, уклоняясь от прикосновения уланских шпор.

«Два комплимента, нежный взор —

И уж дошло до изъясненья...».

Снова танцуют туфельки. Авдотья Николаевна

«Немой восторг спеша сокрыть,

Невинной дружбы тяжкий опыт

Ему решила предложить».

Прерывая нежную игру с туфельками, я превращаюсь здесь в грубого медведя, я не могу скрыть своего недо­вольства.

«Таков обычай деревенский!

Помучить — способ самый женский».

Я сую туфельки в карман и ухожу.

События развиваются. Не падая духом, я на другое утро после бала в полном параде, в зеленом плаще при­хожу к казначейше, чтобы объясниться ей в любви.

Мой режиссер предложил мне сыграть Дон-Жуана. Именно это я и сделал. Я сел на спинку вольтеровского кресла, как на боевого коня. Я объяснялся в любви, возвышаясь на этом огромном копе, как будто я — памят­ник Дон-Жуану, как будто я въезжаю в Мадрид,

«...Усы плащом прикрыв, а брови шляпой...».

Однако в самый разгар объяснений мне помешал вер­нувшийся домой казначей.

«... Они взглянули

Друг другу сумрачно в глаза;

Но молча пронеслась гроза,

И Гарин вышел».

Ничего не поделаешь, я слез с копя, взмахнул с доса­дой плащом и пешком вернулся в свой трактир. Но вдруг... входит слуга. Он вносит записку:

«Что это? Чудо! Нынче просит

К себе на вистик казначей...».

Я недоумеваю, что за странная записка, я, по Лер­монтову, жду дуэли. Я уже зарядил пистолеты. Я об этом даже сообщил публике:

«Дома пули

и пистолеты снарядил,

Присел — и трубку закурил».

Я сижу, думаю, а у меня перед глазами продолжает развертываться картина дуэли. Мои мысли — тему дуэ­ли — сыграл слуга. Мой слуга был хорошо тренирован­ный молодой человек.

Он очень красиво, наотмашь падал (непонятно, каким образом), как натянутая стрела, описывая дугу в воздухе.

Словом, слуга очень хорошо выполнил данную ему режиссером мизансцену.

Я склонялся над ним и медленно закрывал его зеле­ным гусарским плащом.

Может, завтра (после дуэли) точно так же закроют меня мои сослуживцы, мои офицеры. Я вынимал красный платок из «армата и медленно вытирал саблю. Это был ку­сок моего простреленного сердца, влюбленного в казна­чейшу, и я ронял его на зеленый плащ.

Так мы сыграли пантомиму дуэли. События разверты­ваются: дело идет к развязке.

Дождавшись вечера, иду опять в дом казначея.

Теперь уже мне некогда открывать бал. Мне пред­стоит другое: сыграть большое общество, собравшееся у карточного стола.

«Пошла игра. Один, бледнея,

Рвал карты, вскрикивал; другой,

Поверить в проигрыш не смея,

Сидел с поникшей головой».

И вот я играю казначея: он все проигрывает дотла. Дело идет за полночь, все устали: появляется замедлен­ный предутренний ритм. Мой казначей:

«Вниманья просит у гостей.

И просит важно позволенья

Лишь талью прометнуть одну,

Но с тем, чтоб отыграть именье

Иль «проиграть уж и жену».

Я сидел, распластав свой зеленый плащ на двух под­весных столиках вольтеровского кресла. Зеленый цвет — карточное сукно. На яркое сукно ложатся маленькие карты.

Услыхавши слова казначея, я стремительно выбегаю на авансцену, играя возмущение толпы:

«О страх! о ужас! о злодейство!

И как доныне казначейство

Еще терпеть его могло!

Всех будто варом обожгло».

А с плаща сыпятся дождем маленькие веселые карты.

Так я играю возмущение, но... во мне заговорил Гарин.

«Улан один пре-хлад-но-кровно

К нему подходит».

Подтянувшись, как на параде, он приближается к казна­чею медленно, как рок.

... «Очень рад! —

Он говорит: — пускай шумят;

Мы дело кончим полюбовно,

Но только, чур, не плутовать —

Иначе вам несдобровать!»

Я выиграл казначейшу. Наступает развязка. Вот какая она у Лермонтова:

«Тогда Авдотья Николавна,

Встав с кресел, медленно и плавно

К столу в молчанье подошла —

Но только цвет ее чела

Был страшно бледен; обомлела

Толпа. Все ждут чего-нибудь —

Упреков, жалоб, слез — ничуть!

Она на мужа посмотрела

И бросила ему в лицо

Свое венчальное кольцо —

И в обморок».

Теперь я получаю роль казначейши. Я иду медленно, завернувшись в плащ. Я играю античную трагедию. Ме­ня проиграли в карты... По дороге я вспоминаю, что я только тамбовская казначейша, и, чуть-чуть приподняв юбку (то есть плащ), стряхиваю пыль, как это делала моя мама у нас в селе на Верхней Волге.

А потом я продолжаю играть трагедию. Я играю по­руганное женское достоинство.

Мы, конечно, сорвали маску в конце. Я сорвал мой плащ, перебросил через плечо и ушел очень довольный, засунув в карман маленькие балетные туфельки, с ко­торыми я играл казначейшу на балу, перед объяснением в любви.

А потом я сообщил, что произошло в городе:

«Неделю целую спустя,

Кто очень важно, кто шутя

Об этом все распространялись;

Старик защитников нашел;

Улана проклял милый пол...».

Тут я перемигнулся с публикой и сказал

«Не зависть ли? Но нет, нет, нет;

Ух! я не выношу клевет!..»

Я собрал аплодисменты.

**Несколько слов о моем слуге**

Мой слуга молчал. Но он был мне совершенно необ­ходим, как тот подручный на ярмарке, что помогает фо­куснику показывать фокусы. Он обслуживает меня не за кулисами, а на сцене, на виду у всей почтеннейшей пуб­лики.

Мы показывали фокусы, так сказать, откровенно.

Мы выполнили с ним целый ряд этюдов: играли в снежки; он держал тарелочку, когда я брился; он разде­вал меня и одевал, когда нужно было на ходу менять ко­стюм; он носил за мной желтую коробку, в которой лежа­ли атрибуты оформления.

Он тоже переодевался, но в антрактах: синие шир­мы — и он синий, желтые ширмы — и он надевал желтый костюм. Оп был цвет и походка, настолько легкая, пла­стичная (в белых лайковых башмаках), с таким внутрен­ним тактом он двигался по сцене, что казался иногда невидимым. Вместе с тем он ни на одну секунду не терял меня из поля своего зрения, всегда был готов **к** моим услугам, всегда в действии, поджидая малейшего моею знака и как бы продолжая меня. Без текста, он жил, од­нако, в спектакле органически и был в нем необходим. Мы с ним и перемигивались, и шутили, и вели диалоги, и никогда он не показывал себя, не выходил из круга общения.

И только один раз он показывал фокус: когда падал длинным тополем. Вот и все о моем слуге — актере А. Гурвиче.

Спектакли «Война» и «Да, водевиль есть вещь!», сде­ланные один за другим, чрезвычайно контрастны. «Вой­на» — это предельная строгость и лаконичность, а «Воде­виль» — пышность и расточительность красок, продик­тованная комедийным спектаклем, веселым, полным шут­ки и юмора.

**С МАЯКОВСКИМ**

Когда встречаешь в творчестве поэта-современника отголоски своих чувств и мыслей, когда писатель говорит за тебя и вместе с тобой, тогда рождается та искра об­щения, без которой не бывает настоящего и большого ис­кусства. Умением говорить за всех нас, живущих вместе с ним, в высокой степени обладал Маяковский.

Маяковский — составное нашей эпохи. Всегда каза­лось, что пришел он в тот день, когда «над Петропавлов­ской взвился фонарь, восстания условный знак...» — вот тут и зашагал Маяковский, прекрасный человек нашего времени.

«Левый марш» — повое слово в поэзии, но в те дни он звенел на улицах Москвы и Петрограда, как народная пес­ня, потому что пришли такие дни, чтобы «Левый марш» звенел. Я был новичком в Москве, но очень явствен­но ощутил, что поэзия Маяковского — неотъемлемая часть жизни всех, кто не намерен оставаться в плену школьных истин, обывательщины, старого, разрушенного мира.

Маяковский — это моя юность, мое становление, мое

прозрение и мое приятие великих исторических дней Октябрьской революции.

Молодое поколение, никогда не видевшее Маяковско­го и не слышавшее его, вероятно, завидует нам, — со­временникам поэта.

Безусловно, мое поколение — первые читатели гени­альных произведений Маяковского: его стихи и поэмы рождались на наших глазах. Разворачивая утренние га­зеты, заходя в книжные магазины, мы встречались с его стихами и поэмами.

«Кто он и откуда?» — в те годы я не думал. Это при­шло позднее. Важнее было другое — что он существует, присутствует среди нас.

Первое произведение, которое я прочел у Маяковско­го, была его поэма с непонятным названием «Облако в штанах». Очень часто, катаясь по Волге па маленькой лодочке или лежа на желтом песке на берегу реки, я смотрел па плывущие облака, и никогда мне но приходи­ло в голову, что облако может быть в штанах. И вдруг поэт так назвал свою большую поэму. Очевидно, что это самое облако в штанах — сам поэт. Я хорошо помню, как многие тогда издевались над Маяковским, главным обра­зом над этим названием его поэмы. Помню, как всякие пошляки несли чепуху и ерунду по поводу этого назва­ния, не давая себе труда подумать над расшифровкой это­го образа, не говоря уже о самой поэме, которую заранее, за глаза считали выдумкой футуриста и галиматьей.

Поразило меня в этом произведении, что тема любви берется не с личных позиций, рассматривается не как частный случай, а как социальная трагедия. Ромео и Джульетта гибнут из-за феодальных предрассудков, из-за распрей между двумя семействами — Монтекки и Капулетти. А в мире капитализма влюбленных разъединяет золото. Характер любви различен, и конфликты в ней ре­шает то время, в какое человек любит. Мне кажется, что есть у нашего поколения заветная мечта, чтобы чувство любви помогало строить, преодолевать трудности.

Поразительно, что Маяковский в предгрозовое время, в предчувствии грядущей революции, далеко загляды­вает вперед. Он решает тему любви как трагедию прежде всего социальную. Поэт вступает в борьбу со старым ми­ром, в котором проблема любви упирается в куплю-про­дажу, где втоптано в грязь такое высокое человеческое чувство, как личное счастье. Значительно позже я убе­дился в правильности первого «прочтения» поэмы Мая­ковского, когда услышал строки его стихотворения «До­мой» .

«Я ж

с небес поэзии

бросаюсь в коммунизм,

потому что

нет мне

без него любви».

И еще одно обстоятельство продолжило мое знаком­ство с творчеством поэта.

В первые же годы после Октябрьской революции Мая­ковский ставит свою «Мистерию-буфф». Пафос «Мисте­рии» дышит необычайной новизной. Как светом прожек­тора, освещены пружины, на которых доселе стоял мир. Поэт строит свою «Мистерию» по древнейшим мотивам, на много столетий обосновавшимся в сознании челове­чества, жившего под знаком христианства. Снова тради­ционный «ногой»: «чистые» и «нечистые» собираются на корабль. История человечества начинается заново. Люди приходят в ад, затем в рай и наконец возвращаются на землю — в коммунизм. Такое решение темы ассоциирует­ся с «Божественной комедией» великого итальянца.

Идя традиционнейшими путями, Маяковский перево­рачивает сюжет вверх дном, утверждая любовь к жизни преобразователя земли — человека. Все было пленитель­но в этом спектакле, и даже фантастичность его приобре­тала пронзительный блеск великолепной реальности. «Мистерия» отразила дерзновенные годы нашей юно­сти — юности революции помолодевшего народа. В ре­альность событий верилось беспрекословно. Я вспоминаю «Мистерию-буфф» потому, что полнота, с какой я ощу­тил тогда Маяковского, и сделала меня в дальнейшем исполнителем его произведений. Это никогда больше не увидевшее сцепы произведение осталось путеводной звездой в моем сознании. После «Мистерии-буфф» у ме­ня появился живой интерес к стихам Маяковского, я на­чал думать об их исполнении.

Имя Маяковского мелькало всюду па больших ли­стах — это означало, что он приглашает нас в гости в По­литехнический музей. Гости съезжались со всей Москвы, очень довольные, что их пригласили.

Вечера Маяковского!

Дремать нельзя, надо спешить!

Политехнический музей раскачивает толпа. Сюда бе­гут, обгоняя лошадей, и протискиваются в открытые двери.

Крутой амфитеатр густо заполнен гостями Маяков­ского — хозяин гостеприимный и разговорчивый. Но у всех особое состояние ожидания: что-то будет?.. И ка­кой он сегодня?.. У новичков замирает сердце. Должен выйти чудо-человек, или гигант, или что-то вроде ко­локольни Ивана Великого — что-то несообразно огромное, разговаривающее с домами.

А выходит поэт — человек, в котором просторно рас­полагаются все человеческие чувства. Он сообщает, что живет с нами в один день, в один час, на одной земле, в одной с нами стране, что он ходит только по солнечной стороне и всегда на виду, что все его мысли и поступки известны нам через его стихи, что он гостеприимный и об­щительный человек. И я понял отлично, что это его ма­нера жить в большом обществе, что так он общается с друзьями. Это был совершенно свой человек — и на короткую ногу со всеми, кто жил в Москве, вокруг Москвы и дальше. Куда бы он ни приехал, он сейчас же пригла­шал к себе в гости. И еще была в нем естественность по­ведения, деловая простота: обращается он к каждому, разъясняет каждому, кто не понял чего, а все потому, что каждому человеку нужен в жизни поэтический образ и стихотворная строчка. Он знает, что без этого никак не проживешь. Оснастить человека, строящего коммунизм, стихом совершенно необходимо. Собрать его в дорогу нужно толково и продуманно. Путь будет не алмазами усеян, особенно в самом начале. Чтобы не растерялся, не заныл и не повернул бы обратно. И поэт собирает нас всех в этот путь. Мы, строители будущего, пришли сюда за напутствием его, за советом, за справедливым деловым стихом.

Собирает он нас в дорогу час, другой, третий... С кру­чи обрушиваются на него аплодисменты, а он продолжает нас оснащать, увлекать, растолковывать. Но попадает том, кто со свиным рылом, вприпрыжку и бочком, с соб­ственным индивидуальным чемоданчиком, напиханным древнейшими рецептами, как на свете послаще пожить, собрался в тот же путь. Он вытряхивает индивидуальные чемоданчики, потрошит до дна и пускает по ветру. Таких задерживает с поличным и билета па проезд в коммунизм в мягком вагоне не дает.

Он пьет чай, снимает пиджак, он работает, засучив ру­кава.

Обработка и проработка правятся: с кручи снова ва­лятся аплодисменты. Они усиливаются, распирают стены. «Погода» крепчает, «погода» хороша. В самый раз тро­нуться в путь, попробовать силы. Ладони в рукоплес­канье бьются в воздухе, как маленькие паруса на ветру. Это те самые руки, что создают все для человека и чело­веку, — это человеческие трудовые руки. Они сегодня ему отвечают, с ним говорят, звенят, трещат, ураганятся в вихре, в буре! А буря веселая и молодая. Уж за пол­ночь, пора по домам. Круча рассыпается, люди скатыва­ются по лестницам, и тогда тихо гаснут лампы.

Все идут и, конечно, еще вспоминают и говорят о нем.

Бывая на его вечерах, я стал, как я уже говорил, его негласным учеником. Смысловая сторона его творчества меня восхищала, стилистическая поражала новизной: своеобразный ритм, интонация, порой разговорная, порой пафосная, приводили и к желанию полнее познать струк­туру его стиха, а этому мог научить только автор.

Его авторские вечера сделались для меня своего рода университетом. Я научился любить не только современ­ную литературу, но и современные искусства: музыку, живопись, театр. С тех пор я стал упиваться его ритмикой, я бы даже сказал, особой, свойственной только ему ме­лодикой, какая звучала в его произведениях. Это очень важное приобретение я сохранил навсегда от выступлений Маяковского.

Откуда у него такое просторное слово в смысле его произносимости и как ото получается в его чтении? — вот чему я удивлялся. Помню с детства, я качался на каче­лях. Упоительны в этом были взлеты в небо и известная закономерность таких взлетов — упругость воздуха, и звон в ушах, — такая в этом была сила, что дух захваты­вало. Есть в стихах Маяковского нечто такое же притя­гательное, задорное и молодое. Его стихотворная строка похожа на дугу, описанную брошенным камнем: камень летит, достигает кульминации, падает — таков строй его стиха.

Или так: лодка взбирается на гребень волны, она скользит с волны на волну, то исчезая, то вновь появляясь, пересекая порой линии горизонта. Подобна лодке его стро­ка, она идет на волнах ритма. Я превосходно уяснил структуру его стихов.

Вспоминается, как-то летним вечером мы с Поповой пересекали Лубянскую площадь, очень взволнованные ра­ботой. Это было в те самые горячие дни, когда мы заду­мали композицию о пятилетнем плане. И работа уже шла полным ходом, и найдено было название: «Торжественное обещание». Мы шли по вечерней Москве. Я люблю Москву летом — влажные, остывающие тротуары и ве­чернюю прохладу улиц. Мне всегда казалось, что, напри­мер, Кузнецкий мост с мягким светом книжных витрин — наша большая комната, может быть, кабинет с библиоте­кой, где можно думать, беседуя вслух. Когда пульс горо­да слабеет, как у засыпающего человека, когда не толь­ко люди, но и дома отдыхают, — в такие часы хорошо вырваться из плена комнаты и чувствовать, что несешь в себе значительно большее творческое напряжение, чем ритм утомленного города с побледневшими сизыми улицами. В такой час город становится нашей большой рабо­чей комнатой, а дома — задумчивыми собеседниками. И вот в такую минуту, когда мы молча шли и думали о своей работе, внезапно прошумел легкий плащ Маяков­ского. На секунду он вырос перед нами, словно охвачен­ный волнением, весь, с головы до ног, в ритме стихов, и, раскланявшись, исчез так же внезапно, — и, казалось, на месте встречи осталась крутая воздушная воронка нашей общей взволнованности: его взволнованности — потому, что он, шагая по улицам, всегда сочинял стихи, а на­шей — потому, что мы только что отошли от своего рабо­чего стола с монтажными листами.

И еще одна картина в памяти.

Маяковский в Крыму. Мы встречаем его на тесных улицах Ялты. Море бросает белую пену на камни набе­режной. Маяковский ходит рядом, кидая широкие плечи в горы, в море. Мы раскланиваемся как обычно, как да­лекие знакомые, как близкие незнакомые. Я смотрю на Ай-Петри, на море, учу стихи. Проходят часы. Крым от­дыхает.

Маяковский дает свои вечера. Мы слушаем его стихи, в перерыве он подошел к нам, спросил, как нам нравится.

Сложилось впечатление, что он присматривается к нашей паре.

После его вечера мы с Поповой сидели в ресторане на открытой площадке одни. Кругом пустые столики. Был свежий вечер. Маяковский ужинал рядом, в закрытой ве­ранде, бросая взгляд на наш одинокий столик.

Как-то мы проходили по садику гостиницы «Ялта» к себе домой. Встретили Маяковского. Он сидел в саду на скамейке. Остановил нас. Спросил, когда идет «Пушкин», и пригласил заходить в гостиницу, почитать ему Пуш­кина. Я заметил, что у него перегоревший от курения рот. Я встретился с глазами, способными смотреть длинно, с бескрайним глубоким горизонтом, обещающим новые не­открытые земли.

Я подумал тогда: как Пушкин в девятнадцатом веке выражал собой в кристально чистой форме цвет своей эпохи, так Владимир Маяковский нес на богатырских плечах своих весь ослепительный размах двадцатого века.

Я встречал его почти каждое утро. Он плыл среди летней нестройной толпы отдыхающих. Все были много короче его. От его присутствия в Крыму становилось как-то праздничнее и веселее, словно он дарил нам свои лучи. Казалось, так и ходит поэт в обнимку с солнцем по ялтинским улицам.

Бывало, идешь по Москве — навстречу Маяковский. Легко постукивая тяжелой палкой, он плавно покачи­вается, как океанский пароход. И вдруг останавливается и спрашивает: «Что делаете, над чем работаете?» Почему он заметил меня, я не знаю, но всегда останавливался и допрашивал — как идет работа? Я понял, что в этом был Маяковский. Он как бы проверял посты: все ли благо­получно и правильно ли налажено дело? Видимо, и меня он считал одним из этих «постов». Я был некая «точка» или «объект», и что-то делал довольно самостоятельное, за этим следовало наблюдать, быть в курсе. Встречи бы­ли короткие, деловые.

Я коротко отчитывался перед ним. Происходило это от его великолепных глаз, от которых немыслимо было уйти. В такие глаза заглядывать время от времени необ­ходимо, чтобы правильнее держать курс, не сбиваться в сторону. Возможно, он знал это и поэтому спокойно и властно выслушивал мои «рапорты». Он был великолеп­ным хозяином и полководцем литературы и искусств.

Маяковского я не преодолевал, не завоевывал, как Пушкина. К Пушкину я шел как бы в глубину лет, шел в девятнадцатый век, а потом, приблизившись к нему, по­смотрев ему в глаза, где-то там прочтя его стихи, я воз­вращался с поэтом обратно — к нам, в двадцатый век. И я знал, что вот именно такой Пушкин нужен нам. А за Маяковским не нужно было уходить в глубь веков, он был весь в двадцатом — наш современник. Учиться пони­мать Маяковского мне было незачем. В своей биографии поэт сказал, что у него не было вопроса «принимать или не принимать революцию. Моя Революция!» Так и у меня не было вопроса, принимать или не принимать Мая­ковского. Революция — моя! Маяковский — мой! Суще­ствуют голоса, которым не только веришь, они не только убеждают, но и воспитывают. Таким поэтическим голо­сом обладал Маяковский.

Выше я говорил, что мое поколение — первые читате­ли Маяковского. Но это еще не все: многие из нас — пер­вые исполнители его стихов, той «слышимой» литерату­ры, рождение которой отметил Маяковский.

Я хочу сказать, что стихи Маяковского с исключи­тельной наглядностью несут в себе черты поэзии «слыши­мой». Его произведения написаны скорее звуком, нежели пером. И следует особо отметить, что перо это отнюдь не лишено тонких ритмических и трудно уловимых полуто­нов, которыми, как многие полагают, отмечена поэзия девятнадцатого века, а не двадцатого.

Я беру на себя смелость утверждать обратное. Я уже говорил о вокальности своего исполнения пушкинских стихов. В поэзии Маяковского вокальность еще явствен­нее, еще шире, свободнее и, как я уже отмечал, простор­нее строй его стиха. Разнообразие ритмов — безмерно; ритмическая структура стихав рождается из самой жиз­ни — иногда из той обстановки, в которой находится поэт, а иногда из тех событий, о которых он пишет.

В статье «Как делать стихи» он говорит, что «ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова».

А ниже он говорит о рождении ритма: «Ритм может принесть и шум повторяющегося моря, и прислуга, кото­рая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — рит­мические заготовки».

Из вышеприведенного признания поэта можно сделать интересные выводы: поэт, как тончайше вибрирующий инструмент, отзывается на среду, в которой он нахо­дится. На мой взгляд, это интересно не только поэтам, но и исполнителям. Услышав его стихи, можно сразу сказать: это написано Маяковским, до того его поэзия своеобразна. Попробуем взять два ого стиха и поста­вить рядом, например стихотворение «Мелкая филосо­фия на глубоких местах» и стихотворение «Тропики».

Первое:

«Превращусь

не в Толстого, так в толстого, —

ем,

пишу,

от жары балда.

Кто над морем не философствовал?

Вода».

Второе:

«Смотрю:

вот это —

тропики.

Всю жизнь

вдыхаю наново я.

А поезд

прет торопкий

сквозь пальмы

сквозь банановые».

Явственно слышно, что ритмы этих двух стихов очень различны. В первом случае поэт находится на океанском пароходе. Огромное водное пространство, не видно бере­гов: небо и вода, куда ни глянь. Пароход тихо колышет­ся на зеркальной глади океана. Возникает ритм, соответ­ствующий той обстановке, в которой сейчас находится поэт. Слова медленно ворочаются: «Прев-ра-щусь» — и медленно ложатся друг за другом в цепи строчки.

В них словно слышится медленное покачивание боль­шого океанского парохода.

Во втором примере — Маяковский в экспрессе. Поезд мчит его сквозь тропический лес. В ритме стихов слы­шится стук колес.

А в первом примере строчка почти прозаическая, по­вествовательная, плавная:

«Превращусь

не в Толстого, так в толстого,—

ем,

пишу,

от жары балда»,—

медленное покачивание вправо и влево.

Вот характер ритма двух строф из различных стихов Маяковского.

Но и внутри стиха, в соответствии с развитием содер­жания и характером повествования, ритмический рису­нок меняется.

Например, в первом еще более замедляется:

«Годы — чайки.

Вылетят в ряд —

И в воду —

брюшко рыбешкой пичкать.

Скрылись чайки.

В сущности говоря,

где птички?»

Здесь слышится раздумчивая, неторопливая мысль, состояние покоя (поэт засмотрелся).

«Годы (даже самое тире говорит о паузе) — чайки. Вылетят в ряд — (снова пауза)

и в воду

брюшко рыбешкой пичкать.

Скрылись чайки (молчите сколько вам угодно; будет правильное состояние)

В сущности говоря,

где птички?»

Океан смирный, он усыпляет поэта своим покоем. Недаром выше поэт сообщает:

«Вчера

океан был злой,

как черт,

сегодня

смиренней

голубицы на яйцах».

Вот этот присмиревший океан и породил своеобраз­ный и ни с чем не сравнимый ритм.

Правдивостью, точностью состояний и оформлением их в точный ритм стиха поразительно впечатляет поэ­зия Маяковского.

Это качество «слышимой поэзии» очень ценно для исполнителя его произведений.

В другом стихотворении («Тропики»):

«Но прежде чем

осмыслил лес

и бред,

и жар,

и день я —

и день

и лес исчез

без вечера

и без

предупрежденья.

Где горизонта борозда?

Все линии

потеряны.

Скажи,

которая звезда

и где

глаза пантерины?»

Поезд явно убыстряет свой бег, перестуки колес уча­щаются, вырисовывается новая мелодия. Она опреде­ляет ритм приведенных выше строчек.

Все это и называет Маяковский — организовать движение, организовать звуки вокруг себя, «находя их­ний характер, ихние особенности». Организует поэт окружающий его мир точным ритмом. У него ритм — это природа явлений. И у каждого стихотворения Мая­ковского свой, особый, единственный ритм.

Дальше Маяковский пишет в той же статье: «Ритм— это основная сила, основная энергия стиха».

Каждая идея, каждая мысль, каждое событие, любое чувство обладают присущим им ритмом.

В каждом стихотворении Маяковского правда мысли и чувства соответствует правде ритма. В этом, можно сказать, единство формы и содержания его поэзии.

Он берет картины, сюжеты из жизни в их неповто­римом естестве, с точным, только им присущим ритмом. Об этом поэт предельно ясно сказал в своем замечатель­ном исследовании «Как делать стихи». И я уверен, что под этими положениями могли бы подписаться все ве­ликие поэты мира.

«Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики: ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих — это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годя­щийся», — пишет Маяковский.

Я много говорил о зримости слова. Применительно к поэзии Маяковского можно сказать, что в его стихе жи­вут зримые образы такой силы, что они как бы навсег­да фиксируют тот день и тот час, о которых рассказы­вает поэт.

Маяковский умел смотреть и запоминать. Запечатлен­ное в его памяти сохранялось навсегда, чтобы потом во­плотиться в зримом слове.

Маяковский сам неоднократно говорит об этом. Он был на Красной площади в тот день, когда народ про­щался с В. И. Лениным.

«Я знаю —

отныне

и навсегда

во мне

минута

эта вот самая».

В стихотворении «Разговор с фининспектором о поэ­зии» Маяковский подчеркивает эту способность подлин­ной поэзии «возвращать время».

«Через столетья

в бумажной раме

возьми строку

и время верни!»

Этой способностью слышимо и зримо закреплять со­бытия, жизнь своего времени в огромной степени обла­дал поэт.

Маяковский пришел в поэзию из художественных ма­стерских. Он был очень хорошим рисовальщиком и не­плохим живописцем. Найдя себя окончательно в поэзии, он сохранил нерастраченный талант живописца. И этот глаз живописца обогатил его поэзию прекрасным виде­нием мира. Этой особенности творчества Маяковского нельзя исполнителю не заметить. Более того, это нужно также донести до слушателя. Зримое слово Маяковского очень помогало мне в моей работе.

Зримость слова можно найти в каждом его произве­дении. Оно требует особой приглядки: как зримое пере­ходит в звучащее слово? Мы, исполнители, прежде все­го слышим стихи, а уже после видим. Мне приходилось специально развивать в себе чувство видения, только тогда появлялась так называемая «выразительность чте­ния». Живописать надо звуком. Никуда от этого не деть­ся. Звук — это плацдарм нашего искусства. Звуком ри­суешь видимое, слово, звуком чувствуешь, страдаешь, восхищаешься и звуком же рассказываешь о месте дей­ствия, о мире, природе, небе, морях и реках И, конечно же, о людях.

Мы много раз, применительно к творчеству Маяков­ского, говорим: «У него разговорная интонация». А от­куда она берется? На мой взгляд, все оттуда же — из рит­мических характеристик разворачивающихся вокруг не­го событий и его отношения к этим событиям.

Отметим: не только ритм, но и отношение, то есть глаз советского художника.

Таким образом, ритм входит в систему мировоззре­ния поэта. Ритм подчеркивает отношение поэта к явле­ниям. Идейный смысл стиха оформляется ритмом. Одно дело прочесть стихи глазами. А совсем другое — попро­бовать исполнять. У нас особое отношение к звучаще­му слову. Мы знаем, проверив на практике, что звуча­щее слово обладает огромной дополнительной силой. Оно как бы проявляет негатив. Вступают в силу все компоненты стиха в их неразрывном единстве: и содер­жание, и система образов, и ритм.

Тщательная подготовка стиха к чтению, так назы­ваемый застольный период — процесс, чрезвычайно обо­гащающий исполнителя. В этом процессе есть особое, очень близкое общение с автором. Если стих увлекает, производит большое впечатление, то сквозь него всегда начинает просвечивать живой человек — автор. И чем больше увлекаешься стихом, тем он явственнее входит в твое сознание, потому что в стихе прочитываются мысли автора, его чувства. Они обычно — ключ к исполне­нию.

«Чуть вздыхает волна

и, вторя ей,

ветерок

над Евпаторией».

Я постарался пронизать эти стихи солнечными лу­чами и весельем, таким весельем, которое охватывает человека при виде моря: солнце — и море блестит, иг­рает и трепещет в солнечных бликах, — и вот эти блики, эту игру солнца и воды мне нужно положить на слова, нарисовать каждый предмет до его видимости. Здесь может быть разговор о подаче детали. Вы читаете:

«Всюду розы

па ножках тонких».

На первый взгляд, что особенного? Однако отработка детали играет очень важную роль в подаче стиха. Имен­но применительно к такого рода задаче, как работать над штрихом, — можно сказать, что тут-то и возникают так называемые чувство слова и высокое мастерство его подачи. Из таких деталей, собственно, и складывается гармоническая палитра художника-исполнителя. Отсюда, из этой чрезвычайно тонкой палитры, и возникает рас­крытие поэтического образа.

Я лично решал эту задачу так: Маяковский, как мне казалось, с какой-то веселой и нежной гордостью ставит розу на тонкую ножку. У меня эта роза ассоциировалась с онегинскими строчками:

«Блистательна, полувоздушна,

Смычку волшебному послушна,

Толпою нимф окружена,

Стоит Истомина; она,

Одной ногой касаясь пола,

Другою медленно кружит,

И вдруг прыжок, и вдруг летит,

летит, как пух от уст Эола».

Почему же именно эти строки приходили в голову? Упругость движения балетной ножки, легкость ее связывались с интонацией Маяковского.

Конечно, трудно передать словами звучание и его рисунок, но слово «розы» я произносил, как бы подбра­сывая вверх и разворачивая все ее лепестки, от этого раскатистое «р» в сочетании с затянутым «о», и затем пауза, как всегда бывает после взлета гимнаста или ба­лерины, то есть полет и приземление. И затем очень насыщенное гордостью «на ножках тонких» — посмот­рите, мол, как она хороша, стройна эта роза!

Отработанная деталь дает яркий штрих, сверкает поверх стиха, запоминается и придает блеск исполне­нию.

Слово — это бесконечно просторное и емкое явле­ние. Со словом надо уметь обращаться, заставлять его работать на свою актерскую задачу. Поэтому понятие «выразительное чтение» как будто ничего и не откры­вает, оно уже примелькалось и потеряло свою весо­мость, а на самом деле оно содержит в себе всю гамму мастерства и умения произносить, и чем выше ото уме­ние, тем выше мастерство исполнителя. Слово — это земля, на которой мастер художественного чтения ра­стит все, что считает нужным, подача деталей играет огромную роль в нашем искусстве. Она тесным образом связана с проблемой интерпретации, то есть с вопросом отношения исполнителя к произведению.

Но в какой же степени художник волен в своих на­мерениях, в какой мере он имеет право привносить в художественное произведение свое «я»? Поговорим об этом подробно.

Я работаю над произведением, читаю его и получаю первое впечатление от автора. Некоторые места меня больше волнуют, а некоторые я как бы опускаю, то есть я их недоглядел. Потом я оставляю произведение. Я еще не знаю его наизусть, у меня лишь общее представле­ние о нем. Но вот я спустя некоторое время снова к не­му возвращаюсь, вторично его читаю, и вдруг то места, которые я недоглядел, которые казались мне второстепенными, — они-то и приводят меня к целому ряду но­вых соображений.

И все-таки, существует ли главное и основное, от чего следует отталкиваться? Есть ли общий ключ к ре­шению задачи? Несомненно, идея произведения являет­ся тем солнечным светом, который должен засиять в ис­полнении художника.

Но путь, которым идешь, когда несешь и растишь в себе идею, — не прост: по дороге встречается очень мно­го препятствий. Задача в том, чтобы найти наикратчай­шую дорогу. Что же такое наикратчайшая дорога и что такое окольные пути в работе над произведением?

Допустим, что идея художественного произведения — «читайте, завидуйте: я гражданин Советского Союза».

Это Маяковский говорит о себе. Вместе с тем — это и обо всех советских людях. Поэт действует в опреде­ленной обстановке. Исполнитель, читая произведение, рассказывает о Маяковском, что он делает:

«...и я

сдаю

мою

пурпурную книжицу».

Поэт гордится своим высоким званием советского гражданина. Он счастлив, он высоко поднимает свой «молоткастый, серпастый, советский паспорт».

С огромным достоинством ведет себя Маяковский в международном вагоне, где хозяйничают грубые руки жандармов и сыщиков. Исполнитель гордится им, ему нравится, как поэт действует и как он разговаривает. Можно и так исполнять, но это я назову окольным пу­тем.

Наикратчайший же путь будет: я гражданин Совет­ского Союза и хочу действовать, как действует поэт. Мне кажется, тогда загорится та искра, появится тот трепет, в котором сливаются сердца: сердце поэта и сердце советского исполнителя. И свет идеи засияет, быть может, еще более ярко, потому что сливаются в единый образ поэт и исполнитель. И тогда стихи Мая­ковского прозвучат с особой силой, ибо это будет соглас­ное биение двух сердец, а когда сердца бьются со­звучно, это не может не отозваться в зрительном зале биением сотен и сотен сердец.

Творчество Маяковского многообразно — не было те­мы, которую бы он не затронул в своих стихах, поэмах. У такого глубочайшего реалиста, как Маяковский, по­разительна струя фантастического начала, пробиваю­щаяся во многих его произведениях. Умение, как гово­рится, стреножить и подчинить фантастическое реаль­ному — удивительно. Он хозяин не только планеты, но и вселенной, гуляет туда и обратно «свободно и раско­ванно», и все ради того, чтобы, например, в «Бане» из коммунизма пришла фосфорическая женщина, чтобы Присыпкина разморозили люди, живущие уже почти в коммунизме, — отчего его пьесы приобретают такой размах мечты и реальности, от которого дух захваты­вает.

Говорят о гиперболичности его поэтических образов, но, кроме этого, существует гиперболический размах его мысли. Маяковский как-то по-особому мыслит. Много и долго можно говорить об оригинальности его ума. Стре­лы его мысли, не считаясь ни с календарем, ни с трех­мерным пространством, разят умно и точно, и на конце стрелы всегда отточенная, ясная, большая идея совет­ского художника. Возьмем «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». К это­му стиху привыкли. В нем все кажется реальным, проще простого, но, помнится, когда я впервые прочел «Не­обычайное приключение», оно ошеломило дерзостью сю­жета и красотой мысли: поэт и солнце — два друга. Од­но — светит, другой — поет. Я уже говорил также о его «Мистерии-буфф». Не буду повторяться.

Вспомним «Про это», где он в последней части описы­вает мастерскую человечьих воскрешений. В его фанта­зии есть тот размах, которым определяется сознание со­временного человека, дерзновенно проникающего в новые области науки, строящего коммунизм.

Мы находим у Маяковского все эти черты новатора-ре­волюционера, потому что в нем велика жажда делами и творчеством приблизить мечту, которую мы осуще­ствляем.

«Грудой дел,

суматохой явлении

день отошел,

постепенно стемнев.

Двое в комнате:

я

и Ленин —

фотографией

на белой стене».

Вот так же стояла передо мной много лет поэма «Владимир Ильич Ленин».

В гениальных поэмах «В. И. Ленин» и «Хорошо!» Мая­ковский — блестящий летописец наших дней — разговаривает как историк. Его «я» выступает здесь от мил­лионов людей, очевидцев и участников исторических со­бытий, здесь бьется многомиллионная боль сердец, по­терявших вождя (поэма «В. И. Ленин»), и здесь пред­ставлена вся история партии, зарождение марксистского учения, развитие капитализма в России, нарастание ре­волюционной борьбы, этап за этапом в их исторической последовательности, и, наконец, эпопея Октябрьской ре­волюции, отраженная и в поэме «В. И. Ленин», и в поэме «Хорошо!». Эти два произведения—гигантский памятник делам Коммунистической партии. Хочется сказать: очень складно получилось, что события, открывшие новую эру в истории человечества, нашли своего поэта. Заговорил действительно гениальный поэт о действительно гениаль­ном времени.

Поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» — это как бы первая и вторая части единого эпического произ­ведения, от Маркса и до наших дней.

«...знаю,

Марксу

виделось

видение Кремля

и коммуны

флаг

над красною Москвой».

Страницы этой поэмы, посвященные развитию капита­лизма в России и борьбе рабочего класса, звучат так же торжественно и величественно, как и страницы «Манифе­ста Коммунистической партии». Дыхание гениального произведения Маркса и Энгельса окрасило, положило свою мелодию на строфы поэмы «В. И. Ленин». И каза­лось мне порой, что, не впитав в себя музыкального строя первоисточника, вдохновившего поэта, пожалуй, и не найдешь настоящего ключа к их исполнению. Без знания «родословной» — я имею в виду труды класси­ков марксизма-ленинизма — трудно наживать правиль­ные актерские состояния и решать творческие задачи.

Не мог Маяковский так вот, из воздуха написать эти поэмы, как бы он ни был гениален. Маяковский еще в юности впитывал в себя революционные идеи, читал под­польную литературу, так что, можно сказать, нас с вами он, конечно, обогнал в этом вопросе. Я только в 1925 году прочел впервые «Манифест» и ленинское «Что делать?», а он-то уж, наверное, читал их еще будучи юношей, и, конечно, его ухо поэта уловило высокое поэтическое ды­хание этих произведений революционной мысли. Почему я об этом пишу? Потому что я это проверил на себе — я учуял перекличку и родственность стилей. Интересно по­говорить также о проникновении революционной песни в стихи и, в частности, в поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Об этом можно написать большое исследо­вание. В статье Маяковского «Как делать стихи» есть такое место: «Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величествен­ных передач надо брать длинные размеры с большим коли­чеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с Вы жертвою пали в борьбе роковой...- а вторая — с Отречемся от старого мира... Курьезно. Но честное слово, ото так».

Маяковский, как видите, по-рабочему, с большой де­ловитостью, кратко говорит об этом, но все же этот сек­рет его творческой лаборатории чрезвычайно интересен. Я лично много раз улавливал в ритме, и как бы вторым планом, звучание разных песен; при углубленной работе над стихом это просвечивало. Так, например, исполняя главы из поэмы «В. И. Ленин», в которых поэт описы­вает смерть вождя и всенародное горе, я чувствовал в их ритме присутствие печальных траурных мелодий. При­выкнув к оптимистическим нотам Маяковского, мы, испол­нители, даже здесь, в этих главах, боимся отдаться боль­шому чувству народной скорби, боимся отражать в по­ступи стиха ту медлительность и скорбность движения народных масс, идущих за гробом Ленина. И порой не слышишь в исполнении этих глав простой, сдержанной, но все же большой печали, а без этого разве можно прочесть эти главы Маяковского?

Большая простота нужна, ненаигранность в горе. На­до ронять слова медленно, как слезы, сдержанно и ис­кренне. Конечно, к каждой главе надо найти свой ключ. Тем и замечательно искусство Маяковского, что он всю­ду своим ухом поэта вылавливал характер событий и даже его звуковой фон.

