Виленкин В. Я. **Воспоминания с комментариями**. 2‑е изд., доп. М.: Искусство, 1991. 496 с. («Театральные мемуары»).

От автора 6 [Читать](#_Toc403720408)

**I**

О Константине Сергеевиче Станиславском 8 [Читать](#_Toc403720410)

О Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко 20 [Читать](#_Toc403720411)

**II**

Об Иване Михайловиче Москвине 98 [Читать](#_Toc403720413)

Ольга Леонардовна 200 [Читать](#_Toc403720414)

О Василии Ивановиче Качалове 249 [Читать](#_Toc403720415)

**III**

О Михаиле Афанасьевиче Булгакове 364 [Читать](#_Toc403720417)

Об Анне Андреевне Ахматовой 392 [Читать](#_Toc403720418)

{5} Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу…

*Борис Пастернак*

# **{****6}** От автора

Я не хотел в этой книге рассказывать о том, как я прожил свою жизнь, вообще не собирался говорить в ней о себе, — надеюсь, что так оно в основном и получилось, хотя неизбежное «я» не может не присутствовать здесь на многих страницах. Но счастье мое, очевидно, состояло в том, что мне довелось в течение жизни так или иначе близко соприкасаться с целым рядом поистине выдающихся людей искусства и литературы, с творческими личностями огромного масштаба и нравственного влияния, о которых всем, наверно, хочется узнать как можно больше. Эти встречи, иногда переходившие в многолетнюю дружбу (несмотря на то, что я был гораздо моложе всех тех, о ком я пишу), в значительной степени и формировали мою жизнь, то есть делали меня человеком, учили меня чему-то самому главному. Вот об этих встречах я и хочу рассказать.

Книга эта сложилась как-то сама собой, мне не пришлось ее «делать». Необычным может кому-нибудь показаться разве только ее название — почему «с комментариями»? Но мне хотелось таким образом заранее обозначить свободное сочетание того, что хранится в памяти, в старом дневнике и в письмах, с тем, что я думаю об этом теперь.

# **{****7}** I

## **{****8}** О Константине Сергеевиче Станиславском

Эту книгу я не могу не начать с этого священного для меня имени, хотя на воспоминания о Константине Сергеевиче Станиславском у меня, в сущности, почти нет права. Слишком поздно я поступил в Художественный театр, чтобы мечтать о непосредственном общении с ним хотя бы даже и на той скромной должности, на которую я был туда принят (Константин Сергеевич в те годы в театре уже почти не бывал, его появления в МХАТе стали давно уже редкостью из-за длительной его болезни). Это — с одной стороны, а с другой — жизнь моя в театре сложилась так, что она как бы сама собой влилась в заранее определенное для нее русло, я сразу оказался в самой гуще практической, каждодневной работы театра, а ею в те годы руководил в основном Владимир Иванович Немирович-Данченко. У Константина Сергеевича не было никаких оснований приблизить меня к себе, тем более что, как я узнал впоследствии от М. П. Лилиной, кто-то из его ближайшего окружения успел ему наговорить, будто я этого вовсе и не желаю. Это была неправда? я очень всегда об этом горевал и до сих пор горюю. Вот почему для меня драгоценно даже то немногое, что хранится в памяти из непосредственных моих впечатлений от Станиславского на сцене и в жизни.

Станиславского на сцене я впервые увидел в 1926 году, в роли Астрова, и, как говорится, сошел от него с ума, долго не мог ни о чем другом думать, как будто все еще видел его и слышал его голос — и наяву и во сне. На спектакль «Дядя Ваня», который шел два или три раза в помещении филиала Большого театра (тогда он назывался Экспериментальный, теперь там Театр оперетты), стремилась вся Москва, хотя в городе не было даже афиш, висел только небольшой плакат у кассы МХАТ. Попал я на этот спектакль каким-то чудом. Разбираться в своих театральных впечатлениях тогда я еще не умел. Помню явственно только одно: {9} как, начиная со второго, ночного акта «Дяди Вани» и до самого конца спектакля при каждом появлении Станиславского — Астрова у меня физически, буквально замирало сердце — от восторга, от сочувствия, от любви к нему. Рядом с ним и особенно в его отсутствии все сразу как-то тускнело, угасало, хотя и другие актеры, почти все, мне очень нравились, особенно Тарасова — Соня и Лужский — профессор Серебряков (Ольга Леонардовна уже не играла Елену, эта роль перешла к Л. М. Кореневой). Но от Станиславского, от него одного, казалось, шел какой-то необъяснимый свет, и притом совершенно реальный, не то лучами, не то волнами. К нему одному тянулась душа. Волновало каждое его слово, и не столько смыслом, сколько необыкновенностью интонаций, — они как будто втягивали тебя в то, чем он тайно жил, в то, о чем он молчал, когда вдруг задумывался. Я не помню тоски в глазах Астрова, я помню в них сверкание каких-то веселых, озорных огоньков. Помню, как он поводил плечами, каким привольным, красивым и сильным становился его жест («Ходи хата, ходи печь!.. Вафля, играй!» — напевая это вполголоса, одна рука вбок, а другая двумя пальцами за верхний край жилетки. А потом, в третьем акте это незабываемое, — до сих пор слышу! — мужское, лукавое: «Вы хи-итрая…», когда он вдруг крепко сжимал, не отпуская, руку Елены Андреевны, прячущей от него лицо…). Когда же огоньки в его глазах погасали, взгляд все равно оставался упругим, как будто чем-то изнутри заряженным, неразмываемым тоской, — даже в финале, после проводов, после «уехали…», возле карты Африки, которая почему-то висит у «дяди Вани» в его рабочей комнате, когда так щемяще звучала чеховская фраза: «А жарища, наверно, теперь в этой самой Африке — страшное дело…». Когда он это сказал, не отрываясь от карты на стене, кажется, сцепив руки за спиной, кажется, чуть покачиваясь с носка на пятку, — мне почудилось, что я уношусь с ним куда-то, что я вообще уже не на земле…

Потом я видел его на сцене, уже на собственной сцене МХАТ в Камергерском, еще два раза, в роли Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты») и Гаева — в «Вишневом саде». И то и другое {10} было прекрасно, осталось незабываемым, особенно его Крутицкий — по совершенству тончайшего мастерства и по сверхъестественности перевоплощения. Для меня до сих пор непонятно, как это он мог на сцене становиться до такой степени не самим собой, переходить в другую плоть, превращать свою могучую, красивую, неотразимо обаятельную старость в такую прозу, в такой нафталин, в эти оловянные бляшки вместо глаз, в эту ходячую инерцию тупого ощеренного доживания. Его Гаева я помню смутно. Помню только, что воспринимал его как-то слитно, нераздельно с образом Раневской — Книппер, чего потом у меня уже не возникало ни с каким другим ее партнером в этой роли, и что в этом их слиянии было что-то необыкновенно душевное, легкое, детское, и в радости, и в растерянности, и в печали. Все остальное давно уже перекрыто в памяти общеизвестными портретами «К. С. Станиславский в роли Гаева» и чужими рассказами. Но впечатление от Астрова — Станиславского осталось неизгладимым: оно мне открыло театр во всем его могуществе, как я потом понял.

Не мудрено, что с тех пор я им бредил. Я ходил за ним следом в толпе молодежи, когда, присутствуя на спектаклях Большой или Малой (Тверская, 22) сцены МХАТ, он в антрактах иногда, очень редко, появлялся в фойе среди публики. Особенно запомнилось мне его неожиданное появление в фойе Второй студии перед одним из последних ее спектаклей, с началом которого произошло какое-то небывалое, катастрофическое опоздание: публику не пускали в зал чуть ли не целый час. Многие уже громко выражали свое недовольство. Вдруг из дверей зрительного зала, раздвинув прикрывавшую их портьеру, появляется Константин Сергеевич, чтобы — как сейчас помню — «принести искреннее извинение за своих молодых товарищей»: после спектакля студия должна была выехать на гастроли, и какие-то костюмы, необходимые здесь сегодня, по ошибке были уже отправлены на вокзал. «Если вы согласитесь потерпеть еще пятнадцать минут, мы, с вашего разрешения… гм, гм… начнем спектакль…» — сказал он с такой сконфуженной, вымученной улыбкой, что в ответ раздались дружные аплодисменты.

{11} Я не мог оторваться от его лица, когда с бокового места в амфитеатре мне удавалось видеть Станиславского, смотрящего спектакль в Художественном театре, видеть, как сходились эти густые дуги напряженных бровей, как вдруг прирастал ко рту кулак, как от какой-нибудь неожиданности вдруг откидывалась назад эта царившая над всем партером белая голова.

Отлично помню, как на втором представлении «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро», когда в зале вокруг него бушевала овация, он сначала как будто решил ограничиться поклоном с места, стоя возле своего кресла в восьмом ряду, а потом так легко, так молодо взлетел по лесенке из партера на сцену, чтобы вывести на поклоны всех исполнителей главных ролей и своих помощников — режиссеров спектакля. Меня поразило, что прежде всех актрис он вывел к рампе старейшую, знаменитую в Москве портниху-художницу Н. П. Ламанову, которая делала для этого спектакля костюмы по изумительным эскизам Головина, и поцеловал ей руку. А когда он, стоя об руку с актерами посреди этого чудесного головинского сада с боскетами и ярко освещенными беседками, которые только что кружились перед нами в таком заразительно-веселом ритме финала, улыбаясь кланялся публике, — казалось, что это еще один финал спектакля, еще более праздничный, красивый и радостный. И с каким же восхищением, с каким обожанием смотрели на него актеры!

Мог ли я тогда мечтать, что через несколько лет увижу его уже не издали, а совсем близко, и не раз.

… Осенью 1934 года Константин Сергеевич, вернувшись из-за границы, приехал на встречу с труппой. Полагалось представлять ему принятых в МХАТ за время его отсутствия. Меня подвел к нему и представил М. Н. Кедров в Нижнем фойе. Я было спрятался за стоявший в углу рояль, надеясь, что про меня, забудут, но Кедров меня оттуда извлек и очень решительно потащил за руку по скользкому паркету. И вот я стою перед *самим*, не чуя под собою ног от какого-то непонятного, непреодолимого страха и счастья одновременно. Как сквозь вату слышу голос Кедрова: «Константин Сергеевич, это наш новый сотрудник, секретарь Литературной {12} части». Боже, какой он высокий, — выше всех, кого я знаю. На меня сверху вниз смотрят веселые, но пронизывающие глаза. Пенсне, сверкнув, повисает на черном шнурке от резкого поворота скульптурно-прекрасной седой головы, которой я уже столько раз любовался издали. Он протягивает мне руку: «Очень приятно, нам надо увидеться и поговорить. Позвоните мне на днях по телефону».

Звонил я ему очень долго, недели две, и все безуспешно: «болен», «очень занят», «просит позвонить дня через два‑три». И вот в один прекрасный день, когда я было уже отчаялся, а в театре надо мной уже подсмеивались друзья, слышу вдруг в телефон: «Константин Сергеевич сейчас возьмет трубку» и через минуту — его голос, его характерное покашливание: «Гм, гм… У телефона Алексеев-Станиславский, здравствуйте. Вы можете сейчас ко мне приехать?» Было около девяти часов вечера. Нетрудно себе представить, как я помчался в Леонтьевский переулок.

