Свободин А. П. **Театральная площадь** / Предисл. Е. И. Поляковой. М.: Искусство, 1981. 335 с.

*Е. И. Полякова*. О книге и ее авторе 5 [Читать](#_Toc356579478)

**Дом** 9 [Читать](#_Toc356579479)

**Век минувший**… 39 [Читать](#_Toc356579480)

Пушкинская роль 40 [Читать](#_Toc356579481)

Жизнь и смерть Холстомера 54 [Читать](#_Toc356579482)

«Анна Каренина». Тридцать лет спустя 60 [Читать](#_Toc356579483)

Бремя страстей человеческих… О «Братьях Карамазовых» — последнем фильме Ивана Пырьева 76 [Читать](#_Toc356579484)

Жизнеописание рыцаря театра. Уроки жанра 81 [Читать](#_Toc356579485)

Пардон общий! 90 [Читать](#_Toc356579486)

Большой круг! 105 [Читать](#_Toc356579487)

Второй провал «Чайки» 121 [Читать](#_Toc356579488)

Вольный Чехов. «Неоконченная пьеса для механического пианино» 131 [Читать](#_Toc356579489)

В девяностых годах… По повести А. П. Чехова «Моя жизнь» 149 [Читать](#_Toc356579490)

Ялта, двадцать восьмое июля… 153 [Читать](#_Toc356579491)

Монолог о России. Сто лет со дня рождения Ивана Алексеевича Бунина 154 [Читать](#_Toc356579492)

В старой петроградской квартире 158 [Читать](#_Toc356579493)

**Современник** 175 [Читать](#_Toc356579494)

Штрихи портрета. «Современник» — 24 часа 176 [Читать](#_Toc356579495)

Сентиментальный вальс вахтанговцев 195 [Читать](#_Toc356579496)

Человек перед телевизором 200 [Читать](#_Toc356579497)

Событие 205 [Читать](#_Toc356579498)

Царство актера, абсолютное царство актера! 207 [Читать](#_Toc356579499)

Вечер вежливого артиста 209 [Читать](#_Toc356579500)

В гостях у Васо Годзиашвили 212 [Читать](#_Toc356579501)

Товстоногов. Впечатление 214 [Читать](#_Toc356579502)

Беспокойная душа 222 [Читать](#_Toc356579503)

Время «Современника». К двадцатилетию театра 226 [Читать](#_Toc356579504)

Вина или беда Игната Нуркова. Социологическая драма А. Гельмана «Обратная связь» 231 [Читать](#_Toc356579505)

О словоблудии Коломийцевых 237 [Читать](#_Toc356579506)

Мне все здесь на память приводит былое… 242 [Читать](#_Toc356579507)

Из рассказов старого суфлера 244 [Читать](#_Toc356579508)

Гром победы раздавайся! 247 [Читать](#_Toc356579509)

Антология Шаляпина 251 [Читать](#_Toc356579510)

Литература для театра 252 [Читать](#_Toc356579511)

Беседуя с Ефремовым… 260 [Читать](#_Toc356579512)

**Дорога** 267 [Читать](#_Toc356579513)

В тургеневских стенах 268 [Читать](#_Toc356579514)

Невский проспект, 1963 291 [Читать](#_Toc356579515)

**Библиографическая справка** 333 [Читать](#_Toc356579516)

# **{****5}** О книге и ее авторе

В литературу приходят разными путями. Критика, в том числе и театральная, не составляет исключения. Александр Свободин — историк по образованию, но человек театра по призванию.

Предназначенность начинающего литератора трудной профессии театрального журналиста и критика в начале шестидесятых годов сразу почувствовал главный редактор журнала «Театр» Николай Федорович Погодин. Первый же очерк Свободина об областном театре, пришедший в начале 1956 года с «текущей» почтой, был сразу напечатан. А вскоре Свободин становится сотрудником редакции журнала «Театр», где проработал пятнадцать лет.

Как автор он выступал в разных жанрах — делал маленькие литературные зарисовки, писал большие очерки и серьезные статьи. Печатался главным образом в «Театре», в «Комсомольской правде», где одно время был обозревателем по искусству, в «Литературной газете», в журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Смена», «Новый мир», «Литературное обозрение» и др.

Статьи Свободина всегда обращены в два адреса: к самим театральным деятелям, актерам, режиссерам, драматургам и одновременно к «театральной публике», к зрителю или даже к человеку, который и спектакля-то не видел, но, прочитав статью или очерк, непременно «заразится» им и пойдет доставать билет. Это работы долгого дыхания, точных наблюдений, зрелых и свободных размышлений об искусстве. Потому-то, написанные в разное время, они так естественно составили единую книгу, которая теперь и предлагается читателю. Мозаика жанров и объемов в ней складывается в целостную картину жизни театра середины шестидесятых и семидесятых годов.

Так же логично статьи сгруппировались в несколько частей.

Начинает книгу раздел воспоминаний, название которого — «Дом» — следует толковать расширительно. Это истоки театральной судьбы автора. Камертон всей книги.

Здесь Свободин описывает детство, далекие предвоенные годы и первое послевоенное время. Это очерк о Москве тридцатых годов, о большом доме с «бело-розовыми эркерами вверху», выходившим одним своим фасадом на {6} Пушкинскую улицу, другим — на Большой театр, о семье, в которой рос, — настоящем культурном очаге, основателем которого был известный музыкант, главный хормейстер Большого театра У. И. Авранек, а главой — литературовед, секретарь редколлегии девяностотомного Собрания сочинений Льва Толстого Н. С. Родионов. Раннее и частое посещение театров, собрания у Родионова людей, близких Толстому, приобщение к молодежной Арбузовской студии, дружба с одноклассником Всеволодом Багрицким, юным поэтом и «арбузовским студийцем», — так очерчивается круг людей и увлечений, в котором рождалась влюбленность в театр и взыскательность к нему Александра Свободина. Отсюда, очевидно, проистекает и характерная черта его как театрального критика. В своих статьях, очерках и эссе он стремится соединить театр с литературой, историей, культурой, стремится показать не только спектакль, но и людей театра. Этому способствовали и «годы странствий». Он преподавал историю в Учительском институте в одном из областных центров Казахстана, специализируясь по девятнадцатому веку России. Был директором областного музея в Кургане, в Западной Сибири, а заодно и театральным рецензентом местной газеты и, конечно же, завсегдатаем кулис, как сказали бы раньше. Там он изо дня в день изучал театр, его устройство, его кухню.

Вторая часть посвящена русской классике прошлого века, современному прочтению ее сценой, экраном и телеэкраном. Здесь такие разнородные, но объединенные внутренней мыслью работы, как глава о «театре Андроникова», о постановке Г. А. Товстоноговым толстовской повести «Холстомер», о его же интерпретации романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» на сцене «Современника», о фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино». И здесь же, как мостик в нашу жизнь, маленькое документальное эссе о встрече и разговоре автора с сестрой А. П. Чехова Марией Павловной в Ялте.

Третья часть, названная «Современник», — это не просто повествование о рождении и жизни любимого театра, который автор знает как свидетель и участник его непрерывного кипения, поисков, свершений, за которыми тотчас следуют новые поиски, это размышления о теме современности в театральном искусстве, о том, что накоплено советским театром за долгие годы, и о тех образцах, что дают его выдающиеся мастера, по счастью еще являющиеся нашими современниками.

Для последней части — «Дорога» — автор отобрал всего два своих театральных очерка. Город и театр, их взаимоотношения — это ведь то, с чего он когда-то начал. Эти два очерка объединены единством проблем и жанра. Жизнь театра в старинном городе, обладающем непрерывными культурно-историческими традициями, ответственность театра в таком городе, возможности его воздействия на «пресыщенного» информацией человека наших дней.

Интересен и необычен здесь фотоальбом. Его можно смотреть отдельно, он самостоятельно повествует о доме с «бело-розовыми эркерами», о квартире Родионова, об актерах, режиссерах, драматургах. Но в книге он становится своеобразным аккомпанементом, развивающим ее основные темы. В подписях комментируются ее мотивы и даже продолжаются ее сюжеты.

{7} Название книги просто и символично. Театральная площадь это площадь, где расположены наши знаменитые театры — Большой и Малый, постоянным посетителем которых с юных лет был автор. Эту площадь в детстве он видел из окна квартиры Родионова (в ту пору она так и называлась). И Театральная площадь — это сфера духовного влияния театра на человека, на нашу жизнь, — так сказать, духовные владения театра.

*Е. Полякова*

# **{****9}** Дом

… Я помню хорошо этот Редакторский комитет… Мы замирали, исполненные ощущением близости не только к необозримо огромному, что именовалось Толстым, но к тому очагу, где вырабатывалась сама культура.

Элегантный, безукоризненно умный Борис Михайлович Эйхенбаум, приезжавший из Ленинграда; сдержанный, всегда поглядывающий на часы Николай Калинникович Гудзий и секретарь Толстого Николай Николаевич Гусев, в глазах которого постоянно горел лукавый энтузиазм, и, конечно же, артистичный и словно бы присутствовавший при всех событиях литературной жизни прошлого века знаменитый пушкинист и исследователь Толстого Мстислав Александрович Цявловский…

… А в старших классах образовался у нас второй притягательный центр, и молодой наш кружок возник в Проезде Художественного театра… в доме номер два, на шестом этаже. Здесь жил Всеволод, мой одноклассник, сын Эдуарда Багрицкого.

{10} Из первой детской памяти. Ветреный день, няня ведет меня гулять. По нашему с нею обычаю — сперва к строящемуся зданию Телеграфа, которое я вижу из окна моей комнаты и, подражая рабочим, складываю из кубиков свой Телеграф. Но подойти к нему, настоящему, для меня — как послеобеденное сладкое. Переходим горбатую Тверскую, снежная пыль, повизгивая, трется о булыжник ее мостовой. Сейчас позабыли срытую в тридцатые годы ее крутую горку, начинавшуюся у дома Моссовета, я испробовал ее уклон на санках, прижимаясь животом к их желтым дощечкам и замирая от скорости…

Потянулись Камергерским переулком, его еще не переименовали в Проезд Художественного театра, добрались до Большой Дмитровки — она еще не Пушкинская. На углу мясной магазин. Вся округа называет его «Дедушкин», говорят, до революции он принадлежал купцу Дедушкину. Он и теперь существует.

Хотели свернуть направо, к Охотному ряду, но дорогу перегородила цепь высоких, дышавших паром черно-красных милиционеров. За мою жизнь форма милиции менялась несколько раз, с того, первого детства осталась черно-красная.

И я увидел…

Большая Дмитровка, уходя вниз, сжимается домами. Слева бывшая Опера Зимина — нынче тут Театр оперетты, за ним Копьевский переулок, на углу его начинается могучий дом с бело-розовыми эркерами вверху. В детстве они напоминали мне кусочки бело-розовой пастилы, подвешенные к стене. Дом этот представлялся страшно высоким.

Я увидел, как дальнее солнце отделяет резкой границей свет от тьмы на его стенах.

На противоположной стороне длинное одноэтажное дореволюционное фабричное здание первой московской электростанции, а за нею до самого Охотного спокойная перспектива бокового фасада дома Союзов. Колонный зал — так станут его называть по прошествии лет.

… И я увидел там, за цепью, ущелье улицы, пустынное и таинственное.

Сладкое предчувствие зрелища заставляет меня крепче сжать нянину руку. Там внизу, в Охотном ряду, на фоне слепящей солнечной белизною стены, замыкающей это ущелье, бесшумно плывут высокие красноармейцы в длинных до земли шинелях. Я знаю — на их головах острые шлемы со звездами. Их розовые лица оправлены в овальные прорези суконных забрал, опущенных на воротники. Шинели метут мостовую, волнуясь складками в такт их шагам. При каждом взмахе их рук вспыхивают на шинелях красные галуны. От этой волшебной картины я не могу оторвать глаз. И вдруг столь же бесшумно проплывает над их головами припорошенный снегом {11} и оттого порозовевший красный гроб. Его словно никто не держит, и он парит над остриями шлемов, не касаясь их. Вот он проплыл короткое пространство между углами домов и исчез, а красноармейцы все идут и идут…

— Фрунзе хоронят, — говорит кто-то рядом. Конец ноября 1925 года. Мне нет четырех.

Потом мы идем с няней обратно, тем же Камергерским, мимо Художественного театра. Я уже знаю, что это театр и, когда я вырасту (это случится через два года), мама поведет меня сюда. Я только не знаю еще, что первым моим спектаклем, как и у многих моих товарищей по будущему первому классу 29‑й школы (в Дмитровском переулке), станет «Синяя птица» и ночью после него я буду просыпаться и вскакивать с криком, спасаясь от наступающих на меня Ужасов на белых ходулях.

Мой дом напротив строящегося Телеграфа исчез из моей жизни в конце тридцатых годов, но еще раньше вторым моим домом, то есть тем местом, где живут одни только свои и откуда уезжают, чтобы вернуться, сделался тот высокий, с бело-розовыми эркерами.

Нынешний прохожий, поднимающийся по Пушкинской улице от станции метро, напротив дома Союзов, вначале минует служебный вход Центрального детского театра, а уж потом пойдет вдоль этого дома. Построен он, должно быть, в девяностых годах прошлого столетия. Его нельзя отнести к «русскому модерну», образцом которого служит гостиница «Метрополь» да и сам Художественный театр, не затронут он и «псевдорусским стилем», представленным театром Корша, ныне это сцена МХАТ на улице Москвина. Это солидный «доходный» дом, выстроенный, видимо, для людей достаточных доходов, чтобы жить в нем, и хорошо и просто соседствующий с домом Союзов, построенным Казаковым еще в XVIII веке для московского дворянского собрания.

Нынешний прохожий минует его подъезд — сквозь него можно пройти во двор-«колодец», — пройдет мимо кафе «Садко» (над входом в него плывет призрачный железный кораблик) и на самом углу увидит на стене тяжелую доску из темно-серого гранита, извещающую, что здесь, в этом доме, прожила свою жизнь Александра Александровна Яблочкина. Мой дом был во дворе, и, пробегая сквозь парадное, я часто встречал ее в разные годы и всякий раз при встрече звонко здоровался:

— Здравствуйте, Александра Александровна!

Так делали все дети и взрослые, жившие здесь. Она была старейшиной дома, его живой реликвией, героиней бесконечных историй.

И всякий раз она певуче отвечала.

Если завернуть за угол, в Копьевский переулок, выводящий к Большому театру, другая доска, из черного гранита, сообщит, что {12} в доме с 1906 года жил известный русский балетмейстер Александр Алексеевич Горский.

Дом был театральный. Еще в начале века в нем жили сотрудники различных московских трупп. Одно время здесь жил и Василий Иванович Качалов.

В девятисотых годах поселились в нем пустившие корни в России два знаменитых чеха, чья деятельность много способствовала музыкальной культуре Большого театра, превращению его в «северный “Ла Скала”», как тогда говорили. Это были дирижер Сук и хормейстер Авранек. Первый стал богом оркестра, второй богом хора. Люди несведущие полагают, что оперный театр возвышается лишь историческим зданием и громкими именами солистов. Меж тем он возвышается совершенством оркестра и хора, ибо тут божественная канва, по которой вышивают свои узоры знаменитости.

Сук жил в той части дома, где и Яблочкина, в квартиру Авранека надо было входить со двора через парадное в дальнем левом углу, в закругленной части здания. На третий этаж вела витая лестница, освещенная сверху фонарным окном. По стенам были сделаны ниши, как во многих старых московских домах. Статуй в них, сколько я помню, никогда не стояло, — наверно, домовладелец не захотел тратиться. В скульптурную позу вставал, возвращаясь из школы, младший внук Авранека Федя и, изображая театр, кричал: «Умри, несчастная!»

Осенью 1931 года девятилетним мальчиком вошел я на третий этаж и прочитал возле двери на благородно тусклой латунной дощечке: «Ульрих Иосифович Авранек». Ниже прикреплена была другая, более поздняя, эмалированная. Там значилось: «Николай Сергеевич Родионов».

Это были дед и отец моих школьных друзей.

Я позвонил…

Слева в прихожей всю стену занимала длинная гардеробная вешалка с полкой для шляп. Среди прочего там четко обрисовывался удививший меня своей несовременностью черный картуз. На обточенных временем штырях вместе с дамскими пальто фасонов двадцатых годов и рядом с мужским мягкого черного драпа с бархатным воротничком — в такое пальто одет Чехов на своих осенних фотографиях — висели сельские трости, изрезанные торопливым орнаментом. Его вырезывают перочинным ножом во время лесных прогулок, и сладко пахнущий ольховый или ивовый сок дурманит голову. Были тут и другие трости, голые в бугорках, давно пожелтевшие. Возле рукоятки они продырявлены раскаленным дюймовым гвоздем, отчего вокруг отверстия остался угольный венчик. В дыру продет завязанный узлом сыромятный ремешок. На палках вырезан год. И каждая напоминала о каких-то случаях — их время от времени рассказывали — о пикниках, о вечерних закатах, освещавших {13} молодые лесные опушки возле Дмитрова, возле Апрелевки, где есть деревня Горки…

Так и рос с каждым летом этот календарь.

Против вешалки обитое зеленой тканью «вольтеровское кресло» с круглым подносиком красного дерева на левом подлокотнике. На правом же лишь отверстие для исчезнувшей невесть куда штанги с пюпитром. На стене над креслом был телефон. По утрам, устроившись здесь калачиком, хозяйка дома со вкусом и с подробностями разговаривала в трубку. А по обоям вокруг телефонного аппарата все разрастались, словно крона дерева с густой листвою, всякие записи: номера телефонов, фамилии, имена и отчества и какие-то фразы, со временем становившиеся непонятными, — для памяти, хотя тут же висел на гвоздике блокнот с алфавитом и надписью на крышке: «Телефон». Его никогда не меняли, так же как и обои.

В простенке, рядом с входной дверью, стоял сундук с зимними вещами, на него хорошо было забраться с ногами. А над сундуком долгое время — его убрали в войну — висел большой масляный портрет седобородого старца с орлиным носом и твердым взглядом блестящих, прозрачных от старости глаз. Принадлежал он кисти художника-самоучки и оттого, должно быть, отличался старательностью и иконной законченностью. Все приходившие в дом непременно оглядывались на него.

… И однажды я увидел — нас, случившихся тут детей, тотчас отослали в дальнюю комнату, «детскую», как вошел этот старик, громадный, широкий, заполнил собой и шубой с «бобром» всю прихожую, необычайно высокий, белогривый, с тяжелой тростью, загадочный. Мы уже слышали о нем, нам уже рассказали его историю, послужившую Льву Толстому начальным поводом для написания повести «Отец Сергий».

Это был Владимир Григорьевич Чертков, ближайший друг и единоверец автора «Войны и мира», «Исповеди» и «Не могу молчать», обреченный навечно в глазах потомков быть прямо причастным к неразрешимому душевному конфликту Толстого, основатель и до своей смерти главный редактор грандиозного культурного дела — девяностотомного издания полного собрания его сочинений, о котором в начале революции он договорился с самим Лениным.

Дверь в кабинет дедушки — У. И. Авранека — была для детей запретной, разве что позовет. Это было самое ухоженное место в доме. Там стоял маленький, напоминавший черный граненый камень рояль и велась непрестанная, отлаженная еще в начале века жизнь. Там отдыхал старый хормейстер, возвратясь с дневной репетиции, все сорок лет своей службы в Большом театре. Туда приходили к нему «заниматься» те, чьи имена ввергали в восторженную дрожь не одно поколение. Мы, друзья его внуков, были счастливчиками. Случаясь здесь, а уж случались-то мы часто, могли кинуться {14} на звонок и открыть дверь «самому» или «самой» или от «детской» глядеть во все глаза, ошеломленные вдруг сократившимся расстоянием до знаменитости, как у нее принимают пальто домашние. Сам Авранек не выходил. А потом, когда за нею затворялась высокая белая дверь кабинета, можно было на цыпочках прокрасться сюда, припасть к холодной филенке и слушать, как поют Обухова, Барсова, Держинская, Козловский, Михайлов, Лемешев, Норцов… Удивительным было то, что пели они не известные арии, а что-то однообразное, повторявшееся много раз. Это были «классы» певцов. Дедушка был строг, и нам почему-то казалось, что там, за дверью, он непременно покрикивает на своих знаменитых учеников и редко бывает доволен ими.

Много лет спустя я читал у разных мемуаристов о нашумевшем в свое время скандале Ульриха Иосифовича с Шаляпиным, когда они разошлись в трактовке музыкальной фразы. Шаляпин позволил себе сказать что-то резкое. Авранек, дирижировавший в этот вечер оперой, положил палочку и молча ушел домой. Дочь Авранека Наталья Ульриховна, мать моих школьных друзей, много лет спустя рассказывала этот случай, так живо возмущаясь, словно это было вчера.

Для нее Шаляпин был папин сослуживец и невоспитанный человек. Он был мировой гений, но дело от этого не менялось.

… Дирижер мог положить палочку, — думал я, читая об этом случае и вспоминая маленького, сухонького, непреклонного старика. На его юбилее, устроенном театром с большой торжественностью — парадная программа с золотым обрезом, — я сидел в ложе, предоставленной его семье, млея от великолепия. Взлелеянный им хор пел с редкой слаженностью и красотой, превращавших его поистине в действующее лицо обширной музыкальной драмы.

И долго еще после смерти дедушки наведывались в дом его хористы.

А. Чертков приходил к зятю Авранека Николаю Сергеевичу Родионову, секретарю Редакторского комитета Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. Фамилия Родионов стоит почти на каждом из девяноста темно-синих томов, ныне составляющих гордость отечественного книгопечатания.

Я помню хорошо этот Комитет, иногда он заседал не в издательстве, а здесь, в большой столовой, за овальным столом-«сороконожкой», который при надобности раздвигался на восемь «досок». Уже семиклассниками, прочитавши и перечитавши Толстого, под духовной эманацией которого жил весь этот дом, мы замирали, исполненные ощущением близости не только к необозримо огромному, называвшемуся Толстым, но к тому очагу, где вырабатывалась сама культура. Элегантный, остро отточенный, безукоризненно умный Борис Михайлович Эйхенбаум, приезжавший из Ленинграда; {15} сдержанный и всегда поглядывавший на часы Николай Калинникович Гудзий и секретарь Толстого Николай Николаевич Гусев, в глазах которого постоянно горел лукавый энтузиазм; и, конечно же, артистичный и словно бы присутствовавший при всех событиях литературной жизни прошлого века знаменитый пушкинист Мстислав Александрович Цявловский, взявший во второй половине своей жизни под опеку и Толстого; и появившаяся с ним Татьяна Григорьевна Цявловская, обворожительная, с тонким умом и доброй иронией, автор такой же, как она, обворожительной работы «Пушкин и Воронцова», всегда напоминавшая мне Анну Ахматову, и Натали Гончарову, и пушкинскую «гордую полячку», одним словом, мы все, старые и малые, были влюблены в нее. Участвовал и Алексей Петрович Сергеенко, сын известного друга Толстого и в молодости секретарь Черткова. Он смущался, потирал с мороза руки и тер нос, всегда у него красневший.

В памяти моей не возникает грани между членами Комитета, многочисленными сотрудниками издания и просто людьми, причастными Толстому и его эпохе. Была вереница необыкновенных людей. Приезжал из Ясной Поляны Николай Павлович Пузин — смотритель дома Толстого, живший там с Сергеем Львовичем, старшим сыном Льва Николаевича. Внучатый племянник друга Толстого — Фета, величайший знаток всего уклада жизни хозяина Ясной Поляны. Слышу его музыкальный с прелестным французским прононсом голос. А потом появился в доме и наш сверстник, правнук Толстого, геолог Саша Толстой. Он жил в одной квартире с Софьей Андреевной Толстой-Есениной, директором Толстовского музея, что на Кропоткинской (внучка Толстого и жена Есенина). И как-то сам собою уже после смерти отца, В. Г. Черткова, возник Владимир Владимирович Чертков. После войны, в начале пятидесятых годов, когда стерлась разница в возрасте, он сделался моим другом и соратником по футбольным страстям.

Когда-то, в начале девятисотых годов, В. Г. Чертков поселил его в Англии при железном домике, где хранил передававшиеся ему рукописи Толстого. Дима Чертков, как звал его Лев Николаевич и как по традиции звали его мы, хотя был он уже старившимся человеком, жил в туманном Альбионе, хранил бесценные для России и для всего мира сокровища, учился в Лондонском университете и, как и подобает молодому «англичанину», играл в футбол. Вернувшись вместе с толстовскими рукописями в Москву, он поступил на работу в Государственный банк и сделался болельщиком. Мы не пропускали с ним матчей нашей любимой команды. Усаживаясь на скамье уютного стадиона «Динамо», где его все знали, он вынимал толстую общую тетрадь, в которой аккуратно вел футбольную статистику, и давал справки. Я глядел на него и все пытался узнать в нем мальчика с фотографии, которую видел во многих книгах. {16} Мальчик сидел за шахматной доской, а напротив — задумавшийся Лев Николаевич. Лето, столик вынесен на поляну возле дома. Под фотографией подпись: «Толстой играет в шахматы с Димой Чертковым».

Я не раз встречал людей, на характер которых, на сам ракурс их взгляда на окружающее, на устройство себя в мире, на представление о порядке вещей, каким ему надлежит быть, легла тень великой личности, осенившей их в юности. И как бы потом ни поворачивались их судьбы, какие бы перевороты ни совершались в мире, личность эта никогда не исчезала из их внутреннего мира, становясь как бы генетическим кодом их души. Так моя мама, из непреклонных большевиков семнадцатого года, осенена была личностью Ленина, и глаза у нее загорались иным, небудничным светом, когда она вспоминала о нем. Так осенены были Толстым люди, которые жили и трудились в этом старом московском доме; так видят и слышат Станиславского старые артисты-мхатовцы, и, хотя рассказывают они о театральном гении уже словно бы не из своих первых рук и рассказы их совпадают с хрестоматийным знанием, я чувствую волнение, спрятанное и перепрятанное в их художнической душе.

… Все комнаты этой квартиры, кроме кабинета дедушки, были проходными. Начав с «детской», можно было, распахнув двери, пробежать насквозь маленькую библиотеку — кабинет Николая Сергеевича, ворваться в столовую; выбежать из нее в прихожую и мчаться опять коридором в «детскую». Можно было вбежать из столовой в угловую маленькую комнату, кончавшуюся балкончиком, выходившим на Театральную площадь. С балкончика, упирающегося в выступ брандмауэра Центрального детского театра, открывается вид на сквер с китайскими яблонями — горьковато-сладкие плоды их мы обрывали в детстве каждой осенью, на Малый театр, на «Метрополь», где в революцию был Второй дом Советов и где я родился и прожил первый год жизни, и, конечно же, на Большой театр.

Это чудо, какой вид открывается отсюда на Большой театр! Балкончик подвешен так, что одновременно хорошо видна затененная перспектива колонн, и пандус, стремительно вводящий под высокий портик, и лепка фронтона, и скат его крыши, что служит подножьем для квадриги Аполлона, и профиль гордых коней, и профиль гордого бога, направляющего их над площадью.

Перед тем как и этот мой дом ушел в прошлое, видимо в 1959 году, я сфотографировал это чудо и думаю, что такой фотографии нет больше нигде.

… Вначале мы увлекались оперой. Способствовало этому то обстоятельство, что внуков Авранека знали капельдинеры Большого театра. Оставив дома пальто и смешавшись с толпой публики, можно было попасть на третий ярус и слушать и смотреть необыкновенные {17} спектакли. Попасть же на второй акт и вовсе не стоило ничего, нужно было прийти без пальто. Публика прохаживалась и курила в нижнем вестибюле, контролеры к этому времени уходили. Зима нас не смущала.

Культ русской оперы торжествовал в доме, и все знаменитые арии и увертюры были известны нам в подробностях и возможных трактовках. Об этом рассказывали, спорили. Помимо Глинки с его «Иваном Сусаниным» — тут нас до слез трогало ариозо Вани «Отоприте, отоприте!» и финальный хор с колоколами — очень любили «Дубровского» Направника, дававшегося тогда в филиале, там, где теперь Оперетта, и рубинштейновского «Демона». Не помню, каким образом вошла в дом и долго обговаривалась и напевалась опера Верстовского «Аскольдова могила». До войны ее передавали по радио, теперь отчего-то не передают. Потом в различных трудах я читал, что ее считают не более нежели стилизацией интеллигентного композитора на «русские темы» и что настоящей народности в ней нет. Может быть, это и так, не знаю, но нас покоряла и трогала безыскусная наивность этой стилизации, нерасчетливая и открытая, как той же самой особенностью трогала Пушкина «История Государства Российского» Карамзина.

… Но вскоре центром необыкновенного притяжения сделался для нас в Большом театре Бетховенский зал. Там устраивались в те годы концерты чтецов. До войны они имели больший резонанс, нежели теперь. Не берусь судить здесь, что подточило положение этого жанра, но тогда, в конце тридцатых, был его апогей. Яхонтов, Журавлев, Ильинский, Антон Шварц, Аксенов завладели нашими сердцами, сделались любимы, как первые актеры Художественного театра.

Кумиром нашим стал не Владимир Яхонтов, как можно было бы подумать теперь, поскольку он явился предтечей узаконенного сегодня жанра — «театра одного актера». Им стал Журавлев. Яхонтов производил магнетическое воздействие, он втягивал в орбиту своей личности, теперь бы сказали, что он из породы «идолов», хотя к жанру его и к нему самому понятие это неприменимо. Журавлев же был волшебником. Он открывал нам знакомых писателей, знанием которых мы жили. В известном открывал неизвестное и столь глубокое, о чем мы даже не подозревали. Поэзию прозы, ее музыку. Он словно бы учил нас читать прочитанное, слушать и слышать его. Я закрываю глаза и слышу: «… Небо высоко, высоко поднимается над головой; иногда небо спускалось совсем, так что рукой можно было достать его.

Петя стал закрывать глаза и покачиваться.

Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то.

— Ожиг, жиг, ожиг, жиг… — свистела натачиваемая сабля. {18} И вдруг Петя услыхал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн»… Трудно передать, что делалось с нами, когда Журавлев читал это место из «Войны и мира». Мы были в забытьи, сдерживали слезы. Мы слышали эту музыку, напевный голос артиста создавал ее в нас. Мы понимали, что лучше написать невозможно, что Толстой — бог и мы прикоснулись сейчас к его гению. «Смерть Пети Ростова» в исполнении Дмитрия Николаевича Журавлева — одно из высших наслаждений искусством за всю мою жизнь. Он читал «Пиковую даму», «Медный всадник», «Египетские ночи», он открывал нам стихи Пушкина, но волшебством его была для нас проза. Когда герой чеховской «Шуточки» в свистящем вихре снега, окружавшем мчавшиеся с горы санки, шептал «я люблю вас…», мы прикасались к прохладной нежности и близко видели заиндевевший розовый овальный рисунок девичьего ушка и ощущали легкий пух ее волос.

Игорь Ильинский поразил «Рассказом Карла Ивановича» из «Детства» — шедевром искусства чтеца. Тут явилось нам другое открытие. Не виртуозно переданная артистом характерность старого немца, а его история, которая из собрания курьезов превращалась в драматическую одиссею. Было это и открытием духовного зрения Толстого, видевшего в Карле Ивановиче человека, чья жизнь и страдания столь же значительны, и важны для людей, как жизнь и страдания тех, кто вознесен на вершину иерархической пирамиды.

Когда Ильинский читает «Карла Ивановича», я всегда вспоминаю брата Николая Сергеевича Родионова, Сергея Сергеевича, жившего на Большой Грузинской.

… С трудом добравшись до Большой Дмитровки ноги не ходили, — сидит он в кресле весь вечер и молча участвует в жизни дома. Дядя Сережа, милый, добрый, с больными ногами, живший девять месяцев в году в деревне под Дмитровом, в избе своей жены, местной крестьянки тети Параши. Был он умельцем на все руки, делал для колхоза и кузнечную, и слесарную, и столярную работу, чинил машины и, чувствуя землю, давал советы всем, кто к нему обращался, — и агроному и председателю. После рождества им овладевало беспокойство — не опоздать бы к сельскому ремонту! Во второй половине февраля он покидал свои «Грузины» и трогался в путь. Был отличный переплетчик и окантовщик, зимой работал для московских музеев, до сих пор висит у меня в его окантовке редкая фотография Блока.

Слышу его мягкий, уже забытый московский говор, говорит он всегда что-либо доброе, сочувственное и светится весь своей чуть виноватой улыбкой. В первую мировую войну молодым офицером воевал он на кавказском фронте против турок, имел четыре солдатских Георгия, что для офицера считалось особой честью и означало неслыханную храбрость на поле боя, и золотое оружие. Под Эрзерумом, {19} где был в той войне южный (турецкий) фронт России, тяжелое ранение обеспечило ему пожизненную гангрену.

Деревня, куда он вечно стремился, была рядом с бывшим родовым имением его матери, княгини Шаховской. Полный георгиевский кавалер ушел из родового гнезда. Барин женился на крестьянке, перемешав кровь и род, не ведая при этом никаких мук мезальянса.

Это было естественно, семья — три брата и сестра — росли в атмосфере быта русской демократической интеллигенции, для которой исполненная достоинства работа в народе была потребностью, содержанием их жизни. Не последнюю роль в этом его поступке сыграл, думаю, и Лев Николаевич Толстой с его идеями истинно трудовой и народной жизни. До нас, детей, доходили обрывки разговоров взрослых о тяготах дяди Сережи там в деревне, о сложности его положения и о том, что он терпеливо все это переносит, живя на волоске. Перед войной, когда мы уже многое видели в окружающем нас тревожном мире, разговоры эти усилились. Дядя Сережа приезжал подавленным, ноги болели сильнее, он тяжко вздыхал в своем кресле, но приходил февраль, и, как птица, он готовился к своему перелету.

В доме было много перелетных птиц. Кто-то приезжал, кто-то уезжал, кому-то писали письма, передавали посылки. Письма приходили из Средней Азии, из Крыма и с Севера, приносила их порой не почта, а случайные проезжие…

Приходили письма и из Парижа от Веры Николаевны Муромцевой, жены Бунина. Получала их Ольга Сергеевна Муромцева, двоюродная сестра Веры Николаевны и дочь русского правоведа профессора Муромцева, известного либерального общественного деятеля и председателя I Государственной думы. Ольга Сергеевна, первая жена Николая Сергеевича Родионова, подруга его второй жены, осталась ближайшим другом дома со своим ключом. Только взрослыми мы могли оценить всю простоту и человечность этих отношений, столь теперь редких. Она была известным в Москве детским врачом, работала со знаменитым Сперанским, главою советской педиатрии, после революции лечила крестьян в селах Архангельской области, практиковала еще где-то в провинции, а после в Москве жила при детской больнице в крохотной комнатушке.

… А третий брат, Константин Сергеевич, дядя Костя, был для нас в те годы фигурой таинственной. То жил в Москве, то в Ленинграде или как-то тихо уезжал в провинцию. Жизнь его отличалась загадочным сочетанием далеко отстоявших друг от друга занятий. Выращивал цветы на какой-то государственной ферме и был энтузиастически поглощен этим делом, и вдруг оказывалось, что дядя Костя уже не там и разбирает чей-то литературный архив, представляющий большую культурную ценность. (Эта последняя его {20} страсть привела к тому, что в семидесятые годы, оставшись один из всей семьи, он привел в порядок бумаги старшего брата и все что касалось издания Л. Н. Толстого и с подробнейшими описями передал все это в рукописный отдел Ленинской библиотеки и в Толстовский музей).

Вскоре после войны дядя Костя поразил нас тем, что сделался героем документальной повести М. М. Пришвина, с которым он издавна дружил, — «Заполярный мед». Все обитатели дома гордились тем, что в этой повести Константин Сергеевич назван по имени, и, конечно же, совершенным им необычным подвигом. Пришвин основательно, с ласковой иронией описал, как дядя Костя сопровождал несколько железнодорожных платформ с ульями пчел, переселявшихся согласно осенившей кого-то идее из средней России в Мурманскую область. Там должен был возникнуть таким образом новый очаг выделывания меда. Уж не знаю, живут ли нынче в тех краях потомки дядикостиных пчел, но тогда Константин Сергеевич, ночуя вместе с пчелами на открытой платформе, долгие недели передвигался на север, терпя тяготы и лишения, И однажды, неведомо по чьей воле — Пришвин, пряча усмешку, о том не сообщает, — когда эшелон долго не отправляли с какой-то станции, пчелы покинули вагоны и черный их рой появился над районным центром. Пережалив множество народу и в том числе тех, от кого зависело их дальнейшее движение, они добились почти мгновенной отправки этого странного поезда.

По вечерам в большой столовой, за круглым столом-«сороконожкой», на котором стояла серебряная пепельница с обезьянкой, читали вслух «Песнь о Гайавате», «Листопад», «Антоновские яблоки», стихи.

Николай Сергеевич рассказывал о встречах с Буниным, Ольга Сергеевна, иронически поджав губы, поправляла его. Мы знали, что Бунин великий русский писатель, что живет он на «другом берегу», в нереальном далеке, но нереальность эта таяла всякий раз, когда приходили письма с заграничными французскими марками. Читал «Гайавату» Сережа Родионов, мой друг и одноклассник, особенно любивший эту поэму Лонгфелло, обернувшуюся благодаря Бунину русским пушкинским стихом. Над столом покачивался желтый выцветший абажур (эти абажуры сперва были простой принадлежностью быта городских квартир, потом сделались символом мещанства, а теперь, кажется, входят в моду уже как ностальгический знак или признак мало понятного мне «хорошего тона»).

«Если спросите — откуда эти сказки и легенды с их лесным благоуханьем…» — звучал ломкий юношеский голос; тускло отсвечивали самовары на буфете — один из них непременно ставили с углями {21} на кухне, наставляя коленчатой трубой, уходившей в стену; мчались куда-то кони на эскизе Самокиша; спокойно и весело смотрела молодая дама с французского лессированного портрета — бабушка хозяина дома — и бежала тропинка мимо крестьянских изб на этюде Кувшинниковой подаренном когда-то подругой Левитана даме с французского портрета.

Но никогда этот дом не был отделен от жизни, его продували все ветры времени, в нем все перемешивалось. Здесь были рады всем, всех считали своими, без разбору положений и происхождений, всех кормили, обо всех хлопотали, и взрослые с таким азартом участвовали в детских наших делах и конфликтах, что мы совсем забывали, “кто есть кто”. Душа этого дома ходила вокруг чего-то истинного, устойчивого, и это истинное и устойчивое, как понял я только к середине моей жизни, исподволь передавалось нам, молодым, исправляя наш внутренний мир в меру отпущенных каждому из нас возможностей и предохраняя от непоправимых, гибельных ошибок…

… А в старших классах образовался у нас второй притягательный центр, и молодой наш кружок возник в Проезде Художественного театра (не помню уже, к какому юбилею театра переименовали Камергерский переулок), в доме номер два, на шестом этаже. Здесь жил Всеволод, мой одноклассник, сын Эдуарда Багрицкого, Жил один. Его мать Лидия Густавовна работала тогда где-то под Карагандой — с нею познакомился я много позже, в конце 1956 года.

Вечер. Комната освещена светом настольной лампы, тахта против плотно закрытого шторой окна, таинственный уют. На стене, за тахтой — ковер. На нем криво висящий фотографический портрет отца с микроскопом. Белеет книжный шкаф. Пятно света на столе. В пятне — бутылка вина, виноград. Книги на столе, на стульях, на полу.

Всеволод полулежит на тахте, завалившись спиной в угол. Белые белки больших глаз, узко сдвинутые брови, толстые губы. После, в стихах, он набросает свой портрет:

«Волосами лоб обложен, нос торчит,
И хватка глаз узка…».

Волосы ему мешают, он почти поминутно рукою стряхивает их назад.

Он говорит о поэзии. Мы влюблены в поэзию, но Всеволод пропитан ею. Мне казалось, что он не запоминал стихи, а, всасывал их с ежедневной порцией воздуха. Не знаю, каким бы он стал поэтом, одаренность он унаследовал.

{22} Он читает стихи, час, два… Увлечения у него шли циклами. Пропагандировал Державина, потом Тютчева. Пушкина читал всегда. А сегодня французы, вот уже вторую неделю он увлекается французами. Ронсар и Гюго, Мюссе и Малларме, Бодлер, Верлен, Рембо, Верхарн, сонеты Эредиа, парнасцы, декаденты, символисты. Белый шкаф. Собранная отцом обширная библиотека русской и мировой поэзии. Нам шестнадцать. Мы тоскуем так, как тоскуют только в эти годы, готовые к внезапной смене ритма. Мы предоставлены самим себе, взрослые дети. Литературные дети. Костя Орешин, сын Петра Орешина, в будущем он выпустит маленькую книжечку стихов. Умер вот уже десять лет. Оси Роскин, Гога Рогачевский писали стихи, погибли на фронте… дешевое кислое вино, круг света на столе, закрытая штора — осень 1938 года.

Вдруг Всеволод резко меняет настроение:

— Это здорово! — кричит он. — Это здорово! Он ждал казни и писал: «Узнает скоро шея, что весит этот зад!» И он нараспев читает Франсуа Вийона.

А потом опять тишина, и это:

«Нелегка моя рука,
Тяжела моя рука.
Начинается тоска, тоска…
Вот спустилась с потолка
И колышется слегка.
Лампа бродит над столом,
Неуютно и темно.
Лучше мы гулять пойдем,
Милая тоска.
Дождь? — не бойся — мы вдвоем
Не умрем пока…»

Это было большое его стихотворение «Разговор с моей тоской», который хотя бы раз в жизни ведет всякий истинный поэт. Известно, тоска не посещает только бездарей.

Сева спохватывался и вопрошал судьбу:

«Разве встали перед нами
Общие пути?
Разве наша дружба — знамя?
Разве вместе нам идти?..»

А судьбы у него не было — ему оставалось жить меньше тысячи дней. Двадцатого апреля 1942 года Володя Саппак, ставший во время войны связующим центром для разбросанных по свету друзей, получил открытку от сотрудника фронтовой газеты «Отвага». В ней он прочел:

{23} «Уважаемый т. Владимир Саппак!

Я вынужден — в ответ на Ваше письмо от 3‑го марта с. г. — ответить следующими грустными строками. 26‑го февраля в 6 часов вечера дорогой наш боевой товарищ Всеволод Багрицкий был убит во время бомбежки фашистской авиацией одного населенного пункта близ передовой линии фронта. Он был убит в тот момент, когда, беседуя с героем нашего участка фронта, собирал материал для будущей поэмы о людях-героях. Когда наши товарищи вошли в избу, где был Всеволод, они застали его сидящим, а перед ним была раскрытая записная книжка с пометками о герое-зенитчике. Осколок вражеской бомбы пробил полевую сумку, толстую тетрадь стихов с пометкой “Фронтовые стихи”, паспорт, письмо матери. Все это мы послали через уехавшего в Москву товарища в ССП… Он похоронен на перекрестке двух дорог, рожденных войной. Его тело покоится у раскинувшей ветви березы.

… Я пишу эти строки возле Кунцева — теперь это застроенный район Москвы — и вспоминаю, как летом 39‑го мы поехали с ним сюда. Он хотел попрощаться с детством. Отыскали улицу — теперь она улица Эдуарда Багрицкого, — дом… А через день поехали на канал, катались на лодке; прицепившись за корму, долго плыла за нами девушка; взмахивая веслами, мы окатывали ее водой…

“На эти сосны мне не наглядеться.
Пойти гулять иль на траве прилечь?
Здесь все мое!
Здесь проходило детство,
Которого не спрятать, не сберечь. —
… И весла надрываются и стонут,
И лодка наклоняется слегка…
А над рекой туман плывет
И тонут
Измятые водою облака…”».

А театр все обширнее, все неотвратней входил в нашу жизнь. Далеко в детстве остались и «Синяя птица» и походы классом в детский театр Наталии Сац с его «Негритенком и обезьяной» и в ТЮЗ, с его романтической «Винтовкой 492116» А. Крона — спектаклями, заставлявшими наши детские сердечки скакать куда-то, дрожа от желания сейчас, тут же бороться за освобождение всех людей, за справедливость…

Теперь нас потрясал Остужев — Уриэль Акоста и Отелло; мы прорывались в гремевший гастрольный театр Ваграма Папазяна, сливавшегося у меня с образом Орленева, записки которого я уже прочитал; и однажды простоял я ночь, чтобы попасть на самый популярный и престижный спектакль 1937 года — «Анну Каренину» в Художественном.

{24} Почему этот спектакль произвел такую неслыханную сенсацию? Если соединить страсти, бушующие нынче вокруг шансонье, бардов, королей фигурного катанья, и помножить их на ажиотаж театралов, возникавший в шестидесятые и семидесятые годы вокруг столичных гастролей Большого драматического театра имени Горького («Товстоноговского»), то все это вместе явит лишь скромное подобие того, что творилось вокруг «Анны Карениной».

Может быть, в этом интересе сказалась и жажда услышать ушедшую, уходящую русскую речь? Увидеть ту форму общения людей, которая не предотвращает страданий и лжи, но исключает расхожее подножное унижение достоинства? Трудно сказать. Подобные сенсации всегда несколько загадочны.

В доме на Пушкинской к спектаклю отнеслись сдержанно, не признавали инсценировку. Как можно без линии Левина и Кити, — говорил Николай Сергеевич Родионов, — ведь в ней все! А споры у Кознышева? А третий, несчастный брат Левина? (Он учил нас произносить фамилию Левин через «ё», так же как самого Толстого называл не Лев, а Лёв Николаевич, как звали его в семье и как соответствует старому русскому произношению.)

Николай Николаевич Гусев ехидно улыбался и разводил руками, когда при нем заговаривали об этом спектакле.

В доме на Пушкинской хорошо помнили Художественный театр девятисотых годов, тогда каждый сезон покупались абонементы на всю семью. Теперь ходили редко. Но о толстовском спектакле говорили много. Обсуждали, какой Вронский лучше Прудкин или Массальский? Анна — Тарасова или Еланская? Сходились, что Толстого больше всего в Хмелеве. Потом переносились мыслями в годы молодого МХТ и спорили о судьбе актрисы Германовой. Одни обитатели дома полагали, что Немирович ее «погубил», другие — возражали. Спорили с такой истовостью, что я понимал, что там, в другой эпохе, судьба этой актрисы была какой-то неведомой нам раной постоянных зрителей Художественного.

Бесспорен был «Вишневый сад». На него ходили по нескольку раз. У меня нет специфической театроведческой памяти, хотя некоторые спектакли помню целиком, например «Пять вечеров» в БДТ или «Назначение» в «Современнике». Обычно же запоминаю спектакль, скорее, как музыкальную пьесу, исполненную на одном дыхании, слышу отдельные мотивы, мелодии. Мелодия — образ. Москвин — Епиходов появляется, спотыкаясь о порог, и энергично обмахивает сапоги своей шляпой. Яншин — Симеонов-Пищик каким-то особым жестом делает «пригоршню» из своей ладони и заглатывает пилюли и порошки. И, конечно же, Книппер-Чехова — Раневская:

— Ну, Петя… «ну, чистая душа… я прощения прошу…» — В ее интонации, в манерах, в абсолютном слухе на музыку общества, {25} к которому принадлежала ее героиня, было то, что походило на женщин дома на Пушкинской. — «В ваши годы не иметь любовницы!..» — говорила она Пете, и было в ее голосе столько ласковой иронии и такой «charm», что, право же, она делалась неотразимой.

И все они жили в этом имении, в этом театре, в этом обществе, в этом времени, и оттого притертость их друг к другу была столь прочной, как притертость кирпичей в старинных постройках.

Через многие годы тень этой человеческой *притертости* мелькнула в спектакле «Соло для часов с боем», удивив нынешних зрителей чем-то неведомым. Лишь в молодые годы «Современника», в «Вечно живых», в «Назначении» было такое. Старики Художественного почувствовали себя словно на острове ушедшего времени; может быть, здесь тайна или закон театральной физиологии, но лишь в случае такой притертости реализм русской школы обретает великий смысл…

В восьмом или девятом классе театр оборачивался для нас уже не только развлечением, но серьезным и важным прибежищем души, быть может. В Театр Мейерхольда мне попасть уже не пришлось, а Художественный был одновременно легендой и повседневностью. Я часто встречал Качалова, идущего по улице Горького вниз от Брюсовского переулка, где он жил. Прохожие останавливались, чтобы полюбоваться. Шел образец мужчины, артиста. Какой шаг! Какая осанка! Как элегантно держал он свою трость! В шубе, в папахе. Так ходили Ершов, Массальский, Хмелев, Ливанов… Я видел однажды, как приехал на автомобиле Немирович-Данченко и изящно так взбежал по высоким ступеням служебного входа. Они все еще были живы необыкновенные мужчины и женщины Московского Художественного театра. Они возвышались над толпой, разительно отличались от всех прочих людей. Ничто не могло убить в них породу.

С Володей Саппаком мы приготовили доклад о возникновении этого театра, о перевороте, произведенном им в театральном искусстве. Наша учительница литературы не придерживалась программы, ее уроки были лекциями, коллоквиумами, но только не уроками с их скучной регламентацией. Это тоже был остров времени. Мы разделили между собой дореволюционный период театра и ходили парой по девятым классам. Встречу Станиславского и Немировича-Данченко в ресторане «Славянский базар» изображали в лицах по книге «Моя жизнь в искусстве» — Саппак за Немировича, я за Станиславского. Ворвался театр и в комнату Всеволода на шестом этаже.

Решили ставить «Разлом» Лавренева. Сосед по дому, студент театрального училища, взялся режиссировать. Девушки нашего {26} класса, красивей которых, по моим представлениям, не было, разобрали женские роли, товарищи мои изображали морских офицеров…

Постановку не довели до конца, время вмешивалось в наши судьбы, ряд «актеров» вскоре оказался вне школы, предлагаемые жизненные обстоятельства диктовали каждому свои пути.

1 сентября 1939 года началась вторая мировая война. Позади была романтическая интернациональная Испания, надевшая на головы московских девчонок и мальчишек республиканские пилотки, повесившая карты своих фронтов в наши домашние уголки. Небо над нами заволакивалось, знаменитый кинорежиссер Сергей Эйзенштейн ставил в Большом театре вагнеровскую «Валькирию». (Я вспомнил о ней, посмотрев на одном из московских кинофестивалей «Апокалипсис…» Копполы. Вертолетная атака под вагнеровский «Полет Валькирий».) Мы мечтали о поступлении следующим летом в институты…

Есть аберрация исторического зрения. Сегодня, через сорок лет, кажется, что концентрация испытаний, драматический подтекст эпохи непременно должен был определенным образом сказываться на нас, тогдашних. Соблазнительно приплюсовать нынешнее понимание исторических событий к повседневности семнадцатилетних юношей тридцать девятого года. Этого не следует делать, это не будет правдой. А порой трудно уверить собеседника, что многое из того, что принято считать достоянием исторического опыта, и в семнадцать лет мы видели, чувствовали и понимали. Он легче соглашается с таблицей дат: в таком-то году поняли это, в таком-то узнали то… Мне все кажется, что музыкальная тема времени, звучащая в душе, бывает более истинна, нежели распределение «знания» по годам своей жизни. Легко забежать вперед или попасть во власть мудрости задним числом.

Тревожный, драматический лейтмотив тех лет, перемежающийся вспышками счастья. «Арбузовская студия».

Она тоже была «островом времени».

Лишь музыкальный строй внесет порядок в хаос ощущений. Не история «Арбузовской студии» (есть воспоминания, можно уточнить даты, собрать участников, Арбузов живет возле Смоленской площади, Плучек руководит Театром сатиры) — тут иное.

Две актрисы нашего отрочества. Любовь Орлова — в нее все мы были влюблены — и Мария Бабанова — в нее никто не смел влюбиться. Первая была женщиной «нашей мечты», вторая — Прекрасной Дамой. Первая снималась в экранных мюзиклах Александрова и Дунаевского, вторая была хрупким порождением театра. Она играла Джульетту, Диану в «Собаке на сене». С первыми звуками {27} ее голоса люди в зале попадали под власть «Evigweibliche» — вечной женственности.

И она сыграла Таню, выведя Арбузова, наподобие феи в «Спящей красавице», на вершину успеха. «Таня» как бы оппонировала «Анне Карениной». Она стала глубоко интимным переживанием. Маленькая женщина самоотверженно охраняла свой душевный мир, настаивала на его ценности. Не сдавалась.

И автор «Тани» создал студию — некий ковчег в театральном море. Ушли в него мои одноклассники Сена Багрицкий и Максим Селескериди, ставший после войны известным вахтанговским актером Максимом Грековым, и многие из нас потянулись к ней.

Начали с нуля. Не с пьесы, а с мечты о ней. Показали, что не с пресловутой «вешалки» и не с пьесы начинается театр. Он начинается с духовного братства. Если бы писать действительную историю «Арбузовской студии», надо начать с биографий ее участников и даже с биографий их родителей, не только анкетных, но и душевных.

Когда тебе семнадцать, нередко кажется, что «все кончено». Внезапное одиночество, размолвка с девушкой, огромность и драматизм событий в мире… Шла финская война, началась мировая. Со школой нелады, с родными тоже. И огонек студии кажется спасением. Тут вновь оказывается, что все мы молоды, юны, влюблены в Мельпомену. А во главе — тридцатилетний драматург, ставший знаменитым, и режиссер — талантливый ученик Мейерхольда.

Однако же, для того чтобы понять свое соотношение с временем, надо выйти за его «систему координат».

Сорок лет спустя я смотрю на себя и на юных моих друзей как на персонажей пьесы, из зрительного зала. Интонация воскрешаемого прошлого, флер истории, обозримая суть событий, ушедшие близкие — все это обретает гармонию, подчиняясь симфоническому закону. Как финал Шестой симфонии Чайковского.

… И решили начать с нуля, попробовать сотворить мир заново — родить театр, которого нет. Потому что хотели своего дела. И потому еще, что в душах наших уже шел процесс переоценки предложенных ценностей и старые театры постепенно лишались ореола непогрешимости.

В начале было не слове, а дело. Пьесу создавали все вместе, разыгрывая этюды по зыбкому, предложенному Арбузовым сценарию. О том, как группа молодых людей высадилась на берегу Амура, в тайге, чтобы строить город и самих себя. Это была испытательная площадка для проверки на прочность принципов. Это был парад принципов (А ну, поворотись-ка, сынку…). Персонаж делался адекватен играющему его актеру. Полагали, что так будет меньше лжи, больше правды. Решили, как сказано в «Гамлете», подержать зеркало перед природой, «показывать доблести ее истинное лицо и ее {28} истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик…». Мой друг Максим, исполненный иронии и нежности, дал своему Зяблику слова: «Глядя в зеркало, человек познает самого себя!» Невольный парафраз Шекспира был, очевидно, естествен — при помощи неведомого театра мое поколение (моя генерация, — как сказали бы нынешние социологи) отвечало на вставшие перед ним сложные вопросы общественного бытия.

«Анна Каренина» вошла в историю театра, «Город на заре» — скорее, в историю нашей души. Он стал предтечей студийных взрывов пятидесятых и шестидесятых, символом неукротимого самозарождения театров.

Студия пробилась, была признана, обрастала администрацией, должна была осесть в своем доме, но…

22 июня 1941 года начались иные дороги наши.

… Только зимой 1946 года впервые после войны приехал я в Москву, И сегодня помню страх, сжимавший мне сердце, когда вошел в парадное на Пушкинской улице и, пройдя его насквозь известными мне переходами, через пустынный двор направился к заветной двери. «Умри, несчастная!» — вспомнил я, минуя стенную нишу на повороте лестницы. На месте была табличка: «Ульрих Иосифович Авранек» писанная наклонными каллиграфически выведенными буквами со старинным росчерком, и другая — эмалевая над нею: «Николай Сергеевич Родионов».

Я позвонил.

Война провела лезвием по живому. То, что было до войны, стало другой эпохой, «давным-давно». Относительность времени мы почувствовали кожей. Можно было погибнуть на фронте, умереть от голода в блокадном Ленинграде и от того же голода в далеком от фронта Казахстане и не в сорок первом, а в сорок четвертом, когда конец войны обретал реальные черты. Можно было вернуться с победой, — нам всем это было дано. Нельзя было лишь одно: продолжить себя с того места, где настало проклятое число.

Человеку необходим непрерывный ход внутреннего времени — детство, отрочество, юность… А мы словно в окровавленной войной машине времени пронеслись через вечность и высадились на той же улице, и мы хотим ощупать наши камни, взяться за ручку нашей двери. Но мы уже не те и камни иные. Внезапное повзросление мучительно и сладко. Война украла юность, но подарила нам жизнестойкость. О последней догадываешься лишь теперь, осматривая себя уже как бы со стороны, сравнивая, сопоставляя.

Там, в Казахстане, продолжилось мое театральное образование и впервые нарушилась для меня граница, отделявшая зрительный зал чудотворных пространств закулисья. В городе давал спектакли {29} эвакуированный Украинский музыкально-драматический театр. Играли «Запорожец за Дунаем», и «Сватаня на Гончаривци», и «Фронт» Корнейчука, и пьесы Островского. Артисты бывали в тех же домах, что и я — молодой преподаватель местного Учительского института, до этого с профессиональными артистами общаться мне не приходилось. Те, легендарные, которые встречались в Москве на улицах, в доме работников искусств или в Клубе писателей, куда мы попадали как на праздник, оставались на своих пьедесталах, проходя в метре от нас. Здесь же я сидел с артистами за одним столом, слушая их рассказы, наполненные обаятельными актерскими «историями», ходил к ним в театр, наблюдал в какую-нибудь щель, что и как там на сцене, видел спектакль в том измерении, в каком зритель его не видит. Актеры выбегали со сцены и продолжали разговор со мной с прерванного места. Чудо исчезало, королевские одежды опадали грубой мешковиной. Целостный мир разбирался на части, как детский «Конструктор». Но чудо тотчас возникало вновь, когда переходили они какую-то условную черту, возвращаясь на сцену, подхлестываемые энергичным шепотом помрежа.

Театр был не бог весть какой художественной высоты, среди актеров было довольно таких, что составляют «массовку» ежегодной актерской биржи, но это ровным счетом ничего не означало — они прикасались к неземному. Магический процесс завораживал меня. Я стал пробовать писать о спектакле, о рукотворном мире, возникавшем неизвестно из чего.

… На звонок открыл сам Николай Сергеевич.

Мы пошли в кабинет. Я осмотрелся.

После долгого отсутствия словно обнюхиваешь пространство, хочешь удостовериться, что все на своих местах, — после скитаний обрести неподвижность.

Письменный стол возле стены слева, «лицом» к окну и «спиной» к двери. Был он не широким и не узким, не высоким и не низким, но в точности таким, каким следовало ему быть для пожизненной работы за ним его хозяина. В дни его изготовления дерматина делать не умели, и он был обит черной кожей. Ее никогда не меняли, и в рабочем поле (на всех старых письменных столах вычленяется такое поле) она в черных чернильных пятнах, в полупрозрачных линзочках клея и белесых царапинах. На центральном месте чернильный прибор в виде двух лошадок, ласкающих головами друг друга, изящного чугунного литья. (Впоследствии, работая в Зауралье, я узнал, что это каслинское художественное литье, имевшее когда-то высокую репутацию и в Европе.) Между лошадками закладывались срочные бумаги. Чернильницы на приборе по-прежнему разные. Одна — круглая с овальными гранями и бронзовой крышкой, похожей на опрокинутую граммофонную трубу, вторая — кубическое изделье тридцатых годов. Но крышка на ней от исчезнувшей. {30} Слева в глубине стола латунная лампа — все обличье ее керосиновое, хотя в давние уже годы в нее вмонтировали электрический патрон: круглая латунная тумба и черный козырек, ходивший вверх и вниз по стальному стержню, закреплявшийся на нем винтом на нужной высоте. В козырьке прорезь для грушевидного «керосинового» стекла. Точно такая же лампа встретилась мне на одном из столов в Ясной Поляне. Деревянные «хохломские» стаканы наполнены карандашами, ручками, ножиками для разрезания бумаги, перочинными ножами, дужками от очков. Среди деревянных стаканов стеклянная вазочка с узким горлом с веточкой засохшей мимозы. Пепельница — я помнил ее все время, как и серебряную обезьянку на столе-«сороконожке» в столовой. Я обрадовался ей: тигелек на четырех оттопыренных для устойчивости ножках. Пузатенькая, тускло блестевшая старой латунью, серая внутри от присохшего спрессованного пепла «Беломора», — его всегда курил хозяин.

Но появилось на столе и новое.

По обе стороны лампы в деревянных рамках под стеклом — фотографии Сережи и Феди Родионовых, двух сыновей, единственных детей Николая Сергеевича. Сергей — с размашистой шевелюрой, смотрит красиво. Плечи его, обрезанные рамкой, приподняты, словно продолжение их не руки, а крылья. Впечатление это происходило от того, что портрет был «выпечатан» из общей фотографии нашего класса и руки лежали на плечах друзей. Ими он обнял сырую землю где-то на Курской дуге. А Федя был мягок, добр и смотрел весело, смешливый мужичок — «Умри, несчастная!». Недаром же его первая школьная любовь стала актрисой Художественного театра. Он погиб после конца войны, летом сорок пятого, где-то за Львовом, от бендеровцев.

Погиб племянник Николая Сергеевича, веснушчатый маленький Костя Поливанов, сын сестры, Натальи Сергеевны, отпрыск известной русской фамилии (народоволец-шлиссельбуржец Поливанов, «Поливановская гимназия»…). Погибла Наташа, дочь Сергея Сергеевича. Она была танкисткой, ее танк горел при освобождении Вены уже в сорок пятом. Мортиролог наш разрастался. Мы вспоминали.

Николай Сергеевич в самом начале войны, после того как призвали сыновей, ушел в народное ополчение и оказался в тех самых местах, где прошло его детство, возле деревни Алабуги под Дмитровом. Ополчение готовилось к боям, проходило обучение. Он тяжело заболел, отправлен был в госпиталь, а оттуда по возрасту выписан в Москву. В числе немногих работников Гослитиздата он оставался в столице все время наступления немцев, и, когда на Москву полетели бомбы, он на себе перенес из здания издательства на Басманной рукописи подготовленных томов, корректуры печатавшихся, но еще не вышедших и весь огромный архив девяностотомного Толстого. {31} Он сделал это вовремя, потому что и в дом издательства попала бомба и возник пожар.

Он открыл дверь в маленькую комнату-библиотеку и показал все это богатство. В шкафах, на шкафах и на полу, загромождая все пространство, и даже на кушетке лежали огромные папки. Еще пятьдесят с лишним не вышедших томов.

Он рассказывал, как в военные годы, особенно в сорок первом и сорок втором, он и Наталья Ульриховна поднимались ночью — им казалось, что вот‑вот будет объявлена тревога. И ни разу, когда тревога в самом деле объявлялась, они не спустились в бомбоубежище, потому что уйти от Толстого не считали возможным.

Я помогал перетаскивать папки обратно на Басманную, составлять опись возвращаемого.

Скромный этот подвиг Николая Сергеевича позволил быстро возобновить издание и благополучно довести его до конца, до выпуска девяностого тома. В типографии «Печатный двор» в Ленинграде, где в блокаду погибли тринадцать набранных томов, восстановили их по единственному экземпляру сохраненных в доме на Пушкинской корректур.

Через много лет, читая статью, посвященную истории и значению в мировой культуре девяностотомного собрания Толстого, я поразился тому, что автор ее даже не упомянул фамилию Родионов. Я вспомнил, как приходил этот молодой литературовед в дом на Пушкинской советоваться, брать работу, и вообразил себе улыбку Николая Сергеевича, доживи он до этой статьи «Ну, что ты, может, ему так надо теперь! — сказал бы он и непременно бы добавил: — Милый человек, бывает…» И лишь глаза его при этом подсмеивались бы.

… Я продолжал оглядывать комнату.

Все было на месте. С глухими дверями книжный шкаф — там Толстой и о Толстом. Большая итальянская репродукция Леонардовой святой Анны (фрагмент известной картины), ящички картотек, а над картотекой в старинной раме не фигурного, а простого багета потемневшего золота портрет девочки, писанный маслом. Рядом такой же, лет шести мальчик, розовый, пухлый, как писали в восемнадцатом веке детские портреты.

В детстве я не интересовался ими, они казались мне обычной принадлежностью старого дома. То, что они, эти портреты, были с кого-то писаны и эти дети и в самом деле когда-то жили, не приходило в голову. У кого-то из русских писателей я прочитал выражение — «страстная энергия памяти». Эта энергия стала копиться во мне в войну, чтобы превратиться в нечто подобное шестому чувству. Я называю его про себя «дрожь истории». Она охватывает все существо мое при прикосновении к вещи, к рукописи, при взгляде на старое здание и, конечно же, при общении с человеком, представляющим {32} живое звено, связывающее с прошлым. Например, попечителем Высших женских курсов в Москве был в начале века Александр Александрович Пушкин. И Наталья Ульриховна, а в те времена юная Наташа Авранек, слушательница этих курсов, прекрасно его помнила.

— Он приезжал к нам на экзамены, — рассказывала она, — уже старый генерал в отставке. Был добр, кивал согласно нашим ответам, однажды пожал мне руку…

Было как-то странно, мне и сейчас странно: я знал человека, которому пожимал руку сын Пушкина!

Это мои дедушка и бабушка, — рассказывал Николай Сергеевич, проходя со мной подробную экскурсию по стенам, портретам и фотографиям. — Князь Шаховской. Он командовал гвардейскими егерями в Бородинском сражении.

(Настанет время, и 4 июля 1953 года мы отправимся на Бородинское поле и не спеша, пробыв на нем целый день с утра до вечера, обойдем русские и французские памятники. Николай Сергеевич остановится у одного и укажет рукой. И я прочту на гранитной глыбе: «Егерям Шаховского», и ниже на мраморе: «И умереть мы обещали, и клятву верности сдержали мы в Бородинский бой!» И я вспомню пухлого мальчика с портрета. Но что еще более удивительно, я стану рассказывать об этой поездке доброму другу дома Екатерине Николаевне Лебедевой-Кутузовой, правнучке фельдмаршала и победителя Наполеона. А она нальет мне вина в массивный яйцеобразный зеленоватый стакан, бывший, по ее словам, с прадедом при Бородине.)

— А это прабабушка, Надин Четвертинская, вот взгляни…

Он показал репродукции из известного пушкинистам альбома силуэтов баронессы Боде. Среди силуэтов танцующих на балу пар одна сразу же бросалась в глаза удивительно знакомым профилем кавалера. Надпись гласила: «А. С. Пушкин танцует с Надин Четвертинской».

— Она мне рассказывала, как танцевала с Пушкиным! Но все в кабинете освещено теперь было фотографиями погибших детей, милых моих друзей. Пройдет несколько лет, и мать присоединится к ним. Она станет смотреть на входящих (впечатление взгляда в упор — полное) прозрачными глазами, то ли выцветшими от старости, то ли от сохранившейся девичьей наивности. Она точно говорила: ну как же иначе, а? Ведь так ясно, что черное есть черное, а белое — белое. И сыновья ее будут согласны с ней.

Я стал аспирантом-историком в Москве, но театральные дороги мои все настоятельнее звали меня. Я занимался русской историей, а Владимир Саппак, окончивший Литературный институт и сделавшийся к этому времени сотрудником еще существовавшего с войны «Советского Информбюро», уже давал мне «театральные заданию». {33} Я ходил в Камерный театр узнавать о каких-то планах и, проходя темными коридорами и пустыми фойе дневного театра, вспоминал наши довоенные восторги на «Оптимистической трагедии», и на «Мадам Бовари», и на давнем прелестном мюзикле «Жирофле-Жирофля», предвосхитившем многие современные мюзиклы на драматической сцене. Я видел прошедшего мимо сосредоточенного Александра Яковлевича Таирова (позже, уже после закрытия театра, я встречал его и Алису Георгиевну Коонен ходившими по бульвару от памятника Тимирязеву до Пушкинской площади). «Планы» мне сообщили в литчасти. Планы были — судьба кончалась…

Каково же было знание наше психологии людей театра, показывает такой случай. К очередному юбилею Художественного театра (должно быть, это был 1948 год) друзья мои из «Советского Информбюро» предложили сделать беседу с… Варварой Николаевной Рыжовой. Как могла им прийти в голову эта фантастическая затея — ума не приложу. Но благодаря ей я несколько раз побывал в доме одной из великих старух Малого театра.

Варвара Николаевна вначале как-то не обратила внимания на тему моего «задания», рассказывала о своей артистической жизни и все вспоминала Марию Николаевну Ермолову — ее огромный, во весь рост, фотографический портрет висел на видном месте, и можно было прочитать большую многострочную дарственную надпись. И всякий раз, упоминая имя Ермоловой, Варвара Николаевна вставала. Всякий раз. А в течение разговора упоминала она ее имя десятки раз. И всякий раз вставала. Конечно, вставал и я. Она рассказывала мне про «Костеньку Станиславского», который был хорошим актером, но удивляться этому-де не приходится, поскольку «Костеньку Станиславского» выучила играть на сцене сама Гликерия Николаевна Федотова, а уж потом он, «Костенька», выдумал свой «застольный» и «подстольный» период для плохих актеров. А сам-то он был хорошим актером… Варвара Николаевна язвила, а глаза ее светились добротой. Рассказывая однажды про «ужасный» характер одного из театральных работников, она сказала: «… разве что не убивал», а потом вдруг сделалась тревожной, нагнула мою голову и сказала в ухо голосом, заставившим меня вздрогнуть: «… а может, и убивал!»

Она была великой актрисой.

Когда я принес ей листки, из которых она впервые поняла, что речь идет не об ее театре, ее охватил гнев. Она покрылась пятнами, встала и сказала твердым голосом: «Запомни, голубчик, для меня был, есть и будет один театр на свете — Московский Малый театр!» Я уговорил Саппака принять ее рассказ о Малом театре, а уж о Художественном попросить написать кого-нибудь другого.

… Я все продолжал бродить по Москве, стараясь «восстановить» детство, продолжить себя с «прерванного места». Это не удавалось, {34} меня ждали одни лишь разочарования. Я боялся войти в квартиру Багрицких, где уже никого не было, но жила его старая няня Маша, поступившая к родителям Всеволода еще в Одессе. Но однажды я встретил ее возле дома, в Проезде Художественного театра. Она не узнала меня. Смотрела прямо, что-то шептала. На ней был тот же белый платок, завязанный узлом с короткими концами. Я вспомнил, как утром, будя Всеволода, она возглашала:

— Восстань, Всевулод!

Не знаю, откуда она была родом, но речь ее была удивительной. Она говорила:

— Жонись, Всевулод, на Люсе, бо хорошая жона стать будет!

Она медленно брела куда-то. Я не остановил ее.

На углу Пятницкой и Климентовского переулка встретил Юрия Карловича Олешу, дядю Всеволода. (Было три сестры Суок: Лидия Густавовна, жена Багрицкого, Ольга Густавовна, жена Олеши, и Серафима Густавовна — жена Виктора Борисовича Шкловского. Кто помнит «Три толстяка», узнает в имени танцовщицы Суок фамилию сестер. До войны две из них, оставшиеся в Москве, опекали Всеволода, опекал его и Юрий Карлович.)

Преодолев военный «барьер вечности», я подошел к нему. Потом мы встречались в любимом им еще с довоенных лет кафе «Националь». Он и работал там. Когда-то мальчиками мы бегали с его записками к швейцару за бутылкой сухого вина в неурочный час.

Он отнесся ко мне как к взрослому. Это было непривычно и радостно. Олеша был для нас странным писателем, не похожим ни на кого загадочностью своего внутреннего процесса. Был недоступен, непроницаем. Нельзя было знать, что он скажет в следующий момент.

До войны я помню его красивым, при своем малом росте наполеоновски значительным. Он обладал чеканной дикцией, клал фразы точно виртуозный игрок биллиардные шары — каждый в лузу. Как-то, приехав из Ленинграда, разговаривал по телефону от Всеволода с Вахтанговским театром.

— Я. Сидел. В Ленинграде. В гостинице «Астория». Без копейки. Денег. Меня. Не выпускали. Из гостиницы. Потому что мне. Нечем. Было. Платить. А вы. Не могли. Меня поддержать. Позор. Малый. Театр. Меня поддержал. Я отдаю. Пьесу ему!

Ах, какая у него была дикция! Не знаю, что там испытывали на другом конце провода.

Он не успевал за событиями, сочинял десятки лет пьесу, не кончил. От нее остались тысячи страниц диалогов, Долго писал драму об Испании, снова не успел гражданская война там кончилась…

В кафе, где я спасался от моих аспирантских невзгод (шел 1949 год, было нелегкое время), я рассказывал ему о моей мечте {35} написать сценарий о народовольцах. Олеша слушал, а потом сказал вдруг:

Знаете, как надо снимать покушение на Александра Второго? Только из кареты. Представляете. Он едет из дворца. Один в карете. Как в клетке. Справа в окне лошадиный круп и нога конвойного казака. Слева то же. Впереди, в оконце — зад кучера. Сзади конвойные. Он загнан, слышит крики и никого не видит. Потом взрыв.

Сценария у меня не получилось. Через много лет вышла пьеса для «Современника» Но до счастливого мгновения премьеры предстояло пройти еще немало дорог.

Мои театральные университеты ожидали меня теперь в Зауралье, в недавно созданном областном центре. Прямо из аспирантуры, нимало не заботясь о моих желаниях, послали меня туда работать. Но не было бы счастья, да несчастье помогло! Пять лет, что прожил я в этом городе, наполнены были разнообразнейшими уроками жизни. Там открылась мне та «физиология театра», без знания которой нельзя до конца понять его странный мир. Там сделался я неторопливым свидетелем рождения спектакля и начал понемногу понимать что и кто вдыхает в него жизнь и как эта жизнь покидает его, я освоился в этом мире, обжил его от колосников до машины, вращающей сценический круг. Люди театра сделались мне дороги и бесконечно интересны. Особенно с того момента, когда я стал замечать и чувствовать скрытую от постороннего взгляда связь, существующую между спектаклем и душою тех, кто в нем участвует. Я познал тайные приемы эффектного воздействия на зрительный зал равнодушного актера и увидел, что происходит с человеком, когда его заденет крылом ангел искусства. Я окунулся в театральный быт, и актеры стали считать меня родным человеком.

Это было счастливое время — мне казалось порой, что я понимаю движущий импульс древнейшего искусства. Позже я понял, что знать этот странный мир до конца невозможно и каждое время образует его по своему подобию. Я написал об этом мире театра так, как я его чувствовал и понимал тогда, в 1955‑м, сознавая что судьба дала мне редкую возможность рассказать о нем изнутри, как о своей собственной жизни.

Сочинение о буднях провинциального театра я послал все тому же Володе Саппаку — до самой своей ранней смерти он был моим наставником и проводником в театральном мире. Да и не только мои — в его доме образовался после войны новый кружок, и, если я стану перечислять здесь всех так или иначе связанных с ним, это уведет меня далеко. Кружок этот должен явиться предметом особой книги.

Саппак работал теперь в журнале «Театр». Он показал мое сочинение Николаю Федоровичу Погодину, бывшему тогда его главным редактором. Хорошо, что меня не было в то время в Москве, — я бы {36} не спал ночей, пока он читал. На первой странице, выше заглавия, он написал: «Вот тот тип очерка, который мне давно виделся…» Очерк напечатали. Так и решилась моя участь — театральные дороги стали моими.

Теперь, когда я вспоминаю об этом, разноречивые чувства поднимаются во мне. Не раз посещало меня горькое разочарование.

— Нет, вы не знаете, — думал я тогда, обращаясь неведомо к кому, — вы не знаете, как быстро умеют отворачиваться от вас люди театра, как скоротечна и непостоянна бывает их любовь, как умеют они наказывать забвением, чтобы вспыхнуть вновь фейерверочной страстью, когда вы им понадобитесь. Театр порождает отвратительные характеры, и, хотя в других сферах могут рождаться точно такие же, театр являет их в ужасающе концентрированном виде, и тут, в его стенах, достигают они апогея своего в такой короткий срок, в какой в иной области никогда не достигнут. В дни измен и расставаний я думал: актеры, когда же вы настоящие? Стремительно переходите из одной жизни в другую и все чужие! На премьере вы хлопаете автору. Радостно и… заученно. Вы поворачиваетесь к кулисе, вызываете его, но у вас на уме уже иные заботы. Вы считаете «вызовы», но опасаетесь, как бы зрители не хлопали слишком долго — у вас дела, у вас свидания. Здесь нет вашей души! Но ее нет и там, куда вы спешите, мгновение и вы бежите дальше. Где конец вашим превращениям? Где вы сами собой? Ваша привязанность слишком шумлива, ваша любовь слишком показная, с непременными поцелуями у всех на виду, ваши проклятья слишком громки. Все в вас преувеличено, чтобы казаться настоящим. Человек, — записал однажды Марк Твен, — как луна, у него всегда есть сторона, которую он никому не показывает. Вы луна, которая показывает все свои стороны, но светит по-прежнему отраженным светом…

Так думал я в дни моих разочарований. Но у сцены глаза колдуньи, — однажды заглянув в них, нельзя отвести взгляда. Полюбив театр, не отринуть его от себя. Разочарования проходили, и новый прилив нежности к театру рождал новое понимание. Я всей душой сочувствовал актерам.

Я думал: критик может избежать насилия над своим нравственным чувством, его никто не заставит заниматься поисками жемчужного зерна там, где, по его мнению, его нет, если только им не владеют иные, «житейские» соображения. Актер дисциплинированный служащий театра, он обязан играть роль, которая ему кажется фальшивой, участвовать в спектакле, изначально ему чуждом. И он играет, вживается в свою роль, уговаривает и в конце концов убеждает себя, что в ней что-то есть, наживает истину страстей в сложных «предлагаемых обстоятельствах». И от многолетних занятий этим делом у него может затухнуть лампада его души, без которой {37} нечего делать в искусстве. Какова же должна быть духовная сила того, кто сохраняет это колеблющееся, готовое каждую минуту умереть пламя! Сколь прекрасен тот, кто, дождавшись своего часа, выходит к зрителям с детской свежестью чувства и страстью пророка и вы, подчинившись его власти, обнаруживаете вдруг, как много он знает о вас, знает даже сокровенное, тщательно вами скрываемое, видит обратную сторону вашей луны. И вы верите ему!

Когда овладевала мною эта приязнь к театру, его искусственный мир представал воплощением той жажды игры, что живет в каждом человеке, даже в том, который и не обнаружит ее в себе. О, тогда театр и его люди представали в ином свете, и я был счастлив тем, что они принимают меня в свою игру. Тогда ненатуральность их оборачивалась естественностью, а преувеличенность — взрывом той искренности, что свойственна лишь детям, а должна быть свойственной каждому, как воспоминание о золотом веке открытых чувств. Я погружался в их любовь, любил их безраздельно и знал, что лучших, чем они, людей на свете нет…

… Я прохожу возле Большого Театра и смотрю на балкончик, что притулился к глухой стене и висит над площадью. Моего дома на Пушкинской больше нет. Но чем дальше уходит время, тем все более укрепляется во мне уверенность, что здесь я жил среди необыкновенных русских людей, русских интеллигентов, воплощавших своей обыкновенной повседневностью высокую нравственную идею, перенятую ими от предшествовавших им таких же людей из души в душу. Они воплощали ее сознательно, но еще более неосознанно, не показано, не по особым случаям, а изо дня в день. И мне приходит из Блока:

«Познай, где свет, — поймешь, где тьма».

# **{****39}** Век минувший…

… Имитации Андроникова основаны не на способности изображать внешность и манеру говорить другого человека… Имитации Андроникова — следствие его способности думать за другого человека, и этот его талант уникален.

… Много писалось и говорилось о том, что «система» Станиславского идеальна для работы актера в кино. Прудкин нам этот идеал демонстрирует. Его Федор Павлович Карамазов не только «тип человека… дрянного и развратного» — бунтующей в нем силой жизни, брызжущими соками ее он напоминает рубенсовского Вакха и в своем безобразии заставляет любоваться собой. Такова сила искусства этого актера!

… И вот после этого-то эпизода лидерство в спектакле перехватывает Балалайкин — Олег Табаков, превращая на некоторое время всех остальных и в самом деле в «и Ко», как это сказано в названии. Балалайкин взращен «Кварталом». Балалайкин — его абсолютная свобода! Известно, всякое безобразие должно свое приличие иметь! Балалайкин — безобразие, лишенное приличия.

## **{****40}** Пушкинская роль

Километрах в двухстах от Москвы белой февральской ночью в бревенчатой избе, стоящей на отшибе от деревни в темных соснах, я увидел эту передачу. На телевизор собралось несколько человек — люди местных трудных профессий, занимавших их с утра до ночи, не слишком образованные, редко читающие книги, да и не очень близко знакомые друг с другом.

Этот час рухнул на нас внезапно, длинный и трудный. Мы прожили его вместе, охваченные чувством горького сожаления и такой любви к Пушкину, какая в привычном и отстраненном его присутствии в нашей жизни еще никогда не возникала в нас.

Я точно знаю, что наша жизнь, жизнь разных, случайно сошедшихся и в обычное время не слишком подходящих друг другу людей, была бы много беднее без этого часа.

— В редакцию «Нового мира» пришло письмо из Нижнего Тагила, от инженера и краеведа Бóташева Николая Сергеевича…

Так начал Андроников свой рассказ[[1]](#footnote-2). Он говорил медленно, со вкусом, основательно выговаривая каждое слово, как бы втолковывая: то, что я расскажу, не имеет второстепенных деталей.

— В 1939 году умер в Тагиле 84‑летний маркшейдер Павел Павлович Шамарин.

Произнеси эту фразу, Андроников впервые в рассказе показал человека. (Порой кажется, что, рассказывая о людях, он показывает их невольно, даже когда это не входит в его намерения.)

— В 1939 году умер в Тагиле 84‑летний маркшейдер…

Мы увидели старика, по-уральски неразговорчивого, низкорослого, согнутого, широченного, видавшего виды, образованного на манер просвещенных купцов, но не афишировавшего свое образование.

— Умер маркшейдер…

Точно в ту секунду, когда произносил он это необычное слово, Андроников написал его портрет, написал этим самым словом, жирным и сочным, как репинский мазок в этюдах к «Государственному совету».

Маркшейдер…

До этой фразы он уже рассказал, как попали письма Карамзиных в Тагил. Назвал Павла и Анатолия Демидовых, красавицу Аврору Карловну Шернваль, Андрея Карамзина. Упомянул Италию, Флоренцию, Сан-Донато, Малую Валахию — перечислял десятка полтора имен и названий. Но увидели мы первым маркшейдера. Нельзя было показать ни Павла, ни Анатолия Демидовых, ни красавицу. {41} Нельзя, потому что для нас, его слушателей и зрителей, было еще рано. Надо было подвести их к нам как можно ближе, соединить с нами через живого человека.

Поэтому появилась Елизавета Васильевна Боташева, библиотекарь Тагильского музея. Андроников улыбнулся, лицо его сделалось мягче и выразило добрую любовь к Елизавете Васильевне и саму ее, скромнейшую, тихую, чувствующую рукопись и старинную вещь так, как мы чувствуем другого человека. Голос рассказчика становится чуть тоньше, на каком-то слове даже прискрипывает Елизавета Васильевна — не так уж молода.

К Елизавете Васильевне приходит Ольга Федоровна Полякова, племянница умершего маркшейдера, приносит потертый сафьяновый альбом, найденный среди его вещей.

Она больше не появится в рассказе, и, должно быть, поэтому Андроников называет ее по имени, отчеству и фамилии, выговаривая их не спеша, так, словно знаком с ней всю жизнь.

Наконец сафьяновый альбом попадает в руки Андроникова. Празднично глядя на нас, он говорит:

— Не берусь передать, с каким неизъяснимым волнением я перелистывал эти листочки…

У него нет текста этой фразы — он сочинил ее сейчас, но мыслит он стилем пушкинской поры. «Не берусь передать…» — ясно и величественно, «с неизъяснимым волнением…» — романтично и возвышенно. И вся фраза — как белый стих.

Имитации Андроникова основаны не на способности *изображать* внешность и манеру говорить другого человека — такой способностью (и даже в большей мере, нежели он) обладают некоторые эстрадные пародисты. Имитации Андроникова — следствие его способности *думать* за другого человека, и этот его талант уникален. В «Тагильской находке» он думал за людей, умерших столетие назад, имитировал ушедший век, хотя понятие «имитировал» для этой передачи бледно и неточно.

Своей фразой он пригласил нас в девятнадцатое столетие, и мы вошли в него, взволнованные, умолкнувши в предчувствии значительного и страшного.

Впечатление светского Петербурга возникло незаметно и быстро. Андроников действовал, казалось бы, вопреки логическому правилу устного рассказа — на коротком временном пространстве поселял огромное количество лиц и все прибавлял и прибавлял их. Неужели он надеялся, что мы все это запомним?

Они все заняты, ведь им так много надо успеть и поехать в Красное, и на прогулку в Парголово, и, конечно, принять участие к кавалькаде, и выяснить сложные и путаные отношения, и узнать {42} и обсудить все слухи, доносящиеся «оттуда», «сверху», и построить сообразно этим слухам и сведениям общественную конъюнктуру на завтрашний день, и говорить всем об этом под строгим секретом, и, конечно же, читать литературные новинки и высказывать свое компетентное мнение, и иронизировать над глупостью «верхов», и по первому же зову отправиться к этим «верхам», в обширные петергофские сады, на традиционные именины императрицы, чтобы увидеть парад знакомых лиц, и оценивать их туалеты и их окружение, и ревниво наблюдать, как оценивают твои туалеты и твое окружение, и невзначай в аллее встретить великого князя, а может быть, и самого императора, известного своей солдатской ласковостью.

Здесь перемешаны все — и умные, и глупые, и честные вообще, и честные до известных пределов. Так или иначе это *одно* общество. Там, где кончаются сферы одного кружка, начинаются сферы другого. Все всех знают. Мир тесен. Андроников создает эту тесноту сочно, густо, но уже почти торопливо перечисляя Вяземского, Мальцова, Балабина, какого-то Пьера, Веневитинова, Мещерского, братьев Карамзиных, Гоголя (и Гоголь идет здесь общим фоном), Екатерину Мещерскую, Трубецкую, княгиню Бутеру, красавицу Аврору Шернваль, Муханова, Баратынского, Надин Соллогуб, Бутурлиных…

Чем-то это похоже на Толстого, повторяющего в «Войне и мире» одну обязательную фразу, конец светского разговора — «здоровье графини Апраксиной…» и тем создающего впечатление множественности и суеты.

Нарисовав объемную панораму петербургского общества и сохраняя ее в течение всего рассказа как обязательный фон разворачивающихся событий, Андроников задерживает наше внимание на семействе Карамзиных и их ближайшем окружении. Голосом и почти неуловимой мимикой, чаще не мускулами лица, а выражением глаз он рисует портреты — сквозные темы своей удивительно музыкальной картины. (Казалось, что, описывая петербургские балы, он подчинялся ритму музыки, звучавшей в отдалении. Но музыкальность рассказа — в его построении, совершенно симфоническом.)

Софья Николаевна Карамзина, душа салона Карамзиных, дочь историографа от первого брака, умна, блестяща, великолепно пишет письма, не может отказать себе в иронии и не желает отказывать себе в удовольствии общаться с широким кругом людей умных, значительных, забавных и просто милых, и просто красивых. Обо всем она может судить верно, но редко — глубоко.

У Андроникова появляется голос Софьи Николаевны, ее обворожительный взгляд. Она видится в белом платье, с высокой прической. Обозначив ее голос, Андроников не расстается с ним, употребляя его всякий раз при ее появлении.

{43} Екатерина Андреевна Карамзина, вдова историографа, — к ней Андроников относится не просто с большим уважением, но с затаенным удивлением перед душевными качествами этой женщины, глубокой сердечной привязанности Пушкина. С Софи Карамзиной он обращается запросто, целует ручку, говорит комплименты. К Екатерине Андреевне сохраняет дистанцию, голос ее глубокий и ровный, говорит она просто и чаще по-русски.

Александр Карамзин, так же как и его брат Андрей, которому адресованы письма из сафьянового альбома, офицер гвардейской артиллерии. Честный, смелый, ловкий, умный, насмешливый, то и дело попадающий на гауптвахту за манкирование службой. Знает цену обществу, но жить без общества не может. («Свет» всегда изобилует знающими ему цену, но как редки в нем те, что могут пренебречь им!)

А вот и Жорж Дантес появляется в доме. Он никакой, в этом отвратительная прелесть его образа, У него нет голоса, нет облика. Он складывается из отношения к нему других. Каждый раз, показывая его, Андроников избирает посредника. Софи Карамзина считает его очень милым. Ей кажется, что она не принимает его всерьез. Это часто случается с умными женщина питающими тайную склонность к статным рассказчикам анекдотов. Даже проницательная Екатерина Андреевна как-то уже и не представляет себе общества без Дантеса, находит его веселым и остроумным. Он дружит с Александром Карамзиным, достает французскую помаду для Софи. Он при литераторах, он при дамах, он при военных, и, что придает ему особую привлекательность, — он при дворе. Об этом, разумеется, не говорят вслух, и многие из кружка Карамзиных вряд ли себе в этом признаются — какое это имеет значение? Увы, имеет! Обаяние высшей власти — рабство, которое не выдавить из себя даже независимому и образованному дворянину.

У Карамзиных постоянно бывают Петр Андреевич Вяземский (брат Екатерины Андреевны) Василий Андреевич Жуковский, Александр Иванович Тургенев — для каждого из них у Андроникова *свой* голос. Чуть ли не ежедневно заходит сановник и композитор Михаил Юрьевич Вильегорский. В произношении фамилии композитора рассказчик подчеркивает первую, певучую часть, и для его образа этого оказывается достаточно.

Мы ждем Пушкина. Он есть или его еще нет? Не пропустили ли мы в нашем напряженном внимании той секунды, когда он вошел? Как странно — можно приблизиться к Софье и Александру Карамзиным к Дантесу, к случайным едва мелькнувшим фигурам, чуть ли не потрогать их, а к Пушкину нельзя. Мы видим его, чувствуем, но он все время на *расстоянии*.

{44} Мы поняли его приближение по тому, как изменилось вдруг наше отношение к людям, населявшим этот мир. Их повседневность обернулась своей неприглядностью. Не было Пушкина — все было изящно, мило, умно. Показался Пушкин — и то же самое стало плоско, убого, бездушно. А его еще нет, он там, за кадром, и чем ближе к нему, тем нам труднее, точно мы приближаемся к огню. Один лишь раз в рассказе мы подошли к нему вплотную, но это случилось много позже.

Приблизиться нельзя — образ поэта создается не приемом, а болью рассказчика, который *не смеет подойти к Пушкину*, страдает за него и заражает страданием нас.

Они все живут — поэт мучается. От всего — малого, пустякового, большого, сложного. Оттого что надо ехать на один раут и нельзя не быть на другом, оттого, что, придя усталым домой, во втором часу ночи застает у себя веселящихся друзей и к ним надо непременно выйти, а он все-таки не выходит, запирается у себя, и раздражен, раздражен до крайности. Оттого, что надо брать деньги у ростовщиков под залог столового серебра, и оттого, что цензура запретила статью о Радищеве. И все словно сговорились — ни в чем не видят ничего особенного, не видят того, что видит он, — искажения естественных человеческих отношений. Ах, Дантес без ума от Натали, он ухаживает за женой поэта — что ж тут такого; это так комично. Владимир Федорович Одоевский, друг и соратник по «Современнику», затевает издание журнала в пику «Современнику» и намеревается перетянуть к себе его авторов. Отчего бы и нет? И Александр Карамзин, честный и умный Александр Карамзин, друг сердечный, собирается печататься в этом журнале и приглашает туда брата, хотя верно знает, так же как знает это и Одоевский, что новое предприятие подорвет положение «Современника», и без того трудное. Знают и все-таки делают. Успокаивают себя, должно быть, тем, что не важно, где ты печатаешься, важно — что ты пишешь (милая сентенция, нередко облегчающая предательство).

Здесь норма — компромисс разного толка, общественный и интимный. А он ненавистник компромисса, и каждый шаг по правилам «святого благоразумия» сжигает его.

«… Мы могли открыть настоящий бал и всем было очень весело, судя по их лицам, кроме только Александра Пушкина, который все время был грустен, задумчив и озабочен.

*Он своей тоской и на меня тоску наводит*. Его блуждающий, дикий, рассеянный взгляд поминутно устремлялся с вызывающим тревогу вниманием на жену и Дантеса, который продолжал те же шутки, что и раньше, — не отходя ни на шаг от Екатерины Гончаровой, он издали бросал страстные взгляды на Натали, а под конец все-таки танцевал с ней мазурку. Жалко было смотреть на лицо Пушкина, который стоял {45} в дверях напротив молчаливый, бледный, угрожающий. Боже мой, до чего все это глупо!»

Так писала о своих именинах 17 сентября 1836 года Софи Карамзина.

Вот как прочитал это Андроников. Первые несколько слов голосом Софи, а мы помним, что в ее голосе заключены и отношение к ней рассказчика и ее характеристика, затем там, где это касается облика Пушкина, голосом самого Андроникова, в котором нарастающая боль, отчаяние, затем, где говорится о Дантесе, «продолжающем те же шутки», — вновь Софи, все видящая, за всем наблюдающая, потом фразу «жалко было смотреть на лицо Пушкина…» опять голосом рассказчика, потому что нельзя доверить эту фразу Софи, ибо что значит ее «жалко смотреть» по сравнению с нашим, сегодняшним «жалко Пушкина», и, наконец, последнюю фразу опять за Софью Николаевну, которой не по себе от серьезности поэта, потому что все танцуют, всем весело, и она искренно не понимает, откуда такие мрачные переживания и что такого уж особенного происходит. Все это в ритме бала и с картинной наглядностью в расположении действующих лиц. (Андроников группирует рассказ вокруг таких мест переписки, которые, если отвлечься от того, что это документ, — истинные драматические сценарии, где есть все, вплоть до точного построения сцены и указания планов.)

Они в разных измерениях — Пушкин и все остальные. С ним в рассказ вошла безысходность. Повествование строится теперь концентрическими кольцами, каждое следующее — уже предыдущего. Драма Пушкина — драма знания среди моря незнания или, что еще хуже, — полузнания. Пушкин Андроникова уже не принадлежит своему времени. Житейски это обнаруживается в равнодушии к нему части «публики». Его считают — и это мнение разделяют многие его друзья — «светилом в полдень угасшим». Софи Карамзина повторяет слова Булгарина как всеобщую мысль. Поведение поэта многим представляется мрачным чудачеством, а между тем это Пушкин времени «Памятника» и гениальных прозрений историка и философа.

«… И снова начались гримасы ненависти и поэтического гнева; мрачный, как ночь, нахмуренный, как Юпитер во гневе, Пушкин прерывал свое угрюмое и *стеснительное* для всех молчание только редкими, отрывистыми, ироническими восклицаниями и, время от времени, демоническим хохотом. Ах, смею тебя уверить, он был просто смешон!..»

И опять звучат и голосок Софи — ее ирония, и досада Андроникова по отношению к этой умной и талантливой женщине, ироничность которой скрывает бессердечность, и опять видится Пушкин, загнанный в угол, не владеющий собой, мучающийся, и общество, которое стеснено его состоянием.

{46} Так проходит следующая картина.

Рассказчик теперь похож на человека, присутствующего при агонии близкого. Сделать ничего нельзя. Надо иметь мужество выстоять до конца, не отвести глаз.

Живого места нет в душе поэта. Как же они не видят всего этого, — вопрошает Андроников, даже самые умные и проницательные, любящие его, признающие его несравненный гений и значение для России?! Почему не могут отойти от повседневной суетливости, взглянуть на Пушкина?

Голос рассказчика дрожит, он чаще снимает и надевает очки, порой на мгновение растерянно глядит на нас, точно говорит: видите, каково там! И возвращается туда.

В последней трети рассказа впечатление множественности светского общества заменяется другим. И потому, что уже много раз упоминались одни и те же лица, и оттого, что стиль и содержание их жизни обозначились полно. Возникает впечатление разъединенности. Общество есть — общественности нет. Всякий живет сам по себе, и чем больше на глазах у других, тем больше сам по себе. Есть общепринятые мнения — нет солидарных поступков. Наученные декабрем 1825 года, не решаются на них и не верят в их какой-либо смысл. А может быть, потому и не верят, что не решаются.

Безнадежное одиночество Пушкина, о котором скорбит рассказчик, приобретает основание в неосознанном одиночестве каждого из его друзей.

Идут балы, визиты, обеды в клубе, чаи, разговоры на литературные темы, и часто собеседники расстаются лишь на несколько ночных часов. Трагизм созданной картины еще и в схожести ее форм с формами бурной общественной жизни.

Продолжается рассказ о тагильской находке, литературоведческая передача. Но на наших глазах события становятся сценами, люди — образами. Это театр Андроникова, в котором свои приемы и способы изобразительности.

Тональность рассказа многократно меняется. Речь льется непроизвольно, рождаясь тут же, сообразуясь с тонкой внутренней режиссурой, природа которой у Андроникова импровизационна. Ему не нужны отрепетированные ходы, хотя какие-то предварительные соображения у него несомненно имеются. Есть то, что не дано даже незаурядному чтецу, — свое, независимое от акта публичного выступления отношение к тому, что происходило в 1836 году, и постылая полнота сведений о том, как это произошло.

Он одновременно следователь, свидетель и прокурор — сочетание, невозможное у мастера художественного слова.

Говорят, что Андроников представитель «театра одного актера». {47} Возможно. Прослеживают его истоки и окрестности (это сделал Шкловский еще до войны). Только у этого театра нет истории. Есть несколько имен, вероятно, три: Закушняк, Яхонтов, Андроников. Есть четвертое — Цявловский. Но выдающийся ученый-пушкинист, поражавший участников научных собраний одной особенностью своего таланта — естественным умением лепить образы героев своих исследований, на эстраде не выступал, хотя он-то ближе всех к Андроникову.

Закушняк создал жанр интимного, камерного рассказа, Яхонтов показал силу литературного монтажа и первым взял документы как материал для художественности Андроников — сам добытчик документов, их исследователь, интерпретатор.