Разве вы не чувствуете порывов ветра в стихах, опи­сывающих взятие Зимнего? Например:

«Дул,

как всегда,

октябрь

ветрами, как дуют

при капитализме. За Троицкий

дули

авто и трамы, обычные

рельсы

вызмеив».

Здесь фонетический ряд упирается в мощные звуки как бы завывающего ветра:

дул

дули

дуют

Буква «у» во всех трех случаях работает велико­лепно. Дело исполнителя развернуть их до органной звучности.

Маяковский любит паузу. Его разбитая строчка — своеобразный руководитель для исполнителя. Просто чи­тателя она сбивает с толку. Маяковскому нужен воздух между словами. Знаки препинания его не устраивали, ему их не хватало.

Разбивая строчку, Маяковский хочет дать понять, что существует известная протяженность самого сло­ва — исполнительская протяженность, то есть он, буду­чи прекрасным исполнителем своих стихов, слышит свое слово звучащим. И существует известная пауза между словами. Иногда пауза длиннее, иногда — короче, но всегда его слова живут просторно.

Если сравнивать поэтов с музыкальными инструмен­тами, то ближе всего голос Маяковского (на мой субъ­ективный взгляд) к органному звучанию. Учиться чи­тать стихи можно даже у такого архаического инстру­мента, как орган. Я учился и у органа, и у скрипки, и у пароходных гудков. Скажут: это дело субъективное, а на мой взгляд, слушать склянки на пароходе — дело полез­ное и для поэта и для артиста. Маяковский слушал, я в этом уверен.

Поэзия Маяковского-трибуна, Маяковского-агитатора родилась в огне Октябрьской революции. Это не литера­турная метафора, а попытка наиболее точно определить внутреннее содержание всего творчества Маяковского. Именно Октябрьская революция окончательно сформи­ровала его как поэта-революционера и новатора, у кото­рого новое идейное содержание обусловило и новую форму стиха. Поэтому произведения Маяковского имеют право говорить от имени социалистической эпохи, от имени нескольких поколений, создававших и творивших в эту эпоху.

Страстное отношение Маяковского к своим поэтиче­ским темам всегда тесно связывало поэта с его аудиторией. Голос Маяковского никогда не был бесстрастным. Он писал только о том, что его глубоко волновало, и это волнение передавалось аудитории, раскалывая ее на друзей и недругов не только самого поэта, но и того но­вого, что внесла наша эпоха в человеческую историю.

Маяковский первый, со смелостью истинного револю­ционера, широко раздвинул рамки привычных поэтических тем. И как часто, возвращаясь домой после выступлений Маяковского в Политехническом музее, мы уносили с со­бой частицу его беспокойства, жажду настоящей, все­поглощающей творческой работы.

1919 — 1921 годы. В красноармейских аудиториях, агитпоездах, на митингах и собраниях я исполняю «Войну и мир». «Необычайное приключение», «Хорошее отношение к лошадям», «150 миллионов» и ряд лириче­ских произведений Маяковского. Уже тогда я включаю в свой репертуар «Флейту-позвоночник» и «Облако в штанах».

1925 год. Исполняю композицию из произведений Маяковского, куда частично входит его поэма «Ленин». В процессе работы над поэмой совместно с режиссером Е. Е. Поповой устанавливаем, что Маяковский тщатель­но изучил «Коммунистический Манифест» и «Что де­лать?» Ленина, что поэма, по существу, построена на этом материале. Это дало нам возможность свободно включить в композицию отрывки из «Коммунистического Манифеста» и основные положения работы Ленина «Что делать?»

В дальнейшем Маяковский становится ведущим поэ­том моих программ. Его произведения прекрасно соче­таются с марксистско-ленинской литературой. Ритмика его стихов как бы цементирует публицистический мате­риал. Голос самого поэта звучал совершеннее самых луч­ших исполнителей его произведений.

Маяковский, как мне кажется, был не только вели­ким поэтом, но и гениальным актером-трибуном, талант­ливо пропагандировавшим свои очень новые и оригиналь­ные по форме произведения. После смерти поэта я по­чувствовал внутреннюю потребность и обязанность не дать замолчать его оборвавшемуся голосу, который дол­жен звучать и жить по-прежнему с той же силой, что и при его жизни.

В чем своеобразие моего исполнения, в чем я отхожу от Маяковского и где я к нему близок? Родственность — в сохранении мной стиха Маяковского, его поэтических интонаций, лишенных бытовой окраски, в сохранении своеобразного, свойственного одному Маяковскому рит­ма стихов и того органного звучания его поэзии, которым не так легко овладеть (достаточно сказать, что только теперь, в результате почти двадцатилетней работы над стихом Маяковского, мы, может быть, начинаем при­ближаться к этой изумительной по красоте и торже­ственности органной звучности его поэзии). Поэтиче­ский голос Маяковского необычен по своей торжествен­ной силе и полон величия. Если сопоставить силу поэти­ческого звучания различных русских поэтов (я имею в виду своеобразие их поэтических голосов, благодаря ко­торому мы отличаем, например, Пушкина от Державина), то стих Маяковского по своему звучанию ближе всего к державинскому. Недаром по какой-то неизвестной нам ассоциации Маяковский однажды вспоминает в своих стихах Державина.

«Хожу меж извозчиков.

Шляпу на нос.

Торжественней, чем строчка державинских од.

День еще —

и один останусь

я –

медлительный и вдумчивый пешеход».

В лирических произведениях Маяковского мы не­сколько отходим от манеры исполнения самого поэта. Мы ищем здесь большой мягкости и нежности, потому что у этого «горлана-главаря» было большое и очень неж­ное человеческое сердце. Исполняя лирические стихи Маяковского, я пытаюсь показать своей аудитории, что читать этого поэта вовсе не следует громко и крикливо. Гораздо важнее донести до слушателей его мысли и чув­ства. Аудитория должна, например, почувствовать, как часто Маяковский в своих стихах задумывается, иногда предается глубоким лирическим размышлениям. И поэто­му бешеный темп исполнения стихов Маяковского (о, этот пресловутый темперамент) совсем не обязателен. Испол­нителю следует искать краски для всех оттенков чувств и эмоций, заложенных в стихах поэта, а не громыхать и греметь от начала до конца.

Иногда перед исполнителем произведений Маяков­ского встает вопрос: что именно исполнять из его много­образного поэтического наследства? Нам кажется, что ото зависит прежде всего от индивидуальности исполнителя, его отношения к тому или иному произведению Мая­ковского. Нельзя правильно исполнять стихи Маяков­ского и уж совершенно невозможно создать композицию из его произведений, не осмыслив всего богатейшего на­следства поэта.

Когда я в первый раз прочел стихотворение «Юбилей­ное», я очень позавидовал Маяковскому, который провел с Пушкиным ночь в кафе. Они, поэты, это умеют... Ко­нечно, Маяковский нас обманул: все это он выдумал. Но капля истины в этом есть—выдумывается только то, что в какой-то мере реально ощущаешь. Если это не так, не бы­ло бы слова «воображение», не было бы слова «мечта».

Маяковский дал мне «карты в руки». Я увидел его вместе с Пушкиным, и с этого времени мне захотелось сделать такую работу, в которой поэты путешествовали как бы рядом. Я сделал композицию «Поэты путешествуют». Я показал Пушкина, скитающегося по России и мечтаю­щего вырваться из пределов Российской империи. Я по­казал Маяковского, путешествующего по всему свету и скучающего по свой Родине. Маяковский рвется домой. Этим я хотел подчеркнуть, что оба они были великими патриотами, несмотря на разность желаний. И у того и у другого было правильное отношение к родине, пра­вильное потому, что Пушкин жил в девятнадцатом веке, в царствование Николая Первого, а Маяковский наш со­временник. Так родилась моя и Е. Е. Поповой компози­ция «Поэты путешествуют». Целью нашей работы было подружить двух великих русских поэтов раз­ных эпох так, чтобы рядом, не заглушая друг друга, зву­чали их совершенно различные поэтические голоса. Боль­шое количество «дорожных» трагических стихов Пушки­на, отрывок из его «Путешествия в Арзрум» и стихи Маяковского о его путешествиях по Европе и Америке дали богатый материал для решения этой темы.

Но тема «Пушкин и Маяковский» еще далеко не ис­черпана. Чем больше мы вдумываемся в творчество обоих поэтов, тем больше новых творческих замыслов для но­вых программных композиций возникает у меня и Е. Е. Поповой.

Часто приходится задумываться над причинами за­бвения Маяковского советским театром. Мне кажется, что это объясняется нелюбовью театра к слову, отсутствием у него понимания ритмической природы не только сти­хов, но и высокохудожественной прозы. Умение владеть структурой, ритмикой текста необходимо театру не только при работе над Пушкиным или Шекспиром, но и над текстами Гоголя, Чехова и Маяковского. А так как наши театры не нашли (кстати, потому, что и не искали) форму для сценического воплощения пьес Маяковского, то совершенно естественно возникла легенда о нетеат­ральности его драматургии, легенда, которую необходимо разрушить.

Над Маяковским я лично никогда не перестану рабо­тать. Все сделанное мной до сих пор кажется только не­значительной частью того, что еще можно и нужно сде­лать.

Сейчас я работаю над программой «Мое открытие Аме­рики», в которую войдут почти целиком вся проза и сти­хи американского цикла поэта. Вторая композиция, над которой я работаю вместе с Поповой и М. Б. Зисельманом, — это «Маяковский — публицист и полемист». Во­скресить облик Маяковского-трибуна, неотразимого и ос­троумного спорщика, убежденнейшего и воодушевлен­ного публициста, — это очень интересная для актера за­дача. В эту композицию войдет и ряд статей поэта (среди них его единственная в своем роде статья «Как делать стихи» и написанная в 1914 году статья «Два Чехова»). Маяковский был первый, который высмеял тех, кто ут­верждал, что Чехов был «певцом сумерек». Он заявил, что это чисто обывательская точка зрения на великого русского писателя, «одного из династии королей слова». Маяковский — публицист и полемист» явится еще одной гранью к образу незабываемого, гениального поэта на­шего времени, многие строки которого могут быть начер­таны эпиграфом над всем историческим делом нашего героического поколения.

**ТЕАТР «СОВРЕМЕННИК»**

В 1924—1927 годы мы сделали программы: «На смерть Ленина», «Октябрь», «Ленин», «Пушкин», «Петербург».

Пробным камнем в 1927 году возник «Современник», самый маленький в мире театр, как называли его в прес­се, а подчас и наши зрители. «Современник» был орга­низован А. В. Луначарским при Главнауке.

Это был воистину пробный камень — творческая раз­ведка в область почти неисследованную. Я искал некую новую, синтетическую форму, слагаемую из многих эле­ментов: чтения книги, актерской игры на концертной площадке, требующей экономии оформительских средств и большой актерской техники, того, что я условно назы­вал бы многообразностью. Название театра родилось от привлекавшего нас журнала Пушкина «Современник».

Как журнал, так я наш театр, мечтали мы, ставят своей целью слушать свое время, его смысл, содержание и идеи.

После премьеры «Петербурга» я полагал, что найдены основные элементы — все слагаемые такого рода театра. Сейчас, казалось мне, я держу в руках ключи этого театра — портативного, способного жить в усло­виях, какие диктует обычно концертная площадка.

Однако червь сомнения стал точить меня по ходу раз­вития этого как будто найденного уже принципа.

Это происходило но потому, что пресса, говоря о «Петербурге», раскололась на два лагеря.

Одни говорили о спорности моего метода, другие по­ощряли, встречали мои работы очень восторженно, спо­рили страстно. Но я сам еще не проверил гибкость этого принципа и всеобъемлемость его в применении к целому ряду художественных произведений в том разрезе, как я это до сих пор делал.

Сделавшись значительно выразительней и богаче, как мне казалось, я в то же время видел, что далеко не все можно решать только игрой. Далеко не все произведе­ния художественной литературы, казалось мне, я смогу воплотить в такой несколько усложненной форме, с таким обилием режиссерских находок. Насыщенные действием, изобилующие образами спектакли мои, я опасался, бу­дут трудны для восприятия. Воспримется ли целое — вот что я должен был решить.

Все показывать стало мне казаться неправильным, все изображать — громоздким. Надо, думалось мне, най­ти автора, излагающего события. Это тоже образ, но спо­койно присутствующий и все пронизывающий собой. В «Петербурге» автор как действующее лицо отсутство­вал. Впервые автора как ведущего рассказ героя, как действующее лицо я нашел в «Евгении Онегине», когда после показа в Ленинграде «Петербурга» мы вернулись в Москву. Лето и осень мы посвятили работе над стихом. Я не стану задерживаться на этом периоде нашей работы с Поповой, когда мы тронули роман в стихах Пушкина и «Горе от ума» Грибоедова. Это были наши лаборатор­ные заготовки — начало моей работы над «Онегиным» и «Горе от ума», протекавшей потом на протяжении мно­гих лет. Наша мечта вслед за «Петербургом» выпустить «Евгения Онегина» не осуществилась, мы выпустили тогда, в 1928 году, «Пиковую даму» Пушкина.

Может быть, читателю покажется, что путь мой был «усеян розами», что у меня не было неудач, что я ни­когда не ошибался, не испытал на своем пути поражений. Дело обстояло несколько иначе. Поражения на моем пути были и не могли не быть, потому что я искал, шел, я бы сказал, непроторенным путем на протяжении многих лет своей творческой жизни. Кто не ищет, не проверяет замысла действием, не рискует, — только тот не оши­бается.

Первое поражение, испытанное нами, связано с поста­новкой «Пиковой дамы» Пушкина (1928), где я впервые в жизни обзавелся партнершей. Следующие работы: «Война», «Да, водевиль есть вещь!», «Торжественное обе­щание», посвященное пятилетнему плану, выровняли нашу кривую — неудачу с «Пиковой дамой».

В сезон 1929/30 года нашим первым стационаром был Бетховенский зал, тот самый концертный зал при Боль­шом театре, где я впервые, еще в 1926 году, читал свою работу «Пушкин». В сезон 1929/30 года мы обоснова­лись здесь вновь я довольно прочно, соорудив свой го­ризонт, занавес и свет. Мы работали один раз в пяти­дневку и в довольно неудобные часы — до начала рабо­ты Большого театра. Эти дни проходили для нас как праздники.

Мы приходили в «свой дом», на свою собственную пло­щадку, туда, где рядом звучали голоса оперных актеров, где протекала жизнь такого огромного организма. Подле этого гиганта обосновался самый маленький театр, дерз­новенно проникнувший под его просторную крышу. К этому времени у нас был свой коллектив: актер (В. Н. Яхонтов), режиссер-художник (Е. Е. Попова), пианист (композитор М. А. Цветаев, а впоследствии Е. Э. Лойтер), директор и пантомимический актер (А. Гурвич), помогавший мне в спектаклях. С 1937 года у нас появился и свой завлит (М. Б. Зисельман). Он от­гружал из Библиотеки имени В. И. Ленина необходимую нам литературу и переправлял все в наше распоряже­ние. Этим перечислением лиц, участвовавших в моей твор­ческой жизни, я хочу сказать, что я всегда жил в кол­лективе и усилиями этого коллектива я и приобрел то мастерство, которое отмечалось нашей прессой и зрителями. Я убежден, что одного таланта мало, нужны спе­цифические творческие условия — усилия людей, воспи­тывающих художника и творящих совместно с ним.

Я глубоко благодарен всем моим соратникам, пеле­навшим меня и мои способности и дарования «к долж­ностным отправлениям», как говорил Гоголь в своей по­вести «Шинель». К сожалению, зрители не всегда были в курсе того, что я не один, считалось, что Яхонтов «сам по себе и все может».

Итак, основное было найдено, предстояло воплотить обретенные принципы и методы в конкретной художе­ственной практике, предстояло работать, трудиться, идти дальше, вперед.

В Бетховенском зале шли работы: «Ленин», «Пуш­кин», «Петербург», «Война», «Да, водевиль есть вещь!».

За пять лет я нашел основные положения, утвердив­шие мой творческий путь. Определились принципы теат­ра художественного чтения, был найден метод работы над стихом и прозой, я держал в руках свою драматургию — литературные композиции.

Эти годы были очень плодотворные, годы интенсивно­го творческого труда, исканий и находок. Перечисленные работы легли в основу всего, что мы сделали в последую­щие годы.

В юности я пережил смерть Евгения Богратионовича Вахтангова, я испытал одиночество и ужас потерянной дороги в театр. Этот период бездорожья закончился на­шей поездкой в Грозный. Там, надо считать, я нашел свой путь, там произошло мое «второе рождение». Не будь Грозного, не найди я своего жанра, возможно, я до сих пор был бы актером какого-либо театра.

Но путь был найден, и я понял, что мое искусство богато и полнокровно, что я не променяю его ни на ка­кой театр, что нести в массы книгу — большая честь и в то же время высокая ответственность. Поле деятельности открылось широкое и необъятное...

Но с 1931 года мы снова вошли в полосу неудач. Де­ло в том, что сделанная мной с Поповой «партитура тек­ста» «Горя от ума» не давала мне спокойно спать по но­чам. Мне хотелось, чтобы она прозвучала под светом рампы. «Горе от ума» волновало меня, тревожило, и мы с Поповой приступили к репетициям. Этот период был самым тревожным в моей жизни. Первая попытка взять эту крепость (армия состояла из двух человек, дабы со­хранить диалог) потерпела поражение. «Горе от ума» снова легло на полку моей библиотеки.

Но театр существовал, а вместе с этим и росла труп­па. Задумав поставить роман «Цусима», мы приняли ог­ромное, на мой взгляд, число молодых актеров — пятна­дцать человек. С ними бы позаняться лет пять, а потом на сцену — учить молодых надо с толком и расстанов­кой, не спеша. Однако план и хозрасчет лимитировали.

Итак, ставим, как шла эскадра Российской империи в Японию и там, достигнув ее берегов, погибла.

Я, адмирал Рожественский, веду эскадру. Мой герой совсем не по душе мне. Я бы не вел эскадру, а выстроил новую на Дальнем Востоке. Но я веду ее, согласно исто­рии Российской империи. У меня нехватка людей. Если следовать роману, нужно собрать все театры Москвы, сложить в один театр и плыть к берегам Японии. Мне хочется, чтобы стоял настоящий боевой корабль с пуш­ками, а за ним еще корабли всех московских театров — и пусть одни тонут, а другие ведут бой и стреляют и топят японские корабли.

Об этом я мечтаю по ночам: хорошо бы так поста­вить! Историю каждого корабля раздать разным театрам, и пусть покажут в один вечер, что такое бывшая Рос­сийская империя. Но у меня полтора десятка команды. Они лежат на животах и поют волжские песни, а я слу­шаю и сомневаюсь, достаточно ли это грандиозно. Я со­всем в этом не уверен.

Волнует меня и то, что я взял дотацию. Я не люблю делать долги, я не хочу, как мой отец, «быть в долгу, как в шелку».

Я хочу отвести в сторону Попову и сказать ей: «Да­вай уедем на Дальний Восток строить новую флотилию, только без труппы и дотации. Я ведь когда-то все умел де­лать один.

Ты помнишь, как плыли корабли у пас на потолке, когда мы жили на набережной Невы и делали «Войну»? Эти корабли мне больше нравятся. И ты помнишь, как разводили мосты на Неве, а здесь что-то не так все, как хочется. Наше «Горе от ума» не нужно никому. Его не возьмут в драматический театр. Тем более не возьмут эскадру Российской империи. У них свой план».

Так я хотел побеседовать с ней в уголке, подальше от директора и молодой труппы. Но мы об этом не разго­варивали, было некогда, и, закрыв глаза, продолжали вести эскадру в Японию. Я знал, что тут дело действи­тельно плохо и что середина-наполовину — не выход из положения. Мой директор был человек решительный. Однажды он сказал мне: «Надо, чтобы эскадра быстрее плыла в Японию, она что-то очень медленно плывет, а деньги на исходе». Я заволновался. Я хотел сам стать эс­кадрой, по не решился предложить этот выход из поло­жения. Я был только адмирал Рожественский. Эскадра остановилась в море. Мы стали на якоря и принялись ду­мать, как быть дальше.

Но директор был человек решительный и сказал, что надо ехать дальше.

Мы поплыли и благополучно утопили эскадру, соглас­но истории.

Летом мы ездили по городам и весям. А когда верну­лись, команда была сильно утомлена штормами и непого­дами.

Я отчитывался перед начальством в Доме Советской Армии. Они взяли на себя шефство и даже расходы по постановке. Один добрый военный человек подошел ко мне и сказал:

— Владимир Николаевич! Что с вами, вы, наверно, больны. Зачем вам эта команда? Она не антураж, она не школа, она — бог знает что. Идите, голубчик, и поспите как следует, а потом поговорим.

Я очень обрадовался и отпустил всех на свободу.

Я понял, что разбился в щелки, что ставить роман с пятнадцатью молодцами — это значит прийти в итоге к элементарнейшей инсценировке, при этом с очень при­митивным оформлением, так как на большее не было тех средств, какими располагают драматические театры. И, наконец, я понял, что инсценировка обедняет художе­ственное произведение. Естественность повествования, сохраняющаяся в исполнении солиста, гибнет. Полудей­ствие, полутеатр, полутруппа, полумера приводят к полу­успеху, что порой бывает хуже полного провала. В том, как проваливаешься, есть отрезвляющая нота, сигнал, предупреждающий об опасности. В полууспехе — сниже­ние качества, логический переход в категорию второсортных явлений. Вот почему я считаю полууспех самым опасным для артиста, ибо это деморализует, приводит к неверию в свои силы. А главное, пробавляясь полууспе­хом, привыкаешь к нему, теряешь основную дорогу, по которой некогда шел и творил истинное ценное. Ансамбль чтецов, как показала моя личная практика, уничтожает специфику нашего искусства, потому что каждый из нас несет свой стиль, свою манеру чтения, и так это и долж­но быть, на этом стоит искусство художественного чте­ния. Слияние солирующих единиц невозможно в силу разнохарактерности путей и стилей каждого из нас. Все это познается, однако, не умом, а практикой, постигается в процессе действия, а не в итоге размышлений.

Мои неудачи тесным образом связаны прежде всего с попыткой создать коллектив. Я долго шел на поводу своего тайного желания создать труппу, я все еще нес в себе потребность не быть одиноким на сценической пло­щадке. Я все мечтал, например, поставить в своем театре «Горе от ума», после того как я сделал с Поповой парти­туру текста, и вместе с тем я хорошо понимал, что я тем самым рискую уйти от художественного чтения. Я дво­ился, троился, множился, обрастал соратниками, админи­стративным аппаратом, долгами, неудачами, реквизитом и все еще не терял надежды, что создам свой театр. Повторяю, я смутно понимал, что нарушаются те основы, на которых я уже утвердился. Этот период с 1929 по 1935 год был в некотором роде «смутным периодом», успех перемежался с неудачами. Но отказаться от сорат­ников, коллектива мне не хотелось. Мне все еще вери­лось в здравый смысл моих намерений.

В заключение, подводя итоги, можно, сказать: я потер­пел поражение, изменив специфике искусства художест­венного чтения. Я вышел из круга тех законов и тех ограничений, о которых я уже писал выше. Жалею ли я о том, что прошел достаточно тернистый путь в поисках своего театра? Нет, не жалею. Не жалею, потому что начни я новую жизнь, я постарался бы проверить на практике возможность существования ансамбля масте­ров чтения. Одно время, находясь уже в штате Москов­ской филармонии, мы, ведущие мастера, размечтались о постановке «Бориса Годунова» в концертном плане. Идея заманчива, но, можно ли осуществить такой замысел, мы не знали. Представляется мне, во-первых, что это работа не одного года, это колоссальный труд, и второе: необхо­димо такое горение, которое пронесло бы эту мечту через многие испытания. Все в искусстве, как я уже го­ворил, проверяется практикой. Можно мечтать, предпо­лагать, надеяться, но начать не так легко. В пути, пожа­луй, растеряешь ансамбль и останешься опять в одино­честве. Противоречу ли я себе, говоря об ансамбле? Нет, в данном случае не противоречу. Есть в нашей литера­туре такие монументальные произведения, которые не идут в театрах, которые до сих пор не исполнял еще ни один из мастеров художественного чтения. Вот эти про­изведения, возможно, и могли бы быть подняты коллек­тивом мастеров. В своем театре я работал с материалом сырым, слабым в профессиональном отношении. Созда­ние же «Бориса Годунова» мыслилось ведущими масте­рами. Каков был бы результат, повторяю, сказать труд­но, но на шахматной доске стояли бы не пешки, а бойцы первого ранга. Во всех случаях это было бы поучительно при наличии такого войска. Значительной подпорой яви­лось бы общее мастерство исполнителей, направленное к единой цели.

Как видите, отрицая свой личный опыт, я все же вновь и вновь возвращаюсь к заманчивой мечте, вновь вы­хожу тем самым на путь дерзаний и надежд.

Принято думать, что искусство художественного чте­ния — легкий труд. Наблюдается даже некоторый наплыв желающих заниматься чтением вслух. Вероятно, путают наше искусство с доморощенным чтением у постели больных или скучающих барынь. Из русской классиче­ской литературы мне вспоминаются две «чтицы»: Настенька в «Белых ночах» Достоевского и Лиза в «Пико­вой даме» Пушкина. Одна, как помните, читала своей бабушке русские романы, пришпиленная булавкой к ее юбке, а другая французские романы — графине. Я не хо­тел бы считать их прародительницами нашего искусства.

Я полагаю, что искусство наше ничего общего с диле­тантизмом не должно иметь. И, конечно же, с каждым годом вопрос повышения квалификации становится все более неотложным.

Искусство художественного чтения хотя и молодое, позволяющее искать и пробовать, однако работать в этой области так же трудно, как и писать книги.

Как передать опыт? Как научать? Конечно, школа драматического искусства — это фундамент. Но не фун­даментом же ограничивается представление о доме в це­лом. Не все окончившие театральную школу остаются в театрах: иные становятся киноактерами, другие уходят на радио — работают дикторами, а третьи пополняют наши ряды — становятся мастерами художественного чте­ния. Таким образом, возникает необходимость продол­жать школу, пополнять знания в соответствии с той до­рогой, которая избрана. Очень плохо, когда, избравши своей основной дорогой искусство художественного чте­ния, считают это крушением надежд и чаяний. Плохо по­тому, что нужно по-настоящему любить то дело, которо­му ты отдаешь жизнь, которое дает тебе хлеб. Очень пло­хо потому, что это вносит нудность в жизнь. Если чело­век не любит своей профессии, фантазия его спит, он ро­бок, несмел. Он берет то, что поближе лежит и попроще, не задаваясь творческими задачами большого масштаба и сложности. К этому неизбежно приводит отсутствие во­ображения, уважения к своей профессии. Если художник не смотрит вдаль, работа его в искусстве не дает значи­тельного резонанса, жизнь пойдет по средней колее, без у достижений, даже успехов.

В нашем деле нужна известная изобретательность, подкрепленная чувством времени. Нужно уловить то, что носится в воздухе, является неотложной задачей сего­дняшнего дня. А главное, нужно найти свой самостоя­тельный путь, развернуть, придать блеск своим артисти­ческим данным. Мы, мастера художественного слова, — единицы солирующие. У каждого должен быть свой голос, свой репертуар, своя тема.

Итак, по окончании школы пути множатся, и чем дальше, тем естественнее эти пути удаляются друг от друга, обособляются, приобретают свои специфические черты.

Мастера художественного чтения несут полную от­ветственность за произведение, представительствуют от автора, отвечают за искажение его замысла. Наши вы­ступления по радио увеличивают тиражи книг в десятки раз. Вот почему можно сказать, что наше искусство рож­дает звучащую книгу.

Есть энтузиасты — любители нашего искусства, сре­ди них есть и педагоги и теоретики. Мы же, производ­ственники, распылены. Мы работаем в разных организа­циях и тесным общением друг с другом похвастаться не можем. У нас нет своей постоянной репетиционной пло­щадки. Нет своего собственного концертного зала. Мы чаще всего пристегнуты к колеснице пышных мероприя­тий развлекательного характера. Эксплуатируют нас не всегда удачно, непланомерно и не там, где в нас наиболь­шая нужда.

Слово «халтура» я ненавижу с того дня, как услышал его впервые. Слово «халтура» — мой злейший враг. Мне всегда казалось, что человек произносящий это слово, сам себе дает пощечину. Этот термин принесли на под­мостки концертного дела актеры, у которых и театраль­ные поместья, и угодья, и бутафоры, и гримеры, и зана­вес. Там, в поместье, нужно заниматься «святым делом», а здесь можно «халтурить», даже не гримируясь и не драпируясь в складки занавеса. Здесь можно и в галошах войти и не снять шляпы. Здесь пет Станиславского, в концертном деле нет системы, нет философии искусства в этом разноплеменном и разношерстном товаре. А кто покупает этот товар? Покупает не тот, кто слушает, а тот, кто хочет отчитаться в проведении того или иного меро­приятия.

Концерт — понятие растяжимое. Запасные части всех систем и марок можно сложить — и как-нибудь до­едем до конца пути. Те же, у кого нет своих поместий, бутафоров, гримеров, — те отдувайтесь. А не хотите — и без вас обойдемся. Ваши заявки на «святое искус­ство» — дело туманное. А концертная программа — под­час импровизация, мимолетное вдохновение организа­тора.

— Мы знаем, что у вас есть программа «Тост за жизнь», но нам нужно на пятнадцать минут.

— Мы знаем, что у вас есть восемь глав «Онегина», но у нас тематический концерт, посвященный творчест­ву Пушкина, и ваш метраж — десять минут.

Актер выступил и уехал в свое поместье. Он успеет еще сыграть в последнем акте и с легким сердцем пой­дет спать. Актеры без поместий доиграют свой концерт. Им не привыкать после водевиля играть трагедию. При­нято считать, что им это просто, не впервой. Они умеют входить в «круг» по системе Станиславского, среди пол­ной разноголосицы за кулисами, в комнате, куда приез­жают и уезжают запасные части разных марок и систем.

Искусство художественного чтения переросло рамки концертов. Мастера художественного слова делают цель­ные программы идейной насыщенности и большого куль­турно-воспитательного значения.

Пока что программа и репертуар мастера художест­венного чтения — ото вопрос личной инициативы. Все это рождают и создают у себя на дому, каждый на свой лад. Чтец приносит готовую программу на суд концертных организаций, она может быть принята, может быть отверг­нута — в этом случае вся работа была проделана впустую. А между тем создание каждой программы — процесс чрезвычайно трудоемкий, сложный, а мы, чтецы, — на­род нерасчетливый, расточительно растрачивающий свои силы. Мы ищем, копаем, читаем, увлекаемся и заучиваем огромное количество художественных произведений, не зная, оправдает ли себя этот сизифов труд, услышит ли нас зритель. Множество заготовок, никогда не увидавших рампы, остается в памяти чтеца, в его «кладовых». /

Выпустив, например, два вечера «Онегина», я при­шел к выводу, что программу нужно свести к одному ве­черу. Это была уступка чисто организационного харак­тера. Работы двухсерийных выпусков (первый и второй вечера подряд или через некоторый промежуток), с точ­ки зрения хозяйственных организаций, считались затруд­нительными.

Я мечтал поднять «Мертвые души» так, чтобы шли пять-шесть вечеров, но я знал, что подобного рода работа ляжет на полку. Брать же и строить программу па два ча­са по отношению к такому большому произведению, как «Мертвые души», мне казалось неинтересным и неверным.

Вскоре, впрочем, появились «Мертвые души» в испол­нении Антона Исааковича Шварца. Я это принял как не­которую разгрузку для себя, ибо не сделанное давит. Антон Исаакович выполнил наш долг. Можно сказать, по Маяковскому: мы в долгу перед многими гениальными произведениями русской литературы. Огромные пласты чернозема еще не подняты. Они ждут мастера слова.

Часто, когда хотят похвалить, слышишь: «Вы очень просто читаете». Хочется сказать, что такое «простое чтение», видимо, доступное и убеждающее, складывает­ся из очень многих элементов. Это итог сложного твор­ческого процесса, ведущего к одной цели: воплощению художественного произведения в звучащей речи.

Искусству художественного чтения предстоит боль­шое будущее. Оно будет расти и развиваться уже в силу такого вошедшего в нашу жизнь серьезного фактора, как радио. С открытием радио литература начинает звучать.

Стихи, проза, газета приобретают новое качество, зву­чащее слово входит в обиход. Меня могут слушать в один и тот же час в Москве и на Сахалине, то есть по всей стране.

В. Маяковский в своей статье «Расширение словес­ной базы» писал: «Книга не уничтожит трибуны... Трибу­ну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэ­зии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо гла­зами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэ­зию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру...

«Жизнь искусства», сравнивая кинокартину «Поэт и царь» с литмонтажом Яхонтова «Пушкин», отдает пред­почтение Яхонтову. Это радостная писателям весть: де­шевое слово, просто произносимое, слово побило дорогое и оборудованнейшее киноискусство».

В. Маяковский, сам — это общеизвестно — великолеп­но читавший свои стихи, один из первых отметил зна­чение «просто» произносимого слова, рождение «литерату­ры слышимой», нового, большого искусства — искусства художественного чтения.

В оценке «вы просто читаете», которую нам часто приходилось слышать, видимо, скрывается полное удов­летворение исполнением. Но что подразумевается под этим? Вероятно, слияние формы и содержания, удовлет­ворение именно этой стороной дела. Почему же высшей оценкой является «простое чтение»? В данном случае, надо полагать, подразумевается и техническое совершен­ство, при котором не видно труда, пота, утомления, когда кажется, что так может каждый, даже профессионально не подготовленный человек.

Достигнуть такой «простоты», об этом знают все мои коллеги, не так просто. Это дается нелегко. К такому ре­зультату приходишь с годами, порой десятилетиями практической работы. Оценке «вы просто читаете» мож­но дать более точное определение: мастерство, то есть некая сумма профессиональных качеств.

Ускорить процесс становления можно правильно на­лаженной и непрерываемой работой. Чем больше усилия, тем скорее приходит умение. Общее развитие аппарата: техника речи, сознательная работа над звуком, отшлифов­ка и тренировка голосовых данных — все это приводит к мастерству. Шлифует речь не чтение текста вслух, а те творческие задачи, какие попутно решает исполнитель, работая над художественным произведением. В процессе практической работы я понял, что подойти к текущей литературе можно только через классику — это та шко­ла, без которой нельзя достигнуть мастерства. Стиль авто­ра воспитывает речь, облагораживает ее, обогащает инто­национные краски, повышает исполнительскую технику. Большие писатели — Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов, каждый по-своему, учат исполнителя, обогащая его инто­национную, речевую палитру. Разнообразя репертуар,, обозревая стили, пробуя на звук, исполнитель расширяет свой диапазон, повышает свое мастерство. Таким обра­зом, школа не прекращается, она продолжается на про­тяжении всего творческого пути. Это представляется мне необходимым, ибо, не преодолевая новых, более слож­ных задач, останавливаешься, отстаешь.

В театре существует зависимость от элементов, сум­ма которых приводит актера к высшей ступени мастер­ства. На актера работают художник, бутафор, портной, осветитель, рабочий сцены, у него тридцать три няньки— и все чудеса техники. Актера обслуживает целая армия незаметных тружеников, они готовят его к выходу. В театре, как на корабле, существует определенный рас­порядок и чувство коллективной ответственности.

Если бы задали мне вопрос, каков же наш корабль и чем он отличается от корабля, оснащенного так, как я только что сообщил, я бы ответил: наш корабль если и существует, то лишь в зачаточном состоянии, в стихий­ном росте. В этом, если хотите, наше счастье, ибо нет проторенных дорог, и законы создаются в процессе дви­жения вперед.

А пока что есть мастер художественного чтения, со­лист, несущий звучащую книгу в народ. Слово в его чи­стом виде, могут сказать, — не театр. В драматическом театре, отвечу я, оно действительно является одним из множества слагаемых. Но в нашем театре слово занимает первое положение. Почему, спросят, слово несет в себе театр, если вы стоите и читаете вслух? — В слове, кото­рое я произношу, есть действие, ему и подчинено мое искусство. Я наблюдал воздушных акробатов, которым, я бы сказал, «море по колено». Отсутствие сетки их ни­сколько не смущает. А мне не раз доводилось видеть, как в театре падает актер, если партнер не бросает ему в тон реплику. Жертвы подобного рода не зачисляются в спис­ки увечных. Жонглер ловит тарелочку, в диалогах та­релки бьют беспощадно, — я имею в виду слова, фра­зы, которые повисают безответно, не подхваченные партнером.

Мне издавна хотелось слышать в театре согласован­ность голосов, как это бывает в хорошем оркестре.

Я хотел бы слушать мелодию партий. Тренировка го­лосового аппарата не идет дальше постановки голоса: хо­рошая дикция — и актер обучен.

В артисте умирает виртуоз, в нем погибают какие-то прекрасные возможности.

Площадное искусство на ярмарке откровенно и гру­бо в жесте, в гриме, но там умеют петь петухом, виз­жать поросенком, а кто из современных актеров слушает в лесу простую кукушку, чтобы у нее научиться так дер­жать «ку-ку» и — паузу. В этих повторяющихся звуках кто слышит, как терпки ароматы леса, как поют птицы.

В нашем искусстве нет бутафора, клея, бород, ку­лис, задника. Выход книги на подмостки — дело наших голосов. Выразительные средства — регистры голоса, а вместо гримеров и париков — авторское сообщение о внешности героя. Наши декорации никому не мешают пересечь сценическую площадку: они размещаются /в воображении слушателей. Так называемая жизнь на сцене обязательна для всех, кто берет на себя смелость выходить на подмостки — будь то актер или чтец.

Нести образ можно и без грима. Практика мастеров художественного чтения подтверждает это обстоятель­ство достаточно убедительно. Чтец, выходя на эстраду, приносит с собой художественное произведение. Он не­сет его в себе, это и отличает его от оратора — его на­стройка задана автором. Таким образом, моя внутренняя жизнь тесно связана с произведением. В зависи­мости от программы (Маяковский или Пушкин, До­стоевский или Гоголь) моя «настройка» существенно изменяется. Живя в атмосфере произведения, чтец рас­крывает взаимоотношения героев, в его прямую обязан­ность входит представить их публике. Может ли он «быть» в образе, как это имеет место в театре? Да, мо­жет. Для этого не обязательны партнеры. Чтобы нести в себе многочисленных героев произведения, необходима, быть может, большая четкость, чем в театре. Нужно обладать гибкой психической настройкой, ощущать появ­ление героя тотчас же: мгновенно, в долях секунды. Бы­вает иногда, надо врастать в образ заранее, уже в тех пластах текста, где еще нет героя, где автор только под­готавливает, как бы взрыхляет почву для его появления. Таким образом, чтец несет в себе известную многоплано­вость душевных состояний, чувств, сумму тех свойств, из коих слагаются образы героев, действующих в опре­деленной среде. Среда, атмосфера, место действия — это тот фон, та обязательная закономерность, без которой нет художественного произведения.

Выразительные средства чтеца зависят также от фор­мы литературного произведения, требующей особой при­глядки, особого чувства стиля. Чтец как бы держит в ру­ках перо данного автора. Волшебство художественного произведения возникает не только от естественной жиз­ни действующих лиц, но и от среды, в которой они су­ществуют. Чтец обязан творчески воплощать среду — тогда возникает целое, то есть литература, книга.

Время года, дня, исторические условия, обстановка, место действия, пейзаж, размышления автора даны в описательных страницах, это теряется в инсценировках ро­манов, частично ложится на декорации, частично остает­ся за рамками театрального представления. Напри­мер, такие очень любимые мной строчки из «Евгения Онегина»:

«Морозна ночь; все небо ясно;

Светил небесных дивный хор

Течет так тихо, так согласно...» —

В театре это будет потеряно, художник не сможет пере­дать пленительной музыки пушкинского стиха, слова, ритма. Все это в театре молчит, и все это несет с собой чтец.

Что касается «декораций» — они возникают в вооб­ражении слушателей, я несу их с собой.

Таким образом, перед нами нечто отличное от пьесы, имеющее прямое отношение к нашей области работы, к нашему искусству.

Выходя на сцену, я был лицедеем, несущим в себе многообразность, внутреннюю трансформацию, подкреп­ленную внешним действием, то есть моим физическим по­ведением на сценической площадке. С исключительной заинтересованностью и увлечением я развивал в себе психическую пластичность, которая необходима для во­площения характеров, образов.

Законы театра известны, а законы искусства художе­ственного чтения как будто нет. Вернее, они существуют, но еще не названы. Думая об этих законах, я не раз ста­вил перед собой вопрос: имеет ли право исполнитель выражать свое отношение к художественному произведе­нию? На мой взгляд, это безусловно необходимо, ибо по­могает раскрыть основную идею произведения. Ощущение времени, проникновение в эпоху и наше сегодняшнее от­ношение к описываемым событиям — вот тот узел, из которого рождается исполнительский стиль, то есть трак­товка произведения. Отношение исполнителя к описы­ваемым событиям и героям — момент чрезвычайно от­ветственный, оно должно выражать исторически обуслов­ленные прогрессивные идеи общества, в котором худож­ник живет и творит. Исполнитель в соответствии с замыс­лом может заострять, обнажать, подчеркивать мысль ав­тора, акцентировать ее, привлекать внимание слушателей к наиболее важным моментам.