И вот я в этом старинном московском особняке, тлимо которого я и проходил-то всегда с замиранием сердца. После короткого ожидания в гостиной (значит, было все-таки уже около 10 часов вечера!) меня провели к нему в спальню. Константин Сергеевич принимает меня лежа в постели, он, оказывается, нездоров. Но лежит одетый, не под одеялом, а с пледом на ногах, в халате, но, кажется, с галстуком. Подушки взбиты высоко, так что он скорее полусидит, чем лежит. На стене у кровати телефон, и в руке у него трубка — с кем-то разговаривает. Поздоровавшись и извинившись, продолжает телефонный разговор еще довольно долго, как я догадываюсь, с Н. А. Соколовской, одной из старейших и очень им любимых актрис Художественного театра. Наконец трубка повешена, и он с улыбкой обращается ко мне: «Ну‑с, прежде всего скажите, сколько вам лет?» — «Двадцать три». — «Гм, гм… Преступно молод. Ну, а теперь рассказывайте мне о себе, всю свою биографию расскажите». Никакой «биографии» у меня нет, рассказывать «о себе» страшно трудно, да и не о чем: школа, институт, первые и совершенно незначительные опыты литературной работы. Но Константин Сергеевич постепенно и очень умело вытягивает из меня все, что его интересует, а интересует {13} его, главным образом, *зачем* я в театре, что меня в театр привело и чем я мог бы быть театру полезен. Он, кажется, немножко подозревал меня в тайном намерении через секретарство в Литературной части пробраться в актеры, а потому с особенным пристрастием допрашивал, не пробовал ли я когда-нибудь играть на сцене, ну, хоть в детстве или в школьных спектаклях. Я долго отпирался, но все-таки в конце концов пришлось признаться, что, когда мне было лет девять-десять, некоторые соседи по нашему шестиэтажному дому на Малой Дмитровке считали меня заправским «чтецом-декламатором» и что я действительно с полной готовностью читал им разные стихи, например, «Орла и змею» Полонского, «Альпухару» Мицкевича, «Василия Шибанова» А. К. Толстого и пр. Видя, что он этим заинтересовался, я даже рискнул добавить, что, прежде чем начать декламировать, я обычно справлялся у своих слушателей, как мне им читать: «с папусом» или «без папуса», потому что если «с папусом», то мне почему-то надо было встать на стул или на какую-нибудь скамейку во дворе. «Как, как? С папусом?» — прервал меня Константин Сергеевич, уже явно заинтересованный. Я пояснил, что это значит «с пафосом», то есть что можно не стесняться орать «в сильных местах». Увидев по его глазам, что он воспринимает мой рассказ юмористически, я сознался и в том, что изображал когда-то в детстве Бориса Годунова для своих товарищей по двору, для чего они оборудовали мне трон из дров, а попозже, уже в школе — какого-то Афоньку-дурака, сидящего на завалинке и занятого ловлей мух. Все это явно относилось к моему «далекому прошлому» и, кажется, вполне убедило Константина Сергеевича, что актером я стать не собираюсь.

Но слово «театроведение», которое у меня неосторожно проскочило в подтверждение серьезности моих теперешних намерений, совершенно неожиданно вызвало его бурную реакцию: Константин Сергеевич вскочил с кровати, быстро выдвинул какой-то ящик, достал толстую тетрадь и сунул мне под нос вклеенную в нее газетную статью. «Единственная путная рецензия, которую я вырезал и сохранил. Вот оно, все ваше “театроведение”, а вы говорите, {14} что собираетесь им заниматься». Это была, помнится, какая-то старая статья критика С. Яблоновского. Гипербола была явная, смысл ее тут же раскрылся. «Нет, вы мне лучше скажите, что вы собираетесь делать у нас в театре? Вот мы хотим ставить “Привидения” Ибсена, — вы эту пьесу читали? Пойдете в ЦК, к большевикам, защищать эту пьесу в репертуаре?» — «Что вы, Константин Сергеевич, кто же будет меня там слушать? Наверно, в театре найдется кто-нибудь…» — «Нет, вы не увиливайте. Отвечайте мне на вопрос, — пойдете?» — «Пойду» (со вздохом).

Запомнился еще вопрос: «Ас Владимиром Ивановичем вы уже встречались?» — «Конечно, Константин Сергеевич, ведь он же меня и принял в театр». Пауза. «Да, да, разумеется». И еще помолчав: «Вы должны этим очень гордиться».

Разговор продолжался два с половиной часа. Меня поили чаем с сухарями, бутербродами и вареньем, все это было подано какой-то старушкой на подносе и размещено на маленьком столике подле кровати. На мое «спасибо, я без сахара» реакция опять недовольная, хоть и шутливая: «Всё новшества, охо‑хо… Ну, пейте с вареньем». Вареньем я тут же поперхнулся. Очень уж было не до варенья.

Но самое главное в этом нашем первом свидании состояло в его конкретной, так сказать, деловой части. «Раз что вы литератор, то вот что я вам поручаю…». Я вытащил из кармана блокнот, но он не понадобился. С превеликим ужасом я услыхал, что Константин Сергеевич поручает мне, только что принятому в театр юнцу, которого мало еще кто знал в МХАТе, «собрать труппу» и проверить, что именно читают актеры, особенно из пьес. («Вы увидите, никто ничего не читает»). Мало того, — оказывается, с моим приходом в театр там должна начаться новая эра: каждый актер должен получить от меня специальные карточки («они уже заготовлены, вам их дадут»), на которых он кратко изложит содержание прочитанных пьес («иначе как мы узнаем, читал он их или нет?»). Это наконец сделает труппу «более интеллигентной», выявит ее интересы и в дальнейшем поможет составлять репертуар, — понятно? Второе задание было не менее сложным, но касалось оно уже лично меня: я должен был немедленно {15} приступить к занятиям по «системе», вместе с несколькими вновь принятыми молодыми актерами. Учиться я буду у Н. И. Богоявленской, ассистентки З. С. Соколовой и актрисы МХАТ. На первые занятия меня вызовут через Репертуарную контору.

Повышение культурного уровня актеров под моим просвещенным руководством (с помощью В. Г. Сахновского, П. А. Маркова и секретаря Константина Сергеевича Р. К. Таманцовой для встречи со мной было приглашено человек двадцать из числа самых кротких или же только еще начинающих свой сценический путь) окончилось, как и следовало ожидать, чрезвычайно печально: карточки у меня покорно взяли все, но вернул их заполненными только один человек: он давно мечтал сыграть Гамлета и теперь, очевидно, воспользовался случаем обратить на это сугубое внимание Станиславского; своим убористым почерком он заполнил штук тридцать этих голубых карточек довольно большого формата, которые остались мне памятны на всю жизнь. Константин Сергеевич несколько раз звонил мне в театр, сердился на то, что дело затягивается, и, кажется, так и остался при убеждении, что ничего из этого не вышло только по моей гнусной лени.

Зато мое приобщение к «системе» сразу пошло, как ни странно, довольно успешно. Мне даже казалось, что наша преподавательница с некоторым недоумением относится к тому, что кое-что из сочиненных ею упражнений получается у меня не хуже, а то иногда и лучше, чем у актеров. Но думается, что дело тут было не в моих, более чем сомнительных, актерских способностях и, уж во всяком случае, не в «системе Станиславского».

… В театре дневной спектакль. На Большой сцене идут «Таланты и поклонники». По какому-то срочному поручению я бегу за кулисы, куда внутренний ход был не с левой стороны партера, как теперь, а с правой, возле двери в кабинет Константина Сергеевича, где давно уже разместились его ближайшие помощники Н. В. Егоров и Р. К. Таманцова, а сам он бывал очень редко. Дверь за кулисы открывалась не без усилия, с еле слышным шуршанием пневматического затвора. Наклонившись к {16} ручке двери и с маху распахнув ее на бегу, неожиданно натыкаюсь на препятствие — головой упираюсь во что-то мягкое, в чей-то живот, — подымаю голову и с ужасом вижу перед собой Константина Сергеевича. Он в пальто, со шляпой в руке, очевидно, только что приехал в театр и идет к себе в кабинет. «Пропал!» — пищит что-то у меня в мозгу, и тут же следует страшное подтверждение. Сильная рука хватает меня за плечо, и я слышу сдавленный, какой-то чужой, не его голос: «Что с вами? Вы что, с ума сошли? Куда вы так летите? Разве можно так бегать по театру? Ведь *спектакль идет!*..» Я пытаюсь высвободиться и лепечу нечто бессвязное: «Константин Сергеевич, извините… простите… очень срочно… я должен…» — «Вы должны следовать за мной, идите-ка сюда». С этими словами он ведет меня к себе в кабинет, — там, слава богу, никого нет. Грозный жест указывает мне место на огромном темно-оливкового цвета диване, сам же Константин Сергеевич не садится, а так и стоит передо мной, в пальто и со шляпой в руке: «Вы что же, *всегда* так бегаете по театру?» Пытаюсь изложить более складно причины своего «мальчишеского поведения» (это тоже уже прозвучало над моей повинной головой по дороге в кабинет). Особенно упираю на чрезвычайную срочность дела, которая, увы, и сейчас заставляет меня торопиться… Но Константин Сергеевич ничего слушать не хочет, он даже и не думает меня отпускать. Далее следует то, что уже не раз описывалось в воспоминаниях: я получаю наглядный урок на тему, как надо ходить по театру, когда рядом идет спектакль. Константин Сергеевич в темпе замедленных кинокадров поочередно поднимает ноги чуть ли не к самому подбородку и становится на цыпочки абсолютно бесшумно. При этом он почему-то на каждом шагу прижмуривает глаза. «Ну‑с, вы поняли? Я… гм, гм… буду за вами постоянно следить» (интересно, каким это образом? Из Леонтьевского?..). Бормоча новые извинения и в том же, им заданном, темпе замедленной съемки я наконец покидаю кабинет. За кулисами перехожу на рысь, но уже на цыпочках и головы не опуская. … Мне редко удавалось его видеть, в Леонтьевском уже больше не пришлось, а в театре — еще несколько раз, но только издали. Очередные свои {17} поручения он давал мне по телефону или через секретарей дирекции. Случались разносы (помню, на одной, очевидно, уж очень казенно составленной приветственной телеграмме его надпись в углу: «Так можно приветствовать от имени какой-нибудь мясной лавки, но от имени театра — нельзя»). Бывали и похвалы, но значительно реже (одну из них передала мне как-то Мария Петровна Лилина, что было для меня особенно дорого).