«Художественно слово» — жанр дряхлеющий, его подтачивает литературная грамотность населения, несравнимая со временем его зарождения и расцвета. Жанр Андроникова, соединенный с телевидением, оказался на редкость современным. Но в этом жанре решает не профессиональная выучка, а человеческая индивидуальность рассказчика, его исключительность, его собственный образ.

Он покойно устроился в кресле, разложил на столике бумаги, доброжелательно и серьезно взглянул на каждого из зрителей. Перед телекамерой ему удобно, мне показалось — удобнее, чем в зале. Мягкое лицо, чуть потяжелевшее в последние годы, седые волосы, округлые движения, экономные и неторопливые, тембр голоса — облик русского интеллигента-петербуржца москвича-филолога. Он снимает очки, снова их надевает, похожий на старых профессоров на кафедрах, которые, помня все цитаты, обладают старомодной добросовестностью и с чуть комическим изяществом произносят классические тексты.

Он говорит с нами, но и с самим собой, влекомый потребностью вспоминать людей, события, вновь переживать их, растравляя свои раны так, как это делает иногда каждый из нас, вызывая в памяти особенно грустные сцены собственной жизни. В ином случае он хочет заново уяснить себе что-то. Жесты его обращены к себе, он помогает руками ходу своих мыслей. Кольцо на одной из них, деталь как бы нарочно для телевидения, — штрих немаловажный для рассказчика о жизни дворянства.

Он говорит на хрустально звучном русском языке. Это не сценическая речь актеров Малого театра времен, когда их произношение в театральном мире считалось эталоном. Это и не речь артистов Художественного театра — сценическое производное от интеллигентного произношения девяностых и девятисотых годов. Это сама доподлинная речь русской интеллигенции. Так говорили Павлов, Тимирязев, Бунин, Вересаев, так говорили литературоведы Цявловский {48} и Щеголев — учителя Андроникова. Так, вероятно, говорил и отец его, известный адвокат.

Он немного растягивает на конце слова, по-старомосковски произносит «а» и, как люди прошедшей уже эпохи, называет знакомых и незнакомых по имени и отчеству. Его фразы коротки и прозрачностью своей напоминают, что пушкинская проза чиста, как родниковая вода.

Он не упрощает, не избегает французских фраз и литературных терминов, упоминает множество фамилий и событий, требующих знания истории и литературы, но и не изображает комментарий под строкой.

На небольшом экране в нашей комнате — человек, являющий собой непорванную связь времен. На нем модный костюм, и весь он в сегодняшней быстроте. Но точно так же он в салоне Карамзиных. Подлинностью своего существования в двух временах, непринужденностью переходов от одного к другому, от одной своей функции к другой образ рассказчика создает в зрителях беспредельную стихию веры в то, что он рассказывает. Возникает такое доверие к его представительству в пушкинском Петербурге, какого ни разу не приходилось испытывать ни на одном посвященном той эпохе театральном спектакле. Да и вообще понимаешь, что «исторические спектакли», так называемые «большие полотна», процветающие у нас в известные годы, далеко уступают сегодня силе обнаженного документа и той форме сообщения его зрителю, какую несет театр Андроникова или документальное кино.

Но даже в рамках своего театра Андроников в этот вечер особенно целомудрен. Не позволяет себе не то что «наигрывать», но даже играть — так, как это делает на эстраде или в других передачах. Он мог бы всех «изобразить», но, поступив так, он бы в прах рассыпал картину.

По природе своей Андроников — камерный рассказчик. В больших залах его обаяние интимного собеседника естественно уступает первое место другим его качествам. Здесь он с каждым один на один.

Его искусство ждало телевидения, как редко какое искусство.

Круг сужается. Напряжение растет. Нарисовав и закончив одну картину, Андроников переходит к следующей, еще более драматической, создавая ощущение беспросветной фатальности. Все катится к концу.

Уже получен по почте пасквиль, и Пушкин посылает вызов Дантесу, уже перетрусивший Дантес объявляет о своей помолвке с Екатериной Гончаровой, а поэт продолжает бывать все в тех же домах, встречаться все с теми же людьми.

{49} Андроников заботится, чтобы разлад Пушкина со своим кругом не ускользал от нашего внимания. А «круг» проглядел, что интимный светский скандал (таким полагали все, что происходит между Геккернами и Пушкиным), который друзья пытались уладить успокоительными беседами, переговорами, записками, — давно уже иное. Оттого не понимали и не одобряли они поведения поэта, отдавшегося на волю чувств, не считавшего нужным скрывать свое истинное отношение ни к Дантесу, ни к «свету».

Ему некуда деться, буквально некуда деться. Он одинок не в обществе врагов, а в *обществе друзей*. Обстоятельство, неизвестное нам по спектаклям о Пушкине.

Еще один пласт тогдашнего бытия выступает все яснее.

Это нечто большое, расплывчатое, жесткое и непременное — ДВОР. Он повсюду, у него свойство всепроникающей материи.

О чем бы они ни думали, чем бы ни занимались, у каждого — невысказанная мысль, не мысль даже, а странное, почти физиологическое ощущение соприсутствия при этом ДВОРА. На него делается поправка, скидка, он принимается во внимание. Градации отношений с двором различим. От чувства неразрывной связи с ним до страха перед его всемогуществом. Иные — Василий Андреевич Жуковский лучший пример — полагают его главенство естественным и благотворным. Душевные силы они тратят на посредничество между ДВОРОМ и свободной поэзией. Надо не раздражать ЕГО, иной раз и приспособиться к НЕМУ. В конце концов всегда можно улучить минутку, замолвить словечко и лаской объяснить ЕМУ, что поэзия нужна, что она тоже к славе и пользе России, а то, что Пушкин не переделывает «Бориса Годунова», как ему советует император, то это, конечно, оттого, что Пушкин обладает строптивостью характера, и еще потому, что, как это ни прискорбно для его величества, искусство имеет свои законы, отличные от тех, что собраны Сперанским в Свод законов империи…

Надо терпеливо объяснять ДВОРУ, что без поэзии он не может, и уговаривать поэзию, что без ДВОРА она пропадет.

Андроников весьма тонко вводит в рассказ эту «Материю». Ее сразу не распознаешь, она присутствует как назойливое жужжание комара. Сановник Вильегорский заходит к Карамзиным, возвращаясь из Зимнего дворца. Заметим. Остроумнейшая Софья Николаевна едет на петергофское празднество в обществе мадам Шевич, дамы плоской и безвкусной. Шевич там, Шевич тут, — да кто ж такая Шевич? Сестра шефа жандармов Бенкендорфа. Рассказчик знает силу повторяемости слов; два‑три раза «со значением» упомянутая фамилия — и впечатление, что человек вездесущ. Александр Карамзин отправляется на раут к княгине Белосельской. Белосельская — падчерица того же Бенкендорфа, злейший враг Пушкина.

Как только отношения поэта с Геккернами обостряются, «материя» {50} приходит в движение.

Об этом не говорится, но мы не сомневаемся в «верхах» заботятся о Геккернах, своих в обиду не дают.

Когда с Пушкиным кончено, аморфность двора исчезает. Николай и его канцелярия деловито руководят смертью, умело направляя и ограничивая потоки скорби. Это рассказчику показать уже не трудно — здесь все в мундирах, фраки и демократические улыбки оставлены. Труднее обнаружить невидимую стихию высшей власти, ее присутствие в душах — и это Андроников сделал удивительно.

Все время перед нашими глазами личная драма Пушкина, а мы уже давно следим за его безнадежным и мужественным поединком с системой жизни, видим, как все скопом убивают поэта.

Больно смотреть на это; больно слушать, как друзья, литераторы, знающие, что такое Пушкин, собираются, осуждают его житейские промахи, отмежевываются от него. Ведь что же такое отношение Софьи Карамзиной к Дантесу (а это распространенное отношение), как не желание быть объективной и благородной, отдать «кесарево кесарю, а богу богово». А когда поэт мертв, она принципиально рассудит, где он был не прав, а где виноват. Она искренне огорчится его смертью, станет сожалеть о своем слишком «легком», я бы сказал — слишком женском отношении к его душевным страданиям. Но, как умная женщина, она сообразит, что не ее осуждение каких-то поступков поэта убило его, а что-то другое, темное, большое, *историческое*.

Она ужаснется этим соображением, но этим же соображением успокоит совесть.

Нет Пушкина.

Казалось, что рассказчик поднялся до такой высокой ноты, завершив последнее кольцо, сжавшее его, что выше некуда. Но вершина еще впереди. Она в прозрении способных прозреть и в исчерпанности жизненных сил поэта.

Письмо Екатерины Андреевны от 30 января 1837 года.

«Милый Андрюша, пишу к тебе с глазами, наполненными слез, а сердце и душа тоскою и горестию; закатилась звезда светлая. России потеряла Пушкина! Он дрался в середу на дуели с Дантезом, и он прострелил его насквозь; Пушкин бессмертный жил два дни, а вчерась, в пятницу, отлетел от нас; я имела горькую сладость проститься с ним в четверг; он сам этого пожелал. Ты можешь вообразить мои чувства в эту минуту, особливо когда узнаешь, что Арид с первой минуты сказал, что никакой надежды нет! Он протянул мне руку, я ее пожала, и он мне также, а потом махнул, чтобы я вышла, Я, уходя, осенила его издали крестом, он {51} опять мне протянул руку и сказал тихо: *перекрестите еще*; тогда я опять, пожавши еще раз его руку, я уже его перекрестила прикладывая пальцы на лоб и приложила руку к щеке: он ее тихонько поцеловал, и опять махнул. Он был бледен как полотно, но очень хорош: спокойствие выражалось на его прекрасном лице.

Других подробностей не хочу писать, отчего и почему это великое несчастие случилось: оне мне противны…»

Как прочитал это письмо Андроников — передать трудно. Если бывает вдохновение невыносимого горя, то здесь оно присутствовало. Он прочитал, произнес это редкое по могучей простоте слога письмо с соблюдением фонетических особенностей старинного стиля. Этот документ стал трагическим монологом передачи, ее вершиной.

А потом шла большая приписка Софьи Карамзиной, где описывался поединок и поразительное спокойствие Пушкина накануне его. Из этой приписки Андроников резко выделил слова поэта, сказанные Данзасу по пути с дуэли:

«Кажется, это серьезно. Послушай: если Арендт найдет мою рану смертельной, ты мне это скажешь. *Меня не испугаешь. Я жить не хочу*».

*Я жить не хочу*.

Разве мы по-настоящему задумывались над состоянием Пушкина накануне гибели? Нас справедливо учили, что он боролся, хотел мстить. Мы знали, что его погубили. Но в этом рассказе на наших глазах его довели до гибели. Прежде выстрела Дантеса и приговора Арендта мы увидели смертельно измученного поэта, поняли, как был превзойден предел его жизненных сил.

Смертью Пушкина рассказ не закончился. Она означала лишь середину его, далее вся предшествующая тема стала повторяться, обогащенная скорбью и подробностями, от которых не уйти. Такое построение, еще более напоминавшее симфонию, не выглядело нарочитым — оно отвечало ходу переписки и времени.

К повторяющейся теме гибели присоединилась новая — образ *второго общества*, истинной публики Пушкина. Как это обычно случается с поэтами, эта публика материализовалась, когда сам поэт сделался явлением духовным. Она прорывала заставы и цепи, раскупала «Евгения Онегина», шелестела списками стихов.

Свет, состоявший из сплошных индивидуальностей, был показан общей массой. Масса выступила перечнем индивидуальностей. Рассказчик рисовал их броскими мазками. Плачущий старик, сказавший: «Мне грустно за славу России», другой, заметивший, что «Пушкин ошибался, когда думал, что потерял свою народность». Чиновники, студенты, военные, артисты, простолюдины. Может {52} быть, их двадцать тысяч, может быть, больше. Из этой массы выделяются редкие голоса, четко показанные пластичные фигуры.

Оттуда, из «второго общества», прозвучали и стихи Лермонтова. Андроников ушел от соблазна показать его. Стихотворение вписано в письмо все той же Софи и читается ее голосом. Она восхищается неведомым автором («Как это *прекрасно*, не правда ли?»), но ближе к середине Андроников начинает читать сам, и мы понимаем, как мелко ее восхищение, как вся она во власти настроения минуты, мнений дня. Заканчивает стихи рассказчик снова за Софи, возвращая нас в 1837 год.

Тема гибели разрастается в драму *переоценки* случившегося. «Его погубили», — соображает сестра Софи, Екатерина Мещерская. «Его погубили», — ужасается все понявший вдруг Александр Карамзин. И как тени снова проходят Натали с ее автоматизмом кокетства, вальсирующий Дантес, льстящий друзьям поэта, старик Геккерн, с патологической страстью ведущий интригу пасынка, и, наконец, кристаллизуется всепроникающая материя власти — ДВОР. Организуя приличный декорум смерти, он с известной виртуозностью спускает на тормозах готовую вспыхнуть общественную демонстрацию. Поскромнее, потише, полегче — так и видится его регулирующая длань. Умер всего лишь член общества камер-юнкеров, не придворный историограф, каким был Карамзин, не статский генерал, каким по чину своему являлся Жуковский. В церкви, при отпевании, «весь Петербург» — остальные десятки тысяч оттеснены. Для порядка — ограда жандармов, для декорума — шеренги послов. Последние изумлены: как, Пушкин, оказывается, имел для России такое значение? Удивленные послы — их Андроников подчеркнуто театрально показал каждого одной фразой — последние образы рассказа.

Наступает тишина, куда-то отодвигается церковь со светским говором, потом мрачная толпа, потом кучка друзей. Как будто по специальным пропускам мы проходим сквозь охранные цепи. Опускается ночь, и, точно через черный ход, выносят поэта…

Век уходит не однажды, а много раз. Его календарный конец приветствуют авторы новогодних тостов, придающие цифре с нулями мистическое значение. А жизнь течет, как текла. Постепенно материальный мир наступившего столетия вытесняет из нашего быта вещи предшествующего. Это ощущается всеми. Еще раньше начинают свое движение идеи нового века, родившись где-то в недрах предыдущего. Наконец наступает время, когда уходят люди. В скоростных заботах середины нового столетия это мало кем замечается. Между тем мы присутствуем сейчас при конечном прощании. В дни космических полетов исчезают в небытие последние участники {53} создания русской культуры девятнадцатого столетия. Писатели, артисты, музыканты, ученые, отмеченные неповторимым обаянием духовной элиты русского общества. Разноречивый и разнородный девятнадцатый век превращается в единое понятие. Различия давно и устойчиво классифицированы, но Карамзин и Ключевский, Каратыгин и Щепкин, Брюллов и Крамской, Белинский и Писарев уже не видятся антиподами. Наш глаз не травмируют стоящие рядом творения Росси и анонимные детища «николаевского ампира», хотя шестидесятнику их соседство могло показаться кощунством. В отношении к девятнадцатому веку все явственнее проступает неопределимый в научных терминах *нравственный потенциал* прошлого столетия. Это ощущение века, присущее не специально изучающим его, но простым смертным.

Секрет воздействия телевизионного рассказа Андроникова в непрерывном присутствии этого нравственного потенциала. Он в законченности судеб и философий, в нашем знании результатов тех и других, в чистоте страданий, не замутненных болезненной рефлексией, в цельности понятий добра и зла и даже в примитивности, на наш сегодняшний взгляд, интриги, погубившей поэта. Сложность людей девятнадцатого века предстала образцом классической простоты.

Сила телевизионной «Тагильской находки» в неожиданном сочетании современной документальности, наиболее убеждающей сегодняшнего человека, нетерпимого к фальсификациям с «хрестоматийным» прошлым.

Мы как бы посмотрели хроникальный фильм о гибели Пушкина, прокомментированный умным и страстным комментатором-очевидцем.

Рассказ Андроникова подходил к концу, и мы, его зрители, уже не помнили времени его начала, не помнили и того, где мы сейчас. Мы жили в совершенной слитности с источником и содержанием захватившей нас жизни. Все яснее обнаруживалась еще одна грань «Тагильской находки». Она проявлялась, конечно, в течение всего рассказа, но очевидной для меня сделалась к концу. Андроников создавал (и создает в других своих передачах) комплекс *уважения* к культуре девятнадцатого века и вообще к культуре. В его рассказе светило неотразимое гипнотическое обаяние рукописей, стихов, старых пожелтевших писем, карикатур. За всем этим вставала значительность и важность встреч поэтов, писателей, и артистов, их разговоров, мыслей, короче — самого духа высокой интеллигентности, отличавшей русское общество. Живой дух этот создавался также множеством сведений, казалось бы, незначительных деталей, подробностей.

И все это было важно и значительно для обычных, не слишком литературно образованных зрителей, моих случайных товарищей {54} у телевизора. Подтверждалось известное: культура, не заискивающая перед простыми людьми, стремящаяся поднять их до своего уровня, вызывает их уважение и преклонение.

Так исполнил Андроников свою пушкинскую роль.

Ее показывала вся объединенная телевизионная сеть Союза, более двадцати ретрансляционных центров. На следующий вечер по требованию зрителей передачу повторили.

Вполне вероятно, что ее смотрело не менее пятидесяти миллионов человек.

## Жизнь и смерть Холстомера

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней…»

Отчего эта фраза, точно надрез ножом по живому телу, начинающая собой роман «Воскресение», вспоминается после спектакля, поставленного по совсем другой толстовской вещи? Оттого, очевидно, что первая же нота этого спектакля и весь он, прозвучавший как единая нота, взяты в том ключе, который лишь и возможен для Толстого, когда его ставят в театре, ибо тут даже добросовестная, даже талантливая приблизительность тотчас обернется фальшью или привычной театральной драматизацией.

«О, господи, опять пущай коней!»

Вечно битый, вечно пьяный маленький конюх своей одинокой песней-балладой, что сродни деревенскому «плачу», напоминающей «Ноченьку», когда поют ее без аккомпанемента, начал этот спектакль и верностью и точностью тона и слов сразу заключил его в круг «Поликушки» и «Тихона и Маланьи», «Власти тьмы» и «Живого трупа», то есть тех именно творений Толстого, где страшное своей достоверностью изображение жизни соединено с беспощадным нравственным судом.

Удивительный «Холстомер»!

Удивительный не только неправдоподобным даже проникновением автора в характер лошади, но еще и, казалось бы, невозможным объединением аллегоричности притчи с реализмом изображения. Это последнее обстоятельство и дало, надо полагать, мысль инсценировщику предложить сценическое прочтение повести в духе современного спектакля, гармонически сочетающего в себе музыкально-пластическое и литературно-философское начало. Это позволило и постановщику создать спектакль широкого диапазона — от {55} легкой филигранной игры до обращенной в зал эпической нравственной проповеди.

Удивительный Холстомер!

«Да ведь и то: скотина есть скотина.
Опять восток, что алая малина.
О, господи, опять пущай коней!»

Мы сказали, что маленький конюх (Г. Штиль) начал этот спектакль. Это не совсем точно. Начали его цыгане-музыканты, что вышли под аккомпанемент своих инструментов, наигрывая знакомую мелодию. Мелодию-воспоминание или, может быть, — напоминание о цыганской песне, о хорах, о санках, о саблях, медвежьих шубах и киверах. Не цыганские струнные страсти, нет! — напоминание, некое музыкальное понятие. Так — в отдалении, так — вполголоса! Они словно бы говорили нам: вы читали обо всем этом и слушали это много раз, стоит ли так уж документально или даже так узнаваемо театрально это изображать, сами вспомните! Речь пойдет о другом.

Это другое началось, когда осветилась тусклым светом вся сцена, сотканная из грубой мешковины, словно вся она — торба для лошади, лоснящаяся от овсяной пыли, лежалого сена, лошадиного пота. И вместе это была иная материя!

Прекрасная, тонко переливающаяся фактура холста разных оттенков на стенах, на костюмах. Все было единым и создавало изысканную гамму вместе с валявшимися где-то седлами, грубо струганными столбиками для привязи лошадей, веревками. Это соединение заземленной предметности с изысканной живописностью, с условностью почти графического рисунка и являло собой то самое соединение, казалось бы, несоединимого, что и было одной из главных художественных идей всего этого спектакля и что отталкивалось, как мы уже имели случай заметить, от «странности» совмещения различных художественных языков в толстовской повести.

И вся эта медленно возникавшая в постепенно нараставшем свете среда подготовила появление главного героя. Он стоял посредине в серой, грязной мешковине и поеживался, почесывался — «чтой-то чешется…». Не человек, не лошадь еще, но знакомый всем актер, а вокруг появлялись из утреннего сумрака фигуры в таком же сером, и все это обретало жизнь конюшни. А мы, зрители, слушали начальные слова того, кто стоял в середине, и настраивались на то, что нам сейчас расскажут историю лошади и что надо будет привыкать к тому, что все эти актеры будут изображать лошадей, но через лошадей будет изображено что-то другое, человеческое. А пока мы на все это настраивались и, должно быть, многие в этот момент в зрительном зале сомневались — хорошо ли это сочетание и можно ли будет привыкнуть к нему, со сцены звенел голос человека, {56} исполненный последней звонкости и того самого чистого душевного призыва, когда не слушать нельзя, ибо очевидно, что тот, кто говорит, хочет исповедоваться перед нами и рассказать просто и ясно всю правду о своей и нашей жизни, как он ее понимает.

Старого мерина Холстомера, некогда знаменитую лошадь, и второе «я» автора играл Евгений Лебедев.

Мне думается, во всем нашем театре мало кто может играть *это*. Что? Трудно назвать, трудно определить — привычные театральные слова из тех, что употребляются обычно, когда пишут о спектаклях, тут не годятся.

*Героическая нравственность* Толстого — вот что должно проникать собой все. Это было у Хмелева, когда он играл Каренина на мхатовской сцене, у Романова и Симонова в роли Феди Протасова. Парадоксально выраженное, но то самое должно быть и у актера, играющего Холстомера.

Он стоял посредине, помахивая «хвостом», появившимся в руке его: «чтой-то чешется, чтой-то больно чешется сегодня», а вокруг просыпалась молодая конюшня. Табун.

И зрительный зал не заметил, как втянулся в эту игру, или в правду. Или в правду игры? И не заметил, как его взяла в плен эта красота, эта театральная изысканность, выталкивавшая вперед оголенную правду.

Но прежде чем начался предсмертный рассказ Холстомера о своей жизни, сам он прошел через тяжкое испытание неприятия. Он был пегим, то есть пестрым, непривычным, нестандартным. Был странным существом, отдельным. И конюшня его не приняла! Ему было больно, когда его били копытами, издевались над его пегостью, уродством с точки зрения обыденного лошадиного общества. Постыдное стадное чувство, которое так ненавидел в людях Толстой, протест против унижения личности, достоинства человека — вот первая тема этого спектакля, данная в играх молодых лошадок, забавах, перешедших вдруг в избиение одинокого страдающего существа. Здесь как плетка прозвучал зонг —

«Мы табун, все в нас едино:
Отвращенье, обожанье.
Тот чужой, кто в час забавы
Не подхватит наше ржанье».

Но старая, побитая не только своими собратьями, но всей своей жизнью лошадь узнана кобылкой Вязопурихой, признавшей в ней знаменитого коня, шагу которого не было равного в России…

Только теперь смог Холстомер рассказать им свою историю. Он начал с рождения.

{57} То, как рассказывает об этом Лебедев, должно быть отнесено к высшим и редкостным проявлениям актерского искусства. Малый, хилый жеребенок, едва ставший на свои разъезжавшиеся ножки, мыкающийся по конюшне, по незнакомому миру, младенчески изумленно взирающий на трепещущее в воздухе чудо — бабочку, тыкающийся, как в вымя матки, в спину конюху, — все это разворачивается артистом в пластическую симфонию детства, поэтическую картину явления миру нового живого существа.

Тут надо напомнить об отличии толстовского иносказания от других случаев очеловечивания животного в мировой литературе, например от Свифта (Гулливер в стране лошадей Гуингнмов).

Очеловечивая лошадь, Толстой не расстается с ней. Он пишет то самое, о чем предупреждает в подзаголовке рассказа, — историю лошади. Потомственный страстный охотник, лошадник, художник, как мало кто чувствовавший себя частью природы, он не отказал себе в творческом наслаждении — написать лошадь. Вспомним известный рассказ Тургенева, приведенный в воспоминаниях С. Н. Кривенко: «Однажды мы виделись с ним летом в деревне и гуляли вечером по выгону недалеко от усадьбы. Смотрим, стоит на выгоне старая лошадь самого жалкого измученного вида: ноги погнулись, кости выступили от худобы, старость и работа совсем как-то пригнули ее… Подошли мы к ней, к этому несчастному мерину, и вот Толстой стал его гладить и между прочим приговаривать, что тот, по его мнению, должен был чувствовать и думать. Я положительно заслушался. Он не только вошел сам, но и меня ввел в положение этого несчастного существа. Я не выдержал и сказал: “Послушайте, Лев Николаевич, право вы когда-нибудь были лошадью”».

В своем портрете Холстомера Лебедев об этом не забывает.

Перевоплощается ли он в лошадь? Да, конечно. Отстраняется ли он от нее, давая нам, зрителям, как бы «понятие» лошади и своего актерского к ней отношения? Разумеется. Выступает ли он прямым глашатаем авторских идей? Безусловно. Он един в трех образах действия, и музыкальная гармония этого единства при его полнейшей свободе и естественности неотразима.

Мы успеваем полюбить Холстомера, проникнуться к нему уважением, когда рассказ его подошел к эпизоду первой любви и первой величайшей несправедливости. У Лебедева появляются достойные партнеры. М. Волков — тут он играет жеребца по кличке «Милый» — и В. Ковель — молодая игривая кобылка Вязопуриха.

«Милый» (его можно так звать и в дальнейшем, когда он превратится в офицера на бегах и в нового владельца конюшни, в финале) — это не только имя скакуна, это, если угодно, знак жизненной философии, способ существования, система отношения к другим живым существам.

{58} Он блестящ, красив, элегантен. Он поверхностен. Его улыбка — рот широко открыт, набор здоровых крепких зубов парадно и победно сверкает — это улыбка того, кому «все дозволено», кто уверен, что все, что нравится ему, безусловно должно нравиться и другим и когда хорошо ему, то, уж конечно, хорошо всем. Ах, оставьте, какие там проблемы, почему не позабавиться? Он баловень удачи. Он красавец — таково его место под солнцем.

Появление его бравурно. Законченно. Как закончен бывает маникюр. И в то же время ничего общего не имеет с балетным па. Это образ, возможный только на драматической сцене.

И Вязопуриха. В. Ковель с той же легкостью, незаметностью и с видимым актерским наслаждением (в этом спектакле оно просто переливается через рампу) пребывает поочередно то в образе молодой легкомысленной кобылки, невзначай познавшей радость первой любви, то в характере старой умудренной прорицательницы конюшни, ностальгически вспоминающей былое, то в шелковой шкуре мадам Матье, циркачки и содержанки, то в совсем уж потустороннем появлении супруги молодого богача, нового хозяина табуна.

И, наконец, князь Серпуховской — антипод Холстомера, портретируемый О. Басилашвили. Мы говорим «портретируемый», заимствуя слово у художников — оно как нельзя более точно подходит к манере, в которой играет актер.

Ах, этот князь, князинька (как про кого-то пишет Толстой, кажется, в «Войне и мире») — ментик, усы, разочарованный и очарованный в одно и то же время, с поволокой во взоре, томным романсом на устах, с тем безразличием ко всему окружающему и с той крайней влюбленностью в себя, что делает его даже обаятельным.

О. Басилашвили, действуя в законах непростой эстетики этого спектакля, демонстративно играет «понятие» князя. Он очеловечивает своего героя не психологически натуральными штрихами, а замечательно и точнейше поданными литературными реминисценциями. Не забудем, что и весь спектакль в известном смысле литературно-сценическая композиция. Гусары из романсов, старых повестей, прекрасных полузабытых стихов, которые талантливо стилизуют сегодня поэтами. И лишь одну, но зато точно толстовскую краску дает актер впрямую — удивительное равнодушие ко всему окружающему! И ее оказывается достаточно, чтобы контрастно обозначить идею двух жизней — одной высоконравственной и полезной людям, другой — безнравственной и никчемной.

Тут надо сказать, что сама композиция спектакля есть прямое и сценически подчеркнутое следствие публицистически резкого противопоставления Толстым доброго и злого начала в самой повести, характерного для него разделения природного и привнесенного паразитической цивилизацией. «Холстомер» вполне можно было бы назвать и «Две жизни» по аналогии с рассказами «Два гусар» или {59} «Три смерти». «История лошади» в том же ряду обработки Толстым притчи. Последняя не нарушает здесь художественной целостности, а каким-то только Толстому подчинявшимся способом объединена с нарочито «простоватым» изображением быта. Театр это объединение и делает видимым.

Холстомер и князь! Точно на качелях в центре спектакля покачивается этот дуэт, точно на невидимых весах. Чаша Холстомера перевешивает, но и обаяние пустого князиньки велико. Холстомер испытал на себе его завораживающую власть.

«Жизнь у князя» — так можно назвать лучшую пору героя — образец сценического ансамбля. В этих сценах все соединилось: и виртуозная игра — «конный выезд» — и некое музыкальное существование без слов, между слов. В намеках, междометиях, жестах, в музыкально-иронической стихии актеры играют эфемерное княжеское бытие. Становится ясным, за что полюбил необъяснимой любовью Холстомер своего князя и его кучера, не любивших никого.

Нечто ленивое, барственно-холуйское и радостно-глупое дает Ю. Мироненко в образе кучера Феофана, составляя эту троицу. В ритме их ленивых забав и щегольской показухи возникает ощущение непрочности и скоротечности этой уходящей жизни!

Если обращенный в зал сурово-серьезный текст Толстого — один полюс спектакля, то «жизнь у князя» — другой. Но и тот и другой подчинены задаче выражения главной мысли Толстого о том, чем люди живы.

Поучительно в свете нынешних увлечений драматических театров мюзиклом и малоплодотворных дискуссий о том, что есть мюзикл на драматической сцене, то, как использованы здесь движение, ритм, музыка.

В «Истории лошади» сознательно опущена профессиональная хореография, хотя, возможно, кому-то и покажется, что она должна была бы быть, так же как и не «воспоминание» о музыке, не «понятие» ее, а она сама в более мощном оригинальном звучании. Но спектакль принципиально отвергает такое толкование. Здесь играют драматические актеры, используя всю богатейшую технологию драматической сцены, ее принципы, ее эстетику. Театр не забывает, что он играет Толстого и что могучая нравственная энергия его может соседствовать лишь с определенной сценической системой. Здесь не танцуют, а намекают на танец, дают «понятие» танца. Например, блестящее танго «Милого» — тем не менее не номер, а ироническое воспоминание о «номере», романсы князя (их превосходно поет Басилашвили) — и романсы и «понятие» романса. Уроки Брехта внимательно выслушаны театром русской мхатовской {60} традиции. Но именно в таком соединении энергия зонгов становится выражением социального протеста Толстого, а не протеста «вообще».

«… В себе кто помнит лишь министра,
Кто — прокурора, кто — царя,
Кто помнит лишь, что он богат,
— Что человек — не помнит!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
И мне страшны твои дела,
Но все кричу: опомнись!»

И лишь в таком соединении возможен финал, где два актера только что игравшие князя и Холстомера, стирая с лица грим, делают шаг к зрителям и произносят уже от себя слова автора о простом, ясном и столь полярном итоге двух окончившихся жизней…

Спектакль Большого драматического театра имени Горького начинал, очевидно, те новые сценические прочтения Толстого, которые появились в год стопятидесятилетия со дня его рождения. Постановщик спектакля Г. Товстоногов, автор пьесы и режиссер М. Розовский, поэт Ю. Ряшенцев и художник Э. Кочергин предложили новое, столь же современное, сколь и верное духу толстовской повести произведение *театрального* искусства, которое войдет — уже вошло — в его историю.

## «Анна Каренина». Тридцать лет спустя[[2]](#footnote-3)

Экранизации классики наделены чертами времени в той же мере, что и оригинальные фильмы, а возможно — в еще большей. Классическое литературное произведение представляет столь знакомый материал и по своим опознавательным признакам столь устоявшуюся объективную ценность, что взгляд современного интерпретатора отпечатывается на нем, как мир на негативе.

Покажите мне, как вы экранизируете, и я скажу… Можно, наверное, и так переиначить известный афоризм.

Когда же мы вглядываемся в очередную экранизацию прозы, уже не раз подвергавшейся кинообработке, перемены предстают разительно.

{61} Английские шекспироведы назвали один из популярнейших своих сборников так: «Шекспир в меняющемся мире». Можно было бы написать увлекательное исследование «Толстой в меняющемся мире», а в качестве зеркала мира избрать кинематограф.

Рассматривая экранизацию «Анны Карениной», созданную Александром Зархи в 1967 году[[3]](#footnote-4), важно понять не только качество ленты, но некоторые отразившиеся в ней черты нашего времени. Его этические и эстетические мотивы.

Для экранизации избран широкоформатный цветной экран. Второй раз он применяется для перевода на язык киноискусства прозы Толстого. Вряд ли это случайность, скорее — знамение времени. Этот экран, который представляется мне неким кинематографическим левиафаном, не только порождение техники, но отражение социальной психологии, один из последних по времени аргументов кино в начале «золотого века» телевидения.

Выбран широкий цветной формат, Александр Зархи руководствовался не таинственным авторским желанием — он отвечал на существующую и громко заявляющую себя общественную потребность. Он стремился максимально использовать изобразительные возможности современного кино. Он желал утвердить свое прочтение романа перед зрителем, который жаждет гигантского экрана.

Это все могучие современные стимулы — не считаться с ними нельзя.

Однако, взяв цветной широкий формат, создатели фильма пошли на известный риск, особенно если вспомнить ясную, сдержанную, *естественную* прозу Толстого и главные требования его эстетики. Ибо сегодня цветной «широкий формат» не сделался еще естественным языком кино. Из языка массового, эффектного, триумфального зрелища он не стал еще языком искусства. Он еще не укрощен им в той степени, в какой это давным-давно произошло с обычным черно-белым или не столь давно просто с «широким». Последний, как мы знаем, даже в своем цветном обличье в руках лидеров современного кинематографа дал уже несколько выдающихся произведений.

Режиссеры и операторы цветного широкого формата пока еще увереннее чувствуют себя в массовых сценах и широких пейзажных картинах, нежели в интимных, психологических дуэтах. Зритель пока еще больше восхищается этим экраном, нежели внимает ему. Он еще не научился «не замечать» этого экрана, как он не замечает обычного черно-белого, воспринимая его как прорыв в жизнь, как окно в ее безусловность.

{62} Разумеется, сделан и широкоэкранный вариант «Анны Карениной» — в нашей стране еще мало широкоформатных кинотеатров, — но высказались авторы фильма в цветном широком формате, поэтому говорить будем лишь о нем. В нем выражены взаимоотношения создателей фильма с гениальным романом, на нем отпечатаны их победы и поражения, в нем заключены противоречия, изначально присущие всякой экранизации, и те, что суть принадлежность людей, взявшихся за нее в 1967 году.

Цветной широкий формат это не техника. Это философия, если хотите.

Сенсацией театрального сезона 1937 года стала «Анна Каренина» в постановке Владимира Ивановича Немировича-Данченко на сцене Художественного театра. Помню обложку «Огонька» с фотографией Аллы Тарасовой в черном, отороченном кружевами платье. Она стояла, опустив открытые до локтей руки, сплетя пальцы. Глаза ее смотрели в пол.

Для своего спектакля Немирович взял лишь одну линию романа — историю Анны. Знаток известных законов драмы, он предпочел «треугольник» Анна — Каренин — Вронский сложному контрапункту Толстого, у которого история Кити и Левина не только аккомпанирует судьбе героини, но имеет еще иной смысл, глубокий второй план. Здесь и неизъяснимое, не ясное им самим влечение Анны и Левина, здесь и радостный тупик семейного счастья, и многое иное в человеческой жизни, что пытался разгадать Толстой, обо что до конца жизни бился, словно головой об стену, все стараясь «дойти до корня».

В этой второй, несомненно тоже главной линии высказаны общественные, философские взгляды, определены этические нормы, здесь бьется пульс вечных сомнений, здесь муки Толстого, диалектика души его.

В спектакле 1937 года все это было опущено. Постановщику необходима была одна, действенная линия — история женщины, отвергнутой обществом, ее плата за любовь. Возможно, все знавший Немирович знал и настроение зрительного зала.

Была весна, апрель, вокруг Художественного театра бушевали толпы театралов, жаждущих билетов. На сцене стояла Анна в роскошном туалете и говорила задушевным, срывающимся от учащенного дыхания голосом. Точность и блеск обстановки и костюмов были поразительны.

Спектакль имел оглушительный успех.

Но сразу же и выяснилось, что художественный центр его все-таки не Анна — хотя игра Тарасовой была сильной и страстной, — а другое действующее лицо.

{63} Все, что было и чего не было на сцене, возмещалось исполнением роли Каренина Николаем Хмелевым.

В этом образе возникла та многозначность, что и сегодня кажется трактовкой будущего. В Хмелеве точно жили отрезанная часть романа, его сложность, философичность.

Спектакль стал каноном. В театре и сегодня покажется странным предложение написать новую инсценировку, включить в кровообращение спектакля Левина.

В экранизации Зархи канон нарушен. Сценарий, написанный им вместе с Василием Катаняном, возвращает Левина и Кити в число действующих лиц, зрителю предлагается и драма идей.

Правда, в весьма скудном виде. Левин говорит о помещичьем хозяйстве, о предназначении своем как человека и владельца земли, об отношении к крестьянскому труду. Иногда мы застаем его за занятиями своей книгой, эти «занятия» так уважала и так не понимала его жена. Но на этом, пожалуй, все и кончается.

Сценарист прошел полпути. Покончив с недоверием к действенным возможностям на экране «чистых» размышлений, он окончательно и не поверил в них. Восстановив историю любви и женитьбы Левина, он опустил историю его ученого брата Кознышева, а с этой историей не вошли в фильм серьезные разговоры на социально-политические темы.

Нет трагической истории и второго левинского брата — умирающего от чахотки отщепенца, нигилиста. С ним не вошло в фильм «дно» российской жизни.

Но нельзя вместить все в картину. В романе 239 глав!

Сценарий, естественно, сосредоточивается на истории Анны и следит за ней умело, неотступно, я бы сказал — изощренно. Стоит проследить, как перемонтированы главы романа, как реплики и осколки эпизодов собраны в другой последовательности и вставлены в другие по времени и обстоятельствам места действия, как тотчас же убеждаешься в этом.

Сценарий ведет зрителя по истории Анны. Паузы, когда ее нет на экране, целесообразны, длина их такова, чтобы вновь появился интерес к героине, желание узнать, что с ней, какова она сейчас, что будет дальше.

Сценарий культурен и уважителен по отношению к классику.

Создатели фильма объявляют себя рыцарями не буквы его, но духа.

Но что такое быть верным его духу?

И как верность духу автора соотносится с неизбежной (даже если ее и не желают или не прокламируют) зависимостью от духа нашего времени?

{64} Здесь возникает противоречие, и уровень фильма — это не что иное, как зримое преодоление этого противоречия!

(Отвлекаясь, напомню, что не было, кажется, у нас такой экранизации Толстого, по крайней мере в недавние годы, авторы которой не объявляли бы Льва Николаевича высшим критерием своего труда, не клялись бы в верности ему, не брали бы на себя обязательств во всем следовать ему. Фильмы между тем получаются разные. Любопытно было бы выслушать кинематографистов, которые откровенно бы заявили: мы не ставили своей задачей во всем следовать Толстому, мы берем от него то-то и то-то во имя того-то и того-то!)

Но вернемся к последней экранизации.

Первое столкновение времен, точка сосредоточения противоречий — актриса, приглашенная на главную роль. Вряд ли лет двадцать назад Самойлову пригласили бы «на Анну». Никому не пришло бы это в голову. Слишком сегодняшняя, иной породы, «спину не держит», а ведь в девичестве Анна Аркадьевна — княжна Облонская!

В Самойловой — ритм шестидесятых годов двадцатого века, в ней нервность машинной эпохи. В ней не только простота, но где-то и простоватость.

Одним словом, женский тип, представляемый Самойловой, — порождение послевоенных лет, душевное сиротство Вероники из фильма «Летят журавли», смятение современной девчонки — вот что она выразила лучше всего. Девчонки, не устроенной внешне и внутренне, пугливой, замкнутой, легко уязвимой. Девчонки с чертовщинкой, но никак не с «бесовостью».

И все-таки Самойлова!

Точно так же как на Гамлета был взят все-таки Смоктуновский! (Любопытно, что и в том и в другом фильме постановщики, взяв самого современного актера на главную классическую роль и обнаружив тем свою верность времени, затем точно спохватываются и населяют свои картины актерами и вещами, тяготеющими к традиционности. Гамлет наш, а Розенкранц и Гильденстерн, как сто лет назад. Анна наша, а Каренин — традиционный. Постановщики точно извиняются за приглашение на заглавную роль актера «из сегодня».)

Перед режиссером «Анны Карениной» стояла дилемма: привести ли весь фильм в соответствие с индивидуальностью Самойловой, или Самойлову ввести в рамки «костюмного» фильма из эпохи семидесятых годов прошлого столетия.

Зархи выбрал встречное движение, он старается гармонизовать противоречие. Мне кажется, он видел, понимал этот художественный {65} конфликт, заботился о цельности. И во многом преуспел здесь. Лента течет *единым потоком*, она завершена, лишена клочковатости, втягивает зрителя в свой мир, замыкает его в нем.

Но при более пристальном взгляде обнаруживаешь борьбу «нашей» Анны с «той» Анной, духа с буквой, иллюстрации с жизнью, хрестоматии с первым прочтением.

Да, Татьяне Самойловой предстояло сражение. Это было очевидно. На мой взгляд, она его выиграла. Оказалась серьезной актрисой, достойной роли.

Ей пришлось преодолеть огромную силу инерции внешнего образа своей героини, заложенной в читательское сердце могучим портретным мастерством Толстого.

Самойлова не обладает той законченной, несколько надменной и жаркой красотой, которая смотрит на нас с портрета дочери Пушкина Марии Александровны Гартунг, как известно, послужившей писателю образцом внешности Анны.

Но Самойлова на редкость своеобразна. В ее облике, во взгляде если и не «бесовость», то та загадочность, недосказанность, что более всего подходит Анне. Это нечто незаурядное и в самом деле таинственное. Может быть, это и есть «бесовость» нашего времени?

Анна Самойловой начинается со взгляда на входную дверь. Это был первый вечер Анны Аркадьевны в Москве, в день приезда ее в неблагополучное семейство брата. Она внесла в его дом успокоение, и все было бы хорошо и хорошо кончился бы этот вечер, если бы не поздний звонок, который раздался вдруг в передней.

«Лестница наверх в ее комнату выходила на площадку большой входной теплой лестницы». «… И когда Анна проходила мимо лестницы, слуга взбегал наверх, чтобы доложить о приехавшем, а сам приехавший стоял у лампы, Анна, взглянув вниз, узнала тотчас же Вронского, и странное чувство удовольствия и вместе страха чего-то вдруг шевельнулось у нее в сердце».

Так описывает это мгновение Толстой. Точно предвидя экранизацию, заботливый архитектор своих ситуаций, Лев Николаевич на протяжении четырнадцати строк четыре раза повторяет слово «лестница». Ему важно расположить своих героев так, чтобы считанные секунды оказывались в их распоряжении и чтобы один только раз во время прохода своего по верхней площадке Анна смогла увидеть лицо Вронского целиком, принять ток его взгляда и послать ему свой молчаливый ответ.

«В ту минуту, как она поравнялась с серединой лестницы, он поднял глаза, увидал ее, и в выражения его лица сделалось что-то пристыженное и испуганное».

{66} Толстой дает здесь все — архитектонику эпизода, протяженность душевных движений действующих лиц, переходы общего плана в средний, среднего в крупный.

Режиссер, оператор, актриса все берут у него.

С оживленным, радостным, освобожденным от заботы лицом Анна быстрым шагом выходит на площадку.

— Кто приехал? Неужели он, Вронский?! Ужасно. Но ведь я хочу, чтобы это был он. Хочу? да, хочу! И боюсь. Это ужасно, этого не нужно. И твердо знаю. (Никто не знает, а я знаю, что это он). Вот он поднял глаза. Нет‑нет. — Анна — Самойлова отрицательно покачала головой, — да‑да, — сказали ее смеющиеся от полноты жизни глаза.

С этого мгновения началась Анна. С этого кадра за ней стало интересно следить, отпали соображения: «та» это Анна или не «та». Мир этой женщины стал для нас важен. А поскольку это стало так, перед нами появилась толстовская Анна, если только не относиться к толстовской героине, как к некоему «тотему» древней литературной религии, к которому простые смертные и прикасаться не смеют. Подобная религия распространена. Ее исповедуют литературоведы и зрители.

— Ну разве это Анна? Ну какая же это Анна? Сколько таких приговоров беззаботно срывается с уст в зале любого кинотеатра! В этих осуждениях не только просыпается чувство превосходства зрителя, безраздельно владеющего правом на трактовку образа, правом, данным ему писателем; не только проявляется жесткая определенность образа, чье разночтение предельно ограничено тем же писателем. В этих осуждениях сказывается еще к нечто иное. То? чего восклицающие в своем подавляющем большинстве и не осознают. Здесь кричит стихийный протест против перевода одного искусства на язык другого. Здесь вопиет подсознание каждого *читателя*, который в первородности своей не желает становиться *зрителем*.

В этих осуждениях проза еще раз подтверждает то, что и подтверждать-то не нужно, — свою первичность среди всех искусств, свое превосходство над всеми искусствами!

Но дьявольская диалектика нашего характера: восставая против перевода, мы жаждем его. В каждом нормальном зрительском сердце живет никогда не покидающая его надежда увидеть во плоти, в живой реальности ту, что более, чем во плоти, и более, чем в реальности, живет в нашем воображении. Это донжуановская страсть к испытанию живого своим, сверлящим сердце идеалом! А вдруг совпадет! Вот‑вот, почти совпало… Ах, ну какая же это Анна?

Благодаря извечности существования лишь этих зрительских характеристических черт, этой лишь душевной диалектики экранизации {67} будут всегда. Есть и другие, общественные и социальные причины их появления — о них в другой раз.

Между тем Анна могла бы начаться и раньше. В тот самый момент, когда глаза ее, выходящей из вагона, встретились с глазами Вронского, шедшего в вагон встречать свою мать. Могла бы, но не началась.

А не началась оттого, что в сцене первой встречи Анны и Вронского режиссер задал Самойловой и Лановому неразрешимую задачу. Прибегну еще раз к Толстому и попрошу читателя вообразить, что должны играть здесь актеры.

«Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходившей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо него, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке».

Это шедевр портретного мастерства Толстого и вместе образец, если применить современные понятия, толстовского растянутого микродиапазона. Читать это надо минуту, само же событие вряд ли заняло более четырех секунд.

Вронский остановился, прижался к стенке узкой площадки вагона, сказал, очевидно, «пардон», дама прошла, но, заходя в дверь вагона Вронский оглянулся, и дама оглянулась.

Два взгляда. Все остальное — лишь мгновенное впечатление, которое Анна произвела на Вронского, обладающего к тому же привычным тактом светского человека.

Но суть еще и в другом. Сошлюсь на Б. М. Эйхенбаума, на отточенную по мысли, по системе доказательств статью его «Толстой {68} и Шопенгауэр»[[4]](#footnote-5), в которой наш исследователь разбирает влияние популярного в прошлом веке философа на писателя как раз в эпоху работы последнего над «Анной Карениной».

«Есть что-то удивительное, — пишет Шопенгауэр, — и непонятное в этом пытливом осмотре, в этих таинственных взглядах, которыми обмениваются влюбленные».

Шопенгауэр, замечает Эйхенбаум, особенно подчеркивает значение взглядов. «Глубокая страсть обыкновенно возникает сразу при первой встрече». Толстой, находившийся под влиянием Шопенгауэра, как раз в «Анне Карениной» разработал целую символику взглядов, заключив ее в естественное течение жизни, характерное для его прозы.

Как видите, надо играть еще и символ возникающей страсти. И все в этом бытовом, проходном эпизоде, длящемся три-четыре секунды!

В результате на экране — два роковых взгляда из мелодрамы, брошенных актерами друг на друга и поданных крупным планом. «Взгляды» предельно нагружены — ведь и «светскость» сыграть надо, и начало страсти, и еще бог знает сколько!

Ан не получается! Букве Толстого здесь, в отличие от сцены на лестнице, следовать *нельзя*. Здесь великая, не переводимая ни на какое иное искусство проза, ее чистое торжество. Попытка перевода выглядит таким упрощением и огрублением, которые граничат с пошлостью.

Пошлости не случилось, но произошла иллюстрация чистейшая и поверхностная.

Дух Толстого требовал тонкого, но решительного отступления от буквы, забвения того, что это «костюмный» фильм.

Два современных молодых человека — мужчина и женщина — мгновенно, как это теперь и происходит, вступили в откровенный контакт взглядов, вызванный зовом природы, и без всякого «такта светского человека» — то есть без всяких потуг играть «кавалера» и «даму», да еще помня о том, что надо «держать спину» и быть символичными и значительными…

И не раз еще в фильме выступят путы «светской жизни», не раз еще стиснут жизнь живую.

А Самойлова — Анна сошла на перрон и стояла там простая, радостно оживленная и по-самойловски загадочная и оттого невероятно привлекательная. Она беседовала со Стивой, братом, и все было прекрасно…

Можно назвать и другие хорошие места, когда Анна у Самойловой легка, изящна, проста, открыта для счастья, когда она сама искренность.

{69} Анна дома, после театра, Анна на скачках, следящая за Вронским, Анна на даче в Петергофе, наконец, Анна, умирающая в послеродовой горячке, в постели, в бреду, в полумраке комнаты. (Рядом с постелью в тазу куски льда — действующая и удавшаяся оператору фактура.)

Умирая, Анна держит перед собой палец, один палец. Не хочет видеть двоих — Вронского и Каренина, стоящих у постели, у нее мука раздвоения, она жаждет соединения.

Метафоры этой у Толстого нет, для прозы она была бы грубоватой, ее иносказание слишком прямолинейно. Но она в духе киноязыка, и что самое существенное — проживается актрисой.

Но можно вспомнить и эпизоды, когда Самойлова закована в броню «киносветскости» и становится рабой выученных манер — вся «Италия», например, точно цитированная по пейзажам Сильвестра Щедрина.

Но выискивать эти места мне не хочется, потому что здесь актриса — лишь фокус непреодоленных противоречий двух эпох — нашей и той, далекой… Актриса — следствие, важнее обратиться к причинам.

Решительная, поворотная сцена в ложе. Вронский говорит Анне о своей любви, он наконец произносит те слова, которых Анна уже давно ждала. В глазах Анны — Самойловой радость, счастье, *желание*.

Анна. Я запрещаю вам говорить так!

Вронский. Я могу исчезнуть!

Анна. Исчезнуть? Зачем? Я не хочу, чтоб вы исчезли!

И тотчас огонь свечей театральных канделябров возникает между ними и в духе принятой в фильме огненной символики объяснят зрителю, что начинается огонь страсти. Мне кажется, что после пырьевского «Идиота» символика свечей уже надолго отработана в картинах, посвященных доэлектрическим временам, но бог с ней, с символикой, — ведь начинается *огонь страсти*.

Как же показана страстная любовь Анны?

Как вообще относятся к страсти в этом фильме?

Позволю себе и на сей раз сослаться на Эйхенбаума:

«В основе всего романа лежит представление о любви именно и как о стихийной силе, как о слепом инстинкте, которому невозможно сопротивляться». Мне кажется, это исчерпывающе.

Напомню последующий ряд Толстого — «Воскресение», «Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергий». А если обратиться к предшествующему, то вспомним «странный», «необъяснимый» эпизод из жизни Наташи Ростовой — бегство к Анатолю Курагину.

Так как же показана страстная любовь Анны?

{70} В сущности, она почти не показана. Есть ее следствия, бытовые, общественные. Но гигантский взрыв страсти, который сломал все условности, привычки, преграды и бросил двух людей в объятия друг другу, этот взрыв, который объединяет «Анну Каренину» с древнегреческими трагедиями, Толстого с Эсхилом, этот взрыв, который при переводе на сцену или на экран один только и способен обратить интерпретацию романа из мелодрамы в трагедию, — этот взрыв скорее назван, нежели показан.

И здесь первопричина!

Фильму недостает трагического, любовного тока Анны и Вронского, который окрашивал бы собой все. А оттого не слишком-то чувствуется и толстовская истовость.

Оттого, скажем, сомнения Левина не доведены до той грани умопомешательства, до которой доходит Константин Дмитриевич в романе. Оттого христианский максимализм, экстаз всепрощения, до которого у Толстого поднимается Каренин (и до которого поднялся Хмелев), в фильме не состоялся.

Истовость, истовость! Толстой — художник на пределе!

Надо же наконец сказать: есть эротизм пошлый, низкий, размененный на скабрезности бесчисленных фильмов, ради этих скабрезностей и поставленных. Но ведь есть же эротизм и высокий, означающий самую радостную и прекрасную человеческую страсть. С первым следует бороться, но второй надо воспевать, как это и делало все великое искусство, начиная от древних греков.

Мне кажется, в фильме, как это ни парадоксально, недостает любви. Ее стесняются, гонят. Центральная любовная сцена: снята скороговоркой (некий укороченный парафраз из «Красной пустыни» Антониони). Она так коротка, что выдает желание авторов обойтись совсем без нее… Если б можно было. (Но дело не в длине частей, а в отношении к страсти. При трагическом освещении темы можно представить себе и полное отсутствие этой сцены.)

Анна любила Вронского. В фильме она, скорее, любит свою любовь. Самойлова и Лановой не сумели сыграть взаимного чувства своих героев, куда лучше им удалось сыграть их охлаждение. Возможно, это входило в замысел режиссера. Возможно, виноват и актер.

Актерские работы фильма неравноценны.

Но две из них надо выделить — роли, сыгранные Юрием Яковлевым и Ией Савиной.

Фильм и начинается с того, что Стива, Степан Аркадьевич, просыпается в своем кабинете на диване… Господи, все смешалось в доме Облонских, и смещение это на незлобивом, заспанном, мягком, добром лице хозяина.

{71} Это точно толстовский Стива, изумительно выписанный и сегодня встречающийся мужской характер. Яковлев не делает никакой дистанции между князем Облонским и нашими обаятельными мужчинами, любящими и хорошо покушать, и одеться, и повращаться в обществе, и поговорить на литературные темы, и посочувствовать всем, войти в положение каждого, и погрешить, и покаяться.

Яковлев угадывает, что толстовский Стива — в том-то и состоит его очарование — всегда искренен. Он человек данной минуты, весь тут. Он прелестный, идеальный приспособленец — и прогресс «поддержит» и реакцию «поймет».

Он очарователен! Нет, право же, он очарователен!

Но более всего удается Яковлеву Стива-жуир. Взгляните только на него на вокзале. Он так наивно счастлив толпой, знакомыми, общим оживлением. Он так вкусно, аппетитно, барственно пьет и закусывает и так естественно предоставляет Левину заплатить за это, что, право же, нельзя не залюбоваться им. И вот уж кому костюм не мешает — напротив!

В одном эпизоде изменяет Яковлеву чувство меры — у графини Лидии Ивановны, покровительницы Каренина, святоши.

Тут его Стива ироничен. Между тем высокая ирония — не в характере этого типа мужчин, и Толстой это прекрасно знал. Стива изо всех сил старается приспособиться к атмосфере религиозного вечера, но со своим жизнелюбием этого не может. Ему не хватает воздуха, он скучает, чуть ли не засыпает и с радостью выбирается из этого места. Но ирония? Нет.

Герой Яковлева симпатичен, обаятелен, а главное так же как и в романе, с ним приходит всякий раз некая разрядка. Поэтому, как и при чтении романа, ждешь его появления на экране. Я даже допускаю возможность зрителя, который станет ждать его, так сказать, на равных с Анной.

И в небольшой по объему роли поразительно верна Ия Саввина.

Образ Долли держится в фильме, в сущности, на трех репликах.

— Я убила бы его! — Долли Анне про Стиву, про непутевого мужа, к которому она почувствовала и презрение и физическое отвращение. Это произнесено с той толстовской истовостью, по которой тоскуешь, с толстовской окончательностью суждения.

— Я живу, дети растут! — Долли Каренину. Здесь пафос смирения. Долли смирилась, несет крест свой, но сохраняет достоинство в обаяние измученной заботами честной женщины.

И наконец.

— Стива, дай же мне денег! — Долли Стиве, окруженная выводком своих детей. Стив Аркадьевич потянулся было за бумажником, да куда там, иные заботы… Долли смотрит на его удаляющуюся фигуру ясным, чистым, привычно страдательным и детски-радостным взглядом.

{72} Роль обдумана Саввиной.

Другие работы пестры. Хотя «строя» никто не нарушает, однако над строем и не возвышается… Вот Каренин. Алексей Александрович. Как только он появляется, тотчас же и успокаиваешься. Мастер Гриценко. Но Каренин его в точности такой, каким его и ожидаешь. Есть толстовский роман, есть общее представление о Каренине от школьных учителей (представитель государственной бюрократии царской империи, а если по-человечески, то злая машина). Есть реминисценции образа, созданного Хмелевым. Есть резкий, неприятный фальцет, есть хрустящие пальцы, есть шарнирная, уже старческая походка. Одним словом все есть. Нет неожиданности искусства, нет открытия. А так хочется, так безумно хочется, чтобы Каренин представал иным.

Серьезен Б. Голдаев в роли Левина. Но благодаря общей, нетрагедийной интонации фильма слишком ровен. Он мучается сомнениями. Возможно. Но он не умирает от сомнений. Нет, не умирает. А у Толстого Левин думает о самоубийстве.

Эффектна знаменитая Майя Плисецкая — княгиня Бетси Тверская. И породиста и, конечно, «спину держит», а в кадре с двумя элегантными борзыми у элегантной лаковой коляски, пожалуй, на мгновение то самое, что так ненавидел в Бетси Толстой, то самое, что сказал про предшественницу Бетси Элен Безухову толстовский же Наполеон: «Вот прекрасное животное». Но лишь на мгновение.

У Плисецкой драматический талант, но эпизоды с нею все-таки немножечко «номер». Она отдельно. Слишком закончена. Оператор не устает ею любоваться.

Камера фильма любуется миром его вещей.

Белыми мундирами и красными мундирами, женскими платьями и коврами, лошадьми и каретами, церковным убранством и наборным паркетом, предметами туалета и коробками, книжными переплетами и дымчатыми бокалами, обоями и обеденными столами, орденами и свечами.

Свечи, свечи, свечи их метафоры, как я замечал уже, разбросаны по всему фильму.

Мир вещей в нем почти самодовлеющая ценность. Эстетика быта высшего слоя российского общества конца прошлого века предстает почти самодовлеющей эстетикой. Здесь есть своя логика. Фильм, в конце концов, исторический, имеет значение и просветительское — пожалуйста, взгляните вот как люди жили. (Однако хуже, если возникает этакое непрошено плебейское — жили же люди! Вот уж чего не хотел бы Лев Николаевич!)

Эстетические отношения с музейной вещью и с вещью в жизни различны. В фильме материальная среда — почти самостоятельный художественный объект.

{73} Фактура вещей разглядывается тщательно и преподносится со вкусом. Есть превосходные съемки, шедевры цвета. Найдена общая, подвижная колористическая гамма. Вспоминаю толстовский пейзаж, пейзаж-настроение в начале сцены покоса. Или прекрасный портрет Анны, уже неземной, уже «по ту сторону».

И тем не менее между зрителем и актером возникает некий психологический барьер из прекрасных вещей и изысканных интерьеров, И для того чтобы дать почувствовать драму, заставить зрителя переживать, слезы лить, актеру необходимо преодолеть не только материал роли, но и все сглаживающую атмосферу, лессировку, как говорят живописцы, чудных вещей.

Вот тому пример. Анна объявляет Вронскому, что все рассказала мужу. Объяснение происходит в столовой квартиры Карениных. Между говорящими — пространство большого обеденного стола. Стол пуст, оттого плоскость его кажется еще большей. Это метафора. Она должна символизировать начавшееся отдаление Анны и Вронского, их наметившееся непонимание друг друга.

Актеры ведут диалог через стол. Но цветная, желтовато-дубовая, лакированная поверхность его сама по себе эстетична. Ею невольно начинаешь любоваться. Не можешь не любоваться. И так же невольно не придаешь уже того трагического значения разговору любовников которое в нем заключено.

Прекрасный, великолепный чудный стол — и не так уж, право, все трагично, что она там говорит.

Припомним аналогичную метафору в черно-белом фильме М. Ромма «Девять дней одного года». Сын, физик-атомщик, приехал в деревню к отцу. Между ними напряженный разговор. Отец сидит за торцовой стороной дощатого стола. Стол пуст, уходит в перспективу к зрителю, отчего кажется каким-то безнадежно длинным. Безнадежно пустым, Разговор приобретает еще большую значительность. Стол как бы сосредоточивает внимание зрителя на аскетическом, высохшем лице старика. Между тем стол здесь и самостоятельная, безотносительная к участникам разговора метафора. Он символизирует скудную в те годы жизнь деревни, цену, которую платил народ за свой атом…

Тот же прием. Разные результаты.

Или сцена скачки. Сама по себе превосходно снятая. Зеленая трава, радостное солнце, белые трибуны, белые зонтики, белые платья. Как прекрасна жизнь! Начинается скачка, и начинается тот виртуозный рваный монтаж, который неизменно вызывает в просмотровых залах киностудий аплодисменты профессионалов. И в самом деле — это виртуозный монтаж, кажется, что монтируются уже одиночные кадры, — так все мелькает, в таком все темпе. А толстовского драматического диалога между лошадью и человеком не получилось.

{74} Или сцена свидания Анны с сыном. Прямая цитата с рисунка Врубеля. Само по себе не страшно — отчего бы не процитировать Врубеля! Во времена раннего Гриффита это называлось «историческое воспроизведение». Предпочтительнее, правда, чтобы врубелевская композиция была как бы пропущена через композиционное мышление режиссера. Но речь о другом. Сцена красива, слишком красива, прежде всего красива, а уж потом драматична. Очень красива Анна. Очень красивы ее платья, ее плащ, ее вуаль…

Сглаживающая атмосфера прекрасных вещей.

Вещи девятнадцатого века! В стремлении к вам проявилось не только восхищение вами создателей фильма, но и наша, зрительская, жажда осязать вас, ощущать! В вас видят законченность и гармонию, красоту и отсутствие суетливости. В век вещей машинных все больше ценят устойчивость и неторопливость вещей, созданных руками.

Мы переживаем возврат от механического «модерна» к ручным творениям безвестных мебельщиков и декораторов прошлого. И даже машины, изготовляющие мебель, уже программируют старинными рисунками.

Мы, зрители, хотим вас, вещи прошлого, и цветной «широкий формат» вас нам дает.

В том, как осмыслен мир вещей в фильме «Анна Каренина», я вижу не только пристрастие режиссера или каприз его, но своеобразно проявившуюся черту времени.

Мог быть иной путь. Аскетический отказ от эстетики вещей. Решительное запрещение зрителю разглядывать их, увод их в полумрак обычного черно-белого экрана. Одежда? Да, конечно, в нее одеваются. Коляска? Да, коляска. На ней ездят, трясутся. Так, например, это сделано в экранизации «Воскресения». Но то само по себе, а это само по себе.

«Анна Каренина» — цветной широкоформатный фильм, и судить его следует по иным законам.

Я сказал, что картина начинается сценой утра в доме Облонских. Это не совсем верно. Она начинается заставкой-страницей романа Толстого: «Все счастливые семьи похожи друг на друга…» Но перед этой фразой справа вверху страницы стоит эпиграф. На экране его не оказалось: «Мне отмщение, и Аз воздам». Он возвещает нравственный натиск великого моралиста.

Диспут о принципах экранизации — диспут бесконечный. Одно лишь очевидно: невозможность фильма, полностью совпадающего с литературным первоисточником. В выборе эпизодов, монтаже, подборе актеров возникает *трактовка* на языке другого искусства — хочет того создатель фильма или не хочет.

{75} Есть события, происходящие в романе, поступки и чувства героев. Им необходимо дать нравственную оценку с поправкой на взгляды нашего времени или подчеркнуть свое полное согласие со взглядами и оценкой Толстого. А взгляды эти определенны. Они есть, существуют, решительно заявляют о себе в каждой сцене, в каждой строчке романа.

Вернемся к эпиграфу. Школьными учителями он трактовался в мое время как знак осуждения Толстым своей грешной героини. Назойливая трактовка — а к ней мы, восьмиклассники, были обязаны прийти как к неизбежному выводу — отвращала от желания думать самому. И долго еще, уже взрослыми, мы не могли заставить себя серьезно отнестись к этой фразе, врезанной в изголовье своей вещи писателем, за всю свою жизнь не употребившим всуе ни одной строки.

Но вернуться к эпиграфу нужно, как вообще нужно возвращаться к, казалось бы, решенному навсегда. В этих возвратах не повторение, но нормальное движение мысли.

Итак, мне принадлежит право возмездия за содеянное вами — говорит тот, от чьего имени это произнесено, и я воспользуюсь моим правом, ибо то, что вы сделали, дурно. Это говорит сам писатель.

Такова обычная версия.

Ее придерживаются многие читатели и зрители. Они осуждают Анну как неверную жену и мать. Число таких читателей и таких зрителей не уменьшается.

Вернусь в третий раз к замечательной работе Б. Эйхенбаума, главная цель которой и была выяснить смысл эпиграфа. Он установил прежде всего, что эпиграф взят Толстым не непосредственно из «Второзакония» и не из евангельского «Послания к римлянам», а из книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Давая свою философско-нравственную категорию в противность теории Канта, согласно которой «возмездие» следует неотвратимо «ради возмездия», Шопенгауэр писал: «Никакой человек не уполномочен выступать в виде чисто морального судьи и воздаятеля и наказывать проступки другого болью, которую он ему причиняет… Это было бы скорей в высшей степени заносчивая самонадеянность; отсюда библейское: Мне отмщение, и Аз воздам».

Вот как!

Следовательно, акцент всего смысла на словах «мне» и «аз». Короче говоря — не *вам*, людям судить и осуждать трагическую героиню романа — у вас нет на это права!

Здесь не место размышлять о нравственной философии Толстого, которая, как известно, весьма заметно эволюционировала к концу его жизни и не осталась на уровне шопенгауэровской.

{76} Здесь важно одно. Толстой не осуждает свою героиню. Он жалеет ее и выгораживает от суда людского. Следовательно, сей людской суд осуждает.

Толстой выгораживает. Толстой жалеет. Толстой осуждает. Его эпиграф начинает тот нравственный императив, который пронизывает всю прозу Толстого.

А столь же тверд, столь же заметен нравственный стержень в фильме? Или создатели его употребили все силы на то, чтобы в воображении зрителя не образовывалось «зазора» между картинами, возникшими у него при чтении романа, и картинами, встающими перед ним на экране? Чтобы зритель мысленно воскликнул: я так себе это и представлял — и, удовлетворенный, продолжал смотреть дальше.

Если такова была их первая цель, то в значительной степени они ее достигли. Создали целостный мир, который не расходится с общим представлением о романе, о его картинах и типах. Этот мир держит в себе зрителя, не расхолаживает его.

Но жесткости толстовских оценок или столь же очевидного собственного взгляда постановщика фильму недостает. Однако есть в нем, в фильме, черты нового подхода к экранизации. По крайней мере то, что наводит на мысли о новом подходе.

## Бремя страстей человеческих…О «Братьях Карамазовых» — последнем фильме Ивана Пырьева

Это фильм о страсти.

О буйстве человеческой натуры. О ее пределе. О ее конечном выражении. А много ли вы видели фильмов о страсти? О страсти, как о двигателе человеческих поступков, как о наиглавнейшей форме бытия? Много ли художников кино берет сегодня страсть как то именно состояние человека, которое позволяет изучить его до донышка, все тайное в нем сделать явным и в то же время не только не лишить глубины, а напротив, показать глубину в страшной своей неисчерпаемости? Нет, куда там… Сегодня время сдержанности, лаконизма, паузы. Сегодня приличествует в молчании свою мысль высказывать, а не в словах. Но вот же, вулканическое извержение слов Достоевским, непричесанным, неотредактированным, поспешным, клочковатым писателем, точно в насмешку ничего не оставлявшим в подтексте, а все демонстративно и беспорядочно набивавшим в текст, — все это его неистовство оказывается таким современным, магически сильным, что становится наглядной условность многих соображений о движении искусства во времени.

{77} Это фильм о страсти Дмитрия Карамазова.

Об охватившей его любви к Грушеньке, об открывшейся ему через ту любовь вере в людей. Роль Мити Карамазова исполняет Михаил Ульянов. Его безумный, как вопль, проход на встречу с отцом, с братьями; его состояние полного отчаяния на грани помешательства оттого, что он узнал, что Грушенька словно бы к нему и охладела, и оттого еще, что отец не дает ему нужных для благородного разрыва с прежней невестой денег и сам открылся в старческой страсти к Грушеньке, — этот все нарастающий в своем ритме проход начинает фильм, запускает его нервический бег. А дальше зрителю нет остановки. На него обрушивается каскад характеров, клубок страстей. Вы чувствуете, что попадаете в густую вязь обнаженных душ, и что все они находятся в странной взаимосвязи, а не сами по себе, что все они рвутся к своему пределу. Точно в учащенном сердцебиении разворачивается повесть «о беззакониях, о грехах, бегах, погонях, нечаянностях впопыхах, локтях, ладонях…».

Но не только об этом.

Однако же прежде два слова об экранизациях. Зачем они делаются?

Право же, не для того только, чтобы возбудить в зрителе воспоминания о прочитанном, и порой немало лет назад, классическом романе. Право же, не для того, чтобы в темном зале кинотеатра человек сидел и сравнивал: похож — не похож, а тот, кто романа не читывал, и этого занятия был лишен.

Нет, совсем не для того!

Кинематограф великое и зрелое искусство, и, если угодно, дело его профессиональной чести и в экранизации *впервые* открыть зрителю произведение. Здесь, разумеется, диалектика: если это «впервые» будет отсутствовать, то и у читавших роман воспоминания возникнут тусклые, скучные…

«Братья Карамазовы» — произведение киноискусства, которое захватит зрителя тем, что оно само по себе представляет, независимо, читал ли зритель многотрудный и многосложный роман. Это происходит потому, что фильм несет мысль Достоевского. Мысль, а не иллюстрацию мысли! Когда-то сам писатель сомневался в возможности перевести форму эпическую, то есть роман, в форму драматургическую, то есть в пьесу. Но предполагал, что попробовать все-таки можно, если, взяв «первоначальную мысль, изменить сюжет».

Так вот, первоначальная мысль Достоевского, очищенная от многоплановых сюжетных построений, от естественного для писателя разветвления философских идей, порой от побочной болезненности его характеров, приспособленная для кино с учетом его законов, — эта первоначальная мысль Достоевского живет в фильме, бьется, как жилка в темени!

{78} Но вернемся к Мите Карамазову.

По мере движения своей драмы герой Ульянова становится все более притягателен. Его инфантильность оборачивается наивностью в высоком смысле — жаждой доверия. Если человек откроет вам сердце и в сердце этом чистота, то как же вы, люди, можете не верить ему! Это так странно, так поразительно, так бесчеловечно, что, право же, можно перестать понимать все окружающее. Вот что играет Ульянов… А кругом Мити прокуроры, следователи, понятые, журналисты, вроде Ракитина, которые могут все расчесть, все понять и… все использовать для своей карьерной выгоды. Кругом Россия, нищая Россия, мучительная любовь автора романа.

Первоначальная мысль двинулась. Нам предлагаются три системы жизни. Вот жизнь сердцем, жизнь Мити…

Это фильм о страсти Ивана Карамазова, интеллектуального героя Достоевского. О страсти проникающего ума.

Его желчный смешок. Его едкий взгляд из-под очков. Его раскаливающаяся, точно под скальпелем собственной мысли, голова. Его походка, походочка, точно он всегда чувствует на себе чей-то следящий глаз. Его бесстрашие перед высказанной формулой. Его холодная белая рука, жестко пресекающая те его поступки, которые продиктованы не убитой в нем полностью сердечной жизнью, Митиной линией в нем. Портрет Ивана Карамазова работы Кирилла Лаврова, артиста, представшего в ролях последних лет в театре и в кино большим мастером.

Постепенно из воспаленных слов и воспаленных действий, из недосказанностей и мешанины почти детективного сюжета возникает тот философский контрапункт, к которому неумолимо ведет сценарий и фильм. Назревает и происходит решительное столкновение точек зрения.

— Иван, есть бог или нет? — бросает сыну отец.

— Нет, — твердо отвечает Иван.

— Есть, — не менее твердо парирует Алексей, третий сын Федора Павловича Карамазова.

Но чуткому зрителю, внимательному не только к тому, что происходит и как выглядит, но и к тому, *что* говорят, уже к этому моменту ясно, что речь идет не о боге в примитивном понимании, не о боге как о «творце всего и вся», а о том, есть ли у человека точка нравственного отсчета в жизни. Есть ли объединяющее людей нравственное начало, или, познав мир и причины его, каждый сам по себе и сам себе судья, а нравственность не более чем синоним здравого смысла. Она гибка и подвижна и в норку любых обстоятельств может быть продернута. Вот ведь Иван Карамазов с точки зрения здравого смысла решил, что отцу-то его и жить незачем, и {79} убит был Федор Павлович. Не им, не им, не Иваном, но Ивановым разумом…

Великолепно снят и сыгран ночной разговор Ивана со своей совестью, со своим чертом, причем кинематографическая метафора проведена столь наглядно, что и неискушеннейший зритель поймет, что это больная душа Ивана бодрствует, что это с ней ведет Иван решительный разговор.

Это фильм о страсти Алеши Карамазова, о страсти веры. Роль Алеши исполняет Андрей Мягков. На наших глазах в фильме он проходит путь от веры в кого-то: во всемогущего ли бога, в святую ли неприкосновенность старца Зосимы, к вере во что-то. Это «что-то», говоря языком современным, — вера в незыблемую ценность каждой человеческой личности и в объединяющее людей начало.

Мягкая, почти женственная натура Алеши нашла себе прекрасного истолкователя в умной и тонкой игре Мягкова. Алеша выслушивает, Алеша смягчает, Алеша аккомпанирует настроениям братьев и других персонажей фильма. Его лучистые глаза, в которых порой сверкает экстаз доверия к собеседнику, точно громоотвод.

Алеше в сценарии уделено меньше места, нежели другим главным героям. Его собственная драма, драма крушения веры в того, небесного бога дана как бы на втором плане. Он меньше говорит, больше слушает в этом фильме, в котором разговоры — главное, в котором разговоры — суть действия. (В этом обстоятельстве — чуткость режиссера к первооснове своей, к Достоевскому, тут его освобождение от распространенной среди кинематографистов боязни длительных разговоров на экране.)

В сущности, все, что происходит в первой половине фильма, имеет как бы некий центр вращения, некую ось событий. Это не Грушенька, хотя страсти вокруг Грушеньки — тайная, а потом и явная пружина, которая держит все в напряжении. Нет, это Федор Павлович Карамазов в исполнении Марка Прудкина. Выдающийся мастер Художественного театра на пятьдесят первом году своей сценической жизни впервые появился на экране.

Сказать, что Прудкин играет виртуозно, — значит ничего не сказать. Прудкин — представитель школы классического Художественного театра — являет тот оптимистический парадокс актерского искусства, который может быть выражен формулой: великое не стареет. И еще: сила Художественного театра — в выдающихся мастерах.

Когда сегодня мы смотрим, к счастью, сохранившийся на киноленте эпизод из первого спектакля «художественников», из «Царя Федора Иоанновича», нам многое кажется в нем устаревшим, и способ {80} речи некоторых исполнителей, и жест… Многое, но не Москвин! Это сегодняшнее. И по мысли и по способу ее выражения. Впечатление от Прудкина — Федора Павловича напомнило впечатление от Москвина в царе Федоре.

Много писалось и говорилось о том, что «система» Станиславского идеальна для работы актера в кино. Прудкин нам этот идеал демонстрирует. Оттого его Федор Павлович, говоря словами Достоевского, «именно тип человека не только дрянного и развратного», — бунтующей в нем силой жизни, брызжущими соками ее напоминает рубенсовского Вакха и в своей безобразии заставляет любоваться собой. Такова сила искусства этого актера.

Не все равноценно в этом фильме. В первой половине его необычайно интересно задуманный образ Смердякова затем, однако же, не слишком разворачивается. В этом «фильме слов» оказывается недостаточно одних проходов странного человека. Но, получив наконец длительную финальную разговорную сцену, Валентин Никулин проводит ее на уровне лучших эпизодов фильма, создавая страшновато бесхитростный образ.

По нарастающей движется и роль Грушеньки, модификации любимого женского образа Достоевского. Лионелла Пырьева не вдруг нащупывает сердцевину героини своей заключенную в неистовом тайном влечении ее к неведомой чистоте. Не вдруг обретает болезненное обаяние Грушенька, в которой «поток правды течет по протокам заблуждений» и для которой каждое падение точно древнее языческое радение. Но со сцены в «Мокром» актриса попадает в свою интонацию, и очищающий конец звучит в унисон «первоначальной мысли».

Удивительно, что фигуры Достоевского — даже самые фальшивые характером — правдивы своей страстью. Без этой правдивости даже в крошечном эпизоде они не могут жить. Думаю, что только в сцене суда Катерина Ивановна в исполнении Светланы Коркошко достигает той искренности образа, которой ей не хватает в иных сценах…

Нет, разумеется, не все равноценно в этом фильме, но оставим последующим дискуссиям выяснять, что именно тут не удалось.

Это, наконец, фильм о страсти Ивана Пырьева.

О страсти, которая охватила этого художника в поисках истины, о его жажде правды, сжигавшей его душу, всей правды, простой, как серое небо, единственной, как жизнь.

В ритме, в кадре, в цвете, в бешеном каскаде столкновений — Иван Пырьев, крупный, противоречивый, негладкий, неспокойный человек, вот уж воистину оправдывавший толстовское: «… а спокойствие — душевная подлость!»

{81} Где критерий поступка? Что такое любовь? Что такое совесть? Что можно, что нельзя человеку? Чем платит он за то, что поступил против совести? И сможет ли расплатиться? Эти и десятки других проклятых вопросов, встающих в поступках и мыслях героев фильма, в сущности, объединяемых одним, нескончаемым: в чем смысл жизни твоей, человек, — это вопросы Ивана Пырьева. Его личное, выстраданное, выплеснутое на люди.

И как бы ни относиться к достоинствам и недостаткам «Братьев Карамазовых», это тот случай в нашем кинематографе, когда экранизация классического произведения приобрела исповеднический характер. Когда можно говорить не только о близости фильма Достоевскому, но и о близости его Пырьеву. Когда виден не только Достоевский, но виден и Пырьев, и страсть Ивана Пырьева сродни страсти Федора Достоевского.

Не сразу он пришел к «Карамазовым». Он прокладывал к ним путь, поставив «Идиота» и «Белые ночи», он добивался их. Когда фильм снимался, актеры говорили: «Так работать нельзя! Это какое-то неистовство. Он снимает так, словно это его последний фильм».

«Карамазовы» и стали его последним фильмом — режиссер умер, не закончив его. Но сообщенная им этой работе энергия огромной художнической страсти привела фильм к завершению.

## Жизнеописание рыцаря театраУроки жанра

Островский расположился в своем времени столь же основательно, как в кресле у Малого театра. Столь же основательно расположился он в нашем времени, не прилагая к этому, казалось бы, никаких усилий.

Кто он, этот усталый, пожилой человек, покойно и тяжело устроившийся в своем бронзовом седалище? В чем секрет его притягательности? Ведь не проповедник — бытописатель! Не искавший типического в исключительном, не приветствовавший его лишь в нарождающемся. Напротив, он выводил своих героев из укоренившегося в русской жизни у всех на виду.

Мировая и отечественная драматургия, живущая в послечеховскую и послебрехтовскую эпоху, усвоившая ритмы социальных потрясений двадцатого столетия, делает со сценическим временем и пространством возможное и невозможное, как, впрочем, и с персонажами. Сцена может одновременно населяться и живыми и мертвыми, время, как в эйнштейновой теории, то разбухать, то сжиматься и поворачивать вспять. Смешаны и смещены все жанры. На этом фоне Островский с его спокойной последовательностью сюжета, простыми {82} историями, отсутствием подтекстов и патологии, казалось бы, должен безнадежно проигрывать. Он не проигрывает.

Напротив. Когда социологи Уральского университета проводили обследование зрителей в Златоусте, Нижнем Тагиле и других рабочих городах, выяснилось: рабочий зритель предпочитает Островского!

Если посмотреть на ситуацию непредвзято, следует признать: существует феномен Островского! Вневременность Шекспира никого не удивляет. Исторический быт его пьес интересует разве лишь ученых. Герцог, Синьор, Король, Дож, Ростовщик, Шут для нас не более чем внешние оболочки характеров, сценические знаки. «Купец» Шекспира и купец Островского несоотносимы. Последний не живет помимо своей профессии и своего времени, но слитно с ними.

Но что мы этому миру, миру купцов и безжалостных хозяев, провинциальных актеров, глупых барынь и доживающих свой век чиновных тупиц? Что они нам? Да и выведший их на сцену автор так обнаженно прост в своих нравственных истоках и словно бы так мало озабочен извлечением философского корня бытия, откровенно предпочитая формулы народных пословиц общепринятым в его время формулам прогресса, что, право же, разводишь руками в поисках ответа.

Популярность его растет. Он входит в текущий репертуар и даже в периоды спадов интереса к нему оставляет в нем нерастворимый осадок. Вышло новое Полное собрание его сочинений. Изображенные тонким штрихом, движутся по льняным обложкам его персонажи.

Подписка разошлась мгновенно, точно это не пьесы, обычно менее привлекающие читателя, а редкая проза.

Островского не только смотрят, Островского читают. Не как драматург лишь, но как *явление культуры* прошлого века привлекает он сегодня. Понятие это выражает не одно лишь творчество. Очевидно стремление читающей публики вписать лидеров умственного развития девятнадцатого столетия в культурно-исторический контекст эпохи, их деятельность ощущается как влиятельное начало и в духовных процессах нашего времени.

Актуален уже сам факт появления книги «Островский», принадлежащей перу Владимира Лакшина. Но и личность автора, его твердо обозначившийся в многочисленных работах взгляд на общественно-литературный процесс второй половины предшествующего нам века порождает у читателя внимание к его труду. Известно также, что он был среди тех, кто подготовил упомянутое уже Полное собрание пьес драматурга, снабдил его вступительной статьей и комментариями. Последнее обстоятельство придает дополнительный интерес его книге.

{83} Для того чтобы определить ее жанр, следует приглядеться к серии, в которой она вышла.

Наш читатель получает три биографических собрания. Почтенная «ЖЗЛ» издательства «Молодая гвардия», «Пламенные революционеры» Госполитиздата и «Жизнь в искусстве» издательства «Искусство». Если первое с известным правом может быть названо фундаментальным, имея в виду солидность, долговечность серии, то два последних почти однолетки, дети начала семидесятых годов. Если первое собрание, говоря языком театра, переживает время вторых постановок, когда выходят биографии, уже изданные двадцать-тридцать лет назад, то младшие собратья лишь накапливают персоналию.

Все три библиотеки заметно отличаются друг от друга. Просветительская задача, заложенная в основу «ЖЗЛ» А. М. Горьким, так или иначе продолжает влиять на ее авторов, хотя в громадной библиотеке исключений уже, пожалуй, больше, нежели правил. В ней есть книги всех жанров — от почти романа до почти исследования. Тем не менее главные цели «ЖЗЛ» — просвещение и воспитание молодого читателя. Ориентация издательства оказывает здесь свое влияние. «Пламенные революционеры» — романтизированные биографии. Исследование в них имеет значение вспомогательное.

«Жизнь в искусстве» — научные биографии. В идеале своем исследовательский характер этих книг гармонично соединен с просветительством. Исследование тут, по всей вероятности, обязательно и желательно высокого класса.

Уже само наименование серии тесно связывает ее с художественной литературой, а *характер деятельности художника*, которому посвящена книга, склоняет ее к тому или иному литературному жанру. Художественно-научное эссе — можно и так определить характер сочинения, гармонично удовлетворяющего требованиям серии. Необходимость серьезной научности вызывается еще и тем обстоятельством, что биографии многих людей искусства выходят после долгого перерыва, а случается, и впервые, и книга серии становится свежим источником знаний о выдающемся представителе мировой или отечественной художественной культуры.

К какому жанру склоняется книга В. Лакшина?

Рискнем прибегнуть к старинному понятию — *жизнеописание*. Тем более что к нему склоняется и сам автор. При зыбкости границ жанр отличимый. Жизнеописание! Не правда ли, в самом слове словно слышится и стиль и ритм повествования. Слышится неспешное, основательное, подробное. Не подверженное ветрам и поветриям проходящих оценок. Исчерпывающее

«Всего полтора столетия прошло со дня его рождения и меньше ста лет со дня смерти, а многое, что связано с его жизнью, литературным трудом, личным обиходом, близкими и друзьями, безвозвратно {84} утеряно в беге времени». Ритм этой фразы, помещенной в начале повествования, подчинен мерным ударам времени, в ней неизбежность исторического суждения, спокойствие летописи. Это стилистический камертон книги. Излишне напоминать: спокойствие летописи не бесстрастие, но независимость.

Обращаю внимание читателя на литературный стиль и язык не из тривиального соображения, что язык непременно должен быть хорош, а стиль изящен. Автор «Островского» выработал манеру письма, корнями своими уходящую в стиль критики второй половины девятнадцатого столетия. Внимательность к слову и его содержательности, к словарному составу, стремление к естественному соединению в нем народного и современного культурного и научного слоев; умение обставлять мысль с наивысшей языковой наглядностью, а страстность изложения делать нервом идей, но не самоценным показом темперамента — вот некоторые общие черты этого стиля.

— Это писано во второй половине прошлого века! — можем мы воскликнуть, не узнав еще имени писавшего.

Стиль Лакшина восходит не к одному литературному имени столетней давности. Он восходит к стилю эпохи и, как показывает творчество ряда наших современных писателей, стиль этот далеко не исчерпан. Будучи не имитирован, но наследован, он оказывается в сложном взаимодействии с сознанием нынешнего читателя. Его художественные, как теперь говорят, информационные возможности велики и обнаруживаются с новой силой.

Язык и стиль книги «Островский» — рассчитанный и сильный элемент ее содержания. Он втягивает читателя в мир жизнеописания, сообщает ему интонацию времени, и еще прежде того, что мы узнаем о драматурге, мы как-то незаметно для себя начинаем жить его повседневностью. Реконструкция ее составляет едва ли не важнейшую задачу автора. Зачем ему это нужно, мы оценим впоследствии.

Изображена она в книге обширно, многолико, неожиданно. Повседневность — своеобразный герой повествования. О жизни Островского осталось, как известно, мало свидетельств, особенно о ее начальных годах, да и об остальных не густо! Со школьных лет мы привыкаем думать, что великий драматург был благополучен, умерен, сидел на одном месте, поглощенный сочинением пьес, являя собой образец трудолюбия и осознания своей миссии. За материалом ходить ему далеко не приходилось. В Замоскворечье жил его отец, жил он сам. Не лишено меткости замечание автора, что на сей благостный образ, изначально отпечатанный в нашем изображении, подействовал знаменитый Перовский портрет Александра Николаевича. {85} На нем изображен он в шубейке на беличьем меху. Наш современник не ведает гардероба столетней давности и видит в шубейке домашний халат, атрибут неспешности и уюта. Сюртук Достоевского, нервическим жестом обнявшего сцепленными руками колени, согласитесь, рождает иной взгляд на портретируемого тем же художником человека.

Автор исподволь разрушает сложившийся в читательском сознании «бесконфликтный» облик. Реконструкции подлинного — его задача. Метод, который он избирает, прост, но предполагает огромный объем предварительной работы, возможный лишь при пожизненном занятии избранным предметом. Библиографическая справка подтверждает: первая публикация об Островском напечатана Лакшиным более двадцати лет назад.

Суть метода можно обозначить так: если мы мало знаем об Островском, то елико возможно изучим его окружение. И повседневность этого окружения и окружение окружения. От детских лет до конца его жизни. Круги ближние, близкие, дальние, совсем отдаленные, еле просматриваемые. Все имеет значение. Так возникают портреты людей, с которыми он общался со времен гимназии. Дома, в университете, на службе в суде… Знакомые родителей и его знакомые. Знакомые знакомых.

Был век писем, мемуаров, изысканий прошедшего. Недаром же издатель «Русской старины» Семевский молодым офицером явился к молодому автору «Банкрота». Явился собирать.

Создается групповой портрет, состоящий из десятков и сотен людей. В нем есть лица первого плана — писатели, литератор, издатели, редакторы. Есть — второго и третьего. Возникает образ литературного быта. Его подробности ассоциируются с подробностями бытовой и языковой стихии, свойственной пьесам Островского.

Создается жизнь увлекательная. Автор действует способом, чем-то напоминающим криминалистические понятия «словесный портрет» или портрет, создаваемый методом монтажа. Он строит столь уплотненную среду, что, как говорится, «вычислить» в ней Островского уже нетрудно, и при этом с огромной долей вероятности.

Он был среди этих людей, в этом месте, в этот день, в этот час. Он участвовал в их разговорах и действиях, записанных и переданных другими. Следовательно, его собственные разговоры и действия были такими, а не иными. Иными просто не могли быть.

Автор «Островского» не занимается наивной беллетризацией, которую, увы, нередко встречаешь в биографических книгах и почтенных серий. Осуществляется она бесхитростно. Автор, к примеру, знает факт: *Н. приехал в Самару в начале января 18… года*. Изучать общественный быт Самары того времени ему недосуг. Он пишет: «Стояли хмурые морозные дни, окаменевшая Волга бросала на город пригоршни метелей. В редком окне светился огонек, обыватели {86} ложились рано. В этакую пору можно было замерзнуть, кричать криком и не услышать отклика человеческого. Собачий лай и тот, казалось, замерзал на лету…» И так далее. В конце подобных пассажей, заполняющих страницы, сообщается худосочный факт о приезде Н., вычитанный в одном из нескольких известных источников.

Рисуя пряные картины московского быта времен детства и юности Островского, В. Лакшин создает их простыми и ясными средствами. Он спрашивает свидетелей, соучеников будущего драматурга по гимназии, с тщательностью реставратора восстанавливает атмосферу Замоскворечья, листает «Азбуку», расхожие учебники, познает объем обучения семинаристов, поскольку из них вышли первые домашние преподаватели маленького Саши Островского. Подробно изучает и описывает его родителей, внимательно присматривается к поколению дедов, И здесь надобно сказать, что забота автора о корнях рода драматурга отражает, на наш взгляд, одно из заметных духовных течений нашего времени. Я знаю многих людей, основательно занявшихся своей родословной, стремящихся углубить ходы к давним истокам своим в надежде и в самом этом занятии и в живительных подземных водах обрести духовную устойчивость в сегодняшнем. Никогда еще философическая триада — познание прошлого — понимание настоящего — раздумья о будущем — не была столь житейски актуальна для столь большого числа людей, как нынче, и токами этой актуальности пронизана книга об Островском.

Однако же автор в широте картины и непрерывности культурной жизни следит и корни духовные. Нечаянное, прозвучавшее, словно открытие, наблюдение бытового факта, что у пушкинского «Бориса Годунова» и у «Банкрота» Островского были одни и те же слушатели — Погодин, Шевырев, Хомяков — и что эти слушатели могли не только так или иначе отнестись к сочинению, но и просто оценить манеру чтения двух авторов и даже сравнить ее, — одна лишь эта житейская подробность новым светом освещает творчество Островского, его внутреннее развитие. В глазах читателя происходит взаимопроникновение, продолжение культуры. В воображении его стушевываются «периоды», «этапы», «формации» и выступает среда.

Сколь эффективен метод ее реконструкции, применяемый автором, показывает, пожалуй, лучше всего парадоксальное опровержение им одного своего утверждения. Объявив на первой же странице, что «драматург… как художник обручен с самой объективной и безличной формой литературы» и что его герои — это вовсе не он сам, хотя бы и в пересозданном искусством виде и поэтому по пьесам Островского ничего нельзя сказать о его судьбе, — автор в дальнейшем как раз благодаря скрупулезному восстановлению (применим {87} биологический термин) среды обитания десятки раз перекинет мостки от жизни Островского к его пьесе. От пьесы к его жизни.

Оживлением среды восстанавливается повседневность. Не беллетристика, но и не собрание выписок из источников. Художественное описание, скорее дневник присутствующего в двух временах автора. Непривычные для книги серии «я думаю», «я представляю как…» — дотошно, порой с академической объективностью, порой с житейской иронией или радостным изумлением комментируют поведение героя. В доме ли он, в своем «коммунальном» отцовском особнячке в Замоскворечье, на литературном ли рауте у писательницы графини Ростопчиной, на обеде ли у издателя «Москвитянина» Погодина, в кругу молодой редакции, в трактире ли за шумным многодневным застольем — повсюду автор «сам третей» сидит.

На всякую картину он мог бы указать источник, но приводит лишь тот, что публикуется впервые. Он не спешит, ткет свою паутину. В федотовском стиле создается картина литературно-общественного быта. Она пишется на грунте политической истории России, последовательно переживающей державный застой николаевского царствования и расползание во всех швах его диктатуры в Крымской войне и «весну» александровских реформ — короткую оттепель, как назвал эту пору один из ее современников. Архитектоника книги такова, что и к двухсотой странице — всего в ней пятьсот — автор все еще с Островским, сочинившим лишь первую свою пьесу — «Банкрот» или «Свои люди — сочтемся».

Групповой портрет, как мы уже имели случай заметить, составляется из индивидуальных. Книга напоминает фотографию, из тех, что со времен внедрения этого новшества в России изготовлялись в ознаменование окончания различных учебных заведений. В первом ряду на стульях устраивались преподаватели, инспектора, попечители. Если оканчивался университет — профессора. «В Ногах» полулежали завсегдатаи «камчатки», далее располагались остальные выпускники. Всматриваясь в расположение фигур, можно было понять взаимоотношения, тайную субординацию.

Вот фигуры на стульях — Платон Степанович Нахимов — инспектор университета. По всему видно, что студенты его любили. Вот профессор Редкин — правовед, полагавший «начало гражданского права в свободе, а уголовного — в воздании, основанном на правде». Вот Степан Петрович Шевырев, читавший Островскому-студенту курс словесности. Вот знаменитый Грановский, вот Погодин…

О нем особо. Его место в групповом портрете, пожалуй что, в середине, и уж если кто из вторых фигур и сравнится с ним в этой книге по полноте изображения, так это лишь Аполлон Григорьев. {88} Погодин — *типологический образ* своеобразнейшего деятеля, не могущего возникнуть ни на какой иной почве, кроме как на почве самодержавной России. Непонятного вне почвы. Издатель «Москвитянина» являет образец крупной личности в привычно унизительных мелочных обстоятельствах. Пример непрестанной обширной деятельности на узкой общественной площадке, сдавленной перилами ограничений. Вместилище благих моральных принципов, обреченное на моральные компромиссы на каждом шагу. Скупой аскет, до навязчивой идеи преданный изданию своего журнала, и хлебосольный хозяин физических и духовных чревоугодий. Реакционер в реакционные времена, умеренный в умеренные, либерал в либеральные. Упрямый в своих художественных пристрастиях ретроград, но чувствующий и понимающий, что почем в литературе, и оттого, как сказали бы нынче, «вертящийся на пупе», чтобы, выждав момент, протащить сквозь цензуру «Банкрота», по поводу которого любящий театр государь скажет потом: «Напрасно печатано!» Таков Погодин.

В доме его на Девичьем доле, известном всей Москве, на литературных обедах в саду этого дома в присутствии Гоголя начиналось поприще Островского-драматурга.

Начиналось оно и в присутствии Аполлона Григорьева. Портрет его столь же типологичен. Это иная ипостась русского деятеля. Безмерно талантливый, безмерно увлекающийся, безмерно поэтичный. Всегда взыскующий истины, всегда тоскующий по несбыточному. Апостол русской песни, сочинивший легендарное, более ста лет волнующее: «Две гитары за стеной…» был образцом русского духовного бродяжничества. Аполлон Григорьев, внесший романтическую ноту в отечественную критику, на мгновение сделался властителем дум, но не воспользовался своей властью. Он сотрясал все, но не потряс никого. Таков антипод Писарева на страницах этой книги. И рядом Островский, инстинктивно и намеренно направляющий свою жизнь по все более осознанному признанию, вслушиваясь в свой гений.

Это признание — театр. Театр не как религия, которую исповедовал «неистовый Аполлон», но как сама жизнь!

Насыщение бытия Островского театром, как и пространства книги, начинается исподволь и происходит медленно, но к финалу театр — всепоглощающая материя. Автор заставляет нас вместе с Островским почувствовать всю муку мученическую ожидания своего театрального рождения. «Банкрот» все еще запрещен для сцены. Драматург уже давно свой человек за кулисами Малого театра, уже друг его любезный Пров Садовский, заведи «театр одного актера», прославился в московском литературном мире, исполняя. «Свои {89} люди…», уже зачитанная в журнальном издании комедия стала явлением, и создатель ее все чаще именуется русским Мольером, но разрешения на театральную постановку все нет.

Островского как сценического автора не существует. Страна заполучила великого драматурга, но зритель годами его не видит.

И наконец наступает вечер 14 января 1853 года, начавший, как справедливо пишет В. Я. Лакшин, «новое летоисчисление для русской сцены». В этот вечер давали «Не в свои сани не садись» — новую пьесу Александра Николаевича, получившую дозволение к исполнению. Вот когда можно оценить прием, взятый автором жизнеописания и заключающийся в подробной реконструкции трудов и дней своего героя, протекших *до того вечера*. Вот уж где поистине гастрольная, как сказали бы в старом театре, пауза!