Прогрессивные идеи существовали и во времена Пушкина, Некрасова, и во времена Горького, они нашли свое дальнейшее развитие и в наши дни.

Приступая к очередной работе, делая композицию или читая книги, я всегда держу в памяти строчки из «Мани­феста Коммунистической партии»: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы клас­сов». Если поглубже вдуматься в любое художественное произведение, отсветы этой великой борьбы, о которой так гениально написали Маркс и Энгельс, обнаружатся тот­час же. Возьмем, например, мою концертную программу «Настасья Филипповна» (фрагменты романа Достоевско­го «Идиот»), не сходившую с репертуара много лет, краткий анализ которой я предлагаю в следующей главе.

**«НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА»**

Во всех своих работах я должен был точно знать: кто я, исполняющий это произведение, каковы мой внутрен­ний образ, моя роль. Так, например, в работе «Ленин» я был очевидцем событий, в «Онегине» я пес образ автора, в «Водевиле» о всех событиях рассказывал Репетилов.

В «Настасье Филипповне» я избрал себе своеобраз­ную партию. Некоторым образом, выражаясь фигураль­но, а не буквально, я изображал метрдотеля очень хоро­шего ресторана, который с удивительной изысканностью, виртуозностью, артистичностью предлагает вкусные блю­да. Я в данном случае с той же ухваткой вкусно подавал «невкусных» людей вроде Тоцкого, генерала Епанчина, Ганечки, Фердыщенко и других.

В романе «Идиот» меня интересовала тема женщи­ны — не встречал ничего мятежнее... Настасья Филип­повна в тесном кругу событий, суть которых: кто силен, тот прав. Силен в данном случае Тоцкий — хозяин ее жиз­ни и всего, что на ней и вокруг нее. Он навещает ее, когда ему заблагорассудится, не спрашивая, желает она его видеть или нот.

Тема человек — вещь отнюдь не умерла с отменой крепостного права. «...Барство дикое, без чувства, без закона» (Пушкин) приняло более утонченный характер, свойственный веку железных дорог, развитию крупной промышленности, цивилизации. Золото и человек в пого­не за оным — вот тема моих размышлений, когда я брал под защиту новую героиню — Настасью Филипповну. Вокруг этой песчинки спекулируют все. И — страшное дело! — моим героиням везет: Татьяну Ларину привезли на ярмарку невест в Москву и прилично, в духе време­ни, продали. Настасьей Филипповной торгуют с откровеннейшим цинизмом. Тоцкий продает ее, сбывает с рук за ненадобностью, как завалявшийся подержанный то­вар. А когда-то, в дни ее молодости, он содержал ее в то­ни лесов, в уединении, как некую жемчужину на дне морском. Он, величайший знаток женской красоты, тер­пеливо ждет, когда она подрастет. И наконец наступает желанный час: и по красоте и по воспитанию она вполне соответствует его утонченному вкусу. Проходят годы. Он приезжает, уезжает, постепенно все реже его появ­ления в «благословенной глуши». И вдруг, совершенно неожиданно Настасья Филипповна появляется в Петер­бурге. Тоцкий не узнает это милое создание, взлелеян­ное им с такой заботой на потребу своего изысканного вкуса.

В ней проснулся некий демон: она вся — боль и не­годование. Вот такой, необыкновенно изменившейся, предстает перед Топким Настасья Филипповна в Пе­тербурге.

С этого самого времени Тоцкий побаивается ее. Это не мешает ему, а в какой-то мере даже побуждает пред­принять некоторые шаги в направлении «продажи с тор­гов» залежавшегося и вышедшего из употребления жи­вого товара. Я, как говорил выше, взял под свою защиту женщину, которая проявила большое мужество, объявив войну Тоцкому и компаний. Мне захотелось вскрыть пружину, на которой в окружающем ее спекулятивном мире держится честь, так называемая совесть, благород­ство души, любовь. Оказалось, существуют красивые «слова, слова, слова», а за ними — лицемерие, цинизм и деньги.

Сервировка этих невкусных блюд должна была быть, на мой взгляд, самой блестящей. Вот почему так безуко­ризненно воспитан и аристократичен Тоцкий во время своего изящного рассказа о красных камелиях — этом самом скверном поступке, который он совершил в своей жизни. И недаром по окончании его рассказа Фердыщенко, рассказавший о том, как он украл три рубля, кричит сиплым басом пропойцы: «Надули, надули Фердыщенко, надули!..» Далеко ему с его трешкой до акул высокого полета.

Я с удовольствием занимался процессом приготовле­ния блюд из этих «благородных» акул, очень вниматель­но и аккуратно препарируя каждую фразу, каждое сло­вечко. Я занимался этим с некоторым упоением, ибо я мстил. Да, я мстил. Здесь, нужно признаться, я шел на поводу у моей подзащитной, я шел по дорожке Настасьи Филипповны, которая, приехав в Петербург, ничем боль­ше не занималась, кроме мести. Вряд ли она и сама пони­мала, что мстит. И оттого, что не понимает, она не теряет своей женской привлекательности. Наоборот, эта почти бессознательная, стихийная месть делает ее необычайно прекрасной, необычайно пламенной, холодной и чистой. Труднее всего ей, которая мстит. Она одна находится, так сказать, в состоянии войны со всеми окружающими ее лицами. Она вынуждена отбиваться направо и налево: от Тоцкого, от Ганечки, от влюбленного в нее Рогожина. Великолепное сражение дает Настасья Филипповна в день своих именин и предполагаемой помолвки с Ганечкой.

Каждое большое произведение с множеством дейст­вующих лиц симфонично. В сцепе именин, когда На­стасья Филипповна гениально разворачивает дуэль с ок­ружающим ее обществом, в этой сцене заглушает все ос­тальные партии партия Ганечки. Сила этого момента за­ключается в той предельной черте, когда буря в оркестре уходит в паузу. Паузу держит Ганечка. Он стоит, скре­стив руки, и молчит. Он неподвижен... А в камине горят сто тысяч,

Весь фокус тут заключается в том, что Тоцкий сбы­вает с рук Настасью Филипповну Ганечке с приплатой семидесяти пяти тысяч. А Настасья Филипповна бросает рогожинские сто тысяч в камин, предлагая Ганечке вы­нуть их из огня — в этом случае деньги принадлежат ему. Она отказывается быть женой Ганечки, она человек, а не вещь, которую можно продать, купить. Вот эту именно бурю и паузу нужно сыграть. Настасья Филипповна мстит, она срывает маски. Она ставит Ганечку в такое унизительное положе­ние, что ему ничего другого не остается, как держать паузу — но брать из камина деньги. А сто тысяч продолжают гореть... Идет дуэль... Ганечка стоит, скрестив руки. Дуэль продолжается... И, наконец, он падает, теряя сознание... Ганечка понима­ет, что дело не в ста тысячах, дело в том, что надо поддер­жать честь корпорации акул, поставить на место эту обе­зумевшую, посмевшую сорвать с них маски. Надо, нако­нец, доказать ей, что: нет... нет... не деньги превыше всего — (совести, чести, любви). И надо, наконец, забыть на эти секунды, что они, эти сто тысяч, горят, надо не по­терять сознание, надо, надо, надо — это уже в конце дуэли, когда Ганечка, весь белый, валится как сноп. Вот чем заполнял я паузу, когда стоял, скрестив руки, а день­ги горели.

Совсем в другом ключе я играл Настасью Филип­повну. Я играл ее на воспоминании о тех встречах с про­винциальными актрисами, когда я еще учился в Ниж­нем. О тех незабываемых Офелиях, Заречных, в которых я бывал так по-детски влюблен, что забывал учить уроки. Помню, моросил дождь. Ярмарка закрывалась. Шли последние спектакли. Гамлет менялся с Лаэртом отрав­ленной рапирой. Сейчас все умрут, сезон закрывается, и, о боже мой, Офелия, моя дивная Офелия уезжает на­всегда.

Как я любил ее — это хрупкое создание! На прощанье я бросил ей на сцену мокрую благоухающую розу, увы,— это все, что я мог подарить ей.

Отъезд Офелии в такой день, когда чуть начинало мо­росить и «гусей крикливый караван тянулся к югу», представлялся мальчику бедой, от которой не спасут его ни синусы, ни Овидий, ни даже положительные и отри­цательные черты Онегина.

Благословенно солнце, показавшееся в день отъезда Офелии; с ним можно было поделиться; оно могло все понять.

И вот уже мы стоим с отцом на вокзале, молча, за­терявшись в толпе. Она появляется на перроне с крас­ным зонтикам, в перчатках, с поднятым воротником паль­то. Моя Офелия, мое счастье!

— Папа, ты не знаешь, что такое ангажемент?

— Это когда актера приглашают играть в какой-ни­будь другой город, — отвечает он с грустью и вздыхает...

Может быть, он тоже любил ее, думаю я. Но мы ни­чего не говорим друг другу, мы молча возвращаемся до­мой. Ветер гнет деревья, по озеру бежит рябь, по воде плывут желтые листья, и нашу Офелию сквозной ветер ангажемента тоже сносит в какой-нибудь город...

Обратный путь с вокзала — мимо афиш с ее именем, мимо оперного пустого театра, мимо цирков и балага­нов, мимо любимых пустырей, мимо волнения ивового побережья...

Медленно звонили ко всенощной. На баржах отбива­ли склянки. И бедный Гамлет — ученик шестого клас­са — садился писать сочинение об отрицательных и положительных чертах Онегина.

Кругом стояло большое одиночество...

Тикали и били стареньким боем девятнадцатого столе­тия часы в столовой. Зажигали лампады.

Будущий лицедей оставляет свои тетради и снова кружит возле театра.

Все давно облетело.

Стоит пустой театр, и в нем гуляет ветер, полощется занавес, коробятся «коньяки Шустова» и «охотничьи ружья Жуковского». Стоят пустые эстрады и «лабирин­ты», залитые зимним солнцем, — все кончилось! Кругом стоит тишина. Я осторожно пробираюсь за кулисы. Здесь ералаш: кусты, скалы, лес, павильоны, пни и але­барды. Я играю Гамлета, мне навстречу приходит «она» с венком на голове...

— Принц!

Я посылаю ее в монастырь, а она повторяет, как за­чарованная:

— Принц!

О, где вы, моя дорогая, отзовитесь? Боже мой, до чего же кругом тихо.

Я не помню, как они играли. Мне тогда казалось, что великолепно... Я играл их неясный облик, понятие: ак­триса. И мне хотелось, чтобы эта актриса гениально ис­полняла роль Настасьи Филипповны.

Это ставило меня в положение режиссера, который руководит актрисой, играющей роль Настасьи Филипповны. Я таким образом держал свою актрису под кон­тролем на протяжении всею вечера. Я хотел, чтобы она не билась в истерике. Не ломала рук. Я хотел, чтобы она была умной женщиной и понимала, что в жесте ее нуж­на легкость, артистичность, ибо она гениальная ак­триса.

Так все время я беседовал с моей актрисой. Может быть, я играл совсем не так, как играли там, в моем дет­стве. Я играл ее, однако, такой, какими запомнил этих пленительных актрис, слившихся в одно совершенное существо, в чистое понятие: актриса. Рядом с этим понятием стояло еще одно: моя гениальная актриса играет роль. Она играет Настасью Филипповну.

Настасья Филипповна — человек. Человек, оскорблен­ный еще в пору своей юности. Значит, оскорбленный на­вечно. И тут я поставил себя в рамки сегодняшнего дня, в котором острее, обнаженнее, чудовищнее, виднее вся глубина ее унижения.

С позиций сегодняшнего дня роман Достоевского можно назвать в некотором роде историческим романом. Такого не найдешь в нашей действительности. И так называемый сугубый психологизм Достоевского нас ин­тересует уже несколько с других позиций.

Как я уже сказал выше, «барство дикое без чувства, без закона» приняло более утонченные формы в духе изящного воспитания господина Тоцкого. На фоне этих более сложных и более утонченных отношений я пока­зал мою подзащитную. Она вела себя как королева, как изволил назвать ее Рогожин. Она, нищая, которую про­дают, бросила в камин сто тысяч. Оставив Ганечке полуобгорелую пачку денег, она уезжает с Рогожиным.

Здесь, к финалу, я перебрасывал мост, заканчивая «Настасью Филипповну» стихами В. Маяковского «Де­шевая распродажа», на мой взгляд, точно выразившими судьбу моей героини, очень близко стоящими к теме моей работы.

«Слушайте ж:

все, чем владеет моя душа,

— а ее богатства пойдите смерьте ей! —

...все это — хотите? —

сейчас отдам

за одно только слово

ласковое,

человечье...

За человечье слово —

не правда ли, дешево?

Пойди,

попробуй, —

как же,

найдешь его!»

**СНОВА О ПУШКИНЕ**

Приближался пушкинский юбилей — сто лет со дня гибели поэта.

С той поры как была сделана первая работа «Пуш­кин» (1926), выпущен «Петербург», в котором прозвучал «Медный всадник» (1927), я стал думать о создании био­графии Пушкина. Г

Трагическая судьба поэта, ушедшего в расцвете сил, меня тревожила, пробуждала исследовательскую жилку, я чуть-чуть не записался в пушкинисты. В нашем порт­феле уже лежали два вечера «Онегина», приближающий­ся юбилей заставил подумать о выпуске этих программ. «Онегина» мы показали через десять лет, после того как оп был сделан — так долог путь от замысла к вы­полнению. Все эти годы роман в стихах как бы созревал во мне, я носил его с собой, не решаясь выпустить.

Кроме «Онегина» мы задумали еще три работы: «Ли­цей», «Болдинская осень» и «Арина Родионовна».

Отталкиваясь от нашего замысла сделать биографию Пушкина, мы взяли первой темой юность поэта. Так родилась новая работа, названная «Лицей». Она начи­налась с лицейских стихов, юношеских, звенящих, ве­селых. Но далее судьба поэта резко меняется. Он со­слан на юг, потом в село Михайловское, куда приезжает к нему Пущин с рукописью комедии Грибоедова.

Можно ли было удержаться и не вставить хотя бы фрагмент этой комедии с тем, чтобы воссоздать день, когда друзья приступили к чтению бессмертного произве­дения!

В последней части этой программы звучали строфы из сожженной Пушкиным десятой главы «Онегина». Я сидел в кресле и, всматриваясь в рукописи, расшифро­ванные нашими пушкинистами, читал их. И, когда я до­ходил до многоточий, обозначающих сожженные места, я медленно и грустно подносил листы к свече и смот­рел, как они превращаются в пепел, — может быть, так делал когда-то Пушкин. В финал вошли все стихи, по­священные лицейским годовщинам. Пушкин писал их ежегодно, и год от года все печальнее и трагичнее зву­чит голос поэта, вспоминающего свою юность, потерян­ных, рассеянных по свету друзей. Если исполнять эти стихи последовательно, они превращаются в большой мо­нолог о несбывшихся надеждах, о сломленных судьбах. Горьким одиночеством веет с этих строк, рассказываю­щих о жизни целого поколения.

Вслед за «Лицеем» решено было выпустить работу «Арина Родионовна», посвященную няне поэта. В этой программе нас интересовала тема: поэт и народ. Мы хо­тели дать стихи, адресованные няне, «Сказки», докумен­тальные биографические материалы. К сожалению, «Арина Родионовна» не была выпущена. Мы не успели сделать программу к юбилею, увлекшись следующей (четвертой) работой — «Болдинской осенью». Этот этап в жизни поэта, связанный с пребыванием его в селе Болдино, перед женитьбой, давно интересовал нас. «Болдинская осень» завершила пушкинский цикл. Пред­стояло проверить, как биография поэта отражается в его творчестве, есть ли переклички. Обложившись томиками Пушкина, перепиской, статьями, мы приступили к ра­боте. К Пушкину я всегда подходил, как к живому че­ловеку. Его личная судьба меня очень интересовала. Томик с письмами Пушкина — неизменный мой спутник, он всегда в моем чемодане. Куда бы я ни выезжал, он со мной. Письма Пушкина раскрывают многие секреты его биографии. Они — наглядное руководство, как отно­ситься к его произведениям. Они — ключ к стихам, поэ­мам, прозе. Без этого томика невозможно осуществить пи одной работы о Пушкине.

В композицию, которую мы назвали «Болдинская осень», входили гениальные маленькие драмы Пушкина, они являлись основой. В ту замечательную осень, перед своей женитьбой, Пушкин писал Дельвигу:

«Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать, име­нуемую цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов. Доношу тебе, моему вла­дельцу, что нынешняя осень была детородна, и что коли твой смиренный вассал не околеет от сарацинского па­дежа, холерой именуемого... то в замке твоем, Литера­турной газете, песни трубадуров не умолкнут круглый год».

Вы слышите, как радостно звенит голос Пушкина в этом коротеньком письмеце. Музыка этих строк звучала потом веселой увертюрой к «Каменному гостю». Вспых­нувшая в Москве чума продлила пребывание Пушкина в Болдине.

«Мы... окружены карантинами... Болдино имеет вид острова, окруженного скалами. Ни соседа, ни книги. Пого­да ужасная. Я провожу мое время в том, что мараю бу­магу и злюсь».

Так, перекликаясь с событиями, возникает тема «Пира во время чумы», которую мы монтировали с пись­мами Пушкина П. Н. Гончаровой. Поэт взволнован, предсказания дерптского студента сбылись. В компози­ции возникает живой рассказ Пушкина об этой запом­нившейся ему встрече.

« В конце 1826 года я часто видался с одним дерптским студентом... Однажды, играя со мной в шахматы и дав конем мат моему королю и королеве, он мне сказал: «Cholera morbus» подошла к нашим границам и через пять лет будет у нас».

О холере имел я довольно темное понятие, хотя в 1822 году старая молдаванская княгиня, набеленная и нарумяненная, умерла при мне в этой болезни. Я стал его расспрашивать. Студент объяснил мне, что холера есть по­ветрие, что в Индии она поразила не только людей и жи­вотных, по и самые растения, что она желтой полосою стелется вверх по течению рек, что по мнению некоторых она зарождается от гнилых плодов и прочее — все, чему после мы успели насладиться.

Таким образом, в дальнем уезде (Псковской) губер­нии молодой студент и ваш покорнейший слуга, вероят­но одни во всей России, беседовали о бедствии, которое через 5 лет сделалось мыслию всей Европы».

И действительно, через пять лет, отрезанный каран­тином от Москвы, Пушкин сочиняет «Пир во время чу­мы». В эту болдинскую осень, 6 сентября 1830 года, тра­гедия окончена.

Я читаю начало — монолог молодого человека, чтобы ввести в суть дела:

«Почтенный председатель! я напомню

О человеке, очень нам знакомом,

О том, чьи шутки, повести смешные,

Ответы острые и замечанья,

Столь едкие в их важности забавной,

Застольную беседу оживляли

И разгоняли мрак, который ныне

Зараза, гостья наша насылает».

Примеряя на голос «Пир во время чумы» (я много лет ношу эту маленькую драму в памяти), я невольно стал лихорадочно перелистывать томик с письмами Пушкина и нашел действительно эти строчки.

«Н. Н. Гончаровой.

Именем неба молю, дорогая Наталья Николаев­на, пишите мне, не смотря на то, что вам не хо­чется писать. Скажите мне, где Вы? Оставили ли Вы Москву? Нет ли окольного пути, который мог бы меня привести к вашим ногам?.. Ясное дело, что в этом году (будь он проклят!) нашей свадьбе не бывать. Но не правда ли, Вы оставили Москву? Добровольно подвергать себя опасности среди хо­леры было бы непростительно».

Они меня вполне удовлетворили, и я пошел дальше, по тексту маленькой драмы до ремарки: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

«Н. Н. Гончаровой.

Итак, Вы в деревне, хорошо укрыты от холеры, не правда ли? Пришлите мне Ваш адрес и бюлле­тень о Вашем здоровье».

Но вот звучит гимн председателя, и снова Пушкин возвращается к мыслям о Гончаровой:

«Наша свадьба, по-видимому, все убегает от меня... Мой ангел, только одна ваша любовь пре­пятствует мне повеситься на воротах моего печаль­ного замка» \*\*\*.

Я рассказал все, что считал нужным, о тревоге Пуш­кина за свою невесту. Не закончив «Пира», я перехожу к «Моцарту и Сальери».

На подвесных столиках вольтеровского кресла стоят канделябры с горящими свечами. Сейчас я буду играть тему зависти — новую тему, прозвучавшую, видимо, в сердце Пушкина в ту благословенную осень, когда он ду­мал, передумывал и поразительно много писал. Мне нуж­но было создать роль великою музыканта Сальери, Сальери, который был другом молодого, очень человеч­ного и совершенно простого Моцарта, обладающего, меж­ду прочим, каким-то непонятным, загадочным свойством природы. Кому, как не великому Сальери, знать, что это за «свойство». Кому, как не Сальери, этому труженику, не понимать, что Моцарт — гений!..

Моцарт — гений, по он, как ученик учителю, прино­сит Сальери только что написанную музыку.

«Нес кое-что тебе я показать:

Но...»

Тут-то и сказывается натура Моцарта, своим «лег­комыслием» возмущавшая до глубины души великого труженика — Сальери.

Но Сальери стоит на страже искусства! Он не пони­мает, как Моцарт может смеяться над своим собствен­ным произведением, как он может слушать музыку в исполнении нищего музыканта.

И когда оробевший Моцарт хочет уйти:

«...Хотелось

Твое мне слышать мнение; но теперь

Тебе не до меня. —

у Сальери вырывается почти стон:

Ах, Моцарт, Моцарт!

Когда же мне не до тебя? Садись;

Я слушаю».

Музыкального сопровождения у нас не было. Мы решали эту сцену так: Моцарт принес Сальери стихи Пушкина «Заклинание». Мы добились здесь особенного скрипичного звучания, предельной музыкальности, очень тонкой нюансировки. Эти стихи по фактуре своей зву­чали как музыка, как бы парили, очень легко и воздушно, выделяясь на фоне текста поэмы.

Сцена вторая. Моцарт и Сальери обедают в трактире.

«Моцарт

За твое

Здоровье, друг, за искренний союз, Связующий Моцарта и Сальери, Двух сыновей гармонии. (Пьет.)

«Сальери Постой,

Постой, постой.. Ты выпил!., без меня?» Произнося эти слова, я выбегаю на авансцену, охва­ченный раскаяньем. Я роняю бокал. Бокал разбивается.

«Моцарт

(бросает салфетку на стол). Довольно, сыт я.

(Идет к фортепиано.) Слушай же, Сальери, Мой Requiem.

(Играет.)»

Вместо «Реквиема» звучит проникновенное стихотворе­ние Пушкина «Для берегов отчизны дальной...»

Мне, современному актеру, чрезвычайно интересно искать штрихи биографии и наблюдать, как они, подоб­но зернам, произрастают в творчество, преувеличивая и необычайно сгущая события, — такова логика идеи и чувств маленьких драм Пушкина, которые, мне кажется, написаны с шекспировской силой.

Хотите, я вам покажу тему «Скупого» в письмах Пушкина?

«Письмо Л. С. Пушкину.

...Изъясни отцу моему, что я без его денег жить не могу. Жить пером мне невозможно при нынешней цензуре; ремеслу же столярному я не обучался; в учителя не могу идти; хоть я знаю закон божий и 4 первые правила — но служу я не по воле своей — и в отставку идти кажется невозможно. Все и все меня обманывают — на кого же надеяться, если не на ближних и родных? На хлебах у Воронцова я не стану жить — не хочу и полно — крайность может до­вести до крайности. Мне больно видеть равнодушие отца моего к моему состоянию — хоть письма его очень любезны. Это напоминает мне Петербург — когда больной, в осеннюю грязь или в трескучие мо­розы, я брал извозчика от Аничкова моста, он вечно бранился за 80 к. (которых верно б ни ты, ни я не пожалели для слуги). Прощай, душа моя — у меня хандра — и это письмо не развеселило меня».

Еще молодым человеком Пушкин познал страшную силу денег. Я не привел это письмо в моей работе ни до монолога Скупого, ни после, но я помнил о нем все вре­мя. Сцену в подвале я исполнял целиком. Тема денег зву­чит здесь довольно мощно. Я склонен полагать, что Пуш­кин в ту осень много думал, как бы подводя итоги перед женитьбой. Я исполнял эту сцену со свечой в руке. На донышке подсвечника лежали два серебряных полтинни­ка. Я играю скупого, и мне достаточно осветить один 1лаз, который смотрит на серебряную монету. Свеча, глаз, две монеты — все очень близко сгруппировано, ни­что не отвлекает внимания зрителя. О сундуках речь идет в пушкинском тексте, поэтому они мне не нужны. Мое отношение к одной монете означает, что я не менее цепко держу все остальные и ни одну из них не соби­раюсь выпустить из своих рук. Две монеты создают звон. Он убедителен. Звон двух монет экономен, чист, выразителен. Все это для меня связалось воедино от од­ного луча свечи, освещавшего только то, что мне было нужно, мою руку — руку скупого.

«Как молодой повеса ждет свиданья

С какой-нибудь развратницей лукавой,

Иль дурой, им обманутой, так я

Весь день минуты ждал, когда сойду

В подвал мой тайный, к верным сундукам.

Счастливый день! Могу сегодня я

В шестой сундук (в сундук еще неполный)

Горсть золота накопленного всыпать.

Не много, кажется, но понемногу

Сокровища растут».

Закончив монолог скупого рыцаря, я переходил к «Каменному гостю». Я играл Дон Гуана, Лепорелло, Монаха, Дону Анну, с большим удовольствием жонглируя основными ролями. Я нимало не заботился о том, что пригласил на ужин статую командора.

Вот я в комнате Доны Анны. Все идет благополучно. Как вдруг: «Входит статуя командора».

Эту реплику я произносил, как слуга, докладывающий о появлении героя.

«Статуя Я на зов явился.

Дон Гуан О, боже! Дона Анна!»

Н. Н. Гончаровой:

«... что же до меня, то я даю вам честное слово принадлежать только вам или никогда не же­ниться...

«...Целую кончики ваших крыльев, как говорил Вольтер людям, которые не стоили вас».

«Статуя

Брось ее,

Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан Я? Нет! Я звал тебя и рад, что вижу».

«...Теперь поговорим о другом (написал Пуш­кин Гончаровой). Когда я говорю: о другом — я хо­чу сказать... Как Вам не стыдно оставаться на Ни­китской во время чумы? Это очень хорошо для ва­шего соседа, Адриана, который от этого большие барыши получает».

Помню как сейчас, сел я тут в свое кресло и, подпе­рев голову рукой, задумчиво так произнес эпиграф к «Гробовщику»:

«...Не зрим ли каждый день гробов,

Седин дряхлеющей вселенной?»

И тут же, помню, подумал: хорош Державин. Торжест­венный старик, торжественна его лира... А потом начал:

«Последние пожитки гробовщика Адриана Про­хорова были взвалены на похоронные дроги, и то­щая пара в четвертый раз потащилась с Басман­ной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом».

Какая проза, подумал я, какая великолепная проза.

«Приближаясь к желтому домику... старый гро­бовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

«П. А. Плетневу

Через несколько дней я женюсь, и представляю тебе хозяйственный отчет: заложил я моих 200 душ, взял 38.000 р., и вот им распределение: 11.000 теще, которая непременно хотела, чтобы дочь ее была с приданым — пиши пропало. 10.000 Нащокину, для выручки его из плохих обстоятельств; деньги вер­ные. Остаются 17.000 на обзаведение и житие го­дичное. ...ради бога найми мне фатерку — нас будет: мы двое, 3 или 4 человека, да 3 бабы. Фатерка чем дешевле, том разумеется, лучше — но ведь 200 руб­лей лишних нас не разорят. Садика нам не будет нужно, ибо под боком будет у нас садище. А нуж­на кухня, да сарай. Вот и все. Ради бога, скорее же! и тотчас давай нам и знать; что все-де готово, и ми­лости просим приезжать; а мы тебе как снег на го­лову» \*\*.

«... Вскоре порядок установился; кивот с обра­зами, шкап с посудою, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина, гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с тра­урными шляпами, мантиями и факелами. Над во­ротами возвысилась вывеска, изображающая дород­ного амура с опрокинутым факелом в руке, с под­писью...».

Здесь я должен оговориться. Вместо подписи: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, так­же отдаются на прокат и починяются старые», я прочел:

«Я поражен, я очарован, Короче, я огончарован...».

Это было очень хорошо принято зрителями, смысл со­поставления дошел, я понял это по смеху и аплодисментам.

«Девушки ушли в свою светлицу, Адриан обо­шел свое жилище, сел у окошка и приказал гото­вить самовар».

«Мой идеал теперь — хозяйка,

Мои желания — покой,

Да щей горшок, да сам большой».

«О боже! Дона Анна! Что там за стук?» (Входит статуя командора. Второй раз.)

«(1 января 1834 года) третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам). Но двору хотелось, чтобы Наталья Нико­лаевна танцовала в Аничкове...».

«...В прошедший вторник зван я был в Аничков. Приехал в мундире. Мне сказали, что гости во фра­ках — я уехал, оставя Наталью Николаеву, и, пе­реодевшись, отправился на вечер к С. В. Салтыкову. Государь был недоволен и несколько раз принимал­ся говорить обо мне: «Он мог бы потрудиться пере­одеться во фрак и воротиться, передайте ему мое неудовольствие».

«Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружен в печальные размышления. Он думал о проливном дожде, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бри­гадира. Многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились. Он предвидел неминуемые расходы, ибо давний запас гробовых нарядов при­ходил у него в жалкое состояние»,

«Государь приехал неожиданно. Был на полча­са, сказал жене: «Из-за башмаков или из-за пуго­виц ваш муж не явился последний раз». (Мундир­ные пуговицы. Старуха Бобринская извиняла меня тем, что у меня не были они нашиты.).

«Еще снаружи и внутри Везде блистают фонари...».

« — Карету Пушкина! Карету Пушкина! Карету Пушкина!

— Какого Пушкина, сочинителя?» Далее я исполнял целиком стихотворение Пушкина «Черпь».

И заканчивал письмом «Ты думаешь, светский Пе­тербург не гадок мне...».

В третий раз входит статуя командора, как грозная тема жандармской России.

У статуи страшные, холодные глаза Николая I. Я читаю последние слова царя, адресованные уми­рающему Пушкину:

«...Если бог не велит уже нам увидеться на атом свете, то прими мое прощение и совет умереть по-христиански и причаститься, а о жене и детях не беспокойся... Я беру их на свое попечение.

Николай»

«Статуя

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она... о, тяжело Пожатье каменной его десницы! Оставь меня, пусти, пусти мне руку!.. Я гибну — кончено — о Дона Анна!..»

(Пантомима: падает в кресло.)

«...Нет, весь я не умру, — душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит — И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит».

Я медленно иду на авансцену. В этом проходе я играю, что годы идут, времена меняются. На площади в Москве стоит статуя Пушкина. Однажды к Пушкину подошел человек и сказал:

«Александр Сергеевич,

разрешите представиться.

Маяковский.

Дайте руку!»

«Статуя кивает головой в знак согласия».

Этим я сообщил, что Пушкин не прочь познакомиться с нашим всеми любимым поэтом Маяковским. Студентам этот финал очень понравился.

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Впервые к «Евгению Онегину» мы приступили в **1927** году. Однако полностью (главы 1, II, III, IV — пер­вая программа; главы V, VI, VII, VIII — вторая програм­ма) выпустили только через десять лет, в 1937 году, при­урочив обе программы к столетию гибели Пушкина.

Когда, вскоре после выпуска «Петербурга», мы с По­повой раскрыли «Евгения Онегина» и вновь как бы про­должили наше знакомство с Александром Сергееви­чем Пушкиным — существом столь живым и обаятель­ным, что он порой затмевал, как нам казалось, своих героев.

— Как читать стихи? — все чаще и чаще спрашивал я, вернувшись из Ленинграда.

Однажды Попова сказала мне:

— «Граф Нулин», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пушкин», «Медный всад­ник» в «Петербурге» — разве ты не умеешь читать стихи?

Но я стоял на своем.

— Ну, как ты все-таки думаешь, как читать стихи? — говорил я тотчас, проснувшись. У пас выработался обы­чай разговаривать о самых запутанных и неясных пред­метах рано утром, часов в шесть-семь. Беседы затягива­лись на два-три часа. В это время мы, строго говоря, не работали, но обсуждали со всех сторон «неясный пред­мет».

Приближалось лето. «Как читать стихи?» продолжало оставаться заманчивой и неясной загадкой. Томики Пушкина неизменно лежали рядом: и на столе, и по­верх одеяла на моей постели. Читались и лирические стихи, и «Медный всадник», и «Евгений Онегин». Боль­шое внимание уделялось черновикам, рецензиям совре­менников Пушкина. Так, заваленный полным собранием сочинений, я и засыпал после утренних бесед.

Наступило лето. Первые жаркие дни. Цветы на ули­цах и опустевшая, покинутая Москва по вечерам.

Я продолжаю быть настойчивым, неугомонным, неот­вязным. Я продолжаю думать об «Онегине», о стихах.

Есть два способа чтения стихов: авторское чтение и чтение исполнительское, то есть актерское, — они проти­воположны.

В чтении поэтов есть своя интонация, подчеркиваю­щая обычно размер и ритм стиха.

В чтении актеров есть тенденция подчеркнуть прежде всего содержание, есть в некотором роде вольное изло­жение формы стиха, сдвинутые ударения, а также свои личные интонации, приближающие стихи к бытовой речи.

Приступая к работе над «Онегиным», я решал задачу, исходя из этих двух начал. Предварительно я вспомнил чтения наших современников-поэтов, которых мне дове­лось слушать, — Маяковского, Есенина, Сельвинского, Пастернака, Светлова, Багрицкого и других. Их чтения были у меня «на слуху». Я улавливал в них свою законо­мерность — логику поэта, обычно укладывающуюся в не­которую напевность.

Я вспомнил также чтение наших ведущих артистов, например, чтение Юрьева в «Маскараде» Лермонтова. Там была своя школа. Специфику этого чтения можно назвать романтическим исполнением, тесно связанным с построением актерского образа.

Примеряя «Онегина» на исполнение, я пробовал чи­тать строфы романа так, как это делали современные поэты, я очень жалел, что никто из нас, моих современ­ников, не мог слышать Пушкина и даже представить не мог его авторского чтения. Я даже пытался вообразить себе, как бы звучал «Онегин» в чтении самого Пушкина. Мне ото было нужно, потому что никто, кроме автора, не мог бы дать верного ключа. Я это знал но собствен­ному опыту, слушая Маяковского.

— Ну, как тебе кажется, так можно читать Пушки­на? Публика не устанет? — спрашивал я Попову, имея в виду авторское чтение, чувствуя при этом, что подчерк­нутая метричность строф вносит элемент напевности и некоторой однообразности.

Я понимал, что это еще не решение задачи. В этом чтении отступали на второй план чисто актерские зада­чи. Нужно было найти среднее.

Все это были еще попытки, известная раскачка. Это еще нельзя было назвать настоящей работой.

И однажды мы все-таки приступили к «Онегину». При­ступили как будто невзначай, забыв, сколько часов и дней прожили «вокруг и около». И с 7ого самого дня мы были втянуты в какую-то увлекательнейшую игру. Забыли обо всем, сомнения загнали в угол, работали беспрерывно с са­мого утра до глубокой ночи. Чаще всего уезжали на весь день в Нескучный сад и там па берегу Москвы-реки, на Во­робьевых горах, ворочали л гак и этак строфы «Онегина».

Солнце заливает дорожки парка. Между деревьями синеет вода. Мы делаем легкую и звенящую первую гла­ву «Онегина».

Блеск первой главы поразил наше воображение и по­требовал с нашей стороны овладения еще одной сту­пенью мастерства. Я имею в виду — овладение онегин­ской строфой, из которых каждая несла в себе свое оча­рование, свое поэтическое дыхание, ритм и темперамент.

Отшлифовкой каждой из строф мы и занялись, погру­зившись с головой только в это занятие и позабыв все на свете.

Была в этой работе большая доза той упоенности пушкинским стихом, которую мы испытали в процессе постижения произведения в целом.

Разработка характеристики главных героев во второй главе тоже заняла у нас немало времени. Здесь началось построение «ролей» — Онегина, Ленского, Татьяны, Оль­ги, то есть глубокое, внутреннее раскрытие этих образов.

Отшлифовке ролей мы уделили очень много време­ни. Пушкинские характеристики, построенные на кон­трастах (Онегин и Ленский, Ольга и Татьяна), полны жизни, естественности, правды. Добиться в исполнении той же контрастности, которая присутствовала у самого Пушкина, было не так просто при наличии стиха, то есть при наличии поэтическою размера.

Как-никак, а размер — четырехстопный ямб — слы­шится всюду. Это не проза, где можно свободно себя чувствовать, а точная, как бы «закованная» форма, в ко­торой развиваются все образы. Нужна тончайшая музы­кальная разработка, продиктованная и подчиненная ав­торской лепке образов.

В первой главе, где представлен светский Петербург, нужны краски большого оркестра, чтобы охарактеризо­вать кипучую, по бездельную жизнь петербургской знати.

Во второй главе люди — герои романа. И какой бы сложной по богатству красок пи представлялась первая глава, как бы ни пленяла она нас, однако вторая потре­бовала еще более ювелирной отделки, ибо она в основном посвящена характеристикам героев, людям и их отно­шениям. Отсюда начинается сюжет.

На фоне русского пейзажа и тихой деревенской жизни все герои видны явственнее, выпуклее. У каждого свое ощущение мира, у каждого своя жизнь — при внешнем однообразии и праздности деревенского бытия. Здесь мно­го воздуха, молока, неба, полей, лесов и досуга.

Вот фон, на котором с исключительной ясностью ри­суется каждый персонаж, вначале соло, затем образуя дуэты и, наконец, сливаясь в некий своеобразный квар­тет. Но событий еще нет. Пока еще представлены лишь портреты, сочно и правдиво обрисованные автором.

Еще и потому трудна вторая глава, что она описа­тельна, место действия — деревня, в которой тишина, покой, размеренная, плавная жизнь, без городской суеты.

Только в третьей главе начало интриги, ее завязка — приезд Онегина в семейство Лариных и знакомство Татьяны с Онегиным.

Не опасно ли так долго держать зрителя без событий? Нет, не опасно. Автор всюду. Нужно только учуять лич­ность автора, который так много, богато и сложно чув­ствует, оттенки его души. Его отношение к миру и к своим персонажам так явственно, что можно взять его в качестве основного, ведущего героя романа.

Автор человек остроумный, дерзкий, умница. Порой он весел, порой затуманивается печалью, порой зло шутит. Но всегда он патриот, влюбленный и в природу рус­скую и в чистоту своей героини (так волшебно вписан­ной в морозную звездную ночь), и в русские снега. Влюб­ленный так, как только могло это быть у истинно русско­го человека с большой душой художника.

Очарованием его личности освещен весь роман, этот знаменитый роман в стихах. И о чем бы пи шла речь, а забывать автора не следует. Это было бы опасно и не­верно.

Итак, завязка: героиня влюблена. «Тоска любви Татья­ну гонит...».

Через сто лот после написания романа Татьяна может показаться девушкой безусловно чистой, цельной, но без полета. Но это может показаться только тем, кто будет оценивать роман с точки зрения двадцатого века, а не де­вятнадцатого, кто утратил чувство той эпохи, того време­ни. Татьяна не только чистая и цельная натура. Она умная, смелая девушка. Ее поступок (письмо к Онегину) по тем временам необыкновенно смелый, рискованный, с точ­ки зрения нравов и обычаев ее времени, говорит о незау­рядности натуры. В Татьяне заложено зерно, из которого родились наши передовые женщины — и декабристки и первые женщины, проторившие дорогу в университеты. Татьяна — духовная сестра не только декабристок, вос­петых позднее Некрасовым, но и Софьи Ковалевской.

В своем письме среди подчас наивного лепета Татья­на бросает такую знаменательную фразу:

«Вообрази: я здесь одна, Никто меня не понимает, Рассудок мой изнемогает, И молча гибнуть я должна».

Оказывается, ей одиноко и тесно в той среде, где она живет, она ищет друга, с которым ей хочется мыслить,— «рассудок мой изнемогает». Идеалом личного счастья

Татьяны является духовная близость с избранником ее сердца. Она ищет глубокого общения с ним. В этом ска­зывается черта нового, черта, характеризующая ее с самой высокой стороны. Так думали, так чувствовали к этому стремились только передовые, мыслящие женщи­ны России.

Далее, отвергнутая Онегиным Татьяна выходит замуж:

«...для бедной Тани

Все были жребии равны...».

Когда Онегин, слишком поздно полюбивший, при­знается ей в этом, она отвергает его. Отвергает не пото­му, что не любит,

«Но я другому отдана;

Я буду век ему верна».

Есть ли в этом отказе от личного счастья противоре­чие ее натуры? Нет, противоречия нот, ибо Татьяна на­столько умна, внутренне богата и чиста, что пойти на обычную светскую связь она не может, а разорвать брак по тем временам дело почти невозможное.

Татьяна продана, подобно простои крепостной де­вушке. Выхода нет. Она это понимает и с полным до­стоинством, мужеством и самообладанием приносит себя в жертву.

Татьяна глубоко проницательна — это цельная нату­ра, высоконравственная. Она отвергает притязания Оне­гина, быть может, любителя тайных связей, которыми кишел так называемый «высший свет», избранное об­щество.