Откуда-то сзади, из-за спин актеров, столпившихся в Нижнем фойе вокруг Константина Сергеевича, я слышал его последнее обращение к труппе, когда он в конце своей речи вдруг сказал сорвавшимся от волнения голосом, чтобы все тут же, сейчас же ему поклялись, что никогда отныне не будет больше в этом театре «никакой гадости» — ни каботинства, ни халтуры, ни интриг! При этом он поднял правую руку, вытянув вверх два пальца каким-то старообрядческим двуперстием и потребовал, чтобы все сделали то же, в знак присяги…

Наш Учитель, — так говорили о нем всегда все мхатовцы. Мне радостно сознавать, что и мой тоже, что у меня есть в душе «мой Станиславский», не вмещающийся в эти обрывки воспоминаний. И особенно остро я это чувствую, когда встречаюсь — вот уже в течение сорока пяти лет — с театральной молодежью, когда пытаюсь ее чему-то учить и даже участвовать в ее воспитании. Мне дико слышать, когда иной раз говорят, что Станиславский — это прошлое, ушедшее, пусть и великое и чтимое, но все равно прошлое, история. Нет, он с нами навсегда, с нами и, — я верю, — с теми, кто придет в Театр после нас, чтобы искать в театральном творчестве не откликов, а откровений, не подобий и соответствий, а чуда претворения жизни на сцене. Думая о Станиславском, не надо бояться впасть в преувеличение. Я понимаю Леонидова, который, ища в своем дневнике подходящих для этого гиганта сравнений, задыхаясь наваливает одну гиперболу на другую, говоря разом и о Шекспире, и о Микеланджело, и о египетских пирамидах, и о солнце, «освещающем все», — и все ему кажется мало. Понимаю Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, кончающую свои воспоминания {18} о нем его именем, которое «должно звучать как колокол: это имя — совесть наша». Понимаю, почему Качалов, художник вечно недовольный собой, в какой-то момент своего актерского триумфа за рубежом, не принесшего ему никакой радости, мог вдруг подумать о том, что бы было, если бы это увидел Станиславский, и его «затошнило от стыда».

Но разве и это все тоже прошлое, да к тому же еще не нам принадлежащее, а им, их славной, тоже почти уже легендарной когорте? Разве все это не для нас «здесь, сегодня, сейчас», как, бывало, говорил сам Станиславский на репетициях, когда так мучительно искал с актерами своей единственной, неподменной Правды? Для нас. Но только мы все еще слишком часто наводим на него этот проклятый «хрестоматийный глянец». И даже гениально открытую им «систему» мы все еще подмораживаем каким-то менторским догматизмом, как в теории, так и на практике. А ведь он нам открыл новый смысл, новое содержание, новую цель жизни в искусстве. В «системе» Станиславского, в ее «сверхсверхзадаче» — и философское и нравственное начало Театра: для чего же еще в конечном итоге это его «я есмь» в «театре живого человека»; ради чего, во имя чего это его знаменитое «от себя»? В его «системе» соединяется несоединимое: в ней и атом и пламень творческого акта; в ней есть верный компас, но есть и возможность неожиданных открытий; в ней когда-то Леонидов чутко угадывал Моцарта, захотевшего стать Сальери — одновременно; в ней опасность утешительного самообмана для усердного школяра и спасительность глубочайшего самопознания для истинного таланта. А мы все еще сплошь да рядом сводим ее, особенно в театральной школе, к облегченному практическому руководству по изучению внутренней и внешней актерской техники.

Обычная судьба гения: мы не справляемся с его огромностью и непримиримостью. Гений Станиславского — артистический; это духовное богатство театра в его максимуме, в его пределе, вернее, в его беспредельности. Мы его боимся. Нам неуютно и опасно в его близости, в его магнитном поле. О нем хорошо кто-то когда-то сказал словами Блока: «Я вам поведал неземное…» А мы всё хотим его {19} остановить, выпрямить и, возвеличив, приспособить к нашим повседневным заботам и возможностям. Есть что-то давно уже недостаточное даже в нашей к нему приверженности, — вот это «что-то» и устарело, вот оно-то действительно не по нашему времени. Есть какая-то наша общая вина перед ним — в том, что мы общими усилиями давно уже превратили в нечто будничное, расхожее и, уж во всяком случае, преходящее то, что он нам оставил нетленным. Нетленна ведь не только его «система», но и поэзия, которой овеян весь его облик, особенно для тех, кто имел счастье хотя бы однажды его увидеть.

## **{****20}** О Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко

Что я буду вспоминать его всегда с великим уважением и с великой благодарностью, я знал и сорок пять лет тому назад, в начале работы в Художественном театре, когда мне довелось впервые к нему приблизиться. А вот что буду вспоминать его так часто, по таким неожиданным поводам, что он займет такое место в моей жизни, какое может принадлежать только тем, кого любишь, — это мне тогда не приходило в голову, это началось гораздо позже, когда его давно уже не было на свете. А ведь с некоторых пор он очень приблизил меня к себе, стал относиться ко мне доверчиво и даже больше того, «с верой», как написано на портрете, который он мне подарил, когда вышла моя первая книга — о нем. В театре, в театральной моей жизни, я был обязан ему если не всем, то очень, очень многим; потом стало ясно, что чем-то самым главным обязан именно ему, как учителю, воспитавшему во мне сознательное отношение к искусству театра и даже готовность отстаивать определенное его направление. И тем не менее, если бы спросили меня тогда, в начале моей театральной жизни, как говорится, по душам, кого я люблю из «стариков» Художественного театра, я бы, конечно, тут же назвал Василия Ивановича Качалова, Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, Ивана Михайловича Москвина. Назвал бы Станиславского, как ни далеко, в сущности, находился от него, к своему несчастью, — признался бы в своем обожании, может быть, даже сказал бы, что он — мой «герой», «идеал» или еще что-нибудь в этом духе. А Владимира Ивановича, наверно, не назвал бы. Почему? Не знаю, может быть, дело было во мне, в моей черствости, незрячести, глухоте по отношению к нему, а может быть, что-то в нем самом не давало, не позволяло его по-настоящему, безоговорочно любить, и не только мне одному, но и многим другим в театре (к этому я еще вернусь). Впрочем, так ли уж все это было {21} у меня тогда определенно: этого — да, этого — нет? Не сложнее ли, не в чересполосном ли переплете разных периодов, влияний и обстоятельств? Спросил же меня почему-то однажды Л. М. Леонидов, относившийся к Владимиру Ивановичу преимущественно враждебно, хотя и высоко ценивший его как режиссера и руководителя театра: «Скажите, за что вы так любите Немировича-Данченко?» По-видимому, он говорил о чем-то совершенно для него очевидном, — чтобы задать мне этот сакраментальный вопрос, Леонид Миронович затащил меня как-то у подъезда театра к себе в машину, хотя нам было совсем не по пути, обнял за плечи и, с искренним любопытством выпялив на меня свой пронизывающий, навыкате глаз, начал с такой «подготовки»: «Хороший вы человек, но только вот скажите…» А В. И. Качалов, который Владимира Ивановича по-своему, несомненно, любил, что не мешало ему иной раз очень жестко и резко его критиковать, во время одного из таких выплесков в разговоре со мной, помнится, остановился на полуфразе и спросил, почему я так побледнел. Значит, действительно любил все-таки уже и тогда?..

Но попробую рассказать по порядку, с чего все началось.

Начал я работать в Художественном театре в декабре 1933 года, но официально был зачислен в штат только в середине марта 1934‑го. Эти три месяца прошли как «испытательные». Именовался я довольно громко: литературный секретарь дирекции МХАТ. Правда, потом меня несколько понизил в чине тогдашний всесильный заместитель директора Н. В. Егоров (помните «управляющего материальным фондом театра Гавриила Степановича», который подписывает договор с автором в «Театральном романе» Булгакова?), и я превратился просто в секретаря Литературной части. Но к тому испытанию, которое мне надлежало пройти по существу моих способностей, это отношения не имело; это относилось к «штатному расписанию» (заместителем заведующего Литературной частью и даже одно время заведующим ею я стал только через несколько лет).

Поступил я в театр благодаря П. А. Маркову, который в 1925 году организовал, возглавил и с тех пор как бы воплощал в себе, в своей творческой {22} деятельности, Литературную часть театра. Еще не подозревая, какую роль этот человек играет в самом творчестве Художественного театра, в созидании его нового искусства, в сценической судьбе его спектаклей, в жизни его актеров, я был горячим поклонником его критических статей и особенно его публичных выступлений — его проникновенного, негромкого и страстного, чуждого какому бы то ни было «ораторству» ораторского таланта. Я не был, да и не мог быть тогда с ним знаком, потому что никакого отношения к театру и к людям театра не имел. Ему обо мне сказали его друзья по университету. Сказали просто как о молодом человеке с литературными способностями, который бредит Художественным театром, знает чуть ли не наизусть все его спектакли, его историю и почему-то вбил себе в голову, что он должен в этом театре работать, так вот нельзя ли попробовать, не пригодится ли он «по литературной части». Момент оказался благоприятным. То, что мне представлялось почти немыслимым и так долго было только страстной мечтой, вдруг обернулось реальностью: через некоторое время Павел Александрович назначил день и час, когда я должен был прийти к нему в МХАТ. Помню, как, услыхав по телефону в автоматной будке на Солянке его глуховатый голос: «Куда же вы делись? Я вас разыскиваю», я до того ошалел, что долго совал трубку куда-то мимо рычага и вдруг перестал видеть прохожих.

Зачем же и почему я ему понадобился? Оказалось, что он давно уже ищет помощника, так как с некоторых пор у него, наряду с МХАТ, все больше времени стал отнимать Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, где он по поручению Владимира Ивановича заведовал Художественной частью и увлеченно начинал свою режиссерскую работу. Проводить в Художественном театре целые дни, постоянно бывать на репетициях, выполнять очередные литературные задания режиссеров, ведать редакционно-издательскими делами, а главное, читать целые груды пьес, поступавших в театр «самотеком», и беседовать с их авторами, — все это становилось ему явно не под силу. Рекомендация Э. В. Померанцевой (моя учительница русского языка и литературы в школе и с тех пор ближайший {23} мой друг) и С. И. Минц, очевидно, показалась ему убедительной, причем пришлась как нельзя более кстати, по его обстоятельствам. Принял он меня очень благожелательно, и мы сразу обо всем договорились. Испытательный срок он обещал сделать коротким, но тут же не без некоторого смущения сказал, что свое жалованье (200 рублей) я буду пока получать не из кассы театра, как все, а половину от него и половину… от Владимира Ивановича Немировича-Данченко, На мое недоуменное «почему» Павел Александрович улыбаясь ответил, что все дело в непобедимом упрямстве «зам. директора по адм.‑хоз. части», что предложил этот выход из положения сам Владимир Иванович, которому обо мне уже давно доложено, и что смущать меня это временное положение ни в коем случае не должно. Тут же он познакомил меня с секретарем Дирекции и личным секретарем Владимира Ивановича Ольгой Сергеевной Бокшанской, сидевшей в соседней комнате, необыкновенно быстро, как мне показалось, стуча на машинке за большим «американским» бюро у окна. Один телефонный аппарат, старинный, висел слева от нее на стене, два других стояли на бюро, и, отвечая на поминутные звонки, она тут же что-то поспешно записывала на разных блокнотах. Хотя она не вставала со своего кресла, я сразу увидел, что она очень высокая и что одета она как будто и просто, но не без шика. Поразили меня ее глаза, почти совсем прикрытые неподвижно опущенными веками (позднее я узнал, что это так называемый птоз, тяжелая глазная болезнь, так и не поддавшаяся многочисленным операциям). Здороваясь со мной, Ольга Сергеевна другой рукой чуть приподняла одно веко и устремила на новоявленного «литературного секретаря Дирекции» в серенькой толстовке и с вихром на макушке очень пристальный и отнюдь не одобрительный взгляд. Прошло совсем немного времени, и мы с ней очень подружились, и не только на работе, — я стал часто бывать в гостеприимном доме Ольги Сергеевны и Е. В. Калужского, который был тогда ее мужем; она познакомила меня и со своей сестрой — Еленой Сергеевной Булгаковой, женой писателя, и вообще больше, чем кто-либо другой, дружески старалась поскорее ввести меня в мхатовскую среду.