К этому дню мы так настрадались, так намучились за Островского, что пережили картину первого представления его пьесы, словно это наш успех, наш праздник. Точно гора с плеч — состоялось!

Это было рождение на русской сцене новой сути, *великого быта*. Русский театр становился зеркалом русской жизни. В «Ревизоре» он единожды, перемахнув через столетие, сделался сразу «увеличительным стеклом». В «Горе от ума», портретируя фамусовскую Москву, показал образец виртуозного освоения французской школы. Островский возвратил ему последовательность национального развития, дал репертуар.

Последняя треть книги есть летопись истоков и судеб его пьес — не театроведческий разбор их, но происхождение и связь с жизнью. Фигура Александра Николаевича все так же естественно вписана здесь в общественную и литературную ситуацию и среду. Он в кругу лучших литераторов эпохи, желанный сотрудник некрасовского «Современника» и наследовавших ему «Отечественных записок»… Но прежде всего он тут — работник.

Он и русский театр становятся синонимами. Он привычно свой для его людей. «Отец», «благодетель», «надежда»! Но, понимая и сознавая его значение, его театральные современники нередко рвут на части его душу. В их представлении он не классик! (И много позже все еще им не кажется.) Автор жизнеописания свидетельствует драматические переживания Островского, его боль от беспардонного обращения с текстами его пьес даже знаменитых, талантливых и умных актеров.

Горько было видеть Александру Николаевичу, трудившемуся день и ночь, падение и развращение нравов в русском театре, наблюдать переменчивость вкусов публики, вчера еще восторгавшейся тяжеловесными псевдоисторическими драмами, а сегодня падавшей в объятья французской оперетты. Он ведь не дожил до того счастливого дня русской сцены, когда в московском ресторане «Славянский базар» встретились два театральных деятеля — купец Алексеев, {90} взявший псевдоним — Станиславский, и литератор Немирович-Данченко — и когда в основание затевавшегося ими Московского общедоступного Художественного театра они положили многие из выстраданных им идей.

Он работал. Работал, как он сам писал, «в постоянном страхе остаться к концу сезона без новых пьес, то есть без хлеба, с огромной семьей». Эпической биографии сопутствует трагический контрапункт.

… Он великий труженик, этот усталый пожилой человек, покойно и тяжело устроившийся в своем бронзовом седалище. Он положил жизнь на благо родного театра, стал его щедрым рыцарем, опорой его в эпохи безвременья и времена исторических потрясений.

Так в чем же феномен Островского?

Автор жизнеописания отвечает словами Достоевского из подготовлявшейся последним статьи о драматурге — *в поэзии прямоты*.

«Да ведь это анализ русского человека, главное прямота описаний. Он полюбит прямо, закорючек нет, прямо выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца! Он угадает, кого любить и не любить сердцем *сейчас*, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой, и уж не разуверить его потом никакими хитростями…».

Правда и кривда; торжество справедливости тут, сейчас; боль за поруганное достоинство, от этого, как от смертельной раны, не поправляются; любовь и сострадание; ум и глупость; отсутствие *хитростей, просматриваемость* характеров; *наглядность* причин и следствий поступков, — одним словом: *прямота*. Это и притягивает нашего зрителя, это и становится в его глазах идеальным своей точностью, простотой и безобманностью нравственным отсчетом. Не есть ли это та *правда* нормальной обыденности, что явилась и для молодого Толстого единственным героем «Севастопольских рассказов»!

Мир купцов и свах, нерадивых помещиков и безжалостных хозяев, провинциальных актеров, глупых барынь и доживающих свой век чиновных тупиц, мозаичный мир персонажей Островского оказывается миром *понятных* людей, *миром-уроком* зрительному залу!

## Пардон общий![[5]](#footnote-6)

То, что происходит в «Современной идиллии» Щедрина, лишь беззаботному и несведущему уму покажется царством фантазии, удаленным от реальности на такое громадное расстояние, какое под {91} силу лишь гениальному воображению художника. Между тем, когда в 1917 году открылись архивы царской охранки, то среди тридцати тысяч доносов, удостоивших своим вниманием не только революционеров той поры, но и вполне мирных интеллигентов, размышлявших о желательности и возможности каких-либо перемен, изрядное число было таких, где «состав преступления» изображался в следующих реалиях: «поздно жгут свет», «не пьют водки», «рассуждают», «видели с книжками», «приходят молодые люди числом более трех», опять: «не пьют водки»… Может быть, самое удивительное в истории «Современной идиллии» — даты ее публикации. Начавшись в «Отечественных записках» в 1877 – 1878 годах (первые одиннадцать глав), она продолжилась в 1882 – 1883 годах (оставшиеся восемнадцать глав). Между этими двумя временными точками уместилась эпоха. В какие-нибудь четыре-пять лет произошло окончательное крушение мирных надежд русского радикализма, случился крах веры народнических пропагандистов в историческую роль российского мужика, произошел давно копившийся взрыв политического отчаяния русский революционный террор, осуществивший десятки убийств, вершиной своей имевших убийство «царя-освободителя».

Наконец, в это самое время произошел массовый исход либеральной интеллигенции из-под призрачных знамен «эпохи великих реформ». Уходили в тихое духовное уединение, в забавы плоти, малые дел, чистую науку, ортодоксальное и неортодоксальное христианство, в искусство для искусства, в философское богословие и религиозное сектантство, в накопительство и в доносительство. Дым от гласного и келейного сжигания всего, чему поклонялись, разносил запах душевной гари по многоликой российской империи. В это самое время Салтыков-Щедрин, завершая издание «Современной идиллии», публично удостоверяет, что остается под знаменем Чернышевского и Некрасова. Трудно переоценить гражданское мужество сатирика… Его любимый журнал подвергается второму предупреждению и через год закрывается вовсе. Но, убив «Отечественные записки», исторически дичающий русский царизм уже не смог уничтожить записки об отечестве, исполненные убийственного и горького сарказма.

Сцена открыта и едва освещена сверху зеленоватым светом. То ли луна, то ли отсвет зеленовато-голубых мундирных стен. Мундирное происхождение туманного ночного интерьера подчеркивается устроенными на стенах, как на бравой груди, группами орденов Российской империи. Импозантные эмалевые овалы, мальтийские кресты, покоящиеся на золотых ребристых о многих лучах звездах; «Анны», «Владимир с мечами и бантами», «Владимиры» без мечей… А по верху, как на шинельных обшлагах, пущен коричневый бархатный кант. Склеп? Но обратимся к мебели. Вольтеровское {92} кресло, стол и стулья красного дерева, того же дерева колонная тумба, на ней мог бы стоять бюст Вольтера, верхняя часть Гудоновой скульптуры. (В те времена на такие тумбы в интеллигентных квартирах нередко водружали изваяние первого вольтерьянца). Во всяком случае, наши герои начинали как вольнодумцы. Сейчас на тумбе свечной канделябр. Свеча и на столе, а рядом — папиросница орехового дерева. На кресле свернут шерстяной плед в коричневую клетку.

А со стороны зрительного зала вся сцена как бы поддержана рядом свечных бра под зелеными колпачками.

Нет, пожалуй, не склеп. Квартира образованных людей с солидным достатком. Однако же вроде и склеп. Вот проследовала сомнамбулическая фигура с остекленелыми, поблескивающими в полутьме глазами, дошла до середины, лунатически обогнула кресло и уселась в нем, покойно обернув колени пледом. Покойник? Нет, живой, но вроде бы и покойник. И декорации и люди в этом спектакле представляют собой странное и, казалось бы, неосуществимое на сцене соединение абстрактно-литературных фантомов с жирными, в стиле жанров Боклевского, вполне реальными лицами с вполне реальными желаниями. От чисто физиологических, выражаемых понятием «благородная отрыжка», до витиевато умственных, а порой и лихорадочно деятельных, выражаемых вполне житейским: «Как бы так устроиться, чтобы пронесло!»

Но соединение это осуществляется. То, что выражено в интерьере — натуральные «думы» и «высший принцип», — выражено и в людях. Вот быстрым шагом откуда-то из глубины вбежал на авансцену вполне респектабельный, но сильно взволнованный господин, бросил трость, взмахнул цилиндром и обратился к нам срывающимся голосом. Да, он только что прогуливался по Невскому, разумеется, он только что прогуливался по Невскому, и с ним только что, ну вот только что случилось нечто такое, что повергло его в смятение чувств и мыслей, нарушило любовно ухоженный строй внутренних идей и внешних представлений. И он спешит поделиться с нами, может быть, даже спросить нашего совета, как поступить.

Во время его взволнованной речи «высший принцип», литературный фантом, покоился в кресле, находясь до поры до времени в иной системе измерений. Позже мы убедились, что непрерывное взаимодействие этих двух сообщающихся сосудов, переход предельно литературного к сочно житейскому и обратно, и есть характер действия, то, что называется *решением*. Но было бы ошибкой представить, что сцены фарсовые, балаганные перемежаются со сценами реальными. Нет! Одно существует в другом, переход неуловим. Балаган оснащен вполне психологическим аргументом, реальные поступки — законченный балаган.

{93} Вбежавший господин не был традиционным лицом «от автора». Он оказался одним из двух главных героев. Второй, которому через минуту надлежало «ожить» в Глумова, как мы помним, покоился в кресле. Господина можно было бы назвать «рассказчиком», но и это не так. Скорее, время от времени он станет являться драматическим конферансье собственной и приятеля своего жизни. В литературной системе измерений Щедрина он — одна из персонифицированных идей российского либерала. Идея либерала, еще бунтующего, не могущего так сразу расстаться с надеждами и стилем общественного поведения «эпохи реформ». В то время как идея Глумова — либерал, с этими надеждами и стилем уже расставшийся. Заметим здесь, что такое очевидное размежевание у Щедрина отсутствует — обе идеи у него перемешаны в том и в другом персонаже. Пьеса эти изначально перемешанные качества в героях поляризует, что и создает необходимый сценический контрапункт.

— Прогуливаюсь это я сегодня по Невскому и встречаю кого бы это вы думали? — Молчалина Алексея Степановича. Да‑да, того самого. Подходит он ко мне этак и говорит: «Нужно, голубчик, погодить!»

Эта удивительная фраза оказывается взрывной завязкой представления. Более того, она оказывается и его содержанием! О чем оно? О том, как «годят». Что же в нем происходит? Как что? — «гожение»! Щедрин наслаждается звонкостью этого слова — величайшей своей находкой. Спектакль овеществляет глагол «годить» в целый театр, выбирая у Щедрина все его производные и добавляя свое из лексикона жаргонной иронии: «Гожу один!» — его бросит Глумов, осерчав на неповоротливость соображения приятеля. Разве что еще в «Ревизоре» завязка так же внезапно выстрелена одной первой фразой: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». Но в гоголевской комедии после этой фразы начинается стремительное действие. Здесь — стремительное бездействие.

Так что же это все-таки такое — годить?

Это не мы спрашиваем. Это спрашивает взволнованный господин. Но объяснить этого, оказывается, нельзя, ибо «всякое поползновение к объяснению есть противоположное тому, что на русском языке называется словом “годить”». Так отвечает ему приятель его Глумов. Надо принять во внимание, что Глумов включился раньше, раньше «все понял». Друг его еще по инерции пытается «вникать». Глумов — лидер процесса «гожения», приятель — ведомый. Почти цирковая расстановка: белый клоун с потухшими глазами, пестрый клоун — восторженный энтузиаст…

Но если нельзя объяснить, то можно увидеть. Запущенное фразой Молчалина бездействие началось. Начался процесс выдавливания из себя не только мысли, но самой способности к мысли, естественного {94} к ней побуждения. Эти два интеллигента, недавние либералы, смельчаки клубных дискуссий, домашние политэкономы, бурно приветствовавшие реформы, демонстрируют процесс бесконечного приспособления себя к изменившимся общественным обстоятельствам, сиречь к реакции. (Щедрин верен текущей истории России. Как известно, за «эпохой реформ» последовала «эпоха контрреформ», когда правительство Александра II, по существу, прекратило действие «преобразований». «Нельзя так сразу», «Россия не подготовлена», «русский народ не желает, не понимает умаления власти царя» — расхожие аргументы сторонников неподвижности государственной системы империи.

Одним словом, надо погодить! Щедрин ничего не выдумал, он лишь изобразил время, когда на это «надо погодить» наложился всеобщий правительственный страх перед действиями революционеров, страх, возбуждавший лихорадочную деятельность сыска и охранительные меры, доходившие до нелепейших проектов «умиротворения» и анекдотических предписаний.)

Валентин Гафт — Глумов и Игорь Кваша — его друг удобно сидят в креслах, лишь изредка оставляя их, но процесс бездействия все нарастает, становится все монументальнее. Актеры играют драму удушаемой и издыхающей мысли, соединяя чисто интеллектуальный, «объяснительный» стиль с физиологическим проживанием сопутствующих этой драме утробных радостей раблезианского толка, и делают это виртуозно. Мы сказали — «сопутствующих». Это не совсем верно. Многоверстные пешие прогулки, смачная, жирная, сальная еда, размышление об эмпиреях, вроде цен на говядину, — это все, по Щедрину, хирургический инструментарий для извлечения остатков мысли из человеческих организмов.

Вот они сидят перед нами, то вальяжно беседуя, то озираясь. Страх растет: ан и около пошарят? А ведь чем они только не восторгались — и отменой крепостного права, и введением земских учреждений, и… и тем, что теперь и вымолвить страшно.

— Глумов, мы ведь с тобой восторгались! — уже трагический шепот оглашает полуночную квартиру. Они принимают на себя схиму «благонамеренности» дают обет «удивлять мир отсутствием поступков и опрятностью чувств».

Как погребальный звон по их неосмотрительной молодости раздается это дважды повторенное Глумовым: отсутствием поступков и опрятностью чувств… Бомм!

Он стоит с опущенными руками, остановившимися запавшими глазами. Он выпотрошил себя, и мы видим, как кодекс «гожения» уж располагает в его черепе свои параграфы.

А приятель его все мельтешится, у него этакая умственная икота. Во время многоверстной прогулки по Петербургу, единственная цель которой вызвать здоровый аппетит, его увлечет вдруг величие {95} отечественной истории при виде памятника Екатерине, и он с чувством процитирует Державина:

«Богоподобная царевна
Киргиз-кайсацкия орды,
Которой мудрость несравненна…»

Но Глумов мертненно-холодным жестом тут же остановит его, извлечет очередной параграф «гожения» и скажет:

— Восхищаться ты можешь, но с таким расчетом, чтобы восхищение прошлым не могло служить поводом для превратных толкований в смысле укора настоящему.

И приятель его осечется, засмущается, подрыгает ножкой, подернет ручкой как нашкодивший мальчишка: ну все, ну все, ну не буду больше!.. Но через некоторое время его вновь поведет. За кофе с калачами.

Процесс убиения мысли оказывается столь драматическим, что мы следим за ним с возрастающим вниманием, не в силах оторвать глаз от двух расплавляющихся индивидуумов. Мы видим, как выпрямляются извилины их мозгов, как округляются их животы, как начинают лосниться от «опрятности чувств» их существа.

Каждый следующий эпизод духовного распада проходит все аритмичнее, все тише. С мыслью делается то самое, что происходит с агонизирующим живым организмом, когда у него начинается то, что медики называют «дыханием Чайн-Стокса». Умственная энтропия, смерть…

Каждый эпизод заканчивается музыкальным «акцентом», напоминающим перезвон старинных часов или клавесинный перебор музыкальной шкатулки. Пунктирная мелодия в «русском стиле» выводит на темную сцену силуэты официантов во фраках. Синхронными движениями они бесшумно убирают со стола, водружая на него нечто новое, помогающее дальнейшему заполнению вместилища мысли радостями плоти… «Селянка», «говядина», «икра», «белорыбица» — все эти опознавательные знаки растущей благонамеренности начинают звучать все громче, произносят их все сочнее. Точно изысканный гастрономический соус капает с каждого слова. Отупели. Кажется — достигли. Вот радость-то! И Глумов начинает:

«Красавица, подожди!
Белы ручки подожми!»

Одним словом: ладушки, ладушки… Так-то, брат, а ты Державина! И бьют они в ладошки, а приятель уже и вприсядочку.

И наконец происходит эпизод, когда достигают они высшей степени совершенства.

Ночь. Все тот же зеленоватый свет. То ли луна, то ли отсвет зеленовато-голубых мундирных стен. Появляется сонный глумовский приятель. Не спится ему — рано залегли! А навстречу, из своей {96} спальни, Глумов в халате. Взглянули друг на друга. — Глумов! Ты не спишь? — Не сплю. А ты?

И — о радость! — они поняли, и сладостный смех узнавания потряс их расслабленные Морфеем тела. И тычут пальцами друг в друга: «Есть хочешь?» — Слюна пошла одновременно. Они впадают в детство, но ненадолго, — счастливый детский смех обращается в идиотский, они покатываются, они грохочут, у них колики. Глумов отправляется за ветчиной и водочкой, а приятель его с проницательностью утробного ясновидения комментирует: вот он в кабинет вошел, вот поворотил в столовую. Чу!.. Тарелки стукнули. Идет назад. Вожделенный миг приближается. Глумов появился! В его руках графин, рюмки, тарелки с ветчиной. Тут надобно отметить, что к словам, сочащимся соком жратвы, прибавляются «водочка», «водка», «водки выпьешь?» — и далее по всему действию это водочное сластолюбие звучит самозабвенно обжигающе.

Они выпивают и закусывают с одной вилки. Здесь впервые — в изгибе спины глумовского партнера, в том, как он подлезает под вилку, — пробуждается нечто собачье. Выпив и закусив, они откидываются в креслах и предаются приятному процессу пищеварения. Но бес не дремлет!

— И кто эту свинью выкормил и почему тот человек с ней расстался?..

Тут уже Глумов вскипает:

— Ну будет тебе!

У героя Гафта здесь трагическое отчаяние. Такие усилия, такие усилия! — а он снова за свое, доколе же! Ему, Глумову, человеку, отказавшемуся мыслить, невыносимо видеть, как напарник его вдруг принялся за этот в муках искорененный процесс, напомнив тем самым его недавнее прошлое. И Глумов повторяет с тупостью застрявшей граммофонной пластинки, но с болезненной досадой:

Ну будет тебе, ну будет тебе, ну будет тебе!..

И глумовский приятель говорит себе: будет! все! В его характере мы уже оценили изящную особенность образованного человека — всякий раз начинать новую жизнь с ближайшего понедельника. Но, кажется, на этот раз действительно — все!

«Теперь я снова счастлив, теперь я жить хочу!
А то, что было, — прошлое — забвенью предаю…».

Меланхолическим глумовским романсом они прощаются со всем, «чему поклонялись».

— А завтра я велю окорочек запечь, — мечтательно смакует Глумов, гастрономический соус вновь сочится из его уст. И здесь действие делает почти незаметный скачок в царство абсурда. Отяжелевшие, обеспамятевшие от жратвы, они обращаются в неких упырей.

{97} — Тебе чай с вареньем? — спрашивает Глумов.

— Без варенья, — отвечает его друг.

— С каким без варенья?

— С вишневым без варенья.

Вспышка удивления и страха на лице фрачного лакея, подошедшего в это мгновение, и вот уже глумовский приятель оборачивается к нам — лоснящийся, обернуты, как в простыню, в огромную обеденную салфетку. (Обеденные салфетки по ходу этого «соборного» действа имеют особенность все время увеличиваться.) Освободившись от одышки, он удивленно, но равным образом и удовлетворенно констатирует:

— А мы уже не годили, мы *превратились*.

Перед нами печальный итог. Но перед нами и преддверие новой, необыкновенной стези двух «обратившихся».

Так заканчивается начальная, дуэтная часть спектакля. Наиболее цельная по драматургии, по точности игры актеров, по петербургской атмосфере, академической чистоте сценической линии, по внутренней гармонии, объединившей все элементы ради философского развития главной мысли.

Третье лицо спектакля появляется внезапно, но по-кошачьи мягко. Оно знаменует собой начало приуготовления героев к новой мере «гожения». Но если Глумов знал, что этой новой меры не избежать, то партнер его по стезе благонамеренности этого никак не подозревал. В святой своей либеральной наивности он полагал, что нирвана благопристойности ими достигнута, он даже помыслить не мог, что за «превращением» может быть еще что-то. Но… «Спите! Бог не спит за вас!» — как сказано в эпиграфе романа. Увы, не тут-то было! «Хитрые же вы, люди, — скажет потом сам Иван Тимофеевич, высшая сила квартала, — попрятались по квартиркам, сидят себе тихонько, думают, их так-таки никто и не раскусит!»

Полная тишина подозрительна, неучастие — опасно. Вступив на стезю благонамеренности, необходимо выказать последнюю новой и обширной деятельностью — эту диспозицию втолковывает приятелю Глумов, предлагая пригласить в квартиру третье лицо, уже, кстати, интересовавшееся у дворника: «Скоро ли в 4‑м нумере революция буде?» (И здесь Щедрин не отступает от прозаической реальности своего времени. Трепетная подозрительность правительства все более распространялась, захватывая надзором, или, по щедринской терминологии, «статистикой», не только те слои общества, которые, хотя и молчаливо, но в достаточной степени последовательно сочувствовали нарастающему народническому движению, но и те, что испуганно жались, отстраняясь от всяких «контактов».)

— А может быть, не надо? — с робкой надеждой спрашивает недавний либерал.

— Надо! — твердо отвечает Глумов. Годить так годить! Пусть {98} все будет открыто в их жизни, сиречь в их квартире. Пусть «наблюдение наружное» сольется, так сказать, с «наблюдением внутренним». И третье лицо тут как тут. Уже за ломберным столом.

Валентин Никулин играет с нежнейшей очаровательностью. Он невесом, как «па» мазурки, которую непрерывно мурлычет. Движения его округлы, польская речь батистово ласкает слух. Он введен в действие как неизбежность. Она уже при нем, он тут хозяин. Этюд «игра в карты с Кшепшицюльским» сменяется этюдом «явление Ивана Тимофеевича». Начинается парад фантомов.

— Иван Тимофеевич обещал зайти самолично! — стоило Кшепшицюльскому произнести это, как поворотилось кресло, а на нем в мундире и жандармской каске восседал сам глава квартала. Этот сценический трюк был настолько подготовлен всем предыдущим, что не вызвал особого удивления. Подготовлен в том смысле, что «квартал» — или, лучше, скажем так: «КВАРТАЛ», — был поселен здесь уже ранее, еще до появления третьего лица. Они впустили его к себе в души, и он разлился в окружающем эфире в такой степени, что достаточно было легкого сгущения атмосферы, чтобы Иван Тимофеевич возник. «Самолично!» — подтвердил он, возникнув.

Иван Тимофеевич — это целая поэма. Увлекательнейшая и законченная система. Вот здесь Иван Тимофеевич начинается, а вот тут он заканчивается. У него ритм речи, который сам по себе социален и даже без содержания рождает ощущение этакой первородной включенности в пирамиду иерархической благопристойности. Сомнений быть не может: перед нами *порядок*, перед нами *столп*.

Приглядитесь к П. Щербакову — Ивану Тимофеевичу, прислушайтесь к нему. Из него что-то вещает, точно бы без его участия. Благородно, бархатно звучит его голос, порой в нем потрескивают громовые разрывы начальственного недовольства, некое утробное «Dies irae» — гнев господень.

Все, что говорит Иван Тимофеевич, приобретает у него характер основополагающих формул. Даже когда у себя, в Квартале, готовясь принять вновь обращенных, он дает залп со всех позиций своей начальственной гортани: «Балычка! Сижка! Белорыбицы!» — у него и это звучит как: «Православие! Самодержавие! Народность!» Так он уж устроен, Иван Тимофеевич, что ни скажет, все обращается в предписание.

— А с нас, между прочим, спрашивают! — и палец Ивана Тимофеевича тянется вверх. Но напрасно было бы думать — и это так очевидно в спектакле, — что невообразимо возвышенная инстанция, «господин частный пристав», освобожден от этой материи. Нет, напротив, и его палец, надо полагать, так же тянется вверх, и с него, между прочим, спрашивают‑с! Да еще как спрашивают. Однако не ждите, что, следуя по пути, начертанному одухотворенным перстом квартального, мы достигнем той конечной инстанции, с которой уже {99} не спрашивают, и что самый высший пристав, выезжающий из таинственных чертогов Зимнего дворца в черной лакированной карете, и есть вместилище конечной совершенной благопристойности. И там страх, и там служение все тому же высшему порядку, который однажды в образе какого-нибудь новоявленного Савонаролы-Победоносцева укажет самому властителю хрустящим в подагрическом суставе пальцем куда-то вверх: а с нас, между прочим, спрашивают! Круг замкнется. Была эпоха, когда самодержавный порядок становился явно сильнее его носителей. Это-то и изобразил Щедрин не только в образе квартального, но и в образе Квартала. Это-то вслед за Щедриным и изображает театр.

А за всем тем Иван Тимофеевич — человек земной и обделывает свои вполне земные делишки. Но, как ни странно, это совсем не разрушает его монументальной целостности. «Делишки» — это, знаете ли, как «арабески» в архитектурном орнаменте. Без «делишек» и колоннада полной благонамеренности как-то не выстраивается.

Появление Ивана Тимофеевича знаменовало собой окончание приуготовления к новому, последнему испытанию. Друзья приглашаются на «чашку чая» в Квартал. «Мысли испытывать будут» — так же невесомо, под мазурочку сообщает им Кшепшицюльский. Глумов начинает готовиться, его приятель впадает в транс, страх парализует его: минуй нас чаша сия!

Щедрин где-то сказал, что подхалимаж есть неистребимое стремление подчиненного казаться глупее своего начальника. В этом стремлении и проводит все дальнейшее путешествие по «стезе» герой Игоря Кваши. Инстинкт самосохранения, подстегиваемый страхом, гонит его во все ускоряющемся темпе. Он даже пропускает тот момент, когда друг его Глумов и «стезю» начинает использовать в личных видах.

Сцена испытания мыслей — переломная. И жизнь людей после нее пойдет по-другому, и спектакль изменит свой жанр. Оказавшись в Квартале, они более всего опасаются, как бы их не разъединили и не «раскололи» по одному. Жест Ивана Тимофеевича: прошу садиться! — отправляет их по разные стороны сцены. Но, как школьники за спиной учителя, они вновь соединяются. Заметив эту игру, Иван Тимофеевич снисходительно пропускает ее — пусть себе резвятся, сейчас мы их, голубчиков…

Само ехидство, идеолог Квартала, его мелкий бес — письмоводитель Прудентов и его здоровое начало, сама простота — брандмейстер Молодкин назначены испытывать мысли. Но поскольку уже все действие начинает переходить в жанр откровенного фарса, чтобы впоследствии закончиться оглушительным балаганом, этим двум фигурам может быть присвоено еще и отвлеченно сценическое обозначение: Прудентов — тенор, Молодкин — бас; Прудентов — легкая пташечка, Молодкин — прямодушный медведь. А по цирковому: {100} Прудентов работает в воздухе, Молодкин — в партере. Артисты А. Леонтьев и Р. Суховерко эту расстановку выдерживают.

— Ну‑с, что вы, господа, скажете насчет бессмертия души? — начинает Прудентов, закинув ногу на ногу. (Совершенно законченный этюд создает в этой роли А. Леонтьев.)

— Никакой я души не видал, — попросту режет Молодкин, — а чего не видел, того не знаю!

— А вы, господа, каких об этом предмете мнений придерживаетесь? — обращается Прудентов, пуская дым из трубки, к «экзаменующимся».

Провокационная ситуация создана. Наступает критический миг. Энтузиаст открывает рот, но из этого отверстия ничего, кроме «гм… душа… она…», не вылетает. Не может, не привык к однозначности. Его речевой аппарат натренирован на «рассуждениях», на «раздумьях вслух». Дело берет в свои руки лидер. Глумов начинает твердо:

— Для того чтобы решить этот вопрос совершенно правильно, необходимо прежде всего обратиться к источникам. А именно, если имеется в виду статья закона или хотя начальственное предписание…

Услышав эту музыку, Иван Тимофеевич расцветает — пошли формулы, речь для него обрела смысл. Но дальше — больше. Прудентов уже задает следующий вопрос о том, какая из двух ныне действующих систем образования, классическая или реальная, для юношества наиболее полезна и с обстоятельствами настоящего времени сходственна? Глумов, поняв, что он оседлал коня, перекрывая раздумчивое мычание своего партнера, переходит в наступление и чеканит:

— Откровенно признаюсь вам, господа, что я даже не понимаю вашего вопроса, — проницательно смотрит он на экзаменаторов. Герой Гафта слегка издевается, понимая, что уже может себе это позволить: нехорошо, господа, на ответственных местах сидите, а о двух системах заговорили, нехорошо. Мне, штатскому, вас учить приходится! — Никаких я двух систем образования не знаю. — Щедрин, а вслед за ним и актер, ударяют на слове «двух». — А знаю только одну!

То есть ту, как можно уже догадаться, которая воспоследует в результате начальственных предписаний.

И снова музыка знакомого лексикона затопляет сердце Ивана Тимофеевича. Мой, мой язык! — молчаливо радуется он. Вот он, пароль благонадежности! Киплинговский Маугли, встречаясь с незнакомыми зверями, как известно, произносил заветное слово, после которого звери его не трогали. Мы одной крови, ты и я, — означало оно. То же самое означают здесь формулы Глумова. *Свой*, узнаю *своего*! — ликует Иван Тимофеевич, — по языку, по способу мышления, {101} по приверженности к *одному*, по ненависти ко всяким *множествам*, по родной мне высокой ограниченности, по простоте, по здоровью, наконец. И, в восторге от того, что не ошибся, не в силах сдержать чувств, Иван Тимофеевич кричит: «Браво!»

Итак, все прощено — и недавняя их подозрительная тихость и давние громкие восторги по поводу преобразований.

«Пардон общий!!» — возглашает глава Квартала, выйдя на середину.

Они приняты, допущены! Глумовский приятель, недавний энтузиаст, хочет даже в знак благодарности по-собачьи лизнуть Ивана Тимофеевича, не подозревая, что его ждут новые испытания. Глумов, как «интеллектуальная» часть дуэта недавних либералов, будет употреблен по письменной части, ему доверят разработку «Устава благопристойности». Его друг, выказавший слабину, подготовляется Иваном Тимофеевичем к «делишкам», без которых, как мы уже имели случай заметить, не может быть закончено возведение здания совершенной благопристойности.

(И снова Щедрин верен реальностям общественного быта восьмидесятых годов. Всякого рода законодательные «проекты», различные «предположения» о возможности неких комиссий, куда позволено будет даже выбрать заранее для того назначенных представителей дворянства, и прочее в том же роде вызывали язвительный скепсис великого сатирика. Кроме упрочения абсолютной власти, эти плоды кабинетной мысли ничего не несли. Щедрин это отлично видел. Обрисовывая в «Современной идиллии» всякого рода «делишки», он отмечал и повсеместное породнение административного аппарата с капиталом. Купец Парамонов становился, так сказать, теневым хозяином Квартала. Щедрин заметил и неписаное, но твердо укоренившееся «нравственное» правило системы, для всех звеньев охранительной сети империи принадлежность к «делишкам», а проще говоря, к уголовщине, все более служила гарантией от политических заблуждений. Читатель помнит цитированные нами вначале донесения из фондов охранки. В страхе перед малейшим политическим протестом государство как бы молчаливо предпочитало уголовников, полагая их занятия своеобразным аттестатом политической благонадежности.

Короче говоря, разворовывание государства царизм предпочитал его малейшему преобразованию. Вот откуда формула, провозглашаемая героями «Современной идиллии», вышедшими на «стезю благонамеренности»: «да защитит нас кодекс уголовный от притязаний кодекса уголовно-политического!»)

Следующая за всем этим часть спектакля драматургически менее цельна. Деятельная благонамеренность представлена в виде сцен то фарсовых, то буффонных и изображает собой вольное шествие героев по ту сторону от «черты подозрений».

{102} Но и здесь есть свои горести. Желая потрафить Ануфрию Петровичу Парамонову, благодетелю и миллионщику, Иван Тимофеевич между делами по Кварталу устраивает фиктивный брак «парамоновской штучке» Фаинушке. По его раскладке, роль фиктивного супруга должен сыграть глумовский друг-приятель. На него легче нажать. Причем у Ивана Тимофеевича так хорошо все получается, что и эти «делишки» в его устах выглядят делами государственными. И если звездный час Глумова был в сцене испытания мыслей, то «Рубикон» его друга настал здесь, сейчас…

Понимая, к какой роли его готовят, он хочет возразить, но не может. Его удерживает привычная сила социального подчинения, он не может, физически не может возразить начальству. Порывается, вот‑вот возразит и… не может. Он призывает (разумеется, про себя) громы небесные на голову Ивана Тимофеевича. Он тонет, не знает, что делать, за что схватиться, вот сейчас, вот сейчас его не станет. Оказывается, до этого в душе своей он еще *был*. Он даже не подозревал, что это в нем еще живо, он был уверен, что превратился. Последний танец сопротивления либерала, последняя попытка сохранить микроскопическую частицу достоинства — «вокруг налоя меня не поведут! Нет, не поведут!» Он просит, лижет, он пропадает. Если раньше Игорь Кваша играл процесс обесчеловечивания своего героя, то здесь он играет, если можно так сказать, «особачивание» человека. (Вспомним вторую, условно-театральную систему типов спектакля.)

Начинается апогей отчаяния либерала, спасающего призрачное «нечто», то, чего у него уже не осталось. Тем безумнее — спасающего. Актер откровенно и блистательно играет собачонку, прыгающую на задних лапках вокруг хозяина и выпрашивающую у него кусок. Этот сумасшедший собачий танец он сопровождает огромным монологом, долженствующим подавить нервическим словоизвержением всякую попытку начальства возражать. Он знает, что, если даже на секунду прервет этот словесный ураган, начальство может опомниться. В жутком страхе от того, что он наделал, не в силах остановиться перед другим страхом — возмездия, он прыгает и говорит, прыгает и говорит, прыгает и говорит. Верноподданнический катарсис! Жутковатая картина распада личности.

Среди сильных образов, созданных актером в последние годы, эта сцена — выдающийся образец искусства.

И вот после этого-то эпизода лидерство в спектакле перехватывает Балалайкин — Олег Табаков, превращая на некоторое время всех остальных и в самом деле в «и Ко», как это сказано в названии. Балалайкин взращен Кварталом. Балалайкин — его абсолютная свобода! Известно, всякое безобразие должно свое приличие иметь! Балалайкин — безобразие, лишенное приличия. Вернее, и приличие превративший в безобразие. С пеленок владея «кодексом благопристойности», {103} он делает с ним что хочет. Дабы показать свою виртуозность (все могу!), он даже политику себе припишет для красного словца, для объемности автопортрета. А коли его в измене отечеству уличат, он тут же эту политику так повернет, что и измена на пользу отечеству обратится.

Табаков играет фейерверочно, в откровенно импровизационной манере. В своей буффонаде он проходит по грани, его выручает неиссякаемое сценическое обаяние. Порой это буффонада изысканная, порой — грубая, с отрыжкой, сыплющимися крошками и таким каскадом приемов, что и описать невозможно.

Табакову доступна клоунада на пуантах — это и есть тот стиль, который представляет нам Балалайкина в принятой системе ценностей. Балалайкин, подсчитывающий рыночную стоимость парамоновской «штучки», Балалайкин, разоблаченный в том, что женат, и на мгновение с горечью вспомнивший о восьми своих дочерях. Балалайкин, ведомый за шиворот к свадебному столу, одним словом, Балалайкин с некоторым контрапунктом — вот образ из этого спектакля![[6]](#footnote-7)

Спектакль завершается каскадом фантомов.

В приемной Балалайкина появится Очищенный (А. Вокач), полуводевильный-полудраматический персонаж, бывший тапер из заведения Дарьи Семеновны. Его функции — подчеркнуть нечистоплотность, тошнотворность «деятельной благопристойности». Он преуспеет в этой своей функции, вызвав крик души Глумова — «воняет!» Но один раз, словно внезапно перейдя в лагерь автора, он даст серьезную и трагическую характеристику бытия, похожую на «селянку в Малоярославском трактире». А в доме Фаинушки нас ждет ее метрдотель и фаворит «странствующий полководец» Редедя, тип из буффонного, балаганного начала представления. А. Мягков создает почти цирковой этюд. По просматривающейся условно-театральной системе — это «рыжий» спектакля. Его не следует впрямую сравнивать с Редедей романа. Там в этом образе Щедриным развернуто {104} сатирическое изображение так называемой «восточной политики» царизма. В спектакле, изображающем лишь петербургские сцены, идейный смысл которых — превращение двух либералов, — Редеде отведена роль некоего комического монстра. Пластическое мастерство Андрея Мягкова в этой роли отменно.

Мы познакомимся и с самой Фаинушкой (Н. Дорошина). Функция ее — продемонстрировать и под длинным платьем свои стройные ножки. Это она делает непринужденно, мимоходом, чем окончательно подвигает Глумова пойти на содержание к ней, содержанке, сиречь к необратимому «превращению».

Здесь, наконец, мы впервые увидим и кошелек Квартала — Ануфрия Петровича Парамонова, для произнесения единственного слова которого — «голуби, голуби» — В. Тульчинский нашел точную интонацию.

Но все эти типы, повторим, — не более чем маски, литературные фантомы, обратившиеся в некую дурно пахнущую консистенцию, в которой оказались два недавние «прогрессиста», вступившие на «стезю деятельной благонамеренности».

Но если один из них без колебаний вошел туда, куда никакие подозрения в чистоте его намерений за ним не последуют, то второй в финале спектакля, стоя под лучом прожектора, заканчивает уже на трагической ноте свой конферанс, резко сбивая овладевшую было нами водевильную стихию: «Оба мы одновременно перепоясались на один и тот же подвиг, и вот я стою еще в самом начале пути, а он не только дошел до конца, но даже получил квартиру с отоплением… А я должен весь процесс мучительного оподления проделать сначала и по порядку; я должен на всякий свой шаг представить доказательство и оправдательный документ, и все это для того, чтобы получить в результате даже не усыновление, а только снисходительно брошенное разрешение: живи!»

В глазах его слезы.

Так что же современного, спросите вы, в этой театральной «Современной идиллии», на фронтоне сцены которой — горьковские слова о том, что без Салтыкова-Щедрина невозможно понять историю России в девятнадцатом веке?

Современны эти слезы — ответим мы, ибо в этот момент актер покидает свой образ, и до нас доходят мука и страсть ума и сердца великого сатирика, его любовь к отечеству и истинная забота о нем. Салтыков-Щедрин есть положительный и, если хотите, идеальный герой этого спектакля.

## **{****105}** Большой круг![[7]](#footnote-8)

«… Таких легкомысленных людей… таких неделовых, странных, я еще не встречал» (Лопахин)

«… А на самом деле ничего нет, все как сон…» (Варя)

«Grand rond balancez!»[[8]](#footnote-9) (Симеонов-Пищик)

Первое впечатление: диссонанс, мозаика осколков. В мебели и в том, что на стенах, — интимное, душевное, — присутствие ушедших людей ушедшего времени. А вся декорация холодная, осколочная, составленная из знакомых частей усадебного интерьера, но соединенных в ином против реальности порядке. Точно нас быстро прогнали по незнакомому дому, и теперь мы поспешно, боясь забыть, восстанавливаем в памяти его вид… Был дом, был прекрасный белый дом, помещичий ампир первой четверти прошлого века. Вещи, сделанные еще крепостными потомственными мастерами, ровесниками родителей Фирса, например шкаф, который Гаев принимает за живое существо, и вещи городские, входившие вместе с веком, постепенно.

На стенах портреты, картины маслом, миниатюры — каждая в своей раме, рамочке, отчего стены в таких домах с характером, точно люди. А некоторые рамки пусты — запустение.

Теперь вообразите, что все это разрезали на части, потом вдруг быстро собрали и многое не попало в свое место. Поэтому одна стена видна из-за другой, а терраса переходит в детскую совсем не как «в натуре», а там, глядишь, открывается гостиная, а там какой-то переход, ступени и, внезапно, одинокая колонна — воспоминание о парковой «Аркадии» в русском заросшем саду. И множество еще мест, проходов, коридоров наплывает, точно в болезненном воображении, торопящемся насытиться всем этим, наглотаться, потому что вот‑вот это уйдет, исчезнет… Так, может быть, Любовь Андреевна Раневская «составляла» в памяти свой дом там, в Париже, на уютном пятом этаже, дом, казавшийся ей последним прибежищем в крушениях ее женской судьбы. Не оставляет мысль, что декорация художника И. Иванова как бы плод чьего-то воображения, скажем, той же Раневской, что все это словно бы вращается, когда недвижно, и обретает неожиданную устойчивость, когда вращается.

{106} В музыке, открывающей спектакль, звуки под стать декорации: барабаны, взрывы, гроза, звон колокольцев. Аккорды резкие, жесткие и вместе с тем какие-то хрупкие. Потом возникает одна длинная нота…

Одна нота сосредоточивает нас и в декорации. Ветви. Осенью, когда опадают листья, тонкие, мелко изломанные ветки вишневых деревьев образуют черную решетку, нудную, как мелкий дождик, «совсем некрасивую», «корявую», как со свойственной ему точностью сказал Бунин. И эта «корявость» здесь есть. Художник подчеркивает сухое, нецветущее, в то время как за окном, как и положено, мелким белым цветом цветет вишневый сад и утреннее майское солнце наносит на стены свои блеклые мазки.

Ветви всюду. Возле потолка, посредине стены, на колонне… Они действуют, эти назойливые черные прутья, украшают и раздражают — в зависимости от ассоциаций и нервов зрителя. Они присутствуют — вот что важно! Как важно и то, что они — не «натура». Они — нечто. Это становится очевидным, когда замечаешь, что одна ветвь, изогнувшись, прошла сквозь стенные часы… Становится страшно, даже неприятно. Что это? Метастазы какие-то, как сказал кто-то. А ведь метко! А что такое сам «реальный» вишневый сад для этих вот людей? Не плодоносящий, никчемный. Знак нетленной красоты? Привычка? Традиция? А может быть, опухоль, мешающая их здоровой жизни?

Но на это нам и должно ответить то, что произойдет.

### 1

… Светает, и наплывы продолжаются. Белые тени люстр на сером фетровом фоне. Холодно. И вдруг вразнобой начинают бить часы. Их много в этом доме. Хотя и невидимые, они сгрудились, сбежались где-то вместе. Вот с кукушкой, дискант, тенор, вот солидный бас, тяжелый бой напольных, древних. Символ? да, и весьма прозрачный. Время разбежалось, у каждого свое. (Многие мотивы в этом спектакле предлагают себя сразу, не стесняются наглядности.) Кто-то сидит в кресле с высокой спинкой, нам не видно, лишь белая тонкая рука на подлокотнике. Сидящий засыпает, и книга падает на пол. От ее падения спящий просыпается, потягивается, его руки длинными пальцами обнимают спинку кресла, прохаживаются по ней, потом жадно ощупывают. Символ? да, и не слишком сложный. У Лопахина загребущие руки.

— Я-то хорош… Сидя уснул. Досада… Хоть бы ты меня разбудила.

У Чехова эти слова Ермолай Алексеевич произносит, входя в комнату. Здесь он сперва показывает, как это он сидя уснул. Может быть, такая наглядность входит в режиссерские намерения? Дальнейшее {107} течение спектакля показывает, что входит. Но и сами режиссерские намерения наглядны, демонстративны.

Появилась Дуняша, существо нежное, деликатное, стеклянно-кукольное и… живое. Т. Колесникова играет почти что манекен «кисейная барышня». Так и видятся ямочки на щеках, туфельки с бантиками и чувства такие тонкие, такие благородные, что приторно на нее смотреть. Без пяти минут Коломбина из рождественской елочной коробки с обаянием гулкой от пустоты хорошенькой головки. Так и проходит она в спектакле, не видящая ничего, не слышащая ничего, кроме своего «внутреннего голоса», который приказывает ей полюбить, полюбить, полюбить…

Появляется Епиходов, фигура, обычно несущая флаг комедии даже в самых серьезных постановках. Здесь Семен Пантелеевич Епиходов несет флаг комедии-буфф. О нем не скажешь элегически грустно: «Епиходов идет». Кажется, в спектакле пушкинцев этой знаменитой, дважды повторенной фразы Раневская и Лия и не произносят, а если и произносят, то столь обыденно, без «значения», что память ее не сохраняет.

Тут Епиходов не идет — походкой его способ передвижения не назовешь. Это что-то до изумления странное. Рисунок, который взял Э. Романов, сложен, виртуозен, жест его ломок, причудлив. Все его члены пришли в полное расстройство. Округлых движений он не признает — только угловатые. Припомните первое епиходовское объявление: «… Позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности». Замените здесь слово «скрипят» словом «жмут», да вообразите себе, что сапоги эти номера на три, на четыре меньше епиходовской ступни, и вы представите его передвижение, более того — способ его существования. А как он говорит! Слова расползлись из его фраз, паузы вонзились между ними, как им того хотелось, говорящего не спросясь. И не «двадцать два», а сто двадцать два у него несчастья, а вернее сказать, — одно-единственное, непрерывное. Он не «натыкается на стул, который падает» (как указано в ремарке), — он зацепляется за скатерть и летит на пол вверх тормашками, увлекая за собой все, что на столе. Он не «играет на гитаре и поет» романс «Что мне до шумного света», он опасливо подкрадывается к инструменту из-за спинки кресла, как к предмету одушевленному, и щиплет его, тотчас отскакивая. Звук, который он извлекает из этой «мандолины», никак нельзя назвать аккордом, как и то, что вырывается из его груди, — пением…

Он показывает револьвер оторопевшим Яше и Дуняше, не вынимая его, а поворачиваясь к ним спиной и натягивая брюки в области заднего кармана, отчего они смешно оттопыриваются. А потом {108} револьвер вдруг выпадает из кармана в самое неподходящее время. Палкой своей он защемляется за дверь каким-то замысловатым образом, а в финале, выходя из комнаты, вместо того чтобы выйти в двери, поворачивается и… взбегает по стремянке. Одним словом, это буфф, клоунада, крайнее заострение, как будто бы и невозможное в драме, незаконное, неприличное. Все так, если бы не печальный взгляд затравленного зверька, не бегающие в агрессивном отчаянии глазки словно нюхающего воздух Епиходова. Что-то в облике его мелькнет вдруг горькое, детское, от того мальчишки, который как белая ворона среди сверстников. А потом опять бравада. Епиходов восторженно и непонятно объясняет себя. Он вдохновенен на своих «полусогнутых». Епиходову важно высказаться, он никого не слышит.

Приехали! Приехали! Музыка. И… закрутилось все, ожил дом. Они идут по круглой анфиладе — Раневская, Лия, Шарлотта, Варя, Симеонов-Пищик и другие. Суета приезда, дом вращается. Осколки начинают склеиваться в наших глазах, обретать очертания, как на картинах импрессионистов. А они все идут в ворохе восклицаний, а сцена все вращается, словно этот дом — проходной, как проходными бывают дворы, и они хотят пройти его поскорее. Но дом остановился. Теперь движение продолжается в словах Раневской («Я не могу усидеть, не в состоянии…»).

Она ходит, вспоминает. Какая неожиданная Раневская!

Кто она? Что она? Прежде всего она женщина еще в полной своей женской силе. Если она и грустит о том, что миновало, то с тайной, но плохо скрываемой надеждой, что миновало для нее еще не все. У Любови Андреевны Раневской, как играет ее Н. Ургант, что-то и впереди, пусть даже это последний ее карнавал, там, в Париже. Бежала она оттуда вполне искренне (да и деньги кончились!). Искренне верит, что ее место здесь, на родине, возле дочери, возле вишневого сада. Но смотришь на эту Раневскую и думаешь: а не явись дочь Аня в Париж, нашла бы она в себе силы уехать? Не переселилась бы с пятого этажа в мансарду, под самую крышу?

Есть глубокие женские натуры, они все время видят себя со стороны. Со стороны жалеют себя, любуются собой или же бывают недовольны. Испытывая горе, они видят себя в горе. Рискуя выразиться на языке тогдашней второсортной мелодрамы, следовало бы сказать: они актрисы в театре своей жизни! Они беззащитны в своей женской непосредственности, прелестны в ней. Поверхностны? О нет, никогда! У них инстинкт жизни, жажда ее, женская стойкость к обстоятельствам. Черствы? Нет, тут иное! Богом, природой данный иммунитет.

{109} — А без тебя тут няня умерла.

— Да, царство небесное. Мне писали.

А в чеховской ремарке «садится и пьет кофе». Как естественно это делает парижанка Любовь Андреевна Раневская в исполнении Н. Ургант! Она пьет кофе, а капризные, поэтические фразы словно выкатываются из ее рта. У нее грудной, глубокий голос.

— Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. *(Сквозь слезы.)* Однако же надо пить кофе.

Я люблю родину… Однако же надо пить кофе… Все у Любови Андреевны душевно. Это не в осуждение Раневской, — просто она пребывает в приподнятом состоянии, ощущает внутри себя неистребимый ток жизни, подчиняется ему, плывет по его течению. Куда-то вынесет…

Известно, в «Вишневом саде» Чехов особенно подчеркивал соседство высокого и низкого, смешного и трагического. Режиссер и актриса стремятся дать трагикомическое рельефно. Новая жизнь и в самом деле начинается среди поиска калош, привычка к кофе не мешает любви к родине.

Чуть ли не у каждого персонажа в этом спектакле есть как бы сжатая формула образа, заключенная в одной его реплике или в словах о нем других. Это трамплин, откуда начинается заострение. Нередко это выглядит слишком жирно, с нажимом, для Чехова, пожалуй, прямолинейно, а оттого скучно.

У героини Ургант читаешь прежнюю жизнь, видишь женскую природу, не формулу.

Как жила ее Раневская до бегства во Францию.

Муж, не дворянин — присяжный поверенный, умер от шампанского. И она была рядом с мужем. И с шампанским. Страдала от мужниной пошлости и невольно заражалась ею.

— Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Актрисы, играющие Раневскую, нередко так произносили это «прошлое», что зрители относили его лишь к полумифическому «Парижу» и полагали, что сама Раневская считает свое прошлое «ужасным». У этой Раневской прошлое началось рано, как только почувствовала себя женщиной. Уже тогда она спешила жить. У нее оказалось от природы поставленное легкое дыхание, что присуще бунинской Оле Мещерской.

— Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги.

Задолго, задолго до замужества не знала она удержу!

— … Он страшно пил, — и на несчастье я полюбила другого, сошлась…

Это ведь не после смерти мужа полюбила другого, это во время {110} его пьянства. Тонко и смело исповедуется Раневская. А потом дача возле Ментоны, потом Париж…

Мамин Париж в рассказе Ани играет здесь важную роль, такую же, как в жизни Раневской. Она туда не съездила, она там жила полной и бурной жизнью. Пятый этаж! Это ведь не бельэтаж, не третий! Это пятый, в тогдашнем Париже чуть ли не самый высокий. «… У нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено…». Любовь Андреевна берет папиросу полными губами, выкрашенными ярко-красной помадой.

И что это за французы? И что это за дамы? А патер с книжкой? Ведь это, должно быть, пастырь случайного общества, где парижская богема объединилась с модными тогда в русских светских кругах домашними проповедями.

Мамин Париж! И Раневская посреди всего этого, уже захваченная французским полусветом. В облике ее, в манерах появилось что-то от дам Тулуз-Лотрека, вот даже смелый туалет — роскошные, огненно-рыжие взбитые волосы, красное бархатное платье, большой муаровый черный бант, шляпа с широкими полями. «По-парижскому», как говорит Симеонов-Пищик. И при всем том чисто русская открытая поэтическая восторженность. «Шкапик мой родной… Столик мой». И целует, целует, целует и шкапик и столик. Движения ее быстры, гибки. Она вся в этой минуте, отдается нахлынувшему чувству, чтобы тотчас же обратиться к другому. Одно впечатление ее возбуждает, другое не затрагивает вовсе. Она прелестно-эгоистично переживает свой приезд как вновь наполнившую ее перемену…

Но тут я слышу критические голоса: помилуйте, но актриса… Какая же она аристократка?! Возможно ли увидеть в ней женщину, воспитанную в дворянском гнезде, пусть оскудевшем! Ведь у актрисы нет данных для этого, ее душевная конституция противоречит, не согласуется, шокирует, наконец! Как не вспомнить поэта:

«Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar (Не могу…
Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме…)
Но обращаюсь к нашей даме».

Давно «переведено» это слово (несколько иначе, чем предполагал поэт, — просто вошло в наш язык).

Обращаясь к Раневской — Ургант, критики, надо полагать, найдут {111} в ней вульгарность и недостаточное благородство жеста. Может быть, может быть… Но есть, знаете ли, что-то трагикомическое в самих заботах об этнографической подлинности наших сценических дворян. И когда приходится слышать в критических схватках этакое сакраментальное: ну какой же он граф! — так и кажется, что сама история улыбается в эту минуту. Аристократы ушли из жизни. Осталась сценическая традиция их изображения. Она слабеет и видоизменяется с каждым актерским поколением, которое всегда плоть от плоти своих современников. И, конечно же, диалектика здесь в том, что тот, кто на сцене кажется нам «настоящим» бароном, нередко столь же далек от подлинника, как и тот, кто кажется «ненастоящим». Василий Иванович Качалов был хроникально достоверным в горьковском «Дне» не потому, что ходил в ночлежку изучать опустившегося барона (это ведь для внешней характерности только!), а потому, что в жизни его окружали не опустившиеся и совсем не обедневшие «столбовые» разных титулов и чинов. И сам он был человеком своего времени. Никто уж не сыграет столь достоверно настоящего барона, хотя вполне возможно, что роль в горьковской пьесе кто-то сыграет и не хуже. Кстати сказать, отметку за достоверность выставляли Качалову не мы, родившиеся после революции, а те, кого он изображал. Так же, как те, кого изображал на сцене Малого театра Пров Садовский, слезами и подношениями свидетельствовали точность его портретов.

Сегодняшний театр, представляющий людей ушедших эпох, имеет сложную систему критериев верности. Они находятся в сфере историко-философского осмысления прошлого и диалектического соотношения его с нынешним днем. Этнографически-материальные признаки, если можно так сказать, не решающие среди этих критериев.

Был спектакль, где актриса, видимо, вняв советам по части «аристократизации манер» — а в таких советах, как известно, недостатка не бывает, — попыталась их срочно приобрести. Увы, ничего хорошего из этого не вышло.

Ну какая же она аристократка? Не знаю, не знаю! Куда серьезнее отметить, сколько в ней чеховского, трогающего нас. При своем появлении ее Раневская становится центром спектакля, ее душевная жизнь, чуть виноватая улыбка собирают на себя внимание зрительного зала. Даже когда ее нет в сцене.

Происходит это так. Случается — она в другой комнате, на втором плане. Мы видим ее в проходе между стеснившимися стенами, у стола, раскладывающей пасьянс. Мягкий свет вечерней лампы освещает ее лицо. А на сцене Лия и Варя говорят свое. В другой раз она поет «Утро туманное…», а на сцене Шарлотта рассказывает о себе ничего не слышащему Фирсу, а Фирс вспоминает юность. Как убили на его глазах человека, как сидел два года в остроге {112} (в спектакле восстановлен этот рассказ из первого варианта пьесы). А Любовь Андреевна все поет: «утро седое…». Поет так долго, что это уже не романс только, а нечто бóльшее, имеющее отношение к жизни двух случайно встретившихся одиноких, заброшенных людей.

Порой мы видим Раневскую в кресле, в профиль к нам, почти спиной. Поза ее — само ожидание: что-то будет… что-то будет. Она вслушивается в себя, живет своей внутренней музыкой. Такие проходные эпизоды похожи на параллельный монтаж в кино, когда настроение создается необязательностью соседнего кадра, в котором где-то рядом с главным действием течет жизнь в обыденных своих формах.

А первым появился Лопахин. Если помните, спящим в кресле. Он строен, прям, напорист. В движениях груб. Костюм от хорошего портного. Усы, борода, шевелюра университетского оратора, интеллигентного народника. Лицо тонкое, нервное. Лопахинская самоаттестация как «свиного рыла», скорее, кокетство Ермолая Алексеевича, а его хамоватость выглядит больше демонстрацией или следствием избыточной энергии, нежели плодом социального происхождения.

Лопахин, каким его играет Ю. Родионов, взволнован предстоящей встречей. Но, кажется, больше оттого, что сейчас осуществится возможность изложить наконец план спасения имения, который он обдумывал все эти дни. Он мыслит житейски, он практик — ведь не для прекрасных же воспоминаний возвращается сюда Любовь Андреевна! Назначены торги.

А как же с прекрасными воспоминаниями самого Лопахина, которому так хотелось сказать кумиру своей юности «что-нибудь очень приятное и веселое?» Ведь в его воображении — прелестная, молоденькая, худенькая Любовь Андреевна, предмет влюбленности маленького мужичка, завороженного ее «удивительными трогательными глазами». Какая она теперь? Узнает ли его? Ведь вот‑вот она войдет. Дуняша рядом лопочет: «Я сейчас упаду… Ах, упаду!» Лопахин не упадет, но сердце-то его бьется!

В герое Родионова ничего этого нет, лирика ему мало свойственна, хотя в размашистости натуры ему и не откажешь. Вот только размашистость эта, как и его перепляс после покупки имения, напоминают кураж Егора Булычова. А Лопахин не Егор Булычов с его определенностью, судьбой, разочарованием в собственном классе. Он — другое, так сказать, представитель «первоначального накопления», выросший среди запахов дворянского увядания. Артист не попадает тут в авторскую интонацию. Разве что однажды, когда Петя Трофимов скажет о его тонкой душе, Лопахин на секунду {113} расчувствуется и прижмет «вечного студента» к груди. Он сосредоточен на одной идее: «Время не ждет!» Времени у него нет, он в Харьков едет. Кажется, постоянно в Харьков едет. Отчетливо выговаривая, громким, резким голосом излагает свой план: «Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги…» — и так же решительно и жестко: «… но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть… Вот мой проект». И «моя дорогая» и «спите себе спокойно» в речи этого Лопахина вроде «милостивого государя».

А ведь Ермолай Алексеевич любит ее «больше, чем родную», уже не по воспоминаниям. Сейчас увидел и любит. И кто знает, почему он так и не сделал в эти четыре месяца предложения Варе.

А в самом деле, почему? А потому, что не сделал и все тут — такова жизнь! Чеховский Лопахин естественно уходит от ответа. При всей решительности своих действий он женствен, ему тоска свойственна. От родионовского Лопахина ждешь ответа однозначного. Так почему же не женился? Постеснялся сделать предложение. Другого ответа актер не дает.

### 2

Но с какой же несчастной минуты стало ясно, что вишневый сад будет продан и его не спасти? И так ли уж несчастна эта минута?

В имении Раневской в те четыре месяца, что прожила она в нем, не только ничего не делают для спасения вишневого сада, но, напротив того, кажется, делают все, чтобы он был продан. Это наглядно в спектакле, но наглядно и то, что не в саде смысл происходящего и далеко не все поэтические мотивы связаны с ним у его владелицы. Если Любовь Андреевна говорит о нем, как о единственной достопримечательности губернии, то это скорее с детства усвоенное и ставшее стереотипом убеждение, нежели живое чувство.

… Минута эта наступает в спектакле пушкинцев рано. Тотчас же после того, как Лопахин предлагает свой план, даже в то самое время, как он его предлагает. «Решайтесь же! — восклицает Ермолай Алексеевич. — Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет». Но тут его перебивает глухой Фирс: «В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили…» И все более уверенно и торжествующе, как об основе жизни: «… и, бывало… И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков… И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая… Способ тогда знали…» Фирс — Толубеев произносит это, как пророк забытые скрижали. Вздохнув, Раневская говорит: «А где же теперь этот способ?»

Не Фирсу говорит, даже не Лопахину — себе!

Н. Ургант делает здесь чистую паузу. Любовь Андреевна Раневская {114} первый раз по возвращении в имение уходит в себя, в свои воспоминания, на глазах ее слезы, перед ее внутренним взором тот «способ жить», та жизнь, что была душистой, сочной, полной, когда не надо было выслушивать пошлых планов. Потерян способ жить. По сравнению с этой потерей все мелко, нереально. Лопахин продолжает говорить, но она не слышит. До нее доносится откуда-то извне: «До сих пор в деревне были только господа и мужики…» Она морщится от досады: ах, он все свое!

Способ жить потерян. С высоты этого горестного открытия остальное для Раневской уже не существенно. Начинается ее безмолвное движение с ускоряющимся ходом событий. Таков первый перелом в ее душе и первый контрапункт спектакля.

Две фигуры являются, чтобы продолжить комедию-буфф. Отвратительное соединение комического и абсурдного — лакей Яша и симпатичное — Симеонов-Пищик.

С. Сытник дает лицо скульптурное. Реальность грубой плоти и плавная протяженность ритма. Хам в замедленной съемке! От этого Яшино хамство выглядит гиперболически. Гаев одевается естественно импозантно, Лопахин — подчеркнуто ново. Яша — «с иголочки», блистательно. Манекен «comme il faut». Держит спину. Лоснящийся от ухода скакун. Редкий, паскудный смешок, «аристократический» голос. Любимое «огурчик» в адрес Дуняши падает из его ротика, как барское «дуплет в середину». Но верх Яшиного «самовыражения» — прилагательное «безнравственный» (это словцо из господского лексикона ему особенно нравится). «Безнравственный» — произносит он раскатисто на «р», обращая его и к дуняшиной любви, и к родной стране, и к своему народу. Монументальное чувство превосходства позволяет ему обходиться совсем без мозгов. Лакей по душе (должности он как раз почти не исполняет), достигший вершин самоуважения.

Однако Яша не был бы от комедии-буфф, не обладай он, наподобие Епиходова, выходами в свою буффонаду.

Перед лицом горничной происходит турнир Яши и Епиходова. Когда конторщик, кружа вокруг «мандолины», пытается спеть свою «серенаду», Яша, пропустив несколько епиходовских «фиоритур», «заманивая противника», внезапно берет одну жуткую ноту и победно тянет и тянет ее, превосходя всякие человеческие возможности.

В атмосфере спектакля такой Яша — важное звено, своей неподвижностью он даже цементирует его. Но он живой тип, ничто человеческое ему не чуждо: шампанское пьет торопясь, разливая рюмки, слюняво захлебываясь; на колени перед Раневской, умоляя взять его за границу, падает резво. Вот разве мелким жуликом, {115} крадущим кошелек хозяйки, изображать его не следовало. Чехов недаром поставил ремарку: «Отдает Любови Андреевне кошелек». Яша выше кошелька. Он выше всех!

Борис Борисович Симеонов-Пищик (Г. Колосов) лицо, напротив, страдательное. Знает «одну, но пламенную страсть». Она же его идея фикс, «мания преследования» и тому подобное. Достать деньги для уплаты процентов! Его душераздирающий крик: «Очаровательная, все-таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас!» — звучит ревом затравленного доброго зверя. В отличие от владельцев вишневого сада, ничего не делающих для его спасения, Пищик готов свою землю отдать подо что угодно, под железную дорогу, под глиняный карьер, правительству, англичанам, черту, дьяволу! А толк один. Он на краю гибели. Артист играет милую косматую пузатую лошаденку, вечно бегущую куда-то. Олицетворение бессмысленной деятельности. Его одышка — предсмертное дыхание. Он сам это знает. Маленький, кругленький, загнанный — он жалок и смешон.

Короткое второе действие в спектакле соединено с первым. Собрание обитателей имения происходит не в поле, куда Чехов вывел их всех, как на «лобное место» или на эстраду для кругового обозрения, а где-то возле дома или в чаще сада у полуразрушенной ротонды. Здесь происходит арлекинада Епиходова. Здесь начинается отрешенное раздумье о себе Шарлотты, чтобы в следующем акте вылиться в какую-то хореографическую исповедь. Здесь Лопахин продолжает убеждать Раневскую и Гаева принять его план. Здесь каждый «излагает себя». Увы, сцена эта страдает аритмией. Нагнетается тишина. Кажется, слышно, как бабочка пролетит. Но мгновения, когда застыла жизнь этих людей, соседствуют с мертвыми паузами, когда ничего не происходит на сцене.

Из неподвижного «эфира» вырываются два монолога — Раневской и Пети. И не знаю, почему, но им аккомпанируют две небольшие вещицы — пустая, прислоненная к балюстраде золоченая рама и стоящая возле игрушечная лошадка. Лошадка — сын Гриша, казалось бы, прямая ассоциация. Золоченая пустая рама символизирует все то же запустение. Но от соединения этих двух предметов неожиданно возникает эхо прошлых потерь, еще не испытанная боль, предчувствие…

Раневская начинает: «О, мои грехи… Я всегда сорила деньгами без удержу…» (Ее певучий голос зазвенел, она воодушевилась.) «Муж мой умер от шампанского…» (страсть зажигается в ее глазах) «… я полюбила другого…» (дрожит голос) «… вот тут на реке… утонул мой мальчик… Я закрыла глаза, бежала…»

Но жизнь во мне оказалась сильнее меня — вот что говорит, в чем признается Любовь Андреевна. Она действовала, двигалась, не {116} уткнулась в подушку — пережила страшное состояние «бежала, себя не помня…», и ощущала в себе жизненную силу, которой раньше не знала. И тут как высшая точка в ее монологе: «… а *он* за мной… (Чехов недаром же выделил курсивом это “он”. — *А. С*.) безжалостно, грубо».

Глаза ее светятся счастьем, она радостно трепещет и вновь живет тем благостным для нее временем.

И внезапно нам открывается: милая Любовь Андреевна любит свои грехи!

Но дальше — больше.

«… *Он* заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью…» (Какое это было счастье — слышим мы.) «… душа моя высохла». (Опять — какое это было счастье!) «… Я уехала в Париж и…». И здесь наступает катарсис. Ее размягченное и отрешенное лицо с отсутствующей улыбкой выражает просветление. «… Там он обобрал меня, бросил…»

Она говорит это «обобрал», как «осчастливил», «освободил». Была трагедия, хотела умереть. «Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!»

И сквозь радостные слезы: «Получила сегодня из Парижа…»

Не сознавая того, она просит бога наказать еще раз, дать испить из горькой и живительной чаши.

С этого момента Раневская начинает готовиться к возвращению в Париж. Ни себе, ни другим не признается в этом, но в сердце своем она уже продала вишневый сад! «Словно где-то музыка», — тихо говорит она.

Таков новый поворот в ее душе и новый контрапункт этого спектакля.

А Петя сидит верхом на перилах. Милый петушок, чистая душа. Он кричит в экстазе энтузиазма: «Человечество идет вперед…» Вперед! Мы идем неудержимо… Вперед! Не отставай, друзья! Впереди у него колонна, а сзади загородка, но перила для него, как седло Росинанта. Режиссер и актер (В. Баринов) имеют мужество поставить Петю в ряд типов комедии. Его философские гражданские тирады звучат свежо. Он стойкий солдатик и пойдет в огонь, даже если там сгорит. Петя чуткий, смешной, болезненно-стеснительный, все время старается отделиться от общества этих людей, И каждый раз увертывается от «героической позы». Он согнут, некрасив — недаром у Раневской вырвалось в сердитую минуту — «урод». У него рыжая «крысиная» бородка, но он вырастает в наших глазах. Он смешно и долго ищет калоши, запахивает рваный студенческий сюртучишко на своей впалой груди и на ходу, как само собой разумеющееся, бросает: «Здравствуй, новая жизнь!..» И становится нам ближе.

{117} Он распрямляется внутренне. Одно чувство, одна мысль держат его постоянно на старте энтузиастического восторга или взрыва мрачности — как бы не уронить своего достоинства, как бы уберечь свою независимость. Как бы кто не утолил его жажду абсолютной свободы каким-нибудь пошлым житейским способом. Это становится его страстью и так преувеличенно в нем, как может быть только в комедии. И только в комедии его шарф, который наматывает на свою нежную руку Лия, не только не мешает, но, напротив, придает больше огня его речи против крепостничества в жизни и в душе.

Он гордится тем, что он «облезлый барин», то есть тем, что все барское с него «облезло». Оттого его сопротивление благородным порывам Лопахина здесь не менее важно, чем его программа. В ней восторг, открытая честность, неприятие всего сущего, но общественной ясности маловато, не больше чем у Тузенбаха («Работать! Работать!»). Но в его отказе от лопахинских денег — «Дай мне хоть двести тысяч, не возьму» — деяние. Его подчеркнуто сухая, быстрая отповедь на лопахинское «я мужик» делает его уже не человеком лишь общего движения, но сознательно творящим себя по своей мерке. «Твой отец был мужик, мой — аптекарь, и из этого не следует решительно ничего… Я могу обходиться без вас…». И тут Петя становится совсем живой личностью, за него боязно: как он будет там, в Москве, со своей неприспособленностью, в рваных калошах…

### 3

Второй раз вразнобой пробили часы. Второй раз завертелась сцена, точно продолжилось шествие сквозь проходной дом. В гостиной «знаменитый в уезде» еврейский оркестр отбивает мелодию, радостно пилящую душу, похожую на «вечное движение», но напоминающую музыку к современному трагическому кинофильму.

Одно и то же, одно и то же: «Та‑та! Та‑та‑та‑та‑та‑та!» Бесхитростно-бесконечное, чеканно-бубнящее. Дом вертится, а сквозь дом вертится хоровод — его выводит Шарлотта, началась ее исповедь, ее упругий, бессмысленно долгий «каскад». Она бросает ломаную цепь танцующих и канканирует на ее фоне. Ее движения профессионально уверенны, а взгляд печально неподвижен. Бесконечное одиночество, «взвешенность» в мире этой женщины, чье тело помнит цирковой тренаж, а душа ничего уже не помнит — ни кто она, ни откуда она. Молчаливый танцевальный монолог Шарлотты (И. Вознесенская) сильнее слов, горше ее рассказа о себе, апогей ее отделенности от других… А оркестр все играет, а они все танцуют. И кажется, нет этому конца. Сама длительность танца превращается в метафору. Нельзя так долго танцевать, нельзя так покорно, безалаберно жить, надо вырваться из танца, надо вырваться из круга, из дома, из сада — надо вырваться!

{118} Оркестр играет, танец продолжается. Из танца рождаются эпизоды, настроения, фокусы Шарлотты, разговоры Пищика, ожидание Раневской. «Сегодня судьба моя решается…». А судьба танцует!

Важно, как ведут себя в присутствии танца, ставшего как бы действующим лицом. Бесконечная мелодия натягивает нить, электризует все вокруг, взвинчивает этих людей. Становятся неизбежными странные всплески раздражительности. Например, внезапная истерика Вари, ее надрывный крик: «Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на бильярде играть?» А что ей бильярд и что ей Епиходов? Но понятно, что нельзя существовать в таком напряжении!

Играет оркестр. Где-то сбоку один из гостей пытается прочесть «Грешницу», стихотворение Алексея Толстого, но куда там! — играет оркестр, он все забыл.

Происходит разговор Пети с Раневской, тот самый, где его чистота пасует перед ее порочностью, и становится совсем уже ясно, что страх Любови Андреевны перед возможной продажей имения стал равен страху перед возможной непродажей его. Главное, чем живет она в эту минуту (и что вдруг сообщает Пете, потому что надо же кому-нибудь сообщить!), — ее любовь к *этому* человеку.

Все, что нарастало, исподволь накапливалось в ее душе (актриса точно выстроила эту линию), здесь вырвалось наружу, излилось в словах. «Порочность», говоря словами ее брата Гаева, — в каждом ее движении, но имя этой «порочности» — жизнь. Любови Андреевне Раневской сорок лет, и последний жар своей страстной женской натуры она должна еще кому-то отдать.

Звенит ее голос, играет оркестр, гипнотизирует, втягивает в круг:

— Ну, Петя… ну, чистая душа… я прощения прошу… Пойдемте танцевать.

И Любовь Андреевна в темно-красном бархатном с большим черным муаровым бантом платье, вызывающе эффектно оттеняющим ее взбитые огненно-рыжие «парижские» волосы, закружилась с тем, кому только что говорила оскорбительно-жестокие слова.

Три фигуры смотрятся вместе и стоят особняком, хотя исполнители не равноценны. Варя, Гаев, Фирс. Как написали бы в прошлом веке, это персонажи «от встречающихся типов». Их контуры не фантастичны, а характеры объяснимы реальной историей русского общества. Они заставляют вспомнить, что Чехов, наиболее цельно представший в «Вишневом саде» драматургом будущего, остается свидетелем, исследователем и поэтом прошлого.

У Вари нет видимых «заострений», она в пределах добротного, несколько аффектированного стилем театра сценического реализма. Но логика непростого женского характера показана Е. Черновой исчерпывающе. Это одна из самых объемных фигур спектакля.

Стареющая девушка с поджатыми губами. Все и всех замечающая, {119} за всеми наблюдающая. Ее характер между ханжеством и добродетелью, душевной открытостью и лицемерием, щедростью и скупостью. Готовая нести свой крест и переложить его на других. Порой она обернется поэтичной и женственной в своем монашеском черном платье, порой выставит его напоказ как «власяницу» — неприятная аскетка. Смирение ее демонстративно, но периоды активности быстро сменяются покорностью судьбе.

Фирс Ю. Толубеева напоминает орган — неподвижностью, древностью и мощью звучания. Вымирающий представитель «порядка» и устойчивости в мире, которого коснулась «порча» перемен.

Если весь спектакль стремится уподобиться карусели благодаря «вертящемуся моменту», то Фирс — неподвижная ось. Как дерево, врос в почву корнями, должно быть, похожими на голые, почерневшие ветви, что на стенах. Как дерево, умрет на корню.

Фирс не жалок — он даже грозен своей склеротически окостеневшей приверженностью прошлому, неподвижности. Он не прост, он с философией, с гордостью! Сказитель и адепт того устройства жизни, при котором люди располагались пирамидально: внизу мужики, выше — господа. Его бормотания — заклинания духов прошлого. Его заботы о взрослом, пятидесятилетнем барине заставляют смеяться над барином, но не над лакеем. Он не допускает мысли, что может быть смешон. Это раб по рождению, призванию, убеждению. Не холуй, но раб. По всей вероятности, это точный социальный портрет дворового. Гигантский жизненный и актерский опыт исполнителя претворен в фигуру, исключающую вопрос о подлинности…

Гаев — Б. Фрейндлих. Увы, перед нами олицетворение той самой слабеющей театральной традиции в изображении русского барина, о которой говорилось вначале. Отчетливое, «александринское» произношение, умение носить костюм, отшлифованные манеры, соединенные с откровенным разоблачением персонажа, служат плохую службу артисту. Подтверждается подтвержденное: чеховские герои скорее выдержат «буфф», нежели этакую импозантную театральную «натуральность». За последнюю они тут же «отблагодарят» — сделаются неинтересны.

Продано! Продано! Продано!

«Здравствуй, новая жизнь!» — бросает Петя, направляясь к двери. «Да здравствует бабушка!» — с легкой душой восклицает Раневская. «В самом деле, теперь все хорошо», — говорит Гаев. «Начинается новая жизнь», — провозглашает Аня (А. Тараканова), бесхитростный колокольчик, обещающая наследовать страстную женственность мамы.

Вновь, в третий раз, вразнобой переговорили часы (вот веселые, {120} беззаботные — это Аня? Вот глубокие, звонкие — Раневская? Вот густые, медленные — Фирс?).

Последнее действие соединено с реальным, оно продолжение его. Кажется, все еще звучит музыка «знаменитого в уезде» оркестра.

Будут сказаны сквозь слезы, как белые стихи, слова Раневской, обращенные к дому, саду, ее молодости. Не по себе сделается Лопахину, он вдруг перестанет «махать руками» (еще до того как Петя ему это посоветует), задумается. Покажет свой последний фокус одинокая, уже совсем без фокуса Шарлотта и…

В третий и последний раз все закружится, в ворохе восклицаний они снова пойдут сквозь проходной дом, так и не сумев (а втайне и не хотев) в нем задержаться. Мы примем как должное, что все они, любящие друг друга, разъедутся в разные стороны, так и не сумев составить общества. Раневская — за границу, Гаев — в город, Лопахин — в Харьков, Пищик — в имение, Варя — к Рагулиным, Аня — в Москву. Петя туда же, но отдельно. Епиходов останется в конторе. Фирс уйдет в могилу. Каждому — свое.

(Почему же все-таки его забыли? — мелькнет вдруг побочная мысль. Почему ни Лия, ни Варя, ни Любовь Андреевна — добрые, милые женщины — не присутствовали при отправке старика в больницу, не попрощались с ним, удовольствовавшись информацией из третьих рук? Почему? Да все потому же, почему Лопахин не женится на Варе.) Старик устраивается в кресле умирать. Занавес медленно закрывается…

Но с первыми аплодисментами открывается вновь. Ножом врезается знакомая музыка: «Та‑та! Та‑та‑та‑та‑та!» Шарлотта в клетчатых брюках и цилиндре выводит танцующую шеренгу. Петя, Аня, Раневская, Яша, Гаев, Варя, Пищик, Лопахин, Дуняша, Епиходов — вот они все. Своими нелепыми позами, внезапностью «запредельного» карнавала говорят о нелепости жизни, что прошла. Рискованный, но многозначительный второй финал. (Все зависит от ассоциаций и нервов зрителя!) На одном спектакле эта драматическая пантомима заставила зал красноречиво притихнуть. На другом — он столь же красноречиво зашумел: что это? К чему это?..

А оркестр, крутившийся вместе с персонажами, все играл и играл, а они все танцевали!..

### 4

В чем притяжение этого спектакля, очевидно несовершенного, какого-то оголенного в своих крайних точках? Я вновь обращаюсь к его фигурам, вспоминаю, благо они, точно на стендах выставки, прокручиваются передо мной.

Это спектакль монологов. Каждый персонаж ждет своей очереди высказаться. Как бы оркестр без дирижера. Есть Раневская — она {121} первая скрипка. Отдельность судеб этих людей, их занятость собой и своим отношением к грядущей перемене жизни, якобы беспорядочное движение этих человеческих частиц, подчеркнуты здесь. Подчеркнуты не только сознательно, но и «стихийно» благодаря манере актеров Пушкинского театра брать действие «на себя», заботиться об ансамбле непременно через самовыявление. Свежий, неархаический взгляд на чеховскую пьесу здесь естественно усвоен еще и потому, что режиссер молод, он из театрального поколения шестидесятых годов. Зритель хорошо принимает резкие комедийные «заострения», чутко вслушиваясь всякий раз в звучащую тут трагическую тему, сострадая этим людям давно ушедшей эпохи России, радуясь их надеждам. Однако спектакль обнаруживает и другое, а именно что Чехов «ниже» любого явно доминирующего приема. (Помните, в ответ на Петино: «Мы выше любви!» Раневская не без иронии говорит: «А я вот, должно быть, ниже любви»). При всей отдаленности друг от друга персонажи «Вишневого сада» составляют у Чехова не только «хоровод», не просто «карнавал», но живую и непрерывную общность. Между ними не безвоздушное пространство, оно заполнено, в нем, говоря словами поэта, «пыль бытия». Думаешь и о том, в каком соотношении находятся (должны находиться) в чеховских спектаклях реальные картины ушедшей жизни России и чеховское проникновение в вечный мир человеческий… И о том, как оборачивается героиня пьесы, как только театр возвращает ей возраст, а исполнительница — ее женскую судьбу. И о многом другом…

Серьезно задуманный и поставленный, отошедший от «общих представлений» о Чехове, спектакль находит, мне кажется, свое место в не слишком богатой чеховской истории Театра имени Пушкина. Он выводит труппу на простор нынешних сценических представлений о чеховской пьесе, обращает внимание театра на необходимость художественного риска, обдуманных неожиданностей, наконец — целеустремленной сегодняшней режиссуры…

## Второй провал «Чайки»[[9]](#footnote-10)

Когда читаешь историю «Чайки» — отклики на спектакли, рецензии, монографии о постановках русских и зарубежных театров, — возникает странное чувство некой тайны. На первый взгляд словно бы соревнуются неудачи. История театра последних семидесяти лет не хранит свидетельств о постановке, признанной современниками равной пьесе, которую вскоре же после ее появления назвали «еретически-гениальной». {122} Ведь если пойти несколько дальше хрестоматийных сведений о легендарном реванше «Чайки» за поражение, нанесенное ей первой постановкой в Александринском театре в 1896 году, реванше, который состоялся в только что родившемся Художественном театре в 1898 году, то картина предстает более сложная. «Чайка» хотя и имела на сцене молодого театра огромный, исторического значения успех, но шла недолго; да и Чехов, как известно, увидев спектакль, не высказал ему совершенного одобрения.

Как будто бы так и шло: то не удавался ансамбль, то не удавалась Нина Заречная.

Московские театральные сезоны последних лет принесли три «Чайки». Во МХАТе, в Театре имени Ленинского комсомола, в «Современнике». Как будто бы снова не возникло завершенной гармонии. Но от этих спектаклей, в том числе и от тех, с которыми никак не можешь согласиться, остается твердое впечатление, что каждого из режиссеров подняла на постановку полемическая жажда по-своему показать, как соединить чеховскую пьесу с сегодняшними людьми, ритмом их жизни, заботами, идеалами…

Нет, это не было соревнование «неудач»! Это, скорее, был диспут, в котором каждый серьезный художник, ставя пьесу, был одержим одной страстью — в предложенной Чеховым художественной анатомии современного ему общества высветлить темы, которые по тем или иным причинам должны особенно волновать наших современников. Но добиться полного успеха на этом пути пока не удалось никому. Так «Чайка» остается неисчерпаемой и этой неисчерпаемостью своей все более похожей на «Гамлета». И уже не кажется крамольной мысль, что «Чайка» — это «Гамлет» русского театра! Чехов все еще не позади у нас, а впереди!

Впрочем, эти мысли были высказаны не сегодня.

«Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы». И первый режиссер «Чайки» в Художественном театре предупредил всех последующих ее режиссеров: «Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе: “Хорошо, но… ничего особенного… ничего ошеломляющего. Все как надо. Знакомо… правдиво… но не ново…”».

Он не давал рецептов, но оставил один завет: ищите новый подход к Чехову! Всегда, в каждое время — новый.

«Чайка» не давалась в руки легко, ее нельзя было «решить» уверенным профессиональным навалом, применением испытанных средств. Она мстила, оборачиваясь той самой обыденщиной, о которой писал Станиславский. Знатоки высшей математики, алгебры искусства, {123} не говоря уже о ремесленниках, отступали, посрамленные. Но и они в свою очередь мстили «Чайке», распространяя в театральном мире похожую на сплетню легенду о ее несценичности.

Эта легенда в актерской и режиссерской среде ходит и поныне, являясь еще одним своеобразным подтверждением необычайной трудности постановки этой пьесы.

В сущности, есть как бы две истории чеховской драматургии. Одна это история непрерывного углубления в нее, история открытий и откровений, неудач, иные из которых стоят побед, и побед, оказавшихся все-таки неудачами или полуудачами. Одним словом, — это история приближения к нам Чехова-драматурга, Чехова-провидца. Но ее сопровождает другая история — история означенной легенды, история ниспровержений Чехова, распространения сказаний о его несценичности.

И независимо даже от воли постановщика каждый спектакль «Чайки» с неизбежностью отвечает на вопрос: на какую из этих двух историй он работает.

Фильм Ю. Карасика начинается динамично. Камера, «панорамируя» от крупного плана до среднего, показывает быстро идущих по берегу озера Машу и Медведенко.

Короткие реплики. Какое-то напряжение в разговоре. Мы понимаем — нам приоткрыли происходящее как бы с полуслова, здесь, на берегу озера, в маленьком имении *уже* что-то произошло. Маша (актриса В. Теличкина) отвечает невпопад, ее занимает что-то иное. Но реплики уже кончились, они подходят к озеру, к строящейся здесь сцене. Треплев их прогоняет — рано еще! Они уходят, и вот уже озера нет. Действие переносится в его комнату.

Треплев — В. Четвериков возится с занавесом. На стене его комнаты какой-то декоративный вызывающий рисунок, то и дело занимающий экран. Сорин лежит на кровати. Племянник подходит к нему и говорит: «Только бы Заречная не опоздала, а то пропадет весь эффект…» Тут закрадывается в нас первое маленькое сомнение, нет, не сомнение даже, так, заметка, что зритель, не читавший пьесы, не поймет, какого именно эффекта, зависящего от времени прихода Заречной, ожидает Треплев. Но эта заметка тотчас же и улетучивается, разговор продолжается. Треплев уже ругает современный театр, с раздражением говорит о своей матери, замечая, правда, что, может быть, это и нехорошо — «не знаю, может быть, это во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного…» Тут возникает еще какое-то неудобство, но мы даже не успеваем сообразить, какое. Сорин (Н. Плотников) говорит, как он любит литераторов, но Треплев прислушался: «Это она!» И в комнату стремительно входит Нина (Л. Савельева). Снова быстрый разговор, снова во весь {124} экран крупные лица героев и рисунок на стене. Нина говорит, что надо скорее начинать, что ее отец и его жена боятся пускать ее сюда, «боятся, как бы я не пошла в актрисы… Мое сердце полно *вами*…»

И у нас опять возникает какое-то неудобство, но и оно уходит — реплики быстры, взвинчены. Молодые люди обнимаются. Перебивка — и Нина уже ругает пьесу того, кем «полно ее сердце»… Но уже идут по дорожке к озеру обитатели имения. Управляющий Шамраев (А. Джигарханян) вспоминает, как на ярмарке в Полтаве играл комик Пал Семеныч Чадин, все садятся на принесенные с собою стулья, доктор Дорн (Е. Копелян) высказывает свое мнение о современных актерах, перед занавесом появляется Треплев, предлагающий собравшимся вообразить, что они заснули. Аркадина (А. Демидова) говорит: «Пусть, мы все спим», — и спектакль начинается…

С начала фильма прошло менее десяти минут. Пока еще ничего не произошло, режиссер проходит экспозицию ускоренным темпом, полагая, что главные события впереди, и приглашая нас не задерживаться.

Ни одна из формул экранизации классических произведений не может стать абсолютом. Ни та, которая утверждает, что кинофильм — самостоятельное произведение независимого искусства, ни та, которая считает его лишь кинематографическим парафразом литературного оригинала. Можно вывести какое-нибудь срединное правило, но и оно вряд ли будет годиться на все случаи. Успех может быть достигнут по любой формуле. Кажется, уже все признали, что фильм не может быть адекватным прозе и даже пьесе, рассчитанной на условия живого театра и на иную продолжительность. Глупо требовать, чтобы фильм был равновелик своему знаменитому оригиналу. Единственно, чему фильм должен соответствовать, — это его духу, его идее, поэтике. Соответствие может быть достигнуто разными средствами, в том числе и неожиданными, как будто бы совсем далекими от оригинала.

Язык киноискусства не язык прозы и даже не язык пьесы. Одну фразу романа или драмы можно произнести с экрана, другую разыграть в длительной сцене, третью перевести на монтаж наплывов, ассоциативных кадров, всевозможных зримых ретроспекций.

Язык современного кино богат — все зависит от художественной интуиция и вкуса создателей фильма, от цели, которую они себе поставили.

Как художники кино они должны быть совершенно свободны, но их свобода в этом случае — поистине осознанная ими необходимость передать дух подлинника, то, что не потеряло в нем своей актуальности.

{125} Когда с первых кадров «Чайки» пошел бег крупных планов под энергичный и быстрый диалог, когда семь с половиной страниц пьесы прошли за десять минут, когда то, что в театре выглядит обычно неторопливым и внешне обыденным (ничего особенного — скучающие дачники собираются смотреть любительский спектакль), в фильме обрело вдруг ритм чрезвычайного происшествия, мы не были шокированы этим, понимая, что это кинематограф. Но потом, когда темп фильма, замедлившись, выровнялся и речь героев стала размеренно неторопливой, а незамысловатый сюжет пошел своим чередом, стало вдруг очевидным, что из атмосферы начала пьесы как-то странным образом ничего не сохранилось.

Что же все-таки произошло за те десять минут? «Ничего особенного?» «Правдиво?» Да, как будто. «Не ново?» Да, знаете ли, не ново! Неужели за обыденностью начала так ничего и не просматривалось?

И мы вновь обратились к началу!

Вчитаемся в сценарий этих первых десяти минут.

Первое неудобство, как вы помните, возникло в тот самый момент, когда Треплев сказал дяде, что от опоздания Нины может пропасть весь эффект.

Конечно, реплики в фильме могут быть сокращены — мы отнюдь не за то, чтобы превращать классиков в подобие «секты неприкасаемых». Конечно, действие может быть перенесено в другое место (у Чехова весь этот разговор происходит у озера, в фильме — в комнате).

Но посмотрим, *что* сокращается.

У Чехова:

«Треплев *(окидывая взглядом эстраду)*. Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна.

Сорин. Великолепно.

Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект.

Пора бы ей уж быть».

Видите, оказывается, в чем дело. Понимаете теперь, какого эффекта ожидает Треплев. Нина может опоздать к восходу луны. В фильме это остается непонятным. Кроме того, первая декларация Константина Треплева о принципах своего театра имеет важнейшее значение. Тут завязывается эстетический, *идейный* конфликт между Костей и его матерью. Оставляем сейчас в стороне историческую ценность принципов самого Треплева, но в пьесе, оконченной в 1896 году, они, эти принципы, противопоставленные театру нафталинных {126} мелодрам, в которых блистает Аркадина, и есть та борьба нового со старым, которую обязан заметить любой постановщик «Чайки». Не говорим уже о том, что принципы Треплева в жизни русской сцены не исчезают, а просматриваются потом и в так называемой «символической» линии Художественного театра — в том числе в «Синей птице» и в «Жизни Человека».

Так можно ли сокращать первое объяснение Треплевым своей эстетики?!

Ведь это все равно что в «Гамлете» сокращать сцену с актерами, полагая, что они нужны принцу лишь для того, чтобы устроить «мышеловку»! Тогда становятся выкриками экзальтированного мальчишки требования Треплевым «новых форм».

С этого начинается в фильме небрежение к духовному, эстетическому миру Треплева. Треплева обрывают, когда он хочет сказать свое «я верую», изложить свою программу. Ах, какое это имеет значение, — словно бы говорит экран. Неудачник, декадент… несчастная любовь — вот в чем дело!

А уж когда начинается треплевская пьеса и звучит первый монолог — «Люди, львы, орлы и куропатки…», — то к нему относятся как к набору слов, долженствующему лишь показать, какая бездарь этот Треплев и какую чушь он написал.

Едва только Нина произнесла первую фразу, Аркадина тут же заявляет свое — «Это что-то декадентское» (оказываясь, кстати, куда более нетактичной по отношению к сыну, чем это есть на самом деле).

Если у Треплева, сиречь у Чехова: «Уже тысячи веков, как земля…», то с экрана: «*Вот* уже тысяча веков…» Пусть будет одна тысяча, пусть будет это «вот» — мы не придираемся, а лишь демонстрируем безразличие к тексту бедного Кости.

Если у него: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя *обратила* их в камни, в воду…» (курсив мой. — *А. С.*), то с экрана: «И вечная материя обратилась в камни, в воду…» Какая разница — обратила, обратилась… Подумаешь, писатель!

Если у Треплева, сиречь у Чехова: «… и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь», то с экрана: «… каждую жизнь я вновь переживаю в самой себе». У Треплева получаются белые стихи, но какая разница — надо скорее с этим покончить, не в этом дело. И вот уже Аркадина за кадром иронично спрашивает: «Серой пахнет… это так надо?» (у Чехова вместо «надо» — «нужно», в стилистике устной речи конца прошлого века, но, как говорится, не до этого).

У Треплева, по его замыслу, серой запахло в самом конце монолога, когда после указанной им паузы «на фоне озера показываются две красные точки», то есть приближается дьявол. Но поскольку совершенно очевидно, что вся треплевская пьеса для авторов фильма ничего не стоит, то и безразлично, когда запахнет серой.

{127} И непонятно становится нам, смотрящим фильм сегодня, почему самый чуткий, умный и благородный человек «Чайки» доктор Дорн вполне серьезно сказал автору: «Константин Гаврилович, мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась», — и дал ей серьезную, хотя и краткую характеристику.

Второе неудобство, напомним, возникло в тот момент, когда Треплев, заговорив о необходимости новых форм театра, внезапно перешел на свои отношения с матерью (это давно его мучит):

«Я люблю свою мать, сильно люблю, но она ведет бестолковую жизнь. Вечно носится с этим беллетристом. *Не знаю, может быть* (курсив мой. — *А. С*.), во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного, но иногда мне бывает жаль, что у меня мать известная актриса». Так с экрана.

А как у Чехова? А вот как: «Я люблю мать, сильно люблю; но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах, — и это меня утомляет. *Иногда же просто* (курсив мой. — *А. С.*) во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса…»

То, что на экране опущены слова насчет газет, — естественное сокращение текста. Можно не заметить появившихся словечек «свою», «мне» (на экране уточняют, что сын любит именно свою, а не чужую мать). Но в пьесе-то здесь ясно слышится мотив самоосуждения Треплева: «Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного». Ему неприятно осуждать свою мать. На экране — приятно: «Не знаю, может быть, во мне говорит эгоизм…» — и так далее. Фраза построена так, что из нее явствует твердая уверенность Треплева в своем праве осуждать Аркадину. А слово «иногда» отнесено дальше — «иногда бывает жаль»…

Это уже не простые сокращения. Здесь-то и происходит малозаметное, но очень определенное смещение тончайших нюансов характера Треплева. Он уже выглядит менее интеллигентным, более черствым. А ведь отношение Треплева к матери трагично потому, что он очень хочет любить свою мать и пользуется любой возможностью сказать о ней что-нибудь хорошее, что-нибудь в ее пользу. В одной из опущенных фраз он, например, вспоминал, что она хорошо ухаживает за больными. А от этой фразы потянулась нить к тому самому месту, когда раненый Костя попросит мать перевязать ему голову: «Ты это хорошо делаешь». А ведь с этими изменениями все как-то упрощается и незаметно растет счет в пользу той самой обыденщины, о которой говорил Станиславский, напоминая, что эта обыденщина — не Чехов, а только первый, наружный пласт в его пьесах.

А третье «неудобство» возникло, когда впервые появилась на экране Нина Заречная. «Это она!» — восклицает Костя, Нина входит в комнату и спрашивает: «Я не опоздала?» — «Конечно, нет!» — {128} отвечает Костя. Это такое сегодняшнее: конечно, нет! — заставило насторожиться.

Вот как у Чехова:

«Треплев *(прислушивается)*. Я слышу шаги… *(Обнимает дядю.)* Я без нее жить не могу… даже звук ее шагов прекрасен… Я счастлив безумно! *(Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.)* Волшебница, мечта моя…

Нина *(взволнованно)*. Я не опоздала… Конечно, я не опоздала…

Треплев *(целуя ее руки)*. Нет, нет, нет…»

Произошло не только сжатие текста. Из него уходит поэзия! Трудно объяснить, почему «это она» лучше чеховского: «Я слышу шаги». Вряд ли сценаристу стоило вставлять так много «своих» слов. Но исчезает не только поэзия, исчезает ситуация, ее психологическая окраска. Нина, посмотрев на влюбленное лицо Кости, сама себе ответила на вопрос: «… Конечно, я не опоздала».

Вот же в чем дело! Нельзя было передавать реплику Треплеву, нельзя, потому что в словах Нины звучит поэтическая ирония, любовная насмешка.

И это *уже* что-то говорит о характере любви девушки.

Но продолжим сравнение дальше.

На экране:

«Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда, говорят, что здесь богема. Боятся, как бы я не пошла в актрисы… мое сердце полно вами…»

У Чехова:

«Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема… боятся, как бы я не пошла в актрисы… А *меня тянет сюда к озеру, как чайку* (курсив мой. *— А. С.*)… Мое сердце полно вами».

Это уже совсем грустно! Если раньше были, казалось бы, мелкие упущения, то сейчас исчезают главные мотивы пьесы.

В пьесе Нина уже в этот момент, не замечая (как и бывает в жизни), выдает суть своей любви к Треплеву, обнаруживая, что это — не любовь, а первое предчувствие ее. Нину тянет *сюда*, в это место, в это имение, к этому озеру, к этим людям, ко всей этой атмосфере. Сердце ее полно не только Костей, а всем этим миром. Трепетность чеховской фразы, ее удивительная многозначность и жизненность здесь наглядны. Нина отдает свое сердце Треплеву и тут же его отнимает. Она говорит о нем и не о нем. О своей любви к нему и не к нему. Она, как Наташа Ростова, влюблена во все, душа ее созрела для любви!

И трудно понять, как можно было опустить *первое* упоминание Нины о чайке, на котором держится ее поэтическая символика и та самая немножко книжная поэзия, что приводит ее к Тригорину. Это можно обыгрывать, над этим можно иронизировать, как угодно {129} трактовать, как и убитую Треплевым птицу. Одного нельзя — опустить! Тогда становится неясным, что же интересует авторов фильма в труднейшей из чеховских пьес.

А фильм тем временем продолжается… Он успокоился, сделался ровным, действующие лица стали говорить с размеренными паузами, впрочем, некоторые с этих размеренных пауз и начали. Кроме разве Треплева. Дорн был вяло-спокоен, Сорин болен, Шамраев пошл. Происходило какое-то странное, вроде бы и неуловимое обесценивание чеховского текста. «Чайка» и в самом деле превращалась в сюжет для небольшого рассказа. Мы уже поняли, что фильм строится на крупных планах лиц, в расчете на внутреннюю жизнь актеров, которая в этом случае приобретала решающее значение, но… на все происходящее незаметно опускалась скука.

У каждого талантливого профессионального актера есть свой тон. Любой текст, который он произносит даже впервые, он произносит этим тоном. Тон как бы включает в себя умение актера мгновенно «разобрать» текст, произнести его с нужными цезурами, интонационно подчеркнуть слова, на которых держится смысл фразы, окрасить свой голос тем тембром, каким он говорит на сцене, то есть сразу же очистить его от бытовых шероховатостей. Тон включает в себя и профессиональную уверенность, сноровку, внутреннее спокойствие или, вернее сказать, спокойную сосредоточенность.