Честность, правда для Татьяны превыше всего. Она понимает, что именно в тот роковой день, когда Онегин объяснился с ней в саду, жизнь проиграна. Счастье про­шло мимо, исправить ошибку Онегина невозможно.

Так ведет себя идеальная русская женщина в начале девятнадцатого века...

Позднее, в конце девятнадцатого века, Лев Николае­вич Толстой вывел другую женщину — Анну Каренину. Она бросила вызов обществу и погибла, будучи совер­шенно одинокой в этой борьбе, ибо даже избранник ее оказался в конечном счете в стане врагов.

Не сомневалась ли Татьяна в том, что Онегин до кон­ца, до последнего дыхания будет вместе с ней, если даже допустить, что борьба с обществом возможна? Не казалось ли ей, очень пристально, очень внимательно рас­смотревшей весь уклад и распорядок его жизни, его ка­бинет и особенно книги,— не казалось ли ой, что он скроен по иноземному образцу светских ловеласов, драпирующих душу в гарольдов плащ с чужого плеча?

Татьяна проникла в глубину его души и прочла то, в чем и сам Онегин не отдавал себе ясного отчета. При большой мечтательности и нежности Татьяна обладает мужественностью и очень ясным умом, она твердо несет свор долю — тяжелую подневольную долю русской жен­щины того времени.

Отойдем от Татьяны и посмотрим, что же представ­ляет собой Онегин, надо полагать, главный герой — его именем назван роман. Характер Евгения Онегина, его личность освещены исследованиями многих литературо­ведов. Онегин, на мой взгляд, приближается к тем слоям дворянства, из которых выходили декабристы. Но Онегин еще не раскрывшаяся личность, он не чуял под собой поч­вы, на которой можно было бы жить деятельно. Он пас­сивен из-за полного отсутствия возможности действовать. Однако бездействие его томит, мучает, как-то внутренне сжигает, и в силу этого обстоятельства он кажется равно­душным ко всему, что происходит вокруг него. Мирная помещичья жизнь, провинциальная, тихая, та самая жизнь, которой тяготится и Татьяна, — вот что окру­жает ого, и все это в конечном счете не является сферой той деятельности, которая увлекла бы его.

Есть десятая глава, которую Пушкин сжег, — она бросает новый свет на Онегина. Эта глава посвящена декабристам не случайно. Вероятно, Пушкин привел бы туда и своего героя. Но дело не только в этом, кое-что раскрывается и в романе при столкновении Онегина с Ленским. «Лед и пламень!» — столь же различны и они — так характеризует их автор.

Для того чтобы явственнее ощутить Онегина, необ­ходимо обратиться к Ленскому. Перед нами юноша с длинными локонами, прелестное создание. Однако Оне­гин во всем с ним не согласен и разногласия-то их и со­единяют. Соединяет их и то, что нет других собеседни­ков в этой благословенной глуши. А Ленский — даже поэт, но поэт, скроенный по немецкому образцу, «с душою прямо геттингенской». Он весь соткан из вздохов, восторженности. Он ничем не прикреплен к русской земле — ив этом его слабость, узость. Онегин понимает, что пышный маскарад, в котором живет Ленский, прикрывает оторванность от родной земли, уте­рянное национальное чувство.

Есть еще одна черта, которую подметил Онегин вЛенском. Поэт проглядел Татьяну — поэтичную и нуж­ную, обратив свои взоры на младшую сестру. Выбор этот характеризует Ленского. Одним словом, Онегин чужд тому миру, в котором живет Ленский.

Находясь в деревне, они различно себя в ней ощу­щают. Ленский живет в мире своих фантастических грез, вывезенных из «Германии туманной». Онегин, об­легчив участь крестьян в той мере, в какой это было воз­можно, продолжает бездействовать.

«В своей глуши мудрец пустынный,

Ярем он барщины старинной

Оброком лешим заменил;

И раб судьбу благословил».

Реальность, которая его окружает, настолько пугает Онегина, что даже сердце Татьяны он отвергает — той Татьяны, прелесть которой он, безусловно, заметил. Еще в тот первый вечер, когда Онегин с ней познакомил­ся, он прочел ее натуру.

На русской земле расцветали различные цветы дворян­ской культуры. О Ленском Пушкин говорил:

«Он из Германии туманной

Привез учености плоды...»

Онегин воспитывался в России, в Петербурге. Воспи­тание его, как сообщает нам автор в первой главе, не блистало особой глубиной:

«Мы все учились понемногу

Чему-нибудь и как-нибудь...»

Однако в Онегине чувствуется природный ум, наблю­дательность, склонность к размышлениям и собственным выводам. Именно это и могло привести его на вечера воль­нодумцев, будущих декабристов. В первой главе Пушкин представляет его отчасти даже своим другом.

Дальше мы замечаем, что автор в своем романе живет полнее и откровеннее; порой кажется, что он высказы­вается за Онегина. Свои взгляды на общество, на суету мирскую, он раскрывает со значительно большой откро­венностью, нежели это делает герой романа — Онегин. В Отступлениях автора явственно сквозят оценка жизни, жизненного уклада, обычаев, нравов. Всюду автор успе­вает высказать свое мнение о том или ином явлении, выразить свою точку зрения на тот или иной предмет. Онегин значительно замкнутее и сдержаннее. Однако свет авторских рассуждений как бы падает и на Онегина. Отделяя себя от своего героя, автор все же не говорит о своих разногласиях с Онегиным, как это он делает но от­ношению к Ленскому. Онегин — явление времени, и знак равенства между Пушкиным и ого героем, конечно, ста­вить нельзя, ибо поэт — человек дола, своего писательско­го долга, а герой его бездействует, как и многие молодые дворяне начала девятнадцатого века. Они делаются как бы типическим явлением и становятся, таким образом, объектами наблюдения автора.

Во второй главе противопоставлены характеристики двух героев романа: Ленского и Онегина. Характеристи­ка Ленского не лишена очарования, но сквозь это очаро­вание просвечивает некоторая доза авторской иронии. Ленский не самобытен. Его чистая и искренняя востор­женность — выписная, она привезена с чужих берегов, и эта черта его раздражает Онегина.

Однако можно ли сказать об Онегине, что он до кон­ца русский, самобытный? Он носит маску человека трез­вого, рассудочного — он размышляет об экономике, все взвешивает холодным умом. Все это в Онегине, конечно есть. Онегин чужой здесь, на природе, среди небогатых русских помещиков, которые как умеют сидят на русской земле, засевают поля с помощью крепостных и как-то так ведут свои хозяйства, «ни шатко, ни валко», не размыш­ляя о реформах и не мечтая о лучшем будущем. Жизнь течет тихо и устойчиво. Здесь «далеко но летают», ездят друг к другу в гости, пьют чай и брусничную воду. И вот здесь-то, на этом тихом и благодатном поле, встретились два представителя различных культур. Они ничем не за­няты, много беседуют, спорят на досуге и незаметно при­вязываются друг к другу.

На этом мирном фоне и суждено развернуться дальнейшим, вскоре последовавшим событиям. У Ленского (как полагает и сам автор) больше основания врасти в этот быт, нежели у Онегина, ибо он восторжен, сенти­ментален и некритичен. Онегину же суждено сделаться странником, человеком, склонным к критическому обо­зрению мира. Не отдавая себе ясного отчета, он что-то ищет в жизни и не находит.

Мы знаем, что Пушкин был глубоко взволнован гроз­ными событиями, разразившимися над Россией. Восста­ние декабристов потрясло все общество.

Когда работаешь над произведением, то приходишь в глубинному анализу и подчас выходишь за рамки, куда-то дальше. Уходишь в письма Пушкина, в его биографию, собираешь осколки вокруг романа, тем более что автор, широко и откровенно живущий в своем произведении, дает основание протянуть нить дальше. Перешагнув ро­ман, хочется присмотреться к личной биографии поэта, и невольно мысль ищет продолжения романа. А не мог ли Онегин примкнуть к декабристам, и, что еще фанта­стичнее, не соберется ли за ним Татьяна в путь, как это делали многие русские женщины? И сколько еще глав нужно было написать Пушкину, чтобы завязать новые сюжетные узлы? Конечно, домыслы остаются домыслами, однако в них есть логика, и, может быть, историческая логика, если уйти за рамки романа и ощутить время, в которое жил Пушкин. Ученый строит свои выводы на документах, а художник имеет право фантазировать — это необходимо в творчестве.

Когда нас с Поповой озарила эта мысль, было ощу­щение такой правды, так все логично стало, как будто это сказал нам сам Пушнин. Эти догадки остаются до­стоянием творческого процесса, их никак но вынесешь на трибуну.

Наступает стадия, когда наполнитель обязан уйти обратно в рамки романа и этим ограничиться. Но такая работа фантазии, «свободной и раскованной», смелые предположения помогают понимать героев, выведенных Пушкиным. Эти домыслы ложатся в подспудное — под­тексты. Они помогают помимо личных судеб ощутить историческую палитру романа, углубить его обществен­ное звучание. Возвращение в рамки романа будет обога­щенным, насыщенным и углубленным, и мир, в который тебя уводит автор, покажется более обширным и значи­тельным.

Будут ли знать зрители об этих вольных, если хоти­те, прогулках за рамки романа, которые мы допускали с Поповой, свободно дописывая роман, вернее, как нам ка­залось, угадывая, а порой фантазируя за автора? Нет, ко­нечно, зрители об этом не будут знать. Однако такая но­вая трактовка образа сразу настораживает, зритель чует это новое, хотя, может быть, и не совсем точно знает, в чем оно, откуда оно идет. Наконец, нам, или мне, как ис­полнителю романа, это очень нужно.

Нужны такие вольные домыслы, предположения, не­которая игра воображения, обогащающие образы, проник­новение в суть времени, когда вдруг ощущаешь скован­ность автора, перо которого порой останавливалось и не шло далее.

Полуоткровенность Пушкина, недоговариваемость ощущаются всюду. В его милых отступлениях о том о сем — есть много горечи, есть недовольство временем. Его крылья обрезаны, и муза его, порой умолкая, не дого­варивает о том, что хотелось бы сказать автору. Чувст­вом острой горечи по поводу утрат («О, много, много рок отъял!») полны последние строфы ого романа. Он ставит в них не точку, а скорее многоточие между строк.

Таков ого пленительный роман в стихах, где любовь и горечь любви, разрушенной и несостоявшейся, — на фо­не не менее горестного времени. Эта пронзительная лю­бовь к природе и родине, эта чудесная русская женщина среди снегов, а затем в тесноте светских балов, этот страшный, нелепый поединок двух друзей и Онегин, не­ведомо где сложивший свою голову, ушедший в неизвест­ное, — все, все в нем поет на такой тонкой струне отчая­ния и безысходной печали, что вряд ли можно найти дру­гое подобное этому произведение со столь точной обри­совкой эпохи.

**Работа над стихом**

...Это началось фактически с нашей встречи в 1921 году в Кисловодске и в 1922 году в Москве, когда она приехала ко мне. Особо же приметным влияние По­повой на мое творчество делается несколько позднее и относится к 1925 году — к периоду, когда создавались работы «Ленин» и «Пушкин». В последней работе это влияние приняло уже чисто режиссерский характер. Пройдя сквозь горнило «Петербурга» с участием в ка­честве режиссера С. И. Владимирского и выпустив рабо­ту в свет, мы вновь остались вдвоем. На свободе мы и за­нялись «Онегиным». Тут я прошел еще одну школу — школу специальной и планомерной, очень вдумчивой под­готовки прежде всего текста. Чтение романа «за столом» было довольно длительным, и здесь Попова сыграла осо­бую роль. Характеризовать ее можно следующим образом: она была моим партнером в процессе репетиций, то есть участвовала вместе со мной в формировании строф в ис­полнительском ключе.

Почему это было возможно? Потому что мы вместо с ней проделали всю ту огромную работу над текстом Оне­гина, письмами Пушкина, трудами пушкинистов, о кото­рой я говорил выше.

«Онегин» — произведение, как я уже говорил, плени­тельное, в нем есть необычайная притягательность не только в мыслях и чувствах, но и в красоте русской речи, особой музыкальности стиха, которая завораживает так, что и оторваться невозможно.

Мой партнер по работе обладал тонким слухом и умел подчеркнуть музыкальную сторону произведения, той или иной строфы.

Так, в процессе нашей работы был первый слой, ко­торый потом сгладился, отошел и заменился вторым. Пер­вым слоем я называю поэтическое чтение «Онегина», как если бы «Онегина» читал поэт, может быть, сам автор. Мы не боялись вначале ощущать только стихию стиха. В данном случае нам нужна была и особая тренировка — пройтись по роману в стихах, а не в прозе.

Есть исполнители, которые боятся стихов, боятся то­го, что стихи якобы будут преобладать над логикой и мыслью. Читая стихи, они стараются прежде всего под­черкнуть эту самую логику и мысль, подчиняя ей размер стиха и, следовательно, нарушая его. В погоне за «ло­гикой» и «смыслом» теряется ритм, интонация поэта, я бы сказал, в корне уничтожаются все особенности этого вида искусства. Нарушив ритм, нарушаешь смысл.

Была и у меня боязнь «запеть» в стихах. Но, подчи­нившись природе стиха, я почувствовал красоту речи, ес­ли хотите, музыку ее и пришел к полноценному раскры­тию слова. А слово потянуло к содержанию, к мысли и логике.

Мысль выражается словами. Прочувствуйте структу­ру слова до конца, вдумайтесь в него — и вы выразите мысль. Почему пианист отрабатывает музыкальную фра­зу? Ему нужно отработать ряд звуков, а главное, найти взаимосвязь этих звуков. В каждой фразе есть начало, развитие и завершение.

В стихотворной строке есть тоже свои интонационные колебания, подобные тем, какие существуют в прозаиче­ской фразе. В стихе — более закованная форма, здесь в порядке слов на учете каждый звук.

Недаром говорится, что стихи близки к песне.

Мне кажется, что полюбить родной язык и ощутить его богатство, его красоту можно только через стихи, ощу­тить полностью, в самой высокой степени этого чувства.

Стихи — это гимн тому языку, на котором они сочиня­лись. Это приподнятая, праздничная подача языка, это восхваление и чувство гордости: «Я говорю на русском языке». Конечно, и другие поэты других стран и наро­дов, вероятно, то же самое испытывают по отношению к своему языку. В некотором смысле поэты — хозяева язы­ка. Я не хочу отнять этого у прозаиков, но поэты обла­дают особой стройностью речи, продиктованной размером стиха, рифмой, и потому их строка приобретает звон. Не­даром говорится: звучные стихи.

Работа над стихом необычайно повышает технику ре­чи. Как гаммы или сольфеджио обязательны для певца, так и чтение стихов обязательно для мастера художест­венного чтения. Стихи повышают его исполнительскую культуру, развивают его аппарат, укрепляют голосовые связки, заставляют правильнее дышать, шлифуют его речь, совершенствуют дикцию. Все это я проверил на самом себе в процессе длительной работы над «Онеги­ным».

Я всегда читал стихи, всегда чувствовал к ним вкус, но я любил также слушать, как читают поэты. В чтении автора я находил дополнительные ценности, открывал маленькие секреты, а иногда даже и больше. Я явствен­нее ощущал структуру стиха через интонацию автора. Другое дело, что не всегда поэты обладают сильными го­лосами, не всегда, вернее, очень редко, они — исполните­ли своих стихов, как был им Маяковский. Но для меня они во всех случаях являются законодателями чтения стихов: они их пишут, они их лучше понимают. В чтении поэтов всегда есть интонация, то есть известное звучание стиха, мысль выражается ими в определенной форме, с которой нужно считаться.

В процессе работы с Поповой мы в равной степени шли по дорожке, несколько новой для нас обоих. Я имею в виду то обстоятельство, что мы никогда еще так углуб­ленно, так подробно не анализировали текст со стороны его звучания.

Может быть, некоторым читателям покажется спор­ным первый этап моей работы над «Онегиным», то есть как бы отдача себя во власть стиха, погружение в эту стихию и подчинение ей. Этот этап опасен, если дальше никуда не идешь и считаешь его заключитель­ным.

Конечно, я не навязываю метод работы: у каждого исполнителя своя технология творческого процесса. Мне на первом этапе бывает легко и вольно, как птице. Я про­бую произведение на голос. Я еще беззаботен. Я не подо­зреваю, что автор приготовил мне своего рода «капкан», что на каком-то периоде моего вольного пения я неожи­данно попадаю в этот самый «капкан», и никуда мне уже не деться от произведения — я привязан к книге.

Однако этот вольный период немало дает: он дает некоторую привычку к произведению, полное знание структуры его. У художника появляется смелость в об­ращении с литературным материалом. Исполнителю очень важно не оробеть: можно благоговеть, но робеть нельзя ни в коем случае.

Это чувство — самое опасное для художника.

Робость сковывает фантазию и волю. Робость всегда пассивна. Я знаю многих исполнителей, которые очень боятся «заболтать» текст: они смотрят на произведение молча и мысленно обозревают его.

Это допустимо, но на очень короткий отрезок време­ни. Необходимо контролировать звук. Молча чувство­вать, молча переживать можно очень сильно и верно, а когда дело дойдет до звучащего слова, здесь может прои­зойти полная катастрофа, настолько несоответственен будет внутренний замысел с техникой исполнения. Тех­ника может отстать, особенно в стихе, если иметь в виду звон стиха, поэтический строй его.

Бывает обратное явление. Бывают звонари, не уме­ющие чувствовать. Они останавливаются на первом этапе работы, они лишены фантазии видения, они еще не во­шли в глубь произведения. Они скользят по поверхности, произносят вслух, не думая и не чувствуя.

Я предпочитаю тех, которые боятся «заболтать» текст, в этом я вижу потребность войти в мир произве­дения. Они на более правильном пути, можно и с этого на­чать. Но нужно контролировать надуманное, почувство­ванное произнесением текста вслух. Нельзя забывать о форме произведения, необходимо свыкаться с этой фор­мой, полюбить и не бояться ее, почувствовать стиль, логическую закономерность повествования, сладкотворного, а не прозаического.

Вот почему полезен первый этап — в нем привы­каешь жить в рамках размера, я имею в виду стихотвор­ный размер. Хорошо, если уже па этом этапе будущий исполнитель почувствует вкус к так называемому произ­несению, почувствует объемность речи, объемность слова.

Этот процесс, не будучи пойманным на первом этапе, может прийти па втором, но это необходимо.

Ни в коем случае нельзя к первому этапу работы при­ходить с заранее решенным замыслом пли, еще более то­го, вступать в конфликт с автором, выдвигая свою соб­ственную точку зрения. Такого рода работа заранее обре­чена на неудачу. Нет, будьте добры, идите на поводу у автора — не вы сочинили произведение, а автор его со­чинил. И вам следует прежде всего очень добросовестно прочесть автора, не только прочесть, но и увидеть его мир, познать всю глубину его чувств.

С одной стороны, я как будто говорю о технике, о произнесении, о выразительности, а с другой, оказывается, что это самое произнесение и выразительная подача сло­ва тесным образом связаны с чувствами и с теми актер­скими задачами раскрытия образов, без которых не при­готовишь работы.

Отдавшись движению стиха, мы пришли к видению, к накоплению зрительных образов, раскачавши слова, мы раздвинули их символику. В некотором роде мы пере­жили сочинительский период романа, такой период, ког­да кажется, будто автор рядом с вами сочиняет, а вы на­блюдаете и волнуетесь его волнением. Итак, наступает второй этап работы — «сопереживание» и пребывание в том мире, какой возникал у нас при чтении «Онегина». Это еще период поисков вольной импровизации, свобод­ных этюдов, приглядка к тому, что тебе мерещится в итоге работы, легкий полет фантазии, о которой говорил Пушкин:

«И даль свободного романа

Я сквозь магический кристалл

Еще не ясно различал».

Началась прогулка по роману. Петербург, переезд вместе с Онегиным в деревню, деревня. Я не знаю боль­шей прелести, когда в процессе такой работы атмосфера художественного произведения становится реальностью, воспринимаемой с исключительной глубиной.

С этого момента наступает свободное общение с тем «миром», в который тебя окунул автор.

Но с этого момента возникает и самоконтроль, как бы обратное действие: познавши атмосферу, дух, обстановку, образный строй произведений, начинаешь контролировать, отсеивать, отбирать и примерять па свой голос и на себя в целом. На втором этапе вы сопереживаете ту творче­скую горячку автора, когда его обступает огромный мир, и он, может быть, только сотую долю высказал на бумаге, а многое-многое осталось вокруг него и в нем самом невыписанным.

Вот на этом этапе возникает чтение между строк. На этом этапе невыписанное автором угадывается, присут­ствует. Это и есть те нити, ведущие за рамки романа, о которых я говорил выше. Это и есть те нити, которые при­водят исполнителя к изучению эпохи, биографии автора — тот дополнительный капитал, та разведка в общественную среду или исторические обстоятельства, при которых ро­ждалось художественное произведение.

Таким образом, техника речи идет нога в ногу с зада­чами эмоционального порядка и освещается именно эти­ми задачами. Эта техника может видоизменяться, когда художник берет под контроле все произведение в целом, когда он, прекрасно изучив мир автора, прошел через горнило сопереживания, начинает думать о личном вопло­щении произведения, о его подаче.

Это будет третий и заключительный этап работы. Из зачарованности миром автора выходишь сознатель­ным художником, отвечающим за каждый нюанс своей работы. Возникает свое личное отображение произведения. На этом этапе исполнитель отнюдь не уходит от автора, он в дружбе с ним. Он очень хорошо знает произ­ведение, знает его во всех тонкостях сюжета (и в доста­точной степени), полюбил положительных героев, осудил отрицательных. Одним словом, он уже подготовлен к воплощению произведения.

Мы добивались характеристик ярких, определенных, отнюдь не карандашных зарисовок и даже не акварель­ных рисунков. И пока еще не думали о мизансценировке, и о подаче, то есть о том, как это будет выглядеть в оконча­тельном виде.

Однако мы не хотели забывать и не забывали, что Онегина нужно вынуть из литературного ряда и прибли­зить к театру. Нужно моим исполнением, интонацией бро­сить театральный свет, дать игру бликов на фигуры, на героев — сделать тем самым их крупнее и зримее.

Можно ли говорить, что подобного рода прицел приве­дет к известной грубости и схематичности театральных холстов? Нет! Не об этом идет речь, меньше всего об этом. Речь идет о музыке стиха и порой об очень нужной нюансировке онегинских строк и строф с сильными и яркими акцентами там, где это нужно.

Вот в этом смысле мой режиссер и был моим руководи­телем. Он подал мне мысль в такой транскрипции: с уста­новкой на театр. А слово театр меня всегда вдохновляет. Все его магические атрибуты меня волнуют. Не столько холсты и костюмы, сколько свет рампы, игра огней и шелест раздвигаемого занавеса. Я всегда могу существовать в этой атмосфере, шить. Она приводит меня в состояние хорошего волнения, состояние праздника.

Итак, мы взяли ощущение театра изнутри и бросили свет театра на весь роман. Это не означает, что мы уходи­ли в оперу и оттуда черпали какие-то ассоциации. Совсем наоборот: оперы мы боялись, влияния Чайковского избе­гали. Опера — это особое самостоятельное и закончен­ное произведение, значительно чаще звучащее, чем роман Пушкина. Мы же держались ближе к автору, к перво­источнику.

Этот чудесный и неповторимо гениальный первоисточ­ник мы и хотели отразить. Ощущение театра с его силь­ными эффектами, подчас грубоватыми, но в своей основе магическими, мы перенесли в подачу текста, с тем чтобы под светом рампы заиграли грани этого незримого театра, населенного живыми образами.

Можно, например, подавать «литературно», то есть чи­тать выразительно характеристику героя, рассказывать о его поступках, мыслях, чувствах. Мы же стремились воплотить образ, сделать его зримым, явственным, при­сутствующим, действующим. Кроме того, мы давали и наше отношение к молодому поэту так, чтобы он весь, с головы до ног, был зримым, как бы существовал в трехмерном пространстве. Все это оказалось возмож­ным — без грима, без костюма, партнеров, опираясь только на слово.

Роман полон драматизма. В нем действуют живые люди. Подчинить этот драматизм театральной силе, глу­бине и заостренности образов казалось нам возможным и необходимым. Звучащая литература, то есть исполняемая вслух, приобретает особую дополнительную силу, конкурирующую с любым театром любого направления.

Читать роман про себя или даже вслух, с листа, можно так, как вообще читают литературное произведение автор или писатель. По роман, выученный наизусть, исполняе­мый на аудитории, правильнее приближать к театраль­ному искусству. Разумеется, я говорю не о той специфике театра, которая прежде всего приходит в голову, то есть к инсценировке. Но предварительная работа над романом близка к работе над ролью.

Как и театр, работающий на большой зал, заполнен­ный народом, так и мастер художественного чтения имеет дело с тем же заполненным зрительным залом. Его голос и его техника, его внутренняя жизнь также рассчитыва­ются па большое пространство. Самые тонкие нюансировки должны долетать до последнего ряда зрительного зала, и здесь нужна большая техническая оснащенность, гиб­кость голосового аппарата. Но этого мало. Чтобы охватить полностью все пространство, не работать на крике, на голом звуке, держать паузу, держать льющийся, не на­пряженный, естественный, доходящий до последних ря­дов звук, необходимы большая и полная внутренняя жизнь актера, свободное пребывание в мире, им создан­ном, умение держать в себе и чувствовать весь комплекс — сюжет, образы, характеры, природу. Необходимы гибкое перевоплощение, ощущение романа как цельного музы­кального произведения, из которого не вынешь ни одной ноты, ни одного нюанса. И, наконец, восхищение и на­слаждение процессом перевоплощения.

Без совершенной техники осуществить такого рода замысел нельзя.

Проделанная нами работа над стихом способствовала рождению «вокальности» чтения — этого, на наш взгляд, высшего рубежа в искусстве художественного чтения.

Стихи дают широкое ноле для приобретения техники речи. Мы увидели, что можно тянуть гласные, опираясь на согласные, отчего слово в целом приобретает полноту, объемность, протяженность и сценичность, а главное, подчиняется тому состоянию, той актерской задаче, ко­торую в данный момент решает актер.

Обидно, что я долгое время специально не работал над стихом. Я исполнял стихи интуитивно — всегда не как прозу. Но в этом исполнении не было той оркестровости, к которой я пришел много позднее. Я бы сказал, что я схематичнее исполнял стихи, не ощущал потребно­сти отрабатывать каждый звук. В лучшем случае я делал сразу строфу, например, онегинскую строфу. Потом я увидел, что можно делать четверостишие.

Углубляясь в работу, я уже начал понимать разли­чие между первой и второй строчками, и как первая относится ко второй, и как первая перекликается со вто­рой и третьей.

В дальнейшем я понял, что можно работать над соотношением первого слова в строке к третьему, как между нижи будет звучать второе и с каким результатом я приду к концу строчки, а затем перейду на следующую. Но уже совсем особое состояние я испытал — состояние почти высокого вдохновения, — когда я анатомировал каждое слово в отдельности. Тогда только я понял, что не все ноты пел и что не все инструменты в оркестре звучали.

Лето и осень 1927 года можно назвать плодотворней­шим периодом нашей работы. Бывают в жизни творче­ского работника счастливые находки. Трудно сказать, почему иногда «на ловца и зверь бежит», но в то что мы очень остро ощущали, что такое стихи.

Вспахать стихотворную форму и трудно и доблестно. Выше я назвал три этапа. Кратко их можно сформули­ровать так:

1. Врастание в стихи, то есть освоение поэти­ческой структуры произведения. Отдать себя па волю стиха свободно, легко и непосредственно необходимо хотя бы для того, чтобы иметь возможность проверить — вот это произведение меня пленило настолько, что я беру его в работу.

2. Проникновение в мир автора, освоение идеологической стороны произведения, изучение сюжета и действующих лиц.

3. Отражение, то есть воплощение художественного произведения.

Все эти три этапа одинаково важны, неизбежны, все они незаметно и естественно должны переходить из одно­го в другой по мере потребности такого перехода, по ме­ре желания идти вперед; я подчеркиваю «естественный переход» потому, что предполагаю известную непосредственность творческого процесса. Этим я хочу сказать, что творческий процесс опасно механизировать рассудочны­ми домыслами. Ваша задача с непосредственностью ис­креннего и впечатлительного человека читать произведе­ние автора.

Анализ, который я сейчас делаю, пришел много по­зднее, а в то время, когда мы работали над «Онегиным», нам был еще абсолютно не ясен метод работы, ход твор­ческого процесса.

Присутствие Поповой мне было ценно в высшей сте­пени потому, что ею, как и мной, руководил не рассудок, а чувство.

Между нами не было старшего и младшего. И никто из нас не претендовал на роль старшего. В Поповой я ценил непосредственность, большую впечатляемость и способность создавать творческую чистоту, изолирующую от внешнего мира. Согласованность наших действий ред­ко нарушалась. Споров не было.

Инстинктивно мы заботились о том, чтобы роман не утратил полнозвучия, не ушел в камерность, в комнатность, в интимность. Инстинктивно мы все время помни­ли о наших будущих зрителях, о заполнении звуком аудитории — это ложилось не только в силу моего голо­са, а скорее врастало в трактовку образов.

Так мы подходили к основам сценической речи, о ко­торой писал Константин Сергеевич Станиславский.

Уже на первом этапе вы наталкиваетесь на секреты, улавливаете сущность сценической речи, слышите мело­дию стиха: не нужно бояться закреплений — нужно про­бовать и искать в этом направлении.

На втором этапе, по мере углубления в мир автора, по мере видения этого мира, ваши подчас вольные упраж­нения станут подчиняться чисто актерским задачам.

Эта найденная вами и обогащенная видением техника сценической речи поможет воплощению произведения в целом, облегчит вашу задачу. Заговорят и углубятся чув­ства, и сценическая речь, освещенная ими, сделается проводником вашего художественного замысла. Нельзя говорить о каком-либо мастерстве, а также об актерском мастерстве без техники, без виртуозности.

Красота звука нужна не только скрипке, по и челове­ческому голосу. Работать только на регистрах недоста­точно, на повышениях и понижениях — то же самое. Тре­буется вокальное звучание всех регистров вашего аппа­рата. Исполнитель, не знающий этого, обкрадывает свои возможности: он может глубоко чувствовать, но не суме­ет это выразить.

Как мы добивались выразительности, музыкальности стиха, вокальности звучания? Необходимо подробно оста­новиться на третьем этапе — самом ответственном, завер­шающем работу. Я не могу, конечно, утомлять читателя разбором каждой строфы, я беру наугад, чтобы показать метод нашей работы.

Существует мнение, что слово наполняется, если най­ти творческую задачу, если жить, волноваться, чувство­вать и мыслить, логически следуя содержанию произве­дения. Я бы сказал, верно, — безусловно, появляются краски и даже нюансы, но это еще не все. Необходимо до конца осознанное отношение к тому материалу, с которым мы работаем, то есть к слову, которому мы служим и ко­торое нас ставит в ряды мастеров художественного чте­ния.

Работая над стихами Пушкина, я стремился к овла­дению словесной тканью, к сознательной подаче слова со всей ответственностью и полным, я бы сказал, исключи­тельным вниманием к его фонетической природе.

Возьмем хотя бы такие строки:

«Уж темно: в санки он садится.

«Поди, поди!» — раздался крик;

Морозной пылью серебрится

Его бобровый воротник...».

Здесь все дело в моем ощущении действия: движения са­ней. Конечно, рисунок ясен, он достаточно как будто нагляден у Пушкина. Тем более он требует тщательного анализа.

Состояние исполнителя: упоение быстрой ездой. Сани несутся, и мы едва успеваем увидеть только бобровый воротник, посеребренный морозной пылью. Эти крупные планы кинематографического характера у Пушкина пора­зительны; их явственно ощущаешь в 'работе — ослепи­тельные штрихи, обогащающие видение. Кисть художни­ка необычайно богата и в то же время она экономна, у автора есть умение подать самое характернейшее и за­поминающееся. И вот, когда общий характер строк на­гляден, возникает желание отработать звукоряд каждой строки. Я имею в виду не определение ударных слов в строке, легко улавливаемых ухом и подсказанных логикой и ритмом стиха, а более тонкий и сложный характер звучания речи, перекличку повторяющихся звуков и со­четание их. В строках

«Поди, поди!» — раздался крик:

Морозной пылью серебрится

Его бобровый воротник...» —

трижды звучит «п» (поди, поди, пылью) и, далее, много­кратно: «р» (крик, морозный, серебрится, бобровый, во­ротник) .

К этому следует присмотреться — не в этом ли симфо­низме секрет движения — скрип полозьев саней и пыль из-под копыт быстро мчащихся лошадей, в преобладаю­щем звучании «р» и «п».

«...К Talon помчался: он уверен...» —

К «Talon» я бросал внезапно громко, как бросают назва­ние адреса. Например, «На Мойку!» — как сквозь шум мчащихся саней.

«К Talon помчался: он уверен,

Что там уж ждет его Каверин.

Вошел: и пробка в потолок,

Вина кометы брызнул ток...».

Великолепная строчка: вошел герой...

«Пробка в потолок» — как приветствие, как праздник, как выход на сцену героя, как ниже, в XXI строфе:

«Всё хлопает. Онегин входит... »

«Вина кометы брызнул ток». Рифмуются «потолок» и «рок». Но обратите внимание на фонетические звуча­ния: «К Talon» и «в потолок» — какая гениальная стрела по диагонали: в начале пятой строчки и в конце седьмой.

Дальше великолепный натюрморт:

«И трюфли, роскошь юных лет,

Французской кухни лучший цвет...».

Помню, как тщательно мы прорабатывали эти звуки. Но вот мы нашли внутреннюю рифму: «трюфли» — «кух­ни». Оба слова сделали ударными, с очень внятным воз­душным «ф», «х»: трюфли—кухни. Но, оказывается, мы упустили слово «французской».

Там тоже есть «ф», а в конце слова очень характер­ные звуки, о аи требуют четкой, элегантной фразировки.

Но вот выше, оказывается, мы проглядели еще одно слово «Roast beef окровавленный».

Еще одно «ф». Что это? Да это мощный фонетический пласт, где господствуют и хозяйничают «ф». (Найдя это, мы смеялись в подтексте: «фу»! Как здорово!)

«И Страсбурга пирог нетленный

Меж сыром Лимбургским живым

И ананасом золотым».

Что это такое? Все «ф» исчезли. Что-то новое, требую­щее пристального изучения.

Два заморских слова: «Страсбурга» и «Лимбургский» со сложной чуждой фонетикой: бург — бург. Начинает главенствовать сверкающее «с» И ни одного знака пре­пинания до конца строфы, до точки. Это позволяет искать особую, непрерывную линию из строки в строку, но так, чтобы избежать скороговорки и сохранить стихи.

Эта непрерывность дает тему изнеможения от изобилия. Если хотите, подтекстом может служить выражение: «Стол ломится от яств». Заморские слова мы сделали ударными: «И Страсбурга» — рванули, как говорится, с места в карьер (в нем затаилось русское слово «страсть»), продолжаем строчку «пирог нетленный» (в слове «нетлен­ный» — есть «лен» — лень, лень связывается с челове­ком потягивающимся, вялым). Затягиваем слово «нетлен­ный» и мягко соскальзываем на следующую строчку: «Меж сыром...» идем в гору к перевалу, к ударному: «Лим-бургским», — пауза: «живым» соскользнули на третью: «И анана-сом золотым». До «ананасов» добежали не про­сто: разбег был такой, что напросилось одно длинное «н» и два «нана» — а (н).. на-на-сом золотым». Золо­тые ананасы ослепительно кончают строфу: они сверка­ют. Какое счастье! Еще одна строфа прочитана. Прочитана но глазами, но кровью, плотью и нервами.

Мы на минутку оторвались от книги. Солнце по-преж­нему заливает дорожки парка. Между деревьями синеет вода. Была в нашей работе какая-то зачарованность: слова делались ароматными, легкими, тяжелыми, длин­ными, приобретали цвет, вес, объем. В каждой строфе своя тональность, свой темперамент.

Перейдя ко второй главе, мы заметили, что пейзаж, окружающий Ленского, совсем не тот, в котором живет Татьяна. Лупа, звезды сопутствуют, казалось бы, каждо­му описанию природы. Но как различно они подаются Пушкиным! Какие тончайшие оттенки авторского отно­шения мы в них находим.

Вот неполная строфа о Ленском:

«Простите, игры золотые!

Он рощи полюбил густые,

Уединенье, тишину,

И ночь, и звезды, и луну,

Луну, небесную лампаду,

Которой посвящали мы

Прогулки средь вечерней тьмы,

И слезы, тайных мук отраду... —

Описание природы серьезно и лирично; подходим к двум последним строчкам: —

Но нынче видим только в ней

Замену тусклых фонарей».

Что это? Маска сорвана. Пушкин смеется. Видимо, роман­тическая восторженность Ленского не очень одобряется им. И пейзаж, если всмотреться, какой-то не русский. Не­даром выше мы находим такие строчки:

«Он с лирой странствовал па свете;

Под небом Шиллера и Гёте...»

Можно ли исполнять строфу в несколько ироническом плане? Как выразить отношение автора?

Если исходить только из актерского состояния (иро­ния), работать поверх слов, не проникая в инструментов­ку слова, можно заблудиться. Интереснее и правильнее идти от данности, то есть от слова, от фонетики, которая дает музыку и в конечном счете бесспорно, на мой взгляд, характеризует состояние. Слова раскрывают такие вели­колепные тайны инструментовки, каких не даст никакая эмоция и темперамент.

Ключом ко всей строфе послужили нам две строчки:

«И ночь, и звезды, и луну,

Луну, небесную лампаду...»

Пушкин подозрительно упорно повторяет три раза: и, и, и, — а потом два раза и подряд: луну, луну. Здесь нуж­но искать ключ для поисков правильной интонации, есть в этих повторениях ироническо-меланхолическая нота, неч­то от русского выражения «завел волынку». Берем удар­ным словом не звезды, а луну. В следующей строчке де­лаем ударным ту же луну, вторую. Находим плавную инто­нацию, которая и дает несколько меланхолическую ноту. После этого обращаем внимание на все «у» в строфе. Они помогают играть дальше меланхолическую мелодию. Буква «у» раскидана щедро: гУстые, Уединенье, тишинУ, лУнУ, лУнУ, небеснУю, лампадУ, прогУлки, мУк, отрадУ, тУсклых, — все эти «у» не могут не определить характер строфы, ее инструментовку.

Но какая торжественность ритма, какая предутренняя прохлада в строфе, посвященной Татьяне:

«Она любила на балконе

Предупреждать зари восход,

Когда на бледном небосклоне

Звезд исчезает хоровод,

И тихо край земли светлеет,

И, вестник утра, ветер веет,

И всходит постепенно день.

Зимой, когда ночная тень

Полмиром доле обладает

И доле в праздной тишине,

При отуманенной лупе,

Восток ленивый почивает,

В привычный час пробуждена,

Вставала при свечах она».

Если говорить об особенностях исполнения этих стихов Пушкина, именно этой строфы, то, пожалуй, самое глав­ное переливать одно слово в другое.

Здесь нужна почти непрерывающаяся, длящаяся мело­дия, «не стучать словами, как горох о доску», но чтобы слова пели «по-скрипичному», как говорил наш учитель Константин Сергеевич Станиславский.

Вернемся к началу этой пленительной строфы. Первая строчка течет спокойно, еле-еле улавливается ударение на слове: «любила»:

«Она любила (пауза) на балконе... —

Отсутствие запятой позволяет мягко перейти на вторую: —

Предупреждать зари восход...» —

Обратите внимание, какое длинное слово — «предупре­ждать», это хорошо. Почему? Попробуем перебрать его почти по слогам. Из слога в слог перелить. И тогда у нас естественно возникает первая пауза перед «зари восход». Третья строка — такая же плавная, с той же протяжен­ной мелодией:

«Когда на бледном небосклоне...» —

Снова нет запятой, и это позволяет соскользнуть в следу­ющую строку:

«Звезд (ударное слово, пауза) исчезает хоро­вод,

И тихо край (ударное слово, пауза) земли свет­леет.

И, вестник утра, ветер веет... —

Ветер легкий, тихий, он — веет. Вся инструментовка этой строчки в букве «в» и «е» — эти звуки и создают впечат­ление тихого утреннего ветра. —

И всходит постепенно день».—

«Постепенно» — долгое, ударное слово. В этом слове ключ ко всему, что происходило выше: все в природе происхо­дит медленно. Медленно вращается земля, медленно про­сыпается мир, и Татьяна одна, наедине с природой. Слово «день» как маленькая тарелочка в оркестре, в нем медный звук. Букву «е» важно не смазать, она звенит... Вторая половина строфы:

«Зимой, когда ночная тень...» —

Выше была рифма «день» — нужно слово «тень» внима­тельно произнести, перекинуть со словом «день». Изме­нилась одна буква: «т» — более тусклый звук, но сколько очарования в атом звуковом сдвиге: день — тень. Сло­во «тень», словно эхо той медной тарелочки.

«Зимой, когда ночная тень —

Снова нет запятой, мягко соскальзываем ниже: —

Полмиром доле обладает —

Эта строчка космических масштабов: ее дыхание распро­страняется и на следующую строчку: —

И доле в праздной тишине —

Но, словно круги на воде, ее влияние ширится и увлекает третью и четвертую: —

При отуманенной луне Восток ленивый почивает...»