{24} И вот я уже несколько дней сижу в узеньком кабинете Литературной части с окном над подъездом верхнего яруса, за закрытой дверью в квадратиках толстого матового стекла, с круглой бронзовой ручкой и читаю пьесы. Сижу тихо как мышь, стараюсь даже кресло к столу придвинуть бесшумно, потому что рядом, за тонкой стенкой идет репетиция: Василий Григорьевич Сахновский репетирует с Ливановым сцену Ноздрева на губернаторском бале, и до меня поминутно доносится раскатистый смачный ливановский хохот. Я только не понимаю, почему Сахновский не позволяет ему ничего договорить до конца, почему он все время его прерывает, почему так и не дает ему «влепить безешку» Чичикову и как будто нарочно все время заставляет его опять начинать сначала, а Ливанов (я уже знаю, слыхал, что он бунтарь и забияка) так покорно ему подчиняется, — неужели только в этом и состоит репетиция?

И зачем же такому великолепному актеру репетировать роль, которую он уже давно играет, ведь я же видел его в «Мертвых душах», разве можно сыграть Ноздрева еще лучше? Откуда мне было знать, что, очевидно, спектакль еще раз посмотрел Константин Сергеевич и что-то нашел у Ливанова неблагополучным или просто он давно не играл Ноздрева и сам попросил режиссера помочь ему освежить одну из своих любимейших ролей. Хорошо бы спросить об этом Сахновского, но мне вместо этого приходится подробно отвечать на его вопросы: кто я, откуда взялся, у кого учился и что именно собираюсь делать в театре, — когда он позвал меня к себе в кабинет, чтобы в качестве заведующего Художественной частью театра познакомиться с новым сотрудником. Правда, этот высокий и несколько грузный, но всегда стремительный человек с породистым лицом, с седым бордюром вокруг обширной «патрицианской» лысины и острым взглядом перемежает свои вопросы добродушным юмором, но все-таки экзамен продолжается.

Однако главный, решающий экзамен был еще впереди. Без личной санкции Станиславского или Немировича-Данченко ни один человек в творческий состав театра не принимался, а Литературная {25} часть в этот состав входила. Меня должны были представить Владимиру Ивановичу, и от этого свидания зависела моя судьба.

Он решил принять меня в Музыкальном театре, днем, во время перерыва репетиции. Представить меня должны были Сахновский и Марков. Не помню, ехали мы туда или шли пешком, помню только, что их ободрительные шуточки по дороге казались мне натянутыми, потому что я видел, что оба они тоже волнуются. У двери кабинета Владимира Ивановича Сахновский с кривой ухмылкой еще раз попытался развеселить меня цитатой из «Воскресения»: «Пуще всего, лишнего не высказывай!» — и, постучавшись, мы вошли в кабинет.

Хотя час был назначен точно и мы не опоздали, по-видимому, мы вошли все-таки неожиданно, потому что застали Владимира Ивановича за завтраком.

Он сидел в кресле возле круглого столика и, придерживая белоснежной салфеткой большое яблоко, чистил его серебряным ножом. Положив яблоко на тарелку и неторопливо обтерев салфеткой руки, он встал к нам навстречу и извинился, что не успел покончить с едой до нашего прихода, — затянулась репетиция. В нескольких фразах представив меня Владимиру Ивановичу, вернее, напомнив ему то, что он обо мне уже слышал, мои опекуны вышли из комнаты.

И вот я перед ним один.

Для начала Владимир Иванович вспоминает поэта Н. М. Минского, одного из основоположников русского символизма, настоящая фамилия которого была тоже Виленкин; он когда-то знавал его в Петербурге, «бывал и в литературном салоне его жены», — не родственник ли я ему? Минский приходился троюродным братом моему отцу. Так я и отвечаю, а в голове у меня вихрем проносится: поэт слабый, правда, хороший переводчик стихов, но его статьи… а жена-то… декадентка с изыском, тоже поэтесса, стихи и вовсе скверные, Розанов предисловие писал, — ох, не к добру это все!.. Но, кажется, Владимир Иванович вспоминает их не без приятности, их или себя в те времена, не разберешь. Но вот начинается самое страшное: «Ну‑с, расскажите-ка мне о себе поподробнее, кто вы и что вы, свое {26} curriculum vitae[[1]](#footnote-2) расскажите. Знаете, что это такое?» К счастью, я знал и на этом первом вопросе не срезался. Но как же это было мучительно трудно, когда и рассказывать-то, собственно, нечего было, мне ведь было всего двадцать два года.

К тому же до сих пор я знал Владимира Ивановича только по портретам, в театре его не видал даже издали и теперь от волнения видел его как-то не очень явственно. Что-то как будто гранилось и посверкивало холодноватыми отблесками, сливаясь воедино в этом облике, который словно издалека, из тумана постепенно доходил до меня — в неласковой пристальной ясности серо-голубых глаз, в странном, чуть скошенном разрезе век, в крахмальной белизне красивых густых усов и небольшой, почти квадратной, слегка раздвоенной книзу бороды, и в такой же крахмальной белизне сорочки и манжет, и в элегантности галстука, заколотого крупным полированным гранатом в оправе.

Оказалось, что его интересует все: и родители, и чем я больше всего любил заниматься в школе, и кого больше всех люблю из писателей, и какую специальность получил в институте, и у кого там учился. Тут-то мне было чем козырять, я так и сыпал именами своих любимых профессоров: Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, С. С. Мокульского — в Ленинграде, на Высших курсах искусствоведения при Институте истории искусств; М. А. Цявловского, Н. К. Гудзия, И. Н. Розанова — в Москве, на Высших литературных курсах, Б. И. Ярхо и М. А. Петровского, у которых я проходил теорию литературы и «искусство художественного перевода» на германском отделении Московского института новых языков. О театральном моем образовании Владимир Иванович, слава богу, меня не стал расспрашивать, — оно у меня отсутствовало, хотя книги по истории театра я читал. А вот «искусство перевода» его внимание на себе остановило. Услышав, что я перевел кое-что из прозы и стихов Гейне, «Золотой горшок» Э.‑Т.‑А. Гофмана, несколько коротких новелл Курта Тухольского и что очень люблю это дело, он как-то раздумчиво сказал: «Все это {27} прекрасно, но продолжать это вам теперь вряд ли удастся. Театр вас съест целиком, без остатка. Иначе вы ему не нужны».

Никаких специальных разговоров о Художественном театре не последовало. Он только спросил, ясно ли я представляю себе, чем мне придется заниматься в Литературной части (я ответил что-то вроде того, что пока не очень, но надеюсь на будущее, словом, что-то не очень вразумительное, потому что он улыбнулся). Сказал, что мне непременно нужно, не откладывая, теперь же познакомиться как следует со всеми цехами театра, побывать в мастерских, за кулисами и на сцене во время спектакля. Тут я задал ему самый сокровенный вопрос — пересохшими губами еле его из себя выдавил: можно ли мне бывать на его репетициях? Ответ был краткий и головокружительный: «Не можно, а должно». И еще помню совершенно неожиданный конец разговора: «Я слышал, что Сакулин хвалил вас за какую-то полемику. Вы что же, полемист? Спорить любите?» Рекомендуя меня к приему в университет, куда я, впрочем, так и не попал по независевшим от меня обстоятельствам, Павел Никитич Сакулин действительно написал о моей, еще школьной, «удачной полемике» с Л. П. Гроссманом «по вопросу о влиянии Мериме на драматургию Тургенева», чем я очень гордился и, очевидно, похвастался Маркову. Но тут, в разговоре с Владимиром Ивановичем, я сдрейфил и стал горячо уверять, что никакой я не полемист и что совсем не люблю, да и не умею спорить. Он меня терпеливо выслушал и, помолчав, сказал почему-то: «Ну, может быть, это пока и к лучшему». С тем он меня и отпустил. Открыв дверь, я с величайшим удивлением увидел, как в то же мгновение от нее поспешно отошли Василий Григорьевич Сахновский и Павел Александрович Марков. Оказывается, подслушивали! Уж очень они, по-видимому, боялись, не осрамлюсь ли я, заодно осрамив и их в качестве моих «гарантов».

Вскоре Владимир Иванович вызвал меня по какому-то делу к себе в кабинет уже в Художественном театре. Это была небольшая комната с правой стороны бельэтажа, с малозаметной для публики дверью, сливавшейся окраской со стеной и продолжавшей ее орнамент. Входя, вы оказывались сначала {28} в крошечной передней с диванчиком и зеркалом. Сам кабинет при всей своей скромности казался довольно просторным. Там сразу становилось тепло и уютно. Пол был покрыт тем же толстым «солдатским» сукном, которое все бывавшие в Художественном театре знают по его променуарам вокруг зрительного зала. Таким же сукном были обшиты угловой диван у окна, задернутого плотной шторой, и середина маленького письменного стола, освещенного мягким светом лампы под абажуром.

На столе — старый, ничем не примечательный письменный прибор, календарь, телефонный аппарат, тоже старой конструкции. Стены сплошь увешаны фотографиями актеров и актрис, в ролях и в жизни, почти все — с дарственными надписями. Такие подарки Владимир Иванович очень ценил, хранил бережно, — не помню, чтобы какой-нибудь портрет висел у него без рамки или багета. Он даже просил, бывало, Ольгу Сергеевну передать кому-нибудь из особенно любимых им молодых актеров, из скромности или еще почему-нибудь не решавшихся подарить ему свою фотографию, что ему хотелось бы ее получить. «Старики», конечно, издавна дарили сами. И пахло тут тоже уютно — лондонским тончайшим одеколоном (это я потом узнал, что «лондонским»), которым любил слегка подушиться Владимир Иванович, в сочетании еще с чем-то неуловимым, как мне казалось, специфически-мхатовским — не то от воском натертых полов, не то от тихонько урчащих калориферов парового отопления, не знаю, но так уютно пахло везде в театре по утрам, а здесь, в кабинете, всегда. Само собой разумеется, что тут никогда никому и в голову не приходило курить (хотя никакого формального запрета на это не объявлялось), даже Василию Ивановичу Качалову, во время «интимной» репетиции с ним с глазу на глаз.