Кто бывал в театре на той репетиции, когда пьесу впервые читают по ролям, видел и слышал, как это делается. Тон для профессионального актера — все равно что первый подмалевок для художника. Образ начинается потом, когда раскрываются характеры и их сцепления, когда исподволь, но твердо входит организующая воля режиссера, его общий замысел, проникающий во всех исполнителей, создающий атмосферу происходящего.

Когда мы думали о том, почему же талантливые, выдающиеся актеры, собранные в фильме, известные своими экранными достижениями, неинтересны и все как-то не начинают, а словно бы только готовятся начать, мы поняли — они же читают по ролям! Они ждут замысла, который зажжет их, предоставляя режиссеру пока только умело подготовленный подмалевок. Так действуют Н. Плотников, Ю. Яковлев, Е. Копелян, А. Джигарханян, А. Демидова — не правда ли, какой сильный состав собран в «Чайке»!

Фильм продолжается, и продолжается эта читка по ролям. Иные не выдерживают и предлагают свое, происходят как бы микровзрывы образности. Так не выдержал А. Джигарханян и проявил темперамент в той сцене, когда Шамраев устраивает скандал из-за лошадей, и это оказался первый видимый конфликт. Но у Чехова он виден лишь потому, что шумен, это та суетность жизни, из-за {130} которой часто не замечают истинных драм, а их, этих драм, до ругани с Шамраевым произошло тут немало.

Шамраев глуповат, пошловат, нечуток. В поэтической структуре «Чайки» он диссонанс. Все эти качества в «интеллигентном» варианте есть и у Аркадиной. Но секрет чеховских пьес состоит и в том, что открытая тенденциозность актера им не подходит. «осудив» Шамраева, Джигарханян не выиграл как актер. Осудив Аркадину, Демидова сама как актриса сделалась менее интересной. Не оттого, что внезапно предстала открыто сегодняшней (актриса вообще ищет современных ассоциаций), а оттого, что Аркадина стала слишком понятной. Увы, ее драматическая кода, знаменитая сцена с Тригориным, не прозвучала. («Впрочем, если хочешь, можешь остаться» — так в фильме. В пьесе перед этими словами Аркадина говорит: «Теперь он мой». Не правда ли, существенный нюанс?) Ведь Аркадина начинает сцену ревности как женщина, но заканчивает ее как актриса. И если можно иронизировать над актрисой, то страдания женщины надо было сыграть всерьез!

Да, трудно играть Чехова…

И совсем невозможно сказать, какая в фильме Нина. Сказать: «никакая» — обидеть многим зрителям полюбившуюся, несмотря на молодость уже широко известную актрису; но что делать, если это так?.. При первом же появлении лицо Нины такое, словно Тригорин ее уже бросил. У Савельевой нет театрального опыта ее маститых партнеров, нет годами наработанного общего «тона». Она сразу начинает играть. И играет… страдание.

А фильм продолжается. Он делается еще ровнее, как-то даже сонливее. Паузы становятся больше, голоса звучат похоже. Опытные Н. Плотников, Ю. Яковлев, Е. Копелян не позволяют себе «взрывов». Яковлев хорошо произносит монолог Тригорина о его писательской судьбе, что-то живое мелькнуло в его вороватом последнем свидании с Ниной, но тут же вновь погрузилось в нирвану фильма.

Текст становится все обыденнее, по-прежнему наряду с сокращениями появляются слова от себя, происходят мелкие несуразности, вроде той, когда реплика уезжающей Аркадиной: «Вот вам рубль на троих» — оборачивается нашим повседневным юмором. (У Чехова в это время «в кадре» — трое слуг, а на экране — один.) И только, пожалуй, В. Четвериков в роли Треплева сохраняет живость игры до конца, но на фоне общей энтропии его энергичность не поддерживается…

Фильм заканчивается. В последних эпизодах аркадинское — «мы все спим» — становится почти его лейтмотивом.

… Играют в лото Дорн, Тригорин, Сорин, Шамраев — по тогдашней моде в усах и с бородами. Сорин засыпает, и ровный мужской голос произносит: «Спит действительный статский советник». Кто {131} это сказал? Усы и борода скрывают движение губ! Это было сказано «чеховским тоном», а не голосом одного из героев. Не знающий пьесы не догадается, что это сказал Дорн. Все выровнялось.

Выровнялся и интерьер. Вначале художник недвусмысленно заявил о своем стремлении господствовать в кадре. Не станем сейчас много дискутировать, насколько это правомерно. Нам представляется, что безусловность кинематографа требует, чтобы в кадре господствовал… сам кадр. Чтобы он воспринимался как целостный мир. Даже при фантастическом, даже при гротескном оформлении он не должен распадаться на части («часть» оператора, («часть» художника и так далее…). Здесь кадр лишен целостности. Художник склонен к театральности, но, не получая поддержки в общем замысле, нередко экспонирует натюрморты. Красивые уголки с цветами, мебель, двадцатипятилинейная, почти символическая керосиновая лампа, назойливый декадентский рисунок на стене комнаты Треплева — все это, скорее, «работает» на эффектность «старинных» фактур. Как будто бы фильм хорошо обставлен, но, рассматривая детали обстановки, понимаешь, что художник не хотел исторической реконструкции быта, иначе чем объяснить, например, появление на стене комнаты соринского имения репродукции «дамы в голубом», которую Сомов начал писать лишь через год после провала «Чайки» в Александринском театре, а выставил через несколько лет. В обстановке немало неточностей, однако, право же, это не криминал, если художник занят созданием определенного образного строя. Но какого? Ведь его работа лишь часть *общей цели*, так же как и работа оператора, здесь вполне профессиональная.

Фильм заканчивается. Стало совсем скучно. «… Ничего особенного…, знакомо…, не ново».

Общая цель. Но какая?

## Вольный Чехов«Неоконченная пьеса для механического пианино»[[10]](#footnote-11)

Молодой человек двадцати лет написал пьесу. Кажется, он это сделал еще и потому, что не вел дневников. Терзания своей измученной души надо было излить, от груза неудач освободиться. Иначе было трудно жить, подумывал о смерти. Исповедь приняла форму расхожей в те времена пьесы — любовной мелодрамы, на этот раз с «четвероугольником», выстрелами и убийством под занавес. Он был дитя своего времени, и что ему было делать, коли большинство {132} пьес из современной жизни были такими. Им аплодировали и кресла и раек. Пьеса получилась отвратительной, но жить стало легче. Надо было учиться, работать, везти воз.

Пьеса не вышла, но исповедь состоялась, дневник обнаруживается — надо только проследить за сердечным ритмом и за аритмией написанного. Пьеса вышла «дрянной» — страсти в ней бушевали шекспировские. Должно быть, это обстоятельство и притягивало к ней театральных режиссеров, бравшихся в последние полвека за постановку странного, случайно не уничтоженного автором сочинения. Кто-то даже назвал свой спектакль «Этот странный Платонов».

Есть мнение, что биография драматического писателя не слишком проглядывает в его пьесах.

То ли это положение не универсально, то ли Чехов не стал еще драматическим писателем, когда в лихорадочном возбуждении набрасывал свою длинную, длинную пьесу.

Исповедь! Не это ли привлекло к себе внимание и наших создателей фильма?

Однако если пьеса и не состоялась, то, как показал последующий ход событий, состоялся поразительный по вместимости конспект будущих чеховских пьес.

Обратите внимание!

Вдовы-генеральши Анны Петровны фамилия Войницева. Ивана Петровича («Дядя Ваня») фамилия будет — Войницкий. А в «Иванове» супругу героя после крещения нарекут Анной Петровной. Генеральша скуповата. Играя на деньги в шахматы и проигрывая, она попросит заплатить своего пасынка. Аркадина в «Чайке», начиная игру в лото, бросит Дорну: «… Поставьте за меня, доктор». Так же, как Аркадина, а после Раневская в «Вишневом саде», генеральша приезжает в свое имение. Приезжает, а не живет в нем. И так же, как у Раневской и Аркадиной, имение это разоряется, становится обузой. И так же, как вишневый сад, Войницевка в конце неоконченной пьесы будет продана, а потенциальный спаситель Глагольев на торги не явится, хотя перед этим и предложит замысловатые проекты спасения, такие же недоступные пониманию Анны Петровны, как недоступны будут пониманию Раневской проекты Лопахина. Эхо будущего «Вишневого сада» отзовется здесь, как храп клюющего носом старого полковника Трилецкого отзовется в «Трех сестрах» бормотанием Чебутыкина. А Чебутыкин вслух вычитывает из газеты черт знает что, как один из купцов в «Платонове» (назовем здесь так эту пьесу, хотя нынешнее чеховедение склонно принять название «Безотцовщина»). И старый Чебутыкин так же, как здесь молодой доктор Трилецкий, скажет о себе, что доктор он дрянной и что после выхода из университета ничего не делал и ничего не читал. Подвыпивший молодой Трилецкий ни с того ни с сего начнет раздавать рубли и трешки, только что занятые {133} в долг, как потом Раневская за неимением мелкой монеты отдаст прохожему последний золотой. В суматохе страстей и признаний прозвучат в «Платонове» взрывы фейерверка, совсем некстати, как некстати бал с фокусами Шарлотты в «Вишневом саде». Фейерверки и бенгальские огни будет дарить Саше и Боркин в «Иванове». Все лакеи Войницевки отольются в один монументальный образ лакея Раневской Яши. Никогда не работавшая Софья пообещает воодушевленно — я буду работать! То же самое повторит никогда не работавший барон Тузенбах из «Трех сестер». А потом Софья будет бегать с револьвером за Платоновым и, промахнувшись сперва, все-таки попадет в него и убьет насмерть, чего уже, конечно, не сделает бегающий за профессором Серебряковым с таким же револьвером дядя Ваня. Сочинивший его писатель овладеет самоиронией, наделит ею любимых своих героев и высмеет «драму с убийствами» этим дядиваниным «бац, бац». И, наконец, Софья Егоровна, вдохновленная Платоновым точно так же, как впоследствии вдохновленная Петей Трофимовым Аня, воскликнет: «Приветствую, благословляю тебя, новая жизнь…»

И ведь это все лишь то, что бросается в глаза без исследования внутренних связей и тайных путей мысли и чувствований персонажей, без диагноза нравственной болезни Иванова из пьесы того же названия, который, конечно же, развитие и модификация Платонова.

Экскурс в будущее драматурга Чехова непременно надо сделать, потому что в «Механическом пианино» это будущее растворено. Фильм пронизан им, как бывает в летний день пронизана лучами спрятанного солнца нависшая над лугами туча.

Но не только будущее Чехова-драматурга, но и Чехова-новеллиста составляет основу фильма. *Чеховский мир*, а не ранняя лишь чеховская пьеса тревожила воображение его создателей, и они брали там, где считали нужным, и, очевидно, там, где слышали себя.

Можно было бы составить каталог использованных в сценарии рассказов, фраз и слов Чехова. Сюда вошли бы десятки «объектов». Чехов ведь точно писал одну бесконечную вещь о современной ему жизни, оттого многие части его обширной картины взаимозаменяемы в нашем сознании. Эта особенность чеховского мира, не присущая, например, миру Толстого или Тургенева, замечена была кинематографистами не сегодня. Они рано почувствовали возможность вариаций на мотивы писателя, возможность монтажа. Взаимозаменяемость чеховских тем и персонажей использована и авторами нашего фильма. Свободные от педантизма, они конструируют чеховский мир. Но сказать, что их сценарий написан «по мотивам», значило бы сказать слишком мало. Здесь иное.

Проделав каторжную работу, набрав стопку карточек, мы с изумлением обнаружили бы, что многие слова, фразы и даже целые {134} монологи, произнесенные действующими лицами, остались как бы бесхозными. Сказать вернее, они принадлежат авторам фильма. Квалифицированный чеховед определит, конечно, что тут Антона Павловича, что — нет, но и он должен будет признать, что «лишний» строительный материал употреблен сценаристами не всуе, но пошел на сооружение современной модели чеховского мира. Причем тут они пошли дальше предшественников, действуя, как говорят в спорте, «на грани фола».

Взяв за исходную точку брошенную автором измучившую его пьесу, они опустили многих персонажей. Но один образ восстановили, использовав для этого все могущество кинематографа. Более того, сделали его словно бы «действующим лицом», энергичнейшим оппонентом всему этому обществу, собравшемуся однажды в удушливо жаркий день в имении генеральши Войницевой.

Это «лицо» — имение.

А в имении сад, начинающийся сразу перед фасадом дома с террасой. Пологая лестница ведет с нее на широкую полукруглую площадку, от нее вправо и влево идут аллеи. Садовые диванчики и столики. На площадке стол, сервированный для чая. С площадки хорошо виден фасад дома и терраса со стеклянной дверью, что ведет сюда из гостиной. Там, в гостиной, смешанная мебель, рояль…

Описание это составлено нами из начальных ремарок «Платонова», «Иванова», «Дяди Вани». Оно в точности соответствует открывшейся на экране картине. Чеховское имение где-то «в средней полосе России» в начале девяностых годов.

Рассвет. Петухи кричат. От реки поднимается туман, обещая жаркий полдень, когда отяжелевший от влаги воздух будет давить на грудь, вызывая одышку и вялое безмыслие.

А там, за домом, — старые службы, теперь полузаброшенные, заросшие бурьяном, окруженные молодыми, не к месту растущими тополями. Каретный сарай, где хранятся полусгнившие выездные экипажи, давно не смазанные коляски и «качалки» для инспекций помещика на поля.

Сад спускается к реке, полукружием огибающей усадьбу. С одной стороны — остатки дубравы, что насажена была здесь еще в восемнадцатом веке и теперь напоминает о себе одинокими дубами. С другой — беспорядочно разросшийся кустарник подходит к пруду, пряча на его берегах укромные местечки, где можно стоять и смотреть на тихую заводь, как на целый мир, не в силах отвести взгляд от качающейся на темной воде ряски и от величаво белых кувшинок.

Здесь, укрывшись зонтом от грибного дождя, в счастливом одиночестве, долго будет стоять и несказанно радоваться этому чуду {135} мальчик Петя, *персонаж от авторов*. Мы хорошо заметим его недетский восторг и без особой подсказки определим в нем чувства и нынешних горожан, с каждым годом испытывающих все более мучительную и сладкую истому от предвкушения встреч с природой. Камера вглядывается в нее жадно, благодарными глазами человека семидесятых годов нашего столетия, живущего в эпоху экологических сновидений, потребностей, тревожных забот о природе, законов об ее охране и сбережении. Словно прижав к себе эту зелень, это ленивое комариное марево среднерусского лета, этот дом, в который нам еще предстоит войти, следя за всем этим, точно за близким человеком, авторы как бы устанавливают равенство персонажей с окружающей их средой. Нам хочется увидеть то, что произойдет здесь, сейчас.

Мир русских пейзажистов, который с большим или меньшим искусством много цитирует в последние годы наш кинематограф, переходит здесь в импровизационное, если можно сказать, отношение к природе.

Камера суть продолжение глаза оператора и видит лишь то, что видит он. Но камера и кардиограмма его сердца! Не слишком ли мало мы занимаемся анализом *чувственного* содержания кадра? Между тем именно здесь кроется нередко разгадка воздействия фильма на зрителя и дает себя знать некий «ген» современности, не менее активный в структуре фильма, нежели сюжет, фабула и другое серьезное, важное и… столь понятное.

Природу можно снять музейно, иллюстративно, цитатно, как строенную декорацию, наконец, равнодушно. Но можно и так, словно снявший ее после долгих лет городской жизни с ее «загазованностью» выбежал вдруг в заброшенный утренний сад под росой, задохнулся чистотой парного воздуха и замер так, на полувздохе, очарованный первозданностью природы.

Спокойствие, безмятежность этой первозданности столь велики во вступлении в фильм, что поневоле закрадывается тревога. Что-то будет.

Общий план переходит в средний, утро — в ранний полдень. Зелень нежно обнимает стол с белой скатертью, плетеные кресла, столик с самоваром, что с края площадки. Молодой Трилецкий и Анна Петровна играют в шахматы.

Картина, заключенная в естественную рамку кадра, не только не закончена, но, напротив, открыта во все стороны.

Входят, выходят, звуки голосов, обрывки речей, фраз проникают из-за кустов и деревьев, сбоку, спереди. На первом плане кто-то кормит собаку. И кормящий и собака видны нам только до пояса. Среди божественной зелени ленивая болтовня. Междометия, всякие «эээ…», «ааа‑а», «да…», «я ведь тоже», «да… пардон». Звенит посуда, повизгивает собака, щебечут птицы и зелень, зелень…

{136} И с первых же фраз возникает паутина иронии, этакое смещение жизнерадостности и скепсиса, столь характерное для диалога позднего Чехова. Трилецкий рассказывает генеральше дурацкую историю. Генеральша курит и нервничает и невнимательна к игре. За кустами показывается группа, состоящая из Семена Порфирьевича Глагольева, пасынка генеральши Сержа Войницева и работника.

Глагольев косит, между ним и Сергеем Павловичем возвышенный разговор о том, как один человек плакал в опере, а окружающие над ним насмехались, и что именно в таких людях (то ли в тех, что плачут в опере, то ли в таких, как работник, у которого господа отняли косу?) и хранится «нравственный заряд» и «спасение идеи».

Группа останавливается. Сергей Павлович полагает, что от чувства, вызванного его речью, но, оказывается, он наступил на ногу работнику, а тот не посмел сделать замечание барину.

Они двигаются к площадке, и мягкий, деликатный, добрейший Семен Порфирьевич рассуждает о том, что «в наше время жили по-другому и любили по-другому…». Но коса явно мешает его мысли, и он отдает ее работнику, выполнив свой долг и выказав отсутствие брезгливости к физическому труду, дабы продолжить без помех идейный разговор. Сергей Павлович бросает крестьянину: «Ну, ступай, ступай» — и продолжает прерванную мысль.

Показывают нам все это как бы между прочим, не сосредоточиваясь. Точно мы случайно застали этот отрезок дня, а могли бы и другой.

Глагольев еще скажет: «в наше время…»; Войницев произнесет, что идея народности представляется ему «некоторым облаком, полным живительной влаги…»; Анна Петровна, услышав это, засвистит; но *ничего не произойдет*.

Они говорят потому, что привыкли говорить, смеются и подхохатывают, когда сказать нечего. Они довольны. И своим времяпрепровождением, и предстоящим обедом, и ветерком, потянувшим с реки.

Фарс, комедия, бытовая зарисовка — легкое смешение жанров и проникающая все действие авторская интонация — о ней речь впереди — создают эфемерное, однако же и сильное *обаяние необязательности*, непринужденного бытия. Но вскоре и это обаяние улетучивается, оставляя место тревоге.

Что дальше? Они переглядываются: ну, собрались, ну, вот мы здесь, ну, поговорили, ну, ну… И наступает некоторое царство *бездействия*. Что же будет, и будет ли что-нибудь?

И тут-то обнаруживается сильная театральность этого фильма, театральность, естественно, не в дурном смысле, напротив! Пауза скорее сценическая, нежели экранная. По первому впечатлению актеры будто забывают текст и смущенно переглядываются. Режиссер {137} словно бы не спешит им на помощь с монтажными ножницами, а оставляет наедине со зрителями. Но оказывается, уже накоплен взрывчатый материал. Действие продолжается! Вот‑вот что-то произойдет.

В течение фильма еще не раз возникает эта странная на первый взгляд аритмия.

Юный Чехов в своей первой пьесе с нервической поспешностью все отдавал тексту, создатели «Пианино» пользуются открытиями зрелого Чехова, сделавшими его драматургом *на все времена*.

Но если имение — визуально, то «бездействию» тоже надо было найти действенный образ! Он и возникает в системе рефренов.

Лакей Яков вылавливает в пруде затопленный кем-то из господ стул и никак не может поддеть его веслом. Кадр-рефрен. Прямолинейный и точный. Сюжет продвинулся, а Яков на той же точке. Действие вроде бы двинется еще дальше, а старик Трилецкий вдруг захрапит. Сей звук тоже исполняет роль рефрена. И тот и другой еще и метафоры. Лакейская душа Якова жаждет изящной обстановки. Старик Трилецкий может проснуться в любой момент и застать все то же — говорят.

Но верхнюю ноту этой симфонии безмыслия берет… подзорная труба, молодой Трилецкий наблюдает в нее с террасы.

В старых немых фильмах смотрели с экрана два кружка бинокля, приставленного к глазам наблюдателя. Зрители видели в них вражеских солдат, романтические корабли… Здесь неудачливый доктор видит Анну Петровну и Глагольева, столик с самоваром и все того же лакея Якова, вылавливающего из пруда стул.

Глядеть не на что. Делать нечего.

Но вот появился Платонов.

Опять междометия — кто пополнел, кто потолстел, не хотите ли чаю. Слова тонут в кашице взвинченного гостеприимства. Но с появлением Платонова гостеприимство обнаруживает фальшь. Они все тут привычно играли житейские роли — «сторонник прогресса», «помещица», «образованный купец», «доктор». Явился тот, кто не умеет притворяться. Они ждали лидера. Ведущего предстоящего им маленького карнавала — ну что же, ведущий явился! Но тот ли, кого они ждали — ведь прошла зима, целая вечность!

Мы узнаем, что Сергей Павлович женился, что милейший Семен Порфирьевич при покосе потерял запонку (сколько, однако, неудобств приносит этот крестьянский труд!), что Сашенька (супруга Платонова) любит женатых не потому, что обожает свадьбы, а потому, что это порядок. Ну… ну!

Но авторы вновь создают искусственное положение «вне игры», однако уже с Платоновым, и поэтому пауза электризуется еще больше. Вслушайтесь!

«Платонов. Ну… что‑что?

{138} Анна Петровна. А? Что, а… нет, нет…

Платонов. О! … что это?

Войницев. А… я тут хотел было молока отведать.

Петрин *(читал из газеты)*. А вот в Сызрани девицей Терещук поймана ворона с голубыми глазами.

Платонов. Где поймана?»

Ничего подобного у Чехова нет, разве что «девица Терещук», да и та в ином контексте. Но сцена-то чеховская! По емкости и лаконизму характеристик, по парадоксальному соединению реплик.

Еще один диалог. Встреча родственников — отца Ивана Ивановича Трилецкого с сыном-доктором, с дочерью Сашей и ее мужем.

«Платонов. А‑а! Плохой лейб-медик ее превосходительства! Очень рад видеть! А! Аргентум нитрикум! Здоров, сияет, блещет, винищем с утра несет, даже здесь слышно.

Трилецкий. Видишь ли, Платоша…

Платонов. Сострить хочешь? Ни‑ни, не беспокойся! Ой!

Иван Иванович. Кто это ахнул?

Платонов. О‑о!

Иван Иванович. Колька, что ли? В кого это?

Платонов. В меня.

Иван Иванович. Смазал?

Платонов. Нет, попал! Наповал! Ой ты мой хороший!

Иван Иванович. Кого я вижу!

Саша. Пап, ты уже здесь!»

Проанатомируем эти одиннадцать реплик. Если первые пять чеховские (речь не о точности цитат, а о характере), то последние шесть — наши, нынешние! Это «Колька, что ли?» Это «Смазал». Это «Ой ты мой хороший!» Это «Кого я вижу». И, наконец, это «пап». Не «папб», заметьте, а «пап». В точности как сегодня: «Пап, ну я пошел».

Какой риск! Какое бесстрашие сценаристов, так вольно и смело помещающих себя в чеховский мир!

Но риск оправдан, ибо авторы фильма не воссоздают этот мир («воссоздать» — какой громоздкий, какой неподвижный глагол!) — они, как мы уже говорили, моделируют его.

В этом вольном соединении чеховских и нечеховских реплик (структуру таких соединений мы показали на малом участке, но ими наполнен весь фильм) актеры наживают ту интонацию, что составляет секрет обаяния ленты.

Что же это за интонация? Но о ней позже.

У Платонова молодое лицо преждевременно постаревшего мужчины. Взгляд его глаз то вопрошающе детский, то нагловато ироничный. Возбужден, говорит громко. Скепсис по отношению к другим {139} то и дело сменяется иронией в собственный адрес. Кажется, его совершенно не заботит, как он выглядит со стороны. Ни окружение, ни он сам еще не подозревают, что он уже не тот, что он вступил на путь исповеди. Если раньше он резал правду-матку, сыпал парадоксами, «называл вещи своими именами» и из всего этого сделал себе амплуа в маленьком уездном спектакле, именуемом «обед у генеральши» или, допустим, «завтрак у предводителя», то теперь не то. Он не может играть роль, он точно сорвался с петель, находится в состоянии болезненной вибрации и исподволь заражает этим состоянием остальных.

Артист дает прежде всего *состояние* своего героя, в полной мере добиваясь нашего зрительского сопереживания. Каково же оно, это состояние? Не в нем ли на этот раз заключено всегда таинственное в искусстве соединение, *сретение* героя, пришедшего из давних времен, с нами? Однако не будем забегать вперед. Платонов раскрывается не сразу.

Итак, общество, заполучив того, кого ожидало, подвигается к террасе.

Скажем по-театральному: терраса — место второго действия. На площадке перед домом состоялось знакомство, и мы видели происходящее главным образом в общих и средних планах. Здесь начинается игра крупных. При всей вольности подхода к материалу *пьеса* соблюдается авторами как непременное условие действия. Фильм подчинен законам сцены куда в большей степени, нежели многие ленты, откровенно поставленные по тем или иным спектаклям. Все, что мы видим теперь: террасу, коридоры и коридорчики, проходные комнатки, гостиную, столовую, лестницы, ведущие на второй этаж, наконец, верхнюю террасу — все это подлинное.

Снят счастливо отысканный в Пущине, под Москвой, старый помещичий дом. Красота, ностальгическая привлекательность его несравненны. Но используют его, как в театре, на языке которого это называется «единая установка». В театре ее располагают на вертящемся кругу сцены, и тогда действие приобретает непрерывность, динамику. Скорость вращения круга задается режиссером. Общий пробег персонажей «Ревизора», например, приходилось видеть на стремительно крутившемся полу. Чацкий бежал к Софье или покидал фамусовский дом так, что круг под ним мелькал.

Здесь сценическая последовательность действия, как она была задана в пьесе, — закон уверенного, современного монтажа. «Единая установка», разумеется, не крутится, движется камера. Исконно кинематографическое «а в это время» не применяется. В «это время» за кадром ничего не происходит.

Общество движется к террасе.

{140} На ней впервые потянет запахом тлеющего где-то в подполье фитиля. Нервность Платонова придаст обычному времяпрепровождению иной характер и иной смысл, дело в том, что он все еще не понимает, что с ним. Начав исповедь, примет ее за анекдот, совсем в духе той роли, что игрывал он, и не без успеха, прежде. Но нет, ничего у него не получается, руки опускаются, леденящая душу мысль подкрадывается к нему, и он мучительно всматривается в каждого, чтобы понять себя. На террасе начнется карнавал, который мы увидим через состояние Платонова.

Образуются танцы, доморощенный «маскерад»; прибывший с дочерями сосед помещик Шербук — «белая кость» — произнесет свою тираду против «чумазых»; на ровном месте генеральша вспыхнет, засверкает очами и разразится монологом о том, что все ее раздражает — ходят, требуют, просят есть, стучат, говорят. Снова посыплются словоговорения и телодвижения, запестрит мешанина не стыкующихся меж собой характеров, но все еще будут вместе, еще та стадия, когда господствуют слова.

Многоговорение при малости физических действий создает образ внутренней суеты. Болтовня затопляет экран.

Многое произносится за кадром — фонограмма изощренна и нередко живет как бы самостоятельно, в разрыве с изображением. Диапазон ее в фильме широк — от шепота до паровозного гудка, от затаенного вздоха до вселенской мощи музыкального апофеоза.

Платонов разрушает это непрочное единство. Начались его отношения с Софьей. Он ловит ее взгляды, вопрошает. Она — его. Он замечает, как она реагирует на его слова. Генеральша перехватывает их тайный диалог, присматривается, ревнует. Тут впервые на короткое мгновение войдет в фильм музыкальная тема. Тревожная, болезненная. Всего несколько тактов. Фитиль тлеет…

Софья… Платонов почувствовал недоброе еще в самом начале, высмотрев ее в подзорную трубу, взятую у доктора. Любовь его юности, время идеалов, первое и главное зеркало, в которое он посмотрится. Может быть, единственный человек, перед которым он не хотел обнаружить свою болезнь. Софья в расцвете женственности, точно бы оттуда, из давней мечты. Но именно она своим удивленным взглядом выразила роковое — из вас ничего не вышло? «Но почему?»

После этих слов действие приобретает иной, уже и вовсе нездоровый характер, потому что состояние Платонова усугубится. Страшная формула собственного бытия, которую он отгонял как наваждение в долгие зимние месяцы своего школьного затворничества, эта формула произнесена! И кем — Софьей!

Но он еще пытается отстоять свои бастионы, еще сделать вид, что все у него хорошо, что громкие мечтания юности — все эти слова об идеалах — не стоят реального маленького дела, которым {141} он занимается, да и вообще все это, как сказано у Шекспира, слова, слова. Тем более что фразы о «служении», о «высокой и благородной миссии» произносит никчемная барышня, связавшая свою жизнь с фанфароном, изнеженным верхоглядом и попросту дураком Сержем Войницевым.

И Платонов бросается в контратаку. Он разыгрывает перед Софьей настоящий водевиль на темы все тех же «семян культуры», «прогресса» и тому подобного. Он мистифицирует Софью, он мечется по террасе, пародийно произнося ее слова, показывая их истинный смысл в устах членов говорящего общества, лишенного чувства реального дела. Он мелким бесом вьется вокруг Софьи, принимая то позу оратора на университетской кафедре или в каком-нибудь петербургском интеллигентном собрании, то оборачиваясь опростившимся, ушедшим в народ барином. Он пародирует всех и все, но раньше всего ее, Софью, и ее мужа.

Свой водевиль Калягин играет с нарастающей страстью, то и дело меняя жанр — от фарса до драмы. Но играет совершенно в духе классических чеховских пьес. Во время этого «парада-алле» в Платонове, ни на секунду не прекращаясь, происходит напряженная работа чувства и мысли, спрятанная от посторонних. Он все время контролирует себя реакцией Софьи. В нервическом, болезненном ритме веселья меж ним и ею происходит, продолжается второй, молчаливый диалог. Он понял, что переборщил, понял, что она все поняла и его клоунада не развлекает, а оскорбляет ее. И еще понял, что в этой изнеженной, живущей в выдуманном мире слов женщине живет любовь его юности, быть может, последний шанс на спасение, последняя возможность что-то переломить в своей жизни.

Ощутив это, Платонов враз меняет направление. Он спасает ее реноме, выводит из оскорбительной игры. Во всеуслышание объявляет давнее знакомство, протягивает руку, приглашает в партнеры, в сообщники: «А мы с Софьей Егоровной тут целую комедию вам разыграли!»

Она благодарна ему, уже поняла, что обидела. Пожалела, призналась, вспомнила. И посмотрела на свое настоящее его глазами.

А. Калягин и Е. Соловей эту долгую, на едином дыхании сыгранную сцену проводят на уровне высшего актерского мастерства. Здесь абсолютный слух на внешнее и внутреннее действие, здесь чувство стиля и полная гармония с ансамблем, который все это время живет, пульсирует, подчиняясь главной паре.

Наступает кульминация второго действия. На Платонова снизошел азарт саморазоблачения и «срывания масок». Он находится теперь в свободном, все ускоряющемся падении и увлекает за собой всех остальных.

Милый доктор (Н. Михалков) еще жизнерадостно за всеми наблюдает, {142} творит свои розыгрыши, здоров и *счастлив*. Но Платонов бросит и ему: «Бездельник! Ты единственный доктор на всю округу, а у тебя как милостыни просят того, что ты давать обязан!»

Однако общество еще позади своего ведущего, и доктор искренне не понимает, отчего такое озлобление в его друге. Но мы, зрители, уже понимаем, что это Платонов и о *себе*, что он просто посмотрелся в зеркало, именуемое на этот раз — «доктор».

А карнавал продолжается. Старик Трилецкий (П. Кадочников) время от времени засыпает, а проснувшись, энергично «участвует», продолжая общий разговор с любого места — все равно! Шербук с дочерьми обещает представить «живую картину». Без этого подобия самодеятельности, так же как и без игры в фанты, к которой они вскоре перейдут, без «флирта», без полек и кадрилей не обходился тогда уездный быт. Что ж это за «живая картина»? Нечто странное — «брачный крик марала в лесу». Сашенька, жена Платонова (Е. Глушенко), то умиляется, то опасается — Мишенька ее весел, но что-то тут не так. Своим женским чутьем она это чувствует. Актриса тонко ведет сюжет своей роли, постепенно поднимая ее к философскому и драматическому финалу. Здесь, на террасе, в танцах или в обмороке, во время демонстрации сюрприза того самого механического пианино — мы видим ее как бы глазами Платонова. А в его глазах она лишь недалекая женщина, с которой, делая очередной шаг в своей нравственной деградации, он бездумно связал свою жизнь. Но уже тут начинаешь понимать, что Сашенька жалка лишь своим публичным унижением, этим всеобщим подчеркиванием ее недалекости, но что она заключает в себе что-то простое, мило-наивное, привлекательное. Может быть, это «что-то» чистота ее помыслов жертвенность без надрыва. Униженная Сашенька, покоряясь Платонову, противостоит ему своим неизвращенным нравственным чувством.

А отношения Софьи и Платонова заметно развиваются, тревога генеральши растет. А. Шуранова обнаруживает в своей героине этакую кровожадность; Анна Петровна пускает в ход приемы, которыми она рассчитывает удержать при себе Платонова. В зыбком и жалком ее мире — вот уж кто унижен! — он последнее прибежище.

Идет бурная игра отношений, завязывается — уже всерьез треугольник. Пьеса дает себя знать. Заячья пугливость Сашеньки всему этому аккомпанирует. Храп полковника, ленивое безучастие читающего газету Петрина (А. Ромашин) и ораторствования Сержа (Ю. Богатырев), доходящие до вершин щедринского либерального прекраснодушия, оттеняют и дополняют картину. Явления наглого, ябедничающего лакея Якова (С. Никоненко) создают комический и страшноватый контрапункт.

И все это «второе действие» на террасе играется с редким для кинематографа актерским ансамблем. И ощущением непрерывности {143} происходящего. На малом пространстве — вольное смещение жанров. Водевиль — эти танцы, эти фанты. Мелодрама — когда не выдержавшая хищного поцелуя генеральши, картинно вцепившейся в Платонова, Софья роняет вазу с букетом. Комедия — когда лакей ведет себя, словно живая пародия на господ. Драма, может быть, даже трагедия — то, что зреет в душе Платонова.

Здесь режиссурой использована драматургическая система Чехова, всегда кажущаяся нам неуловимой. Впрочем, только ли нам!

«Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве».

Точно Станиславский сказал это сегодня! Интуиция и артистическое чувство движут действие фильма. При всей его рассчитанности в нем мало расчета и много того, что не может быть передано словами!

Оживают и мертвые предметы. В лихорадочное движение персонажей вплетаются стоп-кадры. То букет, то натюрморт с бокалом, то окно, то сгущенное темное пространство воздуха в комнатах, куда время от времени удаляется кто-нибудь из действующих лиц. Там, в этом пространстве, оператор Лебешев дает уже не легкие портретные этюды, но глубокие рембрандтовские портреты, высвечивая истинную сущность персонажей.

Тайное удаление действующих лиц в дом, выпадение их из карнавала — точно предвестье надвигающейся драмы, как бы примерка их к предстоящей каждому исповеди.

В коридорчике буфет, а там заветная полочка, а на ней графинчик. Озираясь, не дай бог увидит кто, прикладываются, и снова туда, на застекленную террасу, где темп все нарастает, ритм все учащается, где, наконец, для пущего веселья загремел граммофон. Это мальчик Петечка (Сережа Гурьев) — *лицо от авторов* — как бы возвестил приближающийся суд, и в первый раз раздался органного наполнения звук итальянского бельканто, монументальный и вечный, делающий патетичной всю эту суету. Грандиозная знаменитая ария Неморино из «Любовного напитка» Доницетти поглощает юношескую Польку Рахманинова, под которую только что танцевали. Предвестие грозы. Но гроза еще впереди.

Что же это за интонация? Отчего так увлекательно следить за всем этим? Так просто, ненапряженно, и забывая и помня, что это Чехов, что девятнадцатый век?

Когда-то, двадцать лет назад, когда возник в Москве театр «Современник», зрители и критика отметили одну непривычную особенность {144} его спектаклей. К ней отнеслись по-разному, но заметили и оценили ее все. Дистанция между рампой и залом сократилась, казалось, исчезла совсем — мы смешивались с исполнителями. Что бы они там на сцене ни говорили, чей бы текст ни произносили, они словно бы продолжали наш комнатный разговор. В них напрочь отсутствовала *внутренняя респектабельность*. Что-то похожее происходит и здесь. Но коли мы уже вспомнили Станиславского, припомним однажды примененный им способ освобождения актера и наживания той интонации, что была необходима для спектакля. Он предложил студийцам, не попадавшим в тональность водевиля, вообразить, что дом, где они находятся, и есть тот провинциальный театр, в котором служит Лев Гурыч Синичкин.

Во всех этажах, помещениях, лестницах и коридорах Станиславский объявил свободную импровизацию. Актеры фантазировали действие и текст. Создалась атмосфера, возникло легкое дыхание. Так эти давние студийцы овладели жанром.

Не беремся судить, каким способом была нажита атмосфера на съемочной площадке, но студийность, молодость, радость творчества здесь присутствуют. Думается, что исповедальный характер исполнения невозможен при иных условиях. Можно вообразить, что в эту атмосферу была как бы включена сама жизнь современного актера, многообразие его занятий, вечная занятость, иные заботы, что сказалось дружество актерского общества — главные участники его уже не первый раз работают вместе.

Если же назвать доминирующий жанр, надо признать: общая интонация фильма — *комедийна*! Не в том, разумеется, бытовом определении развлекательного жанра, но в высоком чеховском смысле.

Известно, Антон Павлович тосковал по комедии, но по какой-то своей, особой. Ставшие хрестоматийными несовпадения жанра прекрасных, вошедших в историю театра спектаклей с тем, что виделось смущенному и немногословному автору, непонятно что-то говорившему о каких-то дырявых башмаках и брюках в клеточку у Тригорина, объяснились лишь в наше время. Фильм — одно из последних и убедительных объяснений этих несовпадений.

Высший пункт «второго действия» — сюрприз генеральши — пьеса для механического пианино. Овеществленная фраза из записной книжки Чехова. Символ бездуховности. Болтовня без смысла отозвалась музыкой без человека. Не выдержавшая этого зрелища, упала в обморок Сашенька. Платонов, занятый собой, сказал ей грубость. Образовалась совсем уже абсурдная толчея, разрешившаяся такой же абсурдной кульминацией: соединением «брачного крика марала» в исполнении Шербука с дочерьми — здесь Табаков {145} на уровне трагического фарса — и на полную мощность вступившего граммофона, обрушившего на их головы и на весь божий мир трубный звук, арию из Доницетти.

Третье действие произойдет в столовой — маски будут сняты там. Но мы осмотрим перед этим внутренние покои дома — янтарный паркет, медовую игру старого некрашеного дерева, пройдем по коридорчикам и лесенкам, услышим интимный разговор Софьи и Платонова, нечаянно подслушаем жалобы Шербуковых дочерей и пожалеем их.

В столовой все соберутся за большим овальным столом при перекликающемся свете керосиновых ламп, напомнивших картины Л. Пастернака.

Это современный кинематограф. Изобразительность здесь *сюжетна*, действенна, протяженна. За ней надобно и интересно следить. И можно сказать: сюжет керосиновых ламп, сюжет паркета, сюжет зелени, дождя… Это не будет уклоном в изобразительство. По паркету пройдут в одних носках ноги жалкого конторщика, приехавшего за доктором и страшащегося запачкать пол. При покойном и уютном пламени ламп прозвучат исповеди, будет вывернута изнанка каждого.

Здесь, в столовой, Шербук, ничему не научившийся крепостник и ретроград, физически ненавидя новых людей и всю эту разночинную банду, идущую на смену «белой кости», вновь произнесет свою филиппику против чумазых. Если при первом своем появлении О. Табаков обнаружил стремление к самопародии, что свойственно порой этому прекрасному актеру, то здесь он на высоте задачи. Шербук — то, что он есть, страшен и реален.

Его речь явилась началом цепной реакции. Петрин, сам вышедший из «чумазых» (не забудем — будущий Лопахин), с ледяным спокойствием заметит, что все здесь куплено на его деньги. А. Ромашин в этом монологе показал, что его герой, почти все время молчавший, все видел, оценивал и копил в себе взрывчатый заряд.

Генеральша, это смешение хищницы и халды, там, на террасе, языческим поцелуем впившаяся в Платонова, здесь устало и отрешенно скажет, что все это правда и что надо унижаться, коли хочешь еще пожить и сытно поесть.

Здесь доктор, вдруг оставив свои петарды, серьезно и так, что станет его нестерпимо жалко, признается, что занимается не своим делом, не любит ни медицины, ни больных и оттого мучается.

Здесь Серж Войницев, понимая уже, что теряет Софью, сделается впервые за всю эту историю не столько противен своим интеллигентным кретинизмом, сколько жалок. Ю. Богатырев, заведший своего героя, казалось бы, на вершины фарса и даже вызвавший опасения в некотором «переборе» разоблачительного пафоса, неожиданно сумеет пробудить к Сержу наше сочувствие.

{146} Здесь Платонов… Но о Платонове надо все-таки сказать особо.

Калягин играет драму несостоявшейся крупной личности. Вернее, так: драму человека, окончательно уверившегося, что он не крупная личность. Платонов Чехова боролся со своими инстинктами и погибал, отчаявшись их победить. Уже понимая, что гибнет, уже приняв решение начать новую жизнь, уехать с Софьей, начинал пошлый романчик, продолжая в то же время другой — с генеральшей. С другой стороны, с энергией, переходившей всякие границы приличия, к нему рвались три женщины, предлагая ему себя, и страдала четвертая, его жена. Эти откровенные атаки столь обнажены в пьесе, что она приобретает видимый оттенок женофобии.

У героя Калягина побуждения иные, его драма ужаснее. Она из Чехова, автора «Скучной истории», «Моей жизни», исповеди Андрея Прозорова. Внезапное осознание того, что жизнь ушла и ежесекундно уходит, точно песок меж пальцев, — вот суть ее!

До этого дня он исполнял свои функции, был возмутителем спокойствия, занимался умственной гимнастикой, мнил себя нравственно честным… ну, скажем так: до известной допустимой степени. Но никогда ранее работа самоанализа не происходила в нем с такой разрушительной силой, как в этот несчастный день обычного журфикса.

Он обошел свой круг, посмотрелся в каждого и понял, что такой же, как все.

Они расточают себя в разговорах, растрачивают в словесной солидарности со всем честным, нравственным, общественно передовым, но остаются при словоговорении — и я остаюсь! Поступки наши ничтожны. Их просто нет. Вот примерный круг мыслей, овладевающих героем Калягина. Его Платонов открыт для наших переживаний. Его состояние не может не вызвать сочувствия. Он не «тип», но *человек, индивидуальность*.

Так что же это за состояние?

И почему мы так сопереживаем Платонову?

*Состояние* человека, отложившего жизнь «на потом». Платонов называет свою драму в первом и последнем объяснении с Софьей, том самом объяснении под деревом, когда рушатся последние его надежды на спасение. Да, были высокие идеалы — он любил говорить о них, были прекрасные мечтания — он поэтично формулировал их. То, что в устах Сержа звучит напыщенно и глупо, в его устах звучало когда-то молодо и умно. Он был полон сил. Он многое обещал — Михаил Васильевич Платонов. Однако он полагал, что упорная и незаметная работа для достижения своих общественных целей, своих идеалов придет потом, в зрелости, а в молодости надо быть молодым, спешить жить, быть в центре, во всем участвовать, все обсуждать — и вопросы государственные, и хозяйственные, и литературные, и художественные, всюду поспевать, со всеми {147} быть знакомым, словом, быть «в курсе», на уровне, так сказать, журнального образования века.

И на каждом этапе своей жизни он отступал от дороги, немножечко в сторону, ну, самую малость. Тут недоучился — это потом, главное — участвовать. Тут недоучаствовал, как-то духу не хватило. И ведь всякий раз объяснял себе, что он все тот же, что движется в нужном направлении, а если некоторый зигзаг, то и это нужно, и это на пользу опыта. Ах, эта система нравственных компромиссов во всем, начиная от чистки ногтей и кончая отношением к людям, к событиям, к делу!

Компромиссы такие маленькие, такие ничтожные, что, право же, не стоит о них говорить, я еще молод — успею! А компромиссы выстраиваются в ряд, день за днем, разъедая живую душу. Тебе кажется, что в любой моменты предпримешь решающее усилие, а вот все не предпринимаешь и боишься не то что признаться, задуматься, боишься, что это усилие уже не в твоей власти. И разговоры, разговоры, одни прогрессивнее других!

В сущности, ты хороший человек, умен, ближнему помочь всегда рад, правда, если это не будет стоить тебе слишком дорого! Вот уж сперва я *то* попробую, *там* побываю, *это* приобрету, а уж *потом*… А разговоры все прогрессивнее, понимание все обширнее.

Но однажды приходит день, когда правда о тебе самом открывается тебе, а жизнь уже на половине, на исходе, на изломе. Ты проговорил ее, и спросить не с кого, спрашивай с себя!

Таково состояние Платонова, такова нравственная рентгенограмма его личности, данная нам артистом. В ней расшифровывается и урок и предостережение нам, сегодняшним, ибо драма Платонова трактуется в фильме прежде всего не через его время, а через его личность, неспособную противостоять обстоятельствам.

Явился же Платонов, как мы помним, в ином настроении, готовым играть привычную роль: нате, я ваш! Но случилось так, что всех и все увидел он в истинном свете.

Покачался в гамаке с генеральшей. Как несносно, скучно говорить об их романе, о планах, которых у нее нет. Скучно, пошло.

Доктор Трилецкий, друг. Пошл, ничтожен. Дела не любит. Забавляется разными фокусами, и даже в них ни капли фантазии. И я с ним дружу!

Сашенька, жена. Как глупа, что говорит! А ведь мне с ней мило, удобно, я на ней потому и женился, что мне удобно. А себе в этом не признаюсь!

Софья… В столовой за обедом он рассказал старую историю. Юный студент любил девушку, девушка любила студента. Потом она уехала, обещала вернуться, он каждый день ходил на станцию… Отзвук одного из самых печальных чеховских рассказов слышится в ней: Мисюсь, где ты?..

{148} Прошлого не вернешь. Все не то, и я не тот. Калягин исполнил здесь маленькую поэму в прозе.

А потом этот поцелуй с Софьей у старого дуба, страдания Сержа, увидевшего все это. Пóшло! А пошлее всего ее испуг. Возврата нет.

Ритм гасконады, с которым появился Платонов, сменился болезненным, нервическим. Он все менее владеет собой, глаза его блестят, взгляд непостоянен, перескакивает с лица на лицо. Если раньше он бросал безобидные стрелы, то вот‑вот бросит что-то такое, что взорвет всех и его в первую очередь.

Калягин проводит свою роль в высшем смысле театрально. Монтажных стыков нет, есть судьба, прожитая в одночасье.

Осознав весь трагизм своего положения, свою жизнь, некогда в младенческой безмятежности отложенную «на потом», он ужаснулся.

С этого момента Платонов перестает кого-либо видеть. Наступает финал. Он весь в себе. Во всей своей жалкой сущности открылась наконец ему собственная душа. «Мне тридцать пять лет, пропала жизнь, пропал талант!» — с этим криком отчаяния он бежит, будя всех, по ночному дому. Хлопают двери, мелькают люди — идет уже трагический карнавал.

Авторы фильма свободно и раскованно продолжают смешение жанров, действуя в духе нынешнего понимания драматургии Чехова, характерного для чеховских спектаклей семидесятых годов.

Последний, в ком увидел Платонов ненавистного себя, добрейший, потерявший веру в приличия Семен Порфирьевич (Н. Пастухов). Добропорядочный рыцарь, выродившийся помещик старых добрых времен высказывает благородное, прилично выраженное возмущение поведением Платонова. Все из лексикона, от которого у Михаила Васильевича уже «нравственная икота» началась.

И тут следует сцена, что смело может быть отнесена к высшим проявлениям актерского искусства. Скопившееся раздражение заставляет Платонова бросить Глагольеву грязные, грубые слова. Он ужасается содеянного и, уже вовсе не владея собой, в отчаянии, пускается с горы, выделывая кренделя, приплясывая, паясничая, пародируя каким-то блеянием все ту же патетическую арию — лейтмотив фильма. Поразительный взрыв актерской импровизации!

А затем, исчерпав себя, ненавидя всех и себя в первую очередь, он прыгнет с обрыва в реку и… встанет во весь рост, едва омочив ноги на мелководье. Совсем в духе дядиваниного выстрела. Не состоялась жизнь, не состоится и смерть! Смешно.

Драма Платонова разрешается в фильме по-иному, нежели у Чехова, и можно предсказать разночтения и споры вокруг финала.

{149} Кто-то, возможно, вспомнит Чарли Чаплина, бросающегося в воду в «Новых временах», имитируя купанье благополучного господина. Кто-то вспомнит героев иных, более современных и не менее знаменитых фильмов, что в растерянности, сменяющейся робкой надеждой, бредут куда-то в предутреннем солнечном тумане.

Но кто-то вспомнит и монолог чеховской Сони — «Мы увидим небо в алмазах», услышав здесь тайный парафраз его.

… Чудное утро после вчерашнего дождя. Дымка над рекой. Божественно хорошо. Гудок паровоза. Крестьянки вдали поют. Сашенька ведет по мелкой воде хромающего Платонова.

— Мишенька! Ты устал, ты отдохнешь… и мы будем счастливы… и будем жить долго, долго… и нам повезет… и мы увидим жизнь новую, светлую, чистую… и новых, прекрасных людей, которые поймут нас и простят. Только надо любить… любить, Мишенька!

Окно, мальчик Петя — *персонаж от автора* — спит, повернувшись к нам опаловой детской спиной, теплой и упругой, как это утро.

Есть, наверное, свой смысл в том, чтобы предоставить ей, немудрящей Сашеньке, беззаветно и слепо любящей Платонова, растящей их сына, без громких слов делающей ежедневную женскую работу, право произнести последние слова в фильме.

Все то, что пропускал в жизни Платонов — положенные трудовому человеку заботы и радости, любовь к ближнему, — все это теперь открывается в преобразившемся и преображенном образе Сашеньки, открывается как истина, как первооснова, без которой не может быть счастлив ни один человек. Сашенька светится мудростью материнской женской любви.

Кто-то увидит в таком финале единственно возможный выход, кто-то, быть может, привычный мотив кинематографического утешительства, надежду на счастье, зашифрованную пастельным рисунком пейзажа. Кто-то, может быть, увидит даже и спасительный «хэппи энд».

Финал открыт, но драма Платонова завершена.

## В девяностых годах…По повести А. П. Чехова «Моя жизнь»[[11]](#footnote-12)

Повесть Чехова «Моя жизнь» написана от первого лица. «Лицо» это — человек молчаливый, любящий больше слушать, нежели говорить. Поэтому, когда за экраном зазвучал его голос, спокойный, {150} временами робкий, неуверенный, а порой твердый, неторопливо передававший ход мысли, мы приняли это как должное.

Наша чеховская фильмотека огромна, но лишь в последние годы телевизионный экран обратился к поздней прозе писателя. Должно быть, он осознал новые возможности. Это проза особая, мир ее, ее озон неуловимы, кажутся самой жизнью. Недавно умерший Н. Я. Берковский, выдающийся советский ученый, писал о ней: «Как правило, у Чехова рассказ, фабульная повесть заменяются повествованием другого рода — зыбким, неопределенным по своим формам, передающим, как движется и как извивается река жизни… Повести Чехова — медленная хроника, сообщение о том, что изо дня в день, из года в год с людьми делает жизнь. Они озаглавлены соответственно: “Моя жизнь”, “Три года”…»

Было бы, разумеется, наивным полагать, что в поздних чеховских повестях исчезает сюжет, теряет свое значение фабула. Их особенность в том, что резкие повороты в судьбах героев, сломы их жизней, внезапности и трагедии поставлены Чеховым в один ряд с обыденностью, отчего события повседневности, как бы ничего не значащие, проходные, завораживают читателя, приковывают к себе его пристальное внимание, наполняются глубоким смыслом, становятся причиной или следствием драм.

По содержанию «Моя жизнь» — одна из самых определенных, если можно так сказать, самых «толстовских» повестей Чехова. Написанная в 1896 году, она проникнута столь решительным, открытым осуждением всего строя жизни, что заставляет вспомнить современную ей кинжальную публицистику Толстого. Как сочетать и выразить на экране обе эти стороны повести? Какой избрать прием, какую манеру игры артистов? Наконец, как убедить зрителя, что в этой «медленной хронике», развертывающейся перед ним в три вечера, глубокий и жгучий смысл?

Все очень просто — «течет медленная хроника», медленная жизнь, а мы всматриваемся в ее частности и обнаруживаем, что частности эти интересны, значительны. И загадочно привлекательным становится все: и крылечки провинциального русского города, который для нас, людей иного века, исполнен грустной поэзии ушедшего, и выбоины проезжих частей улиц, и зеленые плеши лужаек, и два белых каменных столба при въезде в имение, и пустые комнаты запущенного барского дома с бродящим по ним индюком, и забытый, уже нелепый здесь рояль, и двое на пахоте, герой и его жена — в белой кофточке, такой некрестьянской, такой барской, и венчание в скромной деревенской церкви, и хриплый, такой хроникальный звук граммофона, выплескивающего на улицу романс «Не вспоминай о том, что позабыто…».

{151} Это фильм звучащих русских пейзажей, неназойливой, скромной поэзии, высокой изобразительной культуры, проявившейся в композиции кадра, любовно внимательном отношении оператора к природе, увиденной, услышанной сквозь опыт русской школы живописи от Саврасова, Маковского и Левитана до Репина с его «Толстым на пашне» и «Стрекозой», до Серова с его «Девушкой, освещенной солнцем».

И среди всего этого — люди. Постепенно мы сосредоточиваемся на них, стремясь проникнуть в их негромкую загадочность. Впрочем, не в загадочность даже — в их дрему, окутанную заполняющим пространство стоячим воздухом. Чувство загадочности появляется оттого, видимо, что люди невыдающиеся, даже вроде бы никчемные делаются близкими, их страдания и драмы — важными нам, а разговоры, выражающие проблемы, давным-давно решенные, — серьезными.

Авторы фильма действуют такими же незаметными средствами, как сам писатель. Они видят то, что он пишет, и увиденное им важно и интересно. И раньше всего интересен герой, сын городского архитектора, названный библейским именем Мисаил. Это его голос звучит за кадром, это он рассказывает свою судьбу. Самое существенное в ней — разочарование во всем укладе жизни.

Наскучило ему все, более того, он увидел изнанку всего — праздного существования, службы в «присутствиях», откуда его постоянно выгоняли, семейных отношений, традиций, морали. Совесть его освободилась от многочисленных «так принято», «так прилично», «так полагается». Не то чтобы его вдруг осенило или он увлекся передовым социальным учением, хотя отклик на могучую толстовскую критику всего устройства жизни тогдашней России, конечно же, есть в его душе. Исподволь копившаяся в нем тоска, отвращение к пустому, паразитическому существованию — вот что привело его к уходу от образа жизни людей его круга. Натура не активная, влекомая все той же рекой жизни, ушел он недалеко, отшельничает в городе или поодаль от него, но всякий раз внутренне уходит все дальше.

Мисаил Полознев — Станислав Любшин. Один из редких актеров, которые могут и любят играть духовную сосредоточенность. Состоянием Мисаила окрашено в фильме все: и люди, и природа, и само течение киноповествования. Ритм монтажа совпадает с ритмом внутреннего мира героя. Мир этот заманивает нас в свои сферы, мы хотим его понять. Он становится сюжетом. Благотворная зрительская жажда узнать, что будет дальше, утоляется не стремительно сменяющимися событиями, хотя в фильме, как и в повести, есть этот бег событий, но жадным изучением портрета души каждого персонажа, и раньше всего Мисаила. Он много думает, любит молчать. Видимо, так он лучше познает мир, людей. И когда новое {152} понимание освещает ему душу, он хорошо улыбается, как говорят, чему-то своему. Его легко обидеть, но трудно заставить изменить своим убеждениям. И этой-то своей тихостью, бушующей в нем скрытой страстью к истине опростившийся дворянин, бросивший вызов своему отцу, своему сословию, общепринятым нормам, ставший подручным малярной артели, завоевывает уважение, даже вызывает почтительное удивление.

Вот он слушает губернатора, предупреждающего, что поведение его шокирует добропорядочных граждан. Он проникновенно, порой детски заинтересовано, порой чуть иронически смотрит на закованного в мундир старого воспитанного человека, говорящего округлыми, четкими фразами, и губернатор становится в его и наших глазах такой же вещью, как кресло или разрисованные обои. Вот он за ужином молча слушает разглагольствования сытого инженера Должикова, дочь которого он любит. Мисаил молчит, но все оттенки его отношения к этому хамоватому новоявленному барину, от ласкового любопытства до отвращения, хорошо видны в его глазах. И постепенно и как-то само собой инженер, берущий взятки и бесцельно копящий свои богатства, чавкающий, храпящий, лоснящийся, заключается в один ряд с заливным осетром, икрой, зеленью, графинами с икоркой.

Социальная злость, чеховская беспощадность входят в фильм в, казалось бы, малозначащих житейских поворотах, оттенках чувств, взглядах, контрастах пейзажей и слов.

В другой раз после такого же сытного ужина за столом с фламандским изобилием Маша, изучившая груду книг о сельском хозяйстве, как бы заклиная себя, говорит: «Нужно пахать, сеять…» И, откинувшись в кресле, продолжает: «… это моя мечта, моя сладкая греза». Экран и актриса, не торопясь, дают нам полюбоваться этой сценой, этим натюрмортом с… живыми людьми. Каждый из них безусловно искренен. И от внимательности и расположенности к ним авторов фильма неотразимой становится чеховская язвительность, заключенная в том, что трудовые первородные человеческие слова «пахать», «сеять» поставлены рядом со словами из лексикона декадентов — «моя сладкая греза».

Это фильм спокойного и достойного актерского ансамбля, нашедшего ту тональность игры, которая столь убедительна для классических повестей позднего Чехова. Маша Должикова — Маргарита Терехова. Актриса позволяет нам рассмотреть музыкально гармонические извивы Машиной души для того, чтобы за всеми ее, казалось бы, богатыми возможностями увидеть изначальную опустошенность. А между тем (так и должно по Чехову!) Маша до конца остается прелестной, чуть таинственной в своей медлительности и сосредоточенности женщиной.

{153} Леонид Галлис — инженер Должиков — виртуоз сочных, разнообразных деталей, мастер социального портрета. Инженер Должиков вечно со своей фразой типичного пана из хамов: «Я инженер‑с, я обеспеченный человек‑с, но, прежде чем мне дали дорогу, я долго тер лямку, я ходил машинистом, два года работал в Бельгии, как простой смазчик…». Он произносит ее на все лады перед каждым унижением других. И любит дочь, и любуется собой, и округл, закончен, как бильярдный шар. Вспоминается авторское его определение: «И от него пахнуло на меня тем же счастьем, что и от его ковров и кресел». В этой чеховской фразе и сконцентрирован тот художественный принцип соединения вещей и людей в некий натюрморт, который так хорошо осуществлен в фильме.

Клеопатра, сестра Мисаила, — Алиса Фрейндлих. Выдающаяся театральная актриса, талант которой все еще не использован по-настоящему кинематографом. В небольшой роли ее маленькое открытие. «Она радостно улыбнулась сквозь слезы и потом все еще продолжала плакать, так как не могла остановиться…» Так она и играет — с улыбкой сквозь слезы. Характер — аккомпанемент. Она светится отраженным светом брата, отца, доктора. Ю. Соломин (доктор Благово), Н. Сергеев (Редька), В. Дворжецкий (Полознев старший), В. Сергачев (Чепраков) и другие названные и не названные здесь актеры несут этот вечерний свет своих героев, создавая объемную картину общественного заката, эпохи безвременья, картину России в середине девяностых годов, когда все замерло в ней, когда ожидала она и предчувствовала близкий слом времен. Этого и хотел автор, назвавший первоначально «Мою жизнь» — «В девяностых годах…».

## Ялта, двадцать восьмое июля…

Это было первое мое послевоенное путешествие в Крым, да и, наверно, первое беззаботное, отпускное время за долгие годы. Лето 1953 года. В раскаленной безоблачной Ялте встретился мне старинный приятель, артист, чтец Валерий Токарев. Он читал здесь Чехова, имел успех, и сотрудники чеховского дома, желая сделать ему подарок, пригласили побыть с Чеховым наедине, прийти в тот день, когда дом закрыт для посетителей. Он пригласил меня. Мы пришли.

В тот момент, когда мы стояли на пороге столовой, на лестнице, ведущей в верхние, тогда еще жилые комнаты, показалась Мария Павловна Чехова. Была она энергичной, подвижной, и девяноста лет, которые ей должны были вот‑вот исполниться, ей никак нельзя было дать. Не знаю, как кто, но думаю, что чувство это общее, — мы испытали странное ощущение. Его и не передашь. Перед нами {154} стояла сестра Чехова. Вдумайтесь только — сестра Чехова! Говорила с нами, улыбалась, двигалась возле нас, как она двигалась возле Антона Павловича, Левитана, Шаляпина…

Она стояла на тех самых ступеньках, на которые, зарыдав, присела мать Антона Павловича, получив известие о смерти сына.

«Да, вот в этой самой столовой, за обеденным столом собиралась вся наша семья… Много у нас людей бывало, весело было… Мы были люди несерьезные, веселые люди. Талантливых среди нас много было, а весело было. Работали все много. В этом наша цель была. Вы спрашиваете, как все это сохранилось? Да как-то все само собой. Я не думала ничего нарушать после брата, хотела все сохранить, а что из этого выйдет — не знала… Ну вот, все так и сделалось. И все поддерживаю. Вот в столовой занавески эти, арлекины, что ли, уж я чинила, чинила, держатся пока…».

Я вынул блокнот и этот короткий рассказ записал. Слово в слово. Потом она отпустила нас одних походить и пошла на крыльцо, кормить своих любимых собак, а пока шла туда, все выговаривала сотруднице, чтоб пустили толпившихся за оградой в неурочное время людей. Не любила, когда кого-нибудь не пускают. Не любила она и когда ее снимают.

Об этом предупредили, аппарат я спрятал. Но когда она сошла во двор, укрылся за дверью и сделал не слишком, должно быть, удачный, но дорогой мне снимок.

## Монолог о РоссииСто лет со дня рождения Ивана Алексеевича Бунина

По своеобразию и силе художественного таланта И. А. Бунина причислить надо к русским классикам. Не требуется для этого особой смелости. Однако о творчестве его спорили и будут спорить. Он был, в сущности, нашим современником, но произведения его распространились у нас действительно широко, стали, как говорят, достоянием широкого читателя лишь после его смерти. И жестокость и справедливость истории определили его писательскую судьбу. То, что долгие годы было для Бунина повседневностью — отрицание пути, избранного Родиной, молчаливое неприятие, желчные его упреки в адрес революции и унизительный для такого крупного человека пиетет перед «великими персонами» ушедшей монархической России, — уживалось в нем с болезненно-страстной любовью к России, к ее исторической культуре, к своему в ней бытию. Очевидным становится, что эта любовь, действительно приобретшая в его душе характер почти разрушительной страсти, питала его поразительный {155} художественный дар, держала в редкостно активном состоянии его память. Оттого и за рубежом создал он ряд первоклассных художественных произведений, отличаясь тем от многих других (и с немалым талантом) писателей, сникших на чужбине. И в отличие от других он вновь и в полной мере — часть нашей культуры.

О Бунине в последние годы написаны серьезные работы, вышли книги советских исследователей, достаточно указать на предисловие А. Т. Твардовского к бунинскому девятитомнику, выпущенному издательством «Художественная литература», на книгу А. Бабореко «И. А. Бунин. Материалы для биографии», вышедшую в том же издательстве, книгу о Бунине О. Михайлова. Не говорю уже о двух его собраниях, о многочисленных однотомниках, о многих изданиях шедевра его поэтического и переводческого искусства — «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло. Так что читатель имеет разнообразные возможности составить свое представление о писателе, о его пути. В этих заметках, публикуемых в день его столетия, хочется сказать лишь то, что представляется теперь бесспорным.

Крупный художник, он не был в предреволюционное двадцатилетие одиночкой, отклонившимся от ведущего течения, странным эпигоном таких поэтов, как А. К. Толстой или Фет, или даже Кольцов и Никитин, а в прозе Тургенева или Толстого, как казалось это многим тогдашним критикам. В литературную эпоху энергичного и шумного выступления символизма, футуризма, акмеизма и других течений русского модернизма Бунин мощью, оригинальностью своего таланта подтверждал всю неисчерпанность традиций великой русской литературы девятнадцатого века, идущей от Пушкина. Его творчество доказывало возможность и необходимость естественной трансформации этой традиции в новых условиях двадцатого века. Бунин в те годы каждым новым своим произведением в поэзии и прозе с неотразимой наглядностью показывал могучую энергию сгущенной, живой крови этой традиции. Говоря о нынешней молодой нашей прозе, можно повторить то, что уже сказано критикой и замечено читателями: через творческий опыт Бунина воспринята многими писателями генетическая связь с классическим русским реализмом. Уже тогда, в предреволюционное десятилетие, именно это значение Бунина было замечено и не раз подчеркнуто Горьким. Об этом писали и Куприн, и Блок, и молодой Корней Чуковский. Когда же в последние годы своего творчества Бунин сосредоточился на «вечных» темах любви, смерти, течения времени, эта наследственная связь с литературной культурой России девятнадцатого века по-прежнему оставалась явственно ощутимой энергией его письма. Совершенно современный писатель, он в этом именно смысле оставался как бы последним в ряду наших классиков.

И, как крупный художник, Бунин, конечно же, отразил в своих {156} произведениях дореволюционной поры (и в некоторых послереволюционных) социальные изменения в деревне, в психологии и мышлении русского крестьянина, которого знал он спокойно и хорошо, как деревенский житель средней полосы России.

Когда читаешь подряд произведения Бунина, то независимо даже от того, сильные они или слабые, выдающиеся или неудачные, — видишь одну их тему: Россию.

Все его творчество, даже если писал он о дальних странах, — словно непрерывный монолог о России.

И он написал эту Россию как великий художник. Ее небо, ее запахи, ее дороги, ее леса, ее пруды, ее птиц. Он писал русские пейзажи не только как художник, чувствительность которого на все внешние раздражения была фантастической, а чувственная память на все подробности бытия, на травинку, на былинку всякую неправдоподобно громадной. Он писал эти пейзажи как голодный, дрожащий при одном виде еды. В произведениях своих он оставил нам такие описания нашей Родины, что при чтении первых же его фраз рождается удивительное чувство сопричастности ко всему, что чувствовал и передавал он. Недаром же Лев Толстой завидовал «бунинским дождям», недаром же Чехов был столь увлечен его поэтическим даром. Но, читая подряд этот монолог, не можешь отделаться от почти зрительного ощущения все чаще и чаще повторяемых мотивов. Русло оставалось могучим и широким, но живительной влаги не хватало. И тогда писатель прогонял и прогонял сквозь свои страницы уже прошедшее через них, вдыхая в эти мотивы жизнь инъекцией своего художественного дара. Слушая этот монолог, точно видишь, как скребет по тайникам своей памяти старый писатель, не получающий новых токов от жизни покинутой им родины. Его нечастые попытки включить в художественную плоть другую страну не приводили к успеху.

Для понимания общего литературного процесса важно проследить, как изменяется в читательском сознании отношение к художественным приемам Бунина.

Когда-то казалось, что Бунин пишет чересчур «плотно», что он увлекается самим процессом изобразительности, будучи уникально одарен в ней. Но проходит время, меняется восприятие самой материи художественных творений. Слово, фраза, звук, аккорд, мазок и штрих, оставаясь теми же, какими отдал их миру художник, испытывают превращение в душевном отклике людей других поколений и эпох. Так вышло и с художественностью Бунина. И как бы ни разъединять ее, выясняя, из каких атомов состоит она, как бы ни называть ее — «изобразительностью», «живописностью» или как-нибудь еще столь же хорошо и верно, — в конечной сути останется она все-таки трепетным чудом художника, рождающим ответное чувство в читательской душе.

{157} В октябре 1910 года Алексей Максимович Горький, восхищенный ценитель искусства Бунина, писал ему о только что напечатанной его повести: «Если надобно говорить о недостатке… — о недостатке, ибо я вижу лишь один, — недостаток этот — густо! Не краски густы, нет, — материала много. В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета…» Это было справедливо тогда, шестьдесят лет назад. Бунин прислушивался, исправлял. Но продолжал писать густо, или, если сказать на языке нынешней науки, все более проникающем в область поэзии, — количество информации в бунинских произведениях все увеличивалось. Его небольшие, кажущиеся «бессюжетными» рассказы представали кристаллами больших повестей и романов. Написанные на закате жизни, полустраничные эпопеи, эти жемчужины формы и стиля, взращенные на бунинской неизбывной тоске по России, поражают, заставляют сострадать автору и любоваться написанным им. Так, весной сорок четвертого года, когда Родина его побеждала в неслыханной войне, пригрезилось ему «В одной знакомой улице». Тогда же написал он «Пароход “Саратов”», а в сорок девятом году — «Алупку», совсем чеховскую крупную повесть размером в две страницы. И все о России, и все с такими словами: «И как удивительно, что все это было когда-то и у меня! Москва, Пресня, глухие снежные улицы…» «Слышал? — … В Ялту приехали артисты Малого театра!» «Под Одессой, в светлую теплую ночь конца августа». Кажется, что выбрал, выскоблил он из своей уникальной страшной памяти все, что можно было, о Родине — и все продолжал и продолжал скоблить в надежде добыть еще что-то, в лихорадке своей бесконечной ностальгии, питавшей его художественный дар.

Нет, не густо! «Стиснутые предметы» в последней бунинской прозе уже не кажутся стиснутыми, как не кажется теперь художественно перенасыщенной плоть его крупных дореволюционных произведений, таких, как «Деревня», «Суходол» или стоящий многих томов послереволюционный роман-воспоминание «Жизнь Арсеньева», не только продолжающий традицию русских классических мемуарных романов, но и естественно и на равных существующий в ряду лучших образцов мировой прозы последнего полустолетия.

Когда-то Бунин, пытаясь уловить в себе зарождение начального чувства, побуждающего его к творчеству, говорил: «Первая фраза имеет решающее значение. Она определяет… звучание всего произведения… Если этот изначальный звук не удается взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь… как негодное».

В своей долгой восьмидесятитрехлетней жизни, сложной, трагически противоречивой и просто по-человечески очень тяжелой, не раз этот изначальный звук брал он неправильно и — увы — не отбрасывал написанного. Но сегодня, когда внимание к его художественному {158} наследию столь серьезно и устойчиво, можно спокойно сказать: лучшее в творчестве Ивана Алексеевича Бунина, как дорогая капля янтаря в русской литературе, как чистый и лучистый кристалл прозрачной и глубокой поэзии, одна нескончаемая нота поразительно верного звука.

## В старой петроградской квартире[[12]](#footnote-13)

Петербургские интеллигентные дома отличались от московских. В старой столице и потолки были ниже и мебель являла собой смесь стилей и эпох. Столы-«сороконожки», русские «рекамье», приземистые, отшлифованные годами кабинетные табуреты работы еще крепостных мастеров — дань породнившейся с разночинной обедневшей дворянской ветви да венские стулья, столь распространенные в нашем отечестве на рубеже прошлого и нынешнего веков, что их можно было встретить и в тесной квартирке конторщика одного из новых коммерческих «присутствий», и в Хамовническом доме графа Толстого, и в Ялте у Антона Павловича Чехова. Все это соседствовало, образуя неповторимые своей притертостью к жившим здесь людям гарнитуры, с секретерами красного дерева, с японскими чайными столиками на тонких витых ножках, вставленными один в другой штук по шесть, с могучими вешалками в прихожих с просторным верхним отделением для шляп, фуражек и картузов.

Петербургские дома были строже — выдержанные, как и сам город, в определенном и едином стиле. Преобладало здесь красное дерево, потемневшее, впрочем, от времени, и овальные раздвижные столы для обедов и вечернего чая, в отличие от московских, чаще покоились на тонких и стройных ножках не простого, а все того же красного дерева, и прикасались к блестящему паркету начищенными медными шариками, напоминая группу кордебалета, разом ставшую на пуанты. Казалось, мебель тянется вверх, к высоким потолкам и гулкому эху петербургских сводов. Однако же в кабинетах профессоров Университета, Военно-медицинской академии и других высших учебных заведений, появившихся в эпоху «великой реформы», громоздились те же, что и в Москве, шведские шкафы — самое удобное хранилище для книг, которыми хозяева имели обыкновение пользоваться непрерывно. Правда, в Петербурге даже эти шкафы, без которых, кажется, и представить себе невозможно быт образованнейшей части русского общества, тоже чаще делались под красное дерево, нежели под дуб, как это бывало в простоватой Москве. {159} Нередко в столичных кабинетах шкафы эти уступали место настоящим ампирным книжным хоромам с бронзовыми диагональными решетками.

Петербургские квартиры были больше. И комнаты, и кабинеты, и в особенности коридоры, по которым надо было ходить энергичным, не слишком домашним шагом. А если требовалось позвать человека, то голос свой необходимо было соразмерять с расстоянием до комнаты, в которой этот человек находился. Иначе было нельзя — он мог и не услышать.

Интеллигентные дома Петербурга неизбежно были ближе к домам высшего чиновничества и отличались от них скорее атмосферой жизни, нежели обстановкой. Москва — иное дело.

Разницу эту хорошо передал Лев Толстой, описывая дома Степана Аркадьевича Облонского и зятя его Алексея Александровича Каренина.

В одном из петербургских домов — может быть, это было у «Пяти углов», а может быть, на Моховой или на набережной Васильевского — десятки лет жил профессор университета, ученый с европейским именем, коллега Менделеева, Жуковского, Лебедева, ботаник Дмитрий Илларионович Полежаев. Ко времени описываемых событий ему шел семьдесят пятый год.

Происходил он из либеральной семьи, сам был либералом, но не в том полуоскорбительном смысле, какой это понятие приобрело в годы революционных бурь, когда оно стало ассоциироваться с характером той осторожности в поступках и словах, что присущи были героям щедринской «Современной идиллии», а в том гордом смысле, что отличал Белинского, Грановского, Тургенева, Толстого, Чехова, Короленко, Кони. Ведь бывали либералы, что не только сочувствовали, но и помогали пропагандистам и конспираторам «Народной воли» деньгами, спокойными убежищами, где искать не станут, что вечно вступались за опальных студентов, ненавидели Каткова и Суворина, подписывали протесты против погромов, дела Бейлиса и расстрела рабочих в воскресенье памятного для России девятого января. И чем хуже шли дела в отечестве, чем безнадежнее смотрели они на состояние его тяжело больного организма, разъедаемого распутинщиной, повальной эпидемией государственной бездарности, тем глубже погружались они в стихию своего подвижнического труда в науке, полагая не только найти в этом труде нравственное спасение, но считая, что дело их принадлежит народу, который никогда не был для них умственным понятием. Так работали Жуковский, Лебедев, Тимирязев, Павлов… Их душевное состояние все ухудшалось, под высокими сводами их квартир звенело эхо уличных бедствий. Домашние, считая своим чуть ли не врожденным долгом оберегать их трудовой покой, пугливо озирались на каждое газетное и устное сообщение — не дошло бы до него, — но {160} главы домов понимали и чувствовали все и заботились об одном — чтобы их рабочий ритм не нарушался и работа, труд в науке не прерывались ни на один день.

«Шла осень 1916 года…»

К тому времени, когда неведомый тайно-тревожный голос произнес эти слова (голос принадлежал артисту Ефиму Копеляну), в спектакле «Беспокойная старость» на сцене Большого драматического театра уже существовала, жила странной тишиной предчувствий профессорская петербургская квартира. И облик отсутствующего хозяина был прорисован ясно и недвусмысленно — в такой квартире мог появиться только такой человек. И он появился.

### Первое отступление в ремесло

Как это сделано?

Какими средствами театр достигает не только впечатления интеллигентной петербургской квартиры, давая точное социальное обозначение места действия, но направляет чувства зрителей в нужное для своих художественных целей русло? Уровень постановочной культуры БДТ традиционно высок и заслуживает изучения. Здесь владеют ремеслом театрального действа в высшем значении этого слова, знают, как сделать, чтобы получить нужный эффект. На сцене нет той приблизительности, которой страдают средние театры. Здесь нагляден закон: в театре ремесло — непременное подножие искусства. Поэтому сосредоточимся на некоторое время на ремесле.

Как это сделано?

Сцена выдержана в традициях коричневого цвета. От холодноватых филенок парадной двери до теплых кулис и подвижных занавесей, напоминающих уютные тяжелые портьеры, которые наглухо отгораживали человеческие гнезда от заоконного невского холода, при воспоминании о котором по спине пробегает дрожь.

Цвет занавесей мягко переходит в обивку мебели. Мебель гармонично соединяется с деревом дверей. Входная, в квартиру — с блестящими медными шишечками. Медь чистили много лет в одно и то же время. Двери должны быть спокойны и уверенны. В этом спектакле — они символ устойчивости жизни, несмотря ни на что двери расчленяют пространство. Они — основа пространственной гармонии. Тем неожиданнее и значительнее будет их движение.

На сцене полумрак. Мягко освещены лишь места действия. Не отъединенные и резко обозначенные выгородки или условные площадки, а выделяемые светом места действия. Свет ставится так, что скрадывает границы небольшого пространства.

Оттенки коричневого цвета и мягкий свет. Что еще? Поблескивающие металлические шишечки. Еще? Благородная мебель красного {161} дерева. Удобная, красивая, практичная мебель. Ее не демонстрировали в таких домах. Ею пользовались.

Квартира большая, очень большая. Но ее пространство сложено постановщиком и художником на манер складной линейки. Такими линейками пользуются столяры. «Метр» складывается вшестеро и умещается в боковом кармане. Так сложена профессорская квартира на сцене БДТ. Человек входит в «парадное» у левой передней кулисы. Он идет через всю сцену параллельно ее зеркалу к правой кулисе. Там он входит в дверь, ведущую в квартиру. Эта дверь относительно первой сдвинута несколько в глубину. Потом человек вновь идет к левой кулисе, чтобы пройти в следующую дверь, например в столовую или в кабинет профессора. Два актера могут находиться друг от друга на расстоянии двух-трех метров, но путь, каким они проходят друг к другу, измеряется десятками метров. Идут они зигзагом, по пути складной линейки. Идут коридорами большой квартиры. Планировка и мизансцены сделаны столь уверенно и точно, что зритель после первого же прохода актера тотчас принимает условия игры и переживает ее. Тем более что актеры силой голоса и характером произношения всегда показывают расстояние между комнатами.

После того как актеры прошли через двери, последние в нужных по художественному замыслу моментах складываются, как книжные обложки, уходя за кулисы. Профессорская квартира становится одним обширным сценическим пространством. Но «деление» ее на комнаты уже зафиксировано в сознании зрителей.

Если игра дверей, маневрирование пространством — видимое влияние кинематографа с его монтажом и крупным планом, то реквизит и фактура деталей — неумирающая постановочная культура старого МХАТ. Так появляется вначале типичный петербургский угол с фактурой стены цоколя дома, с членениями плит, с настоящим петербургским фонарем. Здесь, возле подъезда полежаевского дома, шпик будет сторожить Бочарова. Этот угол — как бы кусочек улицы, которая потом появится на диапозитивной проекции на заднике. Не какое-нибудь историческое место, а знакомый всем ленинградцам перекресток у «Пяти углов».

Так в этом спектакле, заключенном, казалось бы, в стенах квартиры, возникнет уличное пространство. И очередь у булочной силуэтами зонтиков на фоне бледно-желтой проекции в прямом желтоватом рассеянном свете станет напоминать воздушное пространство на полотнах импрессионистов. С этим светом будут гармонировать и голос Е. Копеляна, дающий некоторые временные обозначения, и музыка Перселла и Шопена.

А как только появится угол улицы в другом конце сцены — осветится угол прихожей с круглым столиком красного дерева, со старинным стеклянным кувшином для воды, с телефоном на стене {162} и лампой на бронзовой штанге. Все это подлинное, и все это так же тускло светится в тусклом желтоватом свете, спокойном и тревожном одновременно.

Он появился. Приехал неожиданно из Стокгольма, хотя ждали его много дней. Оказывается, махнул в Лондон, Кембридж, читал там лекцию, потом кружным путем, в объезд фронтов мировой войны, — домой.

У Блока есть: «музыка старых русских семей». Всю жизнь прожила Мария Львовна с Дмитрием Илларионовичем, она участник его жизни и трудов. Даже тогда, когда, отрешенный от всего, он работает в кабинете, она с ним. Музыка старых русских семей — ее создавали женщины, подобные Марии Львовне. Она едва слышный, кажется, совсем пропадающий аккомпанемент, но она и ведущая мелодия в этой музыке. Только для нее Дмитрий Илларионович остался тем Димой, что был в двадцать пять, когда они познакомились. Он тогда бредил Писаревым, хотел принести народу немедленную пользу, ушел в практическую науку — естествознание, но был полон мальчишества, увлекался всяческими проделками, любительскими спектаклями, о, у него был актерский талант! Он и теперь любит ее разыгрывать. Вот, не велел войти в комнату, чтобы предстать перед ней в средневековой мантии, такой, какую носил сам Ньютон. А в другой раз: «Муся: кажется, телефон?» Она обернулась, а он — в салатницу ложкой. Если говорить серьезно, Мария Львовна знает, когда он хочет подшутить, и мило подыгрывает ему ведь он так доволен, когда ему удается маленький розыгрыш, у него такое веселое лицо. А у нее такие счастливые глаза — так и светится вся.

Музыка старых русских семей. У нее есть и героические, хотя и столь же тихие, аккорды. Мария Львовна переписывает статьи своему мужу. (Так Софья Андреевна Толстая переписывала своему.) Она его первая читательница. Переписывает она и ту знаменитую статью, в которой старый ученый заявил всему миру, что он на стороне революции рабочих, солдат и крестьян. Это было сенсацией. Разорвалось, точно граната. Там, где еще вчера был тесный общественный круг его ученых коллег, образовалась пустота. Какой поворот! Какой неслыханный поворот! Сенсация? Граната? Поворот? Для всех, кроме Марии Львовны. Она переписывает статью, но для нее ее содержание столь естественно — это же выношенные Димины мысли! Она всю жизнь их знала, что же тут удивительного. Дима не может отвернуться от народа! По реакции Марии Львовны (никакой реакции!) на статью мы и убеждаемся более, чем по какому-либо иному эпизоду спектакля, сколь закономерно политическое решение Полежаева.

{163} Марию Львовну Полежаеву играет Эмма Попона. Это, наверное, одна из самых тихих, но и самых блистательных ее удач.

… А детей у них не было. Может быть, был сын, умер, память о нем — незакрывшаяся рана. Теперь — одинокие старики. Поэтому так привязались к любимым ученикам профессора Викентию и Михаилу. Оба влюблены в учителя, его жизнь считают образцом. Викентий, правда, смотрит на Дмитрия Илларионовича немножечко снизу вверх — не забывает, что он рядом с великим ученым, не устает радостно удивляться этому. Старается все запечатлеть на бумаге и в памяти, даже записки ведет. Пример Эккермана, бывшего рядом с Гете, Маковицкого, сопровождавшего Толстого, все это для Викентия примеры заразительные, Эти люди оставили удивительные своей полнотой портреты духовной жизни гениев. Считали это своей миссией. Правда, такое положение при великом принижает будущего автора записок, но… как говорится, каждому свое. Однажды, когда секретарь Анатоля Франса (тоже, кстати, оставивший записки о своем принципале) бурно восхищался портретом Гете, созданным Эккерманом, говоря, что если бы господь захотел вновь создать небожителя, то он создал бы его точно таким, каким изобразил его Эккерман, Анатоль Франс не без ехидства заметил, что в этом случае господь создал бы и самого Эккермана точно таким же, каким он был…, зеленым, с перьями. Ироничный француз имел в виду попугая.

Эта повышенная готовность воспринять, всегда настроенный к записи внутренний слух, пиетет, которым окружает Викентий учителя, раздражает Полежаева, рационалиста, работягу и скептика. А уж взгляд на него как на икону от науки куда как претит профессору. Но Викентий — правая рука, вернее, он всегда под рукой, в лаборатории, на лекциях, дома — он давно уже член семьи, он свой, способный, аккуратный чернорабочий науки. Таков Викентий Михайлович Воробьев в этом спектакле, в строе его образов, в игре М. Волкова. С мягкими движениями, негромким голосом, вечной исполнительностью. Человек, испытывающий огромное личное горе при виде общественного падения своего учителя, так он и люди его круга восприняли статью профессора. Он приписывает ее возрасту, политическому инфантилизму Полежаева. Но он считает, что профессор, поддержав эту странную, неизвестно откуда взявшуюся власть, этих явных «калифов на час», отторгает себя от всех честных и культурных русских людей. (Надо же знать, что такое отношение к большевикам и их революции в первые исторические часы Октября было у подавляющего большинства старой интеллигенции! Это следует подчеркнуть — у подавляющего большинства. Если это забыть, трагический пафос последних месяцев жизни ученого Полежаева исчезнет. В спектакле произойдет та аберрация исторического зрения, которая характерна для многих {164} постановок этой пьесы, где, в сущности, Полежаев не совершал никакого душевного подвига. Просто присоединялся к новой, явно победившей политической силе.)

У Викентия ценности устоялись. Он не задает вопросов. Переступить через себя, свое время, корпорацию — не может. Сердце его разрывается. В момент ухода от учителя он падает перед ним на колени, признается ему в неизбывной любви. Это драма Викентия Воробьева. И то, что театр показал ее, — свидетельство серьезности его мышления. И не такие люди, как Викентий, пережили драму конца, драму разрыва. На спектакле думаешь о судьбах иных, о Шаляпине, о Бунине, о Рахманинове, об Алехине, о Коровине. Думаешь о трагедии разрыва родины с плотью души своей…

Второй любимый ученик профессора, Миша Бочаров, напротив, — душа романтическая и в науку влюблен, как романтик. Если жизненный путь Воробьева, не случись революции, — от Университетской набережной до Большого проспекта, то Мишу Бочарова больше представляешь в экспедициях, в поисках неведомых растений, на Камчатке. На Гавайях, в Африке и Южной Америке. Как Вавилова. Но пришла революция, его революция — он ее готовил, и Миша стал комиссаром. А в доме учителя он то же, что и был мягкий, негромкий, нежный — недаром его из двух учеников больше любит Мария Львовна, хотя и скрывает это. Вообще Миша — сердечная слабость стариков, а когда наступили тяжелые времена и жизнь переменилась, он стал в их семье как бы живым свидетельством нравственных начал новой власти. Ее чистых намерений. Миша Бочаров — формация Луначарского, Семашко, Бонч-Бруевича, Красина, Чичерина и многих других партийных русских интеллигентов, обеспечивших интеллектуальное превосходство молодой власти над левиафанами исторического опыта, старыми европейскими державами. А здесь, в этом доме, Миша — мальчик, в глазах его, когда он смотрит на стариков, счастье и гордость за них. Таков Михаил Бочаров в исполнении О. Басилашвили.

Ученики чем-то похожи, недаром это ученики одного учителя. Они вежливы друг с другом, корректны, были друзьями, пока Миша не ушел в «политику», а Викентий должен был это скрывать от профессора. В доме они на одной доске. И если с Викентием профессор чаще работает, а Мишу больше любит Мария Львовна, то эти душевные обстоятельства стараются не подчеркивать. Ученики и сами это понимают, у них между собой не просто. И ревность и борьба за первенство, но все это скрыто воспитанностью и растворено в том особом климате полежаевского дома, когда люди, попадающие в него, раскрываются всем лучшим, что заложено в них природой.

### **{****165}** Второе отступление в ремесло

Как это сделано? Как конкретно тридцатипятилетний артист Сергей Юрский играет семидесятипятилетнего ученого, легко и свободно убеждая зрителя? В чем заключено его мастерство?

К своим недостаткам — следствиям постоянной сосредоточенности, воспринимаемой людьми несведущими как рассеянность, — старики интеллигентных профессий не относятся как к достоинствам. И если они и присоединяются к вечным подтруниваниям над собой, то не потому, что обожают свои милые чудачества, а потому, что им присущ юмор. И еще потому, что такое присоединение — защитная реакция. Когда жена профессора Мария Львовна, которую вот уже полвека он называет Мусей, удивилась его появлению — ведь он, как всегда, забыл ключ, — он стал доказывать ей, что, напротив, ключа он не забывал и вошел в свою квартиру именно при помощи ключа. Ключ и в самом деле оказался в дверях, — и Дмитрий Илларионович, Дима, как вот уже полвека называет его Мария Львовна, торжествующе указал на это обстоятельство. И тотчас забыл о нем, как забыл и о том, что ключа у него все-таки не было, что, уезжая в Стокгольм получать международную научную премию, он по обыкновению забыл его в дверях, но дворник, который сейчас тащил его саквояж, знавший своего жильца в некоторых его чертах не хуже, чем его знала Мария Львовна, ключ принес и дверь открыл.

Но важно совсем не то, что Сергей Юрский тонко сыграл всю гамму «переживаний» вокруг ключа, показав знание «клиники» такой забывчивости, а не ее примелькавшуюся театральную эксцентричность. Важно, что в поведении профессора он подчеркнул (впрочем, он ничего не подчеркивал — это шло у него единым мотивом!) иное. Такие, как ученый Полежаев, устоявшиеся характером люди интенсивной умственной деятельности обладают нормальной способностью мгновенно забывать последовательность и приметы обычных своих бытовых действий. Войдя в квартиру, профессор уже не мог вспомнить, как конкретно он в нее вошел. Это действие было для него давно прошедшим (плюсквамперфектум). От этих впечатлений подножного бытия мозг его освобождался мгновенно, выбрасывая их как шлак жизни. Все эти «кто в чем был одет», «кто где стоял», «кто вошел первым», «кто у кого прикурил» и масса еще вещей, которые люди другого склада помнят десятилетиями, для него не существовали. Он жил главным.

Канва поведения, психологическая структура его были взяты артистом точно, с уверенным знанием, как само собой разумеющееся. Сделано это было мгновенно.

Артист брал нас в плен характерности, чтобы мы поскорее забыли {166} о ней. Он давал нам приманку возраста, делая это в четко обозначенные периоды спектакля. Причем в каждом следующем таком периоде Полежаев представал перед зрителями физически немощнее, нежели в предыдущем. Силы его угасали, он старел на наших глазах. Но в других больших пластах спектакля, между «периодами старости», Полежаев жил нараставшей в нем энергией мысли, и если бы взглянуть на эту чересполосицу со стороны (но в том-то и мастерство артиста, что он не давал нам возможности взглянуть со стороны, точно выстроив всю роль), так вот, если бы все-таки взглянуть со стороны, можно с изумлением обнаружить, что в этих больших пластах жизни артист никакой старости вообще не играл. Это как в кинематографе — иллюзия движения на экране создается оттого, что при скорости в двадцать четыре кадра в секунду короткие неподвижные состояния человеческий глаз не замечает.

Два тридцатипятилетних артиста с паузой в тридцать три года сыграли семидесятипятилетнего старика ученого.

Н. Черкасов показал образец виртуозной характерности, граничащей с чудом. Его сильный эксцентрический талант дал решающие краски его Полежаеву.

С. Юрский играет в спектакле другого времени, иного жанра. Его современный отказ от эксцентрики (при общеизвестном его эксцентрическом даровании), аскетизм приемов — сами по себе достойны восхищения. Характерность — его способ, не более.

Голова Полежаева (именно голова — не лицо только) напоминает Карпинского, Баха, Зелинского — русских ученых известной плеяды. На лице его блеклая старческая кожа. Оно неподвижно, порой напоминает маску. Мимика ушла в глаза. Энергический жест, порывистый шаг, но его внутреннему ритму присущи спокойствие, экономность. Он всегда собран, этот Полежаев, не мельтешится. Стоит прямо. Отличная стариковская спина. В ней порода, достоинство. Острые колени, когда сидит на стремянке. Иногда он массирует руки. Артист точно знает, когда такие старики прибегают к этому способу, как долго массируют. У него тонкие пальцы и изящные движения. Взгляните, как он держит ножик для фруктов, хотя чистит им картофель. Блестящий французский язык. Звучное латинское произношение. Он знает: старые люди науки, переходя на латынь, любовались ею. В их механической памяти жили педанты и энтузиасты-латинисты гимназий. Он воспитанный человек, профессор Полежаев. Такие слова, как «спасибо», «благодарю вас», «извините», «извинитесь за меня», он произносит часто, и артист никогда не пробрасывает их, это не некие междометия, а каркас человеческих отношений. Можно себе представить, как он подает пальто уходящему гостю в передней, как здоровается, как прощается. Актер точно фиксирует рабочие состояния ученого — они могут наступить у него и не в кабинете, а среди людей, в обществе, на {167} улице. Тогда профессор уходит в свои мысли, отключается от окружающего. Возникает особая пластика неподвижности. Абсолютной неподвижности. Он думает. Мы это видим. Полежаев у Юрского в той или иной мере всегда обращен в себя.

Известно, роль неделима. Образ, создаваемый актером, может быть анатомирован лишь условно. Однако, право, небесполезно присмотреться к осмысленному мастерству.

А там, в парадном — шпик, филер. Он заметил Бочарова, как тот входил, и сторожит. Полежаевы не спрашивают Мишу, чем он кроме слушания лекций занимался. Та сфера — не их, но коль скоро Миша там, значит, так надо. В этом доме человека привыкли оценивать безошибочным, если б сравнение не было столь непривычным, можно сказать, почти собачьим нравственным нюхом. Нравственная высота Миши в этом доме вне подозрений, его политическая борьба вызывает безмолвное уважение.

А в парадном шпик, филер…

Это ужасно. Мерзко, грязно, это оскорбительно, наконец. Полежаевы не могут относиться к шпику, как относятся к нему молодые конспираторы — как к шахматной фигуре, обычному противнику.

В парадном шпик… Ах, как это унизительно! И что бы они ни делали, о чем бы ни говорили, они не могут от этого отделаться. Присутствие там, внизу, в парадном этой серьезной фигуры совсем уж дурно пахнущего режима явственно ощущается на сцене. Он там, там! Каждого вошедшего будут молчаливо спрашивать: вы видели?! Да! Стоит?

*Оно* еще там?

Право же, для таких людей, как Полежаевы, вырождение царской семьи, всего российского самодержавия и присутствие маленького плюгавого шпика в своем парадном — явления равнозначные. Режим безнравствен. А безнравственный режим не может спасти Россию, быть признан народом.

Министры отклонили его, Полежаева, проект создания Ботанической академии. Что ж, логично! Чего еще ждать от власти, которая держит в его парадном *это*?

А Мишу надо пригреть, надо прежде всего узнать, не за кого он — это, если сочтет нужным, он сам расскажет, — а есть ли ему где ночевать, и сразу же предложить ему ночлег, чтобы, не дай бог, он не подумал, что *это* там, внизу, может хоть на йоту переменить их мысли и поступки. Это даже героизм обыденной жизни. Просто полная глухота Полежаевых к тому, что они считают безнравственным, для них существует лишь одна линия поведения.

И вот совершается.

Все, что, с Радищева начиная, осмысливала, обговаривала передовая Россия и не раз пыталась приблизить, платя за это гибелью лучших умов, кровью самых смелых сердец, — совершается.

{168} У исторических катаклизмов своя обыденность, пассажиры городских трамваев могут их и в самом деле не заметить. Но Полежаев наделен редчайшим даром независимого мышления, у ЭТОГО Полежаева независимость духовной жизни стала пламенной страстью, потребностью, наконец, привычкой. (Эйнштейн однажды сказал: став взрослым, я не переставал задавать себе детские вопросы, в то время как другие считали это уже неприличным. Так я пришел к теории относительности.)

Полежаев не терпит ни расхожих мнений, ни решений, принятых за него другими. Он думает сам. Кроме высокого дара независимого мышления, как ученый, он обладает еще способностью к обобщению всего происходящего, будь ЭТО даже не стоящий внимания факт. Его уму присущ историзм.

И он приходит к мысли, что нынешние события и есть материализация понятия «народ», того понятия, которым столетие целое жила русская интеллигенция.

Ни в ком из людей спектакля так не светится, так не фосфоресцирует эта мысль, как в нем, в старом, семидесятипятилетнем ученом. И как мысль главную, новорожденную, дорогую ему, он ее не высказывает. Он ею руководствуется.

Стоит только вслушаться в интонацию двух сцен, как эта совершающаяся в старике духовная работа становится наглядной.

Он провожал черной лестницей Мишу, думал спасти его от шпика. И не спас. Мишу забрали. На его глазах забрали. И, что самое невыносимое, самая мерзость и есть, — на улице! Соблюли приличие, не ворвались в квартиру известного ученого. В полицейском управлении приказали: берите на улице.

Наступил 1917‑й.

И новая власть врывается в квартиру! Не посмотрев на то, что это квартира знаменитого ученого. Правда, матросу потом попало за незаконное производство обыска, но могло и не попасть. И не в этом дело, можно было этой авторской «подушечки» и не подкладывать. Шла революция. Петроград голодал. Искали хлеб. Тем паче, при отношении Полежаева к происшедшему такого постскриптума можно и не произносить.