Здесь остановимся: дальше произойдет главное, дальше появится Татьяна.

Еще разберем эти строки, вдумаемся, вслушаемся в них. Возвращаюсь: обратите внимание, что дважды по­вторяется слово «доле»:

«Полмиром доле обладает,

И доле в праздной тишине...».

Слова «доле» роднят их: эти две строчки, как две сестры. В этих «доле-доле» есть отдаленное: дол... дол... медленное звучание колокола в предутренней тишине. Но это не все: следует обратить особое внимание па слово «обладает»

«Полмиром дол-е об-ла-да-ет».

Интересно, как буква «о» фонетически переходит в «а»: Об-лА-дА-ет...

Все «А» открываются по очереди, как чашечки цветов. Тут заговорили лады: дола-да-ет. Последнее: дает, «да» с длинными «ааа». Мы не боялись протяжно произносить слова. Мы догадались, что от этого они становятся круп­нее и, как с большой силой пущенная стрела, падают даль­ше, а это необходимо современному художнику, работаю­щему на большие аудитории.

Не нужно кричать, но нужно стремиться к такой речи, чтобы слова стали объемными и вокальными.

Вокальной делают речь гласные. Мы их называли «воз­душными мостиками».

Согласные статичны, неподвижны. Даже перебирая буквы по алфавиту, мы говорим «бэ», «эн». Без гласной согласная почти непроизносима. Она неподвижна.

Мы знали замечательную старушку, которая умудря­лась изъясняться только согласными, чем повергала нас в изумление. Во время Отечественной войны то и дело слышалось: «нстрлят».

Это словечко походило на пулеметную очередь и озна­чало: не стреляют. Такое «нстрлят» мы замечали у начина­ющих постигать азбуку актерского искусства.

Я возвращаюсь к разбору строфы:

«И доле в праздной тишине...» —

Второе «доле» — как эхо: оно словно на своих плечах выносит ударное слово «в праздной тишине...». И дальше: «при отума-ненной луне».

Необычайность, блеклость, нежность этой характерис­тики раскрываются вам, чем больше вы вслушиваетесь в это протяженно звучащее, легкое слово.

Следующая строка: «Восток» (ударное), пауза и за­тем «ленивый почивает».

Эта строчка подводит к рубежу. Дальше выход героини. Нам всегда казалось, что две последние строчки стро­фы таят в себе аромат старинного театра. Вероятно, эта ассоциация возникла от слов «вставала при свечах».

Выход героини театрален. И как изумительно Пушкин подготовляет появление Татьяны, какую великолепную землю расстилает у ее ног. Почти полушарие: «Полмиром доле обладает» — огромный горизонт, русский, бескрайний. Две последние строчки строфы

«В привычный час пробуждена Вставала при свечах она» —

произносятся значительно быстрее. В них действие, в них событие, они итоговые. Разберем эти строчки.

«В привычный ча-а-с-с (как будто два «с») пробужде­на, — исполнитель является в то же время заинтересо­ванным, взволнованным зрителем. Татьяна проснулась. Что же произойдет дальше?

Вставала при свечах она» —

Это итог.

А если вы бросите ударение на слово «при свечах» (а-х...), оно прозвучит, как вздох, быть может, поколеб­лет пламя свечи и перекликнется со словом «ч а с»:

ч-а~а-а-с-с-с... све-ча-а х-х-х...

Слово «она» стоит твердо, как последний звук в орке­стре.

Я хочу с полной откровенностью говорить о слове.

Я хочу говорить о деталях, о сокровенном в слове, о том, что трудно поддается анализу.

То, о чем я сейчас пишу, нам казалось таким дорогим, что, если бы кто-нибудь сказал нам, что это не нужно, — это было бы непереносимой обидой и несправедливостью.

Я сейчас пытаюсь рассказать совершенно точно, как мы работали над стихами, выдать все паши лабораторные секреты, находки.

Я знаю, что мой анализ схематичнее и грубее, что мно­гие тонкости я не сумею донести. Вероятно, я не всегда говорю верными, точными словами.

«Ей рано правились романы», — работаем над строфой, в которой все еще проходит тема Татьяны:

«Отец ее был добрый малый,

В прошедшем веке запоздалый... —

краткая характеристика отца и неожиданно в финале строфы нечто вулканическое: —

Жена ж его была сама

От Ричардсона без ума».

Великолепные строчки, очень контрастирующие с ха­рактеристикой Татьяны. Они берут тему, «как быка за рога». Дальше идут веселые, сочные строфы, посвящен­ные Лариной. Внезапны блестящие, словно со звоном шпор концовки:

«Сей Грандисон был славный франт,

Игрок и гвардии сержант».

В характере этих строк, нам казалось, затаилась буду­щая «Казначейша» Лермонтова. В строфе XXXIII мы читаем:

«Корсет, альбом, княжну Алину,

Стихов чувствительных тетрадь

Она забыла; стала звать

Акулькой прежнюю Селину,

И обновила наконец

На вате шлафор и чепец».

Юность Лариной кончилась: она уже знает тайну —

«Как супругом самодержавно управлять».

«Она езжала по работам» — отсюда, с XXXII строфы, характер стиха резко меняется. Слышны волевые ноты. В звуках «з — ж» (езжала) нам почудился шум воздуха в ушных раковинах, как бывает при быстрой езде.

Нам представлялась Ларина где-то в полях: дрожки скачут по межам и ухабам. Эти подробности нужны были нам, чтобы обрастать видениями, чтобы явственней ощу­тить то, что пряталось в звучании слова, в сочетании слов. Дальше, пробуя еще и еще произносить слово «ез жал а», ощущаем предполагаемый «ухаб»: Ларину встряхивают рессоры.

Произносим первый слог: «ез», — дальше пауза, а по­том напрашивается очень мощное, открытое «жа-ла». «ША» пружинится, как рессора; и третье: делаем слово «езжала» ударным.

Получаем внутренне оправданный удар, как сложный комплекс смысловых и ритмических ассоциаций. Удар, предельно насыщенный актерским отношением. Вторая половина строки — «по работам», — как бы протарахтела.

Нащупаны крошечные ступеньки: «ПО ра — БО-там» — перекликнулись «о-а», «о-а».

Тома поездки Лариной обрисована до конца. Начи­нается новый кусок.

«Солила на зиму грибы... —

Эта строчка несла в себе повествовательное спокой­ствие, словно передышку, чтобы в следующей дать гре­бень волны, девятый вал своей строфы, и очень важную в данном случае рифму: —

Вела расходы, брила лбы...»

От «вола расходы» до «брила лбы» — дистанция огромная. Эго размах Лариной — хозяйственный и организаци­онный. Она вершит судьбами своих крепостных. Строчка чрезвычайно содержательна по социальной значимости, по фонетическому рисунку — она великолепна.

Упускать такую строку, не поработавши над ней, нель­зя было.

Она главная в строфе, ее можно назвать «девятым валом».

Пробуем: «брила лбы»,—даем звучное, преувеличен­ное: «брила». Однако ударным словом напрашивается: «лбы». Нужна такая предельная выразительность и сила в слове «лбы», чтобы рикошетом оно ударило по Лари­ной. Таким должен быть приговор современного художни­ка, так возникает «девятый вал» в строфе, о которой мы говорили.

Отклики этого «девятого вала» находим ниже:

«Ходила в баню по субботам, Служанок била осердясь»,

«В баню — била» делаем ударными, они перекликают­ся с «лбы» и «брила». Дальше замечаем, что — «ба» (ба­ню) переходит в мягкое «би» (била). Волна явно слабеет.

Вынимаем все ударные слова: гри(бы), бри(ла), ба-(ню), би(ла). Великолепные звуки для каких-нибудь музыкальных инструментов: три, бри, лбы, ба, би...

Восхищаемся Пушкиным, какой он очаровательный и тонкий музыкант.

Теперь возвращаем вынутые звуки в общую массу:

«Она езЖАла по работам,

Солила па зиму гриБЫ,

Вела расходы, БРИла ЛБЫ,

Ходила в Б Аню по субботам,

Служанок БИла осердясь —

и доходим до последней:

Все это мужа не спросясь».

Что это? До чего обессиленная строчка.

Волна ушла... только край ее лижет песок: «не спро сясь...» три «с», мягкое, «сясь» — и все...

Но, возможно, мы заработались: нам привиделись да­же какие-то золотисто-желтые топа в этих «с, се, ся, сясь».

Законно ли это? Не настаиваю — очень допускаю, что это наше индивидуальное. Но пусть моя откровенность не подвергнется осмеянию. Я не навязываю рецептов, но честно, хотя и очень кратко, рассказываю о том, как мы работали над «Онегиным», как добивались мелодической речи, предельной выразительности.

Я воссоздаю творческий процесс, делюсь опытом, ко­торый, возможно, кому-нибудь и пригодится.

Вообще каждый исполнитель может и должен видеть свое.

Ключи к многозвучию русской речи различны. Но важ­но услышать все звуки, как бы увидеть их так, словно ты держишь их на ладони. Интересно отметить, что ударное слово — не всегда громче сказанное слово. Однообразный, метрономный удар, всегда одной и той же силы, недо­пустим.

В «Онегине» мы впервые обнаружили эту особенность произнесения.

Мы недоумевали и путались, когда ударное слово не допускало повышения голоса, а, наоборот, вело к понижению, если так можно определить эту особенность в мело­дии стиха.

Иногда ударяемое слово требует особенной, исключи­тельной легкости произнесения, оно ощутимо теряет вес.

Это происходит в тех случаях, когда слово окраши­вается различными оттенками человеческих чувств: неж­ностью, страстью, болью, робостью, сомнением. Например: «Как лань лесная боязлива» (очень важная строка в характеристике Татьяны). Слово «лань» я произносил осторожно, нежно, несколько затягивая «а»... и очень мягко и длинно «нь» — мягкий знак.

Слово «лань» ударное, но оно очень отличается от ударного слова в такой, например, строчке, как «ходила в баню по субботам». Если здесь необходимо резкое обо­значение ударного слова, то в слове «лань» нужно взять подтекстом «боязлива», и, следовательно, здесь уже удар не может быть резким. Конечно, эту «лань» нужно уви­деть, полюбить, бояться спугнуть, и тогда легко будет най­ти верную, очаровательную краску.

Боязливость нужно играть на слове «лань», тем самым мы избежим иллюстративности: нехорошо, например, не­навидеть на слове «ненависть». Нужно каждому чувству, каждой краске найти верное место.

Первое объяснение Татьяны с Онегиным мы репетиро­вали на железнодорожном мосту за Нескучным садом. На большой высоте, в воздушном пространстве становилось особенно чистым наше внимание. И только грохот поездов нарушал иногда нашу сосредоточенность.

Как мы искали эту сцену?

«Мне ваша искренность мила;

Она в волненье привела

Давно умолкнувшие чувства;

Но вас хвалить я не хочу...».

Вот это «я не хочу» мы и взяли подтекстом объясне­ния. Не хочу влюбиться, боюсь любить, не могу поверить. Онегин объяснялся с Татьяной очень нежно, почти влюб­ленно. Нас влекло к такому решению. Первый разговор Онегина с Ленским о сестрах Лариных был для нас той нитью, которая протянулась через весь роман. Забыть об этом МЫ не могли.

«Скажи, которая Татьяна?»

«Да та, которая грустна

И молчалива, как Светлана,

Вошла и села у окна». —

«Неужто ты влюблен в меньшую?» —

«А что?» — «Я выбрал бы другую,

Когда б я был, как ты, поэт».

Любовь, слезы, грезы — все это для поэтов, все это, думает Онегин, не для него.

Но и в Онегине живо это поэтическое чувство, над которым он иронизирует, оп способен оценить чистоту и прелесть Татьяны, он уже чуть-чуть, не признаваясь себе в этом, влюблен. Он недаром говорит Ленскому: «Я вы­брал бы другую», если бы отдался чувству, если бы не боялся уз брака, будней засасывающей деревенской тиши.

И говорит он с Татьяной поэтому почти робко. Непри­вычно мягко, словно ему больно произнести тот проду­манный заранее, жестокий приговор, с каким он пришел к пей. Он ее как бы утешает, очень жалеет и очень пони­мает всю ее прелесть и обаяние.

В объяснении с Татьяной Онегин честен, он говорит с ней как зрелый человек, не походит на юношу, так мно­го оп передумал. Он удручен тем, что его окружает, и он сознательно уходит от жизни, бежит любви, обрекая себя на одиночество. Оп несет тяжелый гнет времени. Как объяснить это Татьяне, умной, но совсем юной девушке? И Онегин как бы отстраняет от себя Татьяну, со всей пря­мотой перечисляя свои недостатки, обнаруживая перед ней свою скованность, то душевное смятение, которым ему и поделиться-то не с кем.

Онегин без пути, без перспектив, ему нечего делать в жизни, его ум обречен на бездействие. И не боится ли он другого — что Татьяна его разлюбит, угадав в нем ду­ховную немощь? Не таится ли и эта мысль подспудно в его сознании? Почти тоской о счастье, почти признанием в любви звучат его слова:

«Скажу без блесток мадригальных:

Нашед мой прежний идеал,

Я верно б вас одну избрал

В подруги дней моих печальных,

Всего прекрасного в залог...».

И ниже:

«Мечтам и годам нет возврата:

Не обновлю души моей...

Я вас люблю любовью брата

И, может быть, еще нежней».

Не трагично ли звучат эти строки? Сквозь оледенелость его души какой пламень прорывается вдруг! Какая сила чувств! Татьяна, слыша, что она отвергнута, и этим убитая, потрясенная, в эту страшную минуту не может понять всей мужественности такого объяснения, жестоко­го не только по отношению к ней, но и к самому себе.

Онегин, пребывавший в состоянии пассивности в тот час, когда в жизнь его входит серьезное событие — письмо Татьяны, — проявляет твердость характера: он не изме­няет своим взглядам, он верен себе. Никого не может он вовлекать в свою горестную судьбу, в тот круг вынужден­ного бездействия, скуки, опустошенности, в котором ему приходится существовать.

Онегин отрекается от Татьяны, не веря, что душа его обновится, что личное счастье может дать ему все то, о чем он неясно грезит, к чему смутно стремится, что гасит в себе, как несбыточную мечту.

Однажды, вернувшись домой страшно усталой» Попова очень тихо наговорила мне сон Татьяны. Я в ту ночь все поразительно ясно увидел.

В легком и сонном ритме пробегала Татьяна:

«Татьяна в лес; медведь за нею;

Снег рыхлый по колено ей...».

В сне Татьяны нам удалось найти спотыкающиеся ритмы. Иногда строчку ломали надвое: одну половину делали стремительно, вторую медленно. Татьяна в лес — стремительно, вверх, медведь за нею — медленно, вниз. Медведь тяжелый, страшный... Она спит, бежать не мо­жет:

«Снег рыхлый по колено ей»... —

В подтексте: не могу проснуться... вязну в снегу... бегу все медленней...

Во сне ритмы двойные: и стремительное действие и мучительная скованность...

«То длинный сук ее за шею

Зацепит вдруг...» —

Этот сук плавно проплывает мимо нас. Неясно, что дви­жется: она бежит или пейзаж плывет мимо Татьяны, а Татьяна неподвижна. И снова: нет, я бегу, я действую...

«...то из ушей

Златые серьги вырвет силой;

То в хрупком снеге с ножки милой

Увязнет мокрый башмачок;

То выронит она платок», —

платок упал! Почти скороговоркой, испуганно. И снова медленно:

«поднять ей некогда;

- не может, потому что спит, скована:

— ...боится,

Медведя слышит за собой,

И даже трепетной рукой

Одежды край поднять стыдится...».

В последней строчке смущение, робость, тема женст­венности.

Хотелось показать смущенную девушку и героиню: она так детально и нежно написана Пушкиным.

Наиболее ответственной я считал для себя партию Татьяны — всюду, где идет ее прямая речь. Письмо к Онегину, где она так полно, умно и нежно высказалась, где она вся залита светом луны, очертания ее облика — мягкий образ той боязливой лани вставал передо мной очень явственно, очень трепетно. И в то же время отчаян­ная дерзость ее поступка поражала, ошеломляла меня. Я как бы стоял за ее спиной и трепетал за нее. Так я читал это письмо, как добрый соглядатай, взволнованный судь­бой этой совсем юной, не знающей жизни девушки.

Но вот перед нами молодая женщина, проданная на ярмарке невест, богатая, известная всему Петербургу, но очень несчастливая и тщательно скрывающая свое горе. В седьмой главе, где ее выдают замуж за генерала, я раз­решил себе ввести народную песню, которую я услышал от Василия Ивановича Качалова в застольном исполнении на вечере у поэта С. Городецкого. Я встретил эту песню еще раз в фильме «Поколение победителей», и, дивясь успеху, с которым она облетает наш артистический небо­свод, поздравил режиссера В. П. Строеву с творческой на­ходкой. Я же взял эту песенку, чтобы показать, что Тать­яна тот же товар, что и крепостная девушка, что ее привезли в Москву на ярмарку невест и продали и что фран­цузские романы не спасли ее от этой участи.

И вот еще раз приближается момент, когда надо заго­ворить от лица Татьяны. Но как говорит эта новая Татья­на, петербургская светская женщина?

Я мужчина. Я мало похожу на светскую даму. Кто же я, произносящий слова Татьяны? Автор, как говорится, берет меня врасплох. Где искать правду — правду чувств, перевоплощение, образ? Вспомнить китайский или япон­ский театр, Мэй Лань-фана? Художественное чтение? Очень трудно.

Чем живописать образ Татьяны? Словом? Звуком? Останавливаюсь в недоуменье, гениальный Чайковский не помогает. Наоборот, необходимо уйти подальше, забыть популярную, что и говорить, изумительную палитру Чай­ковского. Необходимо уйти в книгу, в Пушкина — тут первоисточник. И вот я наедине с Пушкиным, с его рома­ном. Что же происходит? Татьяна: поймите меня правиль­но, «я вас люблю, к чему лукавить?» Это главное в моно­логе Татьяны. Где же конфликт? Не могу быть вашей, «я другому отдана». Здесь золотое сечение образа, чувств. Но я не беру на себя право строить образ впрямую: я — Татья­на. Мне казалось правильнее: смотрите, видите, вот она ка­кая, Татьяна. Вот так она говорит, так чувствует. Я, Яхон­тов, читаю каждое движение ее души, я понимаю ее.

Что же я делаю? Изображаю Татьяну? Нет, отнюдь не изображаю. Я остаюсь самим собой. Кто же я? Как я от­ношусь к Татьяне? Я — Яхонтов, и я люблю ее, как лю­бил Татьяну Пушкин, — сожалею, горячо плачу над ее судьбой. Я восхищен ею, и это моя песня о пей. Сердце мое разрывается от горя, когда я произношу ее слова, ее, а не мои. Мое сердце художника, влюбленное в Татьяну, бьется, поет в ее монологе.

Итак, получается — она героиня, а я в стороне, где-то рядом. Сочувствие мое, любовь моя к ней есть та дорога, которая ведет к образу Татьяны.

Еще не догадываясь об этом, мы вступили на путь, ко­торый был уже указан Константином Сергеевичем Станиславским. Мы читали его книгу «Моя жизнь в искусстве», восхитились главой «Актер должен уметь говорить», но как-то еще не осознали, как можно применить ото в рабо­те. Эти мысли еще не сделались нашими. Приступив к ре­петициям «Евгения Онегина», мы не задавались специ­альной целью применить метод работы К. С. Станислав­ского, но в процессе работы мы вступили на этот путь по внутренней потребности, и, когда ото сделалось нашей находкой, мы вспомнили, что об этом мы уже читали у Станиславского: «Чтобы дать какую-то иллюзию звуч­ности своему голосу, банальные чтецы и прибегают ко всевозможным голосовым фиоритурам, которые создают ту противную условность, квазипевучую речь и деклама­цию, от которой хочется бежать. Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтобы при слове «да» буква «а» пола свою мелодию, а при слове «пет» то же происходило с буквой «е». Я хочу, чтобы в длинном ряде слов одни гласные незаметно переливались в другие и между ними не стукали, а тоже пели согласные, так как и у многих из них есть свои тянущиеся, гортанные, свистя­щие, жужжащие звуки, которые и составляют их харак­терную особенность. Вот когда все эти буквы запоют, то­гда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над которым можно работать».

В работе над стихом мы каждое слово анатомиро­вали.

Разрезали нитку, внимательно перебирая каждую бусину-букву. Научились слушать слово постепенно, по складам. Нашли протяженность слова, его границы, про­диктованные конкретной исполнительской задачей.

Постепенно мы поняли, что красить слово вообще нельзя. Слово произносится или динамично, или протя­женно, или подчеркнуто, в зависимости от того, для чего оно произносится и каково его место и значение в фразе. Подача слова, художественное его воплощение самым тесным образом связаны с замыслом — с актерской ис­полнительской задачей.

Мы брали на слух мелодию одного слова, а потом уже строчки и строфы в целом, решая постепенно творческую задачу.

Слово выразительно и динамично, если не скользить по его поверхности, но взорвать изнутри. Слово подсказы­вает актерское состояние, трактовку. Не нужно надумы­вать поверх слова: все лежит готовым, в глубине слова, в его природной, присущей ему мелодике, в его фонетике.

Есть такой грех: актеры тяготятся уроками дикции и постановки голоса... Это происходит потому, что эти дис­циплины принято считать подготавливающими аппарат исполнителя к практической деятельности. В процессе репетиций эта работа не проводится, от реальной творче­ской практики она оторвана. Между постановкой звука и творческой работой нет мостика, нет единой нити, пет творческого отношения к этим дисциплинам, они выполня­ют только служебную роль. А в них-то и весь секрет как для чтеца, так и для актера, главный материал которого все-таки слово. Нужно, следовательно, и в дальнейшем на протяжении всей своей практической работы подходить творчески к этим дисциплинам, поднимать их па новую, высшую ступень мастерства, углубленно продумывать каждое слово, глубоко распахивать текст и уметь так его произносить, чтобы все ноты прозвучали, как инструменты в оркестре.

Интересны также, с моей точки зрения, мысли актера Михаила Чехова, высказанные им в своей книге «Путь актера»: «Подход к слову и к овладению им (к дикции, постановке голоса и т. д.) неправилен прежде всего по­тому, что этот подход ведет актера от анатомии и физио­логии (аппарата речи) к живому слову. Между тем как истинный путь лежит в обратном направлении: от живого языка, от живой речи, от звучания каждой из букв и звукосочетаний к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он дол­жен научиться. Никакие внешние приемы не научат актера правильно художественно и выразительно говорить, если он прежде не проникнет в глубокое и богатое содержа­ние каждой отдельной буквы, каждого слога, если он не поймет и не почувствует живую душу бук­вы как звука».

Творческое отношение к первичным элементам речи — звукам — приводит к очень глубинному, артистическому пониманию слова. Конечно, такая работа превышает те требования, какими определяется понятие о хорошей дик­ции, но здесь идет речь о высшей математике, путь к ко­торой, однако, лежит, как известно, через арифметику.

Иными словами, виртуозное обращение с элементами речи тесно связано не только с воображением, но и с мироощущением художника, потому что такая работа тре­бует очень точно выраженного отношения.

Когда меня спрашивают, что такое дарование, я скло­нен ответить: и талант и техника. Каторжная работа. Но говорят, даже математику не прожить без фантазии. За­нимались ли мы техникой, работая над «Онегиным»? Нет, мы влюблялись в звуки, в русскую речь, в Пушкина. Мы работали с огромным волнением, вкладывали в работу свое сердце, мы погружались в волшебный мир звуков.

Это были на всю жизнь запомнившиеся часы высо­кого вдохновения.

**Главный герой романа**

Если бы я располагал временем, я проанализировал бы строфу за строфой, так мне дорог на всю жизнь этот этап нашей работы.

В заключение я хочу сказать, что на первом этапе я шел, не отдавая себе отчета, просто вживаясь в строй про­изведения.

На втором — я обогащался видениями. Передо мной открылся содержательный и сложный мир автора. К третьему этапу я подходил уже возмужавшим, с пол­ным сознанием всей ответственности, какая связана с отражением, то есть воплощением произведения. Этот этап наиболее значительный — он опирается па все, что накоплено в первом и втором.

На этом заключительном этапе, когда работа прове­ряется на слух, необходима углубленная отделка каждой фразы, каждого слова и звука. И тут таятся самые важ­ные находки. Находки, которые приходят как итог всей предыдущей работы. Прелесть их в том, что исполнитель творит зримое слово как скульптор, когда отрабатывает мрамор, уже видя в нем свой замысел.

От звука-буквы до создания главы романа путь длин­ный. Возникает целый ряд дополнительных соображений и задач. Как потечет эта мощная река — поток строф, уже отработанных на слух? Не утеряете ли вы чувство целого, тщательно разбираясь в каждом слове и даже звуке? Все ли ноты поются? Как уловить общий характер главы, ее дыхание, ритм? Как начать главу, строфу, где искать кульминаций, как идти к финалу, как его решить?

Все эти вопросы вырастают по ходу работы. И все это следует держать на весах точных и чрезвычайно тонко выверяющих кривую напряжения и спадов.

Не поведет ли исполнителя сюжет? Безусловно, пове­дет. Безусловно, сюжет — основа, та нить, которую следует тянуть. Надо совершенно сознательно, не отклоняясь, опираться на развитие сюжета. Но как вести сюжет?

В «Онегине» движение сюжета несколько усложняет­ся тем, что нет-нет, да и возникает обаятельный голос ав­тора. Автор согревает своим очень явственным присутст­вием весь роман. Но в таком случае не следует ли особо заняться автором? Не в нем ли дополнительный ключ к решению задачи в целом: исполнить роман в стихах?

Пожалуй, да. Всмотревшись, мы увидели, что основа исполнения романа — голос автора. Нужно показать ге­ний Пушкина, его личность, его темперамент, его мысли и чувства — показать Пушкина, присутствующего между действием. Автор — это главный герой и глаза, автор — вот ключ к роману. Нужно создавать образ Пушкина — человека своего времени, человека, определяющего эпоху. Характер поэта, живого, искрящегося остроумием, — вот тема, великолепная и обязательная. Найти эту непринужденность легкой, умной, гениальной беседы, ибо Пуш­кин — наш собеседник.

Вот туг-то и нашлась роль: Пушкин-собеседник. Но дайте мне не Яхонтова-собеседника, а Пушкина, ибо речь идет почти о роли. Все пронизано этим образом, личностью поэта.

Однако на каких весах возможно мерить очарование поэта, его повадки, характер, его шаловливость, умную улыбку?

Взвесьте все на весах искусства, вашего такта, мудро­сти, вашего, наконец, таланта.

Кто научит вас и подскажет вам образ? Да, конечно же, сам Пушкин со страниц своего романа.

Как будто просто. И нет секрета, и нет тайны, и все так думают, как вы. Да, совершенно верно, отвечу я. Я не есть исключение из правил, и я, как вы, а вы, как я. Но, однако, вернемся к пашей задаче — создать образ поэта. Итак, приступим к делу. Отныне мы идем вместе к одной цели.

Во-первых, забудем о себе. Забудем о своем характере, своих данных, о своей внешности и обратим наши взоры на тот милый образ, который всем нам дорог и известен по портретам, по письмам, по стихам. Забудем о себе и смело двинемся навстречу нашему герою, нашему любимцу. Не кажется ли вам, что некоторый трепет охватывает вас при мысли, что вам следует начертить образ поэта? Не трепе­щете ли вы? Не дрожит ли у вас голос и не пытаетесь ли вы благоговеть, трепетать, почтить память вставанием? О, отбросьте все, особенно последнее. Смело протяните руку поэту и весело посмотрите ему в глаза.

«Будто бы вода —

Давайте

мчать, болтая,

будто бы весна, —

свободно

и раскованно!»

Так сказал другой великий поэт. Но не будет ли это слишком фамильярным, не оскорбит ли память великого поэта? Нет, ибо искусство — дело чистое и ясное, откро­венное и правдивое. Где же ваши весы — тот такт худож­ника, о котором я обмолвился выше? Возьмите их с собой в дорогу. Не пускайтесь в далекое плавание без этого чудодейственного компаса. Он укажет вам путь, вы но собьетесь, только не нужно сомневаться, надо твердо желать, пламенно и чисто желать достигнуть берега.

И опять легкость, легкость в стихе! Этого не забывайте. Учитесь легкости. Учитесь этому как танцу, как искус­ству, как особой прелести поэта. Играйте на рояле, пойте или читайте, как будто вам легко нести свое тело, как будто вы влюблены в солнце, в свою дочь или в своего сына, запускающего модели самолета в небо. И это будет Пушкин. И в этом будет его характер, его сердце, его мысль.

И не робейте. Не омрачайте складкой вашего лба, не заблудитесь в дебрях раздумья. Не страдайте от муки рождения образа. Не та дорога, не для стихов Пушкина. И не мудрствуйте от лукавого. Чувствуйте, улыбайтесь, восхищайтесь и влекитесь всем сердцем к поэту, он не подведет вас.

Образ поэта является ключом к решению задачи. Ощу­щая его характер, вживаясь в него, постепенно придешь к тому свету, каким освещен весь роман, от первой строки до последней точки.

Неся образ поэта, поведешь и сюжет и героев. Пуш­кин, подобно Вергилию, ведущему Данте по кругам ада, поведет исполнителя по главам своего романа и укажет наикратчайший путь к достижению цели.

**АКТЕР НА ТРИБУНЕ**

С 1930 года я ощутил, как внутренний заказ, сделать цикл композиций по истории партии. Ленин как организа­тор партии — эта тема все настойчивее просилась на наш рабочий стол. Родилось, пока еще условное, название: «Хроники по истории партии».

Нас увлекала мысль заняться тем периодом, когда вы­ходила газета «Искра». «Как чуть не потухла «Искра» — документ, волновавший меня своей искренностью, живой мыслью, точным анализом событий. Я многое уже запом­нил и носил в своей памяти, мечтал исполнить когда-нибудь эти трепетные страницы.

Но, задумав «Хроники», мы не решались сразу же осу­ществить свой замысел. Предстояло длительное изучение материалов. Как бы на подступах, делались «короткометражные» работы: «Речь товарища Дзержинского», «Речь товарища Димитрова на Лейпцигском процессе», ко­торую я исполнял на первом конкурсе мастеров чтения. Так я пробовал свои силы, готовясь к большой и ответст­венной работе. Попутно мы много читали, изучали мате­риалы по истории партии. Еще одним подступом к этой теме возникла композиция, посвященная жизни и дея­тельности товарища Кирова.

Мы ходили вокруг и около, мечтали, думали, прикиды­вали, как лучше осуществить свой замысел. И приходили строчки Маяковского:

«Ты

с боков

на Россию глянь — и куда

глаза ни кинь, упираются

небу в склянь горы —

каторги

и рудники».

Надо сделать большое полотно, может быть, не одно, а шесть, десять или двенадцать вечеров. Если говорить очень подробно, то нужно написать книгу о том, как со­здаются — по крупинкам, по росникам — живые страни­цы истории. Надо было вскопать, перепахать очень много книг, и, как ото ни странно, приходится выискивать мысли по строкам. Требовалась Швейцария, требовались подроб­ности, где и на какое небо смотрели Ленин, Крупская, их друзья и соратники? Хотелось живых штрихов, красок, хотелось снегов и от края до края русских полей с василь­ками. Хотелось еще раз пересмотреть отчеты фабричных инспекторов: как жили путиловцы и что ели и где спали?

Хотелось много стихов о том, как на Волге рос Володя Ульянов, как жили в ссылке, в селе Шушенском, какие книги читали, как встречались. Все это еще не описано, не воплощено художественно.

Почему же не созданы художественные произведения о том, что уже появилось в воспоминаниях? Почему не описано, как печатали газету «Искра», как ее привозили в Россию, как распространяли? Никто из поэтов об этом не сообщал.

Страшно тосковал я по свежему талантливому мате­риалу. Эпизоды стояли, двигались, жили в моем вообра­жении. Каждый революционный период нес в себе такую огромную силу затраченной энергии, такой пламень, что, казалось, нужен целый цикл работ по истории революци­онного движения, нужны хроники по истории партии. Хотелось создать очень стройные художественные произве­дения, найти эстетическую норму подачи политического документа. Это очень трудно, но и не менее увлекательно. Слишком подробно нельзя. Нужно предельно лаконично. Уже отложились в памяти любимые фрагменты из «Диа­лектики природы», из «Манифеста Коммунистической партии», из «Что делать?», «Как чуть не потухла «Иск­ра». Я был влюблен в язык этих произведений, такой страстный, полемический, молодой.

Какое облагораживающее влияние несет в себе рабо­та над революционным документом, как прекрасно воспи­тывает. Вот почему необходимо еще и еще изучать клас­сиков марксизма-ленинизма. Нужно прививать вкус к величию их мыслей, двигающих прогрессом человечества. Всякий раз, читая их, я убеждаюсь в ослепительной пра­воте этих удивительных людей «особого склада».

Идет дождь. Моя любимая Москва спит. После концерта я несусь в машине по мокрым сверкающим улицам и все думаю о своем замысле. Но как мне поднять его одному? Нужна мастерская, может быть, при партийной школе, может быть, кафедра при университете, где бы прививал­ся вкус к политической литературе, как к художественным произведениям. Нужна не «сухая политика», как думают иные, но прекрасные образцы политической классики, вол­нующие документы борьбы за социализм. Нужно воспиты­вать людей, кадры исполнителей-трибунов. Почему бы это не сделать? Разве это не облегчило бы задачу нашим аги­таторам? Вряд ли это умеют делать хорошо, вряд ли это поднято до художественного мастерства. Нужен особый подход к политическому документу. Нужно умело с ним обращаться, чтобы предельно выразительно его подать, чтобы драгоценная мысль дошла. Не цитировать, но пла­менно, творчески воспроизводить, раскрывая всю глуби­ну, всю страстность новаторской мысли.

Моя страна тысячами героических смертей дала мне счастье жить и бороться.

«Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудно­му пути, крепко взявшись за руки», — писал Ленин в начале двадцатого века. Но мы идем уже многомиллионной страной нашим трудным, но единственным путем, взявшись за руки, и еще неизвестно, свидетелем каких ве­ликих исторических событий я могу быть и принять в них участие. Нигде и никогда я не забуду о первооткры­вателях, о тех, кто в черной мгле старого мира прокла­дывал для нас пути, кто в тяжкие годы рисовал людям ослепительные контуры будущего, «видел то, что време­нем сокрыто». Вот почему трепет этих предвидений, оше­ломительную новизну выводов, красоту диалектической мысли мы обязаны донести и передать тем, кто возьмет в свои руки дело отцов и понесет его дальше — по пути свершений, в завтра коммунизма.

Так думал я, когда многие исписанные листы лежали уже на моем с голе. Выписки из гениальных произведе­ний классиков марксизма-ленинизма, стенограммы пар­тийных съездов, очаровательные акварели мемуарной литературы, полные романтики героического подполья. Многое, очень многое просилось в работу. И я стал ду­мать об ограничении своего замысла, необходимом для того, чтобы прийти к полноте и ясности художественного выражения.

Итак, мы продолжали собирать материалы. Нужно было сделать зримой ту незаметную, скрытую от глаз черновую, кропотливую работу скромных тружеников революции, которая предстала перед нами через несколь­ко десятилетий в ослепительных контурах (коренного пере­устройства страны. Мечталось дать романтику подполья, паролей, явок, конспиративных квартир. Постепенно, шаг за шагом в нашем сознании поселились зримые образы людей, создавших наше настоящее. Вот идет франтовато одетый господин, насвистывая пошлый романс, типичный волокита, фланер, каких много шатается по вечерним улицам города. Остановившись у витрины модного мага­зина, он рассматривает безделушки. К нему подошел нищий, шепнул вполголоса три слова. Господин роется в карманах, подает милостыню. Через несколько минут, свернув за угол, нищий найдет в своем кармане очеред­ную директиву. Он понесет ее дальше. Аптекарский магазин. Сюда зашла скромно одетая дама. Пожилой прови­зор в очках передает ей лекарство. Вечером дома на обо­роте сигнатурки она прочтет несколько слов — это из­вещение о прибытии транспорта нелегальной литерату­ры. На багажную станцию прибыли бочонки с селедкой. В одном из них на самом дне драгоценная посылка — очередной номер «Искры». В подвале винного погреба ночью при свете огарка два худощавых человека печа­тают листовку. Рано утром ее разбросают на территории завода. И, конечно, вспомнились строки М. Горького о том, как впервые в России зазвучало слово «Товарищ», как подымало оно людей па борьбу.

«...В их жизнь, полную глухой, подавленной зло­бы, в сердца, отравленные многими обидами, в соз­нание, засоренное пестрой ложью мудрости сильных, — эту трудную печальную жизнь, пропитанную горечью унижений, — было брошено простое, свет­лое слово:

— Товарищ!..

...Они приняли его и стали произносить осторож­но, бережливо, мягко колыхая его в сердце своем, как мать новорожденного колышет в люльке, лю­буясь им. И чем глубже смотрели в светлую душу слова, тем светлее, значительнее и ярче казалось им оно.

— Товарищ! — говорили они.

И чувствовали, что это слово пришло объеди­нить весь мир, поднять всех людей его на высоту свободы и связать их новыми узами, крепкими уза­ми уважения друг к другу, уважения к свободе че­ловека, ради свободы его».

Эти штрихи, казалось нам, только подчеркнут огром­ность задачи, которую поставила перед собой горсточка профессиональных революционеров, возглавляемая Ле­ниным. Я родился в 1899 году. Значит, ото мое время, думал я. То самое время, когда я возился со своими кубиками и оловянными солдатиками. Ни в раннем детст­ве, пи позднее я ничего не знал об этих людях. Вероят­но, нам, детям, и не полагалось знать то, о чем взрос­лые говорили шепотом. На языке тех лет говорили про­сто: «Политические». Что мы знали о них? Ничего. Как всегда шла жизнь на улицах городов. Лавочки торгова­ли, суетились люди, женщины стирали белье и нянчили детей. В домах происходили семейные ссоры по пустя­кам, мы готовили своп уроки, решали задачи с тремя бассейнами, из которых переливалась вода, или с поездами, выходящими из разных городов, а они делали свое дело. Оказывается, что только они занимались на стоящим делом, а мы все — пустяками.

Проходили годы, вырастали дети, тучнели отцы и ма­тери, праздновали именины и праздники.

Так протекали дни и годы, а эти люди, о которых да­же боялись говорить, шагая «в пыль и слякоть бесконеч­ной Володимирки», делали самое важное, без чего нель­зя было жить. Мы узнали о них только после революции, когда они вышли па улицы и заговорили. И оказалось, что то, о чем они говорили, давно думали многие, но не решались сказать открыто.

В первой хронике мыслился, конечно, не полностью, фундаментальный труд В. И. Ленина «Развитие капита­лизма в России». Кроме этого изучались историко-рево­люционные воспоминания о зарождении первых социал-демократических организаций в России. Мы читали записки Витте, Победоносцева, Кони, нужные для широ­кою фона времени, а также журналы и газеты различных направлений: «Русское слово», «Биржевые ведомости» и другие. Нам хотелось, чтобы мой будущий слушатель по­нимал, через какую плотную каменную крепость цариз­ма пробивались живые ростки гениальной ленинской мысли.

По ходу работы нужен также и императорский Пе­тербург того времени. Увлекала мысль привлечь строфы из «Медного всадника». Звон литавров в этих строфах, казалось мне, может создать не только зримую, но и слу­ховую иллюзию, характеризующую время. Па примете держались и «Возмездие» Блока, и стихи Некрасова о Петербурге:

«Дикий крик продавца мужика,

И шарманка с пронзительным воем,

И кондуктор с трубой, и войска,

С барабанным идущие боем...».

И нужно сказать, что и «Медный всадник», и стихи Некрасова, и «Возмездие» Блока ощущались нами, как документы, а не только как художественные произве­дения.

Порой мы шли по целине. Приходилось заглядывать в календари, справочники, читать старые афиши, чтобы узнать, что видел Ленин в тот день, когда приехал из шушенской ссылки в Москву и колесил па извозчике по ули­цам. Что шло в театрах, что мог он прочесть па реклам­ных витринах и щитах, чем встретила его Москва?

Многие воспоминания этого времени рассказывали нам о том, как вынашивал Ленин свой гениальный план по­строения партии — быть может, самое великое научное открытие начала двадцатого века. Мы уже прочли, с ка­ким волнением он рвался из сибирской ссылки в Россию, чтобы немедленно приступить к осуществлению своего плана. Нам хотелось не только по месяцам, но и по дням, час за часом проследить его путь из Шушенского, а за­тем — за границу, куда стремился он, чтобы встретиться с революционной группой единомышленников.

Но вот он в Швейцарии. Драматизм дальнейших собы­тий заключается в том, что между Лениным и Плехано­вым возникает первый конфликт, поразивший до глубины сердца молодого Ленина. Мы узнаем об этом из письма: «Как чуть не потухла «Искра». Как и многие страницы «Что делать?», я носил в себе и этот полный драматизма документ, ощущая его неотразимую художественную силу. Вот здесь мы не нуждались в писателе. Все было налицо — все трепетало, жило, каждая строчка была моей, про­силась па голос.