Владимир Иванович усадил меня за письменный стол, а сам сел в углу дивана (позднее я понял, что это его излюбленная «мизансцена» приема). Что-то он мне диктовал для прессы, и еще было какое-то поручение, связанное с Марией Павловной Чеховой, с чеховским Домом-музеем в Ялте. А потом он встал со своего дивана и начал показывать мне фотографии на стенах. Показывал долго, задерживаясь {29} почти перед каждой. Вот это был урок истории МХАТ, и какой же своеобразный! Чего-чего я тут только не наслушался: и о Станиславском, и о Чехове, и о Горьком, и о царе Федоре — Москвине, и о том, как он насильно «заставил Качалова прославиться в роли Юлия Цезаря», вопреки его нежеланию играть эту роль, и об М. Н. Германовой, которую он «сделал актрисой», поручая ей ответственнейшие роли — Агнес в «Бранде» и Грушеньки в «Братьях Карамазовых», несмотря на то, что «в нее никогда не верил, всегда ее ненавидел Константин Сергеевич», и о том, как она его «предала», как только оказалась за границей, назвав себя в первом же интервью «ученицей Станиславского, которому она обязана *всем*». И еще о «Карамазовых», и еще о «Чайке», и о незабываемой Маше — Книппер в «Трех сестрах», о «настроении», об «аромате ансамбля».

Я и не заметил, конечно, что попутно и как бы невзначай мне иногда задавались вопросы и исподволь проверялось мое знание МХАТа: «О Бурджалове слыхали? Был у нас такой актер… Первый собиратель музея». Или при упоминании о «народной сцене» — вдруг быстрый взгляд на меня искоса, сбоку: «Знаете, что это такое — народная сцена в спектакле?» Я отвечал, как умел, но в мыслях у меня было другое. По совести говоря, мне казалось странным, почти невероятным, как это он мог, этот маленького роста старик с респектабельной внешностью, напоминавшей о чем-то викторианском, как будто еще один из старшего поколения Форсайтов, с негромким голосом и словно неуверенной раздумчивой интонацией, — как это он мог *заставить* молодого Качалова перевоплотиться в шекспировского Цезаря, перенести на сцену самый страстный и бездонно глубокий роман Достоевского? Неужели это он, такой уравновешенный и спокойный, научил Москвина так страдальчески-яростно кричать «Палачей!» и так горько рыдать на паперти кремлевского собора? Неужели это он первым угадал тончайшие «скрытые драмы и трагедии» в чеховских буднях? А через несколько лет привел Леонидова к бушующей трагедии Дмитрия Карамазова?.. А еще через много лет завертел почтенную сцену Художественного театра в бешеных чувственных ритмах «Лизистраты» — {30} неужели тоже он?.. Все это мне казалось тогда, рядом с ним, в его кабинете, почти фантастикой.

Прошло еще немного времени, и Владимир Иванович стал изредка заходить ко мне в комнату Литературной части. Обычно он заставал меня за чтением «самотечных» пьес. Это мое занятие его, по-видимому, интересовало в первую очередь. Однажды он попросил меня рассказать ему содержание последней, которую я прочитал, а потом спросил: «Ну, и что же вы скажете автору? Вот я — автор, сижу перед вами, жду, что вы мне скажете?» Положение мое было трудное вдвойне. Пьеса была, помнится, явно плохая. Но я все-таки попытался как можно доказательнее обосновать свой отрицательный вывод, стал говорить о туманных образах пьесы, об ее беспомощном языке, об отсутствии драматургии (подробностей, конечно, уже не помню). Владимир Иванович выслушал все это очень внимательно, поглаживая бороду, откинувшись на спинку дивана (этот павловский диван был, кстати сказать, единственной достопримечательностью нашей с Марковым довольно-таки обшарпанной меблировки), и сказал: «А вы не боитесь обидеть автора таким крутым отзывом? Вы всегда так впрямую с ними разговариваете? Без анестезии?

А потом, можно ведь в каком-то ином случае и ошибиться… Вы об этом всегда помните, это подскажет вам тон». И ведь он отлично знал, что Марков следит за моей работой, что, очевидно, он во мне уверен, если поручает мне общение с авторами, и уже не только «самотечными», а все-таки решил проверить, да кстати и поближе познакомиться с новым сотрудником.

Как я его помню и в этот раз и много раз потом, на этом нашем синем диване с очень красивыми, но неудобными для сидения гнутыми полированными боками и спинкой, а он так привольно усаживался в угол, чуть-чуть закинув голову, нога на ногу. Особенно запомнилось, как однажды, уже гораздо позднее, сидя вот именно так, он терпеливо слушал в моем энтузиастическом исполнении стихи Пастернака, сопровождая каждое стихотворение одной и той же репликой: «Ничего не понимаю». Наконец одно стихотворение до него дошло: «О, знал бы я, что так бывает, когда пускался на дебют…» Его задело {31} тут только слово «который» в рифме, в неслучайном пастернаковской стиховом переносе:

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

«Вот это — великолепно, только “который”-то зачем?» — как-то даже растерянно воскликнул он, когда я кончил, и так и не поверил, по-моему, что мне это действительно нравится. (Потом, прочитав перевод «Гамлета» и познакомившись с Пастернаком ближе, он в него просто влюбился и говорил о нем с умилением.)

Но это был единственный случай, когда я взялся просвещать Владимира Ивановича, и пока до него было еще далеко. Пока он все еще меня «прощупывал», расспрашивая, что я читаю и о чем пишу, незаметно, по-своему, учил уму-разуму, даже больше того, как я теперь понимаю, воспитывал, только, думается, вовсе не сознательно, без особых педагогических намерений. Иной раз, впрочем, очень даже сознательно: помню, как он накинулся на меня, когда на вопрос, сколько раз я обычно переписываю написанное для печати, я сказал, что у меня обычно либо что-то получается сразу, либо вообще не получается (кстати, и приврал — для эффекта — вовсе не всегда у меня так бывало). Думаю, что вопрос этот был задан не случайно, — наверно, что-то ему не понравилось в каком-нибудь моем сочинении. С некоторых пор он стал поручать мне ту или другую тему для предполагавшихся к изданию сборников: то о сценической истории «Грозы» Островского, то о драматургии Пушкина на сцене Художественного театра, то о «Горе от ума» в новой постановке МХАТ 1938 года и т. д. Внимательно читая все это с красно-синим своим карандашом в руке, он потом возвращал мне прочитанное со своими поправками и пометками. У меня и сейчас хранятся эти машинописные страницы с его правкой, с вопросительными знаками или волнистой чертой на полях, выражающей его несогласие или сомнение, а иной раз с пометкой одобрения — «хор.» или даже «оч. хор.». Какое же это было счастье для начинающего автора — увидеть на заглавной странице {32} его надпись: «Это было бы хорошо для сборника. Читается». Или, вслед за указанием на ошибку: «А вся статья очень хорошая». Или хотя бы такое соединение похвалы с упреком: «Читается хорошо, даже жаль, что так сжато, так коротко. По-моему, следовало бы развить еще — сделать анализ еще убедительнее». Это — на характеристике образа Софьи в «Горе от ума», занимающей тринадцать страниц на машинке. По поводу Софьи Фамусовой хранится у меня и такая записочка, карандашом: «А ну‑ка! Первый набросок о Софье! — Только скорее. А то я продиктую». Незадолго до того на своей книге «Из прошлого» он мне написал: «Молодому товарищу по работе Виленкину с искренним желанием продления и развития совместного труда. Автор. 1937». Для меня это тогда тоже было почти фантастикой, только уже совсем в другом роде.

В это время, по инициативе редактора внутритеатральной мхатовской газеты-многотиражки «Горьковец» Р. Э. Корнблюм, в театр была приглашена постоянная стенографистка, которая стала записывать все репетиции Владимира Ивановича. До тех пор он этому упорно сопротивлялся, теперь наконец согласился. О. С. Бокшанская вместе со стенографисткой О. Е. Орловской расшифровывала эти записи, составлявшие иногда целый печатный лист, и тут же печатала их на машинке. (Просто невероятно, как это наша милейшая Ольга Евсеевна ухитрялась стенографировать трехчасовые репетиции без смены и часто без единого перерыва!) Мне же Владимир Иванович иногда поручал литературную правку своих стенограмм, главным образом, для публикации в «Горьковце».

Эту мою работу он обычно одобрял без каких-либо замечаний. А раньше, до появления в театре стенографистки, я записывал по его просьбе некоторые беседы его с актерами и режиссерами МХАТ, например «О “сентиментальности” в театральном искусстве» и т. п. Такие задания, наряду с позволением присутствовать на его репетициях, были для меня самой настоящей школой.

Когда в 1936 году в театре начались репетиции «Бориса Годунова» Пушкина, я впервые получил от Владимира Ивановича задание еще более ответственное: он поручил мне заниматься с актерами {33} (с теми, кто этого пожелает, конечно) «стихом». Я должен был, по возможности незаметно, как бы на ходу, больше в разговорах, чем в специальных занятиях, и уж во всяком случае без всяких лекций, постараться объяснить им, что такое стихи, как они строятся, что такое ритм, рифма, «белые стихи» и пр., а на репетициях следить за тем, как они будут овладевать стихотворной речью и указывать им — только осторожно, с тактом! — на их ошибки. Конечно, предполагалось, что я все буду записывать, а потом выбирать наиболее существенное. Почему он решил доверить мне такое тонкое и ответственное дело, в котором у меня не было опыта, я до сих пор до конца не понимаю. Очевидно, уж очень боялся, как бы приглашенные профессора сразу не запугали актеров учеными терминами и схемами, рассчитывал на мою «театральность». Некоторые актеры, как это ни странно, отнеслись ко мне с доверием и все чаще стали прибегать к моей помощи. Знаю, что это прозвучит отъявленным хвастовством, но все-таки не могу не сказать, что среди них оказались не только молодые наши актеры, но и Тарханов, и Андровская, и Белокуров, и даже… Василий Иванович Качалов (он чуть ли не после каждой репетиции, на которой я присутствовал, допрашивал меня: «Как по стиху?»). Потом это повторилось, уже с несколько большей уверенностью с моей стороны, в работе над «Горем от ума», опять-таки по желанию Владимира Ивановича.