Да, этот Полежаев не в восторге от обыска (а приходилось видеть спектакли, где старый ученый лил по этому поводу чуть ли не слезы радости!). Ему отвратителен обыск. Никакой радости он не испытывает. И ни в какие умилительные контакты с обыскивающими не вступает. Он из тех великих русских интеллигентов, которые, любя народ, не умели заискивать перед ним. И не хотели. Они были адептами святой идеи — поднять народ до себя. Пришедшие с обыском почувствовали, что хозяин квартиры необычен. Духовная сила, излучавшаяся этим стариком, все расставила по местам. Перед матросами был не крупный чин — крупная личность. {169} Матрос это понял сразу и зауважал старика. Обыск между тем продолжался в своих обыденно неприглядных формах. Но между этими двумя людьми уже установился тот духовный контакт, что выше всякого братания. А запанибрата с матросом профессор в этом спектакле так и не стал.

Милая Мария Львовна, как всегда, восприняла мысли Дмитрия Илларионовича токами его сердца, шедшими от всего его существа к ней. Остальные остались на уровне житейского явления. Так и должно было быть, потому что профессор крупнее всех. На десять голов выше! Присутствие человека огромного масштаба — вот что удалось в спектакле.

Они, все присутствующие здесь, переживали обыск. Это неприятно. Он переживал с ними. Но думал он примерно так: «я всегда предвидел, что когда народ возьмет власть в свои руки, это будет совсем в неожиданных формах, совсем не так, как думали мы, прокуроры и адвокаты народа. Так оно и вышло».

Это писал А. Ф. Кони в письме А. В. Луначарскому, отдавая себя на службу этому народу.

Да, эти люди не принимали бессвязные речи и грубость забитых мужиков за тот источник нравственного здоровья, к которому «интеллигентам припадать надо», дабы очиститься от скверны, но они и не шарахнулись от этих мужиков, когда, одетые в солдатские и матросские шинели, мужики вышли на улицы, нарушив все еще вчера существовавшие общественные границы и связи.

Он принял революцию, пошел с ней — таков итог его жизни. Он никому не разрешил продумать за себя свое поведение в дни исторического поворота. Если общее течение — настроения и поступки его ученых коллег — не совпадает с его решением, он пойдет против течения! Пойдет один, но пойдет. Мужество Полежаева не в том, что он присоединился к новому течению жизни — оно для него не гром с ясного неба, оно, это течение, давно им ожидалось, — мужество Полежаева в том, что он пошел против старого течения, он решился на одиночество в том обществе, в котором прожил жизнь, это придало трагическую окраску концу его жизни. Но он пошел на это, ибо в нем живет лютеровское: «здесь я стою и не могу иначе!»

Его все бросили, на именины никто не придет… огромная гулкая квартира… пустая вешалка… молчит телефон. Ворвались студенты, осудили, пристыженные — смолкли, испугавшись его непоколебимого чувства собственного достоинства, ощутив свою мелковатость рядом с ним. Потом был этот скандал с Викентием, с рукописью книги. Нет, как он мог! Издавать за границей, да нет, вообще *решать за него*, что делать с его книгой! Кто-то другой решает за него — этого Полежаев пережить не может. Потом Викентий упал на колени, каялся, кажется, потом ушел. Грустно; уходят люди, уходят люди…

{170} Атмосфера сгущающегося одиночества к концу первого акта спектакля становится преобладающей. Она начинает физически давить на зрительный зал.

Вот все ушли. Все, все! Они одни с Мусей. «Я подарил тебе одиночество!» — говорит Дима, сидя на другом конце накрытого большого стола. Но он еще не сдался. «Я принесу тебе шаль! — громко говорит он, почувствовав, что Марии Львовне зябко. — Не возражай, — кричит он, — не возражай, я принесу тебе шаль!» Он кричит другое, и слово «шаль» звучит, как слово «знамя». «Я держу свое знамя! Я никому не дам вырвать его из моих старых рук» — вот что звучит в этом крике.

А потом, когда сумерки поглотят их квартиру и настанет ночная тишина, совсем уж нестерпимая тишина, два старика сядут за рояль, и Дмитрий Илларионович, Дима, звонко, как сорок лет назад, изящно, с редкой музыкальностью запоет:

«Le grеnadier était bel homme,
Il arrivait de Nurenberg.
Lа prinсеss arrivait de Rome —
Et débarquait du chemin de fer…»[[13]](#footnote-14)

Мажорные куплеты из «Мадемуазель Нитуш». И это станет последней, самой трагической нотой одиночества. И самой драматической сценой спектакля. В зрительном зале заплачут.

Потом тихо, открыв дверь своим ключом, войдет Миша. Старики примут его появление за знамение, поймут, что выстояли…

### Третье отступление в ремесло

Как это сделано?

Какими средствами театр добивается изменения всей тональности текста произведения более чем тридцатилетней давности, в чем заключена его культура работы над пьесой?

Возьмите экземпляр 1937 года, когда написана была «Беспокойная старость», сравните его с экземпляром, по которому сегодня идет спектакль. Меняется время, меняемся мы… Становится нагляден необратимый процесс общественного мнения. БДТ не прокламировал новаторства в этой постановке. (Как и вообще его не прокламирует.) Но как изменилась пьеса! В ней совсем не много переписано, — важно, в каких направлениях шла работа автора и театра.

{171} Жанр будущего спектакля был определен Г. А. Товстоноговым как трагедия. Неторопливая внешне трагедия крупнейшего ума и характера. По мере того как понимание Полежаевым великого слома истории возрастает, понимание Полежаева людьми его круга катастрофически падает. Отсюда трагедия и житейского одиночества и разрыва со своей средой.

Трагедия старости. Тело отказывает в момент, когда дух почувствовал возможность новой жизни, когда научные мечты могут осуществиться.

А Дмитрию Илларионовичу, как и реальному прообразу его Тимирязеву, так мало осталось жить.

Поэтому все, что не содействовало появлению трагедийного образа, а, напротив, «работало» на образ бодренького эксцентричного старичка, — убиралось. Например, то, что могло способствовать прочтению пьесы зрителем как «отрицающей» интеллигенцию вообще. Если раньше ученик профессора Викентий Воробьев был по преимуществу мелок и ничтожен, был врагом, разоблачался еще до начала действия, то теперь театр рассматривал его как фигуру драматическую. Так в судьбе ученого зазвучал исполненный драматизма мотив потери людей. С другой стороны, была исключена сусальность в отношении профессора к матросу. Понимание матросом крупности, необыкновенности личности ученого теперь оказывалось важнее театру, нежели этакое приседание старого ученого перед представителем народа. Отношение матроса к профессору в спектакле БДТ, как оказалось, выше характеризует представителя революционного народа, нежели прежняя расстановка сил. И исторически правдивей.

Главное внимание в работе сосредоточилось конечно, на фигуре Полежаева. Надо было найти спокойное, мудрое выражение его трагедии. И его прозрения. Надо было сделать образ документальнее.

Так появились в пьесе тексты подлинной статьи К. А. Тимирязева «Красное знамя» и других его произведений из книги «Наука и демократия», первого тома Собрания сочинений. Перед уходящим на фронт отрядом ученый произносит теперь новую речь, фразеология и смысл ее усложнились.

Еще изменение, едва ли не важнейшее для внутреннего ритма существования ученого в спектакле. Раньше он заканчивал свою книгу на глазах зрителя. Теперь он завершил ее до начала пьесы и живет в часы раздумий, как бы подводя итоги, но революция возбуждает в нем мысли о будущем.

Появились новые реплики, слова, повороты сцен. Вот пример. Матрос стрелял в спекулянта. Полежаев не восхищается этим, как прежде, а тяжело говорит: «Страшное время, голодное время…» Вот деталь: в старом тексте профессор подходил к телефону (это было {172} в день его одиноких именин), брал трубку: «Не работает…» Но страшнее одиночество, когда телефон работает, а никто не звонит. И частица «не» убрана.

В драматическом споре с Воробьевым, где дается политическая оценка происходящего, Полежаев бросает теперь своему ученику реплику, выражающую его душевное состояние и одновременно его кредо: «Не суетитесь!» Не суетитесь перед историей! — вот как это звучит, — слушайте музыку ее, слышите?

Вся жизнь Полежаева логично привела его к новому пониманию происходящих событий. Это понимание он выразил в своей статье. Какой она будет, зритель еще не знает, но она не внезапный шок, а последняя точка в книге мыслей, его собственных мыслей. Но это и высшая точка его личной трагедии. И новая сцена. Под инфернальные выкрики в его адрес в странном, нереальном освещении одинокий ученый идет длинной и узкой дорогой… в пустоте. Начальные выкрики газетчиков превращаются в заклинания, в заклятья. Может быть, этот зловещий хор звучит лишь в его мыслях. Эпизод — «наплыв» современного кинематографа. Театральная реальность возвращается, лишь когда Дмитрий Илларионович, желая успокоить Марию Львовну, разыгрывает ее из-за входных дверей квартиры и, смешно копируя не то крики газетчиков, не то произношение петербургской сплетницы, произносит: «Профессор — шпион!»

Столь же естественны, в духе современного историко-документального театра, изменения, внесенные в сцену разговора профессора Д. И. Полежаева с председателем Совнаркома В. И. Лениным. У разговора теперь иная функция, он стал деловым. Предсовнаркома сообщает ученому, что его проект Ботанической академии утвержден. Финал стал исторически достоверным: звучат слова письма В. И. Ленина к К. А. Тимирязеву. И, наконец, следующий за телефонным разговором поступок ученого теперь более оправдан психологически. Полежаев решает подарить Ленину первый экземпляр своей книги. «Как ты думаешь, — обращается Дмитрий Илларионович к Марии Львовне, — это не будет нескромно, ведь мы теперь знакомы?»

Состоялся разговор двух интеллигентов, и это полежаевское Ленину в трубку: «Обязательно надо повидаться» — придало ему ту поэзию непридуманности, которой ему часто недоставало.

Что же было руководящей идеей в такой работе над пьесой? Раньше всего — позиция.

Для того чтобы ее вот так стало видно, ее надо иметь! Второе — непременное желание создать произведение искусства, которое не уронило бы репутации театра.

{173} Работа БДТ над «Беспокойной старостью» поучительна. Взяв старую пьесу, театр отнесся к ее постановке с редкостной серьезностью. Создан спектакль сдержанный, элегантно «старомодный», гармоничный. Спектакль, в котором определенность и ясность общественной мысли, взгляда на историю, на день сегодняшний изначально соединены с художественностью.

# **{****175}** Современник

… Актер на сцене произносит монолог. Ефремов за своим освещенным одной лампочкой режиссерским столиком прошептывает роль, заметно жуя губами (текст пьесы он знает лучше сидящего рядом автора!). Секретарша театра тихо вносит чай с бутербродами. Он досадливо отмахивается: не до того! Шепчет: «Не так, не так!..»

… Кажется, Виктор должен бы быть вначале моложе, но Ульянов так энергично и точно переводит роль в русло других проблем, что о возрасте тут же забываешь… А она полька, полька истинная — и потому, что обладает мягкой, гибкой энергией польских женщин, и потому, что акцент ее, гортанная певучесть ее выговора, — подлинность… В варшавских газетах уже сообщили об этом несравненном польском шарме Борисовой.

… Это — его натура, а натура его театральна. Оттого праздник театра всегда с ним… Идет Товстоногов. Бросается в глаза: что-то необычное. Приходит в голову: идет театр!

## **{****176}** Штрихи портрета«Современник» — 24 часа

Эти записи сделаны в разное время — беглые штрихи будущего портрета, будущей истории «Современника», зарисовки, раздумья. Не хотелось бы повторять банальное: время бежит быстрее! Но оно и в самом деле бежит быстрее. Око словно разбухает. Поэтому и пятнадцать лет — срок огромный, для театра, может быть, жизнь. Тем важнее сохранить черты его юности, прелесть начала.

«Современник», точно молекула, образовался из блуждающих атомов-актеров, испытывавших тяготение друг к другу. «Театр-студия» — таково его первое определение. А «Театр-студию» — это не то что «Театр», это иное. Молодость, почти коммуна! Чувство локтя постоянное. Здание театра больше, чем дом, относятся к нему интимно. Интонация студии, жизнь в рифму — для театра нет прекраснее поры! Она становится его легендой, его светлой грустью. Но сила взрослого театра, его обаяние — в той, далекой юности, что растворилась в его повседневности, в его делах, в деловитости даже.

### Семь часов утра

В этот ранний час в театр приходят уборщицы, как в любой московский театр, ничего необычного в этом нет. Но два раза в месяц еще издали, от Концертного зала имени Чайковского или от ресторана «София», они видят очередь. Люди стоят вдоль стены, прислонясь головами к холодному стеклу витрины. За головами видны лишь первые строки названий: «Большевики», «Обыкновенная…», «Традиционный…», «Назначение», «Двое на качелях».

В очередь записываются с вечера и стоят всю ночь. Как некогда в МХАТ. Стоят «свои». Своя публика. Ей все известно — что там, внутри. «Чужих» она презирает.

— Это что, за билетами в театр?

— Да, а что?

— Нет, я подумал…

— Вы подумали?

В очереди ирония. Но очередь добрая, начинающего театрала она отличает.

— Становитесь, не прогадаете!

— Ну, на «Обыкновенную историю» вы сразу не выстоите!

А каких только сведений не получишь в очереди у «Современника», о чем только не говорят за широкой спиной Маяковского. А публика-то какая! Не скажешь о ней — «околотеатральная» или «окололитературная». Она не «около», она литературная и театральная. {177} Все знает, все видит, все читает. Обо всем рассуждает! Здесь студенты, разные НИИ, представители заводской молодежи.

В последние годы в очереди и пенсионеры попадаются и — говорливыми островками — «дамы», любительницы искусства, точно знающие, при каком деле нынче принято состоять, что «неприлично не посмотреть». Однако появление «дам» свидетельствует обжитость предмета, обретенную им основательность.

В сердцевине же своей очередь «Современника» молодая и формируется по иному признаку, по беззаветной своей любви к театру, неистребимой потребности в нем не как в зрелище только, но как в зеркале своих будней.

### Десять часов утра

Л. И. Эрман, директор-распорядитель (так называется в «Современнике» эта каторжная должность), перелистывает календарь. На столе рядом с календарем — папка служебной переписки.

— Ну что здесь интересного? — спрашивает Леонид Иосифович. — Посмотрите — театр как театр, круговорот с утра до вечера…

Вечный символ канцелярщины скоросшиватель с пробитыми бумагами — на самом деле роман-хроника. Если кому-нибудь пришло бы в голову опубликовать эту служебную переписку, пояснив каждый документ!

Исх. номер. Число. Подпись.

Письмо фотоклубу с предложением организовать в фойе театра выставку фотографий.

«Современник» любит устраивать в фойе выставки графиков, фотографов, но таких, которые не были бы копией других графиков и других фотографов, а обладали бы первородством художественных идей. Письмо адресовано не в какое-нибудь почтенное учреждение, а известному любительскому фотоклубу при доме культуры «Новатор».

Исх. номер. Число. Подпись.

Театр «Современник» обращается к начальнику 58‑го отделения милиции с просьбой прописать в Москве писателя, с которым театр работает над пьесой. А за письмом застенчивый, неустроенный человек. Он еще мало известен, но рассказ его, напечатанный в «Юности», обратил на себя внимание всех любящих литературу. Трудно сказать, будет ли поставлена его пьеса, но пьеса эта необычна. А «Современник» — общественный магнит — не может не притянуть к себе, не вобрать в сферу своего влияния все талантливое, в каком бы искусстве оно ни появлялось. Если это художник, то ни на кого не похожий… И «Современник» стремится помочь, похлопотать о прописке, о квартире, о номере в гостинице, об обмене, да мало ли о чем…

{178} Вход. номер. Число. Подпись.

Письмо от СКВ ВНИИНСМ.

Конструкторы и научные работники благодарят кассиршу театра, сделавшую так, что в течение сезон все они посмотрели спектакли своего любимого театра.

«Современнику» не все равно, кто «достает» билеты на его спектакли.

Вход. номер. Число. Подпись.

Для участия в семинаре (следует название семинара) МК ВЛКСМ просит направить артиста Табакова на 5 дней в…

Исх. номер. Число. Подпись.

Директор-распорядитель сообщает группе по контролю поездов станции Кашира, что товарищ имярек уволен из театра.

Видимо, товарищ-то, давно уволенный, увидев грозный лик контролера, как за соломинку схватился за популярность театра!

Исх. номер. Число. Подпись.

Начальнику пожарной части № 9.

Театр «Современник» просит выдать во временное пользование пожарную каску. Возврат каски гарантируется по первому требованию.

Если «Современнику» что-нибудь понадобится, он перероет всю Москву, и никто не предскажет, что ему понадобится. Оттого, должно быть, когда секретарше Рае продиктовали письмо в Московский зоопарк с просьбой выделить одного слона, необходимого для репетиций пьесы, Рая, ни секунды не усомнившись, отстукала бумагу и положила ее на подпись руководителю театра. В бумаге значилось: «Треб. один жив. слон».

Это был один из многочисленных розыгрышей, которые так любят в «Современнике».

Исх. номер. Число. Подпись.

При сем препровождаем сводку форма №… Состав труппы…

Всего — 34 чел.

До 30 лет — 15.

От 31 до 40 – 18.

От 41 до 50 – 1.

Эту сводку (сведения в ней на начало 1966 г.) не нужно пояснять. Она сама поясняет многое. «Современник» в это время — самый молодой театр страны.

Для участия в слете (следует название слета) просим направить артиста Табакова на 5 дней в…

Исх. номер. Число. Подпись.

Объяснительная записка к акту документальной ревизии по п. 3 «а». «Мужской костюм стоимостью в 85 рублей куплен в комиссионном магазине, так как на генеральной репетиции было установлено, что заготовленный костюм не годен для создания образа».

{179} «Современник» разговаривает с фининспектором о поэзии.

Исх. номер. Число. Подпись.

Театр «Современник» обращается в Главное управление торговли с просьбой выделить фонды на покупку редких кружев для спектакля «Обыкновенная история».

От папки оторваться нельзя, право же, когда-нибудь ее надо опубликовать!

### Одиннадцать часов утра

Начинается репетиция. Сегодня прогон первого действия «Обыкновенной истории». За режиссерским столиком Галина Волчек. Рядом с ней консультант по манерам Елизавета Григорьевна Волконская (одна из последних представительниц знаменитого российского рода).

— Сева! Сева!.. Нет, не стану, посмотрю, что будет, ни одного слова не скажу!.. Где артисты?

Галина Борисовна в сильном гневе. Бурлящей в ней смесью иронии и серьезности она напоминает Ефремова. (Между прочим, в «Современнике» каждый чем-нибудь напоминает Ефремова!)

У нее наступил момент в работе над спектаклем, который похож на перевал в горах. Уже много сил затрачено на восхождение, и видна наконец вершина, и немножечко надоело идти. Все знают, что после вершины начнется спуск, станет полегче и будет виден пункт прибытия. А пока они на пределе сил, и ряды их расстроены. Лето, жарко, надо бы в отпуск… Каждый подбадривает себя как может. Табаков надел женский парик из сатирического спектакля и пририсовал усики («ну пусть у меня усики будут, потом сотру!»). Козаков в костюме графа (он поначалу должен был играть эту роль, потом его перевели на Адуева-старшего) усаживается в партере и до последней возможности говорит о постороннем. Лиля Толмачева даже не заходит в зал, сидит возле буфета. На лице Кваши, играющего дядюшку (он тогда должен был играть именно эту роль, но не сыграл — отдал Козакову), крайняя степень раздражения. Галина Борисовна в сильном гневе.

— Ты же артист, — говорит она, — сюртук сшили на Станицына, а дали тебе! Надо же смотреть! (Знаменитый мхатовский актер известен своей солидностью.)

В это время в зал просочился режиссер телевидения и где-то в задних рядах начал свою агитацию среди свободных артистов. Галина Борисовна посмотрела на него так, как порой смотрит Аркадий Райкин на безнадежных тупиц, — с печальным презрением.

Но мысли ее на сцене, на которой давно стоит декорация к «Обыкновенной истории?», стоит полураздетая, не освещенная, как положено по замыслу художника, но таинственная и привлекательная. {180} Клещами обняла нежную построечку департаментская колоннада, синяя, мертвецкая. Весь спектакль там будут скрипеть перьями чиновники, переносить от стола к столу бумаги, стучать штемпелями, и этот государственный «перпетуум-мобиле» сотрет, переварит и выплюнет романтического юношу с голубыми глазами и нежным овалом лица. Овал превратится в оскал.

— А здесь должно быть все сентиментально, сентиментально, — говорит Волчек, указывая на занавес, на котором буколическая сценка в духе русских пейзанок Венецианова, — здесь гравюрочки, поцелуйчики, здесь все трогательно… Ну знаешь, Сева, это черт знает что!

Тут Галина Борисовна заметила, что игровая площадка оказалась совсем уж в темноте, и, блеснув своими насмешливыми и печальными глазами, выдала помрежу.

— Сегодня не буду останавливать, посмотрю, как пойдет.

И прогон начался.

Если человек, далекий от театра, впервые окажется на первом прогоне в «Современнике», изумлению его не будет предела. Ему покажется, что здесь собрались весьма неприятные, желчные, раздраженные молодые люди, только и ждущие случая огрызнуться, не признающие друг друга, въедающиеся в ближнего по самому пустячному поводу. Изумление этого случайного свидетеля еще более возрастет, как только он услышит первые реплики, которыми обмениваются сидящие в зале, услышит замечания, отпускаемые как бы про себя режиссером. Из этих реплик он узнает, что Игорь Кваша, например, совершенно бездарен, а Олег Табаков никуда не годится, что Михаил Козаков… Нет, что такое Михаил Козаков, даже произнести невозможно. Кроме того, посетитель услышит о том, что тот, кто ставит спектакль, не может этого делать, а тот, кто выбрал пьесу, вряд ли обладает умственными способностями, о которых можно сколько-нибудь серьезно говорить. Степень всеобщего раздражения такова, что кажется, нет таких слов, которые они не сказали бы друг другу, и что не пройдет и мгновения, как они вцепятся один в другого. А между тем контуры спектакля, невидимые его участникам, явственно проступают во всем, что здесь происходит. Они в общей «установке», в ритме этих трогательных сцен, в их настроении, которого еще нет, но которое угадывается. Галина Борисовна непрерывно пишет, кажется, даже и не глядит на сцену, но она хребтом чувствует, что там, на сцене, и, когда кончился прогон и все участники его сгрудились вокруг режиссерского столика, она подробно, сжато и точно перечисляла, что надо сделать.

У Галины Волчек сдержанная манера режиссерского показа. Она не проигрывает сцену, она ее рассказывает и только в крайнем случае набрасывает жестами.

{181} — Вы не так прощались, мы ведь решили это, — говорит она Табакову. — Сонечка! Сашенька! Поцелуй! И снова — Сонечка! Сашенька! Поцелуй! Вот как…

Так возникает и трогательность и приторность. А то и другое в этакой сентиментальной патоке необходимо первым сценам «Обыкновенной истории».

Необходима и полнейшая серьезность, когда два друга прощаются и остающийся в глуши благословляет уезжающего стихами Пушкина. Он посылает его на подвиг общественного служения, призывает быть верным идеалам юности: «Пока свободою горим!..»

— Давай не предавать того, ради чего мы жили, — серьезно говорит Волчек.

— И ты не так… (Это уже к актрисе, играющей тетушку.) Ты передай ему, что я храню цветок. Ты умеешь хранить великие тайны? Это серьезно, ведь в этих словах вся жизнь старой девы.

Получается у нее совсем без ирония. На повторном прогоне актеры этого не забывают. (Потом, когда спектакль был совсем готов, на премьере, зрители не увидели этой с такой тщательностью и с такими муками отрепетированной сцены. Во имя цельности спектакля ее отсекли.)

Но уж если Галине Борисовне надо, чтобы дошло до артиста, проняло его, она найдет примерчик. Наивному юноше поэту, который дает цинику дядюшке самое сокровенное — стихи свои, плоды вдохновений, бессонных ночей, она говорит:

— Вот представь себе, что ты приходишь к Бернарду Шоу («ты» — это Табаков) и приносишь ему свою детскую пьесу «Белоснежка и семь гномов», а он говорит: «Вы не можете, Олег Павлович, подарить мне десять экземпляров с автографом?» Ты, млея от счастья, говоришь: «О, конечно…» — «Вот и хорошо, — говорят Шоу, — а то мне бумага нужна…»)

И с такой язвительностью набросала эту сцену Галина Борисовна, что Олег Павлович сразу понял, как именно он должен провести разговор с дядюшкой.

### Два часа дня

Репетиция идет к концу.

Возле служебного подъезда театра появляются потрепанные машины с надписью — «Киносъемочная».

Представители киностудий начинают ежедневную осаду. Посланцев киноискусства можно разделить на три группы.

Первая ловит «своих» актеров, уже снимающихся в фильме. Их задача — скорее схватить и увезти. Им важно не дать «своему» задержаться. Они занимают наиболее выгодную позицию у лестницы, чтобы «он» или «она» не попали в чьи-нибудь руки, не завернули {182} бы в комнату завлита (до внутренней перестройки здания она помещалась напротив лестницы) она как раз так соблазнительно приоткрыта на пути, не опустились бы в подвал постукать в «пинг».

Глядя на то, как переживают киношники, можно и впрямь подумать, что на киностудии все готово — вот привезут артиста, и тотчас прозвучит магическая команда «мотор…»

Вторая группа тихая. Представители ее обхаживают директора-распорядителя. Им бы разрешение «ей» или «ему» сниматься в кино. Им бы только разрешение. Взамен они обещают так приноровить киногруппу к театру, что театр и не заметит! В эту же группу входят и те скромные кинопомрежи, цель которых в том, чтобы дать артисту X почитать сценарий. Только дать почитать. И все дело в том, — объясняют они, — что такого сценария еще не было, что только актеры «Современника» смогут воплотить его бессмертные образы на экране. Одним словом, это разновидность уговаривающих. Они даже не настаивают на личной встрече. Нельзя так нельзя! Они оставляют сценарии у пожарника в служебных дверях. Они делают это по хитрому расчету, ибо знают, что пожарники в «Современнике» любопытны, что они радеют за театр и за его актеров и в ночные часы дежурства вдруг и прочтут сценарий и тоже превратятся в уговаривающих, в союзников.

— Знаете, это так вам подходит — я тут прочитал, — скажет страж огня невзначай.

И есть третья группа.

Это киноочередь к Олегу Ефремову. Дать ему почитать сценарий, раскрыть перед ним перспективы!

— Понимаете, Олег Николаевич, весь фильм за рулем, а? В течение съемок вы получаете любительские права и вообще пешком не ходите!

— Видите ли, Олег Николаевич, мы не стали бы к вам обращаться, если б не совершенно уникальное решение темы. Это будет первый шпион в истории кинематографа, который должен вызывать симпатии публики!

А у Олега Николаевича, во-первых, собственный фильм, во-вторых, тот, в котором он уже снимается, а, в главных, — пьеса, которую он ставит, и та, вторая, в которой он будет играть, и спектакли, и еще множество дел. Но, как лидер театра, он первым подбрасывает лишний шарик. Кроме того, в характере его черта Лямина, прекрасного героя Володина: он никому не может отказать. Возможно, поэтому роль Лямина — одна из лучших его ролей. И, наверное, любимейшая.

И Олег Николаевич берет в руки сценарий.

У него фантастическое (а лучше уж сказать, анекдотическое!) число дневных забот, вместе составляющих бремя главы театра. А еще — читать пьесы, учить роли, просматривать бесчисленные {183} киносценарии, ходить по различным инстанциям, требовать, просить, — одним емким словом — обеспечивать. И Ефремов обеспечивает! Но он знает, что единственно светлое и необходимое в этом дне лишь то, что составляет творчество актера и режиссера, его жизнь художника. Он знает это подсознательно, тут его секрет, особенность. Сознательно это знают многие и только муку себе наживают. Разгребают дневную суету, а когда наконец разгребут, — накопившееся раздражение не отпускает, душевная сношенность, оказывается, так сильна, что за свою заветную работу, ради которой и живешь и суетишься, приняться нет сил.

И летят часы.

А Ефремов весь день ставит себя так, точно день — старт для этих минут и секунд. Затянувшийся старт, который он готов принять всегда, в любую секунду. Без промедления и подготовки.

Вот уж вроде бы и удалился представитель необыкновенного кинодетектива и можно заняться своим театральным хозяйством, но в дверь опять стучат. В ефремовский кабинет входит человек. Невысокий, обветренный, просоленный, в командировочных брюках, синей тенниске, с папочкой. Жмется, неуверенно оглядывается. Не то прораб, не то завхоз. И все начинается сначала!

За ним, «прорабом», — кинопроизводство, группа, пребывающая сейчас где-то в отдаленном географическом пункте, «на натуре», техника, лихтвагены, кошмарные простои из-за погоды, из-за того, что не приехал вовремя актер, из-за того, что отснятая пленка оказалась плохой, из-за тысяч других причин, которые непосвященному человеку и в голову не придут. У него строгий приказ режиссера-постановщика — без положительного ответа не возвращаться.

А тут — театр, его ритм, планы, готовящиеся премьеры, неслыханные сложности и невидимые миру слезы — не театральные, а настоящие! Художественный организм, который нельзя разобрать и в котором части не взаимозаменяемы. И начинается игра.

Человек просит продлить срок съемки актеру X. Он, конечно, понимает, что срок был оговорен с руководством театра заранее, что актер X (а представьте себе, что за этим X скрывается Евстигнеев, Табаков, Козаков, Лаврова, Никулин, Кваша, Сергачев, Щербаков, Дорошина, Волчек, Вертинская — можно и далее перечислять, потому что актеры «Современника» играли более чем в двухстах фильмах) необходим театру, но… И тут посланец младшего искусства начинает обещать золотые горы и библейские чудеса. Он уверяет, что актер X будет доставляться на спектакли на специальном самолете, что новый срок будет выдержан непременно, что киностудия оплатит…

Ефремов неумолим. Показывает расписание спектаклей и репетиций. Представитель кинематографа прибавляет чудеса: X за время {184} съемки получит и то и се, будет приглашен дублер… Ефремов держится.

Тогда прораб своим профессиональным шестым чувством психолога понимает, что надо не так, по-другому.

Он внутренне разгибается и по-человечески, обыкновенно и устало говорит:

— Но что же мне делать, Олег Николаевич, войдите в мое положение…

И тут Ефремов сочувственно и чуть виновато улыбается. Я люблю у него эту улыбку, улыбку Айболита, в тот самый момент, когда ему сообщают о кознях Бармалея (помните: надо же с ним поговорить!).

Кажется, киноискусство на сегодня спасено.

### Четыре часа дня

Заведующая труппой и главный администратор Лидия Владимировна Постникова нервничает. Придет или не придет? Надо бы узнать точное расписание самолета, прилетающего из Мурманска, потому что именно туда улетела на два дня на съемку Нина Дорошина, занятая в вечернем спектакле.

Если в ближайшие два часа не прилетит, надо заменять. Узнать бы также, как самолет из Одессы, туда улетел на «озвучание» Евстигнеев. Машину послать… Они так неосторожно перебегают улицу, — думает Лидия Владимировна и идет звонить в справочную.

В театре не редкость, когда за три часа до спектакля основные исполнители за тридевять земель.

Если подсчитать часы, проведенные в воздухе актерами «Современника», театр давно бы имел значок, который дают летчикам за налет очередного миллиона километров. «Экономьте время… — думает заведующая труппой. — А кто же будет беречь нервы?..»

Впрочем, у нее всегда есть запасная комбинация. Да и то сказать, ни разу еще Аэрофлот не подвел.

А в это время, как писали в титрах немых фильмов, в большом, как площадь, номере одесской гостиницы «Красная» на двух кроватях лежат под простынями известный поэт Булат Окуджава и артист «Современника» Евгений Евстигнеев.

Окуджава не спеша развивает теорию о том, почему он не любит летать на самолете.

— Зачем мне, уже немолодому человеку, испытывать неприятные чувства, которые доставит разыгравшаяся фантазия. Да и вообще зачем спешить передвигаться…

Евстигнеев думает о том, как успеть переозвучить фильм, поставленный по сценарию Окуджавы, в котором он снимался, и как вовремя прилететь в Москву, чтоб не сорвать вечерний спектакль. {185} А может, он думает о чем-нибудь другом и пребывать от вечернего спектакля за тысячу километров привык в огромной своей кинобиографии.

В этот раз он снимался в картине «Верность» режиссера Тодоровского. Играл роль майора, у которого фашисты убили семью. Роль небольшая, но в кинотворчестве Евстигнеева одна из удачных. Перед самым отлетом за столиком полутемного ресторана уставший Евстигнеев говорил об искусстве актера:

— Мне нравятся Юрий Кольцов, Андрей Попов… Мне вообще нравится актер, у которого что-то такое есть, что никогда не высказывается. Ну, вот сейчас он что-то скажет, самое главное, вот‑вот. А он не сказал, а так и ушел.

### Шесть часов вечера

Сегодня не спектакль. Сегодня один из последних «прогонов»… Но придут критики, друзья, общественность.

Все делается ради этого дня. И чем он ближе, тем быстрее они живут. Даже то, как говорят по телефону, как бегут по улице, как проносятся по коридорам театра, киностудий, министерств, райкомов, райсоветов, милиций, редакций, радиокомитета, телецентра и бог знает каких еще мест, где можно их встретить вдруг, — даже это движение происходит в ритме «этих дней». («Старых» актеров «Современника» воистину узнаешь по походке. Она отличает их от артистов других театров. Присмотритесь они радостно и деловито куда-то летят. Не успевают. И заметно сникают, когда в театре не ладится. Тогда они не ходят, слоняются.)

И этот день приходит.

В одном стихотворении говорится: «Сдают спектакли, как редуты!» О «Современнике» следовало бы сказать: как редуты, их защищают!

День начинается накануне вечером. В театре не спят уже несколько ночей, то и дело навстречу — воспаленные глаза. Встречный, точно ослепший, не отдает себе отчета, что перед ним, кто перед ним! Слабые улыбки. Они не бегают в этот вечер, ходят, не касаясь пола. И ждут.

Как обычно, им не хватает нескольких дней, может быть, недели. Но и так все затянулось — надо сдавать. Можно подумать: обычная история, студентам не хватает дня — подготовиться к экзаменам, актерам — выпустить премьеру.

«Современнику» недостает времени. «Современник» — тот странный жонглер, который подбрасывает три лишних незапланированных шара и сам удивляется, что не роняет. А порой роняет. Но, не переставая подбрасывать остальные, нагибается и подбирает. Зрители, а среди них всегда могут найтись злорадствующие, уверены, {186} что сейчас-то все и развалится — покатятся по полу. А жонглер изловчился, и снова все шарики в воздухе.

Однако же нехватка времени у них еще и закономерность. Они копают и раскапывают. К концу им не становится все ясно, скорее, — наоборот. Пьеса усложняется.

Двери в зрительный зал открыты. В фойе свет. Между буфетом, где сопит кофеварка и лежат вареные яйца, и стеной зрительного зала — друзья театра. Их много у «Современника». Обсуждают новости, настроение, говорят вполголоса. Это не консилиум, скорее, военный совет. Предстоит боевая операция, и надо учесть резервы.

В «Современнике» редко бывали «очередные премьеры». Почти каждый его спектакль привлекал внимание театральной Москвы, возбуждал споры. Потому что этот театр, как было записано в его студийном уставе, «движется вперед вместе с жизнью». А жизнь чревата неизвестностью.

Наконец все в зале. Полутемно. Долго, долго отчего-то не начинают. Взбешенный Ефремов проносится в первый ряд. В гневе он изящен.

Начали.

Стоп! Перемену повторить, — хрипло кричит он.

Начали.

— Стоп! Почему не погасил свет справа? Та‑та‑та‑та! Обратно это все!

Ефремов взлетел на сцену. Он ничего не весит. Дико рассержен. Нагибаясь к люку, говорит машинисту:

— Делай, не волнуйся, спокойно…

Начали, ох, начали…

Смотреть, как он репетирует, страшно.

Кажется, окончания его нервов обнажены и чутко, до болезненности реагируют на все, что происходит. Боишься шевельнуться, нечаянным словом или жестом задеть, причинить боль…

Бывать на его репетициях поучительно.

Учишься логике искусства: ничего нелогичного, не оправданного внутренней последовательностью характера и всего эпизода он не признает. (Прежде чем принять тот или иной текст автора, он проигрывает его. Иногда делает это, сидя за столом, вполголоса, только проверяя побуждения действующих лиц. Если побуждения ему неясны, вскакивает и громко, с жестами и характерными интонациями, бегая, играет за всех. Если естественного сцепления реплик, выражающих сцепление персонажей в предложенных обстоятельствах, {187} не получается, текст не принимается. Требует поправок, кардинальных изменений.)

Здесь, на репетиции, он намечает действие сцены в энергичных, кратких, поразительно точно подобранных словах, стараясь говорить так, чтобы ничего недосказанного (как бы горько само сказанное ни было) не оставалось.

Актер на сцене произносит монолог. Ефремов за своим освещенным одной лампочкой режиссерским столиком прошептывает роль, заметно жуя губами (текст пьесы он знает лучше автора!). Секретарша театра тихо вносит чай и бутерброды. Он досадливо отмахивается: не до того! Шепчет: «Не так, не так!»

Нет, он это не кричит, это только рядом сидящие слышат.

Снова бежит к сцене, снова с маху впрыгивает на нее и, сразу оказываясь в привычной стихии, свободно показывает, проигрывает, потом спрыгивает, останавливается, прислушивается к сцене, бежит к столику: «давайте, давайте, не останавливайтесь!»

Иногда он забегает за кулису и оттуда смотрит и слушает, как идет эпизод, потом перебегает на другую сторону сцены и совсем скрывается.

Он точно бы обнюхивает сцену.

В момент наивысшего напряжения он опять говорит тихо, кажется, сознательно замедляя ритм фразы, понижая голос, успокаивая.

И снова взрывается. Он беспощаден.

Вы должны работать с удовольствием и приходить на репетицию наполненными, продумавшими роль, а не безразличными и вялыми, ожидая от режиссуры исчерпывающих указаний. У режиссуры много других дел: сложная световая партитура спектакля, движение мизансцен. Помните, за вас никто вашу работу делать не будет! Я отлично вижу, кто работает, обдумывает, а кто приходит, занятый своими делами. Не понимаю, зачем такой человек в театре, зачем он избрал нашу профессию!

Его слова падают на головы, от них не увернуться, от них ежатся…

Они соберутся, обдумают, они ответят взрывом страстного, нервического актерского энтузиазма, который составляет особенность и завораживающую силу артистов «Современника».

И он вновь идет к своему режиссерскому столику.

Он ходит быстро, изящно, почти балетно, плавно приподнимаясь и опускаясь на носки. Его походка стремительна, а корпус заметно наклонен вперед. Оттого он всегда напоминает мне спешащего Петра Первого с акварели Серова. Угловатого и грациозного. Смешного, но вызывающего почтительное удивление.

Но ведь это еще только начало, впереди еще ночь, «сырой», как они говорят, но дорогой им спектакль. Ради него они мучились, {188} пережили неприязнь к нему (так роженица под конец думает: скорее бы все кончилось). Страстно любили его, все‑все понимали — и оказывались в тупике, когда все становилось безразличным. Ради него, ссорились, до ненависти друг к другу доходили и готовы были объясняться в любви.

На одних нервах рвется к финишу спектакль: его, как младенца, учат ходить.

По закону театральной физиологии пойдет-то он где-то на десятом, а то и на пятнадцатом представлении, и непременно с помощью публики, которая примет его и будет манить к себе.

Но он должен понравиться сейчас, в полупустом зале, где гаснет звук голоса; понравиться людям, для которых этот прогон, может быть, вовсе не главное событие в их дне, людям, которые устали от работы, от заседаний, совещаний, бесед, чтения бумаг и бесчисленных разговоров по телефону. Людям, которым трудно отпустить себя, потому что дела их не отпускают. Друзья, критики, писатели близкие театру могут принять, а могут и не принять спектакль. И хотя в последнем случае они станут подбирать слова, чтобы скрыть свое неприятие, не повлиять на настроение любимых ими артистов и найти что-то обнадеживающее, чтобы поддержать их накануне премьеры, глаза их будут тусклыми и тусклыми будут голоса, и это, а не слова их раньше всего заметит тот, кто ставил спектакль.

Но главное еще впереди, главное-то еще завтра начнется, когда все соберутся обсуждать.

И театр ждет генерального сражения.

Даже если спектакль понравился, все равно — это генеральное сражение.

И к нему готовятся. Пришли критики, драматурги, сочувствующие спектаклю и враждебные ему и театру, не принимающие его эстетики и поведения. Пришли члены художественного совета «Современника» и сотрудники театрального отдела.

Возле стола, лицом к обсуждающим, сидит Ефремов, закинув нога за ногу, сухой, равнодушный тем равнодушием, что есть у гончей, пока она не легла на след. Он что-то про себя знает. Такой у него вид.

Любопытные люди, интересные люди собрались здесь, и само обсуждение спектакля — жанр драматургии. Скрещиваются характеры, побуждения, тайные и явные намерения. Перед началом обсуждения шутят, обсуждение предстоит бурное — это все понимают, никому не хочется начинать.

Олег Табаков спрятался за спинку стула и уткнулся в свою папочку.

{189} Кто-то выспался, а кто-то не выспался, у кого-то семейные неприятности, а у кого-то служебные. Один сейчас под влиянием Хемингуэя, а другой все эти дни читает Бунина. Один уже посмотрел спорный спектакль в соседнем театре, а тот еще не успел. Один имеет привычку говорить все до конца, другой, словно айсберг, девять десятых прячет под поверхностью высказанного.

Для одних это разговор об искусстве, для других повинность, для третьих — дело, для четвертых — гражданский акт.

И все это сейчас выльется, сработает, скажется в том, что станут говорить, и в том, как будут говорить.

А прислонясь к дверному косяку, стоит человек, на которого страшно смотреть. Автор.

Шутки стихают, сейчас начнется. Ефремов покуривает, закинув ногу на ногу, вдруг подмигивает.

— Это эксперимент, надо работать… второй акт, — говорит один критик.

— Ну что ж — будем работать! — говорит Ефремов. Он покуривает все в той же позе, нога на ногу. Он защищается чуть лениво, он что-то знает.

Помню обсуждение одного спектакля. Уже много лет он украшает афишу «Современника», но тогда обсуждение его было особенно бурным.

Тяжелый табачный перегар. Говорят уже третий час, и уже второй час ночи. По десять раз выступали. Давно ушел, не выдержав, хлопнув дверью и выругавшись, автор. Были высказаны все точки зрения, исчерпаны все аргументы. Но снова и снова брал слово Ефремов. Он говорил хрипло (он играл в тот день спектакль), сжав голову, глядя в стол.

Я не понимаю этого, я не понимаю этого, я не понимаю этого! У меня мозги высохли, но я не могу этого понять. Я вижу, как зал реагирует, и понимаю другое!

Да, было и такое обсуждение. И те, кто сейчас смотрит удивительный своей молодостью, ясностью мысли спектакль, не знает, чего он стоил.

И снова произносятся речи и высказываются пожелания, и снова, покуривая, произносит свой рефрен Ефремов:

— Ну что ж — будем работать…

Он что-то знает? Он знает одно: где начинается его редут.

### Десять часов вечера

Окончился спектакль. Публика разошлась, но тепло ее еще согревает фойе, и зрительный зал, и узкие, заковыристые коридоры {190} рабочей половины театра. Ярко горят лампы — их не успели еще погасить. Кто-то плещется в душе. В кабинете главного режиссера сидит завлит Елизавета Котова — она всегда в театре.

По коридору слоняется Олег Табаков, уходить ему не хочется. Он в глуповато-счастливом состоянии. То прислонится к стене, то перейдет к другой, в руках его болтается ракетка пинг-понга.

— Ну, пойдем, я тебя разгромлю, Квашу сейчас приделал!.. Что-то с этим спектаклем происходит.

— Что?

— Новое дыхание… Не устаешь, а как-то все легче и легче.

Потом мы говорим о его киноролях, разговор заходит о фильме «Война и мир». (Помню, в большом просмотровом зале «Мосфильма» работники одного из московских заводов смотрели и обсуждали фильм «Современника» «Строится мост». Мнение рабочих было очень интересно и нужно театру. В середине чьей-то речи появился в задних рядах и присел бочком Николай Ростов, изящный молодой человек в гусарском ментике с маленькими усиками, за которыми тщательно ухаживают, с прекрасным цветом лица. Олег Табаков прибежал из соседнего, «толстовского» павильона послушать, что говорят.)

Знаешь, чтобы играть Толстого, надо не только уметь нести мысли. Надо же их иметь! Тут не поможет профессиональная честность — вовремя приходить на репетиции, знать текст и все такое… Можно текста не знать, но надо думать о смысле жизни, об окружающем, о событиях, И самому думать… сначала жить этим. Тогда и Толстой получится. Тут мало прислушиваться на репетициях к тому, что тебе говорят, тут другое надо, понимаешь… Ну пойдем, я тебя разгромлю!

И Табаков вынимает из своей аккуратной и элегантной кожаной папочки вторую ракетку.

«Папочка» Олега Табакова!

Когда старые «современниковцы», основатели театра, вспоминают о его начале, в их рассказах непременно возникает эта «папочка». Табаков обладает врожденной склонностью к делам общественным. Он стал первым «общественным директором» театра-студии еще в ту пору, когда у «Современника» не было настоящего штатного расписания. (Много позднее, в 1970 году, когда О. Ефремов был назначен главным режиссером МХАТ, Олег Табаков стал уже официальным директором «Современника».) Способность Табакова к общественным делам, его жажда поддержать, сохранить целостность театра росли вместе с его артистическим талантом. А последний не только укреплялся, но становился определеннее. Склонность Табакова к той манере игры, которую у нас часто именуют «реалистическим гротеском», превращалась в его художническую страсть. «Мужская» и «женская» его роли в одном и том же спектакле, {191} его превращения в «Голом короле», его блестящий Хлестаков, которого он сыграл в Праге, в молодежном театре, даже его Татарин в «На дне» и еще многие другие его роли свидетельствуют об этом. И даже его самая серьезная роль — Адуев-младший в «Обыкновенной истории», проникнутая беспощадным, каким-то изобразительно наглядным социальным анализом, особенно художественно рельефна благодаря этой табаковской страсти — прожить, показав! Для актера его школы путь острый, как лезвие…

### Десять часов тридцать минут вечера

Занятые в спектакле спешно разгримировываются, не занятые сносят стулья в верхнее фойе и устанавливают их полукругом.

Появился Табаков со своей папочкой, надел очки и объявил:

— Сегодня Женя Евтушенко прочтет нам свои последние стихи!

В зеленом свитере и в огромных рыжих ботинках Евтушенко протягивает руки к сидящим и, переламываясь тонким корпусом, читает «Песню надсмотрщиков» из поэмы «Братская ГЭС»:

«Мы — надсмотрщики,
мы — твои ножки, трон.
При виде нас морщится
брезгливо фараон…»

Им читают стихи многие поэты. Они тянут к себе людей из разных сфер жизни. О том, что произошло в генетике, в этом фойе рассказывали биологи. Скульптор и антрополог Герасимов посвятил их в свою методику восстановления лица по черепу, а Марк Галлай, выдающийся летчик и автор известной книги, говорил о том, что не вошло в нее.

Они жадные до встреч…

### Одиннадцать часов вечера

В этот час, если ничего не предвидятся, они покидают театр. Можно пройтись наконец не спеша по улице Горького. Успеть заглянуть в Дом актера, посидеть в ресторанчике, увидеться с ребятами из других театров, бывшими сокурсниками. Они общительны и хотят знать, что у других. Они не одиноки, и часто в полном составе их можно встретить то в Театре на Малой Бронной, то на Таганке, то рядом, в Театре имени Станиславского. Они занимают два ряда партера, смотрят напряженно и настороженно. Это написано на их лицах.

А в годы, когда основывался «Современник» (это было в 1956 – 57‑м), существовала в Москве своя «Ротонда» — кафе артистов, художников, журналистов. Историк театра непременно должен будет {192} вспомнить о ней. Это и поныне здравствующее «Артистическое», против МХАТ.

Перебежав дорогу, в слякоть и в снег, без пальто, ученики студии Художественного театра заскакивали сюда чего-нибудь перехватить. Некоторые из них стали потом артистами «Современника». Сюда приходили непризнанные молодые художники, показывали свои рисунки, рисовали тут же, на бумажных салфетках. Они, как это и свойственно художникам, искали новое и непременно свое и хотели все попробовать. И, как и свойственно молодым, делали это размашисто, с безоглядным увлечением. Проводили здесь вечера, а то и дни начинающие журналисты.

Это кафе облюбовали тогда сотрудники журнала «Театр» (в том числе и автор этих строк), и один из них, так рано умерший Владимир Саппак, автор замечательной книги «Телевидение и мы», вполголоса рассказывал, что затевается театр, что группа удивительно талантливых ребят задумала откликнуться на происходящее в стране, что есть там прекрасная актриса… Вскоре он вошел в художественный совет этого «затевающегося театра».

Чтобы почувствовать дух и ритм того года, тех дней, когда основывался «Современник», перелистаем записи Саппака.

«24 июня (1956 г.)… Еду в театр к Ефремову — он доигрывает (спектакль)… На “левой” машине мчимся к Розову… Володин приехал раньше нас. Обсуждаем его пьесу[[14]](#footnote-15). Решили: выдирать зубами у своих товарищей не будем, будем ставить параллельно. Но вторая пьеса Володина — наша…

Сначала Розов выступил вообще против того, чтобы создалась реклама несуществующему театру. Отверг мое предложение прочесть доклад в ВТО. “Мы будем говорить только спектаклями” (прав, конечно.) Но затем я убедил Розова. Речь идет не о рекламе, даже не о нашей студии как таковой… Во имя других студий, во имя пробуждения в людях инициативы и веры стоит не только писать, говорить, но кричать о случившемся…»

«27 июня (1956 г.). Итак, дальше. В пять часов вечера встретился с Олегом в ВТО, и началось наше большое турне. Сначала там, в ВТО, поговорили с Розовым. Затем на такси помчались к Львову. Боря еще больше, чем раньше, обложен фотографиями Улановой, Бучмы. Разговор был интеллигентный, хотя я и пытался внести в него демократизм, потребовав для голодного, ничего с утра не евшего Ефремова — завтрак…

… Олег вскакивает, краснеет, теребит волосы, он почти кричит.

— Я никогда бы не поставил “Вечно живых”, если бы все дело {193} не основывалось на самых высоких принципах демократизма. Демократия — это ответственность каждого.

Перехожу прямо ко вчерашнему нашему заседанию. Розова не было, и мы встретились вчетвером… Ефремов сказал, что все это время он очень много думает (по ночам даже) над тем, как организовать, построить новый театр, какова должна быть его структура. (Я по совету Н. Ф. Погодина завел блокнот и все записываю, делаю заметки карандашиком непосредственно во время споров, вызывая тем самым улыбки присутствующих, летопись творится, так сказать, синхронно…)

Итак, позиция Ефремова: театр — кооперативное товарищество актеров. Главное — коллектив, построенный и управляемый демократически. Выборный худ. совет, выборное правление. Все вопросы решаются голосованием. Каждый отвечает за каждого и каждый отвечает за все. Отсюда — чувство ответственности перед коллективом.

— Для меня вопрос коллектива очень интересный вопрос, — говорит Олег. — Я с малолетства думаю о нем. Ради этого я и затеял новый театр, театр, где последний актер и первый режиссер — едины. Психологически это очень важно.

Точки зрения, таким образом, выявились, спор был жарким, я боялся, что он заведет в тупик, что возникает опасность раскола, но этого не произошло. В спор вмешались Виленкин и я, стремясь выжать из него “рациональное зерно”. К концу вечера вопрос был решен. Было дружно принято компромиссное, а на мой взгляд, просто новое и очень интересное решение. Вот как выглядит теперь наш проект. Театр представляет из себя синтез принципа художественного ансамбля, постоянной труппы с принципом антрепризы. Примерно двадцать актеров составляют ядро театра. Это “старички”, хранители традиций и т. д. Кроме того, двадцать приглашаются на договор — большей частью на конкретную роль. В конце каждого сезона худ. совет решает судьбу каждого — в зависимости от успехов и интенсивности творческой жизни в минувшем году. Никакого балласта. Каждый получает по труду. В театре правление и худ. совет выборные. До открытия театра действует и полномочна группа инициаторов.

Как все это возникает? Есть график. 1 сентября начинается работа…

… Разошлись после часу. На смену жаре в Москву вверглись холод и дожди. Виленкин одолжил мне плащ, Ефремов заплатил за такси. Так закончился этот день… Самое поразительное, конечно, это всеобщий и все нарастающий интерес к нашей затее. Ко мне подходят часто, расспрашивают, буквально все знают, что возникает новый театр. Я даже поведал о наших планах М. Ф. Романову, и вот Романов сказал, полушутя, а может, и серьезно, что готов приехать {194} в Москву и сыграть в нашем театре Штокмана — это, конечно, на редкость его роль!»

«7 октября (1956 г.) … Разве не может так быть, что я стою у начала, у истоков какого-то интереснейшего и большого дела, которое где-то там, в будущем, разрастется, “обжелезится” и по-крупному заявит себя?»

«15 октября (1956 г.) Первый сбор труппы. Открывает Ефремов. Очень волнуется. “Зачитать нашу декларацию?” Виленкин читает… Это был вечер, который взволновал каждого. Все, как по команде, пришли свежевыбритыми, в галстуках, тщательно повязанных, и рубашки надели белые — теперь редкость. Все ощущали торжественность момента. Перед началом договорились, что никакого президиума, никаких речей. Сдвинули столы. Сели в круг. Ефремов говорил первый. Так волновался, краснел, долго не мог начать и говорил от волнения чуть ли не шепотом…

… Расходились не поздно — еще успели на метро. Выпускали нас через внутренний двор, шли задворками МХАТ. Виленкин показывал: вот окно артистической уборной Станиславского, вот Качалова. На следующий день — было условлено — начинаются репетиции…».

В кафе был постоянный стол, за которым, передавал его своим, непрерывно кто-нибудь сидел и пил «двойной» кофе. Здесь можно было назначать свидания и деловые встречи, оставлять записки или просить передать кому-нибудь книжку.

Швейцары «Артистического» охотно покровительствовали этой шумной, изменчивой компании; официантки верили в долг; одним словом — шла жизнь.

Здесь рассуждал о современном джазе и читал Гарсиа Лорку Валентин Никулин (он обожает Лорку и читает его, точно ритмическую прозу, делая между словами такие паузы, что, кажется, вот‑вот забудет текст. Но он не забывает и на пределе паузы роняет следующее слово).

Здесь сиживал серьезный Владик Заманский, который тогда выглядел даже старше, чем теперь.

Сюда на минуточку забегала Лиля Толмачева и являлся с большим портфелем Олег Табаков, которого все принимали за мальчишку. Но он был серьезен уже и тогда, а в портфеле его помещалась вся канцелярия начинавшегося театра. (Теперь Олег ходит с элегантной папочкой. Говорят, по ее содержимому можно определить изменения в положении театра и Олега. В папочке все больше «дела», связанные с международными фестивалями, общесоюзными мероприятиями…)

В белом платье возникала на ступеньках и проносилась к служебному столику Татьяна Лаврова, только что сыгравшая Нилу Заречную {195} на маститой сцене визави. На этой сцене ей прочили карьеру, но ритм, в котором пробегала она кафе, был ритмом нового театра. Нет, будущему историку «Современника» нельзя обойти это место!

### Двенадцать часов ночи

По темной столице мчится «Москвич». На спинке заднего сиденья — военная фуражка. Ее видно в тыловое окно. Почему у Козакова военная фуражка, может быть, реквизит?

Сейчас, в машине, он вспоминает детство в Ленинграде, прошедшее в литературной семье, рассказывает о Борисе Михайловиче Эйхенбауме, о Михаиле Зощенко, с которым был дружен отец, о Евгении Шварце, о его немыслимом почерке.

Он вспоминает разговор с Эйхенбаумом об афоризмах Оскара Уайльда…

«Москвич» минует площадь Пушкина.

— Обязательно надо заехать в театр, — говорит Козаков, — нет ли там каких новостей…

Потом он снова рассказывает о замысле «Гамлета», который мечтает поставить уже несколько лет.

Особенность старых актеров «Современника», основателей его, и новых, пришедших позднее, но таких, которые по складу своего характера артисты «Современника», в том, что с ними забываешь, что они артисты. Они современники наши, и им важно все, что происходит в искусстве, в политике, в науке, в спорте. И совсем нет в них той особенности психики, которая заставляет человека, даже помимо воли его, немножко все время играть, «актерствовать» и при всем его обаянии затрудняет окружающим общение с ним.

Настоящие артисты «Современника» — молодые интеллигенты нашего времени.

«Москвич» останавливается у служебного входа.

В самом деле, что-то происходит. В окнах верхнего фойе — свет. Может быть, ночная репетиция, что-нибудь внеплановое, может быть, аврал, может быть, читают новую пьесу. Все может быть…

## Сентиментальный вальс вахтанговцев[[15]](#footnote-16)

О чем все-таки пьеса?

Появилось множество рецензий и откликов в печати. В совершенном большинстве своем их авторы так торопятся свести содержание «Варшавской мелодии» к распространенной, привычной, а {196} потому удобной (чтоб не сказать — безопасной) схеме, что становится не по себе. Поспешность не скрывает, напротив, — выдает присутствие какого-то иного, очевидно, не обозначенного в рецензиях смысла. То, что обозначается, выглядит примерно так: встретились двое, полюбили друг друга, их любовный унисон стал высокой поэзией. Но *он* был наш, советский, а *она* — полька, иностранка. И шел 1947 год. Перед ними возникло препятствие в виде изданного в тот год закона, запрещающего браки советских граждан с иностранцами. (В некоторых рецензиях стыдливо не называется эта кульминационная точка пьесы.) дальше излагается так: в то время как *она* осталась верной их любви, *он* отступил, спасовал перед трудностями, перед которыми (еле прикрытый подтекст рецензий) настоящий человек пасовать не должен. Перед чем же это он не должен? Перед законом?! Одним словом о тех, кто остался верным своей юношеской мечте, и о тех, кто ее предал. Все это напоминает примелькавшуюся «шапку» из молодежных газет. Смысл зоринской пьесы сводится к пустяку (этому есть свои причины — некоторая невнятность акцентов в спектакле, на что ради справедливости следует указать; но об этом — несколько позже). Но зачем же играть в прятки? И не благороднее ли приветствовать пьесу за то, что в ней есть? А в ней — не пустяк!

Это пьеса о том, что происходит с человеком, которому не дали возможности осуществить себя таким, каким он задуман, кажется, самой природой. Это, скажем еще точнее, пьеса о человеке, который проживает свою жизнь в чужом ритме, с чужой скоростью. Может быть, повышенной, даже блестящей, но не со своей, присущей ему, не человеку вообще, а *этому* человеку, не среднестатистической единице, а реальному.

Это, наконец, рассказ о том, как деформируется характер такого человека, как и из-за чего происходит внутреннее обесценивание характера, его девальвация и вместе его огрубление, и человек, живущий в навязанном ему жизнью и вынужденно принятом им ритме, навсегда теряет ощущение счастья. Того полного, единственного, ослепительного счастья, которое может проявиться необязательно в бурных формах, но в молчаливом осознании гармонии бытия. Человек останется жить, будет, как говорится, расти, проявлять себя полезным членом общества и при всем том останется с вечным, хотя и глубоко запрятанным ощущением «кислородного голодания». Жить не несчастным, нет, но — не счастливым.

Поразительна легкость, с какой рецензенты возражают на печальную информацию героя: «… так я тогда ничего и не придумал!» А ты обязан был придумать, на то ты и… (см. выше — «настоящий человек»). В этих претензиях в лучшем случае — та способность забывать прошлое, которая человеку тоже свойственна, хотя бы в целях сохранения душевного равновесия. В худшем же случае — {197} это ханжество или еще что-то посквернее. Ведь как обычно рассуждают: Теперь, когда «все встало на свои места», ясно, что я мог тогда этого не сделать, а сделать то-то; мог не выйти на трибуну, мог не поднять руки при голосовании — ведь я и тогда знал, что это несправедливо, не знал, так чувствовал…

Ах, как часто еще мы умны задним умом! Ты мог, ты должен был, ты, наконец, был обязан — это предлагается герою. Да ничего он тогда не мог, в 1947‑м! Пожалуйста, положите руку на сердце — и не будем ханжить! Лучше вспомним, что идеал человеческого общества заключается в том, чтобы «свободное развитие каждого стало условием свободного развития всех». Вспомним и вдумаемся в эту бессмертную фразу. Но пьеса не только об этом.

Пьеса еще и о любви. Это любовный дуэт. Для того чтобы показать, дать почувствовать горестную эволюцию, Леонид Зорин в первой половине своей «Варшавской мелодии» предложил ряд этюдов о любви — каждый, как маленькое стихотворение, а если выбирать жанр — то как совет, наиболее выверенная и четко рассчитанная стихотворная форма.

Вообще пьеса весьма твердо и уверенно рассчитана, конструкция ее рациональна, но, повторяю, — это рассчитанность сонета, в котором сама форма — элемент эстетический. В пьесе как бы три такта. Первая встреча героев. Десять лет. Вторая встреча героев. Десять лет. Третья встреча героев. Вся пьеса (точнее, спектакль) как вальс. Вероятно, можно предложить ей другое решение, — так сказать, на жесткость конструкции положить жесткость реальности. Вахтанговцы пошли от вальса. От мелодии, не от прозы. Это более в вахтанговских традициях последних лет и, может быть, более в духе пьесы, И не только потому, что там двое и что там любовь, но потому еще, что четкость зоринской драмы не следует сочетать с рациональной режиссурой — невзначай возникнут сухость и бестелесность.

Итак, они пошли от вальса. Но это вальс не изощренно современный, а старый, наподобие «Сентиментального» или «Меланхолического». Они прелестны, старомодны, откровенно сентиментальны, изящны и безошибочно трогают нас, хотя, может быть, мы и относимся к ним с некоторой долей снисходительности.

Этот спектакль старомоден уже тем, что в нем нет никаких режиссерских ухищрений — есть только плавный и элегантный переход одного мотива в другой, и все сделано для того, чтобы предоставить возможность двум актерам показать себя. Это та старомодность, что все чаще выступает синонимом устойчивости. Последняя же — знамение времени, по крайней мере значительная часть публики ее требует.

{198} И актеры показывают себя.

В. Фролов назвал «Варшавскую мелодию» концертом. Пожалуй, Так оно и есть. Ситуации не сложны, вернее, не содержат замысловатых внезапностей: первая встреча, второе свидание, поиски «парадного» для поцелуя — сегодня это кинотеатр, завтра музей, новогодняя ночь… Одним словом, важно, *как* актеры сыграют, *как* исполнят, *как* проявят свое мастерство, виртуозность. Так в консерватории знатоки и любители, наперед зная сонату, с нетерпением и любопытством ждут, как возьмет их любимец ту или иную трудность, как станет трактовать то или иное место и всю вещь…

Кто-то сказал: Ульянов играет историю жизни, а Борисова пьесу. Не знаю, насколько это верно, но справедливо, что они очень разные. Актеры играют не только в различных манерах, может быть, если заняться таким исследованием всерьез, выяснится, что они представляют и различные театральные школы. Углубляться в эту сферу не хочется, тем более никакого криминала я здесь не вижу, наоборот, — их контрастность сама по себе создает постоянно присутствующую драматическую напряженность, и спектаклю это очень помогает. В жизни про такую пару могут сказать — они так не подходят друг другу! Но они так все время «не подходят» друг другу, что в конце концов убеждают в своей неразрывности — как полюса магнита.

Он, Виктор, Витек, как она его называет, квадратный (четвероугольный, как сказала бы Наташа Ростова), основательный, обстоятельный, по-русски душевный. Кажется, Виктор должен бы быть вначале моложе, но Ульянов так энергично и точно переводит роль в русло других проблем, что о возрасте тут же забываешь… Она, Гелена, — сама женственность, сама мелодия, та самая, варшавская.

Она экспансивна и грациозна, и в бесконечном каскаде своих внешних проявлений все время оставляет что-то в себе, какой-то секрет. Как и подобает прекрасной и гордой полячке. А она полька, полька истинная — и потому, что обладает мягкой, гибкой энергией польских женщин, и потому, что акцент ее, гортанная певучесть ее выговора — подлинность. Поляки восхищаются; в варшавских газетах уже сообщили об этом несравненном польском шарме Борисовой.

То, что Борисова — мастер, известно давно, но в этой роли можно, кажется, особенно оценить виртуозность ее мастерства. Роль сделана ею так, что кажется импровизацией. Начиная с того прелестного жеста, каким указывает она нежданному соседу по концерту его предполагаемое место, то есть с первой же интонации первой реплики: «Это там!» — роль развивается как стремительный и естественный полет или, коль скоро я уже сказал о природе спектакля, как тур вальса.

{199} Но это вовсе не импровизация. Это свободное и уверенное творчество в жестком рисунке. Как балет. Когда я снова пришел на спектакль, Борисова играла точно так же, показывая помимо других своих качеств образцовый профессионализм.

Это не импровизация — это рассчитанное вдохновение. Борисова точно выполняет все даже мельчайшие повороты роли, но заранее радуется им, готовится к ним, упивается ими. Она играет взахлеб, модуляции ее голоса превращаются порой в ликующее пение. Эта манера при уровне даже чуть-чуть более низком могла превратиться в искусственность. У Борисовой она предстает искусством.

Особенно сильно звучат у нее высшие точки любовных дуэтов. Музыка любви, неудержимый ее поток, крушения, взлеты — стихия Борисовой. Я до сих пор помню, как произнесла она в давнем спектакле «Одна» фразу: «Вы можете без меня?» Ничего больше из этого спектакля не помню — только эту фразу. Здесь же вряд ли забудется ее ликующий аккорд: «Какие туфельки!» («Какая любовь!» — так следует это понимать.) Не всегда столь же убедительны ее философские остроты, однако же тур за туром вырисовывается незаурядная личность, отнюдь не девочка из предместья, женщина из центра, и женщина блистательная.

Идет спектакль двух актеров, но с самого начала возникает впечатление, что сцена полна народа, есть толпа в консерватории, на улицах, в музее, есть шумное общежитие, есть варшавское кафе. Ульянов и Борисова вдвоем создают такую атмосферу. Их герои словно бы только что говорили еще с кем-то, видели кого-то, окружены были кем-то.

Однако что же герой? Что он за человек?

У Ульянова положение сложное. Его Виктор — человек общественный, человек определенной формации, определенного поколения. В сущности, то, что произошло, должно бы не с ним, Виктором, произойти — он рожден для того, чтобы уверенно «дело делать», верховодить, проявлять инициативу и подчиняться чужой. Он в строю. А то, что с ним случилось, — из ряда вон.

Из строя — вон. Но… случилось. И весь внутренний мир его нарушен, он проходит школу душевного воспитания.

Есть два пути роли. Один — исполнив свой грустный вальс, испытав крах личных надежд, Виктор тем не менее остается личностью внутренне цельной. Он продолжает дело делать, он благодарен судьбе за то, что такое было, однако же и за то, что груду дел она тоже ему подбрасывает — и это хорошо, это просто здорово! В финале, пережив через двадцать лет некий лирический транс, он смотрит на Москву с высоты Ленинских гор и, как пишут, по-хорошему грустит. Эх ма… однако же завтра рано вставать, тьма дел, тьма…

Это один путь, и в первых спектаклях Ульянов попытался играть именно так. Но, видимо, убедившись, что пьеса все-таки не про то, {200} стал отказываться от такого рисунка. И его Виктор, переживший душевный слом, подчинился необратимому процессу и поселил в себе того внутреннего корректировщика своих поступков, который в варшавском свидании продиктовал ему уже полный отказ от себя.

На рандеву Виктор оказался несостоятельным. Вернее, здесь окончательно родился другой человек. Роль на глазах приобретает трагический оттенок. С каждым годом, пятилетием, десятилетием этот человек грубеет, теряет душевную тонкость, ту внутреннюю интеллигентность, которая так явственно стала пробиваться в нем за тот год, что был он рядом с ней, был Витеком, а не Виктором-победителем. В его голосе появились волевые нотки, а чистая, лирическая нота исчезла.

Мелодия звучит долго, порой слишком долго, однако она доставляет удовольствие, каждый зритель слышит ее по-своему, согласно своему слуху и жизненному опыту. И даже возрасту…

А в заключение несколько слов, и прежде всего такие: «Любой подход к литературе, который не исходит из признания того, что она доставляет удовольствие, вызывает подозрения». Они принадлежат Арнольду Кеттлу, составителю и автору первой статьи сборника «Шекспир в меняющемся мире». В еще большей степени они относятся к театру. Захотелось привести их — в последние годы удовольствие, полученное зрителем на спектакле, слишком часто ставилось под подозрение. И даже если написать: «В зале многие плачут», — это, увы, как-то мало кого убеждает, аргумент считается несолидным. А если сказать, что занавес давали пятнадцать раз, то и это звук пустой, — кто-нибудь непременно обронит: «Ну и что?.. Какие там слезы, какой занавес, какой успех…»

На «Варшавской мелодии» Леонида Зорина и плачут, и занавес дают бесконечно, и успех спектакля велик. И хочется как-то без прилагательных.

## Человек перед телевизором[[16]](#footnote-17)

Писать о книге Владимира Саппака трудно. Не теоретический труд, не сочинение критика о телепередачах и не социологическое исследование на тему «Телевидение и общество». Это и то, и другое, и третье, и в таком естественном соединении, что как-то даже неприятно представить себе, что надо это разъять и подвергнуть анализу. Обаяние книги, ее сила в связи вещей.

Воспоминания детства, раскрытие своих отношений с людьми и событиями, настроение глубокой лирики — мемуары. Взгляд на искусство и его место в жизни современного человека, дальние уходы {201} в музыку, кино, театр, живопись — эстетический трактат. Живые подробности, остроумие в разборе телепередач — рецензии. Образы писателей, артистов, просто неизвестных людей — художественная проза. Трактат о нравственности искусства — сочинение об этике, той области философии, которая становится все более актуальной.

Но и перечислив, чувствую: осталось еще что-то значительное, может быть, самое важное в книге, что привлекает и страшно волнует.

*Это* не помещено в особую главу, оно как бы вынесено за скобки, окрашивает собой все. Доверие к читателю, искренность, честность? Да.

Но еще и такое, что не легко обозначить. Толстой называл *это* — напряжением нравственного чувства, и сила его, проявленная автором книги «Телевидение и мы», присуща лишь одному жанру — исповеди.

Книга Владимира Саппака и есть исповедь. Можно скромно назвать ее эссе, но тем не менее это исповедь. «Меня все время преследует мысль, что надо спешить. Вопросы, которые ставит телевидение, — это вопросы дня, они насущны. Пройдет год, и все, может быть, уже будет звучать и выглядеть иначе… Надо спешить, потому что и моя жизнь набрала уже не первую скорость. Еще хочется сказать и то и это, а тебя прерывают на полуслове: “Ваше время истекло!..” А где, на каком еще (как мы говорим) “материале” может критик, пишущий об искусстве, вмешаться, активно вмешаться в дело, практически касающееся миллионов людей?»

Саппак заметил в телевидении множество явлений, принципов, законов. На некоторых он остановился подробно, другие прошел мимоходом. С ним можно не соглашаться, но обойтись без его книги в телевизионной критике нельзя. Такая критика рождается, занимая все больше места на печатных полосах и в балансе времени читателя. Уже устраиваются конференции телезрителей, скоро появятся новые книги, десятки книг. Но первой останется все-таки книжка «Телевидение и мы» и всегда будет полезно (я уверен, что у телекритиков выработается даже такая привычка) заглянуть в «Саппака» — не написал ли он уже об этом, не заметил ли вскользь, не подумал ли? И много лет еще мы с удивлением будем отмечать: да, написал, заметил, подумал…

Он осмыслил *достоверность* телевидения.

Новое качество телевизионной достоверности Саппак увидел в возможности наблюдать за движением жизни в момент свершения этого движения, синхронно. «Жизнь врасплох» — но в этот термин Дзиги Вертова автор книги вкладывает смысл, не имеющий ничего общего с тем, что хотят увидеть в нем сторонники стихийного «потока наблюдений».

Кадрированная жизнь, жизнь, заключенная в рамку телеакрана в момент свершения события, — вот основа нового искусства. «Если {202} я наугад включил телевизор и увидел, что идет кинофильм или театральный спектакль, я могу тотчас же, что называется, бестрепетной рукой погасить экран. Но стоит увидеть, казалось бы, столь знакомых нам дикторов, читающих новости, футбольное поле с суетящимися игроками, урок английского языка, ребят в белых рубашках и пионерских галстуках, звонкими голосами докладывающих написанные к случаю стихи, — и рука невольно задерживается на выключателе… Рука не поднимается, чтобы эту живую жизнь экрана остановить, погасить, пресечь…»

Теперь телекритика уже гордо владеет своими терминами, и, прочитав приведенные строки, искушенный читатель — не говорю уже о профессиональных работниках телестудий — тотчас воскликнет:

Эффект присутствия! Ну, конечно, «эффект присутствия» — вот что поразило автора книги «Телевидение и мы». Сильнейшее средство эмоционального воздействия, необходимое условие телеискусства — кто ж этого не знает?!

В среде профессионалов телевидения я так часто слышал это заклинание, что можно подумать, будто владеть эффектом присутствия — это так же легко и просто, как, скажем, пишущему держать в руке авторучку.

«Не нарушайте эффект присутствия, дайте телезрителю самому быть участником события в момент его свершения!» А при этом само событие тщательно репетируется и подается в эфир в совершенно дистиллированном виде.

«Не нарушайте эффекта присутствия! Пусть звучит живая речь, пусть люди просто, без бумажек беседуют друг с другом!» И они беседуют без бумажек, только предварительно выучивают текст, написанный за них кем-то другим.

«Не нарушайте эффекта присутствия, смело подходите к рабочему, работающему у станка, и беседуйте с ним на глазах у телезрителей». И подходят. Только рабочий за три дня до этого знает, кто к нему подойдет и какие вопросы задаст.

Разве мало еще такого камуфляжа на телевидении? Саппак заметил его и зло, на превосходных пародийных страницах высмеял. Бывая на телестудии, я и сегодня вижу, что многие работники телевидения понимают требование не нарушать эффекта присутствия только как необходимость перенести за пределы видимости телекамер всю подготовку к этому самому «эффекту».

Саппак говорил об истинном эффекте присутствия как о новом качестве достоверности, возникшем в телевидении, он понял, что именно здесь возникает и основной нравственный закон нового искусства.

«Телевидение *способно* (подчеркнуто Саппаком. — *А. С.*) знакомить нас с людьми. В этом его врожденный дар, в этом его уникальность. Не с образами людей, как то делают иные искусства, а {203} просто — с людьми, — пишет Саппак и ставит вопрос: какова природа этого контакта? Что в нем главное?»

Он начал глубокое исследование новой человеческой связи, то есть отправился в труднейшее путешествие, в святая святых телевидения, почувствовав, что все прочее специфика, жанры, технология — лишь производное, следствие, а основа — *природа контакта*. Можно соблюсти любую специфику — быть раскованным, свободным, импровизационным, — но при этом все-таки нарушить природу контакта человека на экране с человеком у экрана. И тогда даже при внешнем успехе (и самая неудачная передача имеет сотни тысяч сторонников — на телевидении цифры зрителей астрономические), даже при внешнем успехе не будет произведения телевизионного искусства. Потому что: «Ни один — даже, казалось бы, самый что ни на есть профессиональный — вопрос нельзя на телевидении решить вне его *этической* основы», В этом он видел то новое, что несет с собой телевидение.

Это категорическое требование — открытие Саппака. Я имел возможность много раз проверить его истинность. Скажем, такой случай — точная иллюстрация к мнению Саппака о природе телевизионного контакта. Шла передача из телевизионного театра. Сценарий ее предусматривал условия для импровизации участников. Я был в числе «ведущих». В самый разгар событий выяснилось, что сценарий в этом пункте неверен. Он не вызвал в участниках импульса импровизации в нужном направлении. Их повело куда-то не туда. Сюжет и содержание стали ломаться, захромал ритм, нарушилась естественность. Однако мы, «ведущие», уже имели опыт и, как говорится, не растерялись. Мы вывернулись. Публика, сидевшая в зале, ничего не заметила, решила, что так и надо, и аплодировала! Но в самый момент кризиса я испытывал жуткие муки. Внутренне сгорал от стыда, от своей неестественности, от своего актерства, от зажатости. Потом я расспрашивал у бывших в зале об их впечатлении в этот момент. Они слушали меня с удивлением, они ничего не заметили, хотя это были весьма опытные театральные зрители. Но когда я пришел к друзьям, смотревшим меня по телевизору, первое, что они сказали: знаешь, мы не знали, куда деваться от стыда за тебя, когда ты… И дальше подробно рассказали о том самом моменте, когда передача «поплыла». Телеэкран выдал меня с головой, телеэкран обнажил подробности моей неестественности.

Саппак называет это качество телеэкрана «рентгеном характера». Телеэкран обнаружил потрясающую чувствительность к различного рода фальши: от фальши поведения, происходящей от неопытности, зажатости или мнимой импровизационности, до фальши, гнездящейся в самом характере писателя, артиста, художника. Саппак глубоко, психологически тонко исследует это свойство телеэкрана. И приходит к выводу, что в *конечном счете* телегеничность — {204} это не качество внешности выступающего, не качество его поведения перед объективом телекамеры, а качество самой его человеческой личности. Здесь эстетика сливается с этикой.

Заметив черты достоверности телеискусства и исходя из них, Саппак с бесстрашной последовательностью идет *дальше*. Что телегенично и что не телегенично? Что человечно в высшем и в самом простом смысле, то и телегенично — будь он неладен, этот *неуклюжий* термин!

А далее один шаг до понятия образного начала в телевидении. Оно «способно знакомить нас с людьми…». Следовательно, где-то здесь, в этом знакомстве, начало его собственных образов, ни у кого не заимствованных.

И Саппак, восхищенный тем, что все сошлось, делает этот шаг. Так появляются ликующие главы — «Счастливый день телевидения», где описывается, как на экране возник прекрасный образ молодого нашего современника, безусловно обобщенный, но в то же время и бесконечно живой, с тьмой подробностей поведения, безусловно героический, но в то же время и без всяких котурн. Этот образ создал Юрий Гагарин из… Юрия Гагарина. И другая глава: «Ван Клиберн — великий актер телевидения», где рассказывается, как на телеэкране возник образ вдохновенного художника, более сильный, чем в Большом зале консерватории, где этот художник был наяву. И третья глава — «К. И. Чуковский беседует с детьми», и главы о дикторе Валентине Леонтьевой, и другие.

«Телевидение дает возможность возникновения *эстетического отношения* к объекту, при том что сам объект (и это особенно интересно!) может оставаться реальным, непреображенным фактом движущейся действительности…» так Саппак сформулировал уникальное умение телевидения создавать образы из событий жизни. Отсюда его внимание к таким передачам, где телезрители становятся участниками событий в прямом смысле слова, без пресловутого «как бы», — к различным викторинам, импровизациям, репортажам, беседам, к тому типу передач, которые сейчас представляют «Огонек», «КВН», «Эстафета новостей» (как раз на этих-то передачах яснее всего можно проследить, как все летит «в тартарары», если нарушается основной нравственный закон телевидения, ибо эти передачи — собственные, не побочные дети телевидения).

Я перечитал написанное, потом еще раз перечитал книгу. Просто поразительно, какая она емкая, как много содержания остается за пределами этого обзора. Девять десятых, если не больше! В ней и о взаимоотношениях телевидения и кино, телевидения и театра. Вопреки распространенному взгляду, последнюю связь Саппак считал более органичной. На стыке театра и телевидения он видел {205} дальние перспективы. Но мысли Дзиги Вертова о природе документальности в кино считал подходящими и для телевидения.

Он вовсе не был сторонником безудержной импровизации, противником подготовки, репетиций. Он размышлял о типе актер нужного телевидению, думал о режиссуре. Но о чем бы он ни писал он всюду искал соответствие основному нравственному закону любого искусства. Он поворачивал этот закон так и эдак, показывая его в разных гранях, сочетаниях, проявлениях, — он страстно заботился, чтоб главная мысль его книги дошла до читателя! Он беседовал с ним терпеливо, спокойно, на редкость уважительно, считая читателя достойным партнером для серьезного разговора. Он как бы иллюстрировал своей книгой требование к телевидению ориентироваться на нормального, умного зрителя, не ханжу, не неуча. Оттого, видно, ярче всех прочих образов встает в его книжке его собственный образ.

Всякая наука оперирует своей статистикой. Ставятся тысяч, десятки тысяч опытов, прослеживается повторяемость явлений, только тогда делается вывод о закономерности. Саппак отнесся к своему предмету, как добросовестнейший ученый. Месяцами, годами накапливал факты, разносил их по карточкам и блокнотам.

Книга его оптимистична, светится огромной радостью. «В моем бессменном трехлетнем дежурстве у телевизора, — признался автор, — для меня самое увлекательное — те счастливые минуты, когда — пусть еще не со всей уверенностью, не в полный голос, но уж можно сказать: это минуты *нового искусства*».

Эти счастливые волнения передаются читателю.

## Событие

Не часто происходят в искусстве события, подобные этому.

Некоторый парадокс художественной жизни заключен в том, что при огромном потоке кинофильмов, телефильмов, спектаклей теле- и радиопередач, при громадном числе произведений различного уровня зачастую происходит как бы выравнивание их в зрительской душе. Если же взять во внимание еще и критические статьи, где употребляются одинаковые слова и термины, в том числе и самых превосходных степеней, для оценки весьма разнородных по своему качеству явлений, то можно понять механизм такого выравнивания. Но обидно становится, когда подумаешь, что в сонме достойных, или как порой говорят «имеющих право на жизнь», творений останутся недостаточно оцененными могучие откровения.

Ну вот, такое откровение и произошло недавно. Кинообъединие Центрального телевидения «Экран» показало Игоря Ильинского, читающего «Старосветских помещиков».

{206} Не новость, кажется, что Игорь Ильинский сам по себе — театр. Знают об этом все — и зрители, и актеры, и критики. Вот уже полвека минуло, как В начале двадцатых годов он полноправно встал в ряд таких звезд немого кино, как Дуглас Фербенкс, Пат и Паташон, Гарольд Ллойд, Мэри Пикфорд. Известно, что его «удельный вес» в новаторском театре Мейерхольда был велик. Но остается прекрасной художественной тайной, как на протяжении пятидесяти лет этот театр Ильинского не устает изменяться, совершенствоваться, становясь мудрым, философским театром.

Философский театр! Это ведь очень серьезно и необычайно редко. Философичность искусства — это когда произведение проливает новый свет на человеческую жизнь. Вдумайтесь только — новый свет! Освещает, возбуждает, заставляет мыслить зрителя и о своей собственной жизни, рождает сладкую печаль раздумий о жизни в целом, от рождения до смерти, о предназначении своем, о предназначении других, о смысле бытия…

Все эти чувства вызвал Ильинский, читая Гоголя. У нас «титл» «философский», случается, с легкостью необыкновенной присваивают произведениям, где две‑три известные истины соединены и высказаны тихим голосом или снабжены ремаркой: «раздумчиво».

Нет, здесь было не то! Здесь на протяжении часа возгорался огонь такого сочувствия человеку, что, право же, это казалось волшебством.

Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович — ах, как легко назвать их ничтожными людишками! Ели, пили, принимали гостей, коротали дни свои в тихом, заброшенном именьице, умерли… Что они для общества, что общество им! Но вот поди ж ты! Под пером Гоголя их история, в которой и истории-то нет никакой, нет содержания, нет внешнего движения, да, кажется, и внутреннего не существует — их история становится значительной. Человек, пришедший в мир и связанный душевными узами с другим человеком, — это для Гоголя была та молекула мира, на которой все остальное в этом мире и держится. Ильинский читает, а сказать лучше — сообщает нам эту историю как эпос, достойный томов.

Он один на экране. Он рассказчик, автор, но не некий абстрактный автор — он Гоголь! Ильинский сумел сравняться с ним, и оттого все, на что он смотрит, о чем рассказывает, одушевляется необыкновенностью гоголевской личности, гоголевского отношения к человеку, к былинке всякой.

Они были добрые люди. Можно это пробросить так, походя. Ну кого не называют «добрыми людьми». Но Гоголь изумлен доброте человеческой, с нее начинается для него человек. Нет, это ведь огромно — добрые люди. Ведь противоположное — злые! И Ильинский разделяет и передает это поэтическое удивление Гоголя.

Он мастер такой, что мастерства совсем не видать. Он, конечно, {207} неслыханный виртуоз. Подвижность его лица уникальна. Его артистическая техника неизъяснима. Ее нет — есть простота. Есть спокойствие, сдержанность. Вот уж где — «служенье муз не терпит суеты»! Немножко, этак исподтишка, подмигнет нам, зрителям, и мы видим, что это Афанасий Иванович подмигнул, ласково подшутив над Пульхерией Ивановной. Ну что ж, Пульхерия Ивановна все принимает всерьез, что касается Афанасия Ивановича.

Растет поэзия их привязанности, растет любование этой привязанностью рассказчика. И где-то незаметно кончается сельская поэма бесхитростной любви двух недалеких людей, исчезает чуть иронический взгляд на них автора и рассказчика, и перед нами предстают чуть ли не Тристан и Изольда средневековых легенд.

Не часто происходят в искусстве события, подобные этому!

Сила этого художника сегодня поразительна. Сказать, что он в расцвете сил — значило бы ничего не сказать. Радостно сознавать, что он живет с нами, творит для нас…

## Царство актера, абсолютное царство актера!

И все-таки все становится на свои места! Что бы там ни говорили, выигрывает тот, кто показывает сильные, артистические таланты, употребляя всю свою неограниченную режиссерскую власть на то, чтобы убрать с их пути всяческие препятствия. Даже препятствия в виде замечательных режиссерских приемов.

Одним словом, «парадокс режиссера», обнаруженный телевидением, заключается, видимо, в том, чтобы как можно больше ограничить свою неограниченную власть, а метод ограничения последней, кажется, и есть наисовременнейший режиссерский «прием».

Режиссер должен умереть в актере! — сказал когда-то гений режиссуры. Но на сценах этой смерти что-то не видать. Если не играть в диалектику театральных терминов, то следует также признать, что в лучшем случае живы оба — и режиссер и актер. И первый при этом не только не прячется за спину последнего, но, напротив, представлен на сцене таким обилием проявлений, что вместе они образуют ясно видимую художественную ценность. А вот уж где мы эту злополучную «смерть» наблюдаем, то это, конечно, в телевидении, то есть в телевизионном спектакле и в телевизионном фильме.

Последнее время, глядя современные кинофильмы, телефильмы, телеспектакли, я все думаю: ну вот, еще немного, и появится режиссер неслыханного новаторства. Он поставит свою камеру неподвижно и расположит перед ней актеров. Он скажет им: играйте! И этот {208} фильм, снятый с одной точки, как снимали на заре кинематографа, будет воспринят как сенсация, как открытие. Я думаю об этом потому, что почти вижу такие фильмы, во всяком случае, вижу стремительное к ним приближение. И вижу это по телевидению.

Показали «Плотницкие рассказы» по Василию Белову, и старинная метода (неподвижная камера и перед ней играющие актеры) точно бы предстала совсем в первозданном виде. Борис Бабочкин и Петр Константинов создали один из маленьких шедевров телевидения, который по своему совершенству присоединяется в моем представлении к «Старосветским помещикам» Игоря Ильинского, к «Скучной истории» того же Бориса Бабочкина. Им, этим крупнейшим нашим актерам, удалось, мне кажется, то, что вообще почти не удается сыграть — и стиль, и особенность чисто литературной ткани Василия Белова, предпочитающего едва пробуждающейся иронией выражать не только любовь к типам своим, но этим же способом выражать и серьезные мысли об истории нашего сельского населения, о крестьянском труде, о народном взгляде на общее движение жизни.

Телеспектакль «Плотницкие рассказы» (режиссер П. Резников) только поначалу кажется с одним лидером, главным рассказчиком, старым плотником Смолиным Алексеем Дмитриевичем — его и играет Бабочкин. Очень скоро понимаешь, что безупречная удача спектакля — в дуэте двух контрастных, конфликтных и в то же время слитных сил, представляющих два полюса, нет, вернее сказать, две ипостаси того типа жизни, о котором повествует писатель.

С какой жадностью схватил Бабочкин характерные черты своего плотника: глуховатый говорок, снующие руки, глаз этакий «с подковыркой» — то смеющийся, то насмехающийся, а то мальчишески восторженный. Тут можно бы изучать членения обдуманного актерского мастерства, но все у Бабочкина точно подогнано. Он берет из своего знания, из своей внутренней энциклопедии, демонстрируя ту неиссякаемую копилку, которую всякий крупный актер копит всю жизнь.

Откуда берет свое Константинов, по видимости, и сказать невозможно. Он такой, и все тут! Таким его мать родила! Высоко его герой не хватал и глубоко не философствовал, но всю жизнь старался «участвовать», быть при деле — и секретарем в пределах своей грамотности в сельсовете, и селькором, и уполномоченным, и сопровождающим, и организующим, и мало ли еще чем…

Старый плотник, антипод его и друг, — прежде всего созидатель. Он философствует, рассказывает свою жизнь, мечтает, непременно что-нибудь при этом сработает, — сарай ли, баню ли.

Старый Козонков Авинер Павлович — так зовут вечного «участника» — в созидателях в деревне так и не числится, хотя «в районе его знают» и даже не раз «укорачивали». (Козонков стал последней {209} ролью Петра Александровича Константинова, умершего в то время, когда писались эти строки. Образ Авинера Павловича — одна из вершин его славной артистической жизни.)

От одного лишь сопоставления этих характеров возникает драматическая напряженность. Этот по видимости бесхитростный, по видимости бытописательский спектакль есть самый настоящий и очень непростой диспут о назначении и достоинстве человека.

Большей частью герои сидят за столом и беседуют. То тот, то другой рассказывает молодому парню Косте, «Кистентину» (в сущности, автору), свою жизнь, свои взгляды. Больше это делает, конечно, плотник. Замечателен рассказ его о своей юношеской, первой любви, когда из скептика он превращается в поэта. Замечательна сцена в бане, когда впрямую ведет он разговор о том, что же останется от человека.

… И блистательный эпизод драки двух стариков, так сказать, принципиальной драки, начавшейся еще в детстве, в которой выясняют они, кто же из них был «контрой».

Нет слов, чтобы передать наслаждение от игры этих двух чудных актеров, право же, это стоит иных многосерийных гигантов!

А камера все стоит и смотрит, как они играют, потому что здесь царство актера, абсолютное царство актера!

Но ничто в искусстве не возвращается на круги своя, и неподвижная камера возможна сегодня лишь в том случае, если вся неисчерпаемость ее движений держится режиссером в уме и неподвижность превращается лишь в частный случай движения.

Тончайшее наблюдение лица актера становится его целью, одним из решающих способов создания мизансцены маленького экрана. Наверно, в предвидении телевидения появился когда-то афоризм: лицо — зеркало души! Телевидение подтвердило его экспериментально.

## Вечер вежливого артиста

Чтобы рассеять возможные кривотолки, условимся определение *вежливый* понимать в его первородном и, увы, несколько старинном значении. Это замечание необходимо, ибо неизъяснимые пути языка завели беззащитное прилагательное в бездонные сферы иронии, а ирония здесь ни к чему.

Вежливый артист — раньше всего вежливый человек. Не только умеющий, но и любящий слушать других, стеснительный, смущающийся пристального к себе внимания, а тем паче всеобщего интереса. Он искренне полагает, что ни того ни другого не заслужил, {210} и главная его забота — чтобы людям с ним было удобно, по-домашнему. И уж коли такой человек привлечет к себе всеобщее внимание, то видом своим он как бы испрашивает извинения за то, что так вышло. И готов служить, доставлять удовольствие сколько хватит сил.

Вот что такое вежливый человек!

Когда же он актер, эти качества приобретают в нем театральность, изящество, ставятся на всеобщее обозрение, делаются публичной принадлежностью.

В этом именно смысле вечер артиста «Современника» Валентина Никулина, который дал он в Центральном Доме актера, может обрести такое название. Мы сказали «дал» и поступили неверно в силу привычки. Это другие «дают» вечера и концерты. Вечер Никулина мы у него взяли. Мы видели, что стоило ему преодолеть свои сомнения.

Все знаменитые его сверстники, чьи имена — и суть и история его театра, уже открылись перед нами в собственных творческих вечерах. Олег Ефремов и Галина Волчек, Олег Табаков и Татьяна Лаврова, Игорь Кваша и Нина Дорошина, Евгений Евстигнеев и Михаил Козаков… А Никулин все не выходил.

А меж тем он тоже основатель «Современника», он тоже известный актер кино, он тоже на телеэкране и на радио. На вечере подтвердилось — он тоже имеет свою публику. И обширную. Подтвердилось и большее: тот штрих общего рисунка «Современника», что он являет собой, особенный и необходимый. Может быть, с прошествием лет еще более, чем прежде.

Театр бывает знаменит и славен, но если это организм искусства, в нем непременно есть человек, олицетворяющий собой его нервное неблагополучие. Тот, в ком живет ощущение риска, краха, неисполненных желаний, исчезнувших поутру снов. Этот человек в «Современнике» Валентин Никулин.

Он вечно мучается недостижимым и непостижимым. Ни в ком, пожалуй, не сохранилась в столь чистом виде родовая связь с Театром-студией, возникшей на исходе 1956‑го, хотя он вступил в нее в 1958‑м. В нем живо детство театра, наивная и святая непрактичность, стойкая неприспособленность, что сродни неприспособляемости. В нем дух борьбы за свое место в искусстве все еще не уступил спокойному сознанию того, что это место завоевано. Во всяком случае, это место не равнозначно для него очередному списку с распределением ролей.

Еще входила и рассаживалась публика, еще горел свет в зале, а в репродукторах звучал его голос, необязательный, непевческий, словно бы говоривший: вы можете не слушать, пожалуйста не беспокойтесь, я спою еще, это ведь так… для настроения. А потом он вышел, подхватил свою фонограмму и запел. Но это была вовсе не {211} фонограмма — это он сам стоял за кулисами и пел. И в этом весь Никулин!

Он пел. На экране показывали фрагменты из многочисленных кинофильмов, в которых он снимался. Как и положено на творческом вечере, со своими товарищами из театра он исполнил несколько отрывков из спектаклей. Вечер был как вечер — ни изысканной режиссуры, ни экстравагантностей, ни сюрпризов. Но близость между актером и залом, тот сердечный унисон, в котором они существовали, были уникальны даже для отличающихся непринужденностью вечеров в этом доме. Негромкость, полное отсутствие «подачи», даже в хорошем смысле, даже малейшего нажима! Виной тому индивидуальность героя вечера. Актерская и человеческая. (Даже само слово «герой» ему не идет.) Что же такое Никулин? Следуя моде, очень хочется сказать о нем — «антиактер». (Может быть, это новое «амплуа»? Или это только для него одного?) Как бывают среди профессиональных военных люди, по всем своим признакам сугубо штатские, так среди актеров он «неактер». Ни фигурой, ни лицом, ли голосом. Он кажется математиком, физиком или филологом-полиглотом, у которого все сосредоточено в черепной коробке и в хилом теле живет неукротимый дух искателя истины. Он интеллигент, нечаянно вышедший на сцену. Он до такой степени «неактер», что становится (и на вечере это стало очевидным) явлением искусства.

Он странный, Валентин Никулин, и где бы он ни появлялся — на сцене, на экране, в фойе, на улице, — он всюду вносит элемент этой странности, недосказанности, всегда выпадает «из ряда».

Его нельзя обойти ни глазом, ни ухом — он приковывает, возбуждает любопытство. И при всех этих качествах — это важно, это делает его артистом — он профессиональный актер, оснащенный технологией добротной мхатовской школы. Редчайшее сочетание! В его киноформуляре не много главных и больших ролей, больше «эпизодических». Но любому фильму, в котором он участвует, он сообщает свою странность, создает вдруг зону чуткой тишины, многозначительности. Мы увидели его в телефильме «Удивительный мальчик», где все его качества проявились с блеском. Он оказался словно бы рожденным для редкого жанра фантастического мюзикла, он наполнил, согрел его холодную конструкцию добротой и теплом.

Он снимался в фильме «Современника» «Строится мост», в «Девяти днях одного года», в «Високосном годе», в «Балладе о Беринге», но мы хотели бы назвать мало кому известный фильм, где он сыграл роль, выражающую его артистическую сущность. Матросы нашего корабля выловили в океане утлую лодочку, оказавшуюся вблизи ванной, на которой некий интеллигент решил переплыть океан. То ли он хотел доказать, что ванна — корабль, то ли побыть в одиночестве. Диалог ученого (его, конечно, изображал Никулин) с матросом (Андрей Миронов) — образец того тонкого умного юмора, {212} которым он владеет, образец этой странности, видимой духовной жизни.

Он показал отрывок из «Чайки» (Треплев), хорошо исполнив его вместе с Лилией Толмачевой. Сыграл Актера из «На дне» — тут его партнером был Игорь Кваша. И, наконец, финальную сцену из спектакля «Валентин и Валентина», где в роли Прохожего развернул отлично построенную историю жизни — монолог о любви.

А потом он пел, пел и пел. Вечер кончился, в зале зажегся свет, а в репродукторе все звучал его голос. Но это была не фонограмма, это он сам стоял за кулисами у микрофона, чтобы проводить нас и поблагодарить.

## В гостях у Васо Годзиашвили

Неизъяснимая прелесть старых артистических квартир… Теперь уже редко встретишь такие. Здесь не берегут стен — здесь берегут память о людях, с которыми встречались, которых почитают как образец в искусстве. И еще берегут какие-то вещи, вещицы, в иной обстановке нелепые, похожие больше на реквизит, а здесь милые, говорящие, даже поющие. Покажи мне твою квартиру, и я скажу…

И пока мы смотрим, осматриваемся, хозяин говорит, говорит все быстрее. И голос его звонок, и дикция его ясна, и то ли он шутит, то ли говорит всерьез — понять трудно, но понимать и не нужно, потому что дело не только в том, что он говорит, а в той непринужденности и изяществе, которые так и изливаются с его речью.