Я говорил и повторяю: то принципиально новое, и по форме и по содержанию, что я заметил в партийной лите­ратуре, что меня на всю жизнь к ней приковало, стоит исполнять, чтобы сделать материал зримым. «Слона у нас... в привычку входят, ветшают, как платье», — писал Маяковский, имея в виду силу привычки к словам. Вместе с поэтом мне хотелось «сиять заставить заново величественнейшее слово — партия». Потому что есть у нас некоторая инертность, существует некая боязнь сме­ло вынести на публику гениальные произведения клас­сиков марксизма-ленинизма.

Короче говоря, я счастлив, что лично меня эта литера­тура увлекла, что у меня в свое время открылись на нее глаза, и я с полной уверенностью говорил и буду гово­рить: в моем сознании она встает вровень с лучшими про­изведениями мировой художественной литературы и, что самое главное, непосредственно примыкает к категории «литературы слышимой». Именно слышимой, потому что произведения классиков марксизма-ленинизма обращены ко всем угнетенным народам мира. А если так, эта лите­ратура может и должна звучать с трибуны не только лек­тора, но и артиста-чтеца.

«Книги Маркса —

не набора гранки,

не сухие

цифр столбцы».

Слова Маяковского подтверждают мое личное отноше­ние к этой литературе, проверенное многолетней практи­ческой работой. Чем больше углублялись мы в паши за­мыслы, тем более широкие горизонты открывались перед нами. Возьмем хотя бы предгрозовое время подготовки революции пятого года.

Тяжелая война России с Японией, сеть развращающих рабочее сознание зубатовских организаций, провокатор­ская деятельность охранки. И на этом фоне — напряжен­ная борьба за чистоту ленинских идей. Полные драматизма стенограммы Второго съезда РСДРП, транспорт оружия боевыми дружинами рабочих — все это были необхо­димые элементы единого замысла. Поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» были тем золотым фондом, из которого мы черпали нужные временные пере­ходы. Следует отметить, что наш опыт партийной пропа­ганды средствами искусства, то есть трилогия «Всегда с Лениным», потребовал чрезвычайно стройного и логиче­ского развития темы, хронологической последовательности развития исторических событий. И это создавало особые трудности. Ежечасно ощущая ответственность нашего замысла, мы чрезвычайно внимательно изучали все этапы истории партии по тем источникам, которыми мы в то время располагали.

И, как всегда, надо было сделать к сроку, потому что, если в календаре стоит дата, к ней готовишься.

Дату обычно сваливают с плеч па другой же день. Мы это хорошо знали. Меня с моими тематическими работами вспоминают именно в эти дни, а я бы хотел, чтобы работы существовали всегда.

Трудное дело держать в голове уйму слов без регуляр­ного проката на публике. Я знаю, что то, что я держу в голове, интересно и слушается. Я полагал, что художест­венные иллюстрации к истории партии нужны всем, кто ее изучает. Я не собирался заменить собой дисциплины по марксизму-ленинизму, я хотел работать только в по­мощь. Я готовился к большой загрузке.

Итак, мы продолжали нашу работу. Нужно, чтобы было много книг, нужно было думать вдвоем или втроем, нужны совещания по тем или иным вопросам. История партии, жизнь Ленина — ото много и трудно. Бывают дни, бывают часы, когда о минуте можно написать большой том, а нам надо было говорить о десятилетиях. Мы не на­стаивали на таком подробном изложении событий, мы об­радовались бы и меньшему, хотя предполагали, что это были годы, стоящие многих томов. Мы скользили вдоль событий, а нам хотелось проникнуть внутрь, глубже.

Нам казалось, что здесь скрыто и поучительное, и во­спитывающее, и необходимое не только нам. Но мы не писатели. Мы с надеждой посматривали в ту сторону го­ризонта, где в Москве, по нашему мнению, должен был находиться Союз писателей. Мне хотелось сказать: доро­гие товарищи, аппетит приходит во время еды. Почитайте все, что есть в воспоминаниях очевидцев, прогуляйтесь в места, где происходили те или иные события, посмотрите, что в музеях, в архивах, и, мне кажется, у вас появится волчий аппетит на большой роман. Это политика, это жизнь. Это ваше дело.

Пока я так размышлял, пока мы не спали ночей — организовали Первый Всесоюзный конкурс мастеров художественного чтения (1937). Мне предстояло в нем участвовать. Я чуть-чуть не провалился.

Мне захотелось показать еще совсем свежий кусок из нашей новой работы, и я ринулся в бой, как щепок. Но меня отвел в сторону Василий Иванович Качалов и по­просил прочесть «Речь Димитрова на Лейпцигском процес­се». Это была уже отстоявшаяся работа. Когда я исполнил речь Димитрова, то почувствовал, что спасен. Скоро я при­нес в свой дом лавровый венок. Я стал носить его с тай­ным сожалением, что не могу разделить его с той, которая всегда стояла за моей спиной. Я трудился на людях, я собирал аплодисменты. Мой путь был усеян розами. Я был доволен. Удивительнее всего, что и дома тоже все были довольны и как ни в чем не бывало продолжали свое труд­ное дело.

Мы всегда спешили к дате. Мы не успели выпустить нашу работу к выборам в Верховный Совет, она не укла­дывалась в один вечер. Нужно было строить две програм­мы. А потом мы увидели, что две мало, нужно три. Мы сидели по-прежнему за столом, когда мимо наших окон пронесли знамена на Красную площадь. Это было Первое мая. Мы посмотрели друг на друга, улыбнулись тому, как мы были наивны, полагая, что мы успеем к дате.

Наступила осень, и мимо наших окон пронесли еще раз красные знамена Седьмого ноября. Мы уже заканчивали третий вечер, трилогию «Всегда с Лениным». А потом нам дали большую афишу.

Последние годы, когда создавались хроники по исто­рии партии, мы были необычайно придирчивы к себе и работу делали на каком-то едином дыхании, не отрываясь. Это был трудный путь многих и многих вариантов. Нужно было сделать композицию предельно ясной, стройной, правильной. От меня, как исполнителя, этот замысел тре­бовал большого такта в подаче материала, и я приступил к репетициям еще в то время, когда складывалась компо­зиция. Мне нужно было сочетать нашу «драматургию» с исполнением, так, чтобы каждое слово было проверено и продумано, взвешено на исполнительских весах. Как до­нести ту или иную мысль и как добиться такого исполне­ния, чтобы дать зримый образ словами, интонацией, то есть средствами звучащего, слышимого слова. Живописать для глаза и для уха, искать звучания времени я начал тут же у станка, то есть у письменного стола, когда ножницы и клей разрезали и скрепляли длинные рулоны. Иногда мон­тажные листы поступали ко мне ранним утром, еще в постели. Мы договаривались, что после концерта я по­дремлю, а мои соратники — Е. Е. Попова и М. Б. Зисельман — продолжат свое дело. Пять-шесть часов утра - это часы, которые я особенно любил уделять работе: или по­вторяю текст, или же обдумываю новое. Но в этот период меня часто постигала неудача — я начинал читать вслух, а мои соратники, утомленные бессонной ночью, засыпали, и я оставался, таким образом, без «кворума», при кото­ром могло состояться обсуждение результатов ночной работы. Свои соображения я в таких случаях откладывал до одиннадцати часов утра, когда «кворум» снова соби­рался и начинался наш трудовой день.

Вместо большого цикла работ по истории партии, как мы задумывали, мы сделали три работы «Всегда с Лени­ным». В этой трилогии ощущалась поэтому некоторая спрессованность литературного материала, «плотность упаковки элементов материи», как говорят ученые. При­ходилось бороться за сокращение каждой лишней фразы из-за боязни упустить последовательность событий на всех этапах истории партии.

Завершив этот капитальный для нас труд, мы очень быстро, на оставшемся горячем разгоне, выпустили «На­до мечтать» — еще одну композицию о Владимире Ильиче Ленине.

**«НАДО МЕЧТАТЬ»**

Моя старая влюбленность в работу Владимира Ильича Ленина «Что делать?» проснулась с новой силой. На этот раз мое внимание привлекли мысли Ленина о мечте, став­шие идеей нашей новой композиции.

«Надо мечтать!» Написал я эти слова и испугался. Мне представилось, что я сижу на «объединительном съезде», против меня сидят редакторы и сотрудники «Ра­бочего дела». И вот встает товарищ Мартынов и грозно обращается ко мне: «А позвольте вас спросить, имеет ли еще автономная редакция право мечтать без предваритель­ного опроса комитетов партии?» А за ним встает товарищ Кричевский и (философски углубляя товарища Мартыно­ва, который уже давно углубил товарища Плеханова) и еще более грозно продолжает: «Я иду дальше, Я спрашиваю, имеет ли вообще право мечтать марксист, если он не забывает, что по Марксу человечество всегда ставит себе осуществимые задачи и что тактика есть процесс роста задач, растущих вместе с партией».

От одной мысли об этих грозных вопросах у меня мо роз подирает по коже, и я думаю только — куда бы мне спрятаться. Попробую спрятаться за Писарева.

«Разлад разладу рознь», — писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев. — Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может придти. В первом случае мечта не приносит никакого вре­да; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... В подобных мечтах нет ничего такого, что извращало или парализовало бы рабочую силу. Даже совсем напротив. Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его ру­ками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпри­нимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, пауки и практической жиз­ни... Разлад между мечтой и действительностью не прино­сит никакого вреда, если только мечтающая личность серь­езно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осущест­влением своей фантазии».

Меня пленила образность и художественная зримость высказываний В. И. Ленина в работе «Что делать?» В част­ности, я имею в виду известные строки, начинающиеся сло­вами: «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы окружены со всех сто­рон врагами, и нам приходится почти всегда идти под их огнем».

Второй темой, которую мы развивали в этой работе, и была эта мысль. Так возникла тема принципиальности и непреклонности в борьбе за чистоту идеи.

Итак, основной ключ к работе, ее драматургия были найдены, отправные мысли намечены. Материал должен был, располагаясь вокруг этих основных тем, подчинять­ся им. Мечта и борьба за осуществление мечты — вот путеводные огни, освещающие будущую работу.

Образ «самого человечного человека», как сказал Ма­яковский о Ленине, вновь предстал передо мной в своем прекрасном и волнующем обличье. Мы (я и мои сорат­ники) — мы обогатились новым, талантливым членом коллектива, пианисткой Елизаветой Лойтер — поставили своей задачей создать лирическую работу о гениальном гуманисте и борце. Впервые, применительно к моим рабо­там публицистическо-политического характера, мы реши­ли привлечь музыку, пронизать прекрасными звуками ткань текста, дать, наконец, параллельное между текста­ми звучание рояля, как бы продолжающего повествование. Вот почему процесс создания этого полотна несколько от­личался от нашего обычного метода работы — мы шли и от текста и от музыки одновременно. Предварительно, еще не завершив композицию, мы слушали произведения Баха, Бетховена, Чайковского, Мусоргского, а также мелодии русских народных песен. Музыка создавала особую твор­ческую атмосферу, волновавшую и пробуждавшую нашу фантазию. Мы тут же думали о построении композиции, о ее дальнейшем развитии. Процесс создания этой работы был неотделим от музыки. Вначале элементы композиции примерялись па звучание рояля. Мы опиралась пока па основные вехи, придерживаясь примерного развития темы. Постепенно, в ходе работы, мы почувствовали, что музы­ка ведет нас к лаконичности, освобождает от изобилия слов, она как бы продолжает мысль и, таким образом, входит серьезным компонентом в композицию, становится равноправным сотрудником, спутником слова. Она подчер­кивает эмоциональную краску, порой развивает динамику событий — музыка отнюдь не фон, а прямое действие и чувство, соответствующее содержанию композиции.

Итак, мы начали выстраивать первую часть работы. Вот юноша идет по берегу Волги. Слышится протяжная мелодия Мусоргского, она передает безграничную ширь русского пейзажа. Вот Володя Ульянов, сидя на террасе своего домика, под светом керосиновой лампы, читает, склонившись над книгой. В особом музыкальном простран­стве, которое создается музыкой, когда прекрасные звуки как бы продолжают повествование, легко переброситься из России, допустим, в Лондон, где на Хайгетском кладбище над свежей могилой Маркса его друг и соратник Энгельс произносит речь. Он говорит о бессмертии дела Маркса. А в России уже подрастает тот, который будет развивать его учение.

Звучит рояль... Музыка заполняет временные перехо­ды, связывает повествовательные куски в единое целое. По­сле того как отзвучали последние аккорды, вступаю я, перенося слушателей в новую обстановку.

«...Было это в конце восьмидесятых годов прош­лого столетия в Самаре...

Однажды под вечер теплого майского дня я зашел к Елизарову. У него оказался гость — юноша моего возраста, крепыш среднего роста, с большим лбом и длинными до плеч, густыми, светло-каштановыми, вьющимися волосами, закинутыми назад. Веснушча­тое, с первым золотистым пушком па подбородке, ли­цо его, с веселой усмешкой на пухлых, но крепко сжатых губах, еще носило следы юношеской мягко­сти. В небольших голубоватых глазах светился быст­рый и острый ум. Говорил он усмехаясь, негромким, слегка грассирующим голосом:

— Ульянов! — отрекомендовался он, крепко сжимая мне руку».

Мы считали нужным насытить нашу работу литера­турными портретами Ленина разных периодов, чтобы сде­лать его образ зримым, чтобы наши слушатели его видели, следили за его мыслями и действиями.

«Внезапно загоревшись, расхаживая по комнате большими шагами, юноша заговорил об истории ре­волюционного движения в России...

Елизаров на первых порах пытался было встав­лять в его речь краткие реплики, но вскоре умолк: Ульянов сыпал датами, цитатами, цифрами, истори­ческими подробностями, иногда отвлекаясь далеко в сторону от своей основной мысли и как бы теряя связь с ней, но потом оказывалось, что он нисколько не забывал о ней, подтверждал ее, развивая сложное и строго построенное мировоззрение. Спорить с ним не приходило в голову ни мне, ни Елизарову: под конец его обширной, содержательной речи мы оба должны были только слушать, а юный ученый, по-видимому, чувствовал себя в любимой стихии. Улья­нов, засунув руки в карманы и потряхивая длинны­ми золотистыми кудрями, большими шагами как бы вымерял комнату и говорил с увлечением математи­ка, доказывающего совершенно ясную для него тео­рему. В эти минуты юноша словно вырос перед нами, казался много старше своих лет. Было ясно, что да­же по своей теоретической вооруженности Владимир Ульянов представляет незаурядное явление».

Строфы Маяковского из его поэмы «Владимир Ильич Ленин» в лаконической и концентрированной форме от­ражают период деятельности Ленина по ор1аыизации «Петербургского союза борьбы за освобождение рабочего класса».

«Вчера — четыре,

сегодня — четыреста.

Таимся,

а завтра

в открытую встанем,

и эти

четыреста

в тысячи вырастут.

Трудящихся мира

подымем восстанием.

Мы уже

не тише вод,

травинок ниже, —

гнев

трудящихся

густится в тучи.

Режет

молниями

Ильичевых книжек.

Сыпет

градом

прокламаций и летучек...

...Ленинизм идет

все далее

и более,

вширь

учениками

Ильичевой выверки.

Кровью

вписан

героизм подполья

в пыль

и в слякоть

бесконечной Володимирки».

Первая часть композиции закапчивается речью Энгель­са над свежей могилой своего великого друга К. Маркса. Музыкально ее сопровождает вторая часть «Аппассиона­ты» Бетховена — композитора, столь любимого Лениным, — в которой звучит тема глубокой и торжественной сосредо­точенности, раздумья.

Так завершается фрагмент композиции, посвященной юности Ленина.

В следующем эпизоде мы переходим к шушенской ссылке. Ленин и Крупская живут в маленьком селе, в де­ревянном домике, вдали от революционных центров. Сме­няются времена года — зима, белые снега... Тихо в Шушенском. Но именно здесь уже зарождается в голове Ленина план создания партии нового типа, которая в бу­дущем возглавит величайшую революцию мира. Здесь же Ленин пишет свой фундаментальный труд «Развитие ка­питализма в России», как бы невидимыми нитями он связан со всей Россией. Он пишет о безлошадных крестья­нах, об их нуждах, подсчитывает нищие дворы с их убо­гим хозяйством. А здесь, подле пего, по чистому полу избы важно шагает белый аист, которого пригрела Надежда Константиновна. Аист отстал от косяка, у него ранено крыло, ж улететь он не может. Нас взволновали многочис­ленные воспоминания, рассказывающие об их скромной и содержательной жизни, о прогулках по берегам Енисея, о весенних проталинах, по которым плавали дикие лебеди, об охоте Ильича с мужичонком Сосипатычем, о все нара­стающем волнении Ленина, с нетерпением обрывающего листки календаря — вот-вот приблизится день окончания ссылки.

Наконец желанный день наступил, ссылка кончилась. Ленин приехал в Женеву.

«Женева! Женева!

Чудесный город!

Посмотришь из пансионатских окон:

На горизонте белеют горы —

Хребты, протянувшиеся высоко.

А главное — можно, поднявшись рано,

С окраины путь прошагавши дальний,

Засесть, не боясь никаких охранок,

В Societe de lectur — в читальне.

Женева.

Читальня.

Начало века.

И смотрит хранитель библиотеки

На скромно одетого человека,

Который читает, прищурив веки».

Женева. С той поры как я узнал, что в этом городе жил Ленин, это слово звучит для меня с особой нежностью. Оно' пронизано солнцем и чистотой горного воздуха. По­этому я взял в свою композицию милые и простые стихи поэта Панова.

«Чего не читал он!

Каких вопросов

Пытливая мысль не касалась эта?

Кто он?

Энциклопедист-философ?

Профессор?

Доцент университета?

Но вот он рассеянно глаз прищурил

На небо швейцарское голубое.

К шкафам подошел, утонул в брошюре

Об уличном баррикадном бое.

Склонясь над извивами карт и планов,

Науку сражений постигнуть хочет.

Так кто же он такой — гражданин Ульянов,

Сидящий в читальне с утра до ночи?

Просветленный покой бетховенской музыки как бы сливается с далекой перспективой швейцарского пейзажа. Можно ли обойти такие знаменательные события, как организация газеты «Искра», появление гениальной рабо­ты «Что делать?» и, наконец, ту страстную борьбу, кото­рая развернулась на партийных съездах. Яркие картины лондонского съезда оставил нам М. Горький. Кто не пом­нит этих страниц, очень выразительно передающих атмо­сферу тех дней. Вот краткий, но выразительный портрет Г. В. Плеханова:

«...в сюртуке, застегнутом на все пуговицы, по­хожий на протестантского пастора, открывая съезд, говорил как законоучитель, уверенный, что его мысли неоспоримы, каждое слово — драгоценно, так же как и пауза между словами».

Но вот по ходу работы съезда выступает Владимир Ильич. Горький оставил нам живой, незабываемый порт­рет молодого Ленина на трибуне:

«Слитность, законченность, прямота и сила его речи, весь он на кафедре — точно произведение клас­сического искусства; все есть и ничего лишнего, никаких украшений...».

Портрет Ленина нарисован. Не прозвучат ли здесь заме­чательные слова Ленина из его работы «Что делать?», как обобщающий поэтический образ революционеров, отдаю­щих свою жизнь борьбе за счастье народное?

«— Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы окру­жены со всех сторон врагами, и нам приходится поч­ти всегда идти под их огнем. Мы соединились, по свободно принятому решению, именно для того, что­бы бороться с врагами и не оступаться в соседнее болото, обитатели которого с самого начала порицали нас за то, что мы выделились в особую группу и вы­брали путь борьбы, а не путь примирения. И вот некоторые из нас принимаются кричать: пойдемте в это болото! — а когда их начинают стыдить, они возражают: какие вы отсталые люди! и как вам не совестно отрицать за нами свободу звать вас на луч­шую дорогу! — О, да, господа, вы свободны не только звать, но и идти куда вам угодно, хотя бы в болото; мы находим даже, что ваше настоящее место именно в болоте, и мы готовы оказать вам посильное содей­ствие к вашему переселению туда. Но только оставь­те тогда наши руки, не хватайтесь за нас и не пач­кайте великого слова свобода, потому что мы ведь тоже «свободны» идти, куда мы хотим, свободны бороться не только с болотом, но и с теми, кто пово­рачивает к болоту»!

Звучит «Патетическая соната» Бетховена, усиливаю­щая эмоциональное воздействие этих слов.

Таков Ленин, ведущий партию, — резкий, непримири­мый, обрушивающийся на врага с высоты единственно правильной марксистской теории, несущей в себе победо­носное чувство нового. Но есть и другой Ленин — друг трудовых людей, бесконечно отзывчивый к их нуждам, «самый человечный человек». И после съездовской бури он возникает зримо, обаятельный, простой, умеющий зара­зительно, по-детски смеяться.

«Старый рыбак, Джиованни Спадаро, сказал о нем:

— Так смеяться может только честный человек.

Качаясь в лодке, на голубой и прозрачной, как небо, волне, Ленин учился удить рыбу «с пальца» — лесой, без удилища. Рыбаки объяснили ему, что под­секать надо, когда палец почувствует дрожь лесы:

— Кози: дринь-дринь. Капиш?

Он тотчас подсек рыбу, повел ее и закричал с восторгом ребенка, с азартом охотника:

— Ага! Дринь-дринь!

Рыбаки оглушительно и тоже, как дети, радост­но захохотали и прозвали рыбака:

«Синьор Дринь-дринь».

Он уехал, а они все спрашивали:

«Как живет синьор Дринь-дринь? Царь не схва­тит его, нет?»

Тема героической, напряженной борьбы в «Патетиче­ской сонате» Бетховена сливается с образом чудесного, ве­селого и простого человека, живущего великой и благород­нейшей идеей о счастье всего трудящегося человечества.

Этюд Шопена, получивший название революционного, как бы переносит Ильича из тихой Швейцарии в бурю и грозу революционных событий в России. Об этой буре воз­вещают и стихи Маяковского:

«Народ

разорвал

оковы царьи. Россия в буре,

Россия в грозе, —

читал

Владимир Ильич

в Швейцарии,

дрожа,

волнуясь

над кипой газет.

Но что

по газетным узнаешь клочьям?

На аэроплане

прорваться б ввысь,

туда,

на помощь,

к восставшим рабочим, —

одно желание,

единая мысль»

Владимир Ильич нервничает, он ищет возможности вернуться на родину. Трогательно звучит рассказ сапож­ника Каммерера об отъезде в Россию «господина и госпо­жи Ульяновых»:

«Почему вы хотите сейчас уехать? Ведь за ком­нату уплачено до 1 мая». Он мне на это возразил, что у него срочные дела в России. Ну, я покачал головой, ведь, согласитесь, не шутка потерять деньги за пол­месяца квартирной платы, особенно когда лишние деньги не водятся, как это было у Ульянова... На прощанье я ему пожелал счастья и сказал: «Наде­юсь, в России вам не придется так много работать, как здесь, господин Ульянов». Он ответил задумчи­во: «Я думаю, господин Каммерер, что в Петрограде у меня будет еще больше работы». — «Ну, —сказал я, — ведь больше писать, чем здесь, вы не сможете. Найдете ли вы сразу комнату в России? Там же большая жилищная нужда».

— «Комнату я во всяком случае получу, — от­ветил мне Ульянов, — но будет ли там так тихо, как у вас, господин Каммерер, этого я еще не знаю». Не­медленно после этого он уехал».

Очарование этой наивной сцены подкупило нас. Чем трогательнее звучал рассказ сапожника, обеспокоенного, найдет ли Владимир Ильич в России квартиру, тем вели­чественнее звучали строки Маяковского, рисующие при­езд Ленина в Петроград.

Как известно, драматургия возникает от сопоставления противоположностей, от столкновения контрастных эпи­зодов. Как я говорил выше, в основе нашего замысла ле­жало сочетание лирического начала с героикой историче­ских событий. На фоне этих величественных событий рас­сказ Каммерера приобретает изумительную лирическую чистоту, подчеркивая большую скромность Ленина, его чарующее человеческое обаяние. Создавая эту работу, мы переживали дни незабываемого вдохновения. Мы внима­тельно проверяли на слух, контролируя складывающуюся драматургию этой программы.

Звучащее пространство классической музыки несло зримое слово — поток стихов, прозы, музыки сливался в единое симфоническое звучание. Однако мы стояли еще на полпути. Следовало уже начать слушав то сцениче­ское время, которое рождается по ходу работы, координи­руя наши действия, уже намечались пределы возможного, то есть границы восприятия зрителя. Мы стояли перед новой опасностью — эмоциональной перегрузки, которая может утомить слушателя, тем более что в нашем случае следовало бы учитывать воздействие чрезвычайно силь­ного компонента нашей работы — музыки. Начался тща­тельный отбор текстов. На внутренних весах, ухом мы взвешивали, примеряли и отсеивали лишнее, контролируя ритмическую сторону произведения. Ритм композиции — это начало, связующее разрозненные прежде элементы в единое целое.

Когда возникает, наконец, естественный, органиче­ский, внутренне обусловленный ритм, подчиняющий все компоненты поставленной задаче, тогда можно говорить, что жизнь произведения найдена.

Замысел рождается из идеи. План — это структура композиции. Воплощение замысла — это ритм. Мы стояли уже на том этапе, когда нужен в первую очередь ритм, потому что содержание прояснилось достаточно, обозна­чилась отчетливо структура.

Итак, как было уже сказано, мы стояли па полпути. Кульминант был уже найден. «Народ разорвал оковы царьи...». Теперь предстоял путь к финалу.

Правительство переезжает из Петрограда в Москву. Из окон поезда Ленин видит огни Ижорского завода. Владимир Ильич произносит полные безграничной веры в будущее слова: «Вот это — символ, если вы уж хотите... Несмотря на голод, на то, что немцы в Пскове, — льют сталь». Еще один штрих огромного оптимизма Ленина. Светлая музыка Баха сопровождает эту реплику.

И вот Владимир Ильич в Москве. Он принимает в Кремле ходоков из деревни. В приемной ждут иностранцы, дипломаты.

«Много пас дожидалось своей очереди в прием­ной, — вспоминает Альберт Рис Вильяме. — И некоторое время нас заставили ждать. Это было не­обычно, так как Ленин был всегда очень пунктуа­лен. Мы сделали из этого вывод, что его задержало какое-нибудь особенно важное государственное дело, какое-нибудь особенно важное лицо. Прошло полча­са, час, полтора часа, мы все еще сидели и начинали уже терять терпение, а из кабинета все еще доно­сился приглушенный, ровно гудевший голос посе­тителя. Кто бы мог быть этот важный гость, если ему дана такая длительная аудиенция? Наконец дверь открылась и, к общему удивлению всех на­ходившихся в приемной, из кабинета вышел — не военный, не дипломат, не какой-нибудь высокий сановник, а обыкновенный мужик в овчинном по­лушубке, в лаптях — типичный крестьянин-бедняк, какие в то время встречались миллионами в Совет­ской России.

— Извините меня, пожалуйста, — сказал Ленин, когда я вошел в его кабинет. — Эго был тамбовский крестьянин, мне хотелось послушать, что он думает об электрификации, коллективизации и уплате цар­ских долгов. И это было так интересно и увлекатель­но, что я совсем забыл о времени».

Хорошо бы дать литературный портрет Ленина того времени, — подумал я. Где-то он был, кем-то он запечат­лен в моей памяти. Немного подумав, я вспомнил все те же воспоминания Горького. Это было тем более необходи­мо, что мы приближались к завершению гражданской войны, к нэпу и к тем печальным событиям, когда тре­вожные бюллетени о болезни вождя пронзали сердца миллионов людей. Надо посеять в памяти моих будущих слушателей живой, обаятельный портрет Ильича.

«Коренастый, плотный, с черепом Сократа и все­видящими глазами, он нередко принимал странную и немножко комическую позу — закинет голову назад, и, наклонив ее к плечу, сунет пальцы рук куда-то подмышки, за жилет. В этой позе было что-то уди­вительно милое и смешное, что-то победоносно-пе­тушиное, и весь он в такую минуту светился ра­достью, великое дитя окаянного мира сего, прекрас­ный человек, которому нужно было принести себя в жертву вражды и ненависти ради осуществления дела любви».

Следующая картина композиции — болезнь Владимира Ильича. Ильич в Горках. Здесь шел зимний пейзаж:

«...все небо ясно;

Светил небесных дивный хор

Течет так тихо, так согласно...».

На елях тяжелый снег. Тишина в парке. Описание зимнего пейзажа сопровождается музыкой Чайковского из его цикла «Времена года». Советский народ и трудящиеся всего мира переживают болезнь Ильича, как свое большое личное горе.

После ранения В. И. Ленин снова постепенно возвра­щается к работе. Оп мечтает об электрификации всей страны.

Звучат его слова о плане ГОЭЛРО, а затем о праве человека на мечту, взятые из его труда «Что делать?».

И вот заключительная часть:

«Кресло за креслом,

ряд в ряд эта сталь,

железо это вваливалось

двадцать второго января в пятиэтажное здание

Съезда Советов. Усаживались,

кидались усмешкою, решали

походя

мелочь дел. Пора открывать!

Чего они мешкают? Чего

президиум,

как вырубленный, поредел?»

Так мы приближались к финалу. Строфа за строфой текут стихи Маяковского. Их поступь тяжела, замедленна, они налиты скорбью...

«Потолок

на нас

пошел снижаться вороном. Опустили головы —

еще нагни! Задрожали вдруг,

и стали черными люстр расплывшихся огни».

Огромное несчастье обрушивается, оно ощущается раньше, чем сообщает о нем Калинин. Оно уже прочита­но, угадано, уже сдвинулся потолок Большого театра и поплыл, преобразуясь, по образному выражению поэта, в предвестника беды — ворона.

Торжественно, как реквием, звучат стихи:

«Этот год

видал,

чего не взвидят сто. День

векам

войдет

в тоскливое преданье. Ужас

из железа

выжал стон. По большевикам

прошло рыданье».

Маяковский запечатлел пережитые всеми нами траур­ные дни, он нашел слова и ритм тех исторических минут. Обратите внимание, как выражено ощущение сдвинутого горем времени:

«Радость

ползет улиткой. У горя

бешеный бег. Ни солнца,

ни льдины слитка — все

сквозь газетное ситко черный

засеял снег».

Местами в строфы Маяковского вплетается ритм рево­люционного траурного марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой», а также мелодии любимой песни Ильича «За­мучен тяжелой неволей». Этот незаметный, едва ощути­мый строй песни прочитывается в строфах:

«Вовек

такого

бесценного груза еще

не несли

океаны наши, как гроб этот красный,

к Дому Союзов плывущий

на спинах рыданий и маршей». Или: «Знаменные

снова

склоняются крылья, чтоб завтра

опять

подняться в бои: «Мы сами, родимый, закрыли орлиные очи твои».

Стихи поют все время вторым планом, слышишь это звучание. Оно держит в плену. Стихи ведут к вокальности, замедляется ритм, слова роняются медленно, как падаю­щие слезы...

И снова возникает музыка Баха, как тема утвержде­ния жизни. Поэма завершается оптимистически, верой в бессмертие дела Ленина.

«Стала

величайшим

коммунистом-организатором даже

сама

Ильичева смерть».

Героическая соната Бетховена, на которую ложатся последние строки поэмы, звучит как утверждение бес­смертия человеческого духа.

Наша первая попытка ввести в композицию политиче­ского характера музыку прошла успешно.

Впоследствии, на концертах, я убедился, что работа пользуется большой любовью зрителей. Я всегда высоко оценивал настороженное внимание зала, особую тишину, сосредоточенность моих слушателей.

В итоге хочется отметить, что эта работа была очень лирична, в ней ощущалась фактурная легкость, разнооб­разие чувств и состояний.

Но что представлялось нам, быть может, самым глав­ным — это то, что нам удалось ввести музыку как сущест­венный элемент композиции, найти внутренние соотно­шения, правильные пропорции музыки и слова. Произо­шла значительная разгрузка текста за счет музыки, эмоционально продолжавшей мысль, действие. Мы могли ограничиться краткими штрихами тех или иных событий, а музыка создавала дополнительное пространство, в ко­тором продолжалась и развивалась тема, доигрывая мою актерскую задачу. Мы не прибегали к пантомиме, к ми­зансцене, но мой покой у рояля всегда был заполнен про­должающимся действием. Конечно, далеко не просто «жить в паузе». Актеру всегда затруднительно статиче­ское положение в те минуты, когда звучит рояль; непод­вижность как мизансцена — очень тонкое, требующее, я бы сказал, виртуозности актерское состояние. Неподвиж­ность не смотрится зрителем как мизансцена. Убедить его в этом очень трудно. Для этого требуется огромная внутренняя жизнь актера, точная задача, ясное видение, то есть совершенное владение техникой сценического поведения.

У актера в эти считанные секунды или минуты может возникнуть опасность потери сценического времени. Обыч­но в таких случаях внезапно образуется как бы пропасть, его сценическая жизнь обрывается, и он возвращен к реальности — той, которая в зале. Зал начинает беспо­коить исполнителя, потерявшего творческий контакт со зрителем, актер отвлекается от своей задачи, как бы опу­стошается, в его внутренний мир проникает жизнь извне. Он начинает замечать лица присутствующих в зале, их туалеты, незаметные движения. Приходят рассеивающие внимание мелкие, незначительные впечатления. Значи­тельно безопаснее ловить эти мимолетные впечатления, когда на языке текст. Но стоять, слушать рояль и ждать своего вступления — дело, безусловно, очень трудное и ответственное. В данном случае задача заключалась в том, чтобы нести в себе музыку как продолжение сво­его монолога. Это и являлось защитой от рассеяния и потери сценического состояния. Внутренняя жизнь при полном покое все-таки прочитывается в какой-то мере, в данном случае мы имеем дело с едва заметной, очень тонкой пантомимой.

Музыка усиливает стихию чувств, создает атмосферу событий, она не отделена от исполнителя, не должна ни на одну секунду выпадать из действия. Это другой ракурс той же жизни, которую ты несешь в себе по ходу повест­вования. Значит, ни в коем случае нельзя уходить из сферы ее влияния, потому что тотчас же нарушится ткань единого и непрерываемого повествования словом и му­зыкой.

Эта работа исполнялась мной не только в сопровожде­нии рояля. Однажды мне довелось ее исполнить с симфо­ническим оркестром под управлением дирижера Н. Рахлина и при участии хора Свешникова — это было в годы войны.

**«РОССИЯ ГРОЗНАЯ»**

Война застала нас в самый разгар работы над создани­ем композиции «Дружба Маркса и Энгельса».

В ночь на двадцать второе, часов до пяти утра мы чи­тали «Войну и мир» Л. Н. Толстого. Утром, когда уже ус­нули, раздался звонок.

— Вы слыхали радио?

— Нет.

— Немцы перешли границу. Бомбили Одессу, "Киев... Началась война.

Новый день — первый дань войны — пробегает стреми­тельно, непередаваемый по ощущениям. Москва на воен­ном положении. Уж у подъездов домов дежурят с про­тивогазами. Все население мобилизовано на защиту города.

Звонки из Радиокомитета:

— У вас есть что-нибудь на оборонную тему?

С первого же дня всем казалось, что у нас обязатель­но должно быть «что-нибудь оборонное». Запрашивали отовсюду. Удивлялись, что нет, не верили: у вас, мол, на каждый случай что-нибудь найдется. Действительно, на второй день войны мы уже приступили к композиции «За Родину!»

Наступает вечер. Мы смотрим на Москву с балкона мхатовского дома, в квартире наших друзей Вишневских.

Умолкли и обезлюдели потемневшие улицы.

«Зажигательные бомбы не опасны»,— гулко произно­сит угол большого дома. Возмужавшие архитектурные ан­самбли затихли без подробностей, без деталей. На гори­зонте, там, где Кремль, протянулась лиловатая дымка и опоясала город сизым, нежным кольцом. Москва затемне­на, город закрыл глаза-окна.

В одиннадцать часов вечера мы возвращаемся к себе, в Замоскворечье. Москвичи с удивлением и тревогой всматриваются в новые черты своего города. Погасли уличные фонари. На тротуары не падает ослепляющий свет витрин.

— А так еще красивей! — произносит кто-то рядом, обгоняя нас, в толпе прохожих. С исчезновением электри­чества тяжелые массивы зданий свободно потянулись в высоту. В небе отчетливая кривая фасадов и крыш, отчего сразу под ногами сделалась ощутимей крутолобая москов­ская земля. Мы занимаем очередь у троллейбусной оста­новки. С вершины холма, оттуда, где стоит Пушкин, про­ворно скатываются серые, пушистые тельца автобусов с узенькими усиками фар. Мы пропускаем их — решили пойти домой пешком, именно сегодня пройтись по Крас­ной площади. По широкому Замоскворецкому мосту идут люди и люди, то и дело обгоняют девушки с противогаза­ми. В ритме многолюдного точения угадывается общая со­средоточенность, деловитость, готовность. Опасность по­дошла вплотную, тем легче смотреть ей прямо в глаза.

На Пятницкой стоит длинная вереница вагонов, пре­вращая улицу в трамвайный парк. И от этого почему-то уютно, это успокаивает. Спрашиваем у милиционера: ку­рить можно? Да, пока можно. И мы закуриваем. Курят и рядом, навстречу наплывают крошечные огоньки папирос. Так нащупываем невидимую, но знакомую землю по дороге домой. В квартире душно и темно. Складываем одеж­ду так, чтобы легко можно было одеться в темноте. Через час сквозь сон слышим сирену. Висит протяжный, скорб­ный звук — город впервые подает свой голос, предупреж­дая об опасности. Враг приближается к Москве. С седьмого этажа провожаю Попову вниз, в домоуправление. Там в руках маленькой женщины мелькают бинты и пузырьки. Она раскладывает походную аптечку, сообщает адрес бом­боубежища. Приносят детей, полуодетых, завернутых в одеяльца. Они не плачут, но серьезными глазами, внима­тельно изучают странную и новую для них обстановку.

Пушки подают голоса с крыш зданий. На улицах пусто и только у подъездов — дежурные.

Утром мы прочли в газетах, что в Москве была прове­дена учебная воздушная тревога.

Приступаем к работе, делаем первую оборонную ком­позицию.

Где можно найти такой литературный материал, крат­ко и выразительно обобщающий черты нашей жизни в Со­ветской стране? Нужен документ о завоеваниях советско­го народа за десятилетия трудной борьбы и социалистиче­ского строительства. И тут в моем сознании всплыла Кон­ституция СССР — основной закон нашего государства. Да, это хорошо. Еще задолго до войны мы мечтали создать большую композицию на основе этого замечательного до­кумента. Эта тема стояла в наших заготовках. Нам хоте­лось тогда отразить жизнь братских республик, тему дружбы народов, расцвет советской культуры, националь­ной по форме, социалистической по содержанию. И вот теперь, именно сейчас, в эти первые военные дни, нам по­казалось очень важным вернуться к этой теме под новым лозунгом защиты Родины.

Нам хотелось показать, за что будет бороться наш на­род.

Постепенно план работы стал проясняться. Прозвучат статьи Конституции с перечислением всех советских рес­публик. Статьи о праве на труд и отдых, на образование. Статьи о гербе и флаге Советского Союза — в них худо­жественный образ, торжественная интонация. Как высе­ченные на мраморе прозвучат слова:

«Государственный герб Союза Советских Социалисти­ческих Республик состоит из серпа и молота на зем­ном шаре, изображенном в лучах солнца и обрамленном колосьями, с надписью на языках союзных рес­публик: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» На верху герба имеется пятиконечная звезда.

Государственный флаг Союза Советских Социали­стических Республик состоит из красного полотнища, с изображением на его верхнем углу, у древка, золо­тых серпа и молота и над ними красной пятиконеч­ной звезды, обрамленной золотой каймой...»\*.

«Союз Советских Социалистических Республик — есть союзное государство, образованное на основе до­бровольного объединения равноправных Советских Социалистических Республик...».

Дальше, как известно, перечисляются все республики, входящие в состав Советского Союза. В поток республик включаются стихи, характеризующие жизнь, быт и труд данной республики. Так образуется своеобразный венок стихов, обрамляющих созвездие республик.

Завершается стихами Маяковского:

«Когда

Октябрь орудийных бурь по улицам

кровью лился, я знаю,

в Москве решали судьбу и Киевов

и Тифлисов. Москва

для нас

не державный аркан, ведущий земли за нами, Москва

не как русскому мне дорога, а как огневое знамя!»

Звонки из Радиокомитета все чаще и чаще, нетерпе­ливо ждут нашей новой работы. Вскоре она закопчена. Я исполняю ее не только по радио, но на призывных пунктах, в казармах, на многолюдных митингах — всюду. В газетах появляются уже первые рецензии.

Проходя по улицам, я наблюдал новые картины московской жизни. Вот дети дружными стайками набива­ют песком ситцевые мешочки. Они вырастают пестрыми горками у подъездов, точно выставка русских ситцев в го­рошинку, цветочки и клеточки. Продавцы в белых хала­тах заколачивают досками зеркальные окна магазинов, а за ними выстраиваются штабеля больших серых мешков, тоже набитых песком. Мы ходили, смотрели на новую военную Москву и думали: надо приступить к следующей работе. Надо следить за развитием событий на фронте, но этого мало — надо смотреть вперед, думать не о сего­дняшней сводке, а о стреле, направленной к победе, кото­рая уже летит в воздухе. А может быть, надо смотреть и в глубину веков, например, обернуться лицом к 1812 го­ду, когда французы шли на Москву? Пожалуй, тут есть ключ к новому замыслу.