Но должен сказать, что далеко не за все Владимир Иванович меня хвалил. Его недовольство мной возникало по разным поводам. Когда я, например, предлагал включить в репертуар «Бой бабочек» Зудермана — для молодежи театра (мне так хотелось, чтобы Аничка Комолова сыграла Рози, роль, прославленную самой Комиссаржевской, а Юрий Кольцов — Макса), он поручил Ольге Сергеевне передать мне, что предполагал у меня больше вкуса. Его явно раздражало мое пристрастие к «Марии Стюарт» Шиллера и «пропихивание» этой пьесы в репертуар. Мы с И. Я. Судаковым действительно пытались это сделать, я даже заново перевел первые два акта, и этот перевод Владимиру Ивановичу понравился, а все-таки мне было сказано: «Неужели вы не понимаете, что Шиллер — чуждый нам драматург, {34} что его декламационный пафос несовместим с нашим искусством?» Сердился он, с другой стороны, на мою «консерваторскую» недооценку новых пьес Вс. Иванова («Поле и дорога», например) и на то, что я будто бы «дурно влияю» в этом вопросе на Качалова, которого он хотел Ивановым вновь заинтересовать (я уже стал к тому времени личным секретарем Василия Ивановича и чуть ли не каждый день бывал у него в доме). Страшно разгневался и даже кричал на меня за мою нерадивость, когда организованный мной так называемый «Пушкинский университет» в Художественном театре (к столетию гибели Пушкина в 1937 году) чуть было не провалился в самом начале: на первую лекцию не явились господа актеры, пришло всего 5‑6 человек, а он-то явился, приехал минута в минуту, обнаружил эту жуткую пустоту в фойе и вынужден был, краснея, извиняться перед С. Н. Дурылиным. Правда, он в тот же вечер извинился и передо мной, позвонив мне домой по телефону после того, как ему объяснили, что я был тут совершенно ни при чем, а наоборот, очень старался, развивал бешеную деятельность, так что даже всем надоел в театре со своим «университетом». На следующую лекцию пришли уже, кажется, все.

Но обычно его замечания носили характер предельно деликатный, он не любил обижать и избегал резкостей. Если уж сделает замечание, то чуть ли не на ухо, отведя в сторону, а не публично (бывали, конечно, и у него срывы, но очень редко). Помню, как он мне однажды сказал вот именно так, почти шепотом, заметив, что у меня давно не глажен пиджак: «Это что, теперь модно носить рукава “гармошкой”»? — и при этом с лукавой улыбкой даже дернул меня за рукав. Почему такие мелочи западают в память, становятся со временем дорогими?..

Мой испытательный срок давным-давно кончился, я работал в театре уже несколько лет и довольно уверенно чувствовал себя своим среди актеров и режиссеров, меня уже не только пускали, но все чаще звали на репетиции и прогоны новых спектаклей, а мой экзамен у Владимира Ивановича, в сущности, все еще продолжался, он не выпускал меня надолго из своего поля зрения, ясно давая мне понять, чего мне еще не хватает. Иной раз очень даже чувствительно. {35} «Спросите его, — поручил он однажды Бокшанской, рассердившись на то, что я упорно отлыниваю от одного из его литературных заданий, — он что же, хочет на веки вечные остаться милым интеллигентным секретарчиком или же он хочет стать человеком театра?» Таких вещей он не забывал. Но злопамятства и мстительности он, по-моему, не знал совершенно. Вот маленький пример, связанный со мной лично. Владимира Ивановича изображали в театре многие: карикатурили его манеру говорить, шаржируя его излюбленные словечки (например, «кипящий», «бурлящий» с удвоенным и утроенным «щ»), его замедленную интонацию, привычку чуть вбок закидывать голову и поглаживать бороду в раздумье и т. д. и т. п. У меня это тоже получалось недурно, некоторые меня считали даже специалистом этого «номера». И вот, выходим мы как-то толпой с репетиции, которую он вел на сцене, и я, забывшись, довольно громко начинаю свой монолог «под Немировича», разумеется, с «кипящщим», «бурлящщим» и прочими атрибутами «характерности», — как вдруг слышу у себя за спиной спокойный, тихий голос: «Господи, неужели *это* похоже?» — и чувствую, что борода-то, которую я только что «показывал», где-то совсем рядом, чуть ли не у меня за плечом. Все, конечно, замерли, а я уже даже не вышел, а как-то выплыл из дверей, не оглядываясь, в полной уверенности, что все кончено, что меня уже нет в театре. А он и не вспомнил об этом никогда, не отомстил ни малейшим уколом, как будто ничего подобного и не бывало.

Он простил мне без тени злопамятства не только эту дурацкую мальчишескую бесшабашность, но и нечто гораздо более серьезное, чего другой на его месте, наверно, не простил бы никогда и, уж конечно, дал бы это почувствовать. Вскоре после моего поступления в театр Владимир Иванович предложил мне быть его личным секретарем, по совместительству, с особой зарплатой, разумеется. И вот, — сейчас об этом как-то дико даже вспоминать, — меньше чем через полгода меня почему-то стала тяготить эта работа, и я от нее отказался, причем почему-то еще не сам сказал ему об этом, а попросил Бокшанскую передать, — помню, как она онемела за своей машинкой от такой неслыханной наглости, но тут {36} же не без злорадства взялась выполнить это странное поручение. На другой день она мне дословно передала ответ: «Ну что ж, это его дело. Надеюсь, я его ничем не обидел». И все. Его отношение ко мне не изменилось ни на йоту, несмотря даже на то, что вскоре после этого я стал личным секретарем Качалова, и, как оказалось, на много лет.

А сбежал я от Владимира Ивановича по простой причине: у него было для меня, в том качестве, которое он мне предназначил, слишком мало дела, вернее, дела-то бывали, но не регулярно, от случая к случаю, а являться я должен был к нему домой каждое утро. Часто я так и уходил, не раздеваясь, услышав от кого-нибудь из домашних, что «сегодня у Владимира Ивановича никаких поручений нет». К помощи телефона он почему-то в данном случае не прибегал. Меня это тяготило все больше и больше, это не компенсировалось даже самой интересной работой, которую он мне все-таки нередко поручал, и уж совсем не соответствовало назначенной им щедрой оплате. Чем-то эта ситуация напоминала мне прелестный рассказ Чехова «Иван Матвеич», только в отличие от незадачливого и вечно простуженного чеховского переписчика я-то не опаздывал сюда ни на минуту и на горячий чай с сухарями, который мне тоже подавали в подстаканнике на подносе, не набрасывался.

Надо было, наверно, подумать о какой-то другой форме нашего с ним общения, нарушить неправомерный «ритуал», но ему в это время было, по-видимому, не до того, а у меня не хватило терпения выждать. Впрочем, может быть, главное было и не в этом: мое секретарство у Василия Ивановича Качалова оказалось ведь еще гораздо менее «деловым», но оно, к моему счастью, вскоре перешло в нашу с ним настоящую дружбу. С Владимиром Ивановичем у меня ничего подобного не произошло, да и не могло произойти.

И тем не менее во многом он для меня по-новому открылся именно в этом мрачноватом доме на углу улицы Герцена и Скарятинского переулка, в этой его большой неуютной квартире, в которой он жил уже давно, в его кабинете с обитыми темно-красным плюшем креслами, с таким же, как в театре, маленьким письменным столом и огромным книжным {37} шкафом. Этот шкаф меня поразил своим необычным видом: он был без стекол, их заменяло множество дверец, и почти каждая из них была украшена цветным овальным портретом кого-нибудь из классиков, русских и иностранных, так что сразу было видно, где кто стоит на полках. Владимир Иванович этот шкаф очень любил, он был сделан когда-то по его специальному заказу. В театре над этим сооружением кое-кто пошучивал. Несколько сомнительными в смысле вкуса были и эти громоздкие плюшевые кресла и какие-то еще мелочи на круглых столиках, но они казались здесь случайными и как будто к Владимиру Ивановичу касательства не имели, может быть, просто застряли здесь с давних времен. Когда он познакомил меня со своей женой, Екатериной Николаевной, и я увидел ее столовую, ее многочисленных кукол на диване, мне стало ясно, что все это скорее ее вкус, чем его. Впрочем, Екатерину Николаевну я знал мало. В театре слышал о ней много хорошего. Ходили легенды о том, как она когда-то, в далеком прошлом, не раз беззаветно спасала Владимира Ивановича, отдавая свои драгоценности в уплату за какие-то его баснословные карточные проигрыши, — он ведь в свое время очень азартно играл. С уважением говорили о ее глубочайшей преданности и ему и Художественному театру, о неизменном такте, который она всегда сохраняла в самые сложные периоды взаимоотношений Владимира Ивановича с Константином Сергеевичем. Но теперь иногда и посмеивались над ее старческими чудачествами, экстравагантными не по возрасту туалетами и прическами.

Ко мне она относилась довольно высокомерно, как-то уж очень сверху вниз. Но однажды она меня спасла от большой неприятности. Бывая часто в Музыкальном театре, особенно часто на моих любимых спектаклях «Катерина Измайлова» Шостаковича и «Травиата», я однажды катастрофически опоздал к началу. Уже раздавались первые звуки увертюры, но старушка капельдинерша, очевидно, сослепу приняв меня за какое-то высокое начальство или же просто из чрезмерной симпатии ко мне, уж не знаю, — крепко схватив меня за руку, потащила меня по среднему проходу партера к моему месту в четвертом ряду; оно было третье с краю. В темноте {38} пробираясь по ногам сидевшей у прохода пары, весь в поту от смущения, я плюхнулся в кресло, мельком взглянул налево и обмер: моими соседями были Владимир Иванович с Екатериной Николаевной. Она сидела между нами. Не глядя на сцену, втянув голову в плечи, я думал только о том, что же меня ждет в антракте, как вдруг к моему лицу протянулась рука, почему-то показавшаяся мне в темноте коричневой, и сунула мне в рот шоколадную конфету. Все поняла! И пожалела. Наступил антракт, и никакого реприманда не последовало, — очевидно, моя спасительница успела замолвить за меня словечко.

За недолгий срок моего «личного секретарства» у Владимира Ивановича я не очень много узнал о его домашнем быте, хотя познакомился не только с Екатериной Николаевной, но и с их приемным сыном Михаилом Владимировичем, застенчивым и всегда приветливо улыбающимся (она звала его «Мишель», а он Мишей, иногда Мишенькой и с очень ласковой интонацией), с их старой домоправительницей Василисой Осиповной, с их неизменно соблюдаемым и в общем ничем особенно не примечательным укладом и распорядком дня. Но зато именно здесь, в домашней обстановке, среди которой, однако, я ни разу не застал его в халате, мне впервые открылось, до какой степени неотступно, всепоглощающе владеет им Театр. Я это начал понимать, когда он, как будто оттаивая понемногу, стал мне иногда рассказывать, какими тревожными думами наполнены его бессонницы, когда я видел у него на столе листки из маленьких блокнотов, сплошь исписанные карандашом, на которых сокращенно, не дописывая слов, он набрасывал свои бесчисленные заметки — о репертуаре, о труппе, о всех разнообразнейших текущих — вот именно текущих непрерывным потоком делах обоих им руководимых театров, а главное — о предстоящей репетиции (иногда и о предыдущей). Таких записок и заметок теперь в нашем мхатовском музее, я думаю, наберется не одна коробка, если их собрать все вместе, даже только то, что сохранилось. Мне казалось, что этими блокнотами, листками и листочками он весь обложен, постоянно ими окружен. {39} Несколько таких записок, адресованных мне лично, я и сейчас берегу как реликвию.