А на одной стене все Илья Чавчавадзе — один портрет, другой, третий…

— Вы на эту фотографию смотрите? Это Сигнахи, Кахетия, вам там надо побывать — это же Испания, там «Кармен» можно играть прямо на улице…

Мы смотрим — и впрямь Испания. А вот Константин Марджанишвили в профессорской ермолке, с папиросой. Снимок 1932 года. А это кто ж? Вот уж красавица! Ната Вачнадзе, ну конечно же, Ната Вачнадзе. А вот кадры из кинофильма «Кэто и Котэ», где хозяин вместе с незабвенным Георгием Шавгулидзе.

А хозяин все рассказывает и все воодушевляется, потому что для него как для истинного актера нет ничего сладостнее, чем вспомнить тех, с кем сводила его жизнь, своих учителей, друзей, партнеров и коллег.

Он рассказывает об Иосифе Имедашвили, о его театральном журнале, о его знаменитой бурке, в которой он ходил, и о том, как маститый деятель помог ему, начинающему актеру. Он рассказывает о замечательном режиссере и человеке Василии Павловиче Кушиташвили, с которым он готовил роль, принесшую ему громкую славу, {213} роль Ричарда III. О том самом Василии Павловиче Кушиташвили, который ставил спектакли и в Париже, и в Нью-Йорке, а потом, вернувшись в родную Грузию и поработав в Тбилиси, выбрал районный театр и с такой же отдачей всех своих душевных сил превращал его в явление искусства.

— Я мечтаю сыграть Шейлока, возможно, в будущем сезоне это осуществится… Я всегда мечтаю о Шекспире.

И Василий Давидович читает монолог Ричарда III. А потом говорит о джазе и современной молодежи и ее увлечениях, а современная молодежь и ее увлечения в лице его сына, геолога Давида, — его лучше бы назвать Голиафом, так он высок и могуч — вступает с отцом в спор, и вот уже отец и сын подшучивают друг над другом, и это тоже получается у них очень артистично. Но хозяин вновь уходит в воспоминания, теперь уже о больших русских актерах, которых он считает учителями своими. О том, как играл Степан Кузнецов, и о том, каким джентльменом и в жизни и на сцене был Василий Иванович Качалов, и о феноменальном Михаиле Чехове, у которого не было ни фигуры, ни голоса, но было что-то, что делало его великим артистом, а потом читает монолог Арбенина и объясняет нам разницу между темпераментом салонным и темпераментом стихийным, как их квалифицировал тот же Василий Павлович Кушиташвили, а потом о Чарли Чаплине, о великом Чаплине, который потряс его в «Огнях большого города».

— Вы помните, как он смотрит на девушку, которая прозрела, он, жалкий бродяга с великой душой; я этого взгляда никогда не забуду — вот в чем гениальность Чаплина! А потом о Ермоловой в «Измене» Сумбатова-Южина, в которой она играла Зейнаб, об Орленеве в «Преступлении и наказании» и о Юдифи Глизер, о знаменитой ее мизансцене…

Это каскад, бурная река, поток обаяния и радости оттого, что он артист, оттого что служит театру, оттого что мы жаждем его слушать… Он вдруг встает и поднимает тост:

— За русских актеров, за русскую интеллигенцию!

И вновь рассказывает. О Радине и Петипа, о школе французского диалога, о прекрасном человеке, стойком и принципиальном Иоганне Альтмане, которого так уважали в грузинском театре, а потом вновь уходит в свою юность и рассказывает о Сандро Ахметели, который помогал ему, бедному студенту, и о Котэ Марджанишвили, который сделал из него актера. И за учителей своих заздравный кубок поднимает!

Мы зачарованно слушаем эту полную высокого артистизма импровизацию, где прошлое и настоящее, мудрое и детское, патетическое и смешное слилось в искрящемся человеке, народном артисте Василии Давидовиче Годзиашвили, и нам жаль всех тех, кто еще не был у него в гостях!

## **{****214}** Товстоногов. Впечатление

Пробуя «схватить» его облик в движении, отчетливо сознаю, что и моя точка наблюдения не неподвижна: сказывается относительность многих одновременных движений — лет, людей, искусства. Одна забота — уберечься бы от мудрости «задним числом»…

Силуэт создается по-разному. Легким штрихом, черной линией на белом. Можно обвести тень на стене. А можно вырезать из бумаги — и профиль очертится пустым пространством. Потом, если угодно, подложите розовое, зеленое или золото — кому что по душе. Зачем узурпировать права будущего историка театра — работа неблагодарная, да и результат неправдив: машина времени, к счастью, не изобретена!

Однажды он удивился:

— Знаете, я — какая-то легенда! В периферийных театрах говорят: вот Товстоногов, у него и то и это… Говорят даже не видевшие моих спектаклей. Верят, что есть где-то Товстоногов, он знает секрет. Я смотрю на это со стороны, но в последнее время думаю: может быть, так им легче работать? Странно, не правда ли?..

Эти легенды — глубоко укоренившаяся и, в сущности, нужная, а порой и спасительная особенность театрального быта. Источник их — непременно явление крупное. Они дают силы не разувериться в профессии, поднимают жизненный тонус, даже если сам ты, режиссер или актер, пребываешь в трудностях, обижен обстоятельствами.

Много лет вижу, как изо дня в день, срываясь и вновь принимаясь за дело, он старается дотянуться до этой легенды, дотянуться до… Товстоногова. Саморазрушение — тоже способ самоотдачи в искусстве, в театре — особенно. Ему ближе самоусовершенствование. Он — пример продуманного строительства своего художнического организма. Покойный профессор Берковский назвал Иннокентия Смоктуновского, только что сыгравшего Мышкина, актером обдуманного вдохновения. Режиссером обдуманного вдохновения можно назвать пригласившего его на эту роль Товстоногова.

Но режиссер — не все в нем. Он — *главный* режиссер, это другая театральная профессия. Существует ненаписанный, но, право же, прелюбопытнейший мартиролог здравствующих талантливых постановщиков, погибших от этого малого, всего в семь букв, слова, поставленного волею судьбы в одно трагически солнечное утро перед обозначением их профессии, вчера еще такой неотчужденной, такой естественной. И на много лет, а случается — и навсегда загубивших порученную им труппу.

На режиссера выучиваются, имея к тому способности. Главным надо быть изначально, тут поставленный природой характер. Как слух.

{215} В современных понятиях спектакль — модель человеческой жизни; театр, следовательно, уподобляется модели мира (космогоническое осмысление театра пришло к нам с давних времен). Создание театра — работа Творца. Творца — не диктатора, как иные режиссеры в неистребимом своем простодушии полагают и, надрывая голосовые связки на репетициях и в промежутках между ними, успешно проходят курс унижения актера. Нет, тут иное: тут — свои семь дней творенья, только все начинается с человека…

Так вот — о силуэте. Если представить этот вырез незаполненным, посмотреть в очерченную даль силуэта, который так любят изображать авторы дружеских шаржей.

Вижу его среди книг, картин, вещей, интерьеров, зданий, магнитофонных записей. Не берусь судить, как это у него началось; думаю — не от стандартных представлений об интеллектуальном комфорте, когда все есть, кроме желания ко всему прикоснуться.

Он начался, когда театр у нас как-то еще не стал «одним из *обиходных* явлений типа…» (здесь нынешний человек свободно подставляет телевидение, кинематограф, спорт, туризм… Это лишь констатация факта — не осуждение).

Его истоки в тех временах, когда Художественный театр еще сравнивали с храмом Василия Блаженного, Третьяковской галереей…

Его повседневное общение с разнообразными проявлениями духовного начала обнаруживает то младенческое изумление перед культурой, что приходит однажды и не оставляет до конца дней.

Не молитвенное сосредоточение, не этакие внутренние пуанты, когда из разбегающейся духовной вселенной извлекают вдруг одно имя или течение, кажущееся сегодня «все объясняющим», «созвучным», «истинным», «пророческим», — и оставляют в пренебрежении все прочее. Тогда нервическая доскональность внимания к избранному смахивает на радение.

Нет, тут — другое!

Когда человека исподволь втягивает необозримое богатство культуры и является неудержимая потребность вобрать в себя все, узнать, посмотреть в подлиннике, прочитать, расположить в системе (режиссура — профессия ренессансная!). Но, мало того, — когда его посещает нежданное чувство культурной ностальгии и обнаруживается, что художнику, поборнику ежевечернего новаторства, знакома и необходима щемящая грусть по уходящим формам жизни и искусства. Даже если уходят они в полном согласии с необратимым законом бытия.

Здесь, в этом его чувстве, — истоки давнего и все возгорающегося {216} желания сделать спектакль (Это зыбкое ежевечернее соединение тысячи зыбких элементов) принадлежностью непреходящей культуры.

Отсюда, думается мне, берет начало и его стремление к завершенности представления во всех элементах, даже самых второстепенных, чтобы никакая шероховатость не коробила зрителя. (Вспоминается старинный военный афоризм: чтобы последняя пуговица на мундире последнего солдата была застегнута.) Ощущение *сделанной вещи* — вот что ему нужно! Оттого культура спектаклей БДТ, в том числе и производственная, служит эталоном для театров страны.

При встрече вместо стандартного режиссерского приветствия:

«Вы читали эту пьесу?» — он спрашивает: «Вы читали эту книгу?» («Вы не читали “Волшебной горы” Томаса Манна? Ну, я вам завидую — вас ждет огромное наслаждение!», «Советую, непременно прочтите этот роман Тендрякова — это одно из самых серьезных произведений о нашем времени!..»)

Он все читал, видел и испытывает беспокойство, если где-то что-то произошло, поставлено, снято — в любой точке планеты, а он еще не читал, не видел и не имеет об этом хотя бы надежной информации.

Он все сокращает и сокращает театральное коловращение, такое обаятельное и романтическое для непосвященных, чтобы иметь время на непременный туалет культурного человека: чтение, поездки, раздумье в одиночестве.

Он не стремится выглядеть человеком театра; порой кажется, что не хочет, чтобы ему о театре напоминали. Как хороший хирург — отключается от своего операционного стола и становится человеком общества. Знает: полнота жизни, интенсивность связи с разнообразной действительностью — одновременно и его работа. Только следует взять во внимание, что культура для него — не вторичная действительность. Сам процесс постоянного освоения ее привычен как дыхание и вызывает в нем ясно видимое чувство наслаждения.

… Он говорит о книге, о пьесе, или ласкает какую-нибудь вещь — пристрастен к различным оттенкам и фактурам дерева, — слушает музыку, рассказывает собеседнику какую-то историю (он бережет истории, исходя режиссируя их), бесконечно перестраивает интерьер своей комнаты, занимается с театральным художником — он увлекается ювелирной проработкой макета, — наконец, обсуждает вслух политические структуры дня, подробно анализируя информацию, — и всегда как бы *ставит* этот процесс проживания, в котором участвует сам, как бы мизансценирует его, наполняет словесным действием, {217} следит за протяженностью, гармонией частей, ясностью мысли, тональностью звучания, одним словом — за эстетикой протекания куска жизни. Делает это подсознательно. Если сказать ему — вероятно, удивится.

Это — его натура, а натура его театральна. Оттого праздник театра всегда с ним… Идет Товстоногов. Бросается в глаза: что-то необычное. Приходит в голову: идет театр!

Его природная предназначенность к уникальной прежде всего своей универсальностью художественной профессии — режиссуре — не подлежит дискуссии. Но, увы, мало кто из режиссеров столь практически и повседневно следует Марксову парадоксу о невежестве (которое еще никому и никогда не помогало). Оттого, очевидно, он — один из культурнейших режиссеров страны, сделавший образованность и эрудицию инструментарием своих художественных идей.

Восхищаясь чужой талантливостью, с трудом (как и должно художнику) принимая цельность и эффективность чужих решений, он с презрительной иронией относится к упованиям на «нутро», посмеивается над доморощенной пропагандой (нередкой еще в театральной среде) этакого «пупизма».

Считая режиссерское словонедержание следствием неумения выработать необходимый условный язык, понятный и достаточный в театре единой веры, он не числит тем не менее в признаках таланта демонстративное неумение изъясняться на родном языке, терпеть не может театральный и иной жаргон. Говоря, когда случается необходимость, по-французски или по-немецки, не склонен умиляться, если кто-то при нем попросту, «по-нашенски» афиширует свою языковую «монокультуру».

Если взглянуть в очерченную даль силуэта…

Он являет собою вещественное доказательство того, что режиссура — профессия высококультурных людей («… Есть где-то Товстоногов. Он знает секрет…» Да нет же — тут другое: он просто *знает*!). Персонифицированное доказательство этой вроде бы очевидной истины необходимо нашему театру ежедневно и еженощно и куда больше, чем можно себе вообразить.

Окно его комнаты — от полу до потолка. Нижнюю четверть его заполняют кроны высоких деревьев, окутавшие Домик Петра на набережной. Выше, в две оконных четверти, Нева — холодное, неспокойное пространство. Еще выше, за Невой, на той стороне — набережная с дворцами. Над ними — небо.

{218} … Тому уже несколько лет. Разговор о возможности переехать в Москву (время от времени проносится сквозь театральный мир такая новость). Причины его несогласия многослойны, разнообразны. Помолчали. Потом он посмотрел на окно и сказал:

— Разве можно с этим расстаться!

Сказал, гордясь, точно он сам это соорудил с помощью своей театральной машинерии.

Тбилисец рождением, москвич — театральным происхождением, он стал Товстоноговым, ассимилировавшись с ленинградской ветвью нашей культуры. Не с «ленинградской театральной школой» — это понятие особое и профессионально определенное, но со сложнейшей нравственной субстанцией, трудно обозначаемой в терминах социологии, но *чувствуемой*, характерной чертой своей, имеющей неторопливую устойчивость и еще, быть может, почти физиологическое ощущение присутствия отошедших эпох.

Общаясь в своем труде, научных горизонтах, технических изделиях с атрибутами двадцать первого века, подавая руку его людям, ленинградец сильнее, нежели житель других городов, второй рукой сжимает ладонь человека из девятнадцатого. Спокойное чувство непорванной связи времен, бытовое и надбытовое. Не провинциальная экзальтация, не претензия на исключительность, но непрерывное и вместе буднично незаметное понимание того, что человечество не нынче родилось и не послезавтра кончится: все мы — в одной цепи…

Ленинградская традиция склоняет художника к философичности.

Незачем узурпировать права будущего историка театра, но по отношению к театральным временам пятнадцатилетней и даже десятилетней давности есть у нас и свои права. Время бежит, театральное время — в особенности…

Теперь наглядно наглядностью учебника: в те годы произошло во всем советском театре решительное изменение во взглядах на классику, на возможности ее живого контакта со зрительным залом. В этом изменении он сыграл главную роль. Вряд ли она удалась бы ему, не впитай он так всеобъемлюще и несуетливо завидную мудрость ленинградского начала.

Для того чтобы актер произнес со сцены «Служить бы рад, прислуживаться тошно» так, чтобы это не звучало донельзя знакомой фразой, вроде «два детских, один взрослый», «Спокойной ночи, малыши» или еще что-нибудь из тех фраз, в содержание которых не вдумываются, как не вдумываются в дорожный указатель, для того чтобы актер произнес это как горький итог своих раздумий, как внезапно пришедшее на ум, — должна была перемениться театральная эпоха.

{219} Считалось, что классику-де мало кто смотрит; что пьесы Горького — «разговорная» драматургия, скорее для чтения, нежели для сцены; что пьесы Чехова с их непременными паузами и отсутствием динамичного сюжета теперь совсем немыслимы, на них и подавно никто не пойдет.

Ах, эти милые актерские разговоры вокруг «неполноценности» Горького и Чехова как сценических писателей! Помню их прекрасно-закулисный жаргон, виноватые улыбки: «Что, мол, поделаешь, и рады бы, и для приличия поставим, но не ходят, не ходят! А театр, знаете ли, дорогой вы наш, — для публики!..»

Жил я тогда в областном городе, писал статьи для областной газеты о спектаклях областного театра, ходил на заседания художественного совета и все слушал и слушал эти разговоры, эти вздохи сентенции.

Но уберечься бы от мудрости задним числом! Очевидно, *были* серьезные социальные причины такого направления «внутритеатральных» мнений. Случались, конечно, и тогда спектакли большой силы, в них играли талантливые мастера — публика их принимала. Но общая мысль не была обнадеживающей.

Его взгляд на классику сжат в рабочей формуле:

— Классическая пьеса — это пьеса о прошлом, написанная сегодня.

Пьеса о прошлом. Любовное, педантичное внимание к автору, его художественности, замыслу, идее красоты, которую он представляет. Написанная сегодня. Следовательно — и наши заботы и волнения. Наши с вами, не соседей — наши!

На сцене *двуединство*, верность двум эпохам. Той, когда была создана пьеса, и той, в которую ее ставят (как показывает театральный опыт, двуединство это легко декларировать, но трудно найти средства его сценического выражения, найти гармонию).

Оглянемся вокруг, исследуем себя, признаемся в том, в чем никому не признаемся. Как мы ходим, жестикулируем, одеваемся. Как выражаем мысль, страсть. Каков он для нас, повседневный эталон молодого человека, к которому приглядываемся на работе, в институте, на улице. Он притягивает нас и отталкивает, он — средоточие наших понятий. Всякое время, даже микровремя, имеет свой тип (социологи говорят, свою генерацию).

Но ведь и Грибоедов для своей пьесы взял такую актуальную в его время «генерацию». Пьеса о прошлом? Разумеется. Но — увиденная очами нынешних зрителей. И роль Чацкого отдается молодому актеру, замеченному им еще в театральном институте.

Назначение на роль меняет театральную эпоху? Знаете — да! Ибо назначение на роль — величайший акт в театре, это Ньютоново яблоко. С той только разницей, что вначале закон театрального тяготения открывается в голове режиссера, а потом яблоку дают упасть. {220} Впрочем, как мы знаем, и у Ньютона все произошло в такой последовательности.

Открытие обретает форму маленького листочка с распределением ролей на очередной спектакль, вывешенного, как обычно, на доске *объявлений*.

Девятьсот девяносто девять из тысячи режиссеров не отдали бы Чацкого тому, кому отдал он. Так поступил в свое время Станиславский, назначив в первом спектакле Художественного театра на главную роль царя Федора Иоанновича двадцатичетырехлетнего Москвина. Ну что ж, он — последователь Станиславского, но из тех, кому Станиславский открылся (учатся-то у него все, еще больше говорят, что учатся, но научаются немногие!).

Когда в театре собираются ставить классическую пьесу, обычно спрашивают себя: «А Отелло у нас есть? А Чацкий у нас есть?» Вопрос законнейший, но он предварил его другим: «А что такое Чацкий для нас сегодня?»

После сенсационного успеха «Горя от ума» в Большом драматическом (не следует придавать понятию «сенсация» лишь иронически-ущербное толкование, как повелось в иных критических статьях: сенсация нередко бывает и здоровой!) пошло по театрам поветрие. Молоденьким актерам, еще вчера игравшим героя веселой кутерьмы в девятом «а», смело поручали воплощать Александра Андреевича, Гамлета, Протасова…

Режиссеры, заносчиво объявлявшие себя его учениками на том основании, что два раза побывали у него на репетиции, храбро действовали «по Товстоногову». Он не избежал немыслящих единомышленников — этого бедствия искусства (да разве одного только искусства!).

Но сам он никогда не идет от «решения», всегда — от мысли. Он назначил на роль Чацкого молодого интеллигентного актера, изначально приверженного ленинградской ветви нашей культуры. Яблоко упало согласно заранее обдуманному закону…

Не следует представлять дело так, что в этом эпизоде и заключено то новое, что можно обозначить как свежий (хочется сказать — человеческий) подход к классической пьесе. Это — малая толика. Но очень важная.

Между принципами и готовым спектаклем находится главное: вкус, толстовское «чуть-чуть», скрытое в личности создателя. Поэтому так много в искусстве людей, знающих принципы, и так мало творцов больших произведений, открывающих новые горизонты…

Если вглядеться в очерченную даль силуэта…

Спектакли, ценность которых непреходяща. Зрители их никогда не забудут: они повлияли на их душевный строй, на умственное {221} развитие поколения. Они повлияли даже на тех, кто их никогда не видел, как влияет на общую тональность культуры народа то, что находится в его книгах и музеях. «Оптимистическая трагедия» в Пушкинском театре, «Варвары», «Горе от ума», «Идиот», «Три сестры», «Мещане», «Лиса и виноград», «Поднятая целина», «Цена», «Генрих IV», «Ревизор» (дискуссии о котором лишь разгораются); называю не по хронологии — как вспомнилось…

Театр удивительно хранит свои ценности; спектакль уходит, но не умирает, он растворяется в атмосфере театрального мира, образуя ее чистый озон, составляя рабочий опыт, превращаясь в источник поэзии столь нужных ему легенд.

«… Пьеса о прошлом, написанная сегодня». Мне кажется, эта формула действует у него и тогда, когда он ставит спектакли о наших днях.

Конечно, в иной транскрипции. Может быть, так (не знаю, согласится ли он со мной?): «Пьеса о настоящем, поставленная как бы завтра».

Ему необходима высокая точка обзора, его занимает человек не в злобе дня, а во времени, и, ставя о сегодняшнем, он как бы воображает эту временную дистанцию. Ленинградская традиция склоняет художника к философичности…

Он не всегда выигрывает, знает неудачи и полуудачи, однако следует самому себе. Но когда он выигрывает, спектакли становятся в единый ряд с теми, что названы. Тогда бесхитростная песенка из «Пяти вечеров» — «Миленький ты мой, возьми меня с собой…» — звучит как марш духового оркестра из «Трех сестер», как прощальный вальс матросского бала из «Оптимистической трагедии», как экзерсис в четыре руки супругов Полежаевых из «Беспокойной старости». Тогда «Старшая сестра», и «Океан», и «Иркутская история» несут в себе ту необходимую пищу уму и чувству, ту частицу философического осознания себя зрителем не в зале театра, но в бурно меняющемся мире, которые только и делают спектакль значительным событием.

Спектакли его вызвали обширную аналитическую литературу. К ней справедливо отнести и уже почти необозримую печатную продукцию о его знаменитых актерах, из которых каждый сделался как бы целым театром, но все вместе составляют звонкое понятие — «товстоноговцы».

Его спектакли стали аргументом в бесконечном диспуте о жизни и культуре, и аргумент этот не замкнут в наших границах: «товстоноговское» участвует в сценическом движении разных континентов.

… Он видится мне стайером на длинной дистанции жизни в театре. Он расчетливый стайер: бережет силы на всю дистанцию, бережет их для решающих рынков, отдыхает на малозначащих отрезках — {222} и вновь выходит вперед, предлагая свой темп. Его тактика и стратегия поучительны. Оставаться самим собой становится все труднее: критика следит за ним так, как, может быть, она ни за кем не следит, и не прощает ему ничего — ни ошибок истинных, ни ошибок мнимых. Критика эта не безлична — у каждого из ее представителей свой характер, свои методы: одни тратят жизнь на пристальное за ним наблюдение, другие критикуют «по случаю». Но так или иначе обсуждение его спектаклей и дел становится чем-то вроде общественного течения, по крайней мере — общественным бытом.

Такова его профессия.

Где начинается и где кончается большой художник, режиссер, руководитель и создатель театра?

Театр — это компромисс, — говорил Немирович-Данченко, десятки лет умело ведший корабль Московского Художественного. Он имел в виду, что театр по сути своей — равнодействующая многих воль, обстоятельств, возможностей. В ней соединяется все: и качество пьесы и качество актера, его желание и условия театра, потребность дня и потребность времени.

Театр побеждает, когда этот компромисс становится для его сотрудников осознанной необходимостью и в самом деле ощущается всеми — даже самыми молодыми, только что пришедшими — как творческая свобода, радостная и единственная. Для того чтобы этот вожделенный миг наступил, главе театра, его сердцу и мозгу, необходимо безошибочное чувство своих рубежей, своего художественного первородства, своего лютеровского: «Здесь я стою и не могу иначе!»

На сложной — не асфальтово гладкой — дороге его театра, его дороге, он знает, где начинается и где кончается «товстоноговское». И пока он это знает, он остается Товстоноговым.

Если взглянуть в очерченную даль силуэта, если лишь на мгновение представить себе его место незаполненным…

## Беспокойная душа

— Он всегда куда-то стремится, не может на месте.

— Оставь его, он актер!

*Из разговора*.

Если лицо его нарисовать одной линией, получится маска, что со времен древних греков символизирует сценическое искусство. Если сделать карандашный портрет в духе Крамского — русское крестьянское лицо.

{223} В его комнате плотно лег на стену барельеф Льва Толстого. Он вырезал его из дерева, тщательно отшлифовал, напомнив манеру Коненкова. Вопрошающий, негодующий, огромный. И на этой же стене из легкомысленной морской гальки — шаржи. Разноцветные камушки соединены в откровенном гротеске.

Эксцентрик, умеющий играть подробные реалистические роли? Шутник, произносящий обдирающий душу обличительный монолог? Можно сколько угодно подбирать парадоксы из многообразного арсенала театрально-критических словосочетаний, но когда я думаю о Евгении Лебедеве, что-то не хочется этим заниматься. Так не выразишь, по меткому замечанию Пришвина, то главное, вокруг чего ходит душа!

Чтобы понять актера незаурядного и в особенности русского, надо понять, вокруг чего ходит его беспокойная душа, уязвленная несовершенством человеческим. В конечном-то счете там, в глубинах сознания, эта уязвленность — а по-иному сказать, постоянная жажда совершенства — и есть источник непрерывной духовной энергии. Человек-художник ведь тоже может быть уподоблен реактору. Там, в сердцевине, что-то таинственное происходит, и жар вселенной обдает нас.

Когда я вместе со всем залом, с самым дальним зрителем, сидящим там, в последнем ряду четвертого яруса, попадаю во власть его монолога о бессмысленности бездуховной, никчемной жизни и о красоте жизни трудовой, отданной людям целиком, отданной даже после смерти, думаю об этой его сердцевине.

О жажде совершенства, об учительстве, присущем классической русской литературе.

Но поразительно-то в нем другое. Ведь только что в спектакле «История лошади» по толстовскому «Холстомеру», перед этой проповедью сурового реалиста, срывающего всяческие маски, он, актер Лебедев, так же свободно и естественно существовал в облике сценической маски — пел и приплясывал: «Конь стогривый, конь стоглавый бродит по полю с рассвета!»

Как же это в нем уживается?

Вот в чем секрет, вот в чем загадка, вот в чем обаяние! Как ошибся один из критиков, написав, что несущий мысль Толстого Лебедев должен для этого преодолеть ритмическое и музыкальное начало!

Не преодолеть — использовать! И нет для него более радостного в творчестве, чем соединение на первый взгляд несоединимого.

Барельеф Льва Толстого и шаржи из гальки. Античная маска и русский крестьянин! Комедия и трагедия. Трагикомедия. Полярное лежит рядом. В нем это так азбучно наглядно, что, право же, можно по нему изучать азы и тайны актерского искусства. Нечто вроде доказательства теоремы у древних математиков: «Смотри!»

{224} Смотри! два одинаковых «физических действия» из двух его ролей.

Старшина малярного цеха Бессеменов во время семейного обеда узнает, что Нил и Поля решили пожениться. Ужален, раздражен до крайности, расстроен домашним разладом, борется с этим своим состоянием. Но ложка, обеденная ложка продает его. Выбивает дробь по тарелке, дрожит в руке на пути ко рту. Снова и снова пытается произвести сию нехитрую операцию — и снова неудача. Все. Он бросает ложку в сердцах.

Скандал.

И другое. Из В. Шукшина. Сценический фельетон «Энергичные люди». Маститый хапуга, хапуга-профессионал, «алкаш» цивилизованный. Ему б опохмелиться утром, а тут скандал с супругой. И рука не может поднести бутыль к стакану, выбивает дробь.

Тот же прием, то же «физическое действие». Разумеется, придумано и продумано, техника лебедевская отменного класса. Но… в одном случае это тревожная дробь трагедии, в другом — шаржа. Хотите, можно измерить амплитуду ударов! Актер не повторяется. Можно написать исследование о том, как дрожат руки у разных его героев. Вот, например, «Общественное мнение». Тут уже не шарж, а водевиль, не фельетон, а нечто другое, — и у конъюнктурщика и труса, которого он изображает, руки дрожат уже как-то по-третьему. Иной стиль.

Много лет назад принес Лебедев в редакцию журнала «Театр» рассказ «Как я играл собаку». Можно прочитать — рассказ опубликован. Все в нем тогда поразило — изящество, простота и открытость письма, несомненная литературная одаренность автора. Но прежде всего — то увлечение, с каким герой, молодой актер Тбилисского тюза, придумывал собаку. Ему предстояло ее воплощать. С какой наблюдательностью и воображением! Секрет не только в том, что он любит животных и в доме его живет умудренный четвероногий, знающий, что почем, а в том, что там, в далеком его детстве и провинциальной юности, собачье перекати-поле занимало его внимание.

Я не видел этой сценической «собаки», но характерность лошади, в шкуру которой, по словам изумленного Тургенева, «влез» Лев Толстой, передать мог лишь актер, помнящий лошадь как партнера по бытию на этом прекрасном белом свете.

Так обнаружилась для меня его художественная профессия — писательство. Как мастера-резчика, художника-прикладника, или русского умельца, как любовно и шутливо называет его Товстоногов, я узнал его позже. И в этой второй своей художнической профессии совершил он литературный подвиг, который, думается, еще недостаточно прочувствован нашим театроведением. Написал книгу «Мой Бессеменов».

{225} Не знаю живого примера, когда бы актер столь долго и счастливо жил со своим героем, как Лебедев с Бессеменовым. Говорю — живого, потому что Москвин — Царь Федор, Книппер-Чехова — Раневская — классические тому примеры.

Столь долго и столь счастливо. Это значит, что художник понял, пришел к этому пониманию, как приходят к пониманию собственной жизни в целом, а не только завтрашнего или вчерашнего. Что у него есть способ высказываться о главных человеческих отношениях и категориях бытия: детях и родителях, любви и смерти, справедливости и несправедливости. И этот способ — его герой, его собеседник и внутренний голос.

Годами он исписывал, играя эту роль, маленькие голубенькие тетрадочки в линейку. В гримуборной перед выходом на сцену совал мне в руки, доставая из шкафчиков. Руки его дрожали, он спешил, тетрадочки путались, перепутывались, он уходил и снова возвращался.

А в тетрадочках были записи только что сыгранного, понятого, прочувствованного. И воспоминания о несытом детстве, и то, что хотел бы он сказать своему сыну, как Бессеменов говорит своему; и то, что слышал он в магазине; и о своем отце; и о Волге, на берегах которой он родился, вырос и заболел театром; и то, как почти полубеспризорным, без кола и двора приехал в Москву поступать в актеры и поступил в Театр Советской Армии то ли на истопника, то ли на «выхода». И снова о Бессеменове, о том, что клокотало внутри старика, когда он еще не вышел в столовую, то есть на сцену, а там, в спальне…

Тетрадочки, тетрадочки, десятки, ничего не поймешь, что потом, что прежде. Но вот же выстроилась из этих тетрадочек книга — внутренний монолог роли! По Станиславскому.

«Читатель книги, а она, в сущности, есть исповедь актера, поймет, как это трудно! Напряжение всех духовных сил, искренняя отдача своему творчеству, величайшая честность, совестливость — без этого не получится работы по Станиславскому…» Так писал Г. А. Товстоногов в предисловии к огромному и азартному труду.

Как убедить его опубликовать многое из того, что им уже написано, добротного, литературно сильного, сродни шукшинской народной основе. Покойному В. Шукшину, кстати, по сердцу были лебедевская актерская манера, стиль. Он сыграл одну из самых своих виртуозных и точных по народному ощущению ролей в его кинофильме «Странные люди». Хвастливого и мечтательного мужика Броньку Пупкова, что однажды чуть ли не взял в плен самого Гитлера.

… Шаржи из гальки, бьющий в глаза гротеск.

Открытость приема — внутренняя пружина. Артуро Уи! Страшная харя, шарниры вместо суставов. Античная маска, принявшая {226} звериное выражение. Вот когда пригодились ему его тюзовская жизнь и школа, собаки и ведьмы!

Брехтовский спектакль долго жил на сцене БДТ. Они менялись, помню, сценами — исполнитель Артуро Уи из Варшавы и он, Евгений Лебедев. И знающая толк в гротеске театральная Варшава ему аплодировала.

Играет ли он Монахова в «Варварах» или Ухова в «Старшей сестре», шолоховский ли старик идет по сцене Большого драматического или нынешний старик молдаванин идет по градам и весям в фильме по Иону Друцэ «Последний месяц осени», белый ли полковник в фильме «В огне брода нет» всматривается в странное и непривычное лицо юной художницы, рисующей революцию, или Мармеладов начинает пронзительной нотой фильм «Преступление и наказание», — всюду, даже в проходных его ролях, я вижу *это*. *Это* — вокруг чего ходит его душа — судьба народная.

Народность. Когда говорят о ней, лучше думать о чем-нибудь конкретном. Тогда осязаемо. Когда про актера — думаю о нем.

Где его встречу в следующий раз? На сцене (хорошо бы!), в купе вагона (едет на съемку, на телевидение, на «озвучение»), на гастролях, на репетиции, за письменным столом, за верстаком… Не знаю.

Позвонили из редакции, сказали: Евгению Лебедеву — шестьдесят! Ах, правда. Дата в пути, дел у него пропасть. Я приветствую тебя, старый друг, беспокойная душа…

## Время «Современника»К двадцатилетию театра

Каждый из нас испытывает на себе непостижимую способность времени то сжиматься, то расширяться в нашем сознании. Двадцать лет из жизни людей девятнадцатого века представляются «историческим периодом», двадцать лет из собственной жизни нередко кажутся мигом единым. «Точно вчера это было», — говорим мы в некотором удивлении…

Думаю об этом, глядя на двадцатилетней давности афишу. На ней значится: «В помещении МХАТ. Студия молодых актеров. Премьера. “Вечно живые”».

А в самом низу добавлено: «Спектакль выпускается при содействии МХАТ СССР имени М. Горького, Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко и Всероссийского театрального общества».

Нет еще столь знакомого имени «Современник», но есть театр.

Двадцать лет. Вообразим этот срок в жизни самого МХАТ, {227} 1898 – 1918. Вот что получается. Рождение, расцвет, муки поисков, кризисы, международное признание, перелом в сценическом искусстве. А в истории страны и мира — смена эпох.

Историк, в отличие от дилетанта, знает — времена не подлежат механическому сравнению, и я вспоминаю это лишь затем, чтобы подтвердить очевидное: наше двадцатилетие так же необозримо — его насыщенность большими событиями, влияющими на духовную жизнь людей, обладает фантастической плотностью. Не говоря ни о чем ином, подумать только — на последнее двадцатилетие приходится начало космической эры! Разве мы можем похвастаться тем, что уже сегодня полностью оценили влияние этого факта на наше сознание?

Каждое явление культуры может быть понято в контексте времени. А уж тем более театр, сыгравший заметную роль в движении искусства. Такую роль сыграл «Современник». Теперь это признано и зрителями и критикой.

Все эти двадцать лет вокруг него кипели страсти. Спорят о художественной и общественной значимости того или иного его спектакля. Есть и зрители, и деятели театра, видящие в его направлении театральную истину в последней инстанции, есть те, кто все эти двадцать лет упрямо, с потерей здравого смысла, отрицает его. Все это есть, но все это, взятое вместе, и свидетельствует о том, что «Современник» — один из центров отечественного театра.

Как, чем завоевал он это положение? Что помогало ему? Что мешало? И, наконец, продолжает ли он и сегодня, когда пишутся эти строки, оставаться тем самым «Современником»? *Тем самым*. Одним из властителей наших дум.

Он возник «снизу», по инициативе молодых актеров, без постановлений и ассигнований, из одной только живой потребности художников новых поколений сказать о своем времени свое слово. Это естественное рождение театра было первым со времени Арбузовской студии, то есть после более чем пятнадцатилетнего перерыва.

Он выстоял, выжил, утвердился в сознании зрителей как необходимость. Как праздник и как будни искусства.

Мне посчастливилось тогда, в год рождения «Современника», бывать и при многих других театральных начинаниях столичной молодежи, в простейших театральных молекулах. Какие одаренные юноши и девушки собирались в «красных уголках», клубах, подвалах! Какой энтузиазм! Какие программы! Как энергично начинали! Выжил один «Современник».

Вспоминаю об этом с грустью и оптимизмом. Так и должно быть — надо пробовать, надо начинать. Даже несостоявшееся в искусстве не исчезает бесследно. Но выживают лишь те, чье творчество и в самом деле — духовное эхо времени.

Так образовался «Современник». Его программа зазвучала в унисон {228} зрительному залу. Секрет был не в какой-то новой, неслыханной эстетике, эстетика его, в отличие от многих упомянутых театральных инициатив, была, скорее, традиционной.

Новой была этика. Об этом и надо сказать сегодня.

Пьеса, названная их первой афишей, незаметно шла до них на других сценах. Отчего же в их таком скромном, таком неэффектном исполнении она стала откровением?

Оттого, что ее играли дети войны, ощутившие неотвратимую обязанность через одиннадцать лет после победы сказать о войне так, как надо было сказать, так, как ждали. Война в «Вечно живых» прозвучала подвигом житейской простоты.

Ефим Дорош писал: «… Молодой коллектив потому и отважился назвать себя “Современником”, что ощутил главенствующую тенденцию времени — стремление к правде. Отсюда то единодушие, та атмосфера взаимного доверия, какие объединяют здесь сцену и зрительный зал…»

Они не обладали тогда вышколенной сценической речью, напротив, демонстрировали речь житейскую, и в другое время это могло обернуться профессиональной недостаточностью. Их сценический жест не отличался отшлифованной обобщенностью движений и напоминал, скорее, обыденный «домашний» жест. И в другое время это тоже могло выглядеть изъяном профессии. Но то, что в «другое время» — поражение, в свое — победа!

Такова диалектика театра. История «Современника», как в прошлом история МХАТ, о том свидетельствует. Только нужно точно почувствовать свое время, а это дано немногим.

Их знаменем явилось стремление к правде, они жаждали *прямого* нравственного урока зрительному залу, гражданское воспитание зрителя стало сверхзадачей их театра. Герой известной пьесы В. Розова «В добрый час!» полемически восклицал в те времена:

«Важно не кем я буду, а каким я буду!» Это могли быт сказать и любимые герои «Современника». Героическая нравственность была духом его лучших спектаклей.

Но может ли столь открытое учительство считаться категорией эстетической? Не мешает ли все это художественности? Да, может. Нет, не мешает. Искусство знает времена, когда его эстетическое начало смыкается с этическим — и когда обыденная правда звучит как художественное открытие. И в этом соединении не унижено ни одно из этих начал. Напротив, возвышено.

«Вечно живые» — программный спектакль «Современника» — стал школой внимания художников театра к обычным людям, сделался сценическим воплощением слов: никто не забыт и ничто не забыто! Прекрасно, что на протяжении своей жизни театр трижды осуществлял новые постановки пьесы, что он стремится провести через спектакль своих молодых актеров.

{229} Но сегодня, разбираясь в биографии театра, пытаясь понять причины его удач, побед, промахов, кризисов и драм, было бы младенческой ошибкой полагать, что его нынешние трудности происходят оттого, что десятилетия назад ради атмосферы взаимного доверия в зрительном зале молодой театр пренебрег эстетической стороной дела, художественными богатствами театрального искусства. Думать так — это и значит рассуждать о театре вне времени. Но, к сожалению, именно так рассуждал о «Современнике» автор статьи «Как молоды мы были!», опубликованной в журнале «Театр».

Люди, создавшие «Современник», основали его действительно при содействии МХАТ — и не только организационном, но раньше всего художественном. Они чувствовали созвучие не только с принципами его актерской школы, поскольку в большинстве своем были выпускниками его вуза, но родство с самой моделью рождения своей «альма матер».

Вспомним. «Художественно-общедоступный» тоже возник по инициативе художников, тоже в полемике с устоявшимся, тоже ради нравственного и гражданского воспитания зрителей в идеалах передовой общественной мысли, тоже в бурное время новых общественных задач.

Творческое кредо «Современника» можно было бы выразить так: вперед, к Станиславскому! Актеры его показали образцы психологической школы, нового контакта со зрительным залом, в котором они сумели собрать наиболее социально активную, эстетически подготовленную театральную публику из разных слоев нашего общества, а не только неких таинственных «своих», как это кажется автору статьи в «Театре». Опыт изучения зрительного зала «Современника» показывает, что ряд лет он обладал наиболее широким социальным представительством, завоевал, пожалуй, рекордную популярность среди молодежи.

Актер — основной элемент театральной эстетики. Его уровень и класс, наконец, его популярность — не последние слагаемые искусства театра. Да простит мне читатель простой перечень фамилий тех, кто основал «Современник» и кто и поныне играет на его сцене, и тех, кто прошел через нее, неизбежно унося с собой ее частицу.

О. Ефремов, О. Табаков, Г. Волчек, Л. Толмачева, И. Кваша, Е. Евстигнеев, Л. Крылова, Т. Лаврова, Н. Дорошина, А. Покровская, О. Даль, М. Козаков, А. Мягков, А. Вознесенская, В. Никулин, В. Гафт, В. Сергачев, П. Щербаков, Л. Иванова, В. Заманский, Е. Козелькова, О. Фомичева, Г. Соколова, С. Любшин, Г. Печников, В. Адоскин, М. Неелова, С. Мизери, Е. Миллиоти, Г. Фролов, А. Вертинская, Т. Дегтярева…

Не правда ли, впечатляющий аргумент? Вряд ли эти актеры могли вырасти в мастеров в условиях «неправильной» эстетической {230} установки. Это они сыграли спектакли: скромный реквием погибшим — «Вечно живые» В. Розова; исполненный гневом против человекоподобных, портящих нам жизнь, — «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова; язвительнейший — «Голый король» Е Шварца; социологически достоверный и трагический — «Без креста» В. Тендрякова; нравственно безапелляционный — «Четвертый» К. Симонова; удивительно театральный и поэтический — «Назначение» А. Володина; классический и вместе современный — «Обыкновенная история» по А. Гончарову; точный в своем общественном анализе и узнаваемый в характерах и типах — «Традиционный сбор» В. Розова; трехвечернюю, насыщенную актуальной мыслью историю революционного движения в России — «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Предложили новый взгляд на хрестоматийных горьковских героев — «На дне». Первыми показали сразу принятый молодым зрителем — «Валентин и Валентина» М. Рощина и бескомпромиссный нравственный суд — «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова. Дали первое сценическое воплощение интеллектуальной прозы Салтыкова-Щедрина — «Балалайкин и Ко» С. Михалкова, новое напоминание о реальной цене победы — «Из записок Лопатина» К. Симонова и «Эшелон» М. Рощина, новое театральное сочетание поэзии и правды — «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, социологический репортаж — «Погода на завтра» М. Шатрова. Многие из этих спектаклей оказали заметное влияние не только на зрителей, но и на другие театры, на репертуар, на сам подход театров к этим пьесам.

Прошло двадцать лет.

Моему поколению повезло, мы имели возможность близко и детально наблюдать этот театр с самого его возникновения, познавать то, что именуют «театральной физиологией», то есть закономерности его внутреннего развития.

«Современник» знал неудачи и полуудачи, он знал провалы. На пятнадцатом году жизни он пережил кризис, его покинул основатель и лидер О. Ефремов, ушла значительная группа актеров. В лихорадочных поисках «новой веры» он поставил ряд вторичных по теме и по художественной идее спектаклей. Он оправился и вновь заявил о себе как театр острой гражданской проблемы. Он вновь ищет, и вновь ошибается, и вновь побеждает.

Остается ли сегодня «Современник» *тем самым* театром?

И да и нет.

Он остается им тогда, когда при всех поисках новых для него средств театральной выразительности точно знает, ради какой общественно значительной и актуальной мысли ставит спектакль — будь то нынешняя пьеса, будь то классика. И он перестает им быть, когда стремится выглядеть приятным во всех отношениях.

{231} Не в том движение эстетики этого театра, чтобы в спектаклях его прочитывалось что-то от Вахтангова, что-то от Таирова, что-то от Брехта, что-то от Мейерхольда! Прислушиваться в искусстве надо ко всем, но слушать только себя!

И сейчас, в преддверии двадцать первого сезона, театру следует задать себе элементарнейший и мужественный вопрос: какие же мы? В чем наше первородство? Где ядро наше, нерастворимый осадок «современниковского»? Может быть, мы пасуем перед трудностями зрелого возраста? А может быть, интересы наших художественных и человеческих индивидуальностей в конфликте с некой высшей идеей театра и диалог на сцене не подкреплен нашим внутренним, сердечным диалогом? А может быть, центробежные силы — а они всегда есть в театре — вышли из-под нашего контроля?

Эти вопросы «Современнику» следует себе задать, ибо речь идет о том, что нередко теперь исчезает из его зрительного зала та атмосфера взаимного доверия, тот почти неправдоподобный контакт с человеком в зрительном зале, что составлял силу этого театра, то, чем он брал, чем отличался. А тогда перестает звучать и самый что ни на есть «современниковский» спектакль!

Я, как и многие его друзья, живу тайной надеждой, что любимый мой театр найдет в себе силы подняться на новую ступень театральной культуры, оставаясь самим собой, самим собой…

## Вина или беда Игната НурковаСоциологическая драма А. Гельмана «Обратная связь»

— Социологическая драма? Полноте! Существует ли Она?

— Существует. И я берусь доказать это.

— И не пытайтесь! Это просто старая «производственная пьеса», слегка подновленная нынешними экономическими проблемами.

— Нет, принципиально новая.

— В лучшем случае это драма позиций, а не характеров. Играть ее трудно, искусства в ней маловато…

— Не согласен!

Такой диалог происходит. Он может быть почти молчаливым — на вас посмотрит ваш коллега, театральный критик, скажет: «А что-то здесь все-таки не то…» Он может быть и бурным — лавина зрительских конференций, писем и «круглых столов» на газетных и журнальных страницах, прокатившаяся после появления «Человека со стороны», о том свидетельствует. Мне кажется, критика обсуждала новый тип драмы, применяя старый инструментарий. В потоке экономической и производственной терминологии, низвергавшемся со сцены, искали человека из привычной пьесы. Суть же новой драмы {232} заключалась прежде всего в *природе ее конфликта*, в том самом узле чрезвычайных обстоятельств, который и есть первоисточник возникновения драмы.

Первоисточник-то почти и не рассматривался, его выносили за скобки; ну, там производство, завод, стройка, можно, например, шагающий экскаватор… Работать надо лучше — кто же этого не знает!

Но вот появился «Человек со стороны». Не надо быть искушенным в драматургии, чтобы понимать, что конфликт в пьесе И. Дворецкого принципиально иной, чем, например, в «Иркутской истории» А. Арбузова, популярнейшей и, как считали в те времена, производственной драме начала шестидесятых годов. Там конфликт мог разворачиваться и рядом с экскаватором, в лаборатории НИИ, в отряде мостостроителей… Можно сказать, что в «Человеке со стороны» он возникает из производственных отношений и служит для осмысления зрителем этих отношений на нынешнем этапе нашей жизни. Конфликт был равновелик реальным социально-экономическим условиям.

То, что происходило, могло происходить только в *таких* условиях, только в *данное* историческое время. Перенос действия в иное место исключен, пьеса мгновенно распадается.

Драму с таким конфликтом я и называю *социологической*, хотя готов принять и другой, более удачный термин.

Любопытен был и феномен восприятия публикой и критикой главного героя. О нем говорили, его обсуждали как человека из реальности. Можно было подумать, что «пришествие Чешкова» уже состоялось. Меж тем это был образ-прогноз, образ-фермент. Лакмусовая бумажка для прояснения реакций. «В ожидании Чешкова» можно было бы назвать эту пьесу.

Персонифицированный дух необходимых перемен — вот что такое был этот инженер. Эту же функцию в «Премии» А. Гельмана выполняет бригадир Потапов.

«Премия» — более «чистый опыт» социологической драмы, нежели пьеса Дворецкого. В ней отсутствуют мотивы «личной жизни». Драматург демонстративно отказывается от традиционного «утепления» комнаты для заседаний.

И вот теперь «Обратная связь».

Один из лучших сценографов мирового театра, чехословацкий художник И. Свобода выстроил на сцене МХАТ гигантский улей, составленный из площадок-сегментов. Когда он заполняется людьми и на всех площадках начинается действие, возникает образ необозримой многозначности. Связи по горизонталям, связи по вертикалям, разумное подчинение и разноречивость интересов и функций. Муравейник? Машина? Где-то вдали, «наверху» — Москва, главк, министерство, Госплан. Где-то на полпути — обком. А перед нами — {233} молодой город Ново-Гуринск. Тут строится комбинат союзного значения, его продукцию ждут десятки предприятий — их «толкачи» уже оккупировали гостиницу.

Поражающее внезапностью сценическое строение обнажает суть доминирующей идеи. Все в нашей гигантской экономике — а проще сказать, в жизни — проникнуто неотвратимой обратной связью. На каждом уровне свои функции и интересы, и людей можно понять. Но любой неверный шаг на любом уровне, в любом сегменте по неотвратимому закону обратной связи, словно ток в проводах, включает и весь «улей». И то, что по аналогии с природой ассоциируется с разумностью, в одночасье может расстроиться и выдать на конце цепочки пагубный результат.

Пагубный не только в материальном отношении, но и в моральном и вот здесь-то необходим ракурс, в котором рассматривает этот процесс искусство, ибо нравственная деградация наступает и тогда, когда изо дня в день человек работает плохо, осознает это, примирился и даже нашел себе оправдание — от высших сил до извечного «плетью обуха не перешибешь».

Управляющий строительным трестом Игнат Максимович Нурков знал, что строящийся им комбинат в срок сдать нельзя — нет для этого условий. Тогда он принял обязательство сдать его досрочно, надеясь, что ему создадут условия и он сдаст его в срок. Это была первая ложь Нуркова. Субъективно он пошел на нее ради пользы дела. Применялся к обстоятельствам.

Но вот обнаружилось, что и при созданных условиях весь комбинат досрочно он сдать не сможет. Но обязательства уже, как теперь любят выражаться, «задействованы» в планах области, главка, Министерства, Госплана. Встречный план Ново-Гуринска, по мысли второго секретаря обкома Окунева, должен всколыхнуть другие стройки области. Давление «обстоятельств» усиливается, и Нурков с молчаливого согласия ряда товарищей решается на вторую ложь — он сдаст досрочно не весь комбинат, а лишь его «первую технологическую нитку».

И в этот момент его жизни и жизни всех действующих лиц спектакля мы с ним и знакомимся. Подчеркиваю — всех, ибо мы уже поняли, что Нурков не сам по себе — это звено общей цепи решений, поступков и обстоятельств, за которыми стоят уже не только психологические и нравственные, а вполне экономические понятия, такие, например, как «оценка конечного результата труда».

И тут жизнь демонстрирует Нуркову и всем действующим лицам драматическую справедливость тезиса, выдвинутого еще инженером Чешковым: ложь неэкономична! Выясняется, что пуск одной «нитки» задержит сдачу всего комбината на два года и принесет двадцать миллионов убытка!

Круг замкнулся. Нурков — а в сущности, все действующие лица {234} (мхатовский спектакль на этом настаивает) — оказывается в экономической мышеловке. Дамоклов Меч — бегущие на электрическом табло, проезжающие на портальных кранах цифры — число дней, остающихся до пуска, — нависает над ново-гуринской стройкой.

Таков экономический детектив, если угодно. Он взят из обыденной жизни. То, что к такого рода «ходам» в экономике прибегают, известно. Но театр, ставящий социологическую драму, не занимается экономикой. Он занимается, если можно так сказать, очеловечиванием экономики, то есть извлечением нравственного корня из представленных на сцене обстоятельств. И от того, насколько художественно он эту задачу решает, зависят ценность и воздействие спектакля.

Оба спектакля — МХАТ и «Современника» — и фильм предлагают свои трактовки и события и происхождения характеров главных персонажей. Зритель, посмотревший все три версии, удивится весьма существенным различиям в тексте. Однако здесь не произвол, но полемика!

МХАТ стремится одеть предложенную драматургом структуру жизнью. Появляются сцены толкачей, у них свой быт, свой кодекс. Кто-то уже готовит сценарий праздника в честь будущего пуска комбината. Мелочь, штрих, но и это вписывается в строку. От секретаря горкома требуют, чтобы он принял концерт самодеятельности — и мы видим уже его репетицию — и посодействовал покупке духового оркестра. Из Москвы приехал поэт сочинять праздничную песню. На разных площадках пучки света выхватывают женщин с телефонными трубками, их много в любом учреждении. Они звонят, звонят, звонят. Подругам, знакомым, домашним. Сообщают, советуют. Событие обрастает слухами, сплетнями.

И все люди вокруг стараются в пределах отпущенной им компетентности, и кто знает, какова доля их незримого влияния и на обстоятельства и на решения, принятые Нурковым и другими. Обратная связь! Жизнь есть жизнь, как бы говорит театр. Он стремится, чтобы «улей» все время пульсировал, действовал и чтобы непрерывно играла овеществленная в метафоре сценической конструкции «обратная связь».

«Современник», напротив, сосредоточивает действующих лиц на малом пространстве, смешивает уровни. Нечто подобное кабинету, с дерматиновой стеганой обивкой, столики с телефонами. Одна команда провела разговор, ее тут же сменяет другая. Театр как бы подчеркивает *равную* ответственность.

Фильм же стремится *локализовать* и очистить действие, всмотреться крупными планами в лица главных персонажей. Обнажение {235} общей структуры события он оставляет в стороне. Фильм, скажем деликатно, осторожничает. В нем не появляются ни представители Госплана, ни главка, ни министерства, да и первый секретарь обкома, скорее, фигура резюмирующая.

Играть в пьесах, подобных «Обратной связи», актеру и в самом деле трудно. От него требуется хроникальность манеры, он должен обладать искусством социального портретирования и подлинной, а не театральной гражданской страстью.

Этими качествами в высшей степени обладает М. Ульянов, исполнитель роли Нуркова в фильме. Житейская опытность, служебная мудрость, тертость, хитрость и первоначальная рабочая честность, и усталость, и даже то, что институт он закончил заочно, — все есть в его Игнате Максимовиче, Он жаждет хорошей работы, он все понимает, но в изменение устаревшей системы строительства он не верит. И потому приспосабливается.

Парадоксально, но именно в фильме, где авторы ищут виноватого, в адрес *такого* Нуркова летит безапелляционное: авантюрист!

В МХАТ виноватого не ищут, там анализируют, Нурков — В. Невинный (да простит читатель случайный каламбур!), — скорее, жертва обстоятельств, человек, оказавшийся между молотом требований и наковальней структуры строительства и оттого растерявшийся, Управляющий трестом, он недалеко ушел от бригадира бетонщиков со штатом в пятнадцать человек.

О. Табаков в «Современнике», набрасывая в свой портрет Нуркова ряд точных штрихов социального портрета, предлагает иной ход развития характера. В его Игнате Максимовиче пробуждается совесть. От хитрой дипломатии приспособления к «обстоятельствам» он переходит к прямой поддержке правды.

Как видите, амплитуда взглядов велика, у зрителя есть возможность выбора и сравнения со своим жизненным опытом. Взгляд на фигуру Нуркова концентрирует в себе, как в фокусе, все разнообразие гражданских и эстетических позиций постановщиков. Поэтому мы сознательно опускаем здесь другие персонажи.

Увы, далеко не все актеры обладают необходимым искусством социального портрета и общественной страстностью. И в том и в другом спектакле много людей, воспринимаемых как общая масса. Да и автор нередко «пробрасывает» лица второго и третьего плана. И все-таки слабое место социологической драмы — личная жизнь героев. Пока что здесь скорее мотивы привычной и не слишком высокого уровня пьесы. У Чешкова в городе, где он раньше работал, умирала жена, на периферии действия пунктиром шел роман с женщиной — «экономистом божьей милостью». В «Премии» единственный намек на какую-то личную судьбу — снова женщина-экономист. И в «Обратной связи» женщина-эконом Вязникова — {236} любовница умершего до начала действия прежнего начальника, что создает вокруг нее определенную атмосферу недоверия.

Я не против *личной жизни* персонажей, и прекрасные актрисы каждая по-своему играют эту роль. И. Саввина в МХАТ, А. Покровская в «Современнике» и Л. Гурченко в кино находят для Вязниковой свои краски. Я против *личной линии*. Когда все эти мотивы сосредоточиваются на одном персонаже, возникает художественная диспропорция и может случиться такой парадокс, когда сильно играющая актриса (А. Покровская в «Современнике», например) как бы выпадает из ансамбля. Тогда, видимо, и возникает ощущение необязательности лирического ответвления сюжета. А может быть, включение этих личных мотивов в такую пьесу подчиняется иному драматическому закону? Пространство социологической драмы не исхожено. Оно открыто для поисков.

Но все-таки чье же цельное и страстное желание стремится к осуществлению перемен, к поискам выхода из «мышеловки»? Ведь известно — без такого желания драма не возникнет. Но драма возникает. В ряд с Чешковым и Потаповым становится первый секретарь Ново-Гуринского горкома партии Леонид Александрович Сакулин. В соответствии с взглядами постановщиков три актера предлагают удивительно разных людей.

«Современник» показывает человека без биографии. Совсем молодой актер В. Шальных являет скорее юного фанатика правды, нежели человека, которого можно встретить. Своеобразный наследник Корчагина в условиях нынешней экономики. Он впрямую осуществляет провозглашенный в пьесе тезис: изменения начинаются тогда, когда кто-то начинает менять. Артист играет напряженно, но вряд ли у зрителя возникают тут житейские ассоциации.

О. Янковский в фильме играет «человека рискового», уже с некоторым опытом, хотя и молодого. Романтик правды! В его действиях, когда он восстает против совершаемой нелепости, присутствует азарт.

Наиболее вероятную житейскую версию предлагает, на мой взгляд, И. Смоктуновский. Его Сакулин не исключительная личность. Не так уж и молод, средних лет, инженер. Некоторый налет физической усталости от непрерывной работы есть во всей его фигуре. Артист предполагает человека, не сразу пришедшего к своему нынешнему состоянию, когда мучительно выстраданная необходимость правды овладевает его существом.

Не с неба спускаются люди, способные изменить жизнь. Они приходят из тех же мест, где мы работаем, ибо, как говорится в пьесе, какие мы люди, такие у нас дела! Автор настаивает на примате человеческих качеств над фатальностью обстоятельств.

{237} Мы имеем дело с произведением, в котором преимущество отдано все-таки не словам, а делам действующих лиц, спектаклем, в котором отсутствует «хэппи энд». Какой уж тут «благополучный конец», когда пришлось пойти на заведомо катастрофический в экономическом и моральном смысле пресловутый «пуск», на потерю двадцати миллионов народных средств. Пришлось! Чтобы не потерять больше. И то, что искусство высветлило эту жизненную ситуацию, обозначив ее нравственную и политическую суть, говорит в его пользу.

## О словоблудии Коломийцевых

Каждый спектакль должен иметь цель, к которой он стремится. Каждая часть его может обладать разной скоростью и даже в известные моменты двигаться как бы в сторону, противоположную общему направлению, в целом же происходит непрерывное ускорение на пути к цели. Зритель, даже если он и не отдает себе в том отчета, непременно чувствует, что его упорно ведут куда-то и что вот‑вот он узнает конечную формулу, итог. При этом цель людей, задумавших и исполнивших спектакль, должна быть значительна и обнародована впервые. Беда, если внешне бурное движение, даже искусно и быстро выстроенная материальная плоть спектакля приводит к итогу прописному, вроде того, что «честным быть лучше, нежели нечестным». Беда, если театр выдает зрителю информацию, уже полученную им из других источников. Беда, если театр, ссылаясь на верность традиции, не принимает во внимание движение искусства или, напротив, начинает лихорадочно и натужно запихивать в свои спектакли где-то услышанное и увиденное. Беда, если театр наполнен актерами, годами не играющими новых ролей, — это приводит их к равнодушию и потере мастерства и создает в театре климат, не способствующий творчеству.

Если все эти беды с театром случаются, его репутация падает, состав зрительного зала исподволь, но заметно изменяется. Его все больше заполняют зрители случайные или те, что рассматривают театр только как развлечение — так, на один вечер…

Важно обо всем этом вспомнить, прежде чем войти в зрительный зал на первую осеннюю премьеру МХАТ — горьковские «Последние». Важно потому, что театральная публика еще в прошлом сезоне узнала, что Художественный театр возглавил Олег Ефремов.

В сущности, после смерти Н. П. Хмелева в МХАТ не было театрального деятеля, определяющего и олицетворяющего его художественную программу. А между тем природа театрального организма такова — и история театра свидетельствует о непреложности этого закона, — что во главе его не может длительное время находиться несколько человек, даже таких, чей талант не подлежит сомнению. {238} Должен быть один крупного таланта и сильной воли, чей авторитет бесспорен в труппе. Такой, который был бы *театральным деятелем* — титул, даваемый историей и практикой нашей сцены людям особого склада — *лидерам*.

В последние годы Художественный театр переживал нелегкие времена. Старшее поколение старилось, многие ушли навсегда, а среднее — почти не выделило равных ему по сценическим достижениям. Не выкристаллизовалось у театральной общественности и такого художественного понятия, как «мхатовская молодежь», хотя, конечно же, молодые актеры там есть, как есть они в любом театре.

Приход Олега Ефремова — событие. И в жизни МХАТ и в судьбе самого Ефремова. Окончивший Школу-студию Художественного театра, влюбленный в идеи Станиславского, он упрямо воплощал их в своих актерских и режиссерских работах. Нельзя сказать о нем, что он непоследователен или эклектичен в своих стремлениях. Но он обладает, может быть, наиболее важным сегодня для МХАТ — талантом строителя театра. Он обнаружил его еще в 1956 году, когда стал во главе тех, кто создал «Современник».

Весь прошлый сезон театральная Москва переживала это событие. Столичных критиков, выезжавших в другие города, актеры и зрители встречали вопросами о Художественном театре, о Ефремове, о «Современнике». Вопросы были разнообразны. От личных судеб до общих программ.

Что-то будет…

Но становление труппы — процесс, не имеющий аналогий по трудности. Тут много счастливого, но много и мучительного. И нужно великое терпение в ожидании перемен. Деликатность и такт требуются здесь и от самого театра и от публики. Можно понять нетерпение последней — она хочет как можно скорее вновь увидеть Художественный театр в роли ускорителя театрального искусства, но хотелось бы, чтобы люди театральных профессий, знающие непростые закономерности сценических трудов, не требовали от театра гладиаторского подвига: победи или умри! Театр не приспособлен к большим скачкам.

Но пауза перед спектаклем кончилась, надо идти в зал!

Главное достоинство горьковской премьеры Художественного театра — это *присутствие цели*, окрасившей собой всякую мизансцену, каждый эпизод, присутствие твердой художественной структуры, как кристаллической решеткой одевшей весь этот спектакль.

Куда же ведет он? Каков его нравственный итог?

Пьеса Горького могла бы именоваться «великим распадом». Это безжалостное анатомирование неизлечимо больного среднего класса предреволюционной России, когда нравственная проказа проникла {239} в его последний бастион — семью. Мы употребляем здесь понятие «средний класс» в том смысле, в каком, например, на Западе говорят о «молчаливом большинстве», то есть о слое имущественно обеспеченном и генетически связанном с экономической и административной системой и долгими годами представлявшемся фундаментальным оплотом ее устойчивости. Но пришло время, и все поползло. Оказалось делится и неделимое ядро!

В спектакле слоняются и говорят. Говорят до одурения и слоняются до ряби в глазах. Одним некуда деться, другим некуда себя деть. И все как-то неудобно и временно тут, точно в кладовке. Одна незыблемая вещь — огромный буфет. Вокруг него и происходит коловращение. Разорившаяся семья Ивана Коломийцева, пущенная по миру кутежами ее главы, к тому же лишившегося из-за слишком громкого скандала места полицмейстера, въехала в дом к его брату Якову, тоже не преуспевшему, но еще состоятельному предпринимателю.

«Последние» ставятся теперь нередко, и естественной представляется такая расстановка: Яков — страдающее, порядочное, хотя и безвольное начало (так сказать, Булычов-рамоли), Иван — развратное, циничное, отвратительное. Все мерзкое вокруг Ивана, все как-то сохранившее человеческое — вокруг Якова. Это написано, подсказывается пьесой, это традиционно, наконец. Но создатели мхатовского спектакля, режиссеры Владимир Салюк и Игорь Васильев, и руководитель постановки Олег Ефремов посмотрели по-другому. И этот другой взгляд и есть самое интересное. Их невероятно заинтересовала фигура Ивана Коломийцева. Они ее не «разоблачают», они в нее всматриваются. И в Иване Коломийцеве многое проясняется, открывается если можно так сказать, «коломийцевское» в общем смысле. Все гибнет, рассыпается, можно бы пригласить трубача, что в «Булычове» трубит конец света, но в этой вакханалии распада Иван Коломийцев являет собой фигуру… устойчивую. По нему уже катится история, а он, как червяк, разрубленный заступом на несколько частей, каждой живет как ни в чем не бывало и даже наслаждается жизнью, не то что другие!

Слоняется и тоскует гимназист Петр (А. Дик), младший сын Ивана. По закону вырождения наделенный слабой волей, этакий «хиппи» в семействе бывшего полицмейстера, он не приемлет сущего, тянется к *другим*, к революционерам, да воли нет совсем, разве что на разговоры…

Маленькая, глупенькая «конформистка» Верка (О. Широкова) — младшая дочь. Набита романтикой из книжек Лидии Чарской и всевозможных «Рокамболей», но свято верит, что раз ее папочка руководит другими людьми, то, следовательно, ее папочка — хороший. А что он там велит избивать арестантов, калечит людей — так это так надо, они же против порядка! И говорит, говорит, говорит, {240} пока суровая действительность в лице начинающего бизнесмена от полиции Якорева (Е. Киндинов) не останавливает ее. Но и возвратившись от своего похитителя женщиной, она не перестает объяснять себя! Театр не желает вызывать к ней симпатии!

А вот старшие дети. Красивое животное Надежда (Р. Максимова), почти все время бегающая по дому в своем пронзительно зеленом пеньюаре. Муж у нее под каблуком, папа ее тискает, братец Александр не прочь ущипнуть, роман у нее с прокурором, шпильки, ужины, подарки, неприличные анекдотики (то ей шепчут на ушко, то она шепчет). Она наслаждается полнотой бытия, знает чего хочет, даже обаятельна в своей завершенности.

Братец старший — Александр (Ю. Пузырев) — этакий милый «позор семьи». Он все время объясняет, что, коли, произведя его на свет, родители не обеспечили его средствами для приличного существования, то, следовательно, он за себя не отвечает. Вместе с доктором Лещем (А. Михайлов), деловым взяточником, претендующим на роль семейного «фюрера», — перед вами группа Ивана Коломийцева. И, наконец, сам он — центр всего (Л. Иванов). Благообразная дворянская внешность, что-то близкое к состарившемуся герою Тургенева, округлая правильная речь, мужское обаяние — недаром же замирает, чуть потрепетав, в его объятиях жена Софья, давно понявшая, что он погубил и ее и детей. И первый оратор спектакля.

Но тут происходит неожиданное. Мы начинаем понимать, что Иван Коломийцев — это не чудовищная бородавка на здоровом теле, но целостный, крепкий, фантастически живучий тип, в совокупности составляющий страшную действенную силу.

У него своя мораль — в этом спектакле много и разнообразно полицейские говорят о морали. Своя этика, заключающаяся в наборе стереотипов. Можно, например, обобрать брата, но нельзя не поставить угощения новым сослуживцам. Мужчине можно позволить себе то, о чем жена не должна сметь думать. И порядочно еще «можно» и «нельзя», вместе составляющих четкий кодекс морали. У него своя эстетика. Музицирование под гитару, тихое душевное пение, вальс «Амурские волны» или лихой здоровый загул, когда, подвыпив, рвут «Варяга»: «Наверх вы, товарищи, все по местам!» Высшая точка первого акта.

Мысль спектакля, цель, к которой он все время стремится, заключены в непрерывном доказательстве той истины, что внешне двойственная жизнь Ивана и его круга (говорят о морали, совести, чести, а поступают аморально, бессовестно, нечестно) на самом деле вовсе не является таковой. В людях этого типа живет безусловное убеждение, что общепринятые слова и понятия вовсе не выражают реальной жизни. Убеждение, ставшее социальным инстинктом. Слова нужны (как же без слов!), ими надо пользоваться, но они — отдельно. Реальность выражают не общепринятые словосочетания, {241} а короткие деловые реплики, сказанное на ухо, полунамеки, характерные движения рук — так сказать, своя лаконичная сигнальная система. Но поскольку слова необходимы детям, женщинам, идеалистам-интеллигентам и, разумеется, толпе, Иван ими пользуется. И делает это со вкусом. Вот только что у буфета говорил с Лещем о взятке и тут же, не сходя с места, повернувшись к жене, — о совести, братстве… Он немножко актерствует по привычке, но верит в то, что говорит! В ту минуту, когда говорит, в ту минуту и верит!

Разоблачение Ивана?

Нет — указание на его природу.

Фальшь Ивана? Напротив, редкостная цельность натуры и железная логика: слова для жизни, а не жизнь для слов!

Действительность, активность исходит из круга Ивана Коломийцева, и оттого нельзя отказать ему в обаянии — отвратительном обаянии.

Бездейственностью, доведенной до сентиментального абсурда, отмечен круг дяди Якова (М. Прудкин). Эта дряблая порядочность в итоге вызывает примерно те же чувства, что и клан Ивана. Если первый акт больной Яков проводит в кресле, то, когда во втором он встает и начинает метаться по дому, впечатление распада еще усиливается — трагикомическая фигура. Рядом Софья (Г. Калиновская), которая может лишь вяло страдать, еще невпопад говорящая нянька (Г. Шостко) — образ бессмысленной доброй суеты, да порой приходят дети Ивана — Петр и Вера. Особняком деятельная, но озлобленная Люба (Н. Гуляева), единственный человек, которому, возможно, суждено вырваться из коломийцевского круга. Когда вся эта группа собирается вокруг дяди Якова, в его углу, отделенном занавесом с тем же орнаментом в стиле «модерн» конца прошлого века, что и на здании МХАТ, возникает дурной сентиментальный театр. Спектакль безжалостен и к этой группе. В конце концов они, эти порядочные люди, волочатся за лидером, а лидер-то — Иван! И оттого употребление ими слов «совесть», «добро» и тому подобных не возвышает их. Те же слова употребляет Иван, и возникает общий образ — образ *словоблудия Коломийцевых*, на этот раз всех, всех, без исключения! Так полонез Огинского, бесконечно исполняемый Любой в первом акте, во втором — *выравнивается* с бесконечно нудным романсом полицейского Якорева «Мы расстались с тобой…», и эстетика обеих групп коломийцевского дома как бы смыкается.

Таков нравственный итог спектакля.

Мы прочитали его замысел. Он категоричен, виден четко не только в общем построении, но и в рисунке каждой роли. Раньше мы сказали, что он одет замыслом как *кристаллической решеткой*. Пришло время расшифровать эту метафору. Не все актеры чувствуют себя естественно и просто. Наш рассказ об образах «Последних» — {242} это в известной степени рассказ *по мотивам* этих образов. Некоторые мелодии лишь намечены, но не спеты, иные исполнены на одной ноте. Актеры не входят в противоречие с общим замыслом, но некоторые исполнители активно его не поддерживают. Сила режиссуры «Современника» в его лучших созданиях (а все трое режиссеров «Последних» пришли из этого театра) в том, что резкий, социально значительный замысел спектакля всегда был поддержан отлично понимающими его, *общественно* мыслящими актерами. Если существовала «манера» театра, то суть ее была в этом, а не в способе сценической речи или еще в каких-либо технологических приемах. Это было лишь производным. Актеры были убеждены, что играют живых людей, а не театральные персонажи.

Законченной гармонии между замыслом и исполнением «Последним» недостает. Оттого, например, ритмически однообразно, отыгрывая «куски» и старательно выговаривая слова, ведет свою роль Г. Калиновская, оттого однозначны и однообразны и Ю. Пузырев и А. Михайлов, оттого излишне концертна Р. Максимова. Оттого слишком скованна и многозначительна В. Гузарева (госпожа Соколова). Оттого первая половина первого акта до прихода Ивана тягуча и кажется ненаполненной — порой вдруг видишь, что слоняются не обитатели дома Якова, а актеры театра, оттого спектакль идет слишком нестабильно, один раз собранно и нервно, другой — расслабленно и вяло.

Между тем молодые актеры О. Широкова, А. Дик и, конечно же, Е. Киндинов, представитель среднего поколения Л. Иванов, до этого спектакля мало известный театральной публике, нестареющий М. Прудкин и Н. Гуляева трудятся как должно, проникая каждую минуту своего сценического бытия в смысл и замысел. Как должно работает в «Последних» и художник по костюмам В. Зайцев.

Итак, горьковской премьерой — хотелось бы верить в это! — начат мучительный и противоречивый путь к новой, современной гармонии в творчестве Художественного театра.

От всех заинтересованных сторон требуются терпение, деликатность и такт.

## Мне все здесь на память приводит былое…

Почему внезапно зазвучали во мне слова знаменитой арии, когда я стал думать об этом спектакле? Оттого, может быть, что я помню их в исполнении молодого Лемешева в те давние годы, когда на сцену Художественного театра выходили молодые и уже громко известные Ольга Андровская, Михаил Яншин, Алексей Грибов, Марк Прудкин, Виктор Станицын, этот вешний цвет второго поколения мхатовцев. Ведь всегда вспоминаются по ассоциации люди, спектакли, {243} фильмы, романсы одного времени. А может быть, и оттого, что тема этого спектакля, его тайная, сердечная нота и есть *былое* в человеческой жизни, былое, которое не уходит, которое нельзя отбросить и которое делает человека не плоской фигурой, спешащей угнаться за ускорившимся темпом бытия, но личностью глубокой, вместившей опыт прожитого и не только им, но и предшествовавшими ему на этой земле.

Так или иначе, но спектакль «Соло для часов с боем» поразил театральную Москву, став нежданно-негаданно одним из, как говорили когда-то театральные администраторы, «гвоздей сезона».

А ведь словно бы все куда как просто. На старую сцену филиала Художественного театра, что на улице Москвина, вышло пятеро старых артистов — Ольга Андровская, Михаил Яншин, Алексей Грибов, Марк Прудкин, Виктор Станицын, а с ними двое молодых — Ирина Мирошниченко и Всеволод Абдулов и сыграли скромную, не отличающуюся громкими драматическими достоинствами пьесу.

А в зале происходит что-то необыкновенное, счастливые, старомодные слезы льются из глаз зрителей, и вызовам артистов нет конца. Когда я смотрел этот спектакль, их было двадцать восемь! Двадцать восемь раз давали занавес.

Старые артисты говорили тихие слова.

Этот спектакль не просто явление искусства, он, видимо, явление и социально-психологическое. Театр отражает, должен отражать копящееся в зрителе желание прожить в *замедлении* день, проживаемый в нетерпении и ускорении. Этот спектакль никуда не спешит и ничего словно бы не навязывает, он заставляет слушать себя, как слушают эхо. А ведь эхо отражает ваши собственные слова. В теперешнем зрителе сильно желание восстановить в памяти ценности прошлого — прошлые моды, прошлые фильмы… Перед нами воскресает спектакль прошлого Художественного театра, и оказывается — это ценность. Пятеро уже легендарной славой славных мастеров разыгрывают перед нами квинтет сценического действия. Их диалог прост, как жизнь, они общаются между собой как люди, пятьдесят лет прожившие в одном доме, — такого общения мы давно не видели.

Спектакль учит тонкости человеческих отношений, деликатности и нежности чувств — в этом, если хотите, его гражданское звучание.

В «Неделе» дискуссия: «Воспитанный человек. Каков он?» Ну вот об этом-то и спектакль, об уважении к человеку, о порядочности.

Все они пенсионеры — кроме двух молодых людей, разумеется, — но четверо живут в доме для престарелых, а пятый — Франтишек Абель (М. Яншин) — в собственном доме. Они люди в прошлом простых профессий. Часовщик Райнер (А. Грибов), посыльный Хмелик (М. Прудкин). Да и сам Абель в прошлом швейцар отеля. Еще полицейский {244} Мич (В. Станицын) и все еще блистательная пани Конти (О. Андровская) — их хозяйка, их королева… Они как бы продолжают функции своих бывших профессий в общении друг с другом. Но профессии их — это только внешний знак душевной сути каждого из них. Посыльный Хмелик не просто несет чемодан пани Конти, но служит женщине, как бы слагает маленькую поэму в ее честь каждым движением.

А молодым Павелу (В. Абдулов) и Даше (И. Мирошниченко) кажется, что все это стариковские чудачества и, знаете, этакое, что изображают прикладыванием указательного пальца к виску. А между тем это маленькое общество стариков исполнено такой поэзии человеческих взаимоотношений, какую молодым еще наживать и наживать. И наживут ли? Кажется, в конце они что-то начинают понимать.

Режиссеры О. Ефремов и А. Васильев поставили эту пьесу словацкого драматурга Освальда Заградника с той неброской точностью, которая и обеспечила прежде всего наилучшие возможности для каждого исполнителя.

## Из рассказов старого суфлера

Иосиф Иванович Дарьяльский — старейший суфлер Советского Союза. Из пятидесяти лет, проведенных на сцене, вернее — под сценой, сорок он служил в Малом театре. Когда-то в Тифлисе семнадцатилетним мальчиком Дарьяльский пришел в антрепризу Яворской, да так и остался в театре. Нет, он не из неудачливых актеров, засевших в суфлерскую будку за неимением таланта. Просто семья была очень бедной, и надо было работать. Пришел в театр, взялся за то, что дали. А потом полюбил свою профессию, достиг в ней мыслимого совершенства, стал суфлером-художником. Кстати, что это такое суфлер-художник? Сочетание это приятно произносить, но каково его реальное творческое содержание?..

Иосиф Иванович рассказывал мне о разных случаях из своей практики. Он называет их курьезами и помнит многие сотни.

— Да, Ермолова, великая Ермолова! Мне посчастливилось работать с ней. Из своей будки я видел то, чего не видели даже зрители первых рядов. Я успевал заметить тот миг — я по каким-то признакам всегда чувствовал его приближение, — когда сходило на Ермолову божество неповторимого вдохновения. Мне кажется, что я замечал это мгновение даже раньше, чем ее партнеры. Тогда в театре никого больше не существовало — Ермолова царила во всех сердцах, и актерских и зрительских. А я видел ее глаза в двух метрах, в метре перед собой и дрожал от восторга. Случаи, когда Ермоловой нужно было подать текст, бывали редки, но все-таки бывали. Марии {245} Николаевне нельзя было подать, как другим, во время особой, страшно короткой психологической паузы, которую я про себя всегда называю суфлерской паузой, — я вам о ней потом расскажу, — с Марией Николаевной нужно было работать совсем по-особому. Прежде всего ее надобно было вывести из состояния творческого транса. Она ведь ничего не слышала и не видела вне образа. И я говорил:

«Мария Николаевна, не волнуйтесь, Мария Николаевна, не волнуйтесь!» И повторял эту фразу два, три, четыре раза бесстрастным голосом, пока не убеждался, что достиг цели. Ермолова выбита из своего шока — иначе это состояние не назовешь, — и тогда я произносил негромким голосом, подчеркнуто бытовым тоном нужную фразу.

Я, знаете, не признаю традиционного суфлерского шепота. Обычный голос и невозмутимое спокойствие суфлера передаются актеру, забывшему фразу или слово, как бы говорят ему: спокойно, все в порядке, ничего не произошло! Но, как правило, для подачи текста нужно улавливать паузу. Актер забыл. Какое-то время — а оно у всех разное — сознание его еще свободно от волнения. Это и есть наша суфлерская пауза. Тут и подавай. Секундами позднее волнение затмит сознание, начнется прилив крови к голове, шум в ушах, и актер может ничего не услышать. Каждый ведет себя по-разному в этот момент, с каждым нужен особый контакт.

Александр Иванович Южин говорил мне, что актеры — это чудесные музыкальные инструменты разных систем, и что суфлер должен изучать и знать каждого, как знают свои инструменты музыканты-виртуозы. Поэтому и работа наша начинается на репетициях, где мы изучаем не только текст, но и особенности его восприятия и усвоения исполнителями. Актеры тоже привыкают к суфлеру, к его манере подачи, к его стилю, если хотите. Та же Ермолова перед выходом всегда спрашивала: «Кто в будке?» Ей говорили «Дарьяльский». Она шла на сцену и играла, и я, суфлер, был ей в этот раз совершенно не нужен. Но какие-то центры ее мозга были настроены на мою волну, и, я думаю, что, окажись в будке не я, а иной, и подай он, если потребовалось, текст, Мария Николаевна его бы просто не услышала!

И Иосиф Иванович показывает фотографию великой артистки с дарственной надписью: «Суфлер-художник — это творческий покой артиста».

Никто другой не мог бы, вероятно, засвидетельствовать справедливость этих слов лучше, чем Александр Алексеевич Остужев, человек бетховенского мужества. С Дарьяльским его связывала многолетняя дружба.

— Я помню давнишний спектакль «Ревизор». Это было еще до революции. Остужев играл Хлестакова. В восьмом явлении Александр Алексеевич забыл фамилию — Тряпичкин. Произнес: «Экое {246} дурачье! Напишу-ка я обо всем в Петербург…» — и забыл — кому, хотя почти всегда забывают начало фразы, а не конец ее. Находился он в это время на самом заднем плане. Подавать бесполезно. Смотрю, Остужев импровизирует какой-то танец на тему: ох, уж пропишу я вас всех! Возле моей будки он роняет платок, нагибается за ним, и я в самое ухо — так-то он еще слышал в то время — произношу: «Тряпичкин!» А вообще-то Остужев понимал меня по артикуляции, по движению губ. Когда он был занят в спектакле, я ставил перед собой сильную лампу, чтобы лицо мое было освещено и не забивалось рампой. Остужев имел подробнейший хронометраж роли и точно запоминал его. Но я все-таки сигнализировал вступления взмахом ладони — так ему было спокойнее.

Случается, что актеры по необъяснимым причинам забывают на каждом спектакле одно и то же слово. У медиков это называется явлением выпадения. В сезоне 1915 – 16 года у нас шла пьеса Южина «Ночной туман». И Остужев упорно забывал слово «лекарство». А находился он по мизансцене от меня так далеко, что и губы, как ими ни двигай, не помогали. Тогда я пошел в аптеку и попросил дать мне бутылочку с большущим рецептом характерной формы. Когда следующий раз действие подошло к злополучному месту, я высунул из будки руку с бутылочкой. Больше Остужев этого слова не забывал. В другой раз, в спектакле «Светочи», Александр Алексеевич забыл фразу «Я молюсь». Я немедленно широко перекрестился, и Остужев вспомнил.

Случается и так, что актер ничего не забывает, но переставляет слова, а звуковое сочетание их таково, что отделаться от этого трудно. Между прочим, с таким случаем связано мое поступление в Малый театр. На первом же спектакле «Стакан воды» Южин, игравший Болингброка, вместо того чтобы сказать: «В пять лет я проел все отцовское наследство», — проговорил: «К пяти годам…» А когда я ему это заметил, он набросился на меня, молодого суфлера: «Что ты, братец, чтоб я такую чушь на сцене говорил!» Пока ему Лешковская не подтвердила — не поверил. Южин был туговат на одно ухо, и поэтому я знал, что в тех исключительных случаях, когда Александр Иванович поворачивался не туда, куда следует по мизансцене, надо подавать — это он мне свое «зрячее» ухо подставляет!

Иосиф Иванович продолжает рассказывать свои «курьезы». И чем больше он их рассказывает, тем яснее становится, что никакие это не курьезы, а настоящие боевые ситуации. Сколько изобретательности, остроумия, чуткости, выдержки проявляет в своем деле суфлер, как хорошо знает он свои «музыкальные инструменты», их тональность, душевную настроенность, индивидуальные особенности актерской психики. А ведь в числе этих дорогих «инструментов» были Савина, Ермолова, Федотова, Садовские, Рыбаков, Давыдов, {247} Варламов, Южин, Остужев, Дикий. В числе их находится ныне здравствующий ансамбль мастеров Малого театра, которые горячо любят своего «неутомимого Иосифа», как называют его в доме Островского. Приходилось Дарьяльскому суфлировать и Константину Сергеевичу Станиславскому (а в некоторых театральных кругах родилась в свое время легенда о том, что в МХАТ ликвидировали суфлеров!). Станиславскому на сцене редко требовался суфлер, но у него была плохая память, и без суфлера в будке он мог потерять нужное самочувствие.

— Да разве когда-нибудь подлинные артисты играли под суфлера?! Но они всегда играли с суфлером! — восклицает Дарьяльский. Вот потому-то Станиславский, даря ему свою фотографию, написал на ней: «Уберете суфлерскую будку — уйду из театра!»

Что такое суфлер-художник, что такое суфлерская интуиция? Все эти вопросы уходили сами собой, когда слушал я рассказы Иосифа Ивановича Дарьяльского.

Человек, вжившийся в спектакль настолько, что составляет неотъемлемую часть его, наделенный безошибочной интуицией врача, замечающего малейшее учащение пульса, не бездушно «подающий» текст, а действительно охраняющий творческий покой актеров, — это и есть суфлер-художник.

Александра Александровна Яблочкина писала ему: «Люблю Вас больше всего в нашей суфлерской будке, где вы являетесь истинным магом и волшебником…»

Почти полвека звучал в Малом театре этот возглас:

— В будке — Дарьяльский!

## Гром победы раздавайся!

Когда произносят: «духовая музыка», в воображении возникает курзал где-нибудь в Сестрорецке или Клязьме, белые платья и щемящая грусть тонкой серебряной одинокой трубы, выводящей оркестр на мелодию «Амурских волн» или «На сопках Маньчжурии». Не могу представить себе эти мелодии в исполнении какого-либо иного оркестра, струнного или симфонического. Они потеряют очарование, перестанут быть историческими. Духовой оркестр — целый пласт ушедшей уже русской жизни, символический знак провинции не только с ее мещанством, но и с ее надеждами, И не напрасно чуткий к ним Чехов написал это, помните:

«За сценой музыка играет марш; все слушают.

Ольга. Уходят.

Маша. Уходят наши. Ну, что ж… Счастливый им путь!»

И дальше вся эта изумительная по настроению финальная сцена идет под духовую музыку уходящего полка. И, наконец, Маша произносит: {248} «О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда…»

А потом музыка приобретает для сестер иной характер, и иной образ принимают их мечты.

«Ольга. … Музыка играет так весело, бодро и хочется жить!..»

И дальше до самого конца, до последней ремарки тающий *вдали* духовой оркестр заключает самую поэтическую чеховскую пьесу, и роль его здесь не только музыкальная, но символическая, и символ этот сложен…

Однако недавно мне вспомнилась другая сцена, теперь из Льва Толстого. Это в самом начале второго тома «Войны и мира». Московское общество встречает героя Шенграбенского сражения князя Багратиона.

«В ту же минуту заиграли: “Гром победы раздавайся!”. Все встали с своих мест и закричали ура! И Багратион закричал “ура!” тем же голосом, каким он кричал на Шенграбенском поле. Восторженный голос молодого Ростова был слышен из-за всех трехсот голосов. Он чуть не плакал».

И все время этой сцены гремит с хоров парадной залы Английского клуба духовой оркестр, исполняя любимейший тогда «Польский» — «Гром победы раздавайся!».

И милая ирония автора распространяется и на себя (потому что Лев Николаевич тоже любуется этой сценой и прощает себе это любование), и на Багратиона, и на встречающих, и на медный и звонкий энтузиазм оркестра.

Потому что без этого нельзя, потому что это тот театр жизни, который дает выражение нашей радости, гордости, пробуждает ритм, дремлющий в каждом.

«Гром победы раздавайся!» — это живо и это чудесно. Это я почувствовал на празднике военных оркестров, что завершал их смотр во дворце спорта.

Барабанщики-суворовцы. Черная форма, красные околыши и белые — наискось через плечо — ремни барабанов. Они играют вступление, и тотчас вступают фанфары, чудо-фанфары. А дирижер в белых перчатках и в аксельбантах, а грудь его в орденах, а вся трибуна за эстрадой, до самого верха заполнена музыкантами Советской Армии в полных парадных мундирах. Красная грудь и белые ремни.

Исполняется «торжественная заря», и фанфары впряглись в невидимые нити, и все тянут и тянут вверх огромный зал и всех нас и вот‑вот сорвутся.

Но они срываются в стройный грохот тысячного оркестра, и уж мы ликуем, и уж дальше некуда, и уж с каким бы настроением мы сюда ни явились, все становимся братьями по тому детски восторженному чувству, с каким, должно быть, пятнадцатилетний Петя Ростов бежал записываться в гусары.

{249} И с этого мгновения мы все, пришедшие сюда, живем в едином ритме зрелища сколь и музыкального, столь и театрального.

Резкий — и здесь эта резкость хороша — обрывистый голос диктора;

— Оркестр Ленинградского военного округа. Марш «Ленинград».

И в ту же секунду взмах дирижера, обвал шагов, и оркестр двинулся по красноватому вымытому полу огромного партера, превращенного в площадь парада. Дойдя до противоположной трибуны, оркестр плавно заворачивает и внезапно умолкает, повинуясь резкому и театральному жесту дирижера. А диктор уже объявил следующих:

— Оркестр Киевского военного округа. «Украинский марш»!

— Оркестр Военно-воздушной академии имени Жуковского. «Марш Буденного»!

— Оркестр группы советских войск в Германии…

Любопытно, что этот оркестр шел под немецкий «Праздничный марш». Оркестры все идут и идут. Впереди — непременно ряд или два музыкантов с орденами. Трибуны — непрерывные аплодисменты. Они усиливаются, когда звучит что-либо особенно памятное — «Марш Буденного» («Мы красная кавалерия, и про нас…») или «Марш приамурских партизан» («По долинам и по взгорьям…»), с которым проходит оркестр дальневосточников. И так от Эльбы до Тихого океана! Особо хлопают оркестру моряков. Моряки — это красиво.

Оркестры выстраиваются, заполняя все пространство гигантского партера, и тогда герой Отечественной войны маршал бронетанковых войск Катуков объявляет победителей. Это оркестры Ленинградского военного округа и прославленной Военной академии имени Фрунзе. Звучит торжественная фанфара «Слава победителям!» Интересно, что заданный ритм праздника не нарушается. Звучит ли музыка, звучат ли речи — ритм заколдовал нас. — Ах, как хорошо, — думает каждый, — пусть бы и продолжалось себе это пиршество ритма!

И оно продолжается. Наступает второе отделение, и победители демонстрируют, на что они способны. Финал Одиннадцатой симфонии Шостаковича — «Набат» в тончайшей оркестровке для духового оркестра исполняют ленинградцы. Ими дирижирует серьезный и очень молодой дирижер старший лейтенант Ф. Баженов. Потом музыканты Академии имени Фрунзе совместно с Академическим хором под управлением А. Свешникова исполняют фрагменты из Патетической оратории Свиридова на слова В. Маяковского. Этим номером дирижирует зрелый музыкант майор С. Райхштейн. Особенно здорово и у композитора, и у хористов, и у оркестра прозвучал разговор поэта с солнцем. Я очень опасался, что объявленная в заглавии {250} патетика убьет иронию поэта, но все получилось как нельзя лучше. Прозвучала этакая насмешка над «монументальностью», получившаяся от контраста меди оркестра и иронии хора.

А потом началось самое главное. Предуведомляя исполнение торжественной увертюры Чайковского «1812 год», по залу прошли оркестры музыкантов в форме полков русской армии незабываемых времен, когда, как известно, «были люди».

И оказалось, что совсем иное дело видеть статистов в мундирах на сцене театра и смотреть на настоящих солдат-музыкантов, идущих под звуки своих труб. А какие марши! Это же мазурка — «Марш Преображенского полка»!

А егеря! Это ведь они не дали блистательной кавалерии французов обойти русские позиции под Бородином и полегли почти все, и это на памятнике героям-егерям на историческом поле в мрамор высечены слова поэта:

«И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в Бородинский бой».

А марш Егерского полка — это тот самый марш, под который прошли по Красной площади на параде Победы летом 1945 года герои последней, Отечественной войны.

Восторг семи тысяч зрителей достигает апогея. Идут семеновцы, идут гусары. А потом полторы тысячи музыкантов под управлением главного военного дирижера оркестров Советской Армии полковника Н. Назарова исполняют увертюру Чайковского, потрясая зал праздничным блеском и праздничным звуком. В финале звонят колокола, гремят пушки и выносят подлинные штандарты и знамена, реликвии 1812 года. Их сопровождают ассистенты, офицеры и солдаты в исторических мундирах. Они преклоняют колена, чуть наклоняя знамена в сторону зрителей. А зрители требуют повторить финал, и финал повторяют. И вновь звонят колокола и гремят пушки!

Так заканчивается преотличнейший праздник, в котором мне чудится прообраз театрализованных массовых шествий на улицах и площадях.

Можете себе представить, как будет прекрасно, если в день стопятидесятой годовщины Бородинского сражения пройдут по улицам Москвы, неся исторические знамена, русские полки, да ведь и не единственный это повод для возрождения театра на площади, динамичного, массового, музыкального…

## **{****251}** Антология Шаляпина

Так бывает, что явление в культурной жизни, которому суждено оказать влияние непреходящее и не на одно только, но на десятки поколдуй, на миллионы людей, проходит без вящего шума, да и на первый взгляд не представляясь новинкой или чем-то особенным.

Так случилось и на этот раз. Фирма «Мелодия» выпустила альбом из восьми долгоиграющих пластинок — «Искусство Шаляпина».

Эти девяносто восемь записей — не только создания гениального певца. Это торжествующий, на весь свет слышимый крик о необыкновенной талантливости народа.

Это национальное достояние. Такое же, как поэзия Пушкина, музыка Глинки…

Теперь они становятся — хорошо бы, чтоб стали, — настольным альбомом, спутником жизни, некой магической квинтэссенцией того, что может дать человеку искусство.

В течение нескольких лет работники Всесоюзной студии грамзаписи (Г. П. Ковалевский, Е. Ф. Осауленко и коллекционер И. Ф. Боярский их имена следует с благодарностью назвать) собирали и реставрировали редкие, сорока, даже более, шестидесятилетней давности граммофонные записи. И сегодня мы имеем наиболее совершенную по звучанию и обширную по составу антологию Шаляпина.

Не стану ни характеризовать, ни описывать искусство Шаляпина. Не только оттого, что это много раз уже делалось, но и потому, что альбому предпослан каталог, содержащий вдохновенную и глубокую статью Ираклия Андроникова, которую всякий может прочитать. Хочу сказать о другом. Слушание Шаляпина, многократное и постоянное, постепенно, но прочно, навсегда сближает человека с искусством. Не только с искусством пения, музыки. Вообще с искусством. Приводит к лучшему пониманию, к лучшему чувствованию жизни через искусство.

Творение гениальное кажется одновременно и простым и совершенным. Оно представляется нам единственно возможным выражением того, что автор его задумал выразить. В самый момент восприятия в человеке происходит какой-то внутренний нравственный сдвиг. Человек кажется себе и лучше, и талантливее. И он действительно становится и лучше и талантливее.

Но такой силой воздействия обладают немногие, даже среди гениальных художников.

Послушайте его «Ноченьку» — это энциклопедия целой эпохи русской жизни. Это то самое, про что Некрасов писал: «Этот стон у нас песней зовется…» И стон и песня. И поэма грустная, горькая, до боли тоскливая.

{252} Но удивительное, странное, на первый взгляд «неправильное» ощущение она рождает. Торжество, радость, слезы восторга.

Шаляпин в высшей степени, с какой-то прозрачной ясностью демонстрирует тот закон искусства, что совершенные создания его, как бы ни было трагично их содержание, уже самим совершенством своим, высотой духа и широтой взгляда их творца рождают в человеке ощущение полноты жизни, ее неповторимости, радости.

Вы хотите знать, в чем нравственный смысл искусства, в чем его эстетическое значение, — слушайте Шаляпина! Вы испытаете это на себе. Стоит жить, стоит бороться, работать, любить и ценить людей, жаждать добра им — такие чувства, такие мысли рождает слушание Шаляпина.

Слушайте Шаляпина — и вы поймете, что такое прекрасное русское слово.

Вы проникнетесь великим сочувствием к мучающемуся на ваших глазах человеку, когда Шаляпин передает вам драму «Сомнение» Глинки. И, как и к нему, к вам в этот момент вернется его надежда.

Вы пройдете по векам и странам. Вы сможете оценить и понять Шаляпина в разные периоды его жизни, в далеком 1901 году и незадолго до его смерти, в 1936‑м. Составители позаботились о том, дав нам несколько записей одного и того же произведения в разные годы.

И, наконец, вы услышите пушкинского «Пророка»…

Значение новой шаляпинской антологии неоценимо.

## Литература для театра[[17]](#footnote-18)

Сервилизм и любовь — две темы драматургии Зорина. В их необъятности умещается разнообразие мотивов не только одиннадцати пьес, что составили его книгу, но и оставшихся за ее пределами. Особняком — его исторические драмы.

Сервилизм, как приспособленчество в характерах и поступках, осмысленная или стихийная практика эгоистической устойчивости в социальных и житейских бурях. Как непременное следование житейски надежному стереотипу, в конечном счете ведущему к омертвлению личности.

С сервилизмом Зорин воюет неутомимо. Со страстью энтомолога насаживает очередную разновидность его на булавку. Со страстью же энтомолога полагает, что впереди его ждут еще более удивительные экземпляры. Природа не дремлет, в том числе и природа сервилизма, она совершенствует свои штампы и выдает все более изощренные {253} плоды, превосходящие своего предтечу Сервилия — его Зорин изобразил в середине шестидесятых годов в пьесе «Дион» — как превосходит опытный муж наивное дитя.

Бунт против сервилизма создает личность, которую драматург готов воспеть, даже если это бунт против самого себя.

И любовь как универсальное творчество, взрыв чувств, живительный даже драматическим исходом. Как нечто непредусмотренное, счастливо разрушительное. Печально светлое.