Так постепенно возникла идея создать работу о том, как русский народ встает стеной на защиту своей родной земли, как иноземные нашествия разбивались, рассеива­лись, встречая грозный, сплоченный отпор. И, как всегда, справедливая Отечественная война рождала массовый ге­роизм. Эту работу позднее мы и назвали «Россия гроз­ная».

Все чаще воздушные тревоги, но тихие, без пушек. В красном уголке мхатовского дома проводятся занятия ПВХО. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова объясняет новичкам: «Зажигательную бомбу надо брать за задушку и выбрасывать за окошко в песок. Это очень просто».

Милая, милая Ольга Леонардовна, в которую я был влюблен еще в юности, следя за ее игрой в «Вишневом саде», которой я приносил своего только что сделанного «Онегина»,— и она участвует в обороне Москвы.

Пожарная команда артистов МХАТ учится обращать­ся со шлангами. Вода сверкает па желтом песке двора.

Первая настоящая бомбардировка Москвы застала нас в подъезде этого дома на улице Немировича-Данченко. Опоздав вернуться к себе на Пятницкую, мы стояли с По­повой у лифта и через стеклянную входную дверь наблю­дали невиданную небесную феерию. Небо грохочет. На крыше свирепо рявкают зенитки. Черное небо перепояса­но молниями трассирующих пуль. Дежурная просит нас немедленно куда-нибудь спрятаться. Мы входим в одну из квартир первого этажа, в метро спускаться поздно.

В этом импровизированном убежище уже полно. Хозяева гостеприимны: в передней много женщин из разных квар­тир. Почему-то квартира эта всем полюбилась, предпочи­тали уходить сюда, а не в бомбоубежище. В шутку она называлась «бомбоубежище-люкс». Мы сидим. Вдруг при­бегает режиссер Туманов в перепачканном светлом ко­стюме, с каплями пота на лбу. Это первый вестник с кры­ши. Вестник просит:

— Дайте воды. Спрашиваем: — Ну, как там у вас?

Вестник отвечает: — Жарко, но красиво. Небо, как елка.

— А бомбы?

— Бомбы есть, бомбы тушим, дайте стакан воды. Пьет и убегает. Чуткие женщины улавливают легкий звук за окном. Видим в окно: во дворе лежит зажигатель­ная бомба. Бросаемся к выходу с ведрами воды и песком. Но мхатовские пожарники не разрешают: «Потушим без вашей помощи». К грохоту пушек прибавляется шум на лестнице. Это волокут на крышу тяжелый пожарный шланг. И еще раз в нашем «люксе» появляется другой «пожарник» — молодой чтец Акивис.

Этого молодого чтеца в шутку называли моим «проте­же» или моим «кадром». Надо заметить, что сотрудники Филармонии, озабоченные выдвижением молодых, стави­ли мне в большую заслугу го обстоятельство, что я в свое время якобы совершил чрезвычайно гуманный поступок, чуть ли не подвиг тем, что «открыл дорогу» молодому чтецу, участвуя в его публичном вечере, и тем самым как бы решил его артистическую судьбу. Завидев его, я в свою очередь обратился к нему с просьбой «протежиро­вать» мне — взять с собой на крышу. Но Акивис катего­рически заявил:

— Что вы, Владимир Николаевич?! Разве можно, вы наш гость. — В его интонации я почувствовал какой-то особый оттенок, будто я «кадровик в запасе», и даже по­трогал незаметно свои виски: уж не приметил ли он в них серебристые нити? Смущенный, я ушел в свой угол.

— На нашу крышу упало,— сказал он, обращаясь ко всем,— еще пять бомб, но все благополучно погасили.

Третий час ночи. Дочь актера Вишневского занимает пост связиста. В четыре часа отбой. Мы выходим на бал­кон, он усыпан мелкими осколками битого стекла. Перед нами Москва в лучах утреннего солнца. Все на месте. Мы всматриваемся в каждый дом. Никаких заметных повреж­дений, только па тротуаре маленькая ранка вскипевшего темного асфальта.

Чистое солнечное утро. Проходит рабочий с зажига­тельной бомбой в руке. Он несет ее спокойно и небрежно, как новую игрушку своим детям.

Так прошло первое боевое крещение. Наш замысел — «Россия грозная» — подрастал. На память приходили полки Кутузова, Багратиона, партизан­ские отряды Дениса Давыдова, Фигнера, вспоминались блестящие страницы о дубине народной войны в романе «Война и мир» Льва Толстого. Над всем, что происходит, как бы реяла воля нашего народа, ощущалась его реши­мость отстоять завоевания революции, свою независи­мость, свою конституцию, свою землю. Чем трагичней бы­ли первые вести с фронта, тем мужественней, сосредото­ченней и строже делались лица людей.

Новый смысл и силу обрели пушкинские строфы о Москве:

«Напрасно ждал Наполеон,

Последним счастьем упоенный,

Москвы коленопреклоненной

С ключами старого Кремля:

Нет, не пошла Москва моя

К нему с повинной головою.

Не праздник, не приемный дар,—

Она готовила пожар

Нетерпеливому герою.

Отселе, в думу погружен,

Глядел па грозный пламень он».

Вспоминались страницы из «Записок партизана» Да­выдова, его прелестные патриотические стихи, «Бороди­но» Лермонтова. Просились в работу боевые песни рус­ских солдат. Манили черты скромного, непоказного геро­изма русских воинов. Захотелось перечитать книгу Суворова о военной науке, снова заглянуть в псе. Попут­но с этим собирался текущий материал,— газеты приобре­ли в эти дни особую содержательность, полную драматиз­ма. Большие листы — как страницы военной летописи — не сходили с нашего рабочего стола, здесь говорили поэты, и очеркисты, и военные. Читая даже про себя свод­ки с фронта, я слышал их произнесенными, по чисто про­фессиональной привычке они звучали в моих ушах. А го­род жил вокруг нас и вместе с нами своей совершенно но­вой жизнью. Всеобщее негодование и глубочайшее муже­ство прочитывались со страниц газет и новых книг. План нашей работы постепенно выстраивался. Предполагалось разделить композицию на два отделения. Первое посвяща­лось Отечественной войне 1812 года, второе — Великая Отечественная война с фашистами. Уже вырастали и жи­ли в работе Кутузов, Багратион, Денис Давыдов, Лавруш­ка, народ, войска, партизаны, пленные французы.

Мы воевали с песнями. Это и привело к мысли ввести в работу вокальный квартет. Хотелось, чтобы эти песни прозвучали в композиции, мечтали о хоре, но это было неэкономно. Мы пригласили вокальный квартет Государ­ственной Московской филармонии в составе М. М. Попо­ва, С. Ф. Федорова, П. Г. Игнатьева, Л. В. Рыбкина, с ко­торым и приступили к решению нашей задачи.

Безмятежно звучал старинный вальс, открывая карти­ну московских балов накануне нашествия Наполеона. Мо­лодой штаб-ротмистр Денис Давыдов вальсирует на ба­лах, читает светским красавицам свои любовные послания:

«Вы хороши! — Каштановой волной

Ваш локон падает на свежие ланиты».

А в это время Наполеон со своей армией, полк за пол­ком, батарея за батареей, переходит через Неман и при­страивается на русском берегу.

«Первая весть о войне,— сообщает Денис Давы­дов,— заставила меня отказаться от московских ба­лов и сердечных порывов и возвратиться, подобно Телемаку, к моему долгу и месту... Мы подошли к Бо­родину. Эти поля, это село мне были более, нежели другим, знакомы! Там я провел и беспечные лета детства моего и ощутил первые порывы сердца к люб­ви и к славе. Но в каком виде нашел я приют моей юности!.. Все переменилось! Завернутый в бурку и с трубкою в зубах, я лежал под кустом леса за Семе­новским, не имея угла не только в собственном доме, но даже и в овинах... Глядел, как шумные толпы солдат разбирали избы и заборы Семеновского, Бородина и Горок для строения бивуаков и раскладывания костров».

«И вот нашли большое поле:

Есть разгуляться где на воле!

Построили редут.

У наших ушки на макушке!

Чуть утро осветило пушки

И леса синие верхушки —

Французы тут как тут».

Эпизод из «Войны и мира» привлек наше внимание. Пленный крепостной человек Денисова Лаврушка:

...в денщицкой куртке на французском кавалерий­ском седле, с плутовским и пьяным, веселым лицом, подъехал к Наполеону...

— Вы казак?

— Казак-с, ваше благородие. (Лаврушка)... «очень хорошо знал, что это сам

Наполеон, и присутствие Наполеона не могло сму­тить его больше, чем присутствие Ростова или вах­мистра с розгами, потому что ничего не мог лишить его ни вахмистр, ни Наполеон... Но когда Наполеон спросил его, как же думают русские, победят они Бонапарта или нет, Лаврушка прищурился и заду­мался.

Он увидал тут тонкую хитрость, как всегда во всем видят хитрость люди, подобные Лаврушке, на­супился и помолчал.

— Оно значит: коль быть сражению,— оказал он задумчиво,— и в скорости, так это так точно. Ну а коли пройдет три дня, а после того самого числа, тогда значит это самое сражение в оттяжку пойдет.

Наполеону перевели это так: «Ежели сражение произойдет прежде трех дней, то французы выигра­ют его, но ежели после трех дней, то бог знает, что случится».

Наполеон не улыбнулся, хотя от, видимо, был в самом веселом расположении духа, и велел повто­рить себе эти слава.

Лаврушка заметил это и, чтобы развеселить его, сказал, притворяясь, что не знает, кто он.

— Знаем, у вас есть Бонапарт, он всех в мире по­бил, ну да об нас другая статья...— сказал он...

Переводчик передал эти слова Наполеону без окончания, и Бонапарт улыбнулся. «Молодой казак заставил улыбнуться своего могущественного собе­седника» — говорит Тьер... «Наполеон, наградив ка­зака, приказал дать ему свободу, как птице, которую возвращают ее родным полям».

Наполеон поехал дальше... а «птица, возвращен­ная родным полям», поскакал на аванпосты...». Здесь звучит народная песня:

«Вдоль по Питерской,

По Тверской-Ямской...» —

как бы выражая настроение лукавого Лаврушки, внезап­но вырвавшегося из плена.

Быстрая сметка русского солдата, остроумно перехит­рившего вышколенную свиту Наполеона, да и самого Тьера, с которым так тонко полемизирует Толстой, арти­стическое лукавство этого «дипломата», в завуалирован­ной форме предсказывающего судьбу двух империй и тут же ловким комплиментом спасающего свою шкуру, совер­шенно очаровали и нас, и я тотчас же завладел этими страницами, чтобы немедленно приступить к работе.

Таким образом, я уже работал над избранными текста­ми, уверенный, что они обязательно войдут, а мои сорат­ники в это время продолжали выстраивать полотно ком­позиции.

Однажды позвонили из радиостудии Московского мет­ро и пригласили на первый концерт под землей, органи­зованный Моссоветом для населения Москвы.

В назначенный день подъезжаем с Поповой к Курско­му метро. Одновременно с нами подъезжает молодой че­ловек в форме военного летчика с забинтованной кистью руки. По газетным портретам мы узнаем Героя Советско­го Союза летчика Талалихина. Он тоже будет участвовать в концерте. Съезжается небольшая концертная бригада. Мы впервые наблюдаем метро в его новой роли.

Нас провожают вниз, под землю, в служебные поме­щения, находящиеся под перроном,— в самое сердце мет­ро. Отсюда и предполагается трансляция концерта. Ра­диотехник берет нас с собой, чтобы проверить слыши­мость репродукторов. Мы углубляемся в туннель. Идем вдоль рельсов мимо спящих людей, которые расположи­лись на листах газет. В бесконечной трубе люди и люди. Слушаем пробу. И выясняем, что репродукторы поставле­ны реже, чем следует. Так проходим около километра и, выяснив все недочеты, возвращаемся. Первый экспери­ментальный концерт начинается. В центральном зале пер­рона слышимость идеальная. Прекрасно говорит народу свою речь Талалихин, после чего я читаю стихи о нем, только что напечатанные. В час ночи — воздушная трево­га. Артистов оставляют ночевать в глубине туннеля, в од­ном из голубых вагонов. Отбой только утром. Мы идем к выходу мимо матерой, одевающих своих ребят. В трубе еще теплый, обжитой воздух сна. Появляются дежурные с метлами и приступают к уборке «общей спальни». Жен­щины поспешно приглаживают волосы, завязывают узлы. Сейчас метро начнет свой обычный трудовой день. Двой­ной эскалатор выбрасывает пас на улицу в людском пото­ке. Серый рассвет. Покатая огромная площадь Курского еще в утреннем, мягком сумраке.

Возвращаемся домой, к рабочему столу. Перелистыва­ем заготовки. Дальнейший план выстраивается примерно так. Денису Давыдову приходит замечательная идея — организовать партизанские отряды в тылу врага. С этим предложением он приходит к Багратиону: Давыдов ви­дит в этом плане двойную выгоду:

«... Обратное появление наших посреди рассеян­ных от войны поселян ободрит их и обратит войско­вую войну в народную...».

Багратион разрешает ему действовать.

А между тем войска на редутах готовятся к бою.

Снова звучат строки из «Бородина», смонтированные с текстом Л. Толстого о народном героизме. Разгорается Бородинское сражение. В заключение эпизода мы даем Наполеона, мрачно обронившего знаменательную фразу:

«За 3200 верст от Франции я не могу дать разгро­мить свою гвардию».

И снова звучат стихи поэта-партизана Дениса Давыдова:

«Умолкнул бой. Ночная тень

Москвы окрестность покрывает;

Вдали Кутузова курень

Один, как звездочка, сверкает».

Эти строфы переносят нас в лагерь русских войск. Когда Вольцоган, обращавшийся со светлейшим с некото­рой аффективной небрежностью, вздумал сказать ему, что наши войска проигрывают сражение, разгневанный Кутузов резко его останавливает:

«Неприятель отбит па левом и поражен на пра­вом фланге. Ежели вы плохо видели, милостивый государь, то не позволяйте себе говорить того, чего вы не знаете».

Один только Кутузов понимал тогда, что Бородино — поражение Наполеона, несмотря на решение русского ко­мандования оставить Москву.

Далее мы даем Наполеона, наблюдавшего в бинокль Москву. Этот пришелец с чужой земли не подозревает еще своего поражения, не понимает характера русских, стратегии Кутузова — что бы ни случилось, какие бы го­рода ни падали к ногам завоевателя, это не решает судь­бу России, пока живы ее народ и армия.

«... в 10 часов утра 2-го сентября Наполеон стоял между своими войсками на Поклонной горе и смот­рел па открывшееся перед ним зрелище...

Блеск утра был волшебный. Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своею рекою, своими садами и церквами и, казалось, жила своею жизнью, трепеща как звездами своими куполами в лучах солнца...

По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы ды­хание этого большого и красивого тела.

— Этот азиатский город с бесчисленными церк­вами, Москва, святая их Москва! Вот, наконец, этот знаменитый город! Пора».

Как перекликались эти страницы с теми днями, ког­да мы, делая свою работу, думали о судьбе Москвы... Гит­леровские танки валили валом. Пал Смоленск.

От внутренней тревоги мне часто не сиделось дома, хотелось бродить по улицам. Я шагал по Москве и заучи­вал тексты Л. Н. Толстого. Как-то, пересекая Театраль­ную площадь, я заметил необычайное оживление. Пеше­ходы бежали к фонтану, где, оказалось, лежал обуглен­ный немецкий самолет.

Я осмотрелся кругом. Как преобразилась площадь! Колонны Большого театра затягиваются длинными деко­ративными полотнищами. Лепные амуры запыляются сажей. Чугунные кони превращены в огромный зеленый куст. Из прорванного холста торчит конское копы­то. На крыше Малого театра по лесенкам передвигаются рабочие. Они устанавливают зеленый фанерный лес. Это вынесли свои театральные леса, мобилизовали декорации на защиту города московские театры. Проходя от «Националя» до Красной площади, замечаю, что под но­гами мелькают черные окна, скошенные углы нарисован­ных на асфальте зданий. Я пересекаю огромное полот­но — кружится голова,— я шагаю словно над крышами, иду по воздуху, а внизу новый и незнакомый нарисован­ный город...

На бульварах в тени деревьев притаились огромные серебристые сигары — аэростаты воздушного заграждения. С хвостов их с удивительной естественностью стекают мягкие складки и расстилаются серебристыми шлейфами на зеленеющей траве. В тени на траве, отдыхая между тревогами, лежат красноармейцы.

Возвращаясь домой, я принимал новые монтажные листы, заготовленные моими соратниками.

«Со времени пожара Смоленска началась война, не подходящая ни под какие прежние предания войн...

Наполеон чувствовал ото и с самого того време­ни, когда он в правильной позе фехтования остано­вился в Москве и вместо шпаги противника увидал протянутую над собой дубину, он не переставал жа­ловаться Кутузову и императору Александру на то, что война велась противно всем правилам (как буд­то существуют какие-то правила для того, чтоб уби­вать людей).

Несмотря на жалобы французов о неисполнении правил... дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой и, не спра­шивая ничьих вкусов и правил, с глупою простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, подни­малась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие...

... На породистой, худой, с подтянутыми боками лошади, в бурке и папахе, с которых струилась вода, ехал Денисов».

Под Денисовым Толстой, как известно, подразумевает знаменитого партизана Дениса Давыдова. Вот почему, прерывая текст романа, мы давали портрет партизана и поэта его же собственными стихами, похожими на песню или застольный тост по ритмическому рисунку, но очень серьезными и глубоко патриотическими по содержанию.

«Я не поэт, я партизан, казак.

Я иногда бывал на Пинде, но наскоком,

И беззаботно, кое-как,

Раскидывал перед Кастальским током

Мой независимый бивак.

Нет, не наезднику пристало

Петь, в креслах развалясь, лень, негу и покой...

Пусть грянет Русь военного прозой,—

Я в этой песне запевало!».

Наши друзья из вокального квартета предлагают испол­нить в этом месте «Песню донцов Платова» 1812 года:

«Грянул внезапно гром над Москвою, Выступил грозно Дон из берегов, Все запылало мщеньем, войною Против врагов».

Эта старая солдатская песня, которую мы разыскали, позднее вошла в репертуар ансамбля Красной Армии.

«Подбитый под Бородиным зверь лежал там где-то, где его оставил отбежавший охотник: но жив ли, силен ли он был, или он только притаился, охотник не знал этого. Вдруг послышался стон этого зверя. Стон этого раненого зверя французской армии, обли­читель ее погибели, была присылка Лористона в ла­герь Кутузова с просьбой о мире.

...— Я был бы проклят, — ответил Кутузов, — если бы на меня смотрели, как на первого зачинщи­ка какой бы то ни было сделки: такова воля нашего народа».

С огромным удовлетворением мы достигли, наконец, на своем пути того времени, когда деморализованная ар­мия Наполеона покатилась обратно, усеивая русские сне­га трупами своих солдат.

Картину разгрома наполеоновских полчищ воспроиз­водили страницы «Войны и мира» — развертывалась грандиозная картина отступления и гибели французской армии.

«День был ясный, морозный. Кутузов с огромною свитой недовольных им, шушукающихся за ним ге­нералов, на своей жирной, белой лошадке ехал к Доброму. По всей дороге толпились, отогреваясь у костров, партии взятых нынешний день француз­ских пленных (их взято было в этот день 7 тысяч). Недалеко от Доброго огромная толпа оборванных, обвязанных и укутанных чем попало пленных гуде­ла говором, стоя на дороге подле длинного ряда от­пряженных французских орудий. При приближении главнокомандующего говор замолк, и все глаза уставились на Кутузова, который в своей белой с красным околышем шапке и ваточной шинели, гор­бом сидевшей на его сутуловатых плечах, медленно подвигался по дороге...

— А, знамена! — оказал Кутузов, видимо, с тру­дом отрываясь от предмета, занимавшего его мысли. Он рассеянно оглянулся. Тысячи глаз со всех сто­рон, ожидая его слова, смотрели на него.

Перед Преображенским полком он остановился, тяжело вздохнул и закрыл глаза. Кто-то из овиты махнул, чтобы державшие знамена солдаты подошли и поставили их древками знамен вокруг главноко­мандующего. Кутузов помолчал несколько минут и, видимо, неохотно, подчиняясь необходимости своего положения, поднял голову и начал говорить. Толпы офицеров окружили его. Он внимательным взглядом обвел кружок офицеров, узнав некоторых из них.

— Благодарю всех! — сказал он, обращаясь к солдатам и опять к офицерам. В тишине, воцарив­шейся вокруг него, отчетливо слышны были его медленно выговариваемые слова: — Благодарю всех за трудную и верпую службу. Победа совершенная, и Россия не забудет вас. Вам слава во веки! — Он помолчал, оглядываясь.

— Нагни, нагни ему голову-то, — сказал он сол­дату, державшему французского орла и нечаянно опустившему его перед знаменем преображенцев. — Пониже, пониже, так-то вот. Ура! ребята, — быст­рым движением подбородка обратясь к солдатам, проговорил он.

— Ура-ура-ра! — заревели тысячи голосов.

Пока кричали солдаты, Кутузов, согнувшись на седле, склонил голову, и глаз его засветился крот­ким, как будто насмешливым блеском.

— Вот что, братцы, — сказал он, когда замолкли голоса.

И вдруг голос и выражение лица его изменились: перестал говорить главнокомандующий, а заговорил простой, старый человек, очевидно что-то самое нуж­ное желавший сообщить теперь своим товарищам.

В толпе офицеров и в рядах солдат произошло движение, чтоб яснее слышать то, что он скажет теперь.

— А вот что, братцы! Я знаю, трудно вам, да что же делать! Потерпите; недолго осталось. Выпро­водим гостей, отдохнем тогда. За службу вашу царь не забудет. Вам трудно, да все же вы дома; а они — видите, до чего они дошли, — сказал он, указывая на пленных. — Хуже нищих последних. Пока они были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди. Так, ребята?

Он смотрел вокруг себя и в упорных, почтительно недоумевающих, устремленных па него взглядах он читал сочувствие своим словам, лицо его станови­лось все светлое и светлее от старческой кроткой улыбки, звездами морщившейся в углах губ и глаз. Он помолчал и как бы в недоумении опустил голову.

— А и то сказать, кто же их к нам звал? Поделом им... — вдруг сказал он, подняв голову. И, взмахнув нагайкой, он талоном, в первый раз за всю кампанию, поехал прочь от радостно хохотавших и ревевших «ура», расстроивавших ряды солдат».

Этими великолепными страницами Л. Н. Толстого мы завершаем первое отделение «России грозной».

Шли дни. Мы обдумывали второе отделение. После того как вышел приказ — во время воздушных тревог не закрывать окна, двери и оставлять квартиры открыты­ми — началась странная, но какая-то изумительная жизнь без замков и запоров. Нарушилась привычная комму­нальная замкнутость. Квартиры, комнаты, вещи — все принадлежало городу. Ветер и летняя пыль свободно про­никали в открытые окна. В городе удивительный порядок и какое-то особенное, теплое дыхание уюта от женщин, стоящих на страже своих домов.

Я делал то, что делали все вокруг меня в эти дни. Как и все, я выступал там, где нужно было выступать во время войны. Что такое налет, я узнал, как узнавали все, кто был в эти дни в Москве И как падают бомбы, и как ловит врага луч на небе — все это я пережил вместе с народом.

На рабочий стол поступают новые материалы для вто­рого отделения, которое мы посвящаем теме Великой Оте­чественной войны советского народа.

Возникают опасения — достаточно ли высокого худо­жественного качества будет литературный материал, от­ражающий военные действия нашей армии и жизнь ты­ла. Ведь писателям приходится идти буквально по горя­чим следам разворачивающихся событий, работать с опе­ративностью скорее репортеров, чем литераторов. Неда­ром, как выяснилось впоследствии, очерк занял одно из главенствующих мост в литературе военных лет. Искусст­во очерка достигло очень высокого качества. Очерк воз­мужал, наполнился волнующей и отточенной мыслью — в нем пламенел костер больших патриотических чувств. Но, помимо очерков, в первые дни войны стали появлять­ся и новые стихи. Не было поэта, который не напомнил бы о себе на страницах газет и журналов. И все же, несмотря на это, мы не без трепета принялись за вторую часть работы, самую, строго говоря, ответственную. Одна­ко, вчитавшись, мы увидели, что со страниц веет родным, близким, насущным и знакомым. Герои — советские бой­цы, партизаны, девушки — покоряли сердца, волновали, хотелось еще и еще читать о своей стране и своих людях.

Пусть стоят монументами произведения классиков в начале нашего повествования, зато в заключительной части бьется горячий пульс наших дней, рассказано о на­ших современниках, героях. И не так уж важно было для нас, что эти страницы написаны несколько наскоро, в ды­му боев. Ценно то, что они отражали не только текущий день республики, но порой час или даже минуту жизни нашей огромной страны, «от моря и до моря». А дни были действительно героические, насыщенные грандиозными событиями, большими печалями и большими радостями.

Хочется отметить, кстати, и особую роль радио, в эти дни оно приобрело огромнейшее значение. Распорядок жизни строился сообразно работе этого замечательного организма. Нельзя было жить, не слушая радио. Радио оповещало, сигнализировало, руководило нами, связыва­ло родных и близких. Голос, произносящий «Говорит Москва», приковывал внимание, он успокаивал, вселял надежду, его слушали за много тысяч километров, по всей стране. «Говорит Москва» — слушали бойцы на фронте. «Говорит Москва» — слушали партизаны в лесах. «Говорит Москва» — слушали в госпиталях. «Говорит Москва» — слушали в осажденном Ленинграде. Это был голос с «большой земли».

Слушая радио в дни войны, я невольно вспоминал слова поэта Велемира Хлебникова: «Кажется, что какой-то великан читает великанскую книгу дня» — сурово и четко сообщает он новости утра. Радио работало как-то по-особенному красиво, прослушивался новый, военный стиль передач, новых не только по содержанию, но и по сплаву чувств и интонаций Во всех передачах вырабо­тался, как мне казалось, общий подтекст: «Наше дело правое — мы победим». Иногда отдаленно вступала как бы вторая тема—«терпение, терпение...». И снова: «Наше дело правое — мы победим». Каждое утро по необъятным просторам Родины неслись голоса дикторов, обладавшие разными тембрами и окрасками, — «угадываемые голо­са». Я в некотором роде состоял в дружественных отноше­ниях со всей группой радиодикторов — первой когорты этой профессии, еще совсем молодой. Только с открытием радио на наших глазах и родилась эта совершенно новая профессия — радиодиктора. Все они росли и овладевали своим искусством на ходу, на наших глазах. Я бывал на их творческих заседаниях, где решались вопросы чисто профессионального характера. Как лучше прочесть ло­зунг? Как читать информацию? .Стихи? Правительствен­ное сообщение? Во время войны их фамилии не называ­лись, но они угадывались, как старые знакомые. У всех у них были свои голоса, у каждого свои специфические особенности. В дни войны все они, казалось, преодолева­ют какое-то личного характера волнение, стоя у микро­фона.

Слыша порой «описки», «эфирные опечатки», я вздра­гивал и невольно вспоминал замечательное место из пье­сы Чапека «Мать». Диктор, сообщая о гибнущем корабле, вдруг, почти рыдая, добавляет: «Простите, там сейчас мой сын» — и снова продолжает информационное сооб­щение. Что-то бывало в этом волнении и «описках» такое же личное и потому извиняющее радиоопечатки. Порой дикторы так вдохновенно читали материал «Правды», что я ощущал черты настоящего артистизма и радовался за них, потому что считаю профессию диктора чрезвы­чайно интересной, близко стоящей к нашему искусству. Бывая на их производственных совещаниях, я читал им произведения классиков марксизма-ленинизма, показы­вая, как я исполняю эту литературу. Иногда они просили меня прочесть текущий материал, показать им, как бы я это сделал. Я исполнял их просьбу, чувствуя при этом не­которое замешательство и всю ответственность их про­фессии, ее -специфичность. У себя дома я мог приготовить материал к исполнению. А здесь надо было тотчас же угадывать стиль изложения, логически выразительно строить фразу, находить интонационные особенности языка. В этой профессии, как мне кажется, надо обладать быстрой реакцией на любой материал. Одни дикторы обладали этим даром в большей мере, другие приобретали его с течением лет, в процессе творческой работы. Во вся­ком случае, профессия эта интересна своими специфиче­скими свойствами, и надо отметить, что первые профес­сионалы в этой области жили напряженной творческой жизнью, коллективом дружным, помогающим друг другу и решающим сообща целый ряд профессиональных за­дач. Успокоенности не было, наоборот, были поиски и преодоление трудностей, и этим коллектив был мне глу­боко симпатичен. Среди всех выделялся молодой человек красотой голоса, полного достоинства, и убедительностью интонаций. Его роль с первых же дней войны стала осо­бенно заметной. Он зачитывал тексты исторических выступлений руководителей партии и правительства, приказы Верховного командования, ежедневные сообще­ния «Советского информбюро», делился с нами содержа­нием статей «Правды» и писем на фронт, бойцам.

Это был Ю. Б. Левитан. Миллионы людей слушали его голос. Слушая его, я думал: вот пример того, каков бывает результат, когда содержание и форма подачи ма­териала слиты воедино.

В те первые дни и месяцы войны Радиокомитет стал центром, куда стекалось все лучшее, что было написано нашими поэтами, прозаиками, очеркистами. Самое зло­бодневное и талантливое слово тотчас же звучало по ра­дио. Радио сделалось для нас звучащей библиотекой, из которой мы черпали нужные для нашей новой работы материалы.

Кроме этого центра, существовал и другой — при Комитете по делам искусств. Там я был членом реперту­арной комиссии, организованной вскоре после начала войны. Туда тоже поступали различные литературные произведения, зачитывались членами комиссии и либо отсеивались, либо утверждались.

В те дни, когда мы работали над вторым отделением «России грозной», на фронте происходили героические бои за Москву. Приближались переломные события. Впервые победа приблизилась к нам, мы ощутили ее ды­хание.

Итак, мы тоже, подобно нашим литераторам, шли по горячим следам событий на фронте. Писатели подбрасы­вали материалы, перекликавшиеся с -нашим первым отде­лением, то есть с войной 1812 года. Советские войска, разгромив фашистские полчища под Москвой, преследуя врага, двигались по тем историческим местам, где более столетия тому назад происходило знаменитое Бородин­ское сражение.

Задуманная нами перекличка двух частей (содержа­ние первого отделения, при другой исторической ситуа­ции, находило свой отклик во втором) осуществлялась полностью.

«Бородинское поле! По скрипучим снежным до­рогам звенит сталь наших пушек. Музой «Бороди­но» горит. Огненные языки лижут на фронтоне «Славным предкам». Среди дымящихся кирпичей обожженная чугунная фигура русского солдата, участника бородинского боя», — читали мы в газе­тах.

И казалось, что эта повергнутая фигура, может быть, того солдата, который увековечен Лермонтовым в его стихах:

«И молвил он, сверкнув очами:

«Ребята! не Москва ль за нами?

Умремте ж под Москвой,

Как наши братья умирали!»

И умереть мы обещали

И клятву верности сдержали

Мы в бородинский бой».

«Стволы орудий стали белыми от инея, и шофе­ры обжигают руки, вытаскивая из-под машин дом­краты; снег на дорогах стал твердым, как дерево, и даже воздух стал плотнее от стужи.

Убитые гитлеровцы лежат скорченные, с поджа­тыми к груди руками, как будто до сих пор их тер­зает холод. Они не дошли до Москвы, и русские кутузовские орлы по-прежнему стынут над Боро­динским полем, освобожденным о г вражеского на­шествия».

Задумав перекличку двух частей, мы боялись, что осу­ществить замысел будет трудно. Но, приступив к делу, мы почувствовали, что полноценного материала доста­точно.

Имена великих предков, звучавшие как призыв к по­беде, как бы витали над полями сражений. Описывая бои под Тихвином, очеркист вспоминает воинов Александра Невского, громивших псов-рыцарей на льду Чудского озера.

«Мы едем вдоль наступления наших войск. В знаменитом Тихвинском монастыре навалены не­мецкие противогазы. Ветер гонит по улицам обрыв­ки летописей новгородских, суздальских, владимир­ских, рязанских».

Возник новый композиционный переход: мы стали ци­тировать древние летописи. Я всегда любил язык лето­писцев, чувствовал его особую прелесть. Когда-то я увле­кался «Словом о полку Игореве». Теперь представилась возможность произнести «Слово»:

«.. С зарания до вечера, с вечера до света летят стрелы каленые; гримлют сабли о шеломы; трещат копия харалужные в поле незнаеме; среди земли Половецкым. Чрьна земля под копыты костьми бы­ли посеяна, а кровью польяна; тугою взыдоша по Русской земли».

«Слово» прочтено, но, если тотчас же прозвучит очерк наших дней, оно ляжет как бы особым светом на события, только что происшедшие:

«Необозримое трофейное поле. Насколько хва­тает глаз, снег покрыт темно-серыми пятнами подби­тых танков. Один из них поднялся на дыбы, словно зверь приготовился к прыжку, — у него перебиты лапы. На башне машины написано: «Прага, Варша­ва, Салоники, Минск». Последний этап Вязьма. На мотоциклах эмблемы зверей: все лисы и тигры про­биты пулями, искромсаны минами и снарядами. Пышные вензели и изречения: «Францу Штойеру, победителю греков, у которого медное сердце, не­мецкие глаза и руки, как два меча». И вот теперь они лежат на нашей земле. Ветер носит по степи голубые и розовые листки. Это письма: «Дорогая жена, тут ад. Русские не хотят уходить из Москвы. Холодно так, что стынет душа. Я погибаю. Вечером нельзя выходить на улицу — убьют партизаны».

В этом письме упоминаются партизаны, и мы, естест­венно, переходим к теме партизанской войны.

Наш квартет активно участвует в работе. Члены этого маленького коллектива вспоминают весь свой репертуар, а существует этот коллектив около двадцати лет. «Не пригодятся ли, — говорит кто-то из них, — песни граж­данской войны, к примеру, «Партизан Железняк?» Они поют, а мы слушаем. Мужественная мелодия этой песни нам нравится. Да, она прозвучит тихо-тихо, в молчании леса, среди заснеженных елей .. Песня прозвучит после клятвы партизан и затихнет как бы под утро.

Тема партизанской воины разворачивается и здесь, подобно тому, как это имело место в первой части «Рос-сил грозной».

Когда мы делали эту работу, мы еще не знали, что ждет нас впереди, какие события произойдут на фронте, какие великие бои за Родину еще предстоят. И финалом этой работы, естественно, явилась весть о первой истори­ческой победе нашей —победе под Москвой. В работу, ко­нечно, вошло описание парада, состоявшегося 7 ноября на Красной площади, когда военные части (под снежком, падающим на них) прямо с площади уходили на фронт. И тему партизанской эпопеи мы закончили благополучно: героически преодолев все трудности, партизаны проходят через фронт и сливаются с частями Красной Армии. И тема осажденного Ленинграда тоже вошла в «Россию грозную».

Можно ли было пройти мимо героической крепости — города Ленина? Помогали нам рисовать эту картину и Пушкин, и очерки, доходившие до нас. Помогало и наше воображение и — без этого, как говорится, не прожи­вешь — наш навык сочетать материалы, монтировать, прибегая к точным, просто читаемым ассоциациям. И, на­конец, очень помог нам вокальный квартет, придав рабо­те известную эпичность и монументальность многоголосо­го строя.

«Россию грозную» мы завершили «Вакхической пес­ней» Пушкина, заканчивающейся словами:

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

**«ТОСТ ЗА ЖИЗНЬ»**

Когда идет война, когда пи па минуту не покидает мысль, что там умирают, хочется сделать работу жизне­утверждающую, гимн жизни прекрасной, освобожденной от войн и страданий. И пусть эта работа будет о войне, но в пей побеждают гуманизм, добрая воля, высокий ге­роизм человеческих подвигов. Пусть жизнь побеждает смерть.

У Толстого в его романе «Война и мир» много страниц посвящено народу на войне.

В «Тосте за жизнь» эта тема казалась мне главной: народ на войне — домовитый, человечный, веселый, пою­щий, неунывающий.

Интересовали мелочи, трогательные картины солдат­ской жизни, их сердечная теплота, оптимизм рядом с большими героическими делами. Хотелось, чтобы проби­валась прежде всего тема жизни — любовь к товарищам, фронтовая дружба, любовь к искусству, к песням, зве­рушкам, даже любовь к маленькому окопному быту, к своей землянке. Казалось, человек своим теплом, своим сердцем побеждает ужасы войны.

В конвейере просматриваемой литературы нам пригля­нулись талантливые очерки В. Гроссмана о Сталинграде. Они отвечали нашему замыслу. Мы закрепили несколько картин из жизни защитников Сталинграда:

«Когда входишь в блиндажи и подземные жили­ща командиров и бойцов, вновь охватывает страст­ное желание сохранить навек замечательные черты этого неповторимого быта: эти светильники и печ­ные трубы, сделанные из артиллерийских гильз; эти чарки из снарядных головок, которые на столах ря­дом с бокалом из хрусталя; и этот том Шекспира в подземном кабинете генерала Гурова с положенны­ми на раскрытые страницы очками в металлической оправе; эту пачку фотографий в конверте на исчер­ченной красным и синим карте с надписью «Папоч­ке»; этот подземный кабинет генерала Крылова с добрым письменным столом, за которым шла вели­колепная работа начальника штаба; все эти самова­ры и патефоны, голубые семейные сахарницы и круглые зеркала в деревянных рамах... весь этот быт, это пианино на командном пункте пулеметно­го батальона, где играли под рев германского наступления; и этот высокий, благородный стиль отно­шений, простоту и непосредственность людей, свя­занных узами крови, памятью о павших, величайшими трудами и муками сталинградских боев.

...Обычно говорят — тихий вечер. Но этот вечер нельзя было назвать тихим. Раздалось протяжное курлыканье, потом послышались тяжелые частые взрывы, и все сидевшие в подвале сказали в один голос: «Шестиствольный сыграл». Потом послыша­лись такие же тяжелые взрывы и затем протяжный далекий гул. А спустя несколько мгновений ухнул одиноко взрыв. «Наше дальнобойное с того бере­га», — сказали сидевшие. И хотя все время стреля­ли... все же это был настоящий тихий вечер.

Красноармейцы завели патефон.

— Какую ставишь? — спросил один. Сразу несколько голосов ответили:

— Нашу поставь, ту самую.

Тут произошла странная вещь: пока боец искал пластинку, мне подумалось: «Хорошо бы услышать здесь, в черном разрушенном подвале, свою люби­мую «Ирландскую застольную». И вдруг торжест­венный печальный голос запел:

«За окном шумит метель...».

Видно, песня очень нравилась красноармейцам. Все сидели молча. Раз десять повторяли они одно и то же место:

«Миледи смерть, мы просим вас За дверью обождать...» —

эти слова, эта наивная и гениальная бетховенская музыка звучали здесь непередаваемо сильно. Пожа­луй, это было для меня одно из самых больших пе­реживаний войны, ибо на войне человек знает много горячих, радостных, горьких чувств, знает нена­висть и тоску, знает горе и страх, любовь, жалость, месть. Но редко людей на войне посещает печаль. А в этих словах, в этой музыке скорбного сердца, в этой снисходительной насмешливой просьбе:

«Миледи смерть, мы просим вас За дверью обождать...» —

была непередаваемая сила, благородная печаль.

И здесь, как никогда, я порадовался великой силе подлинного искусства, тому, что бетховенскую пес­ню слушали торжественно, как церковную службу, солдаты, три месяца проведшие лицом к лицу со смертью в этом разрушенном, изуродованном, не сдавшемся фашистам здании.

Под эту песню в полутьме подвала торжественно и выпукло вспоминались десятки людей сталинград­ской обороны, людей, выразивших все величие на­родной души».

Эти безусловно ценные для нас страницы должны вой­ти, и так, чтобы звучал рояль и звучала песня Бетховена. Пожалуй, решили мы, снова нужен и вокальный квар­тет и рояль. Так нашлась сердцевина тоста за Сталин­град.

Однако показать только эту сторону жизни па войне нам представлялось недостаточным Хотелось торжествен­ного тоста за приближающуюся победу, чтобы этот тост окрылял, вливал силы и надежду, ободрял, светил людям. Таковы были об­щие соображения; но к осуществлению замысла мы не смогли приступить сразу, потому что меня на­правили с бригадой в Ленинград, с которым у меня было связано столько больших творческих радостей, в тот самый город, который сейчас переживал величайшую трагедию. Поездка в Ленинград в 1943 году произвела на меня огромное впечатление, мало сказать огромное — она перевернула меня все­го. Я вернулся в Москву с самым настойчивым жела­нием немедленно пере­ехать в Ленинград, потому что то, что я там увидел, мож­но сформулировать гак: несмотря на голод, на блокаду, на падающие снаряды, на руины, на смерть, люди пора­жали совершенно особой чистотой морального облика. Не­смотря на все трудности, утрату близких, чудовищные по­тери, их глаза, как мне казалось, смотрели в коммунизм. Это был совершенно особый остров, особая земля, и жите­ли этого острова знали то, чего мы не знали. Они прошли какое-то очистительное пространство таких бед и таких потрясений, которое ставило их далеко впереди нас. Мы были позади. Нам следовало еще приблизиться к ним, еще понять их, учиться у них мужеству, чистоте и величию духа.