В эти годы Владимир Иванович проводил в театре уже не так много времени, как это бывало когда-то, — его возраст и состояние здоровья требовали все более строгого режима. Он вынужден был себя беречь, сердился на это, а иногда говорил об этом с довольно горьким юмором. Но бывая у него дома (а потом и в санатории «Барвиха» или на даче в Заречье), я видел воочию, как тем не менее театр поглощает его целиком, с утра до ночи, а то и по ночам, когда ему не спится.

Он каждый день знал о театре — и о Художественном и о Музыкальном — решительно все, и по наиподробнейшим телефонным докладам обеих своих секретарш, и по своим собственным постоянным запросам и вызовам к себе на дом тех или иных сотрудников, режиссеров, актеров. Я не раз видел, как, надев пенсне, он внимательно читает, мне казалось — изучает, ежедневно присылавшиеся ему записи в журналах спектаклей и репетиций, планы текущего репертуара, репетиционное расписание, рапортички кассы, бумаги и письма, требовавшие его подписи, не говоря уже о собственной почте, которая подавалась ему дважды — утром и вечером. В театре знали, что он может позвонить в любое время и по любому телефону. Поэтому все были всегда более или менее начеку, от мала до велика. И как-то само собой разумелось, что если Владимиру Ивановичу что-то «греховное» и не доложено, то все равно в конце концов он как-то об этом узнает сам, каким-то неисповедимым путем до него дойдет, пусть и не впрямую, косвенно, может быть, при очередной встрече, может быть, даже на репетиции. И тогда он как бы на ходу, попутно, словно невзначай даст понять, что напрасно такой-то и такой-то чрезмерно увлеклись театральной педагогикой в ГИТИСе в ущерб своему актерскому творчеству, а другой слишком погружен в свои халтуры на стороне, а третий подозрительно плохо выглядит по утрам, а четвертая стала крикливой «каботинкой» и в театре думает только о себе, а Постановочная часть слишком часто стала говорить режиссерам: «это невозможно, это не выйдет», а художник занят одновременно еще в трех других {40} театрах и потому опаздывает с макетом в своем, а Литературная часть допустила неточность в информации и штампует казенные приветствия юбилярам, а в очередной афише администрация проглядела что-то «не мхатовское» и т. д. и т. п. И все это его по-настоящему волновало, сплошь да рядом находя отражение на тех же самых знаменитых блокнотных листках и листочках.

У него на дому мне довелось выполнить, посреди так называемых текущих мелких дел, несколько довольно важных, а для меня чрезвычайно ответственных его поручений. Когда еще не было в театре стенографистки, да и позже он не раз поручал мне записать то, что он мне расскажет о спектакле, который он готовит в это время к выпуску: о «Грозе», о «Любови Яровой», позднее — об «Анне Карениной». Это были первые устные наброски его статей, и задача состояла в том, чтобы уловить не только мысль, но и стиль его высказываний, постараться придать им некоторую, уже литературную стройность и таким образом в известной мере облегчить ему собственноручную окончательную редакцию. Когда же он предварительно диктовал мне письма, среди которых два — о предполагаемом новом репертуаре МХАТ — были адресованы Константину Сергеевичу Станиславскому, задача моя была уже совсем другая: тут важна была абсолютная полнота записи и, само собой разумеется, совершенная моя «надежность», то есть его уверенность в том, что на меня можно положиться, что я не проболтаюсь об этом в театре.

В это же время готовилась к изданию в «Academia» его книга «Из прошлого», и он поручил мне держать корректуру не то двух, не то трех глав, как раз пришедших тогда из типографии. Позднее, когда книга давно вышла вторым изданием и уже многими была прочитана, Владимир Иванович как-то спросил меня (это было тоже у него дома, но уже в другой, новой квартире), чем, по-моему, объясняется то равнодушие к ней, которое он явно ощущает в Художественном театре. До сих пор краснею, вспоминая, с какой жестокой, ненужной прямолинейностью я позволил себе сопоставить ее с книгой Станиславского «Моя жизнь в искусстве», после которой его мемуары, на мой {41} взгляд, успеха иметь не могли. И как он кротко, в сущности, даже не возражая, а только как будто защищаясь, все это тогда выслушал!.. А ведь в этой книге, хоть она, и по теперешнему моему убеждению, вместила в себя слишком мало из огромного содержания его жизни и его личности, есть поистине замечательные и для всех нас теперь такие драгоценные страницы.

Нередко получалось так, что к концу наших занятий Владимиру Ивановичу как раз пора было ехать в театр, и тогда он брал меня с собой в машину. Своей машины у него не было, за ним присылали из театра. Он неизменно предлагал мне сесть рядом; впереди, возле шофера, не садился вообще никогда, как-то это не было у него принято, хотя беседовать со своим обычным шофером Михайловым он очень любил, а потом иногда цитировал кое-что из его реплик, ссылался на его театральные впечатления.

Путь от его дома до проезда Художественного театра был короткий, значит, короткими были и наши разговоры в машине; и все-таки кое-что мне запомнилось, но, конечно, без подробностей. Помню, что он меня расспрашивал с большим интересом о Булгакове, о том, что теперь пишут, по моим сведениям, Олеша, Бабель, Алексей Толстой, Леонов, чего можно ждать от них театру, есть ли с ними связь. Что это за пьеса о летчиках тяжело больного летчика Голикова, которого мы с Марковым навещали в больнице и на приход которого в МХАТ тогда очень надеялись. Видел ли я Астангова и Белокурова в Театре Революции — оба они его живо интересовали, и он подумывал о приглашении их в труппу МХАТ наряду с Раневской и Зеркаловой (из них только Белокуров вскоре действительно перешел в Художественный театр). Помню очень уважительный его отзыв о постановочном мастерстве Таирова, в частности о том, как он замечательно владеет ритмом и светом в своих спектаклях. И совершенно для меня неожиданно — что-то очень хвалебное, неравнодушное — о «Даме с камелиями» у Мейерхольда. Он сам репетировал в это время «Травиату» в Музыкальном театре, так что отзыв показался мне удивительным вдвойне: уж очень несвойственно вообще людям театра хвалить {42} что-нибудь у соседей, когда они сами работают над тем же материалом. А тут еще речь шла о Мейерхольде, резко враждебное отношение которого к себе и ко всем своим спектаклям Владимир Иванович отлично знал. Вот, кстати сказать, еще пример его благородного незлопамятства: когда Театр Мейерхольда был закрыт, к Владимиру Ивановичу пришли представители прессы за отзывом на это постановление, одобрительным, разумеется, другого в те времена быть не могло. Он ответил категорическим отказом. Его стали упрашивать, убеждать примерами — вот и такой-то и такой-то дали свои отклики, вот и Пров Михайлович Садовский уже высказался о своем к этому отношении… На этот последний аргумент ответ был мгновенный и неожиданный: «Ну, знаете, спрашивать главу Малого театра о его отношении к театру Мейерхольда — это все равно что спросить великого князя Николая Николаевича, как он относится к Октябрьской революции». С тем они от него и ушли.

«Владимир Иванович приехал!» — это и звучало и воспринималось всегда не без волнения, но совсем не так, как сообщение о приезде в театр Константина Сергеевича: то вызывало некую радостную панику, а это проходило спокойнее и только заставляло всех и каждого на своем месте несколько подтянуться внутренне. Константин Сергеевич и в последние, редкие свои приезды в театр оставался по-прежнему стремительным, и что-то грозное таилось в его появлении, даже когда он бывал настроен благодушно. Владимир Иванович даже крайнее свое раздражение умел до поры до времени делать незаметным, а стремительным или хотя бы спешащим его трудно было себе и представить. (Поэтому, вероятно, всем нам так и запомнился тот единственный в своем роде трагикомический случай, когда он вдруг на наших глазах сделался поразительно непохож на самого себя. Случилось это на одной из репетиций «Любови Яровой», которая шла на сцене. Жену профессора Горностаева репетировала старая актриса С. В. Халютина. Актриса она была превосходная, но давно уже славилась в театре своими чудачествами и странностями. В этот день Владимир Иванович долго и терпеливо, с бесконечными повторениями {43} показывал ей из зрительного зала ее выход на балкон, который должен был точно совпасть с проходом Добронравова — Ярового. И каждый раз, сколько бы ни повторялась эта сцена, она почему-то упорно опаздывала на выход, делая при этом вид, что просто не понимает, чего от нее хотят, как будто нарочно. Наконец терпение у него лопнуло, и с каким-то не то яростным, не то страдальческим взвывом: «Старый ду‑ра‑ак!» — почему-то Халютина оказалась в мужском роде — Владимир Иванович вскочил с места и бросился на сцену чуть ли не с намерением оказать на ослушницу физическое воздействие, но на бегу провалился в люк, что вызвало уже всеобщий переполох и чуть было не кончилось бедой. Он сам потом вспоминал это с юмором. И, конечно, просил извинения «за грубую несдержанность».)

Если Владимир Иванович приезжал не на репетицию, то обычно сразу проходил к себе в кабинет, куда О. С. Бокшанская приглашала по очереди тех, кого он к себе вызывал для разговора, или тех, кто просил его о приеме. Иногда, изредка, он сначала заходил к ней в так называемый «предбанник» или проходил к нам в Литературную часть.

Помню, как, проходя как-то вместе со мной и еще с кем-то по Верхнему фойе, он, не останавливаясь, привычно, «по-директорски» провел пальцем вдоль деревянной обшивки стены и, обнаружив на ней пыль, только молча, с укоризной покачал головой. Константин Сергеевич в подобном случае тут же задал бы перцу, но и Владимир Иванович, думается, не забыл сказать об этом потом Михальскому, нашему главному администратору.

В «чайном фойе», или попросту буфете, где обычно посиживали за столиками свободные от репетиции актеры и режиссеры, я его не видал ни разу.

Бывало, что он приезжал в театр, чтобы провести какое-нибудь важное заседание Режиссерской коллегии или Художественного совета. В начале сезона, если только оно заставало его в Москве, он выступал на сборе труппы с коротким, но всегда не будничным, весомым словом, которое обычно оканчивалось чем-то вроде девиза, например: «Люди искусства стареют и уходят, но искусство стареть {44} не смеет». К таким выступлениям он всегда готовился напряженно и с волнением, — это видно хотя бы по вариантам его тезисов, бегло набросанных карандашом все на тех же блокнотных листках.

У Владимира Ивановича было удивительное свойство (или это шло просто от непререкаемости его авторитета?): вокруг него мгновенно утихала любая театральная суматоха или сумятица, даже во время первых, так называемых адовых генеральных репетиций, когда все части спектакля еще не пригнаны друг к другу и это будоражит нервы актеров, не говоря уже о всевозможных заседаниях и собраниях в театре, на которых он присутствовал. Как-то само собой под его председательством, по крайней мере в те времена, которые я застал в театре, становились невозможными, немыслимыми пустые словопрения, демагогическое ханжество, увиливание от прямых ответов на острый вопрос и все тому подобное. Либо сам скажет что-то веское, решающее, исключающее компромисс, либо вовремя вызовет на высказывание своих ближайших помощников — Сахновского, Маркова, а то и кого-нибудь из наиболее чтимых «стариков» — Москвина, Леонидова, даже такого всегда молчаливого Качалова, или кого-нибудь из самых горячих вожаков среднего поколения актеров — Хмелева, например. А потом еще раз сам скажет свое слово, часто неожиданное и вовсе не всегда окончательное, но, во всяком случае, очень далекое от формального председательского «подытоживания». Определенное решение какого-либо сложного вопроса могло быть им и отложено, если он видел, что оно еще не созрело, но в каком направлении его искать, становилось ясно всем.