Это формула. К ней приходишь, закрыв книгу. Словно две шпаги, пронзающие семьсот страниц солидного издания, снабженного справочным аппаратом и заключительной статьей, фотографиями сцен и комментариями. Читая пьесу за пьесой, припоминая спектакли, поставленные по ним (но прежде всего — читал!), ощущаешь кристаллизацию лейтмотивов, неизменность нравственной позиции.

Приходишь и к другой мысли. Зоринские пьесы хорошо читаются. Они — литература. Может быть, прежде всего — литература. Не хотелось, чтобы читатель видел второй смысл в этом заключении. Это *литература для театра*, и здесь особенность зоринского письма. В ней причина его взлетов и подстерегающая его опасность. Это следует учитывать читателю — не театралу, но это же — как показывает сценическая практика — надо чувствовать театру, берущемуся за постановку его пьес. Мы еще вернемся к разговору об этой его особенности.

А люди и события разнообразны, разнообразны и времена. В сущности, это своеобразный портрет поколения, начавшего сознательную жизнь с войны, с победы… Вот «Светлый май», в книге эта пьеса имеет и другое заглавие, симптоматичное — «Конец и начало». Атмосфера этого незабываемого мая фантастична — счастлив, кто пережил его. Всегда казалось и теперь кажется, сколько бы прекрасных и сильных книг ни читал об этом, что все еще что-то не передано. Наверно, оттого, что праздник народа оказался катарсисом исторической трагедии и общее ликование разливалось в те дни по миллионам сердец глубоко интимным движением. В общей победе каждый видел свое.

Зорин передает интонацию общую, ту легкость, невесомость, когда буквально гора с плеч. В офицерских разговорах, в словах, словечках, в той беззаботности, что вдруг овладела на миг всеми, в том отношении к тяжестям быта, что вчера еще воспринимались как тяжесть, а сегодня не более чем временные пустяки. Забирая нас в плен подлинностью интонации, верной мелодией времени, автор начинает выстраивать жесткую драматическую конструкцию, подчиняя развитие действия уже сценическому закону. Мы обнаруживаем это исподволь. Вдруг понимаем, что почти все действующие {254} лица едут в одном поезде и даже в одном вагоне. Но это после, когда драматург соберет пассажиров в одном доме, не только не скрытная старинного сценического приема, но, напротив, демонстративно экспонируя его. Очевидно, у него есть цель. Прием оборачивается символом (давно известно, что в хорошей пьесе прием всегда идеен). Это и не вагон даже — это площадка, на которую собрались, вернее, приглашены автором люди по принципу их отношения к факту победы, согласно душевного запаса, принесенного с фронтов. Это и не дом вовсе, не квартира, а некая зала *неписанного закона*, где высвечивается ближайшее и отдаленное будущее героев.

В этой пьесе автор не претендует на «охват» всей военной темы и не все образы удались ему, не все работают на тот непорядок, с которого, по выражению Погодина, начинается драматургия. Но две общественные раны из тех, что были принесены на войну и оставлены войной, обнажены и диагностированы.

Капитан Казаков. Он мог быть убит за родину, но умереть за нее?.. Когда военная судьба представляет ему выбор, он готов к жизни даже ценою предательства, которого ему, правда, совершить не пришлось. Не пришлось — вот в чем дело! Но *приспособиться* к предательству он склонялся. Теперь он желает приспособиться ко всем выгодам звания победителя с чистой анкетой. Победа для него — пирог жизненного преуспевания, и он требует своей доли немедленно. Историческая наблюдательность автора придает образу рельефность, видишь перспективу социального типа. Жаль, что Зорин не включил в сборник одну из своих лучших пьес — «Друзья и годы», — там этот тип получает свое развитие во времени, как получают свое развитие и другие проблемы, таящиеся в глубинах неповторимого майского дня.

И Таня Рожнова сержант, радистка, из тех женщин, что оставались женщинами и на войне. В двух крошечных сценах зашифрована история, которая могла бы стать в прозе романом. Наглядный образец сжатия массы в жанре драматургии. Таня Рожнова, отдавшая свою любовь своему командиру старшему лейтенанту Агееву, там, на «ничьей земле», под огнем, вызванным на себя. И Мария Агеева, его жена, не выходившая с завода все четыре года войны, сын, не по годам повзрослевший мальчик. Их встреча в тот же светлый майский день, порыв Тани навстречу мальчику, взгляд все чувствующей женщины. Обе поняли, обе простили — недаром эта сцена была лучшей в спектакле Центрального театра Советской Армии. В ней не только глубокая человеческая нота, она уходит истоками в классическую прозу, в толстовское — «нет в мире виноватых». В маленькой сцене протест против ханжества, против высокомерных тыловых поучений оправившихся Казаковых.

Сервилизм, даже потенциальный, не прощен. Любовь, даже грешная, возвеличена.

{255} Пьесы, составившие книгу, разбиты на циклы. «Светлый май» объединен с «Декабристами» в «Драматические повести». Объединение представляется сомнительным. «Декабристы» скорее корреспондируют с «Медной бабушкой», поставленной в МХАТ, и с «Царской охотой», что идет на сцене Театра имени Моссовета. Впрочем, разбивка по циклам, в конце концов, дело автора, тем более что в «Царской охоте» мотив любви звучит столь сильно, что эту историческую мелодраму трудно числить лишь по рубрике прошлого. Но три пьесы, следующие в книге за начальными, являют собой редкостное единство.

Здесь Зорин — комедиограф. Цикл «Удивительные карьеры» включает «Добряки», «Энциклопедисты», «Театральную фантазию». Сервилизм вставлен в комедию — где же ему еще быть! Потом драматург возвратит нас к нему в «странных» пьесах последнего цикла — «Легенды». Но прежде он в комедии.

Наблюдал творчество Зорина, замечаю: он никогда не исчерпывает мотива в одной пьесе, ему есть что сказать о своих героях и за пределами неумолимого драматургического габарита. И он пишет еще и еще, поворачивая предмет разными гранями. Это повести с продолжением. «Удивительные карьеры» могли бы составить один плутовской роман. В каждой из трех пьес длительные объясняющие (порой даже слишком объясняющие) и связующие монологи — проза. В романе они были бы авторскими отступлениями. Мотивы пьес переливаются, образы являют коллекцию «рода».

В каждой группе обнаружим пьесу-лидер. Она задает тему, тон, круг персонажей. Хронологически в творчестве писателя она необязательно являлась первой. Положение лидера ей обеспечивают художественные достоинства и наибольшая приближенность к проблеме действительности.

Не к действительности, а к *проблеме действительности* — это несколько суховатое обозначение подчеркнуто нами не случайно. Действительность предстает у Зорина как литературный интеграл, как некий художественный алгоритм, порой — символ. Лингвистический арсенал — к языку непосредственно мы сейчас перейдем — отшлифован до блеска и в лучших проявлениях выражен как кристалл. При обилии жизненных наблюдений и ассоциаций Зорин не пользуется записной книжкой впрямую, как любят это делать некоторые драматурги, поражающие «магнитофонной» точности диалогом. Он типизирует речь до «театра-слова». В его лучших пьесах, прежде всего в упомянутых пьесах-лидерах, реплика становится сценой, в ней заключен маленький театр, ее можно сыграть. Когда актеры пытаются играть, не придавая значения этой технологической особенности, так сказать, говоря «натурально», получается угловатая ненатуральность. Справедливости ради заметим, что не всегда виноват бывает актер. Случается, что квинтэссенция «проблемы действительности» {256} ушла у драматурга в лидирующие произведения. На долю завершающей пьесы остался, скорее, сам принцип и «ряд волшебных превращений милого лица». Так, в «Удивительных карьерах» лидируют «Добряки». Последняя в цикле «Театральная фантазия», давшая название книге, — непритязательный водевиль, тогда как «Добряки» — сатира.

Это сатира по социально-психологической глубине и точности типов и ситуаций, по исчерпанности, или, если можно так сказать, — «закольцованности» взятой структуры. Проблема действительности доведена до гиперболы, до абсурда. Оттолкнувшись от анекдота (прохвост и невежда уговорил по отдельности каждого из членов ученого совета проголосовать за его «диссертацию»), драматург использует его как трамплин. Дело не в том, что жулик приспособился к науке — это предмет водевиля, не более, — дело в том, что наука здесь приспособилась к жулику, вынуждена приспособиться! Вот где сатира.

Мы читаем фельетоны о том, как шарлатан пролез в «ученые», об институтах, где при приеме абитуриентов протекция правит бал, нам жалуются на администраторов со степенью, рьяно судящих «выше сапога»… Все это так, все это бывает, с этим борются, это обличают. Но сатира начинается тогда, когда сервилизм обнаружен и в тех, кто борется, жалуется, обличает. Это сделано в «Добряках».

Какой прелестный парад типов. Гребешков, серьезный ученый, директор, задавленный делами, тем не менее управляемый, как кролик, дочерью. Ираида Ярославна Гребешкова, дочь. Дама с усиками, с бесконечным научным трудом «О чувственном познании мира», с контральтовыми затаенными интонациями, интеллектуальным культом Пана, готовая покинуть интеллект при первой возможности. Интеллигентный Витальев, эрудит, сама культура, призывающий «смотреть на вещи шире». Блестящая формула приспособленчества и трусости. И все остальные, и сам герой, Кабачков, с его штампами тяжелого «детдомовского» детства.

В «Добряках» лучшие черты Зорина комедийного автора. Разнообразное применение интеллигентного «арго», юмор ситуаций, наконец, один из постоянных приемов драматурга — употребление примелькавшихся литературных оборотов, названий, фраз. Он использует язык литературы как язык действительности. Это сообщает диалогу иронию, едва уловимую издевку, прямую пародийность. Если Кабачков, завоевав место под научным солнышком, предъявляет городу и миру: «Теперь мы свои люди, сочтемся!», то хозяйка комнаты из пьесы «Стресс» изъясняется вообще чужим и расхожим литературным текстом. «Паралик его расшиби», — говорит она, а имя Валерьян упорно произносит «Аверьян». И мы вспоминаем некоторых вполне серьезных персонажей из некоторых «крупномасштабных» {257} произведений, изъясняющихся этим псевдонародным «волапюком». Одна лишь чудесная наша актриса Татьяна Пельцер переиграла старух с «параликом» видимо-невидимо!

Автор заключительной статьи в сборнике Ст. Рассадин главное достоинство «Энциклопедистов», второй пьесы этого цикла, видит в узнаваемости, которая на этот раз оказалась для драматурга важнее познаваемости. Думается все-таки, что и познаваемость в этой пьесе присутствует.

В «Добряках» сатира, как уже сказано, не в первичной посылке — герой-жулик, — а в гиперболизации процесса и механизма его вживания в общество, в сатирической «очищенности» характеров. Несоответствие аппетита способностям — это, так сказать, неистребимая данность. А вот то, как это персонифицированное несоответствие вписывает себя в жизнь, «хозяйски» вламывается в нее, — сатира!

В «Энциклопедисте» и в самом деле множество россыпей злободневности, конкретных пародий, сценических шаржей. Порой действие движется на грани капустника. Тем не менее не история трех посредственностей, надувшихся как лягушки от ощущения собственной значительности и одновременно — незаслуженной ущемленности, — нерв происходящего. Все тот же процесс «вживания»! В «Энциклопедистах» показано в чистом виде душевное устройство жаждущих. Трогательное девственное соединение «исконности» с корыстолюбием, «истовости» с кормушкой. Воспоминание о «Ревизоре» витает над пьесой, в ее образах и поворотах нередко звучит парафраз великой комедии.

Пьесы «Серафим, или Три главы из жизни Крамольникова» и «Стресс» формально объединены в цикле «Легенды». Однако же бунт против стереотипа — их ведущая тема.

В первом случае герой мысленно перемещает себя в страну своих мечтаний. Но перемещение и существование в двух измерениях одновременно делают его человечнее и обаятельнее в реальных и, по его представлениям, «низких» обстоятельствах его жизни. Во втором же — в «Стрессе» — герой могучим нравственным усилием вырывает себя из своей повседневности, из условий мелкого, каждодневного, подножного сервилизма, в которых он погряз. Он завоевывает возможность пересмотреть свою жизнь, произвести переучет моральных ценностей. И в том и в другом случае герой движим идеальным порывом к духовному совершенствованию, обновлению.

Эти пьесы, особенно «Стресс», — игра воображения, именно театральные фантазии. Автор близок к жанру нравственно-философской притчи, жанру сложному, к сожалению, не слишком развивающемуся в нашей драматургии.

Самая известная пьеса Леонида Зорина бесспорно «Варшавская {258} мелодия», центр «Лирической трилогии». О ней написано много, ее видели миллионы. Лучшие актрисы у нас и за рубежом создали пленительный образ Гелены. В этой пьесе, точно в зеркале, отражены главные мотивы творчества драматурга: сервилизм и любовь. Нетленная ценность последней и уничтожающая коррозия первого. Их извечный конфликт выражен через историю отношений двух молодых людей: русского и польки.

«Варшавская мелодия» написана тем кантиленным диалогом, который свидетельствует мастерство. Драматизм в том, что герой изначально чужд сервилизму — по мере развития его отношений с Геленой мы убеждаемся в цельности его характера. Происходит как бы вмешательство Рока. Лирический дуэт становится трагическим диалогом. В месте излома возникает тема, характерная для Зорина-лирика, мысль, которой он верен и которую защищает в каждой лирической пьесе. О высшей ценности чувства, о необходимости для общества соединения двух предназначенных друг для друга. Он протестует против статистического ряда, против среднеарифметических выкладок, в которые нередко пробуют ввести любовь. Здесь гимн той шекспировской ночи, которая по интенсивности проявления человеческого чувства и составила всю жизнь Ромео и Джульетты. Попытки рассуждать о ситуациях «Палубы», «Варшавской мелодии» или «Транзита» в уныло бытовом плане приводят лишь к фальшивым прописям.

Двое должны быть счастливы по-своему! — драматург на этом настаивает. Любовь может быть внезапной. Ее концентрированность во времени отнюдь не критерий ее сути, скоротечность — не криминал.

Любовь высвечивает сущность человека, лучшее в нем, идеальное. В этом кругу идей все пьесы Зорина о любви.

И, наконец, «декабристы». В книге они помещены на втором месте, но оставлены нами напоследок не случайно. Историческая драма одна в сборнике. Между тем в последние годы Зорин все чаще обращается к этому жанру. «Декабристы», «Медная бабушка», «Царская охота» — во всех есть общие характеристические черты. Эта отрасль творчества драматурга заслуживает разговора специального. Бросается в глаза историческая оснащенность, тщательное воссоздание языка. О методологии его реконструкции в «Декабристах», о соотношении в связи с этим эпистолярной, литературной и разговорной речи можно написать исследование. Эрудиция автора, его проникновение в дух русской культуры начала прошлого века служат ему хорошую службу.

«Декабристы» приближаются к тому типу пьес, которые в том же девятнадцатом веке, наверно, причислили бы к так называемой {259} «Lesedrama», то есть к драме для чтения. В наше время неисчерпаемых технологических возможностей театра и более широких ассоциативных способностей зрителя «Декабристы» уже не «Lesedrama», а действенная драма идей, политический и философский диспут для сцены.

Новое в «декабристах» — не в форме.

Драматические произведения о 1825 годе появились сразу же после Октябрьской революции. Большинство приходится на середину двадцатых годов. Тому содействовал общественный резонанс столетнего юбилея восстания в 1925 году. Главный конфликт драматурги располагали в плоскости: Николай — декабристы. Были пьесы, где преобладали интимно-лирические мотивы, были и такие, где происходила непрерывная открытая война между «южанами» и «северянами» на почве программы действий, да и вообще самой способности к действиям.

Зориным в качестве главного драматического нерва взят политический, философский и нравственный конфликт внутри декабризма. Он рассмотрен серьезно, без поверхностной тенденциозности. По условиям жанра «самой революционной голове» — Павлу Пестелю — противостоит «самая благородная душа» — Никита Муравьев. Их идейный конфликт движет действие. Печальный отблеск придает ему дружеское стремление этих антиподов друг к другу. В спорах обнаруживается не только сила, но и ограниченность первого, не только слабость, но и мудрость второго. Подход автора диалектичен.

В пьесе есть и сцены допросов Николаем декабристов, столь выигрышные для театра. Вспомним, что и царь в жизни действовал здесь как лицедей. Но если в известной мхатовской постановке 1926 года эти сцены держали все здание спектакля, были его эпицентром, то автор другой эпохи документализма и информации — верит в действенное влияние на зрителя непосредственно драмы идей. Допросы в «Декабристах» лишь дополняют общую картину. Но и здесь драматург вторгся в новую сферу, подошел к иному «горячему пласту» декабристской истории, поведению участников восстания перед лицом императорского следствия. Автор в разной степени близок к пронзительным свидетельствам документов, но, верный общей мысли, и тут исследует социально-психологические мотивы образа действия подсудимых.

Одиннадцать пьес. По всей вероятности, половина написанного. Говоря языком спорта, — промежуточный финиш. Книга вышла к пятидесятилетию автора. Работает он много, поражает завидной плодовитостью. Им создан большой и разнообразный репертуар, создан «Театр Зорина» — определившееся художественное явление. Но театрам с Зориным не легко. Впрочем, кажется, он и не желает, {260} чтобы с ним было легко. И в его театральной судьбе любовь к сцене нередко идет об руку с неприязнью ко всяческому сервилизму, в том числе и театральному…

## Беседуя с Ефремовым…

Вглядываюсь в его лицо. Мы давно не встречались, может быть, год. Ищу перемен, зная о посещавших его болезнях (кого они не посещали!), и все-таки пятьдесят… Но дело даже не в этом.

Когда это все произошло? Худой, «костлявый», донкихотистый молодой человек с болтающимися руками. Фигура переломана в талии, наклонена по движению. Идет, не глядя по сторонам, выставляя длинные ноги далеко вперед, покачиваясь по продольной оси… думаю о счастливой возможности, предоставленной мне судьбой, близко наблюдать возникновение нового театра, человеческой молекулы и вселенной одновременно. Как же все-таки жизнь в нем отличается от письменной его истории! Самой подробной, самой дотошной, даже от «летописи жизни и творчества», день за днем фиксирующей «все». Недавно прочитал в такой вот летописи об одном известном режиссере: тогда-то пишет доклад на такую-то тему. Указаны и тема и дата. А я помню, что в реальное «тогда» он как тень ходил по бульвару мимо театра, в котором уже не работал. Что совершалось в его душе? Это истории не нужно, нужен доклад, дело…

Что же, все поровну, все справедливо. Художнику — его человеческое, людям — его художественное. Но он-то, живой, неразделим!

Лицо Ефремова напоминает заготовку скульптора. Набросал сырую глину, обозначив нос, щеки, рот, — потом обработает. Потом времени не хватило. А глаза все те же, со светящейся точкой. Глаза человека «себе на уме». Когда Ефремов не хочет быть откровенным, глаза его смешливы, когда хочет — восторженны.

Как же это случилось? Длинный парень со сцены Центрального детского театра, из спектакля «В добрый час»… Пьеса В. Розова по тем временам взрывала устоявшийся канон. Спектакль А. Эфроса был новаторским, отец и сын столкнулись в нем в ясном, прозрачном конфликте. Отец хотел, чтобы все у сына шло, как у него, сын желал что-то сделать в этой жизни по-своему. И парень из Сибири был новой фигурой, и артист, его игравший, казался уж очень безыскусственным, совсем ничего не играл. (Это потом лишь поняли, что в Ефремове как в актере заложена такая степень органичности, которая присуща разве что детям.) Его заметили почти четверть века назад.

— Помню ли я себя вот такого? Конечно, помню! (Мы, разговаривая, медленно подвигаемся вдоль небольшой выставки к его пятидесятилетию, {261} устроенной в фойе нового здания МХАТ. Оказывается, он еще ее и не видел, а сегодня выходной в театре и можно посмотреть.)

— Я — это он, тот парень. Нет, конечно, не совсем, но он во мне; я перерывов не чувствую, все копится… Ах, вот Заливин!

Мы остановились у фотографии, на которой он с этим прелестным, так рано ушедшим от нас актером.

— Детский театр! Формирует театральная юность, мне повезло, работал с Марией Осиповной Кнебель, Эфросом, а до этого Школа студия МХАТ. Я окончил в 1949‑м, старики еще помнили живого Станиславского, еще не уняли дрожь почтения перед Немировичем, и это все нам передавалось, а главное, передавалась их школа, не некий кодекс почтения и цитат, а школа, тренаж…

Не знаю, рассмотрели ли там в школе-студии еще один, и по глубокому моему убеждению, главный его талант — *талант театрального лидерства*, но проявился он в нем рано.

Мы миновали последнее фото Центрального детского, он в «Борисе Годунове». Самозванец с тонкой шеей. Точно молодой петушок, привставал на цыпочках, вскидывал правую руку вверх и кричал романтическим фальцетом: «Но решено: заутра двину рать». Этой сцены на выставке нет, но помню ее так, точно он сейчас вот передо мною встал и крикнул. И ему поверили.

Он испытал величайшее счастье стать «виновником» рождения новой труппы, *театра-студии*.

Поравнялись с началом «Современника». Первая фотография — «Вечно живые». 1956‑й.

— Какие молодые! Светлана Мизери, а вот Зимин — доктор Бороздин, какой худой, а теперь, видел? Вчера Батарцева играл в «Заседании парткома», солиден, ну…

А Ефремов на фотографии в роли Бориса. Непослушные волосы, ребячья, тонкая шея.

Тогда, в далеком уже 56‑м, молодая театральная критика, объединявшаяся вокруг руководимого Николаем Погодиным журнала «Театр», делегировала в ефремовский штаб Владимира Саппака. Нет, конечно, никакого собрания «по выбору делегатов» не было, все происходило само собой, естественно и стремительно. Саппак записывал все, что видел и слышал, и мы снова, в который уже раз, вспоминаем и пересказываем друг другу его записи. Неповторимый ритм молодости.

Ефремов с детским увлечением рассматривает фотографии своего «Современника», а я думаю, когда же это все-таки случилось. Улыбки присутствующих, чудак что-то записывает… Жизнь мчится. Спектакли, роли, поездки, муки, споры и такой драматизм внутренней жизни, который самым честным летописям передать не под силу.

Так когда же все-таки произошло — когда жизнь молодого театра {262} с бурной его повседневностью, с успехами и провалами, одним словом, обыкновенная ежевечерняя работа, и сам его создатель, *живой*, нелегкий для себя и других, сделались *историей*? И, как это бывает в театре, историей, овеянной дымкой легенды, очевидно, столь же необходимой творчеству, как и научное знание?

Недавно в горном пансионате под Ташкентом на встрече с театральной молодежью Узбекистана я рассказывал, как возник «Современник». Ловили каждое слово. Для нынешних молодых — это пример, романтическая даль, богатство истории советского театра — «Современник»! Так когда-то слушали мы, как возник МХАТ, как встретились в «Славянском базаре» Станиславский и Немирович… как ездили труппой в Ялту к Чехову…

Пятнадцать лет дул с площади Маяковского свежий ветерок ефремовского «Современника»!

Как актер он фантастически естествен, наделен редкой способностью со смыслом произносить текст. (Пусть читатель не удивляется: произносить текст роли с серьезным и точным смыслом, действительно, редкий дар.) И всегда он ищет социальную природу образа, знает, откуда в жизни берется тот или иной тип. Портрет истинного русского интеллигента, чье происхождение уходит в прошлый век, ведет к чеховскому доктору Астрову, — его доктор Бороздин из «Вечно живых» — вершина актерской работы. Портрет интеллигента нынешних дней, совестливого, гуманного, но твердого в принципах, — Лямин из «Назначения» А. Володина.

— Знаешь, что такое современниковское начало, — Ефремов говорит жестко, даже беспощадно, — это чтобы в актере жила тревога за все, чтобы боль была, жажда вмешаться, одним словом, гражданственность, начало не обывательское, а общественное. Ведь часто бывает: да‑да, обо всем рассуждают, все понимают, гневаются, так сказать, но внутри-то благополучие, никуда от него не денешься! Страсти нет, жажды взорвать зал, одним словом, настоящего мужского начала, что ли. А тогда уходят в жанр в быт и выдают это за Станиславского…

Мы миновали стенды «Современника», перешли к МХАТ. Последний раз взглянул я на сцены из «Вечно живых», «Назначения», «Без креста», «Традиционного сбора», «Двух цветов» на висевшие рядом фотографии из поставленной им революционной трилогии. Ефремов — Николай Первый, жестокий и слабый монарх. Ефремов — Желябов, бесстрашно идущий на голгофу революционер… Это не были совершенные спектакли (вспоминаю афоризм Н. П. Акимова: театру, достигшему совершенства, уже ничто не поможет!), это были спектакли, проникнутые дыханием времени. Подумал: сила Ефремова в том, что он в своей жизни в искусстве никогда не прикидывается, всегда остается самим собой, не играет ни в великого, ни в ничтожного, сложен, противоречив, добр и жесток и дьявольски {263} целеустремлен. Влияние его на работающих с ним огромно. Его интонацию я слышал на сцене «Современника» у таких самостоятельных актеров, как Кваша, Евстигнеев, Козаков, Щербаков, Сергачев, а теперь слышу в Художественном.

Он продолжает:

— А это не Станиславский. Он был разным в каждом спектакле! И символическая драма, и психологический реализм, и сатирический гротеск — вот Станиславский, а все сводилось к какому-то отгороженному от публики бытовому реализму. Мне один актер сказал о своем костюме в «Горячем сердце»: «Какой-то костюм нелепый, вата из плеча торчит. Я вату выдернул, привел в порядок!..» Вот то самое — вату выдернуть, привести в порядок и думать, что это и есть традиции. А у Станиславского был костюм-образ. Или вот всем известная «четвертая стена» Когда основывался МХТ, театры не стремились к воспроизведению целостной картины жизни на сцене. Актеры не только играли на публику, но и заигрывали с ней. Гениальный режиссер поставил перед своими актерами незримую эту «четвертую стену». Создавались великие модели жизни, полные психологической достоверности и поэзии. Но ведь сделал-то он это затем, чтобы еще сильнее дойти до публики, а не отгородиться от нее. Прошли десятилетия, «четвертая стена» выродилась в мертвое правило, стала регрессом в искусстве, да Станиславский еще при жизни к черту выбросил эту «стену» и заставил выйти актеров на авансцену, чтобы почувствовать зрительный зал и влиять на него! Влиять, а не развлекать, это другое. МХАТ, чтобы быть верным Станиславскому, нельзя отставать в области исследования современной психологии.

Он все такой же кипучий лидер. В нем генерируется *программа* — он готов говорить о ней бесконечно, но… несмотря на выходной, в затемненном зрительном зале сидит художник, а на сцене возятся с декорациями. И автор сидит, и мыслями Ефремов с ним.

Семь лет он уже в МХАТ. В тяжелое для знаменитого театра время его старейшины, ученики Станиславского, позвали к себе Ефремова. Он пришел: строить театр — его жизненное призвание. И вот на стендах уже ефремовское время Художественного. Сменились авторы. Рощин, Гельман, Бокарев, Володин, Зорин, Распутин, Кутерницкий, «Эшелон», «Валентин и Валентина», «Сталевары», «Заседание парткома», «Дульсинея», «Медная бабушка», «Последний срок». Из Горького «Последние», из Чехова «Иванов». Спектакли разные, он их за совершенство и не выдает, но не мертворожденные, это-то очевидно.

— Я далек от любования, да мне и некогда всем этим заниматься. Дистанция между оценкой публики и критики и моей собственной оценкой бывает огромна, знаю свои возможности, одним словом, вижу, что можно сделать лучше, а уж если сравнивать с жизнью…

{264} … И потом, что бы ни писали, как бы сложно ни говорили о сути Художественного театра, в центре его идеи — актер. Литер. Все новое, что принес Художественный театр в мировую театральную культуру, он принес через актера. Мистика, пафос, этакое придыхание тут, знаешь ли, ни к чему. Надо просто отдавать себе отчет, что репутация МХАТ была завоевана актерами-художниками, актерами-личностями. Это были не аскеты не театральные монахи и не проповедники догм. Они не клялись и не витийствовали, но они принадлежали к передовым людям своей страны и им была свойственна гражданственность. Понимаешь, свойственна. Без собраний, заседаний и семинаров всяческих… Таких актеров и подбирали, таких и воспитывали основатели театра. У них был идеал актера-интеллигента. Это не значит, что все актеры ему соответствовали, но они этот идеал видели. Я-то теперь знаю, что воспитание такого актера и самовоспитание, знаешь, в прямом смысле, ох, какой это трудный, какой мучительный процесс. Актера-художественника я себе представляю точно так же, как представлял себе и актера «Современника». Тогда, в лучшие годы. Прежде всего человек, в котором тревога за все, боль за все, жажда вмешаться, одним словом, начало не обывательское. Сейчас, знаешь, в любом театре достаточно людей с псевдогражданскими замашками. Все-то они знают, все понимают, гневаются, молнии мечут, речи произносят такие, что не устоишь! А если вот так просто проследить его повседневность, то обнаружится нечто совсем, совсем иное. Этакая удивительная, всесокрушающая любовь к себе в искусстве, очень, очень внимательно следит за своим служебным комфортом…

Первые его несколько лет в историческом театре казались мне хаотическими, исполненными какого-то самопроизвольного движения, без видимых контуров постройки. Но я вижу, как поляризуется Художественный театр в двух своих центрах, на улице Москвина и в новом здании на Тверском бульваре (третье, изначальное, поставлено на полную реконструкцию). Вижу, как спектакли Ефремова собираются в новом здании, чувствую (иначе и быть не может), как возникает столь необходимое всякому художественному организму творческое соревнование. Собираются в Художественном и новые артисты. Пришли Е. Евстигнеев, А. Попов, И. Смоктуновский, В. Сергачев, Е. Васильева, Ия Саввина, А. Калягин, А. Мягков… Да и в самом МХАТ встрепенулись. Когда вижу на сцене В. Невинного, И. Мирошниченко, Е. Ханаеву, М. Зимина, Е. Киндинова, узнаю почерк ефремовской режиссуры.

Ефремов улыбается и предвосхищает мой вопрос:

— Настоящего актера привлекает надежда и перспектива получить программу, возможность роста, и он уходит оттуда, где такой программы нет или больше нет.

{265} В новых чертах сдвинутого, стронутого с места театра должны обнаружиться контуры возводимого здания.

— Я не прошу снисхождения! Я прошу у театральной публики одного — объективного взгляда на то, что происходит сегодня в Художественном театре. Объективного взгляда.

Маленькая выставка. Предварительные итоги. На юбилейном вечере он читал строки Пастернака:

«Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука».

Натянутая тетива… Мне всегда страшно за него.

# **{****267}** Дорога

… Часами просиживал в Тургеневском музее… ходил по пустынным комнатам ветхого дома, где помещается «Музей писателей-орловцев», читал хрупкие листы газеты, в редакции которой работал когда-то Бунин. Впечатления от спектаклей перемешивались с ощущением этого живого прошлого. Трудно было отделить одно от другого. Но в Орле яснее, чем в местах иных, понимаешь — и не следует отделять…

… Все чувствуют, когда Смоктуновский появляется в павильоне, даже те, кто занят где-нибудь за декорациями и не видит его. В павильоне меняется жизнь… Несколько раз заходя сюда и не видя его, я всегда мог определить, здесь ли он… Он прост, шутлив, шумлив и тих, все время что-то делает, чем-то живет.

… В первые дни казалось — просто удлиняется вечер. Потом понял: белые ночи надвигаются с обеих сторон, уменьшая черную… Оказывается, строка: «И не пуская тьму ночную на золотые небеса, одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса» — не поэтическая вольность, но формула совершенной точности.

## **{****268}** В тургеневских стенах

«Подъезжая к Орлу, попал в предгрозье. Небо постепенно темнело, а поля становились до крика зелеными. Они кричали от распиравшей их зелени, ждавшей, как любви, первой весенней грозы. И возле Орла она разразилась. Молнии стали близко ударять в землю. Кто не видел хотя бы раз этой картины в здешних местах, вряд ли поймет, в чем заключена страшная и тихая красота средней России, заворожившая столько душ, столько великих талантов…»

*Из N. N*.

### О чем рассказал павильон

И возникло странное видение. Едва открылся занавес, время с необыкновенной быстротой пронеслось в обратном направлении и застыло, застигнутое властной рукой.

В тесных кулисах было пыльно, темно и душно; кто-то прокричал хриплым голосом:

— Эй, Прошка, сегодня поставишь купецкий павильон на первый акт, а дворянский на второй, слышишь?

Тот, кто кричал, не видел Прошку, исполнявшего в труппе с полдюжины обязанностей — суфлера, помощника режиссера, рабочего сцены, а когда надо, и художника, и переписчика ролей, и, само собой, актера на выходах, а то и на ролях почище.

Кричавший не стал повторять приказания и ушел. Он знал: Прошка не подведет. И Прошка не подвел. Когда в девятом часу в ампирной зале губернского дворянского собрания скопилось довольно публики, «купецкий павильон» за старым бархатным занавесом, наскоро почищенный, но вполне еще приличный, стоял твердо.

Когда это было, господи, когда это было!..

А вот же стоит, стоит неколебимо. Как поставил его знавший свое дело Прошка, может быть, семьдесят лет назад, а может быть, и того более — так и стоит.

В последние четверть века я видел его неисчислимо. В нем представляли Островского (одного и с соавтором своим, Соловьевым), Мамина-Сибиряка, Сухово-Кобылина и даже Льва Толстого и Чехова.

Его надобно осмотреть неторопливо, он заслуживает того, ибо он — реликвия, символ.

Это полуовал, обращенный к нам, зрителям. По верху пущен карниз. Изрядной ширины, он крепким обручем сжимает всю конструкцию, {269} придавая ей основательность. Между обручем и полом, соединяя их, укреплены этакие пилястры — в театре их называют ставками. Затем, чтобы держать все сооружение. Между пилястрами — «стены» из крашеной ткани. Все — и карниз, и пилястры, и стены — выкрашено разного тона коричневой краской. Занавеси на дверях не то красного, не то коричневого с пролысинами плюша. Добавьте еще карнизики деревянные, фигурные по‑над дверями, тоже коричневые, да печь изразцовую, прислоненную к тарной стене, и вы получите представление о «Прошкином» павильоне в наше время.

Планировка сооружения бесхитростна. Прямо вход с приступочками, обрамленный плюшевыми занавесями. За приступочками — «заспинник» с большим окном, за окном — «задничек» с видом… Ну пусть это будет Москва, как указано у авторов. Все-таки и купол соборный одной из «сорока сороков» виднеется и еще что-то, с колоннами. Справа опять же вход, но со ступенями и с перильцами. Слева — третий вход (а можно — и выход) без ступеней. Все входы-выходы, разумеется, с плюшем и без дверей (еще Прошкина условность!). Возле правого входа, того, что со ступенями, — фикус развесистый в кадке, а по обе стороны того, что прямо, — два «купецких» портрета в овалах. Ну, кажется, все. Конечно, и мебель. Стулья «старинные», тоже коричневые, а в другом акте их подновят красной обивкой. Коричневый буфет, коричневый стол, на столе скатерть — плюшевая, бордовая.

Во втором действии «купецкий» павильон небольшими изменениями превращается в «дворянский». В простенки между пилястрами вешается ткань другого, «благородного» цвета, а вместо «парсун» — женские силуэты, и ставится зеркало, где вместо стекла фанера с мазками краски — условность, узаконенная еще в «допрошкины времена».

Как известно, павильон этот сделался притчей во языцех еще в конце прошлого века. Над ним издевались «художественники». С ним боролись, его победили, кол в могилу вбили и сочинили теорию его бесславной смерти. Но он пророс, пророс, как репей, неодолимой силе которого изумлялся Толстой. И поневоле устрашишься страшной его живучести.

Едва открылся занавес и не появился еще в центральном проходе слуга с подносом, «купецкий» павильон рассказал все, все выдал, визитной карточкой спектакля явился. Можно было предсказать, как объявится сию минуту слуга, как пройдет он танцующей «лакейской» походкой, как поднос будет держать, как причесан будет, как смотреть… И он вышел, прошелся, был причесан, смотрел. Неожиданностей не предвиделось.

{270} Когда-то в детстве нас водили на «Недоросля». Это были утренние спектакли — иллюстрации к учебнику. Как только добирались до главы «Денис Фонвизин и его комедия», так классами, по парам, шли в театр. Там на сцене показывали оживший параграф. Мы радовались — все точно совпадало с учебником. Отклонений не было. Митрофан не хотел учиться, а хотел жениться. На голове у него была какая-то пакля, а нос загибался кончиком. Правдин был правдив, а Стародум толст. Через год, в следующем классе, отлынивая от уроков, снова шли с младшими на «Недоросль» и с удовольствием убеждались, что все оставалось по-прежнему. Так сказать, ушедшая стабильность средней школы.

«Женитьба Белугина» в Орле живо напомнила эти «утренники». Спектакль определился, едва проиграли актеры первую сцену.

У художника на сей раз *не было оригинального взгляда на пьесу*. Это печальное обстоятельство было следствием отсутствия такого взгляда у режиссера. От него, как ни поворачивай, начинается брожение, возбуждающее художника, передается то святое незнание (как же надо сегодня ставить «Горе от ума»?!), которое в искусстве дороже совершенной «вооруженности» — есть такое бронированное слово.

На сцене стояла декорация, десятки раз встречавшаяся на сценических просторах областных театров Омска и Тюмени, Пензы и Перми, Кургана и Брянска. Совсем такая же, чуть-чуть не такая, почти такая…

Эта декорация сегодня безобразна. (Это слово впервые применил Алексей Дмитриевич Попов.) Когда-то, как в истоке всякого штампа, была она образным слепком с бытия. Теперь это лишь очередной слепок с вереницы слепков.

А кто такие Белугины? Сколько у них миллионов, да что эти миллионы значат? Торговцы они или фабриканты? И каков в связи с этим уклад их жизни, дома? И давно ли сам-то дом выстроен, от дедов он, что на «парсунах», или от нынешнего богатства?

Нет, не возникали такие вопросы в голове режиссера, когда он принимался за «Белугина». А почему, собственно, не возникали? Почему бы им и не возникнуть в тургеневских стенах, в городе, откуда произошла особой высоты в размышлениях, особой прочности и филиграни в отделке, на редкость фундаментальная литература.

Артистам, разыгравшим «Женитьбу Белугина», не приходило как-то на ум, что всех этих купцов и купчих можно играть как обыкновенных живых людей, что они *на самом деле* были. Они относились к ним как к сценическим маскам, как к системе масок, принятой для пьес Островского, то есть исповедовали этакий «реалистической формализм».

Еще, возможно, что артисты и режиссер относились к персонажам как к раритетам и цель спектакля заключали в оживлении {271} на сцене того, что навсегда ушло из жизни и никаких соотношений с сегодняшними орловцами не имеет.

Между тем ситуация пьесы отнюдь не относится, так сказать, к «проклятому прошлому».

Молодой Белугин отказывался жениться на невесте своей и сестре друга Васи Сыромятова. Он, Белугин, внезапно влюблен, чувствовал что-то такое, чего никогда не чувствовал, и с другом своим ссорился. Согласитесь, положение драматическое. Если представить, что это не с купцами, о которых мы не ведаем, а с нами. Если слегка переставить фигуры в этой ситуации, если даже ничего не переставлять, наконец, то почти «В день свадьбы» Розова получится!

Нельзя сказать, что актеры играли нехорошо, точнее, что все играли нехорошо. Не в том дело!

Они играли в *особой системе измерений*. Разве можно утверждать, например, что геометрия Эвклида неверна. Она верна, и было время, когда ее принимали за единственную и абсолютную истину.

Так и в театре.

Если условиться, что «Женитьбу Белугина» следует исполнять в таком измерении, какое принято на орловской сцене, то можно найти в спектакле места интересные, а иными и заразиться…

Тогда приятно встретиться вновь с еще одной маменькой (а в другой пьесе — это может быть сваха), которую сочными брызгами разделывает О. Каринская. А какой у нее говор, какие ужимки и истинно кукольная глупость! Это, конечно, много раз встречалось, но если только условиться, что так надо и что иного не дано, можно усмотреть и нюансы орловской Настасьи Петровны и любоваться ими.

Если условиться…

С гастрольным блеском темпераментный Н. Белоусов проводит свою роль Андрея Белугина. Особенно разнообразно в первой половине спектакля. Это скованный бессловесностью любовный ураган. А уж когда свидание у него с предметом своим, когда она поцеловать себя разрешала, боже, что тут с ним делалось. Не знал, как подступиться, бедняга, бежал к ней, по пути со стола цилиндр хватал и прижимал его к груди — уж так ему на светском уровне быть хотелось. Чья здесь находка, актера ли, режиссера? Но это жемчужное зерно, мгновение искусства. Ах, если б так было на протяжении всего спектакля!

А все-таки какой он, Андрей Белугин? А вот какой — он влюблен и обманут.

Приняв канон провинциальной мелодрамы, актер, как и должно, летел вперед на радость зрителям. И было от чего радоваться — уже трещала разрываемая страсть, но клочьев не летело. Актер проходил по лезвию. Но проходил…

{272} В принятом измерении разнообразнее, изощреннее других оказывалась мать предмета. Тут М. Колесова такую гамму вздохов и ахов практичной Нины Александровны демонстрировала, что завеселишься.

Были в спектакле, однако же, исполнители не на уровне, независимо от «измерения». Например, И. Бурмистров. Он — Агишин. Ну, злодей, злодей хоть куда, змей-соблазнитель. Только свой злодейский текст актер произносил, а сам как бы отсутствовал. Лишь мефистофельские брови, из-под которых он бросал взгляд, оставались с нами.

Условие игры в совершенной чистоте выдерживала актриса Е. Ларина — Елена. Она и попрыгунья, она и строптивая (купеческая Катарина), и, конечно, мила и изящна. Но приходило время полюбить ей своего Петруччо — Андрея Белугина, и тут ее не было. Глубокое чувство в принятые условия игры не входило.

### Три цвета классики

Итак, если условиться, — все как у людей; одни актеры хороши, другие послабее, третьи, увы, не совсем, чтобы того… Вот разве артистка Е. Иванова, Татьяна, невеста брошенная, и говорит не «по-купецки», и держится спокойно, и как-то нам ближе и понятнее. Но речь не об отдельных актерах — о тайне современности. *Современность классики*? Что такое эта формула, скажем, для режиссера, поставившего «Женитьбу Белугина»? Судить приходится по нетленному павильону и тому, что в нем происходило. Таковы суровые правила профессии. И получается — проблемы для режиссера здесь нет.

У нас много мудрили (и мудрят) с этим понятием, бог знает до чего договариваются, до каких нелепостей. И шарахаются, как водится, от стенки к стенке. Есть, например, такая «*успокоительная*» точка зрения: классика не имеет к нынешнему дню, и соответственно к нашей жизни, никакого касательства. Не имеет — и все тут. Ставиться же классика должна затем, что, во-первых, так положено, чтобы классика ставилась, а во-вторых, чтобы наши зрители знали, как жили в прошлом веке разные сословия, как передовые люди боролись с проклятым прошлым — тогда еще настоящим. Одним словом, в постановке классики театру отводится роль создателя живых картин, место движущегося музея.

— А какая же у него здесь может быть еще роль? Что может быть общего с нашей жизнью у гоголевского «Ревизора»? — вопрошает какой-нибудь теоретик районного масштаба, пуще всего боящийся, как бы зритель в гоголевском персонаже не признал его самого.

{273} Но как это ни удивительно, можно если не посочувствовать, то, во всяком случае, понять такого теоретика, когда он сталкивается с не менее странной практикой какого-нибудь отдельно взятого театрального деятеля. Последний полагает, что классика напрочь современна, то есть злободневна. (В этих двух понятиях у нас — увы — так часто не находят никакой разницы ни «теоретики», ни «практики», что руки, поднявшиеся для того, чтоб эту разницу доказать, опускаются. В сотый раз докажем, в сотый раз забудем!)

Ну а раз она злбодневна, то, значит, и форма и содержание — все про нас. И напирает больше на форму. Одевает городничего в костюм с намеком на френч районного работника, сажает за стол чуть ли не с авторучками в виде модных ракет, и тот ведет прием граждан, разных там Бобчинских и Добчинских…

Такова другая точка зрения, в отличие от «успокоительной» «*раздражительная*».

Обе «точки зрения», как легко заметить, на уровне букваря. (Неужели они и вечны, как букварь!)

Но есть иной взгляд, возвышающийся над мудрыми житейскими соображениями. Он не зависим ни от ситуации в театре, ни от ситуации вообще.

«Даже когда мы возвращаемся к произведениям прошлого (причем никогда разные эпохи не выбирают одно и то же в великих складах прошлого…), то это не прошлое воскресает в нас; это мы сами отбрасываем в прошлое свою тень — наши желания, наши вопросы, наш порядок и наше смятение».

Это писал Ромен Роллан. Трудно сказать лучше. Классика оттого и классика, что, выразив свое время, выразила нечто большее, свойственное и тому, что ушло, и тому, что наступит, — присущее человеку. Из разной классики в разное время можно черпать разное — в зависимости от духовных потребностей общества.

Такова высокая, философская точка зрения, единственно возможная, ибо проистекает из существа предназначения искусства, из соотношений его с обществом.

Нельзя ставить Островского только оттого, что — «знаете, давайте поставим Островского, давно у нас не шел Островский!» Нельзя ставить Грибоедова только оттого, что — «знаете, давайте поставим Грибоедова, давно у нас не шел Грибоедов!» Если это толкает на постановку, то, разумеется, пути иного нет, как брать одну из существующих «систем» — ставить «купецкий» павильон или выдвигать «на фурке» современный стол.

Третьего тут не дано. Третье дано художнику со своим взглядом на жизнь, мучающемуся различными общественными вопросами. У такого художника, как звезда в ночи, загорится мечта поставить классического писателя, того самого, который вдруг *совпал* (это всегда *вдруг*, это счастливое прозрение) с кругом его мыслей и о {274} прошлом, и о будущем, и о дне текущем. Тогда не надо будет ломать голову: а как изловчиться и поставить современно? Современен будет сам дух спектакля, современно самочувствие его участников, и возникает та великая современность театра, с которой ничего уже нельзя поделать, которая его суть. Тогда пораженные зрители будут спрашивать друг друга, как спрашивали они однажды на старой классической комедии: «Скажите, они, верно, что-то прибавили от себя?» А «они» создатели спектакля — ничего не прибавили, ни буквы! Просто они думали про зрителей.

Такого круга мыслей о дне сегодняшнем, который вдруг совпал бы с «Женитьбой Белугина», не обнаруживалось в спектакле, и от этого, а не от внешних его признаков, он был весь в прошлом. И декорация и манера игры были производным от главного — *отсутствия современной мысли*. Отсутствие же ее скрыть в театре нельзя. Это не удается даже крупным мастерам.

Но слышится возражение (оно всегда слышится в театрах, похожих на нынешний Орловский, когда заходит разговор о всех этих материях). Помилуйте — двадцать шесть «точек», сиречь репетиций, на спектакль, труппа в тридцать шесть человек, полторы тысячи в лучшем случае, а «оформление», десять обязательных премьер в год — попробуйте подумать здесь об ином измерении!

Однако представим себе (пофантазируем еще раз), что Агишин не злодей-соблазнитель мефистофельского толка, а нечто другое…

В «Комсомольской правде», в те самые дни, когда смотрел я спектакль «Женитьба Белугина», разбиралась одна странная история. В редакцию нечаянно попали письма нескольких молодых людей, где они всячески рекламировали этакий агишинский взгляд на пребывание свое в мире, на способы преуспеяния в нем, на отношение к женщине, на «шикарную» жизнь. «Комсомолка» вела полемику с нынешними Агишиными. Практицизм, приближенный к обыкновенному цинизму, наполнение жизни куцым стандартизированным рядом занятий захватывают сегодня известную часть молодежи. Явление это социальное и весьма тревожное. (Недаром, видимо, «проблема подростков» не сходит с газетных полос!)

Если же художник-режиссер полагает, что между классической пьесой, которую он собирается ставить, и всем этим нет решительно *никаких соответствий*, постановка его останется архаичной, какие бы «сверхсовременные» декорации он ни употребил, в какие бы условные костюмы ни нарядил актеров.

Нужна современная мысль! Тайна ее возникновения — одна из интимнейших тайн художника. Для появления ее не нужны «точки», не важны отпущенные суммы и количество актеров в труппе — нужен художник, личность.

### **{****275}** Если с главной площади города…

Каждый день перед спектаклем я уходил в тот край города, который и поныне при небольшой помощи воображения расскажет вам о прошлом. Оно слишком на слуху, на языке нашем — книгами, судьбою необыкновенных русских людей…

Часами просиживал в Тургеневском музее — трудно уйти от шкафов, хранящих библиотеку Белинского… Ходил по пустынным комнатам ветхого дома, где помещается «Музей писателей-орловцев», читал хрупкие листы газеты, в редакции которой работал когда-то Бунин.

Впечатления от спектаклей перемешивались с ощущением этого живого прошлого. Трудно было отделить одно от другого. Но в Орле яснее, чем в местах иных, понимаешь — и не следует отделять.

Если с главной площади города, минуя перекресток, идти мимо тяжеловатого почтамта по улице Горького, входишь под сень деревьев, они накрывают проезжую часть. Весна в этом году сильно затянулась, и в двадцатых числах мая свежая зелень торжествовала.

Дома становились приземистее, и можно было рассмотреть те дворянские особнячки, что составляли когда-то основу этой местности и теперь доживают последние годы.

Однако и сейчас место это в Орле особенное своим настроением. То почерневшие бревенчатые стены и старые доски, то полукирпичные строения, то штукатуренные и каменные флигели с провинциальными ампирными деталями. Заборы, заборчики, местами проглядывающий булыжник, растущая сквозь него трава, водопроводные колонки, а над всем этим шумящая и все скрывающая клейкая зелень того первородного цвета, увидеть который можно всего только несколько дней весной. Незаметно начинается балочка; давно бросившая асфальт и забывшая уже о булыжнике тропинка ведет вниз. И вдруг выходишь на берег. Речка несерьезная, домашняя, течет свободно, виляет. Это и есть Орлик. На нашем, высоком ее берегу желтые тропинки пробираются по ярким травянистым откосам между редкими деревьями. Пониже, у самого берега, молодая рощица, возле нее старая строгая со снятым куполом церковь. Направо посмотришь — берега заворачивают и уходят в поля, налево — город, собор, трубы, а на другой стороне — одноэтажные домики «Веселой слободки» и вырывающиеся ввысь из дворов деревья.

Через речку перекинуты утлые мостики на жердочках, по берегам пацаны удят мелюзгу, а за плотиной, похожей на запруду древнего поместного пруда, с удочками народ повзрослее. Голубое небо над всей этой неподвижностью и белые кучевые облака.

{276} Этот высокий откос, выходящие на глинистый обрыв торцы нескольких старых полудеревянных домов и отдельные деревья на склоне, наклонившиеся к мелкому блестящему Орлику, и есть то, что по традиции зовется в городе «дворянским гнездом». Здесь родился Тургенев, говорят, здесь началась история Лизы Калитиной. Помните: «Перед раскрытым окном красивого дома, в одной из крайних улиц губернского города О… (дело происходило в 1842 году), сидели две женщины…»

Где-то вот здесь, рядом это и происходило. Бунин верил, что было именно здесь, вернее, ему хотелось верить. Это чувствуется в его «Лике».

Вечереет. А рыболовы все стоят и стоят. Перехватывают удочки, закуривают и опять стоят. Не хочется уходить от них. Но сегодня в театре «Грушенька», и, оставляя рыболовов, взбираюсь на вполне современный мост с люминесцентными светильниками.

Для Орловского театра следовало бы инсценировать ее заново. Работавший по заказу театра «Ромэн» драматург сделал упор на «цыганские сцены», а цыганские сцены сегодня и в «Ромэне» не то, что прежде. Голован от такой направленности инсценировщика пострадал. Меж тем это не только один из интереснейших типов Лескова, но один из удивительнейших образов в русской литературе. Он странен, причудлив, очарован, то есть заколдован силой жизни. Попытка расколдовать его, лишить странности и трактовать как-нибудь в привычных выражениях, например, «русский богатырь, прямой и честный» — так его и трактует И. Бабушкин, — удобна рецензентам, но, увы, лишает Голована обаяния. Богатырь, да не богатырь. Прямой, да не прямой. Честный? Разумеется — честный. Только честность-то его не та честность, про которую говорят: умирать будет — чужого не возьмет. Первое же свойство его характера — артист!

И князь — артист. Но… В. Лидо и поет хорошо, и тоска в его князе какая-то бродит, а вот артиста в нем нет. В том понимании слова, которое в ходу в весьма широких кругах народа. «Артист» — это когда не знаешь, что он в следующую секунду выкинет. Не угадаешь, куда его поведет. А если дело какое делает: лошадь ли укрощает, песню ли поет, рассказывает ли, плетень обыкновенный ставит, то делает это с лихостью и изяществом — удивишься!

На князе, к сожалению, печать «отрицательного героя». А вы покажите, какой любовью он Грушеньку полюбил, как горел, как неистовствовал, вы полюбуйтесь-ка его артистизмом! Зритель сам ахнет, когда князь Грушеньку-то бросит. Без указующего перста театра.

{277} И выходит — еще добираться театру к этим лесковским типам. Они впереди у него. Только не представлять их легкими, ясными как на ладошке. Люди эти замысловатые!

Оттого и получился проходимец, магнетизер, пьяница самым лесковским в спектакле, от понятой актером замысловатости. П. Орлов так его сделал, что все время кажется в этом качающемся страннике что-то уже и от персонажей Достоевского.

Орлов так играет, что за чертами его магнетизера какая-то чертовщина прячется. Что-то невысказанное, что хочется выпытать у него. Так и играть надо сегодня, чтобы у зрителя почти что чувство неудовлетворенности оставалось от того, что не узнал еще о герое, не высказал актер чего-то, с собой унес…

Такой предстала и бывшая возлюбленная князя Евгения Семеновна, строгая женщина, — играла ее молодая актриса Л. Любимова. Спокойно говорившая, спокойно ходившая, она несла в себе что-то. Разочарованность? Горе? да, конечно… Изюминку!

Человек и стены, которые он обжил и наполнил духовностью своей, находятся с ним в неизбежной и живой связи и после него продолжают его жизнь, втягивают нас в нее и наполняют ею.

Разве кто-нибудь указал студенту из Томска записать накануне в книгу Тургеневского музея: «После всего того, что я видел, мне кажутся до смешного мелкими и ничтожными пустяками все наши личные неприятности, возведенные нами самими в ранг несчастий. Мне хочется вновь перечесть книги Тургенева».

Казалось бы, ветхие дома, стены, пятна несвежей штукатурки, но если это дом, где жил Лесков или Грановский и где велись когда-то беседы умных, талантливых людей, растворившихся потом в умственном богатстве России, в душевной структуре ее, то это уже не стены только, но что-то живое, дышащее, говорящее с вами о самом главном для вас. Кто бывал не с торопливой экскурсией, а в одиночестве в домах Толстого, Чехова, Тютчева, тот знает это ощущение, тому знакомо это чувство сопричастности.

Студент этот выразил то, что многие знают о себе…

Так чем же наполняют орловскую сцену орловские стены, чем могут они ее наполнить? В октябре ей сто пятьдесят лет, но какой смысл в солидной этой цифре для тех, кто сегодня выходит на сцену?

Семьдесят пять лет назад, в половинный, следовательно, юбилей театра, в «Орловском вестнике» — газете «общественной жизни, литературы, политики и торговли», в номере от 11 октября 1890 года, появилась статья молодого сотрудника Ивана Бунина под названием «Из орловской старины. Орловский театр в двадцатых годах». (В «Музее писателей-орловцев» хранится экземпляр «Вестника» с {278} первой публикацией перевода «Песни о Гайавате» с правкой Бунина. Начинается поэма на первой полосе, сразу после титула газеты. Радостно видеть этот газетный лист, где вместо традиционных «нам сообщают из Самары…» вдруг — «Если спросите — откуда эти сказки и легенды с их лесным благоуханьем…» Право же, дух захватывает!)

В театральной статье Бунин, используя мемуары некого Гурия Эртаулова, показавшиеся ему любопытным источником, писал: «Против дома дворянского собрания, на том самом месте, где теперь высятся здания Бахтина кадетского корпуса, была целая, худо вымощенная, заросшая травою степь под наименованием “Каменской площади”, обстроенная множеством старых, с красными крышами строений, принадлежавших тогдашнему орловскому вельможе графу С. М. Каменскому. В этих зданиях помещался театр, известный тогда во всей России под названием “театра графа Каменского”. Театр этот доставлял немалое удовольствие орловцам, хвалившимся тем, что они, не в пример другим губерниям, имеют “свой” собственный театр, привлекавший к себе посетителей не только из уездов Орловской губернии, но и из городов окрестных губерний, пробавлявшихся театрами крайне невзрачными и содержимыми какими-нибудь антрепренерами-горемыками, нанимавшими труппу за медные гроши…».

Бунинская статья заключала в себе краткую историю театра Каменского, который «был долго в цветущем состоянии и доставлял до тех пор удовольствие орловцам, пока, наконец, состояние графа окончательно не рухнуло.

Он умер… оставленный всеми, в положении, близком к нищете, и в самых мучительных физических страданиях.

Еще ранее этого покончил существование и его театр…».

А сегодня в театре «Поднятая целина», и актерам, играющим шолоховских героев, нет дела до «физических страданий» графа — бог с ним! Но от театра его тянутся любопытные нити. И о них-то сегодняшней орловской труппе нельзя не задуматься. Впрочем, посмотрим на сцену…

По ней ходил неожиданный дед Щукарь. Не дежурный старый хохмач, от которого уже деваться некуда, а грустный Щукарь, Щукарь-меланхолик. Это неприкаянный старик, скрывающий невзгоды свои бравадой.

Есть неожиданное и в Макаре Нагульнове — В. Лидо. Макар, которым не только овладела страсть стать интеллигентом, потому что так надо революции, но который уже вкусил культуры. И при всем при том — партизанское начало.

С. Козлов показывал Половцева серьезно, со всем его кодексом {279} чести «белой кости», в нем был трагизм незаурядного человека, превратившегося в зверя из-за ненависти к родному народу.

Давыдов же у Н. Белоусова получался открытым, обаятельным парнем, как говорят в театре, «социальным героем». Только на этот раз не хотелось бы вкладывать в это определение осуждающего смысла — Давыдов и был социальным героем. В свое время от пришествия Давыдовых на сцену и термин возник. И пока не породил он «амплуа», все было хорошо.

Давыдов был весь там, в начале коллективизации. Сильный, не великого ума, но великой убежденности. Он был современен лишь тем, что помогал нам сегодня понимать и силу и слабость пионеров коллективизации.

Но и «Поднятая целина» оказалась спектаклем спокойным, как у людей.

… А нити от театра Каменского тянутся в иную сторону, дерево все разветвляется и разветвляется, как тургеневский дуб в нынешнем Спасском-Лутовинове, и ветви его — все судьбы человеческие.

В 1822 году в графской труппе играл Михаил Семенович Щепкин. Здесь познакомился он с актрисой Кузьминой, купленной графом в 1815 году в Казани у наследников внезапно умершего владельца труппы. О блистательном дебюте этой актрисы на орловской сцене сообщали даже «Московские ведомости». Щепкин был поражен ее талантом, очарован ее личностью и все вспоминал и вспоминал ее — стариком уже — при каждом удобном случае. Она знала по-французски, по-немецки и по-английски и Шекспира на камерных вечерах исполняла на его языке.

А дерево все разветвляется.

В 1839 году летом на даче Панаевых, близ Химок, Щепкин рассказывал о ней, о ее судьбе несчастной (судьба крепостных актрис известна, можно сказать — банальна, фатально драматична, но здесь, кажется, личность женщины была какая-то ослепительная). А через полгода, познакомившись с Александром Ивановичем Герценом, он и ему рассказывал о Кузьминой.

А дерево все разветвляется.

В 1846 году Герцен написал свою «Сороку-воровку», и вот уже судьба орловской актрисы влилась в судьбу русской литературы не только классической герценовской повестью, но и появившимися позднее мемуарами Ивана и Авдотьи Панаевых.

А ветви все прибавляются. Белинский взял повесть для альманаха — он в восторге от нее. «Одного боюсь, — писал, — всю запретят. Буду хлопотать, хотя в душе мало надежды».

Появилась новая ветвь. В 1849 году Плещеев в письме Федору Михайловичу Достоевскому рассказывал, что целый вечер просидел {280} как-то у Щепкина, который вспоминал о русских артистках и о той же Кузьминой, ее теперь, после герценовской повести, называли не иначе, как «*Сорокой-воровкой*»…[[18]](#footnote-19)

Поразительно, сколько и каких имен объединила так или иначе история орловской актрисы, какой составила культурный пласт. А ведь еще не все имена Названы! Еще лесковская ветвь с его «Тупейным художником» оттуда же, из графского театра берет начало. Однако заметьте, — и это важно для размышлений о том, что же означает стопятидесятилетие для нынешних орловских актеров, — заметьте, что привлекала прежде судьба Кузьминой, ее личность. Наверно, она была превосходного таланта актрисой, и созданные ею художественные ценности имели свое значение, но несравнимо большее значение для Щепкина, а в особенности для Панаевых, Герцена, Белинского, Лескова, Плещеева, Достоевского имела сила сопротивляемости ее обстоятельствам, глубина ее душевной жизни, или, как принято теперь говорить, — *масштаб личности*…

И так вот почти на каждом спектакле можно было увидеть актеров, которые делали что-то интересное, не поверхностное. Но нельзя было увидеть спектакля, который был бы открытием. Режиссура оказывалась более умелой или менее умелой, но не направленной к какой-то оригинальной цели. Массовые сцены игрались на уровне массовки вообще. Оформление решало, казалось, одну задачу — заполнить декорациями непременно все пространство сцены и сделать их как можно более похожими на «настоящую природу» или на «настоящую постройку».

Пожалуй, наилучшим образом удалось это в оформлении сцены «В бригаде» в спектакле «Поднятая целина». Многоступенчатый станок был весь покрыт сочной анилиновой «травой». Было много «сена». Роскошный задник с пейзажем занимал не только «радиус», но продолжался далее, закрывая все кулисы. В середине, под казаном, дымился и в самом деле настоящим дымом (паром) костер.

Все было пышно и вызывало аплодисменты публики. Однако в этой пышности массовку совсем разморило, и бунта мужиков, готового вот‑вот вспыхнуть, не получилось. Мужики вяло переругивались с Давыдовым.

Не получилось ярмарки в «Грушеньке», не получилось хором князя. Он скучал на оттоманке, подбитой той самой тканью, которой, кажется, не обшивают сегодня кушетки и самые отсталые промкомбинаты.

{281} Орел, Орловщина — редкостный очаг, диву даешься, сколько же судеб связано с этим местом, с этой не звонкой природой, со старинными, некогда проходившими здесь трактами. В мае 1829 года Пушкин сделал крюк в двести верст, чтобы заехать в Орел к Алексею Петровичу Ермолову, герою двенадцатого года, знаменитому полуопальному генералу.

О чем они говорили? О Карамзине?.. Да, о Карамзине, а может быть, о тайных обществах и о том, как Ермолов выгораживал Кюхлю в бытность свою главнокомандующим на Кавказе, или о том, как отсюда, из-под Орла, 20 декабря 1825 года жандармы ночью увезли из имения Никиту Муравьева. Он не знал в тот момент, что в Петербурге друзья по «Северному обществу» вышли на Сенатскую, под пули. Не знал и того, что вскоре жена его Александра Григорьевна повезет в рудники под Читу пушкинское послание.

Орловцем был и Писарев, не признававший Пушкина, ратовавший за прямую и немедленную пользу литературы. Пушкин остался Пушкиным, но вряд ли выиграла бы русская литература, если исключила бы «за неуспешность» Писарева.

Отсюда вышли Тютчев и Фет. Здесь Апухтин, на чьи слова сочинял Чайковский, читал лекции о значении Пушкина. Тут много бывал Толстой, он останавливался в Мценске, ходил по домам в селе Кочеты и все расспрашивал крестьян. Еще и сейчас помнят, как подолгу и дотошно он разговаривал. Так его Нехлюдов перед отъездом своим вслед за Катюшей в Сибирь ходил по избам.

Здесь зарождались народнические кружки, шли в деревни будущие члены «Народной воли», а из народа выходили лесковские «странники», очарованные полноводьем жизни. Они являлись из того самого крестьянства, беднее которого, по словам Горького, в России не было.

Неизвестно, где увидел Лесков свою Грушеньку, но на Орловщине родилась Анастасия Вяльцева. Мы ничего не помним о ней, говорят, есть несколько треснувших дисков производства компании «Граммофон», но ею заслушивались в начале века Бунин и Андреев, и тогда еще новая пластинка звучала в усадьбе автора «Живого трупа».

Такова Орловщина, неиссякаемый источник. Отсюда исходили особого свойства токи, здесь всегда жили люди, связанные со всем, что было в России свежего, передового, порядочного. «Флигель изгнанника», где трудился Тургенев, не был кельей отшельника. Здесь рождался Рудин, которому суждено было погибнуть на баррикадах Парижской коммуны. Отсюда шли письма его создателя во Францию, к Флоберу.

От графа Каменского начавшись, существовал здесь театр. Его любили, хотя не со всяким антрепренером он процветал, случалось, {282} и прогорал. Но, бывало, на его сцене играли Савина, Ермолова, Комиссаржевская, Эрнесто Росси и Заньковецкая и многие еще прославленные мастера.

И только в одном из шести спектаклей показалась тренированная режиссерская рука, взяла всех, расставила по местам, начертила рисунок каждой роли, дала геометрические чертежи мизансцен.

Это была поставленная восемь лет назад работавшим тогда в Орле Л. Эльстоном «Зимняя сказка».

Собираясь на гастроли, театр возобновил, как каждый год возобновляет, этот любимый труппой спектакль, подновил откровенной клубной «бронзой» покои короля Сицилии и дал себе праздник.

Все актеры с удовольствием играли — кто «страсть», кто «преданность», кто «плутовство», кто «любовь», кто «коварство», кто «честность», кто «наивность».

Может быть, сочиняя эту неприхотливую сказку, Шекспир отдыхал от кровавых трагедий, И сегодняшние актеры отдыхали, с удовольствием нося костюмы, собранные из главы «Италия» в «Истории костюма» и опять-таки с удовольствием сшитые мастерскими.

«От дружбы шаг до пылкой страсти!» — восклицал король Сицилии (Н. Белоусов). И весь спектакль был поставлен так, что между крайностями был только один шаг, чтоб из «огня» можно было попасть только в «полымя». «А может быть, воображенье разыгралось?» — спрашивал король и «овевал» руками голову, показывая, как это разыгрывается в голове воображение.

Ах, если б еще чуть-чуть иронии, это была бы отменная сценическая шутка! Сказка-ложь, и без всякого намека. Режиссер знал, что делал. Это было настоящее искусство представления, и это не в осуждение, а в похвалу! Поразительная все-таки штука театр — восемь лет назад поставлена «сказка», можете себе представить все наслоения и все приблизительности («вводы» и «приводы»), а вот же ясно видно, *что* хотел сделать и что сделал режиссер!

Что же означает для орловских актеров стопятидесятилетие?

Сегодня нет, да и быть не может, традиций театральной «системы» графа Каменского. Нет наследия и одной из лучших провинциальных российских трупп — В. А. Крамолова, игравшей в Орле с 1904 года по 1947‑й. Это надо признать, если, не поддаваясь привычной инерции слова, серьезно задуматься о его содержании, о том, что явственно различалось бы в спектаклях театра. Не просматривается на орловской сцене и каких-то особых черт работавшей здесь до войны крепкой труппы под руководством М. Лященко.

Итак, сценической традиции, заметно отличающей Орловский театр, нет. Но есть ясно видимая на протяжении полутора столетий {283} традиция Орла — *иметь театр, который находился бы на уровне передовых театров страны*.

Когда-то культурная Москва благодарила основателей Художественного театра потому, что еще в девятисотые годы ясно стало, что ему суждено изменить это древнее искусство. В Орле же, думается, возникла обратная связь, и в стопятидесятилетие свое театр должен благодарить город, благодарить судьбу, что возник в таком удивительном месте, и в дни юбилейных торжеств без суеты поразмыслить о том, что же такое *культурные традиции Орла*, что такое дух той литературы и того ощущения себя в жизни, который возник здесь и кругами расходится не только по России, но и по всему цивилизованному миру.

### Люди, которых я видел

Через двадцать лет после войны подвиги обретают судьбы. Год, предшествовавший двадцатилетию победы, был годом, когда через печать, радио, телевидение шли к нам толпы индивидуальностей. Открывались необыкновенные истории. Подробности (как можно больше, как можно документальней) оказывались важны, люди тянулись к ним.

Незадолго до поездки моей в Орел в «Известиях» рассказывалось об очень старом уже человеке в Польше, в годы войны превратившего свой дом в пункт помощи беглецам из фашистских лагерей. Имя его Юзеф Хоецкий. Он и две его дочери ежедневно рисковали жизнью. «Вторично к Юзефу постучали в окно ранней весной 1942 года. Теперь их было двое, Хоецкий сразу узнал гостей — Николай Белоусов и Юрий Лысов. В печь полетели полосатые куртки и деревянные колодки»[[19]](#footnote-20).

Что было дальше, рассказал мне один из здесь названных. Вышло это случайно — в разговоре с директором и артистом Тургеневского театра Николаем Степановичем Белоусовым.

Он оказался одним из тех, кого разыскал писатель Сергей Сергеевич Смирнов, — солдатом и библиотекарем гарнизона Брестской крепости, сражавшимся до конца, раненым, плененным, бежавшим один раз, бежавшим второй раз и третий и в конце концов дошедшим с нашей армией до Берлина.

Не в тот раз, о котором рассказывалось в «Известиях» (тогда их поймали), а в следующий, когда наши уже были в Польше, он, получив от чудных этих людей одежду, кружным путем двинулся навстречу фронту. На вокзале маленького городка взял билет в противоположном фронту направлении на какой-то местный поезд. Ехать от фронта казалось ему естественнее для всяких проверок. {284} Потом он узнал, что если бы взял билет на другой поезд, как он хотел вначале, то попал бы в облаву гестапо, как попали в нее другие беглецы, и был бы расстрелян. Однако и здесь ему пришлось пережить страшный момент.

Вошел немецкий патруль и занялся проверкой пассажиров. Белоусов, стараясь это делать как можно тише и незаметнее, стал пересаживаться с одной лавки на другую, постепенно приближаясь к противоположной двери вагона. Он знал, конечно, что с другой стороны тоже движется патруль, а может быть, стоит в тамбуре. Но выхода не было. По крайней мере там, в противоположной стороне, могла возникнуть какая-нибудь случайность, какая-нибудь непредвиденная возможность. И он пересаживался, стараясь сжиматься и казаться незаметнее. В таких случаях человеку кажется, что он как-то умаляется внешне, и он в самом деле умаляется оттого только, что весь сосредоточен на единственном желании — умалиться.

Он медленно пересаживался, наблюдал, сохраняя между собой и патрулем расстояние, которое все-таки сокращалось. Патруль двигался быстрее. Но Белоусов оказался раньше у желанной двери и спокойно вышел в нее.

В тамбуре спиной к нему и лицом к стеклу двери стоял польский полицейский. Его поставили здесь замыкать с этой стороны вагон. Он никак не реагировал на появление человека, хотя, очевидно, в стекло или краем глаза видел его. Николай Степанович встал рядом. Это не было обдуманным решением. Неизвестно было, что сделает полицейский в следующий момент, но неизвестно было и то, как стал бы он реагировать на попытку перейти в другой вагон. Неизвестно было, открыта ли дверь в другой вагон. Патруль должен был вот‑вот показаться. Белоусов просто встал рядом с польским полицейским, просто встал рядом, а что ему было делать, и какой тут мог быть расчет? Полицейский, не поворачивая головы, взглянул на него и остался в той же позиции. Они стояли плечом к плечу.

Дверь отворилась, и в тамбур вышли немцы. У двери спиной к ним, уткнувшись носами в стекло, стояли две неподвижные фигуры. Ничего не сказав, немцы прошли в следующий вагон.

Рассказ этот невозможно забыть, а ведь так, к слову пришлось… Подумалось, а если поставить эпизод этот в театре. Представьте — без слов, лишь жуткое напряжение. Подойдет патруль, спросит документы, или он выйдет раньше. Обернется полицейский или нет. Делать, что должно, вести себя единственно возможным образом. Трудно сказать — героизм ли это? Но из таких минут складывалось то огромное и бесконечное, что потом было названо победой.

{285} Однако на сцене давалась героика, принятая в наших театрах в 1946 – 1947 годах, и актеру Белоусову — в спектакле «Люди, которых я видел» он играл капитана Громова — было не до минут, а режиссеру Горину не до пауз. На сцене много говорили и очень много стреляли.

Пьеса, написанная в очерковой манере, была наполнена действием до краев. Люди в спектакле должны были слишком часто принимать решения и стремительно их выполнять и слишком редко думать и переживать свою повседневность.

Режиссер не стремился противостоять пьесе, подчеркнуть минуты размышлений, заставить зрителей пережить. Не предложил он актерам произносить ударные места как бы про себя, как бы выношенное, точно бы не предназначенное для посторонних ушей. Не выбрал он и той единственной секунды спектакля, когда герой мог повернуться к зрительному залу, выломиться из спектакля и, как с трибуны, произнести речь. Актеры то и дело говорили в зал, и все, даже самые маленькие, эпизоды заканчивались резко поставленной точкой. Он не стремился сбить ритм пьесы, он подчинялся ему.

Любители спорта знают: когда команда соперника желает подавить ураганным темпом, опытные спортсмены не стараются играть еще быстрее, они действуют по-другому — сбивают навязываемый им темп, используют любую возможность замедлить игру и выбить у соперников их оружие.

Мастера знают, что лишь тогда проявятся их лучшие качества, когда они заиграют в «свою игру», заставят партнеров играть в своем темпе.

Что-то очень похожее происходит в театре. Подчинившись ритму пьесы, отнюдь не составляющему ее достоинства, режиссер представил нам тот тип героического спектакля, который был характерен для театра лет восемнадцать назад. Помните у Охлопкова в 1946 году в «Сталинградской битве» огромная, во всю сцену, карта со стрелами грядущих ударов. Перед картой, на авансцене, генералы. Потом по этим стрелам — тогда это было ошеломляющей новинкой — пошли кадры кинохроники наших наступающих войск.

В таких приемах, с разницей лишь в качестве постановочной техники, поставлены в Орловском театре «Люди, которых я видел». Но запомнилось не то, что громко кричало о себе со сцены, а что жило в спектакле, выбиваясь из его эстетики.

Старый генерал, командир дивизии, тяжело присевший на бруствер, к солдатам. Артист П. Орлов не стремился играть бывалого вояку — его комдив был, скорее, штатским пожилым человеком.

Милая белорусская девушка, телефонистка Люся Петрович (ее играла Е. Иванова), домашняя, уютная, попавшая в невероятно затруднительное для женщины положение. Отец ее будущего ребенка {286} погиб, да и кому скажешь о том, что из солдата надо становиться матерью. Вот и приходится скрывать.

Старый сапер, делавший свое дело с той же дотошностью, с какой у себя в колхозе исполнял слесарную или иную какую работу. Так же просто погибал он, спасая товарища. Артист С. Козлов и этот поворот жизни сапера сумел сыграть тихо и оттого, может быть, особенно ярко. К смертному часу своего героя он уже как-то исподволь создал характер. Только — увы — по воле режиссера пришлось ему произнести речь, стоя на коленях, оборотившись к залу. Пришлось ему это сделать, когда все уже без речей поверили в высоту скромной солдатской смерти.

И капитан Громов, мучившийся изменой жены, приславшей ему «честное» письмо о том, что полюбила другого, не дождалась, уронивший голову на стол, пьющий стакан за стаканом, был достоверней, чем капитан Громов чапаевского склада, офицер, мчавшийся по минам на своей машине. Да, вот так… Переживающий по совсем не военному поводу капитан действовал сильнее, чем капитан, мчащийся по минам. Потому что в первом случае он весь был перед нами, со своей мукой, — крупным планом, и все, что происходило с ним, имело зримую протяженность. А во втором — мчавшийся по минному полю — за сценой. Что он там чувствовал и как вел себя — нам было неведомо. Мы видели лишь, как массовка на сцене (очень простенькая, хилая массовка) «реагировала».

Если поставить на сцене эпизод из жизни артиста Белоусова, когда он, советский солдат, сидит на лавке в польском вагоне и следит — достанет его немецкий патруль или не достанет, но ни самого Белоусова, ни вагона, ни патруля не будет, а будет лишь рассказчик — это и будет канон героического спектакля 1946 года, в котором поставлена пьеса С. С. Смирнова на орловской сцене.

Но я слышал рассказ об этом эпизоде из первых рук, и никакая массовка мне его не заменит.

Много воды утекло с 1946 года, слишком много с тех пор узнали мы из первых рук, чтобы довольствоваться и теперь лишь рассказом о подвигах. Сегодня — время исследования их. Рассказать на сцене можно о миллионах, исследовать — только единицы. Взяв их крупным планом, обнаружив в них личность.

Гром победы требовал пиротехники, сущность победы требует тишины.

### Письмо Б—ву

Дорогой друг, в нарушение правил, я решился прервать заметки о Вашем театре и о Вашем городе и обратиться к Вам с письмом.

Подумалось, а что, если то, ради чего это написало, будет, как {287} говорится, «не понято». Это было бы грустно, потому что, согласитесь, если применить к взаимоотношениям театра и критика известное изречение, в котором больше печали, чем юмора: «Писатель пописывает, читатель почитывает», то вряд ли следует эти взаимоотношения сохранять.

Но мы условились с Вами говорить до конца все, что думаешь.

В общем-то в театре благополучно: есть талантливые актеры, выполняется план и даже получается прибыль. Тонус труппы хороший — это тоже дорогого стоит. Публика театр любит, ходит в него. Труженики театра, а это истинные труженики, заслужили юбилей, и пусть в этом никто не сомневается! Те, кто близко наблюдает работу театра, знают, что его людям никак не «передают», скорее — «недодают»! Так что, если отсчитывать от этой точки, все благополучно.

Но есть другая.

Представьте себе, что в городе Орле достаточно автомашин, и таксопарк и все прочие автохозяйства выполняют план, дают прибыль, водители работают с энтузиазмом, получают вымпелы, и пассажиры довольны. Есть только одно обстоятельство — в городе до сих пор ездят на «Победах». Нет ни одной «Волги». Иногда, правда, доходят до горожан слухи, что в Москве и в других местах ездят на каких-то «Волгах», а некоторые даже видели эти машины, да иногда пролетают по трассе иностранные лакированные незнакомцы. Тем не менее в городе господствует мнение, что «нам‑де и на “Победах” хорошо, пусть они себе там выдумывают разные “Волги”!».

Фантастическая картина, что и говорить. Тем не менее что-то похожее, как мне кажется, происходит с Орловским театром.

Помните, когда мы шли на сдачу спектакля «Сады цветут» (Вы еще говорили: «не показательно…», «для гастролей по области, для колхозов…», «одна из трех бригад…», «занят, кто остался от первых двух…»), Вы сетовали, что художник оформил спектакль слишком условно, «нереалистично», съездил-де в Москву, насмотрелся там и…

То, что мы увидели, было постыдно — давайте уж называть вещи своими именами! Неловко было смотреть на это, неловко об этом говорить. Как будто мы все вместе делали какое-то неприличное, недостойное взрослых людей дело, и надо было его сделать как можно быстрее и тише, сбыть с рук и заняться чем-то нормальным.

Неприличие же состояло в том, что пьеса была редкостно примитивной. И в том, что будущий зритель молчаливо предполагался таким же примитивным, способным воспринимать лишь глупенькие «комедии положений». А зритель этот был тот самый, на которого с надеждой смотрит сейчас страна, кто снабдит ее хлебом насущным. Правда же заключалась в том, что давно следовало восстать {288} против этой устарелой, «компанейской» системы «обслуживания» (как чуждо само это слово искусству!), которая унижает и театр и зрителя.

Но возвратимся к художнику.

Ну чего он мог там, в этой «зловредной» Москве, насмотреться! Да, в ряде московских театров работают интересные, современные художники. Но современность их не в том, что они делают какие-то условные декорации вместо реалистических, а в том, что сам подход их (и, разумеется, постановщиков спектаклей) к декорациям, к их назначению, само представление о том, *как* воздействуют сегодня декорации на зрителя, как небо от земли отличается от представления, существующего у вас в театре! Между ними дистанция в двадцать лет.

Помните, один из художников показывал нам эскизы к постановке «Дворянского гнезда». Это были неплохо сделанные акварелью этакие «среднетургеневские» эскизы. Их могли бы сделать в любом областном театре. Знаете, есть такой стиль «под Тургенева». Ничего своего, орловского! Точно и не существует в Орле «дворянского гнезда», точно и нет на свете парка в Спасском-Лутовинове, которым нельзя надышаться, на который нельзя насмотреться! А главное, точно и не может существовать взгляда на тургеневских героев, отличного от того, который существовал двадцать или сорок лет назад.

Можно вообразить, как сделали бы у Вас к премьере такие декорации, и публика стала бы аплодировать, как аплодирует она художнику в последней картине «Грушеньки». Но ведь публика потому будет аплодировать, что театр держит ее в убеждении, что цель декорации — создать иллюзию настоящей травы или листвы. Но ведь это не *прошлое*, это старина-матушка!

Говорят — публике нравится. (Верю — Вы к этому запрещенному приему не прибегнете!) Публике нравилось и на «Победах» ездить. Но… разонравилось!

Еще об одном предмете хочу сказать. (Я понимаю, конечно, в какую деликатную сферу вторгаюсь.) В театральном организме происходит неизбежное равнение на самую сильную фигуру, на самый сильный характер. Мне кажется очень важным, чтобы в театре существовала уверенная, культурная и целеустремленная режиссура, которая не подстраивалась бы под манеру игры одного-двух ведущих актеров, в том числе под такую определенную манеру, как Ваша, но действительно *вела* бы театр.

Пока же он склоняется к слишком прямолинейной игре, к слишком частой апелляции к публике, к непременной внешней яркости. Пока со сцены Вашей смотрит крепкое лицо областного театра. Не *Орловского* областного — а вообще *областного*… А так хочется, чтобы стал он Орловским!

{289} Что-то есть страшноватое в самой налаженности театрального дела, в ритмичном течении жизни — двадцать шесть точек… десять премьер… полторы тысячи… сто выездов. (У каждого возникает своя ритмичность!) И так не хочется, чтобы в театре у вас возникли настроения, с которыми приходилось встречаться в иных местах, вроде такой, например, цепочки: мы дело делаем, а там, в столицах, с жиру бесятся, мы академий не кончали и потакать всяким там течениям-направлениям не станем. Мы реализм защищаем, а они там не прочь и в формализм поиграть.

Страшное это дело — устоявшийся ритм жизни.

А может быть, все к черту, а? Может быть, поломать все это? Предлагается десять премьер в год? Но почему не шесть, если вы и на шести проживете? Может быть, взять да и войти с ходатайством? Почему двадцать шесть, а не шестьдесят репетиций и три месяца готовить спектакль? Почему не взять какую-нибудь трижды рискованную пьесу? Почему не пригласить хоть на неделю, хоть на три дня в театр одного из тех, кто каждый день идет в неизвестное и потому держит знамя театра?

Может быть, так, а?

Ваш *А. С*.

### В юбилейную ночь

Парижский театр «Ателье» привез в Москву «Месяц в деревне».

«Правда» опубликовала фотографию французских Ракитина и Натальи Петровны. Можно представить по ней, как свободно чувствуют себя в тургеневских ролях Жак Франсуа и Дельфин Сейриг, и увидеть, с каким вкусом и пониманием эпохи они одеты. Представление об игре подтверждает и автор статьи, актриса, искушенная в Тургеневе, — Софья Гиацинтова.

«Его обаяние (это о Жаке Франсуа. — *А. С.*), остроумие, утонченность мысли, правдивость русского интеллигента выражено с такой естественностью, будто он совсем “ничего не играет”. Но кто из нас не знает, что вот это самое умение якобы без всяких усилий, “ничего не делая”, воссоздать на сцене сложнейшую “жизнь человеческого духа” и есть самое трудное (и самое прекрасное!) в работе актера».

Со стенда Тургеневского музея в Орле тонко улыбается другой Ракитин, знаменитый английский актер Майкл Редгрейв. Портрет его напротив Джона Рида, считавшего Тургенева одним из своих учителей.

То, что Тургенев вслед за Чеховым сегодня репертуарный драматург для лучших зарубежных театров, отражает новый интерес к русской классической литературе, столь заметный в духовном {290} обиходе человека Запада. Она притягивает его напряженностью своих исканий в глубинах человеческой души, конечной верой в цельность личности, истовостью в защите ее достоинства.

Когда этому человеку угрожает стандартизация и обесценение его «я» всякого рода глобальными концепциями человеческого ничтожества перед лицом атомной неизбежности, тогда все, что есть в мире мыслящего, обращается к русской литературе. Ибо нет другой литературы, которая с такой поэтичностью и с таким самоистязанием поднимала бы человеческую личность, утверждала бы ее как единственную меру в определении истинности любых концепций…

Перечислите вновь, назовите только орловцев, принадлежащих России: Тургенев, Тютчев, Апухтин, Грановский, Писарев, Лесков, Бунин, Андреев, Пришвин… В воображении тотчас же встанут сотни созданных ими людей. И что ни человек, то личность, тип. Не вообще — чудак, герой, праведник, мечтатель, подвижник, философ или тот, в ком всего этого намешано, как в лесковском Головане, очарованном странствиями среди людей, а неповторимый герой — индивидуальность, судьба. И еще причудливость, сказочность, мозаика контрастных и странных черт. И такой неотступный интерес художника к самой этой странности, что точно в ней-то и думал он уловить принадлежащее лишь этой личности. «Странность» — категория особая в русской классической литературе, она признак индивидуальности, ее мета, — («Я странен! А не странен кто ж?») При изощренной культуре личности, а точнее сказать — благодаря ей, какая, однако же, связь с передовой общественностью, с гражданскими течениями, порой еще только грядущими в отдалении.

Деликатное внимание к личности человека, к его духовной жизни, умение «писать» человека на сцене, создавая почти неуловимую цепочку его душевных движений. Отвращение к крикливости, но любовь к раздумью, к тонким сочетаниям характеров — не в этом ли традиции «Орловского гнезда»? Не о них ли помнить, не ими ли жить тем, кто выходит сегодня на тургеневскую сцену!

И мечтается тургеневский театр… Воображение рисует картины. Театралы передают друг другу, образуя столь необходимую театру молву: если вы хотите посмотреть настоящего Тургенева, настоящего Лескова, поезжайте в Орел. Это гнездо русской классики. Ах, какая там Лиза! Какая там Верочка! А «Леди Макбет Мценского уезда»! Нет, вы больше нигде этого не увидите! «Ателье» — это хорошо, но что-то есть неповторимое в самой атмосфере орловских спектаклей. Это, как песня, на одном дыхании, как парк тургеневский в Спасском. Что-то в этом удивительно русское, интеллигентное, тонкое. Нет, что ни говорите, а там, в Орле, понимают в этих людях что-то такое, что в другом месте все-таки до конца понять нельзя. Что ни говорите — сердцевина России. Непременно поезжайте. {291} Там идут все пьесы Тургенева и «Дворянское гнездо». Знаете, у них актеры как большой чести удостаиваются права играть в этом спектакле, он у них как первое причастие, нет, право же!..

Вы увидите там Бунина. Орловцы первыми сумели инсценировать его. «Жизнь Арсеньева», «Митину любовь», удивительно!

А Леонид Андреев… Они поставили «К звездам», и вообразите, получилось очень современно, он зазвучал у них как русский Ибсен, протестующий против индивидуализма, против «сверхчеловека». И они, представьте себе, доказали, что Андреев может читаться вовсе не как декадент. Поезжайте обязательно!

У них и современные пьесы звучат как-то особо, у них человек выглядит более тонко, не так громко, они стараются все сказать через характеры, а характеры у них сложные, интересные.

Да, классика — камертон орловцев, и, заметьте, они не всякую современную пьесу возьмут. У них пошлость, дешевка не пройдет! Особенно чутки они к языку, на псевдонародный говорок или на «юмор», вроде «вот я тебя сейчас шлепну пониже спины!» — их не купишь. Не та сцена, не те стены. Непременно поезжайте! А если не можете сейчас поехать, подождите — раз в два года они привозят свои классические спектакли в Москву, уж тогда театралы столичные их осаждают…

И побежит молва эта далеко, как трасса, что проходит через Орел, по которой катятся машины с номерами всей Европы.

После юбилейного дня наступает юбилейная ночь. И каждый из юбиляров остается один. И ничтожными кажутся судороги собственного самолюбия, возникающие при сопоставлении себя с другими, о которых сказали больше, уходит «текучка», что днем держит так цепко: репетиция — спектакль — репетиция — выезд — шефский — читка.

Возникает один только вопрос — куда уходят дни? Каково твое искусство, что дает оно людям?

Может быть, в эту ночь видится орловцам театр…

## Невский проспект, 1963

Памяти Ю. Юзовского

Семнадцатого мая поезд из Москвы пришел в десять вечера. Но, когда подъезжали, белый свет на западе поразил всех в вагоне силой, неестественной для последних минут дня. Неподвижная эмалевая белизна настойчиво стояла в небе.

В первые дни казалось — просто удлиняется вечер. Потом понял: {292} белые ночи надвигаются с обеих сторон, уменьшая черную, и утренняя заря вот‑вот перехватит свет у вечерней. Оказывается, строка: «И не пуская тьму ночную на золотые небеса, одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса» — не поэтическая вольность, но формула совершенной точности. Когда начинают объяснять, как и зачем это написано, пропадают смысл и поэзия. А так смотришь — и ясно: не пуская тьму, просто — не пуская тьму!..

### 1

В вагоне электрички едет Смоктуновский. В мятой ковбойке и в старых спортивных брюках. Оброс рыжей щетиной. И все смеется. У него выбрита челка, исчезли залысины и лицо сделалось шире, и улыбка тоже. Так нужно для грима Гамлета. И все смеется. Полная женщина смотрит на него, тоже смеется.

— Смешной я парень, да? — вдруг спрашивает Смоктуновский.

— Да нет, — говорит, радуясь, женщина, — я вас все на экране вижу, а так — хорошо…

Смоктуновский показывает этюд: двое шахматистов играют в карманные шахматы, суетятся, думают, переживают и что-то там двигают у себя под носом. Потом он замечает у дверей девчонок. Одна хохочет, заливается до колик. Он показывает девчонку. Как накапливается в девчонке смех, как она подходит к тому моменту, когда вот‑вот «запустится». Ну уж кажется невозможно — полон рот смеха, ну, и… он взмахивает рукой, а там у двери, словно по этому знаку, девчонка «запускается». Любопытно, что Смоктуновского совсем не увлекало показывать сам смех, он изображал накопление смеха, а потом взмах руки, и там у двери — ха‑ха‑ха!

Потом он вспоминал о посещении психиатрической больницы. Это было давно, когда он готовил роль князя Мышкина. Впечатление осталось сильное. Он быстро и серьезно показал двух душевнобольных, из которых один с пугающей точностью парировал вопросы врачей. Его глаза забыть трудно. Слишком внимательные, слишком нормальные. Болезнь выражалась лишь в одном пункте его поведения, во всех остальных он был здоров. И снова Смоктуновский не показал этого пункта. Он изображал нормального человека, а этот невысказанный пункт болезни был словно отпечатан на его лице. Обостренно и естественно отвечал больной на вопросы о литературе. Он имел преимущество перед врачами в своей безответственности, он ждал их вопросов, чтобы нанести удар. Потом Смоктуновский рассказал, в чем состоял этот пункт, но мог бы и не рассказывать…

Разговор переменился. Он вспоминал о театре, который давно оставил, воображал, как сыграет Чацкого.

— В нем должны быть три вещи. Талант, знаете, огромный талант. {293} Такой талант, что он еще только на улицу выбегает, а все уже спрашивают: кто это, кто это? А это Клиберн, понимаете? Еще никто не знает, что это Клиберн, его еще нет, но все видят, что это необычное. Мир здесь, а он там, понимаете?

Второе — любовь. Сумасшедшая любовь! Он спешил к России и к Софье в равной мере, он весь дрожит от любви. На Софью должно обрушиться такое огромное, что все в ней содрогнется. Она уступает, идет навстречу, потому что это огромное.

И третье — ум. Гигантский ум. Ум, позволяющий язвить, не теряя доброты.

Говоря это, он вспыхнул, и короткий крик его пронзил меня точно рапира. (Неловко писать — «точно рапира», — слишком красиво, но что делать — точно рапира!)

Года полтора назад Смоктуновский рассказывал о Гамлете — Лоренсе Оливье. Он только что посмотрел фильм знаменитого английского актера и, возбужденный, встревоженный, бегал по комнате, желая скорее освободиться от своего потрясения и крича, что так ему никогда не сыграть и что неизвестно, зачем ему после этого сниматься. Наконец он освободился единственным для него способом, показав нам, бывшим в комнате трем людям, как играл Оливье. Никогда не видел подобного актерского показа. Два, а может, три часа такого сжигания себя, что страшно делалось за него. Но это «страшно» пришло потом, а тогда мы не смели двинуться. Когда он дошел до поединка, то воображаемым Лаэртом случайно оказался я, и был ли то гипноз, но с ужасом и болью я почувствовал, как рапира входит в меня, когда с задавленным криком он сделал свой выпад. Глаза его были белы, лицо страшно.

Он хотел показать, что поединок — бой. Не внешнюю деталь переживаний, но само переживание, страсть, экстаз, и что нельзя фехтовать так нищенски убого, как это делают наши актеры в испанских спектаклях и в самом «Гамлете», когда две‑три заученные позиции и боязнь самого оружия обескровливают все.

И Чацкий в его воображении стал походить на Гамлета крупностью главных черт. Любовь, от которой он дрожит. Ум, позволяющий язвить, *не теряя доброты* (это самое важное — в обыденном характере такое несоединимо). А талант? Но ведь и о самом принце можно сказать: «он человек был» в том значении, в каком это приложимо, например, к Пушкину.

А Клиберн вспомнился ему, наверно, по сходству с Моцартом, которого он сыграл в фильме…

Тогда еще не вышел фильм, и он рассказал нам, как проигрывает его «гуляка праздный» те «Две, три мысли», что нес показать Сальери. Талант — это необычно! Моцарт бочком садится за инструмент, левая рука его на крышке клавесина, правой начинает наигрывать. И все оглядывается. Там, сзади, в кресле, смотрит в {294} затылок Сальери. Моцарт знает цену «двум, трем мыслям» — совсем не пустячок принес он. Моцарту надо проверить, какое впечатление они произведут. Наигрывает медленную часть на высоких нотах и хитро посматривает на Сальери: ну, как тебе? Ах, не очень! А вот сейчас? И озорничает как ребенок, посматривая смеющимися глазами — то ли еще будет, сейчас, сейчас! (давно снята с крышки левая рука.) И вдруг гром аккорда на мрачных низах. Но тут уж не до Сальери. Печальные, трагические глаза его. Потом Моцарт оборачивается к другу: ну как? Но этого спрашивать не надо, — обернувшись, он увидел потрясенное лицо, и Пушкин, понимая тончайше душевное состояние обоих, не дает Моцарту реплики. Моцарт молчит, ждет. Заговаривает Сальери: «Ты с этим шел…» Но верный себе поэт опускает ремарки, которые, вероятно, вписал бы иной драматург: «окончив играть, Моцарт молчит» или «потрясен» — перед репликой Сальери. Смоктуновский играет здесь все не написанные Пушкиным ремарки, все его умолчания.

В Ленинграде, посмотрев фильм «Моцарт и Сальери», я вспомнил его рассказ.

Талант — это необычно! А вот как бывает обычно. Присутствовавший на съемке композитор, увидя, как артист присел к инструменту, возмутился:

— Так нельзя! Так не может быть! Это профанация, так не играют, я сам музыкант, композитор!

— Но вы не Моцарт, — сказал режиссер.

И Моцарт присел за клавесин так, как он присел.

### 2

Она выбежала на трибуну и поначалу даже понравилась. Молодая женщина, врач. Потом она стала говорить и одновременно любоваться собой. Она произносила как бы две речи, и вторая, бессловесная, звучала примерно так: конечно, все счастливы смотреть на мою улыбку, и уж конечно все счастливы слушать меня! А как я хорошо говорю, а как хорошо разбираюсь в искусстве! И эта вторая речь выходила у нее так естественно и искренно, что и злости-то к ней не возникало. На нас изливалось обезоруживающее обаяние ограниченности, так хорошо показанное Толстым в Берге. «Эта пьеса, — говорила она, воркуя, — рассказывает о последствиях культа личности, этой теме очень много произведений сейчас посвящается, даже слишком много, но, может быть, так надо? Ну не знаю, мне кажется, уже пора бы и прекратить».

Потом она говорит о спектакле: «Темп и ритм постановки хорошие, но темпа и ритма больничной жизни нет. Хорошо, что темп постановки есть, но плохо, что темпа больницы нет», И много раз повторяет это — «темп» и «ритм». И все никак не может решить, {295} что же все-таки предпочесть ей, чтобы было интересно смотреть или чтоб походило на больницу (а во второй, бессловесной ее речи возникает дилемма: если, чтоб «интересно смотреть», то тогда где же я поучу их, где же обнаружу мое превосходство?). Но ее молодой, здоровый натурализм побеждает. Публичные сомнения кончаются, она решает учить: «Скажем, укол в ягодицу Прозорову. Ну, что ему могут колоть после аппендицита? Пантопон или пенициллин, всего полтора кубика. А на сцене сестра выпускает из шприца струю высотой в полтора метра. Неправильно!»

О, дай ей только волю, она и памятники разрешала бы ставить лишь в натуральный человеческий рост, и ягодицы на картинах измеряла бы!