У нас представление о героях связано с бронзой мускулов. А я видел людей худых, легких, с большими чистыми глазами, и все они до одного были герои, простые и незаметные, но герои, потому что они жили на этом острове.

Я приехал в Москву потрясенный и все твердил: надо скорее перебраться в Ленинград, надо спешить, надо жить в Ленинграде — там люди смотрят в коммунизм.

Но однажды, вернувшись из Филармонии, я очень грустно сказал Поповой: «Нет, мы не поедем в Ленин­град. Меня отправляют в Иран...».

И вот новая поездка. С большой группой артистов мы летим в Тегеран. Здесь мы даем концерты частям пашей армии. На этой земле мы больше летали, нежели ходили. Вернувшись, я снова стал думать о своем замысле.

Воспоминания о моей первой поездке в Ленинград и о работе «Ленин» повели меня к тому, что темой Ленина я и начал свою композицию.

Это был как бы пролог, в котором имя Ленина ставило всю композицию под знамена достижений Октября.

Очень редко я прибегал к монтированию стихов со стихами же. Это можно делать иногда, если размеры сти­хов различны, если они не сливаются в один стих, если они контрастны по ритму.

Композиция — это тяготение элементов друг к другу по содержанию, а не по фактуре и форме.

Стремление подобрать, подстругать похожие тексты один в один — ерунда, полное непонимание стиля компо­зиции или ее жанра. Именно резкие грани, резкие ритми­ческие различия приводят к богатству красок и соединя­ют в новое, цельное произведение, где грани каждого эле­мента сверкают, несут свое эмоциональное содержание, работают на общую задачу. И пусть советские поэты на меня не обижаются, что порой произведения их звучат как бы хором. Хор голосов — не плохая вещь, если только ясна цель: о чем поем и зачем?

Итак, возвращаясь к композиции, я хочу сказать, что на этот раз стихи монтировались со стихами.

«Нам от тебя теперь не оторваться.

Одною небывалою борьбой,

Одной неповторимою судьбой

Мы все отмечены. Мы — ленинградцы.

Нам от тебя теперь не оторваться:

Куда бы нас пи повела война, —

Твоею жизнью душа полна,

И мы везде и всюду — ленинградцы.

Нас по улыбке узнают: нечастой,

Но дружелюбной, ясной и простой.

По вере в жизнь. По страшной жажде счастья,

По доблестной привычке трудовой.

Стихи Берггольц — это ленинградский тыл, а совсем близко, рядом, в этом же городе — фронт.

«Тишина. Призамолкла на час канонада,

Скрыто все этой режущей слух тишиной.

Рядом — город бессмертный. За честь Ленинграда

Встали сосны стеной, люди встали стеной!

Тишина непривычной была, непонятной.

Предзакатного. Медленно день умирал.

И тогда вдоль рядов, величавых, как клятва,

С новым воинским знаменем прошагал генерал.

Тишина перед боем. Враг, не жди, не надейся.

Заберет тебя, ночи чернее, тоска.

Здесь, готовые к битвам, встали гвардейцы

Молодые, победные наши войска.

Рядом были землянки, блиндажи в пять накатов.

На поляне в сосновом лесу за Новой,

Обернувшись на запад, на запад, к закату,

Встала гвардия наша в полукруг боевой.

Знамя принял полковник. Снег на знамени — пеной,

Бахрому тронул иней. Даль застыла — строга.

И, охваченный трепетом, командир на колено

Опустился в глубокие наши снега.

И «клянемся!» —сказал он. И духом геройства

Вдруг пахнуло на рощи, поля и луга.

И тогда, как один, опустилося войско

На колени в глубокие наши снега.

Тишина. Все в снегу, больше черном, чем белом.

И тогда над холмом, за который деремся,

Над снегами летящее ввысь прогремело,

Прогремело железное слово:

— Клянемся!»

И, как разрешение, как возмездие, звучало сообщение Информбюро:

«На днях наши войска, расположенные южнее Ладожского озера, перешли в наступление против немецко-фашистских войск, блокировавших город Ленинград. Наши войска имели задачей разрушить оборону противника и этим прорвать блокаду горо­да Ленинграда.

Таким образом, после семидневных боев войска Волховского и Ленинградского фронтов 18 января соединились и тем самым прорвали блокаду Ленин­града».

Позднее наработанные мной мотивы этой композиции снова возвращались, я вспоминал монтажные крепления и, наконец, решил, что тут посеяны верные характеристи­ки и что они пригодятся в создании «Тоста за Ленин­град». К тому же мы все вздохнули с облегчением, когда узнали, что блокада снята. Появился очерк О. Берггольц об освобождении Ленинграда. Он мне понравился, и я включил его, как завершающий мой «Тост за Ленин­град». Очерк автор назвал: «Эти дни в Ленинграде». Он начинался словами:

«В Ленинграде — тихо. Это так удивительно, так хорошо, что минутами не верилось даже...».

Автор описывает салют в честь освобождения любимо­го города.

«Первый раз за долгие два с половиной года мы увидели свой город вечером! Мы увидели его свет­лым, светлым, освещенным вплоть до последней трещины на стенах, весь в пробоинах, весь в слепых зафанеренных окнах — наш израненный, грозный, великолепный Ленинград.

Мы увидели, что облик его неизменно прекрасен, несмотря ни па какие раны, и мы налюбоваться им не могли, нашим красавцем, в праздничных — голу­бых, розовых, зеленых и белых огнях и орудийном громе и чувствовали, что нет нам ничего дороже этого города».

«Девушка и Смерть» Горького давно привлекала мое внимание. В этой сказке любовь, победившая смерть, казалась мне не только фантастичной, то и правдивой. В ней пленила меня большая правда любви. Во время войны обостряются чувства, в человеке просыпается же­лание продлить жизнь, утвердить ее через любовь. Этой сказкой мы и решили начать пашу работу.

Постепенно определилась форма будущей программы.

Новым было в ней композиционное решение: она де­лилась па звенья, на эпизоды, на замкнутые картины, ко­торые мы назвали тостами.

Мы предполагали, что это будет цепь новелл — шесть тостов за жизнь, за любовь, за дружбу советских людей, за осуществление главной мечты — за победу.

Так отбирались и утверждались отдельные звенья: работу открываем сказкой Горького «Девушка и Смерть». Второй новеллой ложились страницы из очерков В. Грос­смана о Сталинграде. Знакомились с только что вышед­шим романом Б. Горбатова «Непокоренные». Стихи Маяковского, Ольги Берггольц, Суркова, Твардовского, Симонова перечитывались и брались на заметку.

Однако в процессе репетиций отобранные произведе­ния — рассказы или же главы из романов — несколько сокращались: я оставлял самое основное, потому что чем проще оформляется сюжет, том он лучше звучит в работе такого порядка. Исполнение порой требует экономии слов, предельной простоты повествования, концентрации вни­мания слушателей на сюжет. Здесь задача такая: пере­дать факт. Чем он более кратко изложен, тем сильнее бу­дет действовать. В процессе длительной практической ра­боты я убедился в том, что проверка произведения на звучание часто убирает подробности, потому что в звучании есть своя дополнительная сила, как бы требующая своего пространства менаду фразами. Звучащий голос договарива­ет, углубляет чувства, посеянные автором в рассказе. По­рой происходит естественный отсев тормозящих действие, тормозящих стрелу чувств, эмоций и, наконец, ритма. Все это одно с другим связано самым тесным образом.

Работу завершить не удалось: я уехал на Северный флот. Как контрастны были эти места в сравнении с Ираном. О них можно сказать словами Н. К. Крупской, когда Владимир Ильич вместе с нею весной 1917 года, переехав границу, приближался к революционному Петрограду: «Здесь уже было все свое, родное — очень хорошо было».

Да, здесь было все замечательно. Особенно растрогали меня рыбаки, которые, подметив мои рваные галоши, при­вели в свой кооператив, надели на меня новые галоши и отрезали шерсти па костюм, приговаривая: «Как же это вы, Владимир Николаевич, гуляете в таких галошах по нашим снегам».

У моряков я выступал с рассказом Л. Соболева из его книги «Морская душа». Это был веселый рассказ, назы­вавшийся «Индивидуальный подход». Обычно во время моего исполнения матросы помирали со смеху. Мы позна­комились с подводниками и попали даже на один из их традиционных банкетов, какие обычно бывают при потоп­лении вражеских подводных лодок.

Вернувшись в Москву, я написал об этой встрече с моряками, и мои впечатления вошли в работу «Тост за жизнь».

Репетиции возобновились совместно с вокальным квартетом, примеряли песни народные, солдатские, пар­тизанские. Но, не ограничиваясь квартетом, мы снова пригласили пианистку Е. 0. Лойтер и продолжали репе­тировать, имея в виду, что будет звучать и рояль в этой работе.

«Тост за Сталинград» очень вырос, когда мы ввели песню Бетховена «Ирландская застольная» в сопровож­дении рояля, когда в ткань текста по всей работе вошли произведения Баха, Листа, Рахманинова, Шостаковича, Бетховена.

В заключительный тост «Тост за русское сердце, простое» вошли страницы из романа Б. Горбатова «Непо­коренные».

Русские люди бродят по дорогам родной земли, разру­шенной фашистами.

В композиции была такая мизансцена: старик рабочий в оккупированном немцами городе в поисках продовольст­вия выходит за город. Он везет с собою тачку. За тачку я брался, как будто она действительно существовала. Как я это делал? Роман называется «Непокоренные». Я — Та­рас из «Непокоренных». А тачка — это символ моей тра­гедии. Я же иду с поднятой головой на публику. Так мо­жет идти император Август, возвращаясь в Рим после победы. Фашисты приковали меня к тачке, вынудили искать хлеб по разоренным селам моей Родины. Это внешняя обстановка. Я же остаюсь свободным гражданином своей непобедимой страны. Такова внутренняя сущ­ность этой сцены. Движение на авансцену, на публику происходит медленно. Монументальна фигура Тараса с тачкой. Его лицо неподвижно, оно выражает достоинство, непримиримость и уверенность в непобедимости народа.

Что происходит со мной в это время? Я сознательно иду так. Я знаю, что если держать тачку, то руки должны быть раздвинуты немного в стороны, кисти рук — сжа­ты в кулаки, а глаза мои смотрят поверх фашистов.

Они смотрят в тот день, когда мы победим.

**TAНК ИМЕНИ МАЯКОВСКОГО**

Выпустив в Москве «Тост за жизнь», собрав апло­дисменты, я вскоре уехал на Урал в гастрольную поезд­ку, и там у меня родилась мысль подарить танк имени Маяковского нашей Советской Армии.

Мое желание было поддержано Комитетом по делам искусств, городским и областным партийными комитета­ми Магнитогорска и Челябинска. В ответ на мое обраще­ние через местные газеты к металлургам Магнитогорска и танкостроителям Челябинска многие из рабочих брали на себя социалистические обязательства.

Не без волнения прочел я в газете «Магнитогорский металл»:

«В июле я уже имею 103 процента плана. Отве­чая на просьбу тов. Яхонтова выплавить броневую сталь для танка «Владимир Маяковский», я беру на себя обязательство выдать в июле сверх плана 150 тонн добротной броневой стали. Пусть из стали, которую я сварю, кировцы сделают не один танк «Владимир Маяковский», а несколько грозных тан­ков, которые тяжестью своей раздавят фашистскую гадину».

Это писал сталевар-орденоносец товарищ Калюжный. Моя в некотором роде «личная переписка» через газеты с рабочими Урала приводила меня в боевое состояние, я чувствовал прилив сил, работал с удовольствием, подъем­но, неоднократно выступая в цехах: среднелистовом, у сталеплавильщиков первого и третьего мартеновских це­хов, в цехе подготовки составов, у каменщиков, ремонт­ников мартеновских цехов, на центральной электростан­ции. За месяц пребывания в Магнитогорске я дал восемь­десят концертов, обслужив почти все цехи комбината: доменщиков, прокатчиков, коксовиков, энергетиков, ра­бочих вспомогательных цехов.

Я вновь ощутил незабываемую грозненскую атмосфе­ру, которую я пережил в юности, тот окрыляющий успех, какой всегда возникает при общении с рабочей аудито­рией.

Это было похоже па 1924 год в Грозном и на 1925 год в Ленинграде. Мне было весело и светло при мысли, что все мы коллективно строим танк Маяковского. За труды Маяковского, за его советское, поэтическое слово мы создадим его танк. А ого стихи звучали все это время так, что можно сказать: Маяковский тоже активно участвовал в построении этой боевой машины. Слово его звенело в грохоте механизмов, в шуме рабочих цехов, его слушали в замасленных спецовках, с руками, черными от окалины. Поэт трудился вместе со всеми нами, по-прежнему живы были его строчки:

«Радуюсь я —

это

мой труд вливается

в труд

моей республики»

Записки, полученные мной из зрительного зала, если можно так назвать горячие цехи, говорили о том, как за­падают в сердца слова Маяковского:

«Владимир Николаевич, — писали мне молодые доменщики-сталевары, — примите наше комсомоль­ское спасибо. Вам трудно было читать под мощное гудение гигантских домен, но мы слушали, напря­гая слух. Это замечательная зарядка перед трудной работой доменщика».

«Нам хорошо знакомы стихи «О советском пас­порте», а прочитали Вы их — и снова каждый из нас почувствовал гордость за то, что он «гражданин Советского Союза». Это большая честь. Поэт Мая­ковский был настоящим советским гражданином. Пусть же танк, носящий его имя и построенный на ваши средства, громит фашистов. В этом танке доля и нашего труда, наш металл. А металл Магнитки крепок и надежен».

Да, конечно же, думалось мне, в этом будущем танке имени Маяковского будет огромная доля вашего труда — умения варить и прокатывать сталь, вашей планомерной, упорной работы! Что мог бы я один?

«Единица — вздор,

единица — ноль, Один —

даже если

очень важный,— не подымет

простое

пятивершковое бревно, тем более

дом пятиэтажный».

Так и я — солирующая единица,— что мог бы сделать я один, если бы не встретил общего желания рук многомиллионнопалых нашей партии и нашего народа, миллионов плеч, друг к другу прижатых туго, по выражению Маяковского, — в героическом усилии строить, разить и бить врага всеми силами и всеми сред­ствами.

Слово Маяковского работало безотказно. Не раз его стихи звучали в торжественные минуты передачи пере­ходящих знамен лучшим цехам комбината; всюду его сло­ва встречали радостно и горячо; строчки: «Я знаю силу слов, я знаю слов набат» — приобретали мощные крылья. Правда их подтверждалась: я вновь видел воочию, как ве­лико значение слова, «полководца человечьей силы». Именем Маяковского назвали один из лучших проспектов Магнитогорска и клуб магнитогорских металлургов. Поэт был хорошо известен и горячо всеми любим.

Выступая в цехах с чтением композиций, посвящен­ных войне, со стихами Маяковского, я чувствовал себя членом их рабочей семьи, испытывал огромное моральное удовлетворение. «Я себя советским чувствую заводом»,— так хотелось мне сказать, когда я стоял в горячем возду­хе, шуме и грохоте цеха и читал.

Танк Маяковского рождался из пламени мартенов, гу­ла дни и ночи работающих цехов и звона его «слышимой поэзии».

Приехав в Челябинск, я продолжал свою работу. Свою гастрольную поездку я совершил с трио дипломантов Всероссийского конкурса концертных исполнителей: Ма­тильды Борх, Михаила Ратпера, Иосифа Гельдфандбейна. Наша небольшая бригада работала дружно, согласо­ванно и дисциплинированно. В Челябинске я также пере­жил немало волнующих минут, бывая в цехах Кировско­го завода бесконечное число раз, наблюдая его напряжен­ную жизнь, посещая его огромные сталелитейные и кузнечные цехи.

Я приносил оттуда листки «молний» выездных редак­ций различных цехов: «Боевой листок», «За трудовую доблесть» и другие, где отмечались производственные по­казатели и недочеты работы. Эти «молнии» напоминали мне сводки с фронта.

«Единым фронтом в трудовое наступление!» «Мы бьем тревогу: на участке — простой!» «Слава передовым бригадам Ани Пашниной, Марии Рашевской, Аси Елмановой, Вени Микерина, Лены Дружковой, Марии Сибиряковой, в разные дни державшим в своих руках вымпел победы!»

«Цех МХ-3 должен вернуть себе былую славу».

«Тов. Протасов!

Электромонтажный цех отстал от графика в сда­че деталей 80003 и 800061. Как вы можете с этим мириться?»

«Дорог каждый час, каждая минута!»

«Передовики производства — токарь Пучков, сверловщик Атучин, расточник Бихтеев — перевы­полнили свои задания».

«Задержка отправки цапф тормозит сборку ба­шен!»

В телеграфности языка этих трудовых сводок я улав­ливал стиль «Окон РОСТА» и «Окон ТАСС».

Я читал эти «молнии» и думал о том, сколько в нашей стране таких колоссальных заводов — и все они работают на фронт. Организм одного завода — чрезвычайно слож­ное явление. Он напоминает небольшую республику. Его продукция—усилия не только рук, машин, по и человече­ской мысли.

Я видел наших конструкторов, инженеров, их мастер­ские, где зарождается новый тип машин. Я бывал в огромных цехах, своды которых терялись в вышине, где, казалось, по ночам должны появляться звезды и выхо­дить луна. Но вместо звезд там плыли и плыли раскален­ные детали частей причудливых форм. Я поднимался по узеньким лестничкам, ведущим на своего рода сцениче­скую площадку, где раскаленные электричеством болван­ки, опущенные в огромные чаны, плавили руду. Я смот­рел через синие очки на это расплавленное молоко буду­щей стали. А над площадкой еще выше, по висячей же­лезной дороге, проплывали веселые девушки, успевавшие крикнуть мне приветствие и помахать свежей розой.

Но вот они принимают расплавленную сталь в свои чаны и уезжают дальше. Опустившись, я заметил огром­ные узорчатые железные леса, похожие на декорации в театрах, но, видимо, созданные расплескавшейся и остывшей сталью. Я видел песочные формы, в которые налива­ют расплавленный продукт. Я видел гигантские залы куз­нечного цеха, где в центре, подобно идолу, стоял огром­ный молот. Чудовищные по толщине и длине раскален­ные бруски ложились на площадку, и молот опускался, давя послушное раскаленное тело, словно это было тесто пирожника, а не благородная сталь. Вот так же, думал я, будут делать танк Маяковского.

И, наконец, я прочел однажды:

«ПРИКАЗ по Кировскому заводу

г. Челябинск № 1328 от 30 августа 1944 г.

Лауреат Всесоюзного конкурса художественного слова тов. Яхонтов В. Н., имея согласие и благодарность тов. Сталина, обратился к заводу с просьбой изготовить на его личные средства танк, назвав его именем «Владимир Маяковский».

Кировцы горячо любят и глубоко чтут память лучше­го и талантливейшего поэта советской эпохи Владими­ра Маяковского. Изготовление танка его имени яв­ляется исключительно важной и почетной задачей для нашего коллектива.

В целях обеспечения особой тщательности изготовле­ния и наилучшей внешней отделки танка «Владимир Маяковский».

Приказываю:

1. Начальнику цеха СБ-2 тов. Страковскому за­ложить танк имени «Владимира Маяковского», закон­чить сборку его и передать цеху СБ-3 4 сентября».

Начальнику цеха СБ-3 тов. Лыкову произвести монтаж и установку башни и передать танк КОД-2 5 сен­тября.

2. Начальникам механических цехов танкового произ­водства уделить особое внимание тщательности изготов­ления, сборки и отделки ведущих узлов танка, направляя их в СБ-2 со штампом «Владимир Маяковский».

3. Заведующему художественной мастерской завода товарищу Кадапцеву изготовить художественный эскиз надписи «Владимир Маяковский» и схему располо­жения ее па башне танка. Законченный эскиз пе­редать начальнику литейного производства тов. Буден­ному 31 августа. '

4. Начальнику литейного производства тов. Буденно­му произвести отливку надписи «Владимир Маяковский» и не позднее 5 сентября передать ее цеху.

5. Начальнику цеха КОД-2 тов. Сударкину произ­вести пробеговое испытание танка «Владимир Мая­ковский» и сдать машину военпреду в течение 5 и 6 сентября, уделив особое внимание качеству окраски, а также внешней и внутренней отделке тапка.

6. Наблюдение за приваркой надписи «Владимир Маяковский» на башне танка и за качеством отделки машины в цехе КОД-2 возлагаю на тов. Каданцева».

Итак, мое желание осуществилось. Я волновался, ожи­дая дальнейших событий. Наконец наступил день, когда коллектив челябинского завода собрался но торжествен­ный митинг по случаю выпуска танка «Владимир Мая­ковский».

На заводском митинге бурными аплодисментами встречают большую и грозную машину. С башни я читаю стихи Маяковского и знакомлюсь с экипажем танка «Вла­димир Маяковский». Молодым танкистам преподносят книги Маяковского и цветы.

Еще раннее утро. Перед сдачей в Советскую Армию машину купают. Я наблюдаю, как струи воды дают сияю­щую радугу. Сквозь радугу проходит танк, удаляется... мы смотрим ему вслед.

Творческий подвиг Маяковского воплощается «в па­роходы, в строчки и в другие долгие дела».

**«ГОРЕ ОТ УМА»**

Работа над подачей произведения, решение его трак­товки — процесс длительный, затягивающийся подчас на много лет.

Результаты опытов ученого счетные машины подсчи­тывают месяцами. В области искусства нет машин, под­считывающих затраченную художником творческую энергию, и поэтому трудно судить, как и сколько мате­рии, называемой вдохновением, сгорает в художнике.

Еще труднее доказать, как протекает в художнике процесс подведения итогов, как длителен путь к резуль­татам его творческих усилий.

Дорога от замысла к решению - наиболее сокровен­ная и обычно неоглашаемая область. Она представляет огромный интерес, если наблюдать по горячим следам.

Художник не умеет анализировать и создавать одно­временно, его прямое дело — творчество, а не анализ.

Ничего не скажет исследователю описание творческо­го процесса, если оно будет носить характер, допустим, дневника, в котором отмечается: идет — не идет работа.

Что нужно и что не получается — уже ближе к делу. Но тут возникает еще ряд вопросов: почему же не полу­чается? Возможно, поставленная задача неразрешима, возможно, в замысле есть ошибка. Отсюда и необязатель­ность результата, годного скорей на слом.

Я бы составил список поражений в области искусства всех видов. Поражения бывают подчас не менее интерес­ны и поучительны, чем удачи, — особенно в нашем ис­кусстве, находящемся в процессе становления. Я бы сде­лал это на тот предмет, чтобы разобраться и в будущем избежать подобных ошибок.

Мы склонны следовать традициям. Однако, равняясь на абсолютные ценности, например, в живописи, мы при­шли к Сурикову, Репину, отнюдь не похожим на Рафаэ­ля. В некотором смысле мы устремили наши взоры на Репина и Сурикова с тайной надеждой: вот бы и нам такое.

А искусство живо в неповторимости явлений. Оно развивается, идет вперед, видоизменяется в соответствии со временем. Оно так создано, чтобы одной ногой в буду­щее, а другой — крепко стоять на сегодняшней земле.

А что такое время, в котором ты живешь и дышишь? Оно часть тебя, а ты частица его Частица малая, но дер­зновенная, если ты художник. Ибо, если ты действи­тельно художник, ты несешь в себе передовые идеи свое­го времени.

Оно, однако, так просто не дается тебе в руки — это самое твое время, твоя эпоха. В ней живешь и ее ищешь. В препарированном, чистеньком виде она не подается те­бе на особом блюде. Идея может иметь титул, она может быть названа, точно определена, но ее надо воплотить в мысли, чувства, наконец, в дома, пароходы, как сказал Маяковский.

Комедия Грибоедова — не моя эпоха, не мое время. «Что он Гекубе и что она ему?» Однако комедией Грибое­дова «Горе от ума» я «заболел» на много лет.

Я «заболел» комедией Грибоедова и даже не предпо­лагал вначале, что провожусь с ней пятнадцать лет.

Я совершил неосторожность, открыв книгу Грибоедова после работы над «Онегиным».

Но, открыв книгу, я стал дерзким. У меня глаза сде­лались гневными и негодующими. Я повстречался с авто­ром и дружески пожал ему руку. Я посочувствовал ему и пожалел, что он так рано ушел от нас, что он не живет в мое время. Я обещал ему показать комедию так, как он ее написал. Я изобличал его эпоху, я взял его под защи­ту нашего времени. Это стоило сделать, ибо автор был великолепен, гениален и бесподобно рвался в наш день — я так его понял и считал своим долгом принять в нем живое участие. Это и привело меня к тому, что я прово­зился с комедией «Горе от ума» пятнадцать лет... Случи­лось это так. Сразу после «Онегина» в Харькове, еще в 1927 году, мы с Поповой открыли Грибоедова, чтобы посмотреть, как выглядит комедия в стихах, как будет звучать грибоедовский стих после пушкинского.

И сразу же нас пленил живой, спокойный голос: «Светает...». Открыв ее, я вкусил мед и хмель грибоедовских строф и не мог уже остановиться, пока не поставил точку там, где театр в последний раз задвигает занавес и гасит рампу.

Каким чудесным театром пахнуло на меня со страниц этой книги... Но тут же стрела сомнения пронзила мое сердце. Комедия? А я один?.. А где труппа? Где рампа? Где свечи? Где лестница четвертого акта? Так и не решив для себя этого вопроса, я отложил в угол комедию и вернулся к действительности. С тех пор я носил в себе Чацкого, Фамусова, Репетилова, Молчалива и, что с этим грузом делать, — не знал.

Партитура текста была нами сделана, и меня беспо­коило и огорчало, что она остается только в моем голосе. Я хотел подарить ее какому-нибудь театру, но признать­ся в этом не решался. Кому она могла пригодиться? Сыграть одному казалось слишком дерзким, а прийти с так называемого артистического хода в театр и сказать: поставьте, как у меня, комедию всем коллективом — я раздаю готовые роли, — не поверят и не согласятся. Червь сомнения терзал меня много лот. Не покидала мысль: а не переступаю ли я границы той специфики, которая присуща искусству художественного чтения, не протянулась ли моя рука далее дозволенного?

Каждое искусство имеет свои законы и свои ограничения. Ограничениями оно и характеризуется. Чем ярче очерчены границы, тем явственнее поле, на котором оно процветает. Всякая расплывчатость, порывистое стремле­ние в ту или иную сторону влекут к потере стиля. Найдя какой-то основной путь, по которому идешь, не следует разбрасываться, стремиться к излишнему украшатель­ству, цепляться за каждую находку, может быть, и преле­стную саму по себе. Сохранять все находки опасно, они могут выпасть из общего стиля, который уже чувствуешь, которого хочешь держаться, они уводят, противоречат ему, разрушают, затемняют основной замысел. Строго отбирать, складывать кирпич к кирпичу, приходить к ка­кой-то скупости, в которой стройность, — ото и значит держаться основного стилевого решения, уберечь и доне­сти его.

На какой-то стадии накопляешь, на какой-то отсека­ешь — и это очень важно, ибо па последней стадии огра­ничений и приходит мастерство. Ограничения, повторяю, необходимы: они заставляют работать вглубь, но пересту­пая, однако, границ дозволенного. Явление меркнет от разлада между формой и содержанием. Зачем мастеру художественного чтения брать в работу пьесу, являющу­юся достоянием драматического театра, когда рядом ле­жат великолепные произведения — повести и романы, поэмы и стихи. И вот тут-то и должно идти в глубину, а всякая глубина, будь то глубина неба, или моря, или художественного произведения, — безгранична. Работой вглубь я бы назвал работу над словом. Перевести слово в звук и просто и трудно, если иметь в виду, что слово — основной костяк речи, тот символ, в котором заложены мысль и чувство. Мои коллеги хорошо на опыте знают, как это трудно.

Все эти соображения отдаляли так полюбившуюся мне комедию Грибоедова. И это делало меня озабочен­ным и тоскующим по театру. Я понимаю, что я рискую никогда в жизни не сыграть «Горе от ума», будучи один. А это было бы для меня тяжелой потерей. Я был бы ущемлен много лет, ибо сыграть эту комедию, взяв на се­бя одного все роли, мне не представлялось возможным. И я долго гнал от себя эту мысль как грешную.

Шли годы... Мысленно я возвращался к милой Лизе, уснувшей в кресло, повторяя про себя ее первое слово: «Светает...». Думал я тогда и о судьбе этого гениального произведения, вспоминал свое детство, театры на Волге, где не раз приходилось мне видеть «Горе от ума».

В результате долгих раздумий я пришел к мысли, что на сценах Российской империи комедию А. С. Грибоедова играли в лучшем случае как комедию нравов. Видимо, размышлял я, многолетний цензурный запрет, с одной стороны, и желание прогрессивного общества видеть ко­медию на сцене, с другой, привели к «среднему» реше­нию. Игралась малая часть того, что написал Грибоедов, большая же часть текста оставалась не раскрытой, не сыгранной. Пьесу не играли «во весь голос». Постепенно такая смягченная трактовка вошла в традицию, породила даже ложное мнение о «несценичности» гениального произведения Грибоедова. А в комедии столь острые сце­нические положения, такая блестящая интрига, так ясно и действенно очерченные характеры, что она так и про­сится на сцену. У Грибоедова острый язык, заметьте, почти державинской сочности. И нельзя сказать, что ав­тор хоть в какой-нибудь мере добродушно относит­ся к Фамусову, Молчалину, Хлестовой и ко всем осталь­ным.

Грибоедовская Москва — это почти химеры, обломки этих химер дожили до Маяковского, их век кончался на наших глазах:

«Прочел:

«Почила в бозе»... Прочел

и сел

в задумчивой позе. Неприятностей этих

потрясающее количество, Сердце

тоской ободрано. А тут

еще

почила императрица государыня

Мария Федоровна. Париж

печалью

ранен... Идут князья и дворяне

в храм

на «рю Дарю». Старухи...

наружность жалка... Из бывших

фрейлин

мегеры, встают,

волоча

шелка... За ними

в мешках-пиджаках из гроба

встают камергеры. Где

ваши

ленты андреевские? На помочи

лент отрезки пошли,

штаны волоча... Скрываясь

от ламп

от резких, в одном лишь

лысином блеске, в двенадцать

часов

ПО НОЧАМ из гроба,

тише, чем мыши, мундиры

пропив и прожив, из гроба выходят «бывшие» сенаторы

и пажи».

Разве стихи Маяковского не доигрывают тему комедии Грибоедова, разве не великолепно дописана поэтом грибоедовская Москва?

В наши дни комедия Грибоедова — дело истории. Это историческая пьеса на тему «как было». Играть комедию в наши дни надо диалектически: дать ощущение извест­ного процесса во времени, некую историческую стрелу — от Грибоедова и до эмиграции. Играть так, как будто ты ученый с лупой на мягком известняке находишь следы ископаемых, следы вымерших животных. И если так иг­рать, то стихи сами собой лягут на место, потому что ав­тор так их и написал.

Вот, если хотите, ключ к комедии Грибоедова.

Считается, что в прозе актеру, как говорится, легче «жить». Я не пробовал делать из стихов прозу, но почти уверен, что это бесконечно тяжкое занятие, непосильный, изнуряющий труд, напрасный и неблагодарный. Играть стиха естественнее и радостнее, проще и нормальнее, чем делать из них прозу. Идти против стиха — бесполезно, убыточно и смысла нет: зачем ходить поперек автору, почему не послушать его — покориться ему, пойти на встречу.

Чаще всего бывает так, что стихи просто досада акте­ру, лишнее препятствие — прыгай через обруч, как в цирке. Актер, конечно, чувствует, что стихи требуют из­вестной легкости, смелости, озорства и блеска, но не хо­чет сойти с привычной дорожки.

Актер прежде всего думает о роли, то есть об образе. К слову он часто относится, как к одному из подсобных элементов. С одинаковой заботой он думает о костюме, гриме и так далее. Какими же словами говорить — дело не первостепенной важности. А на мой взгляд, в словах — образ. Как и чем дышат слова, что они означают, как поют поту за нотой, в каком ритме — в этом и скрыт об­раз. А потом можно и парик, и грим, и костюм. Больше того, тогда можно и без парика, грима и специального костюма.

Поэт Грибоедов, написавший гениальную комедию, так отчетливо дал интонацию каждого героя, — поэтиче­скую интонацию, — что при внимательном чтении роли сами собой распадаются на ряд партий. Инструменты со­лируют, сольные партии сменяются дуэтами, квартетами, звучит весь оркестр. Даже в массовых сценах — и там легко угадываются различные персонажи. Эти сцены не­ожиданно оказались для меня наиболее легкими, вырази­тельными, многоголосый строй их увлек меня.

В чем же секрет? Секрет, на мой взгляд, именно в раскрытии стиха. Работая над стихом, я увидел, что рядом стоит вопрос: какие же стихи у Фамусова и какие стихи у Лизы? То есть, я имею в виду, что помимо стихов существовала роль. А если роль, то, значит, и система ра­боты над ней.

Можно задумать так или этак образ и выполнить свой замысел. А можно слушать автора и стремиться раскрыть идею произведения. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко прочли драматургию А. П. Чехова. До Станиславского не знали, как играть Чехова. Пьесы Че­хова провалились, считались несценичными.

Читает автора часто время. Случаются разночтения в зависимости от эпохи. Это вопросы вкуса, это вопросы идей, которыми живет, пропитано время.

Существуют различные школы: изучают, как играть Мольера, Шекспира, знают и умоют играть Островского. Я не собираюсь давать рецептов, внутренний процесс рождения образа — самая не раскрытая, как я уже гово­рил, область, она трудно поддается выражению.

У каждого своя манера работать, свои поиски первого толчка к видению. Но найти «начало начал», ключ к ис­полнению необходимо, об этом знает каждый актер. Де­лая «Горе от ума», я почему-то вспоминал ветер, может быть, потому, что стихи — такая же великолепная, почти космическая стихия. Я вспоминал шалости ветра, быть может, одного из моих первых учителей, я разрешу себе так сказать, ибо природу актерства я ощутил в первый раз, сражаясь с ветром. Я всегда слушаю, как ветер сте­лется у ног. Если вы еще не пробовали, пока не поздно, обязательно послушайте. Очень нужно, чтобы ветер стал другом, — если он сорвет с вас шляпу, — значит, он играет, значит, он любит вас. Он задал вам творческую задачу. Прощайте ему озорство, он учит вас играть коме­дию. Попробуйте, сыграйте. Чем больше смеха вокруг, тем, значит, лучше вы сыграли. «Вы стоящий парт­нер», — говорит смех на улице.

А если вы неуклюже вступите в бой, вам никогда не поймать своей шляпы, ветер осилит вас. Шляпу обяза­тельно переедет машина, и вы останетесь без нее. Нуж­но так гнаться, чтобы вокруг стоял хохот. А после, водру­зив шляпу обратно на уши, нужно обязательно оставить на лице маску гардой независимости и спокойного досто­инства, что еще больше развеселит улицу.

Кто не играл эту роль хотя бы один раз в жизни?

Меня спросят, к чему я веду? Я обожаю ветер с тех пор, как он начал учить меня играть комедию. Кто не любит играть с ветром, тот, быть может, не актер.

Я не хочу утверждать, что это единственный мой учи­тель применительно к комедийному жанру. Однако, де­лая «Горе от ума», я еще раз вспомнил шалости своего учителя.

...В первый раз я играл «Горе от ума» в 1932 году, че­рез пять лет после того, как нами была сделана партиту­ра текста. А потом она снова лежала в моей библиотеке до 1945 года — до юбилея Грибоедова, состоявшегося в январе.

Играть за всех — дело трудное. Без антуража, один человек должен создать впечатление, что сцена запол­няется различными персонажами пьесы. «Он задумал бе­зумное дело: играть один «Горе от ума». Я, разумеется, большей частью соглашался с тем, что это действительно безумное дело. Вот почему я так долго и держал комедию в своей «библиотеке».

В 1945 году, когда вся страна отмечала 150-летний юбилей со дня рождения Грибоедова, я выпустил, нако­нец, «Горе от ума», почувствовав, что юбилей автора как бы призывает меня к участию в торжественных днях юби­лейной даты. Спектакль состоялся в Доме ученых. В этот день я понял, что пятнадцать лет созревания замысла привели к положительным результатам. Вероятно, я за эти годы возмужал, творчески окреп, созрел к выполне­нию столь ответственной задачи. С этого времени груз невыполненного долга спал с моих плеч. Моя давнишняя мечта осуществилась. Я видел свет рампы, играя Лизу, Фамусова, Чацкого, Репетилова, и с этого времени мне уже не снилась милая Лиза. И голос ее: «Светает...» — уже не тяготил меня, не звал, не тревожил: попробуй, сыграй...

Комедия «Горе от ума» прочно вошла в мой реперту­ар. Один в течение всего вечера со своим старым дру­гом — вольтеровским креслом и легкой синей ширмой, на фоне которой стояла круглая тумба с канделябрами, я читал, влюбленный в грибоедовские стихи, почти весь текст, и зрители мои меня приняли.

Сыграв «Горе от ума», я нашел все, к чему стремился, что искал и о чем горевал, покинув драматический театр.

**ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ**

...Чувством нового в высокой степени был одарен Маяковский.

В Российской империи чувство нового приводило к борьбе, приводило к каторге и ссылке.

В Советском Союзе в чувстве нового нуждаются еже­дневно. Его нехватка. На чувство нового большой спрос. Жалуются, что его недостаточно, что чувство нового не поголовное явление. Это очень хорошо, что я живу в та­кое время, когда спрос велик на новое.

Чувство времени — это всегда немного вперед сего­дняшнего, но это близко к сегодняшнему дню. Это то, что вот-вот должно произойти. Это то, что в воздухе, чем ды­шит поколение. Чувство нового — это скачок в новое ка­чество.

Это — нетерпение, стремление приблизить будущий день и посмотреть ему в глаза. Я счастлив, что я живу в такое время.

«Надо мечтать!» — это сказал Ленин. Он бросил в мир большую мечту, и па эту мечту пошли танки.

Надо сопротивляться до конца. Если я что-то сделал для мечты Ленина, я должен оставить рукопись, где я расскажу, как я воспитывал в себе чувство нового.

С этого и надо было бы начать нашу книгу. Вы опро­сите, что это означает?

Я скажу, что первый день войны и наше прошлое встали рядом, плечом к плечу. Возникала мысль о том, что же мы делали, когда не стреляли пушки? Достаточно ли делали?

Я работал свободно. Я даже бывал недоволен, что я нигде не запланирован. Мне подчас казалось, что я могу работать еще больше и еще лучше.

В те дни, когда все сдвинулось, когда люди уходили на фронт, мы начали работать над книгой. Как-то, сидя при огарке свечи в подвале, когда над крышами гудели истребители и слышалась дробь зенитных батарей, мы разбирали наши архивы. И тут мы увидели, что книга о нашей работе, о том, как мы жили, как ездили по нашей стране, что видели, — эта книга писалась нами всю жизнь. Нужно было только собрать воедино этот боль­шой материал, развить, подытожить и дописать. Нам мечталось написать книгу в два голоса — мой, актерский, и второй — голос моей спутницы и режиссера.

Так мы вступили на путь создания скорее романа и на этом остановились. Мы отклонили на некоторое время этот план и начали работать над книгой об искусстве художественного чтения, о моем творческом пути.

Искусство бросается не на ветер, оно отдается людям.

Есть примеры творческих содружеств. Мы их знаем немало. Не вдаваясь в параллели, я хочу все же отдать дань истине. Содружество мое с моим режиссером особое, оно, видимо, сложилось из черт наших характеров и со­держания эпохи, оно неотделимо от нее. Мы творили совместно и внутренне свободно, в наше творчество ложи­лось все, чем дышало время, — наши замыслы соединяли в себе характерное для эпохи познание мира. Поиски формы для отражения этого мира являлись постоянным содержанием пашей жизни, ежедневной задачей, которую мы решали и продолжаем решать. Так вот, оказалось, что нет места покою и самоуспокоенности. Время не ждет, очередное задание стучится в двери. Нам всегда казалось, что нет работы — нет и жизни, и как нельзя остановить завод, так и нам нельзя было разойтись в разные стороны.

Все, что мы делали, было нашим счастьем, без которо­го, казалось, не проживешь, больше того, умрешь, каза­лось, от тоски, если этого не будет, если покинет нас же­лание творить, воплощать задуманное. Чередование про­цессов репетиций, показа работы и обдумывание новой — явление закономерное, как дыхание, как приливы и отли­вы моря, как естественное чередование времен года. Жизнь без оглядки, жизнь, как завоевание неведомого, влечение вперед, к новым открытиям, — вот что выдалось нам на нашем пути и что составляло основное содержа­ние нашего бытия.

Мое искусство... О нем нельзя сказать, если не рас­сказать о том, как я жил и рос. Мне даже хочется сказать, что детство не умирает в художнике, что детские глаза — то же самое, что чувство нового. И пусть у художника останутся детские глаза на мир. Такие глаза продолжают удивляться, то есть продолжают познавать мэр, с такими глазами художник творит, открывает.

Он продолжает ломать игрушку и смотреть, что у нее внутри, а потом строит свою заново. А главное — он ве­рит. Легко верит, что он капитан на корабле и что вокруг него море, и что дальше обязательно какая-нибудь зем­ля. Художник продолжает открывать новые земли. Он мореплаватель. У него далекое плавание...