Она торжествует, радуется и в совершенном восторге зачитывает длинный список профессиональных замечаний. И халат не сестринский, и аппаратура для операций на сердце не та — так оперировали во времена Пирогова, — и больные (согласно перечню болезней, данных в пьесе) после операции ведут себя не так. Подай ей клиническую картину, да и только. Одним словом, «композиторы так не сидят!» А из улыбающегося рта ее вылетают такие фразы: «Новиков — Копелян — основа идеологической нагрузки пьесы». Грустно.

Но слово берет старый врач, кандидат медицины, и защищает искусство. Лет под шестьдесят, с превосходнейшим языком и выговором коренного ленинградца, спокойный и мягкий. (Язык коренных ленинградцев до сих пор ассоциируется у меня с ласковым словом «вставочка», которое до войны многие из них употребляли вместо московского «ручка».) Старый доктор рассказывает о письме врачей одной дальней больницы, напечатанном в газете всего три дня назад. В этом письме они жаловались на сановного хама, оскорблявшего сестер, врачей, всех, кто попадал под руку, и непременно желавшего сверхперсонального лечения своей далеко не персональной болезни.

— Как видите, это неисчерпано, — сказал старый ленинградец, рассердившийся еще и оттого, что нравственный долг искусства оказался недоступным не кому-нибудь, а врачу. Он деликатен, но гневен по отношению к женщине, так легкомысленно порхнувшей по одной из гражданственнейших тем времени. — Конечно, — говорит он, — это слишком откровенно. В пьесе Прозоров подает себя на блюдечке. Если бы Прозоровы подавали себя так в жизни, с ними легко было бы бороться. Но Прозорову противостоят в спектакле люди! — восклицает он. — И то, как театр показал людей, — его заслуга, потому что одна из самых главных проблем современной литературы — проблема хорошего человека!

Молодая женщина, почувствовав себя центром нелестного внимания, кричит с места: «Отчего это вы все ко мне адресуетесь?» {296} Старый доктор на трибуне замолкает, недоуменно поднимает брови и слегка разводит руками. (Вы понимаете, — говорит его немая речь, — тут уж ничем не поможешь, тут дефект воспитания, и тратить слова бессмысленно.) Он пережидает реплику и продолжает. Он становится афористичным, иронизируя над профессиональным пылом молодого коллеги. Сообщает, что первая операция на сердце состоялась лишь в 1912 году, через тридцать один год после смерти Пирогова, и спокойно поясняет, что не больница — главное в искусстве. Очень, очень хороший доктор!

Много лет я хожу по зрительским конференциям. Разные они вызывают чувства. Досаду на одних и тех же примелькавшихся ораторов и счастливую гордость за людей (не люблю, когда их называют простыми) разных профессий, искренних и бескорыстных. Они-то вдруг и скажут легко все, над чем ты мучаешься из-за сложных сплетений профессиональных отношений, этических норм, относительности понятий. И вновь утвердят тебя в мысли, что искусство должно работать на умного, любящего его зрителя, понимающего и желающего понять. За эти минуты счастливого удовлетворения многое простишь зрительским конференциям, — и непременное проявление распространенной у нас «болезни трибуны» и другого рода недуг, когда оратор, оказывается, не слышал никого из выступающих перед ним.

Конференция — еще не мнение всех зрителей, так же как письма в редакцию — еще не голос народа. Конференция — легкий резонанс, эхо того, чем жил зритель на спектакле. Оно может звучать громче и тише, но при некоторой привычке его услышишь всегда.

Ленинградская аудитория, обсуждавшая спектакль «Палата», хорошо прошедший на сцене Большого драматического театра, спокойна, интеллигентна, проницательна. Состав ее интересен. Женщины научные работники и работники заводов. Совсем молоденький инженер, сказавший — «я выступаю от своего имени, а не от имени народа». Старые люди. Пожилой, худой, гибкий человек с черной эспаньолкой, в очках и в берете, вида сугубо штатского, и офицеры в морской форме (Ленинград — порт).

Спектакль приняли. Если собрать все, что говорилось, получится не столь обширная и глубокая, но верная оценка игры актеров, труда режиссера и художника. Разошлись по поводу музыки. Одним она показалась «сумбурным набором резких звуков», другим «хорошей современной музыкой, поддерживающей настроение спектакля».

А в самом конце появилась на трибуне грузная женщина, инженер. Подумал: ничего-то интересного не скажет. (Вероятно оттого, что этот тип женщин, непременный на конференциях, соединился накрепко с образом шумливой энтузиастки, собирательницы «чужих суждений и вестей».)

К счастью, внешность обманчива. Вот что она сказала: «А о {297} самой пьесе почему никто не говорит? Меня не устраивает ее интеллектуальный уровень, отсутствие глубоких мыслей и хорошего текста. На спектакле мне казалось, что там ничего нет, ну ничего нет! Вчитайтесь в монолог Новикова — бестактность и все. Копелян — актер, углубляющий текст, а в этом спектакле он мне не очень понравился. Думаю — почему? Прочла — да ему и углублять нечего! Громадные паузы были оправданы, если бы актер произносил глубокие мысли…»

Она права. Глубокие мысли… Но что это такое?

В последние годы эти слова так часто повторяются в отношении к драматургии, что, право же, кажется, нет ничего легче, чем глубокие мысли, и непонятно, почему авторы пьес не набивают ими все действия своих сочинений. От частого употребления этих слов смысл их стерся и оказался в повседневном ряду стерильной ясности понятий. «Хорошая погода», «белый снег», «ясный день», «глубокие мысли», — не правда ли, несет, как по накатанной лыжне под гору! Говорят, один из прославленных в мире ученых, умирая, сказал удовлетворенно, что ему удалось оставить человечеству одну-две новые мысли. Какая дистанция стоимости!

Глубокая мысль — новая мысль.

Нельзя бесконечным повторением пусть не тускнеющих от повторения истин захватить зрителя. Он скучает от пьес — постскриптумов событий, или, что печальнее, повторения иных жанров литературы или газетной публицистики. Думаю об этом, слушая полную женщину на трибуне. Потом возвращаюсь к нашей относительности понятий и привожу себе все аргументы за пьесу. Побуждения автора «Палаты» благородны. Разве не так? В ней нет и тени спекулятивности, и потому появление ее в репертуаре театров дело хорошее. А уж если сравнить ее с иными пьесами, трактующими ту же тему, то и говорить не приходится.

И вот встает инженер, пожилая женщина, рядовой инженер, простой инженер, — назовите ее как хотите — и говорит: меня не устраивает интеллектуальный уровень. За паузами не следует откровений!

### 3

Когда собравшиеся поднялись с мест и, довольные обсуждением, стали расходиться, в последнем ряду встал со стула человек и, дождавшись, когда по проходу пойдет режиссер «Палаты» Георгий Александрович Товстоногов, остановил его. Человек был одет в серый костюм — не слишком модный. Это был хорошо сшитый, ладный, никакой костюм. Глаза у человека были светлые. Не серые или голубые, а просто светлые, никакие глаза. Назвать его лицо тупым или плоским ни в коем случае было нельзя. Но на нем не располагалось {298} ни одной детали, которую можно было бы считать определяющей. Это было спокойное, уравновешенное, никакое лицо. Когда он заговорил, голос его прозвучал отчетливо, но отнюдь не металлом. Нельзя также назвать его баритоном, тенором, басом или каким-либо иным, составленным из оттенков названных. Это был спокойный, доброжелательный, никакой голос.

Он улыбнулся и представился Товстоногову: — Прозоров!

Прозоров. А все-таки, Георгий Александрович, надо бы вам поправить Полицеймако. Надо смягчить, уж очень он обобщает.

Товстоногов. Что обобщает?

Прозоров. Это, конечно, правильно, артист-то он сильный, но ведь могут подумать, что у нас все хозяйственные работники такие. А ведь он не просто хозяйственный работник, он, по-моему, руководит в промышленности, ведь так, кажется. Он занимает крупный пост, за ним в конце постановки персональная машина приезжает, так что, знаете…

Товстоногов. Ну так что ж? Обобщать можно не выше?.. (Он показывает сантиметров на тридцать от пола.)

Прозоров. Нет, но все-таки. Вот и товарищ один из Совнархоза при мне обижался, что так показывают работников Совнархоза. Надо показывать хороших работников Совнархозов, хороших хозяйственников, а то ведь один отрицательный персонаж, и тот хозяйственник.

Товстоногов. Но дело не в должности, а в образе человека. Он носитель зла, уходящего, тех пороков, которые были характерны для некоторых руководителей в недавний период, да и сейчас еще встречаются.

Прозоров. Да, встречаются даже и среди партийных работников, но надо показать и хороших. Я, например, спокойно смотрю спектакли, где есть отрицательные ученые, меня тут ничего не тревожит, а плохих хозяйственников — как-то неудобно. А почему? А потому что я знаю, что есть спектакли и с хорошими учеными, а хозяйственники…

Товстоногов. Но поймите — в одной пьесе нельзя показать все и всех. В этой пьесе Прозорова ненавидят наши обычные люди. Они-то ведь и строят, они-то ведь и думают, как лучше жить и работать, — и в этом оптимистический смысл пьесы. А помните «Фронт» Корнейчука. Там командующий фронтом — отрицательный! И это во время войны было сделано и стало классикой. А знаете, как генералы многие протестовали, о…

Прозоров. Да, я знаю «Фронт» Корнейчука, но ваш Прозоров какой-то неконкретный, какой-то обобщенный.

Товстоногов. Раз человек вышел на сцену — он уже обобщение, — назовем ли мы его должность или нет. В газетном фельетоне говорится, что Иван Иванович Иванов — жулик, — и это конкретно, {299} но если мы под этой фамилией выведем его на сцену, он уже обобщение, это закон жанра, закон искусства, поймите! А то, что вы предлагаете, — это ведомственный подход к искусству. Если мы вдруг покажем плохого пожарника, все пожарники тут же предъявят претензию, потому что они не видели хороших.

Прозоров. Я не разбираю спектакль, я не специалист, это пусть специалисты разбирают. Я потому говорю, что у нас есть группа зрителей, правда, небольшая, отдельные единицы, которые считают, что все директора назначены по знакомству, а у нас знаете какие директора, это большие люди, это… а эта группа людей влияет и на других.

Товстоногов. Так что ж, мы должны ориентироваться на эту группу?

Прозоров. Нет, конечно, но можно все-таки, вы понимаете, так, чтобы было и обобщенно и конкретно. Мы-то, старые ленинградцы, знаем, как кто выглядит, кто какой пост занимает. Вы назовете его как там по пьесе, а мы будем знать, на кого он конкретно похож, кого драматург вывел.

Товстоногов. Но зал-то все равно не будет знать, для зрителей-то он все равно будет обобщением!

Прозоров. Да, конечно, но можно все-таки, чтоб было и обобщение и конкретно, я не с профессиональной стороны говорю, это пусть специалисты разбирают, я… Однако мне, к сожалению, пора, я надеюсь, что мы еще продолжим этот разговор.

Товстоногов. Разумеется!

И Прозоров, не торопясь, удалился по опустевшему проходу.

Тут как у Твардовского, «ни убавить, ни прибавить». Жаль, что старый доктор, считавший, что Прозоровы не подают себя на блюдечке, и его оппонент, молодая женщина, полагавшая, что «пора и кончить», не слышали этого разговора. Жаль, не слышал его и автор «Палаты». В противном случае он, вероятно, объяснил бы в своей пьесе, почему такой разговор возможен и за пределами больничной палаты (и отнюдь не один на один). И это объяснение, разумеется, в образной, художественной форме вдруг и обеспечило бы тот интеллектуальный уровень, которого не хватало в его пьесе пожилой женщине, инженеру…

### 4

В Большом драматическом театре лекция. Актерам говорят об эстетике. Пробираюсь по сводчатым галереям едва освещенных фойе, спускаюсь и поднимаюсь по хитро пересекающимся лестницам и с трудом нахожу нужную комнату. Открываю дверь, на цыпочках — лекция уже началась — схожу по каменным ступенькам и замираю у стены. Лектор говорит степенно, порой интересные и {300} смелые мысли, порой банальные. Вот, например, интересные — об интуиции и сознании в искусстве, или о том, что надо уметь делать различие между анализом и самим творчеством, потому что анализ неизбежно нарушает ту диалектическую непрерывность процесса, которая и составляет суть творчества.

Очень важно, очень интересно! Значит, надо делать всегда поправку, производить в уме смещение, допуск, как говорят в технике. Или: «Искусство не знает единственных решений!» Или вот о том, что форма — вокруг нас и что сама по себе она может быть красива и нравиться — тоже очень интересно. Актеры и актрисы всякий раз оживляются, когда он говорит что-нибудь такое. Они на него смотрят профессионально. Я вижу это. Он для них еще и «человек на сцене», он показывает, как режиссер.

Когда он вспоминает случаи из жизни, размышляет, рассуждает, он интересен, человечен. Как переходит к формулам, тускнеет, становится опасливым. Мне кажется даже, что он озирается по сторонам. Старается подстраховать фразу разъяснениями-подпорками, опасаясь, видимо, что кто-нибудь не так поймет, недопоймет и переиначит. И он еще раз подстраховывает свои объяснения новыми объяснениями, а те еще новыми. Он становится болтливым и скучным. Вероятно, от такой болезненной привычки подстраховывать свои мысли рождается безудержная разговорность многих пьес.

Вот он заметил, что произнес несуразное: «цветовая гамма тоже может радовать человека и потому опасна». Радость может быть опасна — договорился! Потом он возвращается на землю и вновь умен и значителен.

Ну зачем же он так, — думаю, а может быть, просто боится? Мне ведь рассказывали случай — здесь же, в Ленинграде, в одном из театров, после такой же лекции, две актрисы, да к тому же еще чуть ли не члены месткома, побежали жаловаться: лектор-де защищает абстракционистов! Хорошо, что секретарь райкома, умная женщина, сказала им, что дело это непростое и, наверно, они не очень-то хорошо поняли, во всяком случае бегать в райком с жалобой не надо!

Поразительное дело! На сцене идут пьесы, где не как-нибудь, не обиняками, а прямо говорится, что совесть есть совесть и нет у нее иного толкования, где рассказывается о муках, что принесла людям подозрительность, возведенная в норму жизни. В этих пьесах могут играть те самые актрисы. Но, уходя со сцены, где только что проговорили верные и хорошие слова, они привычно погружаются в свой мир уязвленных самолюбий и корысти. И все это от малой одаренности, даже не художнической, от малой человеческой одаренности, от того, что другие выше и талантливее и жизнь в искусстве у них складывается лучше. О, сколько еще крошечных Сальери {301} сидит в гримуборных, и сколько из них свою творческую немощь стараются возместить усердием в заседаниях, и все лишь для того, чтобы иногда испытывать горькое удовлетворение — мешать жить и работать другим.

Только что лектор сказал: малоодаренному человеку легче в искусстве, чем талантливому. Первый лепит образ из соображений, то есть умозрительно, у второго, хотя ему и кажется, что он выполнил указания режиссера или еще чьи-нибудь, все-таки получается свое, и должно получиться свое!

Тоже очень, очень верно… И, продолжая думать о тех двух актрисах, вспоминаю слова Алексея Дмитриевича Попова: «Нельзя из малоодаренных людей делать влиятельные фигуры в искусстве». Ох, нельзя!

### 5

Выхожу из дворца искусств. Невский. Поздний вечер, но добела солнечный день. Солнце высоко, высоко. Жарко. Спокойно плывет толпа. Молодые и старые опоясались разноцветными, пластмассовыми обручами хула-хуп — где-то их «выбросили». Зеленые, красные, синие кольца, в одиночку и стаями. На другой стороне на сквере перед «Александринкой» бронзовая Екатерина, ее поддерживают и Державин и Суворов, а за ней Театр имени Пушкина; а за театром она, улица Зодчего Росси;

Сколько о ней написано! И как происходит такое? Триумфальная, казалось бы, государственная, бело-желтая архитектура — те же каноны и цвета, что и приземистые здания казарм и манежей, а вызывает радость и торжество.

Пройдите ее до конца, постойте на краю сквера, возле моста через Фонтанку, посмотрите на задний фасад театра, на «замок» улицы. Ее асфальт местами в свежих лужах и оттого кажется особенно свежим и чистым, боковые корпуса наклонились чуть-чуть козырьками карнизов. Они стоят основательно и легко, помнят о других и преисполнены уверенности. За ними физически можно ощутить строителя.

*Его* чувство собственного достоинства, *его* внутреннюю свободу и гордое сознание, что он принадлежит к племени творцов.

То, что сделал Росси, — подобно акту родов. Есть человек и есть природа. Человек остается наедине с природой, сливается с ней, сообразуется с ее законами, отвечает перед ней. Тогда ему не важно, что в этих дворцах поселятся позеры с выгнутыми шеями и петушиной походкой и что, вышагивая по гулким анфиладам, они каждым шагом будут подчинять дворец, считая себя его главной принадлежностью. Дворцу это безразлично — он-то живет и в своем дне, и в своем веке, без натуги и петушиной претензии разговаривает {302} с веком минувшим и веком будущим, первому не кланяясь, перед вторым не заискивая.

Так говорит давно ушедший Зодчий своей улицей, своим театром, своим Михайловским дворцом, своим Главным штабом. И в каком бы возрасте, в каком бы состоянии вы ни пришли к нему, он говорит с вами о временном и вечном — так много у него за душой.

### 6

Из подъезда Хореографического училища выбежала девочка лет тринадцати и понеслась вдоль стены к Пушкинскому театру, догонять подружек. Ее бег выдавал балетную ученицу. Она бежала правым плечом вперед, откинув голову и выбрасывая колени. Так уносятся со сцены балерины. Они подходили друг другу — бегущая девочка и сопровождавшая ее стена. Секунда — и, как написали бы в прошлом веке, видение исчезло.

В Ленинграде влечет к классическим цитатам. Сущая болезнь приезжих. Наступает момент, когда хочется убить всякого, кто в твоем присутствии, посмотрев на памятник работы Фальконе, скажет: «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» Или, проходи мимо дома, что против Адмиралтейского сквера, и взглянув на его подъезд, произнесет: «С подъятой лапой, как живые, стоят два льва сторожевые». Или еще что-нибудь этакое.

Сил никаких нет! Однако же, прожив в Ленинграде достаточное время без командировочной спешки, начинаешь понимать, что это не рецидив школьной литературной эрудиции. Здесь иное — поразительное, идеальное соответствие стиля города и стиля литературы ушедшей эпохи. Несколько лет назад у нас спорили — должен ли литературный стиль соответствовать облику современного города? Трудно судить. Но связанное в нашей словесности с этим городом, написанное Державиным, Пушкиным, Достоевским, Толстым и другими превосходными, хотя и менее знаменитыми писателями соединено с ним неразрывно. К чему спорить — все давно сказано — и камнем и словом…

Видение исчезло, но только я вошел в знаменитый подъезд, чтобы присутствовать на репетиции балета, — как набежало слышанное и читанное — дух захватывает. Санки у подъезда, освещенного коптящими фонарями. Кивера. Она выскакивает на мороз в легкой тунике и сразу в медвежью полость, и крик: — Пошееел!

Впрочем, будет! Эта романтика меня погубит.

Я вхожу.

— Так, начали!

Она прелестных пропорций, совсем тоненькая, с красивыми длинными ногами и удлиненным лицом молодой аскетки. Отбегает в правый, дальний от нас угол и, дождавшись такта, начинает.

{303} — Запаздывает левый бок!

— Бедра!

— Вся левая сторона!

— Поза!

— Бедра гуляют!

Татьяна Михайловна Вечеслова кричит резко, четко, и каждая ее команда-комментарий подхлестывает балерину. А в ней самой поднимается азарт, она на глазах молодеет. Я вспоминаю ее громкое артистическое имя и легенды, окружавшие ее танец. Ее цыганский темперамент заключен теперь в жесткие правила классического урока, бурлит подспудно и прорывается вдруг. Она вскакивает со стула и мчится к своей ученице, что-то показывает, встает на одну ногу, поднимается на носок, а туфля, обычная туфля, из которой вырастает ее вертикально стоящая ступня, беспомощно распластана на полу. Татьяна Михайловна Вечеслова крутится, показывает, что такое «благородный жест», который как-то не получается у юной феи.

Репетиция продолжается. Теперь уже пара совершает свой тур, снова звучат команды.

— Так! Застыли, послушайте музыку!

— Начнем снова, с виолончели!

Аккомпаниаторша играет партию виолончели из второго акта «Лебединого озера». Божественная все-таки музыка. Когда-то Маркс, размышляя о тайне извечного обаяния античности, говорил, что греки были нормальными детьми, а детство всегда дорого. Вот и в музыке девятнадцатого века есть что-то детски ясное, незамутненное, нормальное даже в страданиях по сравнению с нашим усложненно-взрослым искусством.

— Так, вариацию!

Она опять начинает в дальнем углу и спирально накручивает вращения, наискось, по диагонали, приближаясь к нам. Все быстрее, тверже. И азарт, наслаждение вращением и тем, что выходит, охватили ее. Узкие глаза ее еще сузились, а Вечеслова, возбуждаясь сама, кричит:

— Смело!

— Сильно!

— Давай взлетим на небо!

Она вытягивается, становится еще тоньше и правда старается оторваться от земли, и, когда вроде бы ее с полом ничто уже не связывает, Вечеслова еще раз отчаянно кричит:

— Наверх всё!

Она кричит не «вся», а «всё». Это профессиональное «всё» заключает в себе руки, бедра, плечи, щиколотки, ступни, носки, — одним словом, все, из чего складывается тело, фигура, целое. Оно обязано звучать и зазвучит как целое, но для людей балета составлено {304} из частей. Части живут сами по себе, надо соединить их в одно и в это одно вдохнуть душу!

У каждого педагога-репетитора свой набор команд, слова-комментарии. Их значение чрезвычайно. Если нужен пример материализации слова — это репетиция балета. Важно попасть в музыку, в дыхание танцующей, в ее пластическое мышление, которое предваряет мышление сознательное. Прежде чем она понимает, она делает. Ею движет интуиция — эта логика чувств. Надо найти такое слово, которое хлестнет по кончикам нервов и вызовет мгновенный отклик. «Наверх всё!» — в обычной жизни бессмыслица. На репетиции это именно то, что нужно.

Команды педагога, репетитора выдают его с головой. Что он за человек, что он за художник, как он относится к репетирующему, к танцу, к балету, к искусству, к жизни. Насколько сильна и свежа в нем поэзия. Что он предпочитает — воспитание души или тренаж мышц, и как в его представлении одно сливается с другим.

А репетиция продолжается.

Помни, не шагай!

Это значит — не допускай прозы, плыви, танцуй, добивайся, чтоб шаг был воспоминанием об одном танце и предчувствием другого. Балерина танцует всегда, даже когда не танцует… Она останавливается у станка, часто дышит.

— Умница! Концовку только загрязнила. Но не будем больше, вот с этим ощущением и уйдешь с репетиции.

— Пойдем дальше!

Она танцует в метре от нас и, должно быть, оттого, что видны ее переживания, ее борьба с собой, видно, как теряется в ней и вновь возникает ощущение себя танцующей, творящей танец, балет кажется мне куда более поэтичным, чем из зрительного зала. Наверно, так и возникла у кого-то мысль сделать сам урок, репетицию предметом спектакля. Балет если не первым из искусств показал, то первым убедил, что его технология может быть и содержанием и что, казалось бы, обыденная отработка движений заключает не менее человеческого начала, чем сказочный сюжет, растянутый на три акта.

А репетиция продолжается:

— Пройдем фуэте!

И начинается тот азартный каскад вращений на одной ноге, который так восхищает публику в «Лебедином». Начинаются знаменитые тридцать два фуэте, которые, наверное, и через сто лет будут, и через двести, и через тысячу, как стихи Пушкина. Это — данность. Это однажды счастливо найденное и существующее, это совершенное выражение того, что хотел сказать художник о победе духа над телом. Это живет в каждом как идеал, как максималистское выражение движения, музыкальности, полета.

{305} Только у нее не получается. Она сбивается где-то на десятом или на пятнадцатом. Еще раз — снова не получилось, еще раз — и опять завал, еще раз — и опять не вышло. Она раздражена, покраснела, едва не плачет. Вечеслова показывает раз, другой… Нет, не получается.

— А оттого не получается, что туфля закисла, — замечает Вечеслова. И пока балерина меняет туфлю, тихо говорит: — По сорок фуэте на репетициях свободно делала! Но у нее не хватает самообладания, знаете, в нужный момент, вот, сжаться — и все! Она идет ко мне, а я вижу в ее глазах: не выйдет, не выйдет. С таким состоянием нельзя! Очень талантлива, очень пластична, но вот самообладания еще нет.

### 7

Но как же это суметь — «в нужный момент сжаться — и все!» Юная фея еще не отваживалась делать фуэте на сцене, заменяя их тоже весьма эффектной спиралью по кругу. Только зритель-то в своем большинстве не знает, что чарующий, стремительный круг — капитуляция балерины перед вершиной, перед фуэте. «Туже, как можно туже, — натужиться надо, и полетела бы. Вот так!» — не сомневалась Наташа Ростова. Ее душа была готова лететь, и уже летела. Человек, восхищенный безграничностью воображения, мечтал о всемогуществе воли. Испытав ее на ближних, он фантазировал о большем. Герой Уэллса, начав с того, что приказал перевернуться лампе, закончил тем, что волевым усилием остановил земной шар. Без точки опоры, только силой воли! Теперь, когда фантастические возможности разума овеществляются в столь же фантастических плодах научной и технической идеи, явственна их философская связь с возникшей уже в наше время уверенностью человека, что культивированием своей мысли, в более широком понятии, — укрупнением своей личности он может поднять и потолок своих физических возможностей.

Может быть, эти мысли покажутся читателю странными, особенно если вспомнить, что автор сидит на репетиции балета, искусства по видимости столь далекого от громыхающего мира, его забот и проблем.

Молодой балерине еще два‑три года назад пророчили будущность звезды. Природа дала ей поэтичность характера. Ее танец, даже если она делает несколько движений на репетиции, приобретает высокую условность и душевность. Редкое качество, когда движение — сразу и символ этого движения, и ни одного слова не произносится на житейском языке, но лишь на языке своего искусства. Но перед ней возник тот же самый психологический барьер, который возникает однажды перед всяким художником. Она остановилась {306} в смятении. Этот барьер — техника. В балете она зависит и от физических сил. Балерина обязана достигнуть той ступени, когда про нее будут писать и говорить трафаретное, но точное: «Технических трудностей для нее не существует». Если она не достигнет этой ступени, она просто протанцует двадцать лет. Это зыбкая реальность балета. Звезда оставляет искусству рожденную ею поэтическую тему. Ее тема теплится в ней, но она слабенькая. Вот это самое — не выйдет, не выйдет, — ее преследует.

Надо работать. Кто ж этого не знает…

Есть два пути к своему «могу». Между ними тонкая связь, но это два пути, не один. Можно тренироваться много и упорно, забывая, что великих сделали великими не только назидательные девяносто девять процентов пота, но еще и тот, словно бы легкомысленный один процент таланта. И можно так себя затренировать, что дело, ради которого ты тренируешься, — опостылеет, искусство, ради которого отказываешь себе во всем, станет вызывать отвращение.

Это поняли в современном спорте. В методах его в последнее десятилетие происходит революция. Знают ли о ней люди искусства, вот, скажем, те, кто занимается балетом?

Перед войной спорт в мире во многих отраслях и видах подошел к предельным достижениям. Считалось и теоретически обосновывалось, что возможности человеческого организма исчерпаны. Появились рекорды, которые держались десять и двадцать лет. Думалось, что они вечны. Предлагали даже ставить им памятники, выбивая метры и секунды в бронзе и граните. После войны и в особенности в последнее десятилетие началось нечто неслыханное и на первый взгляд мало понятное. Результаты резко повысились и появились невероятные, феноменальные рекорды. А старые, казавшиеся пределом, превратились в норму, которую надо выполнить, чтобы получить не путевку на мировую олимпиаду, а всего лишь значок «Мастер спорта». (В искусстве происходит что-то похожее, и, может быть, правы те, кто говорит, что нормальный сегодняшний концертант-пианист обладает техникой Листа, а скрипач не уступает Паганини.) Так что же произошло?

Произошло могучее вмешательство разума. Один из величайших легкоатлетов, побивший все рекорды на длинные и сверхдлинные дистанции, проделавший катастрофическую брешь во взглядах на предельные возможности человека, сказал: «Без интеллекта в спорте больше нельзя!» Он говорил о всеобщем вмешательстве науки в методы тренировки, но и не только об этом. Психология бега, его стратегия, тактика, оказывается, имеют такое значение и так сложны, что требуют от спортсмена истинной, а не мнимой интеллектуальной жизни, предполагают развитость, образованность, постоянное любопытство к различным сферам науки и искусства.

{307} В наше время появилась философия спорта, и, как оказалось, она имеет прямое отношение к философии вообще. Знаменитый австралийский тренер Черутти — его имя окружено легендой — утверждает, что бег — естественное состояние человека, точно так же как Айседора Дункан утверждала это в отношении танца. Черутти занимается со своими учениками искусством и политикой, он предлагает им осмысливать все, что их окружает, но прежде — собственные действия. Они читают книги античных философов и обсуждают их. О, разумеется, при этом они и тренируются, но там, где кончаются возможности тренировки, оказывается, не кончаются возможности влияния интеллекта на физическую природу человека. Философы Черутти на беговых дорожках делали чудеса.

В спорте идет великий спор между усовершенствованным тренировкой «человеком природы» и интеллигентом, и чаша весов склоняется на сторону последнего. В спорте начинается эпоха интеллигенции — гегемония студенческих коллективов тому свидетельство. Апофеозом этого спора можно считать свержение с пьедестала «самого сильного человека планеты» американца Пауля Андерсона. «Человек-гора», «необычайное скопление мышц», и добавим к этому — минимум извилин, полуживотное существование. Помню, когда он приехал в Москву, то произвел отталкивающее впечатление. Но он первым превзошел мечту всех тяжелоатлетов: 500‑килограммовый рубеж в трех классических упражнениях. Он поднял его до 517 килограммов, и некоторые теоретики заговорили о «вечном результате». Московский инженер, «очкарик», библиофил и литератор Юрий Власов оставил его далеко позади. Когда Власов приехал в Стокгольм на первенство мира, он вызвал к себе огромный интерес, но газеты не увлекались его мышцами. Писали о его библиотеке, о его рассказах, о том, что он занимается философией, писали о его интеллектуальном облике. Власов выходил на помост соревнований и с обаятельной отнюдь не актерской, человеческой улыбкой поднимал нечеловеческие тяжести.

И что еще интересно — элемент преодоления, казалось бы, непреодолимого при новом современном взгляде на спорт стал, очевидно, играть роль какого-то внутреннего психологического стимулятора. Вильма Рудольф, редкой красоты негритянка, превратившая свой бег в явление высокой эстетики, Вильма Рудольф, грации которой может позавидовать любая балерина, — и это вовсе не эффектное сравнение, — эта самая Вильма Рудольф, прозванная черной газелью, до семи лет вообще не передвигалась на своих ногах, пораженная полиомиелитом. И долго еще пребывала в категории «слабеньких». Все растет число спортсменов, страдавших каким-нибудь физическим недугом, но добившихся мирового признания. Это люди, которых три десятилетия назад тренеры безжалостно забраковали бы. Таковы плоды изменившегося взгляда на личность спортсмена, {308} результат интеллектуализма, возведенного в высший принцип. Превращением человека в машину для упражнений — этого добиться было бы невозможно. Чтобы пойти на такие тренировки и нагрузки, которых требует нынешний спорт, надо освободить в спортсмене его «я», взрастить его дух, идейность, добиться, чтобы он понимал высшие цели.

В спортивной газете, в статье «Психологические аспекты воспитания мастерства», были названы афоризмы, которые тренеры вывешивают в спортивных залах, и среди них такой: «Думай о том, что ты собираешься сделать, а не о том, как ты это сделаешь» А ведь, казалось бы, так недавно тренеры твердили обратное.

Досадно, если какая-нибудь слишком практическая голова станет искать в этих размышлениях о спорте прямых аналогий с искусством — это всего лишь размышления.

Есть два пути, не один…

А репетиция продолжается.

### 8

— Не катись, стой!

— Прижми ножки!

— Все время в настроении, в настроении, весь кусок, сейчас же прощание будет!

Одетта и Зигфрид — молоденький солист, лицом похожий на Гагарина, — идут в танце и застывают в нежном прощании. Она наклоняется к нему, а Вечеслова все требует: живот убери. А она такая тоненькая, что кажется, у нее вообще нет живота.

Она снова меняет туфли, а ее партнер проходит в это время «коду», прыжки его превосходны своей полетностью. Но вот она сменила туфли и, ни минуты не отдыхая («и пусть не отдыхает», — говорит Вечеслова), начинает вариацию и вдруг переходит в фуэте. Теперь она Одиллия. Ликующая музыка, ликующая девочка, у которой получается. И раз, и два, и три, и все тридцать три. И еще, и еще, чудо, просто чудо! Мы, смотрящие, устали от напряжения, с которым следим за этим танцем, а Вечеслова кричит:

— Выше!

— Выше!

— Еще!

— Еще!

И она, уже на вдохновении — мы видим, что на вдохновении, — заканчивает прямо перед нами, стуча носками по доскам пола. (Оттого, что здесь слышна все время свинцовая дробь ее пуантов, поэтичность танца вовсе не пропадает. Слышимая тяжелая весомость что-то еще прибавляет, напоминая о труде.) Вечеслова увлеклась. Она задает дирижеру ритм, и здесь же, возле рояля, танцуя, проигрывает {309} всю вариацию, языком изображая оркестр, показывая, что делает в этом месте балерина.

Репетиция продолжается. Ее туры накатываются на нас, прижимая к зеркалу, спиной к которому мы сидим. При очередном туре кажется, что танцующие не удержатся и налетят на нас.

Разыгрывается сцена. Злой волшебник хочет погубить лебедя и борется за него с принцем. Злой волшебник хватает Одетту — лебединая талия в его крепких ладонях. Он начинает вращать ее все быстрее и быстрее. Ее лицо запрокинулось, руки и ноги на отлете. В таком положении, когда он вот‑вот выпустит ее, она застывает. Ее лицо бледно — у лебедя нет больше сил. Тогда он бросает ее на пол, и она умирает на полу, в метре от нас, и мы переживаем ее смерть. Потом к ней приближается принц и оживляет ее своим взглядом. Странно, но она оживает, и мы радуемся этому.

— Большая поддержка!

— Арабеск!

Лебедь пробуждается для любви, она и принц теперь вместе. Он несет ее к нам на руках, потом опускает на пол. Она идет прямо на меня, уставшая, счастливая, тяжело дышит.

Только тут, на репетиции балета, я впервые понял, что это искусство может затопить, завлечь на всю жизнь. Здесь, в этом насквозь дисциплинированном царстве, живет свой «десятый век», своя «не свобода, а воля», — как говорил толстовский Федя Протасов. Академизм, сухой, навеки установленный чертеж, но когда слышишь отчаянный крик — выше, выше! — и она идет на тебя и, не дойдя, взлетает — присутствуешь при явлении совершенной свободы.

Репетиция окончена.

### 9

Глубокая светлая ночь.

Бесконечными набережными выбираемся к Дворцовому мосту. Петропавловский шпиль чернеет по мере того, как светлеет красное небо за ним. Верхушка шпиля видит дальнее солнце. Мой спутник говорит, что если наблюдать шпиль часами, узнаешь столько оттенков золота и охры, что хватит на всю жизнь. Мы опускаем наши аппараты — это, увы, снять нельзя. Фотография будет банальной, но это никогда не станет банальным — сколько бы ни смотреть. Шпиль и река. Идеальный контраст вертикали и горизонтали. Ленинград — город на Неве. Не река течет сквозь город, как Москва-река сквозь Москву, а город стоит на реке. Она режет его и соединяет, она им распорядилась. У того берега вода глухо-темная, к середине реки белеет. На границе темного и белого черные баржи ждут своей очереди пройти между разведенными половинами моста.

{310} Теперь мы на стрелке Васильевского острова.

Мы бежим от Биржи. Скорее обратно, на дворцовую сторону! Надо успеть, пока не развели мост. Там, на середине, электрики уже разъединяют провода. Последние редкие машины проскакивают с Васильевского острова, — с другой стороны, от Зимнего, их уже не пускают. Электрики разъединяют провода, вот упал один, повис.

Мы перебежали в тот момент, когда машина электриков покидала мост. Примостились к будочке. Там оказалась парочка — ее и не заметили. Прижались друг к другу. Будочка у роковой черты. Здесь, по этой линии начнет подниматься мост. Кажется, здесь отделяется бытие от небытия. А там провал. Что там? Жутко. Это белая ночь разбередила фантазию и мерещится блоковское. Дневной иронией спешу предупредить ночной романтический транс и в наказание пропускаю тот момент, когда мост пошел. Оказывается, все прозевали и поняли, что мост двинулся, когда щель электрического света стала увеличиваться у самых ног. Мост встал на дыбы, как конь, а мы были на спине его там, где полагалось сидеть огромному всаднику. Мост вздыбливался, а мы все уменьшались и уменьшались, точно глядели на себя со стороны. А мост все лез и лез верх. Уже не щель — огромный провал у самых ног прыгни туда и нет тебя. Там горят большие электрические лампы. Страшно тянет заглянуть туда.

Уходим к Невскому. Три часа утра, холодно. Нечаянно оборачиваемся на Адмиралтейство и останавливаемся, застываем. Цвет, что днем кажется обычным яично-желтым цветом петербургского ампира, сейчас глубок, до дрожи трогает. Белая ночь все высвечивает по-своему, скрытое проясняет, ясное туманит.

Заходим во двор Строгановского дворца, предтечи Зимнего в жизни Растрелли. У деревянных резных ворот — чугунные тумбы; во дворе синяя темень. В гуще теней, в огороженном палисаднике светлеет мрамором нимфа, в углу с наклоненной клумбы криво улыбается большое лицо-маска. Все расплывчато, все молчит, совсем как на акварелях Бенуа, вообразившего таинственный и жантильный восемнадцатый век.

… И снова круглый сквер у Фонтанки и мост с четырьмя ротондами. Потом забор, отгородивший строительство. Какой-то он будет, этот новый дом, как войдет в семью классических соседей? Архитектура — прелюбопытнейшая штука, каменное свидетельство — его не запрячешь в архивные сейфы с грифом. Она сохраняет и выдает неподкрашенный идеал прошлых эпох, ощущение человеком себя в мире. Кто он? Временный житель или он вечен? На вопрос молча отвечают дома. «Я вечен, вечен, я всегда, я самый главный, я самый лучший, такого еще не было на земле, я перл творения, я учу всех», — так и слышится от иного пятиэтажника. Суетится, расталкивая {311} локтями стоящих рядом, иронически прищурившихся на его возню. А на поверку — разукрашенная с фасада стеночка, и видишь, что человечек, его строивший, больше всего боялся, что ему не поверят, что он вечный, что он самый лучший и самый главный. И так стоит его дом, как стоят высохшие стволы среди зеленеющего леса. А лес шумит…

### 10

Едем на съемку «Гамлета».

Заезжаем за Смоктуновским — так мы условились, а он еще не готов, сидит в кухне, ест колбасу с компотом и радуется детским рисункам сына Филиппа. В машине он меняется и говорит хорошо, не торопясь.

Возле студии и вовсе замолкает, а потом в коридорах, здороваясь, разговаривая, остря, куда-то уходит мыслями, И так же вдруг возвращается оттуда и опять смешливый.

В костюмерной он говорит: «Ну вот, вы увидите сейчас, как делается “фигура”». Он дурачится, натягивая некую одежду с наплечниками. Потом рубашку и черное трико. Потом я теряю его из виду, брожу по запутанным коридорам и нахожу уже в гримерной. Он сидит в кресле парикмахерши. В лице его как будто ничего не изменилось, но оно другое («из моего невыразительного лица все можно сделать!»). Грим малый, а изменения большие. У него засветились глаза, он помолодел и держится благороднее — принц. Потом бросил все это (будто примерился, и все) и заговорил с парикмахершами о жилплощади, о метраже, о горсовете, опять зашутил, задурачился.

После дня на студии становятся понятными эти внезапные переходы из одного состояния в другое. Своеобразная душевная гимнастика, искусство разрядки, расслабления. Без этого здесь нельзя, без этого его не хватит для того единственного за много часов момента, когда он должен будет собрать все силы и стать тем, кем явится на экране.

Он идет по коридору в светло-кремовой распахнутой рубашке, в черном трико, с перевязью от шпаги, красивый и стройный. Идет неторопливой походкой, выпрямившийся, совсем не так, как ходит актер Смоктуновский в жизни. В жизни он ходит слегка согнутым, и один его шаг, бывает, не совпадает по длине с другим. Любопытная походка, создающая впечатление развинченности. Его руки при этом не знают, что такое ритм, и свисают, побалтываясь. Кто-то спросил его: «Отчего это вы на съемке такой энергичный и собранный, а в жизни черт знает что?» «У меня в жизни, — сказал он, — очень мало сил, и я берегу их для съемки». Прошлой зимой мы неожиданно встретились на ленинградском телецентре и после передачи {312} ехали ночью в телевизионном автобусе, развозившем всех по домам. Он был бледен, трудно дышал и просил все время разговаривать с ним, чтобы заглушить тошноту.

Он идет по коридору, и все оборачиваются — так он красив. Нет, не красив, что-то в нем иное, что привлекает, заставляет посмотреть вслед. Он идет озабоченный и тихий. Входит в комнату, наклоняется над столом, и висящий на его шее портрет — медальон короля-отца — отвисает на цепочке, высовываясь из-за выреза рубашки. Он прячет медальон за пазуху, на грудь, потом тихо говорит: «Надо будет так во время поединка спрятать… хорошая деталь».

Павильон изображает тронный зал Эльсинора. Здесь произойдет схватка и погибнет Гамлет, а пока здесь тихо, здесь ждут. Киносъемка — школа ожидания, не научишься ждать — с ума сойдешь.

Ждут всего. Ждут, пока установят свет, пока установят кадр, ждут, пока прорепетируют с актерами, в мизансцене и с каждым в отдельности, ждут, пока прорепетируют с массовкой, ждут, пока прорепетируют все вместе, ждут, пока соберется с мыслями режиссер, и ждут, пока исправят декорации, ждут, пока гримеры пройдутся по лицам своими тампонами, и просто ждут. Неизвестно чего, и никто не скажет, чего именно. Закон съемки — ждать.

Все чувствуют, когда Смоктуновский появляется в павильоне, даже те, кто занят где-нибудь за декорациями и не видит его. В павильоне меняется жизнь. Это трудно передать, но несколько раз заходя сюда и не видя его, я всегда мог определить — здесь ли он.

Он прост, шутлив, шумлив и тих, все время что-то делает, чем-то живет. Представляет мне актеров — милого, высокого Лаэрта, грузноватого, доброго Горацио, а те ему улыбаются, просто светятся в его присутствии. Из других съемочных групп всякими путями пробираются сюда, всем хочется погреться возле Смоктуновского, и гримершам и техникам, хотя, если спросить их, зачем они сюда набиваются, пробормочут — ну… так, посмотреть…

Репетируют тур боя. Еще не настоящий бой — прикидка. Гамлет и Лаэрт проделывают это вполсилы, но последний выпад Смоктуновский вдруг совершает с такой яростью и энергией, что тут же выдыхается и, остановившись на крик судьи, тяжело дышит. Лаэрт отворачивается, а Гамлет подходит к Горацио и, запыхавшись, обнимает его, почти повисает на нем. Через плечо Горацио он смотрит на нас и думает. Он пытается понять, отчего же так трудно, отчего так напряженно — ведь это же игра. Игра? Но отчего же руки дрожат и сердце его так колотится? Гамлет не знает, что все это всерьез, он отдыхает и соображает, догадывается. Потом вдруг хитро на нас поглядывает, подмигивает и смеется. Гамлета нет, есть Смоктуновский, спокойный и смешливый.

{313} Репетируя этот кусок, он на последнем выпаде заразился, вспыхнул, как он умеет, рассчитав, что все последующее — конец тура, отдых на плече Горацио, соображения принца по поводу как-то странно начавшегося потешного боя, — все это он сыграет по-настоящему. Трудно уловить незаметные, нервные и внезапные переходы артиста от прикидки к игре всерьез, еще труднее бывает проследить самую игру, уже начавшуюся жизнь его героя. Она возникает в нем исподволь и проявляется в инертных, внешне неэффектных формах: движения глаз, мышц лица и в чем-то совсем неуловимом, что нельзя передать словами, но что непременно проявится на экране и уже будоражит нас здесь.

Еще тур боя, это уж перед самой съемкой, это уже много часов прошло. Смоктуновский свеж и возбужден — вот где сказалось его умение расслабляться в затяжных паузах кинопроизводства.

Бой. Гамлет азартно фехтует, весь энергия и подъем, радостно проживая этот момент. Он нападает пригибаясь, теснит Лаэрта. В три дьявольских порыва — раз, раз, раз — он отбрасывает противника, и лицо его перекошено от полноты жизни, еще не от ненависти. Он еще живет, а не мстит, еще борется, а не наказывает, борьба — радость. Лицо его ясно — понимаешь все.

«— Удар?

— Отбито.

— Судьи!

— Удар, удар всерьез.

— Возобновим.

— Стой, выпьем…»

Крошечный участок трагедии — в шесть реплик — снимается уже неделю.

Эпизод поединка разбит на множество монтажных кусочков. Каждый надо снять отдельно, а потом смонтировать согласно мысли постановщика. Между их съемкой могут тянуться длинные пустые дни. Но в жизни Гамлета это мгновение, и артист обязан прожить его так, чтобы зритель не сомневался, что все, что он видит, произошло подряд. Каков бы ни был перерыв, жизнь не может прерываться.

Как добивается Смоктуновский этой непрерывности? Раз такое получается, следовательно, актер и в перерывах между съемками живет своим героем — осознает он это или не совсем осознает. Один бравирует полным отключением, другой демонстративно сосредоточен. Третий просто живет день за днем, ни о чем не беспокоясь. Но тот, кто будет потом на экране, бодрствует в них — и это чудо.

Подумал — а что, если не прерывать сцену и сыграть все сразу, как в театре? Что, если поставить пятнадцать аппаратов с разными объективами и снимать с разных точек, а потом выбрать из получившихся {314} километров пленки нужное и монтировать, поправляя свой замысел живой стихией творчества, которая непременно удивит неожиданным и верным. Подавленный могучей киноспецификой, я постеснялся спросить кого-нибудь об этой возможности, но позже узнал, что такой способ где-то уже применяют.

А поединок вновь остановлен.

«— Удар? — Отбито. — Судьи! — Удар, удар всерьез. — Возобновим.

— Стой, выпьем!..» Здесь будет кусок, показывающий крупным планом, во весь экран, реакцию короля и королевы, а может быть, еще и придворным. Потом опять пойдут кадры дерущихся. Однако, когда аппарат снова обратится к ним, они уже будут не на тех местах, где он их покинул, — ведь был перерыв, они могли перейти. Одним словом, пока объектив занимался другими, они прожили; эти минуты. Как они их прожили, мы, зрители, не видели, но они-то их прожили! Значит, их сцена продолжится с какого-то иного мгновения. Об этом длинный диалог между Смоктуновским и Козинцевым.

Оба горячатся, доказывают друг другу. Все останавливается. Смоктуновский прибегает к своему обычному способу, он проигрывает предшествующую сцену за всех. Он показывает.

Показ его поразителен. Он ведет его тонко, тактично, на три тона ниже, чем надо на съемке, но от этого не менее верно и точно. Молниеносные проигрыши куска, четкие, энергичные и естественные, обнаруживают мастера. Это как резвый рисунок пером, «кроки» художника. Так же вот неподвижно танцевала у рояля Вечеслова, показывая, что делает в этот момент на сцене балерина.

Показ вполсилы опасен для немощного таланта. Он может быть еще убедителен в предельном напряжении своих сил, но тут его не хватает. Он себя как бы отпускает и фальшивит. У большого таланта — здесь новое обаяние. Так музицирует одной рукой для себя великий музыкант — и все, кто когда-нибудь слышал это, слышал, например, «разминку» Клиберна, того уже не забудет.

Наконец они договорились, и весь павильон, следивший за этим спором, зажил. Смоктуновский снова фехтует с Лаэртом и вновь радостно переживает бой («— Удар? — Отбито. — Судьи…»).

— Сделайте без жара, пожалуйста, — просит Григорий Михайлович Козинцев. Ему надо просто примерить камеру.

Любо-дорого смотреть на Смоктуновского. Я оглядываюсь вокруг — у всех на лицах то же самое чувство.

— Смоктуновский привлекает тем, что в нем, — говорит мне после Козинцев, — горит какой-то внутренний свет, Смоктуновский поражает загадочностью своего творческого процесса — его трудно объяснить. У него нет никакой заданности, есть грандиозная интуиция. Он вдруг начинает просто чувствовать те вещи, которые могут быть нажиты огромным изучением материала.

{315} Внутренний свет… Хорошо, когда это не где-то «там», у классиков сцены, а тут вот, в трех метрах, в обычном труде актера.

### 11

Геометрия ленинградских улиц успокаивает. Дома не навязываются сохраняют дистанцию, не нарушают душевного уединения.

Позади Васильевский остров и уже сведенный мост. А на улице Рубинштейна еще полумрак. От «Пяти углов» иду к Невскому, завершаю круг. Мимо «Толстовского» дома с полуоткрытым двором, за которым двор, а за ним еще третий; мимо спящего автобуса-кафе он всегда здесь ночует, а днем где-то ездит; мимо магазина швейных машин, — там зеленые машинки на полках, точно зеленые собачки, застывшие в стойке. Вхожу во двор старого дома. Изогнутый крепостной свод выводит на дно колодца. Темные обшарпанны стены в пятнах, — вместе они составляют особый цвет старых ленинградских дворов. Поднимаю голову — чем выше — окна все голубее. А на самом верху одно — желтое, там горит свет, какая разница, три часа или четыре. Белая ночь все нарушила. Течет отстоявшаяся жизнь, которую в этот час непременно хочется назвать бытием. По лестнице, что белеет стертыми камнями, поднимаюсь в тусклом свете высоких и узких окон. Там наверху есть квартира наоборот, после двенадцатой она — тридцать первая. Когда-то суеверный владелец обошел таким способом «чертову дюжину». Тихо стучу, а за дверью оказывается вдруг шумно и весело. И время прыгает куда-то вновь. Там по-московски пьют чай и расспрашивают. Белая ночь — у нее свои законы.

И снова пустынный Невский и до боли в глазах — Адмиралтейство. Просвистел мачтой о провода первый троллейбус, за ним — второй, — и белая ночь кончилась. Мы у Театра имени Пушкина. Через несколько часов здесь начнется утренний спектакль о людях нашего времени.

### 12

Аккуратный и неторопливый Михаил Яковлевич Тубелис, администратор Пушкинского театра, честно предупреждал, что «утренник, конечно, смотреть не стоит, но уж дело ваше…», что спектакль заигран и переигран, оттого что он делает сборы, а другие спектакли репертуара пушкинцев, за вычетом «Перед заходом солнца» и «Маленьких трагедий», сборов не делают.

В рецензиях почему-то не пишут такое: «О спектакле сказать что-либо трудно, ибо труппа была не в настроении и большинство актеров просто не желали играть, а думали лишь о том, как бы дотянуть до конца свою трудовую обязанность».

{316} Это был такой спектакль.

В первой картине («Друзья и годы» Л. Зорина) — герои молоды, вчерашние школьники, нынешние студенты. Им предстоит длинный путь до многоопытной зрелости. Актерам всегда трудно играть раннюю юность своих героев. А сегодня им вообще не хочется — на улице такое яркое солнце, такое чудное ленинградское лето, завтра выходной, а сегодня еще и вечерний спектакль. И взяв сразу неестественный ритм (точно им играть не большую пьесу, а маленький скетч), они в первой картине забегают слишком далеко назад, в «юность». Девочки выглядят такими уж девочками, а мальчики такими уж мальчиками, что даже как-то неловко от этой сладкой инфантильности. Все форсируют голос, говорят часто и громко, все такие бодренькие, такие порывистые. Нажим так силен, что приемы изображения «молодых» и «юных» будто нарочно демонстрируются. Вот, например, Л. Штыкан. Актриса превосходная, с обаянием и большой техникой. Но хочется ей скорей все это кончить, отыграть и, наверно, мечтается какое-нибудь Комарово, цветы, свежий лес.

Она демонстрирует приемы «резвушки», «шалуньи». Лихо прокатывается на велосипеде, ставит ноги носками внутрь, а пятками врозь (полудевушка, полуребенок). И приблизясь почти вплотную, снизу заглядывает в лицо взрослым. Добавьте к этому энергичный ритм, звенящий голос — и вот вам Надежда в своей ранней, беспорочной юности. Право же, ничего больше нет — лишь эти несколько почти трюковых приемов. Но свойство театра в том, что их было бы достаточно, если бы при них была еще сама актриса. Но сегодня здесь лишь ее носочки, косички, звонкий голос, а она…

Публика, представьте себе, реагирует: в нужных местах смеется, в нужных — вздыхает. Это не оттого только, что публика в зале неискушенная (конечно — неискушенная! Театральная публика, да еще летом, на «утренники» не ходит), а оттого, видимо, что внешний знак образа иногда принимается за сам образ и вызывает ту же реакцию. В одной и той же клоунской маске может работать Олег Попов и заурядный клоун. И ему публика тоже будет смеяться. Отелло может играть великий артист и симпатичный парень из самодеятельности. И зрители этому парню будут сострадать так же и в те же моменты, что и другие зрители. Для того чтобы не реагировать на такую «замену», человек должен много и часто видеть в своей жизни больших артистов. Искусству учатся по первоисточникам.

А «Друзья и годы» продолжаются, катится по укатанной дороге этот хороший спектакль. Хороший в том, начальном его качестве, которое сегодня отсутствует. Катится все быстрее. Пьеса кажется перенасыщенной словами, хочется упрекнуть автора за то, что не дает своим героям помолчать. Но спешит не автор — спешат актеры.

{317} Теперь все умеют играть подтекст, а герои получаются плоскими. Оттого что разночтений-то все равно нет. Принцип тут простой: говорит «то-то», а думает «то-то». Зритель мгновенно расшифровывает это второе «то-то» и сидит довольный тем, что все уже знает и понимает, а люди на сцене еще долго не знают и не понимают. Зритель, например, понял, что Надежда — дрянь. Задолго до того, как на сцене это сообразили. Дать зрителю козырь умственного превосходства — одно из исконных средств театра. Но грустно, когда этим козырем уныло кроют все подряд.

И вдруг остановились. Отодвинулись куда-то спешившие юноши. На сцену, как в маленькую комнату, зашел пожилой, уставший человек и тихо спросил о чем-то. Может, он кого-то искал и ошибся дверью? Не знаю, но так именно произошло. Оказалось, что это стен Людмилы, Матвей Михайлович. Они все здесь были хозяевами и жили в спешке. Он зашел на минутку — и никуда не спешил. И сразу сбил странный ритм спектакля. Захотелось узнать покороче, что за человек, почему такой усталый, о чем все думает. Что говорил, мы слышали, а вот что думал, можно было гадать, и гадать хотелось.

Александр Федорович Борисов, вышедший в этой роли, не торопился. Свои «охоту» и «неохоту», которые у него, конечно же, есть, как у всякого, он оставил дома. Пришел, как приходит на спектакль много лет, исполненный чувства собственного достоинства, и один спас честь пушкинской труппы в этот утренник. Он спокойно и несколько отстраненно «шел не в ногу», потому что и нельзя было идти в ногу с этим бегущим представлением.

Один из старой гвардии, знавший, как было «на той далекой, на гражданской», чувствовавший истинную суть событий, он пил горькую чашу своей жизни, печальный и усталый и не отрекшийся ни от чего. Он стоял перед молодым, честным приспособленцем Юрием Державиным. Тот бросал ему упреки самонадеянной молодости и за Серго и за Кирова, которых не гибкий Матвей Михайлович все еще числил в живых. А он молчал. Его вид говорил, что нет у него общего языка с этим успешно продвигающимся по службе молодым человеком, потому что язык идеалов всегда отличен от языка приспособления к идеалам, хотя люди и не сразу научаются различать их.

Потому лучше молчать и думать о своем. А свое — это страна, мир, история…

Борисов сыграл все это. Он положил на наши плечи тяжкую паузу. Своим искусством молчать напомнил мне другую минуту, испытанную в зрительном зале много лет назад. Вспомнилось, как молчал Амвросий Бучма в «Макаре Дубраве» и как после спектакля {318} в Малом театре (это было на гастролях киевской труппы) Толпа молодежи провожала его до гостиницы «Москва».

Но Борисов исчез, а «друзья и годы» покатились дальше, хотя та серьезность, что внес он в спектакль, напоминала о себе и заставляла зрителей быть несколько строже. Даже Л. Штыкан разошлась и одну сцену встречу своей Надежды с Юрием — сыграла. Мы увидели циничную, пожившую, «аппаратную» женщину, давно подчинившую свои поступки и отношения, даже самые интимные, сложным и утомительным расчетам, никчемным, в сущности. На какой-то миг Надежда показалась уставшей. В зале затихли. Но миг искусства прошел, и спектакль покатился к финалу еще быстрей. Диалог вновь приобрел изящную невесомость. Актеры палили репликами друг в друга, как опытные стрелки, фехтовали ими, как натренированные фехтовальщики. Драматург Зорин стал походить на ажурного француза Скриба.

Театр подтвердил, что без профессиональной добросовестности, без искреннего гражданского пафоса здесь, сейчас, в это жаркое июньское утро, спектакль выглядит просто перечнем тезисов, и ведет его лишь течение чередующихся событий.

Конечно, можно, как обычно, принять спектакль как театральную данность и разобрать «отдельные удачи», и «отдельные неудачи», и режиссерскую трактовку, и оформление. И удачи, и неудачи, и трактовка, и оформление — все было! Не было чего-то другого, без чего нет искусства.

Легко выразить и «трактовку» и «отдельные неудачи» — мы так оснащены для этого годами наработанной терминологией, но трудно выразить то, другое. Даже Лев Толстой, говоря о едином духе, необходимом войску для победы, не нашел этому духу словесного определения. Успех, говорил Андрей Болконский, зависит «от того чувства, которое есть во мне, в нем… в каждом солдате».

Единое чувство не одушевляло артистов Академического театра имени Пушкина в этом утреннике. Вспоминалась грустная песенка — «Каждый сам по себе, каждый сам по себе…», И все хотелось понять, отчего люди, представлявшие на сцене, казались такими благополучными, почему столь уверенно делали дело, которое вовсе их не задевало. Почему были так далеки от нас, даже когда выходили на авансцену? Почему как-то странно говорили, не то стихами, не то хорошо выверенной ритмической прозой?

И на других спектаклях это ощущение от речи пушкинцев не исчезало. Сама по себе — она тоже театральная условность. Отрабатывалась веками и столь же принадлежит сцене, как пустые бутафорские кружки, из которых «пьют». Большие артисты умеют наполнить их любой влагой — от родниковой воды до янтарного вина. И сейчас еще есть актеры, которые эту речь могут наполнить живой душой. Но они редки, а без них эта речь — привычный, не {319} замечаемый никем архаизм, она звучит в спектаклях, воздвигая еще один барьер между сценой и современной публикой, возвышая до странной театральной поэтики обычную прозу пьес.

Об этой болезненной склонности в речи замечал ведь еще Пушкин. «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм…»

### 13

Ленинградцы ходят на Симонова.

У нас редко ходят на актеров, чаще на режиссеров. Так уж движется искусство, хотя есть в этом обидное для театра. Когда-нибудь актер в ином современном качестве вернется как сила притяжения. «Хождение на Симонова», однако, воспринимается как возврат старой традиции. Оттого, видимо, что-то в этом есть трогательное и грустное.

Ленинградцы оценили его артистический подвиг, новый, для многих неожиданный взлет. Происходит душевная отдача, которой театр может гордиться. Когда Симонов выходит на сцену, ток пронизывает даже самую нечувствительную к театру натуру. Так действует на людей присутствие человека, которого мучает потребность сообщить людям о своих сомнениях и мыслях.

Приходит на память один эпизод из жизни Толстого. Восьмидесятилетним стариком он появился однажды на заседании тульского суда, где в это время слушалось дело политического. Похожий на стариков-крестьян, он вошел и сел в рядах для публики. И с судейскими чиновниками произошло странное. На короткий момент они почувствовали себя другими людьми, разбирательство пошло по иному пути и приговор был много мягче, чем следовало по статьям «уложения». Толстой не сказал ни слова, он только сидел и слушал, но таково было влияние этого человека.

Характер действия Николая Симонова на зрителей, думается, тот же. Он выходит в ролях Маттиаса Клаузена и Сальери и сразу захватывает зрительный зал. Потом, припомнив его исполнение, можно и не согласиться с его прочтением роли. Но он держит зал самосжиганием, страстной отдачей себя искусству. Это возвышает его над окружающими.

В Маттиасе Клаузене Симонов не учит, как поступать хорошо, а как плохо: поучительность чужда ему. Он достигает большего, показывая, что это за явление, что это за редкое явление — достоинство свободного человека.

Ленинградцы заполняют зал на «Маленьких трагедиях» и терпеливо ждут, пока в последней из них с львиной гривой могучего Сальери выйдет Симонов и будет слушать музыку, как может слушать {320} ее лишь гениальный слушатель. И станет плакать слезами восторга перед искусством. И Клаузен поразительно слушает музыку. Музыка есть во всем — как изначальная сущность, и слушать ее стало темой симоновских героев.

### 14

На сквере около Пушкинского театра было так же ярко солнечно и пышно зелено, как и три часа назад, когда начался утренний спектакль. День нисколько не изменился. Так же подремывали пенсионеры на длинных скамьях, так же прогуливали детские коляски. Задрав головы, медленно обходили памятник финские туристы. Их ждал возле Публичной библиотеки автобус, прикативший прямо из Хельсинки. Граждане соседней страны запросто ездят в Ленинград на субботу и воскресенье, заполняя элегантные междугородные автолайнеры. Среди туристов много седых, старых женщин, одетых в однообразные, но практичные дорожные одежды, вместе составляющие стиль «бабушка-туристка». Финские бабушки обвешаны коричневыми кожаными футлярами фотоаппаратов и транзисторов и очень подвижны. Я сажусь на край скамьи, смотрю на неторопливое течение воскресного Невского.

И тут случилась встреча, нарушившая это спокойствие. Ко мне подошел низкий, плотный человек. Глаза его были беспокойны. Он оглядывал окружающее пространство, точно искал еще кого-то. Это был московский художник, которого я не видел года два или три. Когда-то он начинал успешно, и несколько его вещей были хорошо приняты на выставках. Это было давно, а с тех пор его новых работ не появлялось. Зато стороной доходили сведения о его речах и репликах на различных собраниях, заседаниях и обсуждениях. И уже давно не говорили, что он написал или нарисовал, но все чаще передавали, что он сказал.

Подойдя ко мне и едва поздоровавшись, он начал с полуслова. Он говорил, что до меня, по всей вероятности, дошли слухи о его речи на таком-то собрании, но все это неправда, потому что сказал он не то, а совсем другое, а его поняли неправильно и некоторые, непонявшие, передали его слова в искаженном виде, тогда как все помнят, что он говорил на предыдущем собрании и что этим его выступлением можно проверить то, последующее, которое, по его мнению, кто-то и где-то исказил. В свою очередь то, предыдущее его выступление, было не совсем искренно, потому что ввиду присутствия того-то и того-то он должен был говорить не совсем то, что он хотел, а несколько иное, надеясь, что его все же правильно поймут, а его коллеги, художники, учившиеся вместе с ним в художественном институте, все-таки не поняли и ругали его, когда ругать было не за что, потому что он заботился об их же благе, и {321} если кто-нибудь из них уже успел мне или кому-нибудь другому передать его слова на собрании, то надо знать, что это было не так или не совсем так…

Он долго еще кого-то защищал, а кого-то обличал, с кем-то не соглашался, от кого-то, кто еще ничего не сказал, но может сказать, страховался. Было и жаль его и неприятно с ним. Наконец он ушел.

Накануне в мои руки попал дневник старой ленинградки, библиотечного работника Ольги Федоровны Х., который она вела все время блокады города. Я читал его всю ночь, и после, все оставшееся время в Ленинграде жил под впечатлением его. Двадцать четвертого декабря сорок первого года, в холодный и голодный день эта женщина, буднично представив себе, что может умереть, вспоминая о мирной жизни, думала о той, казавшейся несбыточной, которая будет потом. Она записывала: «… Работали мы не за страх, а за совесть, не по нудной обязанности, а с увлечением, с подъемом. И если мне хотелось бы сохраниться в этой буре, то ради иной, свободной жизни. Свободной от ненужной компанейщины, от всяческого дилетантства; мне думается, что если бы каждый выполнял свои прямые обязанности, то не нужно было бы “вовлекать”, “привлекать” людей без конца…»

Жаль, если этот способный художник так и не поймет, что единственные его прямые обязанности — стоять у мольберта и молча, обязательно молча (наговорился уже на всю жизнь) писать.

Я поднялся со скамьи, подошел к краю тротуара и стал смотреть на противоположную сторону Невского, на арку, ведущую в Ленинградский театр комедии и в главный магазин «Гастроном» — двойник нашего московского «Елисеева».

### 15

Там, в затемненной арке, сталкиваются два людских потока. Один за хлебом насущным, другой, подтверждая, что «не хлебом единым» — к кассам и к входу Театра комедии. Духовная и материальная пища теснятся на одном пятачке. Лица у людей из театрального и гастрономического потоков разные. Зрители спешат пробиться через покупателей, покупатели — сквозь зрителей. Правда, выходя из театра после спектакля, зритель уже без всякого неудовольствия сворачивает в «Гастроном», прихватить чего-нибудь к чаю — человеческая натура изменчива!

Прохаживаюсь между Публичной библиотекой и сквером и вдруг, а может быть, и не вдруг, а, как бывает, неизвестно почему, мне померещилась женщина, забытая книжная тень. Она ходила здесь, где хожу я, между библиотекой и сквером. Высокая женщина с тонкой, красивой шеей. Ее маленький рот чуть приоткрыт, {322} в глазах — напряженное ожидание. Глаза большие, брови черные, широкие, густые, талия узкая. Холодными пальцами мяла кружевной платок. С тех пор прошло восемьдесят два года. Много? Может быть, и не очень — всего две моих жизни. Теперь ходят финские туристы, а тогда, в мартовское утро, ходила она, мяла свой платок. Зачем ей это было нужно? Значит, было нужно. Она принадлежала к поколению, у которого мысль обращалась в дело, не застревая в сложных рефлексиях.

Она ходит и ходит здесь и мнет свой платочек, а как только карета покажется на Невском, она должна поднести его к лицу. Человек, стоящий на углу Малой Садовой, пройдет несколько шагов — вот к тому окну — мне его видно отсюда — «Магазин подарков», «Ювелирторг».

Сегодня солнечно и покойно. Другой век, другие мысли, все другое. Неужели эта кровавая драма разыгралась вот здесь, на этом небольшом пространстве? да, вот там, чуть левее, на Грибоедовском канале. Кровь, рваное мясо лошадей, лакированная щепа, странно сползший к решетке окровавленный пожилой человек…

Какая жизнь! Ну что, казалось бы, до нее, до этой книжной тени, — а обернулась живой женщиной.

Через несколько дней, бродя по «Литераторским мосткам» Волкова кладбища, я вспомнил ее имя: Анна Корба — народоволка.

Потом, в театральных блужданиях по Ленинграду, я снова встретился с народовольцами и не мог забыть о них, все примеряя к этой трагической эпохе русской жизни улицы, площади, мосты и дворы.

Октябрьская революция нанесена на карту города, на стены домов, рассказывает о себе в музеях, смотрит памятниками, покачивается на невской воде крейсером.

Можно вообразить город картой девятьсот пятого и даже пройти по ней, девятьсот пятый на тех же улицах — это не археология.

Сегодня иду по карте «Народной воли». Улица Желябова, улица Халтурина… Потом можно пойти в Петропавловскую крепость, послушать экскурсовода. Между прочим, когда у одного из них спросили: есть ли связь между знаменитой народоволкой Верой Фигнер и знаменитым тенором Николаем Фигнером, «солистом его императорского величества», экскурсовод сказал: никакой! А они были братом и сестрой. Отношения у них были сложные, не хрестоматийные. Оказавшись в квартире Маргариты Николаевны и Татьяны Николаевны Фигнер, я узнал о театральных интересах их тетки, восемьдесят лет назад маленькой, слабой на вид женщины, в которой после убийства Александра Второго воплощался весь таинственный и жуткий Исполнительный Комитет «Народной воли», державший в постыдном страхе всю государственную пирамиду империи.

{323} В 1932 году Маргарита Николаевна работала в Чебоксарах режиссером в чувашском ТЮЗе и преподавала историю театра в местном театральном училище. Вера Николаевна в письмах к племяннице все выспрашивала о том, какие чуваши актеры, что делается вокруг и встают ли на ноги колхозы. Ум у нее был ясный, свежий, словно и не было за плечами восьми десятков и двадцати лет крепостной одиночки…

### 16

Если от Театра имени Кирова вы не спеша пойдете к Невскому по коленцам Грибоедовского канала, вас ждет открытие многих стран. Вот Петербург Добужинского. На другой стороне, отражаясь в воде канала, стоит красноватый прокопченный временем трехэтажный дом. Окна его в белых наличниках, как поджатые губы. Возле — горбатый мост с решеткой. Рисунок ее точно штемпель города. У моста — дерево; оно растет из камня и расползается ветвями по красноватому фасаду.

А вот Петербург Гоголя. Подьяческая улица, коротенький тупичок в неправдоподобно крупном булыжнике, проросшем травой. Дома ветхие, как шинель бедного чиновника. Обвалившаяся штукатурка лепных деталей обнажила дранку. Другой горбатый мост, его держат зубами четыре льва.

Протеснился между львами на ту сторону, иду набережной до переулка Гривцова. На доме номер девять — обычный дом, с гладким желтым фасадом и толстенными стенами, как водится, с маленькими окнами-впадинами — выбита надпись. Чуть выше человеческого роста, а значит, метров около двух.

«Вышина воды 7‑го ноября 1824 года».

Пушкинское наводнение! А на углу, возле самого канала — та же надпись, но по-немецки. Она заметно ниже русской, оттого что мостовая тут горбится, готовясь перейти в мост.

Чем ближе к Невскому, тем гуще идут машины, забивая весь поперечник набережной. Ревут, надрываются, дышат соляркой МАЗы. В акварельной старине — сегодняшний машинный напор.

По Дзержинской выхожу к улице Гоголя, на угловом доме — памятная доска: здесь умер Петр Ильич Чайковский. А чуть дальше, по Дзержинской, возле первых ворот другая доска: здесь жила Агриппина Яковлевна Ваганова, ученики из ее школы на улице Росси разлетелись по всем балетным труппам страны. А если заглянуть в прямоугольный двор, то всякий обитатель его, указывая на ряды окон третьего этажа, сообщит: там жила Уланова! Укажет на другие ряды и скажет, а там… — и произнесет другое имя, столь же громкое, а потом назовет еще и еще имена русского искусства. И тем-то и удивителен этот город, что если мир Пушкина, Гоголя, {324} Толстого, Достоевского, Некрасова, Блока — ваш мир, то потянется для вас такая цепочка, начнет заплетаться такими узорами, что только дух захватит от ее бесконечной связи и гармонии.

Вхожу во двор. Поднимаюсь по неширокой лестнице. Одна из старых артистических квартир, в которых поражает вас законченность, завершенность стиля. Здесь вещи опробованы, каждой пользуются, и всякая доставляет удовольствие удобством и согласием с другой. Рассматривая мебель в таких квартирах, можно заметить изобретательность мебельщиков, их заботу о практичности и, представьте себе, если употребить нынешнее понятие, — даже о малогабаритности… И возникает мое детство, дом на Театральной площади в Москве, прихожая, стул, одним поворотом превращавшийся в лесенку для библиотеки — его сделал еще крепостной мастер; изящный, на тонких витых ножках столик для кофе, крышкой которого служил закрытый стеклом пейзаж. Он накрывал собой другой столик, точно такой же, но чуть меньше, а тот в свою очередь другой — еще меньше, — и так шесть столиков, точно матрешка. Приходят гости, и пять столиков сразу расставляются по комнате! А разве придумано что-нибудь удобнее знаменитых шведских шкафов для книг?..

Здесь, в ленинградской квартире, на стенах коридора настоящий музей, но с не остывшим еще дыханием представленных в нем людей, с теплотой их рук, только что державших перья, которыми они сделали дарственные надписи хозяйке дома. Арам Хачатурян. Вот Жан Виллар в Дон Жуане — у него быстрый почерк, и написал он много, не заботясь о фотографии. Анна Ахматова, Качалов, а вот Иветт Шовире.

Из комнаты слышен голос хозяйки — Татьяны Михайловны Вечесловой, — она рассказывает кому-то из гостей…

— Тридцать восьмой год был, и время-то трудное, а они приехали, мхатовцы, имели успех… — такая ночь была, такая ночь, мы вышли, а Книппер говорит: не хочу домой! На острова, хочу шампанского! И мы поехали на острова и пили шампанское, такая ночь была, такая ночь…

### 17

Время близится к десяти. Приезжают гости, кто после спектакля, кто после репетиции, а кто и особо поджидал этого вечера, предвкушая пение Сергея Александровича Сорокина, последнего, должно быть, хранителя старинного городского романса и классической цыганской песни. Той песни, что заворожила всю нашу литературу от Карамзина до Бунина и продержалась без существенных изменений целое столетие.

Хозяйка зажигает свечи. Высокие потолки становятся еще {325} выше. Играют тени, пляшут, заманивают. Кто-то напевает романс Дениса Давыдова — «Летя на тройке полупьяным, я часто вспоминаю вас…».

Еще не смолкли разговоры о том, что занимает нас сегодня, о том, что в мире и что в театре. Но разговоры постепенно смолкают, потрескивают свечи, и тогда начинается голос. Перед тем, как ему зазвучать, гитара в руках Сорокина долго-долго что-то рассказывает. Звук ее не только чистый и благородный, но такой насыщенный густым резонансом дерева, что подумалось, что это совсем особая гитара, вроде скрипок Страдивариуса.

Гитара и в самом деле была особенной, еще пушкинских времен и хранилась как драгоценность в дорогом футляре. Но отличие ее звука вызывалось не одним качеством инструмента, а еще, конечно, и высоким мастерством исполнителя.

Он, видимо, раньше всего заботился о содержании звука, о том, чтобы каждый звук что-то говорил и ни один не пропадал ради пустого блеска. Оттого его длинные вступления и еще более длинные отыгрыши после некоторых песен были как бы предисловиями или как бы послесловиями. В них предсказывалась или досказывалась судьба тех, кто жил в песне, и создавался унисон переживаниям слушателей, которые уже нельзя было высказать словами, но можно было передать только этими звуками.

Однако первым раздался голос не Сорокина. Собравшимся повезло — после спектакля завернул на огонек Александр Федорович Борисов, и тут уж я не только насладился его даром певца, но и понял, очутившись вблизи, особенность его характера, выражавшуюся в том, чтобы все делать основательно и хорошо, отдаваясь тому, что делаешь сейчас.

Он пел, и — странное дело — маленькие наивные мелодрамки старинных романсов превращались в его устах в драмы. Он переживал судьбу героинь, он сострадал им и делал это так обыденно, точно повествовал о знакомых всем женщинах, с которыми вчера только случилось обидное несчастье. Так спел он романс о неведомой «Манюрочке». Отчаяние героя: «ведь я тебя любил, любил…» тронуло до слез.

А потом он сделался насмешлив, сыграл шуточную про одиноких деда и бабку, а уж потом, распевшись, верным и поставленным голосом — «Час роковой» из песен «Живого трупа». Это очень трудная песня величайшей строгости, она теряет свое обаяние от ничтожной дозы не то что дурной «цыганщины», но даже от излишней лихости, как, впрочем, и от чересчур сильного, хотя и искреннего переживания.

А Сорокин все подыгрывал Борисову на своей удивительной гитаре и, не выдержав, спел ему «Величальную». Потом он раззадорился и прошелся по «величальному» кругу, приветствуя каждого {326} особым, только ему предназначенным приветствием, сочиненным тут же, и, ни разу не повторившись, обойдя стол, вернулся, пропев совсем уже молодым голосом «величание» себе, положенное по ритуалу, которого уж, наверно, никто и не помнит, кроме него.

Он вкладывал в свое пение нерастраченное душевное знание того, как это пелось когда-то, он шел на грани того «чуть-чуть», после которого начинается пошлость. Только услышав его, можно понять, что происходит в театрах, где он ставит цыганские сцены в «Живом трупе» и в «Бесприданнице». Пока он сам на сцене, пока он еще в театре, эти картины — сама подлинность. Когда пройдут премьеры и, окончив работу, он уходит, эти сцены неуловимо меняются. Им нужен постоянный камертон, — дурной вкус и та самая, чисто театральная лихость вместо душевной отдачи подстерегают их.

Свечи все потрескивают. Ночь.

Вступает женский голос, гитара подхватывает, обрамляет песню, вводит ее, а в нужных местах гасит. Слова наивны, когда их читаешь сейчас, напечатанными современным типографским шрифтом, кажутся глуповатыми, а гитара и голос такие верные, что заставляют слушать их как откровение, как пережитое.

«Нет, нет, нет, не хочу!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Уж ты больно так спесива,
Гонишь прочь любовь мою,
Иль любовь моя — не диво,
— Так возьми всю жизнь мою!

Нет, нет, нет, не хочу,
Ничего я не хочу!»

И это «нет, нет, нет, не хочу!» — с такой страстью, что так и видишь эту черноокую, которая вся устремлена к нему, к неведомому. Еще не пришедшему. И все ему — пусть он и такой и сякой, но это он — и все ему.

Как-то передавали концерт по телевизору из Дома Союзов. Этот романс пела известная певица. Голос звучал колокольчиком, но так было все легко и все пусто, точно это был совсем другой романс.

А здесь *Ее* гимн *Ему*, возлюбленному, который и не назван, не участвует в романсе. Но ради него — это «нет, нет, не хочу». Это надо пережить как «да, да, хочу», но только обращенное к другому, прекрасному. Ну и, конечно, надо переживать, а не исполнять.

В сорокинских романсах своя, четкая драматургия.

Но вершиной вечера или, проще сказать, ночи была «Малярка». {327} О ней надо рассказать особо. К ней Сорокин подходит постепенно. А уж когда полностью войдет в свою песенную стихию, заживет ею, зажгется, уж тогда он угостит — «Маляркой», позволит присутствовать при этой драме.

Она поется по-цыгански. Сорокин предваряет ее рассказом. Песня была услышана Пушкиным в его скитаниях по Бессарабии. Девушка Малярка дочь главы табора. У нее жених, молодой, красивый, любимый. Приезжает старик, сильный хозяин соседнего табора, и сватает ее. Отец согласно обычаям не может отказать, а дочь не смеет противиться его воле. Малярку выдают за старика. Но друзья жениха крадут ее во время свадебного пира, и влюбленные бегут. Снаряжена погоня. Их догнали, жениха убили, и Малярка стонет над его телом, жалуется на судьбу, оставившую ее в живых.

Сказав это, Сорокин стал перебирать струны своей гитары, словно советуясь с ней о чем-то, а потом запел на заманчивом, больше похожем на таинственные степные выкрики языке. Пенье с первого же звука захватило, и повело, и понесло куда-то. Он пел строго, с мужественным драматизмом и бесконечным разнообразием интонаций, часто одинаковых слов и звуков, передавая все оттенки переживаний и свое к ним отношение. Это был рассказ, повесть, целая философия. Вдруг гитара начала бешено биться, аккорды пошли как всполохи пламени, он брал их тесно сомкнутыми пальцами, и они точно срывались с гитары. Все быстрее, все быстрее, — сейчас догонят и схватят! А когда догнали, раздался тяжкий стон, вздох — ой, ооой, оох. Это жалобы и причитания Малярки — ой, ооой, оох, ооох…

Кончилось, свершилось.

Голоса уже не слышно, а гитара еще долго стонет о судьбе Малярки. Это было не пение, а чудо. Недаром Рахманинов говорил, что «Малярку» невозможно записать на ноты.

«Малярка» Сорокина — шедевр редкого искусства, целая эпоха русской песни.

### 18

Стою возле дома на Невском, на котором сохранена надпись: «Граждане, эта сторона улицы при артобстреле наиболее опасна».

Надпись врывается в праздничное течение Невского, останавливает помимо воли, хотя слова «артобстрел», «опасна» — где-то на другой планете. Но та планета — вот эта земля!

В блокадном дневнике старой ленинградки, что читаю по ночам, записано: «Ужасающий двадцатиминутный обстрел нашего района. Попало в Алин дом. Убитые и раненые на Ситном рынке, на проспекте {328} Горького. Дыра в Биржевом мосту, убитые и раненые на мосту… Боже мой, боже мой, — увидим ли день освобождения?»

Если б можно было такие записи помещать иногда на домах!

В «Известиях» напечатана заметка. Ленинградский горсовет отвечает бельгийскому гражданину, жителю Льежа: «Мы были очень рады получить от вас письмо и тысячу бельгийских франков, которые вы прислали в фонд строительства Памятника героическим защитникам Ленинграда в период Отечественной войны…»

Деньги на памятник собирают ленинградцы, собирают в других городах, присылают из-за границы. Собрали уже больше двух миллионов: через газеты выясняют мнение горожан, где этот памятник соорудить.

Память защитников Ленинграда, стойкость его граждан, вынесших нечеловеческие страдания, чтят всюду в мире. Писем, подобных тому, что напечатано в «Известиях», приходят многие сотни.

Возле этой блокадной надписи на стене мне и вспомнился эпизод из спектакля, виденного накануне. Можно, конечно, отнестись к нему как к пустяку, не заслуживающему внимания, тем более что и спектакль-то понравился, но, думается, это не пустяк.

Спектакль «Женский монастырь» в Театре имени Ленсовета И. Владимиров поставил весело, с блеском, изобретательно. Артисты драмы танцуют, поют — словом, чувствуют себя нормально и хорошо в оперетте, ну, может быть, не в оперетте… И Алиса Фрейндлих хороша — легка, изящна, музыкальна. Некоторые сцены в этом спектакле, например пародия на скучное собрание, — образец истинной комедийности, столь редкой даже в театрах оперетты. Но есть в спектакле одна картина, оставившая горьковатый осадок: в городе, покинутом женщинами, оказывается все-таки одна, приезжая солистка филармонии, мастер художественного слова, этакая стиляжка, претендующая на интеллигентность. В качестве образца сугубой рафинированности, подлежащей осмеянию, не знаю уж кем — постановщиком или авторами, — выбран ни в чем не повинный выдающийся французский поэт Артюр Рембо. Артистка, кривляясь на все лады, произносит «Артюр Рембо» и все пытается начать его стихи. Начать ей не удается, и противным голосом она выкрикивает только одну фразу: «Лобзая грудь ее!» Ей кажется, что это так смешно, что дальше некуда. На спектакль приходят люди, многие из которых здесь-то впервые и услышат имя поэта и будут думать, что Рембо, конечно же, из обихода любителей скабрезностей и вообще сплошное извращение. Они так и не узнают, что это строка из прекрасного стихотворения «Офелия», которое начинается так:

«На черной глади вод, где звезды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывет,
{329} Плывет, закутана фатою подвенечной.
В лесу далеком крик: олень замедлил ход…

Лобзая грудь ее, фатою прихотливо
Играет бриз, венком ей обрамляя лик,
Плакучая над ней рыдает молча ива.
К мечтательному лбу склоняется тростник…»

Вот откуда вырвана и обращена в пошлость эта строка. Ну, а что сказали бы мы, если бы строку из нашего Лермонтова («… и грудь хранила знаки пламенных лобзаний») так же разменивали с эстрады где-нибудь во Франции? И имя Лермонтова могло также «экзотично» звучать для французского уха, как для нас имя Рембо.

Ради красного словца проявлено неуважение к поэзии другого народа.

### 19

«Имя Пушкинского дома Академии наук». Эти пять слов сами собой выстраиваются в ряд и звучат, как стихи. Должно быть, Блок не сочинил их — просто увидел. Как давно я здесь не был! Вспомнилась тишина маленького читального зальца при Отделе рукописей, где сердцебиение начиналось при одном только виде темно-бордовой папки с надписью золотым тиснением — «рукопись Лермонтова».

Но сегодня здесь шумно.

Сегодня, в июне 1963 года, Пушкинский дом решился на эксперимент. На ежегодную Пушкинскую конференцию приглашены не только люди, причастные к академической науке, но и практики — актеры, режиссеры, чтецы, сценаристы и критики. Решено вместе обсудить вопрос о взаимодействии разных сфер, чтобы общими усилиями расширить пушкинское начало в нашей жизни.

Не часто встречаются эти люди — больше живут по своим клеточкам, узким специальностям. Оттого долго притираются друг к другу, ищут общий язык.

В кулуарах разговоры.

— Вам нравятся «маленькие трагедии» в Вахтанговском театре?

— Да, там есть кое-что интересное… Это черно-белое решение…

— А как вы оцениваете «Маленькие трагедии» в Пушкинском театре?

— Там тоже есть кое-что интересное…

Дальше не спрашиваю! Ох, сколь живуче в умах критиков представление о некой идеальной постановке, которая может быть создана по образцу мечтаний Агафьи Тихоновны: из одного спектакля половину первой картины, из другого финал, из третьего — исполнителя {330} роли Сальери, из четвертого — черно-белое решение, и вот уж тогда… А то, что сам подход к пушкинской драматургии одного режиссера в совершенном противоречии со взглядами другого — это как-то и не занимает.

Впечатление, которое произвел основной театральный доклад кандидата филологических наук — «“Маленькие трагедии” на советской сцене», — было неожиданным.

Вначале докладчик говорил, что отношение зрителей к «Маленьким трагедиям» и вообще к пьесам Пушкина изменяется. Потом — что это отношение уже не то, что тридцать и даже двадцать лет назад. Затем он сообщал, что зритель ищет в «Маленьких трагедиях» ассоциаций с сегодняшним днем, а режиссеры ищут способов актуального выражения пушкинских пьес. (Ну что ж — хорошо, правильно, хотя, между прочим, зритель во все времена искал в театре ассоциаций с его тогдашним «сегодняшним» днем, а режиссеры или, когда их еще не было, сами актеры искали способов актуального выражения.)

Сейчас-то, думаю, докладчик, наверно, скажет, *какие* же возникают ассоциации и *какие* применяются способы для актуального выражения.

Но докладчик (строгая женщина) предпочла иной путь: стала добросовестно и длинно излагать рецензии на спектакли.

Она заботилась, чтобы была соблюдена хронологическая последовательность и полная беспристрастность. Перечислялись десятки спектаклей, было и «отсутствие цельности замысла», «с одной стороны и с другой», и подробно раскладывались «достоинства и недостатки», и в нужных местах употреблялось слово «порой». Было все, кроме страсти к своему предмету и тех самых *мыслей* и *ассоциаций с сегодняшним днем*, которые могли возникнуть у докладчика просто как у зрителя.

Торжествовала диалектика, добросовестное стремление к объективности вело к необъективности, ибо высшая-то объективность предполагает не только страсть, но и пристрастие того, кто смотрит и пишет. Подумал: если бы по принципам такого театроведческого перечисления Белинский описал мочаловского Гамлета, все давно забыли бы о спектакле и об актере… и о Белинском, конечно.

### 20

И все-таки Пушкин был.

После одного из докладов включили пленку. Это был толчок, объединивший всех, это был праздник.

«Вся комната янтарным блеском озарена!» Мы замерли от восторга, увидев янтарный блеск — так произнес это Антон Шварц. Шварца сменил Качалов. Его голос заполнил собой все.

{331} «… В густое вино заветные кольца бросайте!» Густое он читал густо, точно лил терпкую и сладкую жидкость. А когда он бросил нам строку: «Пред солнцем бессмертным ума!» — «ума» прозвучало звуком «мммааа», как колокол, как малиновый звон.

Наступает очередь записи Яхонтова. Он читает «Рассудок и любовь». По-детски наивно, по-моцартовски мудро и прозрачно. А потом «деревню», «В Сибирь». Вера и напор молодого Пушкина — Яхонтов никогда не забывал возраста Пушкина — торжествуют, завладевают залом, покоряют, господствуют.

Яхонтов, Шварц, Качалов, Ильинский — для меня это голоса юности, старших классов школы, в далекое уже, довоенное время. А самым любимым был Дмитрий Николаевич Журавлев. В его исполнении мы впервые поняли, что «Медный всадник» — совершенство. После возникали другие пристрастия, да казалось, что и Журавлев уже не тот, что появилась в его чтении какая-то взвинченная напевность. Много лет, не желая расставаться с юношескими впечатлениями, я не слушал его. Но вот…

Он очень взволнован, рассказывает о том, как тридцать два года назад впервые прочитал с эстрады «Египетские ночи». Он вдруг затрепетал, как бедный итальянский импровизатор, и кинулся в главу «Египетских ночей», как в бурную реку, которую всякий раз надобно переплывать заново. Волнение его передалось залу. Он помолодел на тридцать лет, сказав: «На другой день Чарский в темном и нечистом коридоре трактира отыскивал 35‑й номер. Он остановился у двери и постучался». Глазами Чарского мы смотрели на итальянца, удивлялись ему, вместе с Чарским назвали ему первую тему для импровизации на любимую пушкинскую мысль:

«… поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением».

Он был поразителен в этот день, Дмитрий Николаевич Журавлев. Возбужденный и успокоенный иным спокойствием — общей дрожью восторга с публикой, — он читал «для берегов отчизны дальной». Силы этих стихов и впечатление, которое произвел в этот раз артист, не сумею здесь передать.

Это был истинно пушкинский день в Ленинграде.

### 21

За то время, что я прожил в нем, начались и достигли силы белые ночи. Город точно высветился изнутри и еще увеличил свое властное влияние. Все воспринималось не само по себе, а в тесной связи и невольном сравнении. И картины Эрмитажа, и павильоны киностудии, где снимался «Гамлет», и покачивающийся на мелкой волне трехтрубный крейсер, и дивный стадион, с трех сторон омываемый морскими волнами и ветрами, и новый Ленинград Московского {332} проспекта, и колодцы старых его дворов, и юная девочка, танцующая в зале с деревянными потолками, и актеры, выходящие жарким утром на сцену Пушкинского театра, и еще многое другое, о чем не сумел здесь написать.

Величаво движение толпы по Невскому проспекту под ярким июньским солнцем. Но хорош, удивителен он не этим своим движением, а тем, что видишь и общее течение толпы и выражение лица отдельного прохожего.

Проспект — река истории нашей, и, как во все свои времена, он дает искусству неспешный и высокий урок…

# **{****333}** Библиографическая справка

#### Пушкинская роль.

Опубликовано в журнале «Театр». 1963. № 1. Под названием «Пушкинская роль Андроникова».

#### Жизнь и смерть Холстомера.

Опубликовано в «Неделе». 1976. № 40.

#### «Анна Каренина». Тридцать лет спустя.

Опубликовано в журнале «Искусство кино». 1968. № 4. Под названием «Анна Каренина». Экранизация 1967 г.

#### Бремя страстей человеческих…

Опубликовано в газете «Комсомольская правда». 1969. 11 января.

#### Жизнеописание рыцаря театра.

Опубликовано в журнале «Литературное обозрение». 1978. № 5.

#### Пардон общий!

Опубликовано в журнале «Театр». 1974. № 3.

#### Большой круг!

Опубликовано в журнале «Театр». 1972. № 10.

#### Второй провал «Чайки».

Опубликовано в журнале «Искусство кино». 1972. № 1. Под названием «Трудно ставить Чехова».

#### Вольный Чехов.

Опубликовано в журнале «Искусство кино». 1977. № 10.

#### В девяностых годах…

Опубликовано в журнале «Советский экран». 1973. № 3.

#### Ялта, двадцать восьмое июля…

Опубликовано в журнале «Театр». 1965. № 1. Под названием «Двадцать восьмое июля в Ялте».

#### Монолог о России.

Опубликовано в газете «Комсомольская правда». 1970. 22 октября.

#### В старой петроградской квартире.

Опубликовано в журнале «Театр». 1970. № 8. Под названием «Беспокойная старость».

#### Штрихи портрета («Современник» — 24 часа).

Опубликовано в журнале «Смена». 1966. № 13. Под названием «Современник» — 24 часа.

#### Сентиментальный вальс вахтанговцев.

Опубликовано в журнале «Театр». 1967. № 6.

#### Человек перед телевизором.

Опубликовано в журнале «Искусство кино». 1963. № 11. Под названием «Человек и телевидение».

#### Событие.

Опубликовано в газете «Комсомольская правда». 1971. 24 июля. Под названием «Театр Ильинского».

#### Царство актера, абсолютное царство актера!

Опубликовано в «Литературной газете». 1973. 17 ноября.

#### Вечер вежливого артиста.

Опубликовано в журнале «Театр». 1972. № 10.

#### **{****334}** О словоблудии Коломийцевых…

Опубликовано в «Неделе». 1971. № 40. Под названием «Как гибнут Коломийцевы».

#### Мне все здесь на память приводит былое…

Опубликовано в газете «Говорит и показывает Москва». 1974. № 31.

#### Из рассказов старого суфлера.

Опубликовано в журнале «Театр». 1958. № 1. Под названием «Из рассказов суфлера».

#### Гром победы раздавайся!

Опубликовано в журнале «Театр». 1960. № 10.

#### Антология Шаляпина.

Опубликовано в газете «Комсомольская правда». 1968. 15 июня.

#### Литература для театра.

Опубликовано в журнале «Новый мир». 1975. № 9. Под названием «Фантазии на театральные темы».

#### Беседуя с Ефремовым…

Опубликовано в «Неделе». 1977. № 41.

#### В тургеневских стенах.

Опубликовано в журнале «Театр». 1965. № 10.

#### Невский проспект, 1963.

Опубликовано в журнале «Театр». 1964. № 1, 3.

#### В гостях у Васо Годзиашвили.

Опубликовано в журнале «Театр». 1966. № 8.

#### Товстоногов. Впечатление.

Опубликовано в журнале «Аврора». 1973. № 9.

#### Беспокойная душа.

Опубликовано в газете «Советская культура». 1977. 18 января.

#### Время «Современника».

Опубликовано в газете «Комсомольская правда». 1976. 30 сентября.

#### Вина или беда Игната Нуркова.

Опубликовано в «Литературной газете». 1977. 30 ноября.

1. Ираклий Адроников. Тагильская находка. Центральное телевидение. 1962. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Анна Каренина». Сценарий В. Катаняна, А. Зархи. Постановка А. Зархи. Оператор Л. Калашников. Художники А. Борисов, Ю. Кладиенко. Композитор Р. Щедрин. «Мосфильм». 1967. [↑](#footnote-ref-3)
3. То есть через тридцать лет после мхатовской постановки. [↑](#footnote-ref-4)
4. Эйхенбаум Б. М. Толстой и Шопенгауэр. — «Лит. Современник». 1935. № 11. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Балалайкин и Ко». Петербургские сцены сатирического романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Пьеса в двух частях С. Михалкова. Постановка Товстоногова. Художник Сумбаташвили. «Современник». Москва. 1973. [↑](#footnote-ref-6)
6. Я четыре раза смотрел «Балалайкин в Ко». Это были четыре разных спектакля, динамическая соразмерность частей не стала к тому времени величиной постоянной. Между тем спектаклю важно приобрести творческую уравновешенность, стабильность. Сцены, изначально как бы предназначенные для импровизации, например гасконада Балалайкина во втором акте, не должны решающим образом влиять на художественное впечатление от *всего* спектакля. При том, что разные, даже противостоящие сценические жанры первой и второй частей запрограммированы постановщиком, спектакль представляет собой единство, развитие его идей определяется тем, как проходит первая часть, особенно ее дуэтная сцена.

В репертуаре «Современника» спектакль этот — значительное художественное явление, это и новая веха в творчестве Товстоногова. Придать всему представлению спокойствие, в хорошем смысле академичность, обрести в нем уверенность — это и значит создать условия для его естественного совершенствования, для многолетнего живого исполнения. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Постановка Р. Горяева. Композитор А. Петров. Оформление по макету И. Иванова. Театр драмы имени А. С. Пушкина. Ленинград. 1972. [↑](#footnote-ref-8)
8. Танцуем большой круг! *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Чайка». По пьесе А. П. Чехова. Сценарий и постановка Ю. Карасика. Художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. «Мосфильм». 1971. [↑](#footnote-ref-10)
10. Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулейкин. Композитор Э. Артемьев. «Мосфильм». 1977. [↑](#footnote-ref-11)
11. Автор сценария В. Долин. Режиссеры Г. Никулин, В. Соколов. Оператор Д. Долинин. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор С. Слонимский. Киностудия «Ленфильм» по заказу Центрального телевидения. 1972. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Постановка Г. Товстоногова. Художник Б. Локтин. Большой драматический театр имени М. Горького. Ленинград. 1970. [↑](#footnote-ref-13)
13. Был гренадер мужчина-прима,

Из Нюренберга ехал он.

Княгиня только что из Рима

И вот на станции вагон… *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Фабричная девчонка» А. М. Володина. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Варшавская мелодия» Л. Зорина. Постановка Р. Симонова. Театр имени Евг. Вахтангова. Москва. 1967. [↑](#footnote-ref-16)
16. Саппак Вл. Телевидение и мы. М., «Искусство». 1963. [↑](#footnote-ref-17)
17. Зорин Л. Театральная фантазия. Одиннадцать пьес. М., «Искусство». 1974. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Путинцев В. Крепостная актриса Кузьмина. — «Вопр. лит.». 1963. № 9; Чернов Н. Крепостные актрисы Орловского театра. — «Театральная жизнь». 1961. № 4. [↑](#footnote-ref-19)
19. Пономаренко Ю. Дом на улице Завяла. — «Известия». 1965, 5 мая. [↑](#footnote-ref-20)