Я очень любил и те собрания-приемы, которые Владимир Иванович изредка устраивал в МХАТ для писателей, критиков, профессоров-литературоведов, обычно в связи с репертуаром, с заботами о его расширении и углублении. Происходили они в так называемом Новом репетиционном помещении, чуть повыше бельэтажа по внутренней, не для публики, лестнице. Там расставлялся большой стол или устраивалась уютная «гостиная» с маленькими столиками, диванами и креслами. Владимир Иванович {45} умел создать обстановку для непринужденной, свободной беседы без «речей», но и в этой обстановке я не помню болтовни; деловой смысл собрания в ней не утрачивался, и тоже, главным образом, благодаря его присутствию. При этом он любил, чтобы на столе был сервирован чай с бутербродами, пирожками, пирожными и фруктами; сам, бывало, продумывал меню, а уж Ольге Сергеевне поручалось заказать это все и проследить, чтобы наш суровый на вид, но добрейший и всеми любимый «буфетчик» Алексей Александрович Прокофьев по старости чего-нибудь не забыл (он теперь именовался в театре «зав. цехом питания», а когда-то держал буфет еще в Обществе искусства и литературы, откуда Константин Сергеевич взял его в только что народившийся Московский Художественно-Общедоступный театр. Старые москвичи, конечно, и теперь еще помнят его в отделанном светлыми циновками «чайном фойе», за стойкой с фруктовыми вазами и огромным серебряным самоваром).

С одним из таких приемов у меня в памяти связан весьма неожиданный эпизод. Надо сказать, что Владимир Иванович обыкновенно заранее заботливо напоминал Ольге Сергеевне о том, чтобы она, потчуя гостей, имела в виду, что некоторые наши «старики», как, например, Леонид Миронович и Василий Иванович — хронические диабетики, им предписана диета, а они могут не устоять перед соблазном, так что пирожные и сладкие рожки с маком, например, на которые такой мастер Прокофьев, лучше ставить от них как можно дальше. Сам он тоже был на строгой диете. За ней неусыпно следил наш театральный врач, Алексей Люцианович Иверов, его «лейб-медик». И вот, взбегая по лестнице в Новое репетиционное, я вдруг с изумлением вижу, что на площадке, прячась за полуоткрытой дверью, стоит Владимир Иванович с большим куском жирной розовой лососины (без хлеба!) в руке и явно готовится отправить его целиком в рот. Увидев меня, он на секунду замер, потом, очевидно, решив, что я ему не помеха, спокойно завершил свое преступление. Вытер руку и бороду платком, погрозил мне и шепотом сказал: «Если вы мужчина, то вы об этом, надеюсь, промолчите». Я покорно {46} поплелся за ним к столу, за которым он тут же стал очень оживленно рекомендовать гостям попробовать «великолепной лососины».

На эти приемы Владимир Иванович приезжал особенно элегантно одетый, в черном вечернем костюме, при орденах, как на премьеру. Но на своих премьерах он всегда бывал, как мне казалось, как-то не очень самим собой, что-то в нем появлялось напряженное, неспокойное, какие-то лишние мелькали жесты, когда он шел по среднему проходу партера к своему месту с медной дощечкой. Ему не приходилось ждать оваций публики, они возникали неизменно, а пожалуй, можно было подумать, что он их ждет и уже заранее к ним готовится. Другое дело, когда он в конце спектакля выходил на поклоны вместе с актерами. Тут он бывал и обаятелен, и артистичен, и широк в своем умении воздать должное каждому из исполнителей главных, а часто и не только главных ролей, художнику спектакля и вообще всем участникам постановки. Если спектакль действительно, по его мнению, того заслуживал, он умел сделать из премьеры настоящий праздник театра, но в то же время жестоко преследовал любую попытку искусственного раздувания успеха: излишне поспешное повторное открывание занавеса на поклоны, заранее приготовленные администрацией корзины цветов и т. п.

Но обычнее всего остального и, конечно, значительнее всего были для нас его приезды в театр на репетицию.

Репетиция была воистину центром, средоточием, главным содержанием не только его дня, но его жизни. Без нее его жизнь потеряла бы смысл, — это можно сказать не боясь преувеличения. Ее не заполнили бы ни мемуары, ни даже та «книга о работе с актером», которой ждал от него Станиславский и о которой он до конца своих дней продолжал думать; ее не заменило бы ни руководство театрами, ни самая интенсивная общественная деятельность. Даже во время своего мучительно долгого отрыва от МХАТ во время войны, оказавшись сначала в Нальчике, потом в Тбилиси вместе с группой «стариков» театра, он в сущности только тем и жил, что дни и ночи был занят сплошной, неотступной подготовкой к репетициям пьесы, которой {47} он был тогда всецело увлечен, — «Антоний и Клеопатра» Шекспира. Мыслями о предстоящих репетициях были переполнены и многие его письма, независимо от того, короткие они были или длинные, выливались ли в объемистую рукопись режиссерского толкования роли или ограничивались одним, но заветным его «словечком» актеру, волнующемуся перед генеральной репетицией.

Почему же до самого конца, всегда, неизменно именно репетиция, встреча с актерами, занимала такое огромное, такое решающее место в его жизни?

По-моему, это так понятно! Да потому, что здесь-то и раскрывался вовсю, здесь-то и расцветал и торжествовал его главный человеческий дар, его несравненный театральный талант — угадывания, отклика, оплодотворения. Здесь-то он и вступал на свой единственно истинный путь — творческого расточения себя во имя не единолично своих, всегда общих, совместных, но им одухотворенных созданий театрального искусства. Пусть потом одни его в этих созданиях не заметят (в первую очередь зрители, но и многие знатоки-критики тоже), другие забудут, третьи поспешат заслонить собой, а оценят лишь очень немногие. Все равно этот дар угадывания и вызова к жизни того, что часто таится и дремлет даже в самом талантливом актере, даже в признанном «властителе дум», был для Владимира Ивановича высшим счастьем. Да и что в этом удивительного? Ведь мы же все по-настоящему живем только тем, в чем можем проявить себя, и проявить полноценно, хотя бы в собственных глазах. А люди выдающегося таланта — тем более. К тому же, как у Пастернака в стихах говорится:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других,
Как бы им в даренье.

Но «даренье»-то это, к несчастью, нередко оказывается коварным и мстительным. Вот и Владимиру Ивановичу его счастливый дар обходился дорого. Да, конечно, он был его драгоценным достоянием, но, мне кажется, он сам по временам сознавал, что этот дар таит в себе какую-то его пожизненную {48} обреченность. Да он и говорил об этом — кто из знавших его близко этого не помнит? Он только не думал, наверно, что обреченность эта будет и посмертной тоже. Речь здесь идет не только о его странной судьбе в учебниках и обзорах истории театра, о широко распространенных несправедливых, необъективных, а то и предвзятых представлениях о нем. И даже не о том, что так и не сложилась до сих пор та мировая слава, которой как будто заслуживает лично им созданное (подумать только: Чехов, Достоевский, Толстой, открытые им Театру… Москвин, Качалов, Леонидов, которых в первую очередь именно он «заставил прославиться»…). Я сейчас не об этом. С некоторых пор я почему-то не могу отделаться от мыслей о его одиночестве.

Сложная это тема — одиночество Немировича-Данченко. Могу поделиться с читателем только своими домыслами, правда основанными на впечатлениях, так или иначе возникавших вблизи от него, в редких непосредственных к нему приближениях, в его кругу, в общении с «его» актерами.

Как это ни странно, как ни парадоксально, но думаю я о его одиночестве прежде всего в связи вот с этим самым его даром высокого духовного общения с другими людьми, людьми искусства, которые попадали в его творческую орбиту. Дар интуиции, глубочайшего и тончайшего проникновения в другую творческую натуру, в другой внутренний мир, совершаемого ради каких-то решающих и благодетельных перемен, так часто требующий «перестройки», «пересмотра», «перемалывания своих недостатков» (это его слова), а главное, открытия новых стимулов, новых источников творчества, — такой дар по самому своему существу исключал взаимность. Вызывая удивление, преклонение, благодарность (чаще не сразу, а потом, в конечном итоге), рожденный любовью, он ответной любви не вызывал. Он ценился в театре всеми, не исключая и самого Станиславского, даже не на вес золота, как говорится, а вообще, может быть, сверх обычных оценок («мудрый», — недаром этот эпитет так прочно прилип к Владимиру Ивановичу в театре). {49} Но мощность, неожиданность и неизбежная болезненность этих тончайших проникновений, этих любовью продиктованных, но неумолимых требований, этих душевных поворотов на 180 градусов, ставящих иной раз на острейшую грань самый смысл прожитого в искусстве, — все это почему-то вызывало инстинкт последующего немедленного отхода, а не усугубления близости с «мудрым», «всезнающим» Владимиром Ивановичем. Больше того, даже в самых благородных натурах это вызывало иногда, наряду с благодарностью и уважением, какую-то дьявольски злорадную готовность подметить и при случае подчеркнуть — как бы в ответ — *его* противоречия, *его* недостатки, *его* слабости. Я замечал это не только у Леонидова, но даже у Качалова, это проскальзывало иногда у Марии Петровны Лилиной, которая очень любила с ним работать, и особенно сгущалось в «буфетных» и закулисных разговорах почти всех наших «средняков», то есть актеров второго поколения. Многим ведь вообще свойственно мстить, хотя бы даже и беззлобно, хотя бы невольно за свои исповеди (вспомним это в максимуме — у Достоевского), а актерам, с их постоянным перенапряжением, с их сверхчувствительностью, я думаю, в особенности. Ну, а так называемые «интимные репетиции с Владимиром Ивановичем», очевидно, без исповеди были бы невозможны. В работе ему нужен был весь человек — актер, во всяком случае что-то от этого «всего», от сущности, а не то или другое качество мастерства и не та или другая склонность.

Правда, по некоторым его письмам и по доходившим до меня рассказам видно, что только в каких-то редчайших случаях тут имела место «хирургия», вправление суставов, прямая атака. Гораздо чаще бывало другое: осторожные подступы к «запретнейшим зонам естества», как бы подталкивание, наведение на необходимость заглянуть в себя по-гамлетовски «очами души», переворошить себя до дна, может быть иной раз со слезами, с отчаяньем, с бессонными ночами, очиститься от скверны, чтобы раскопать на дне души дремлющее творческое начало. Отказаться от легкого успеха, перестать хотеть нравиться. Прийти к какой-то самой трудной смелости, чтобы найти то, «о чем {50} и своей подушке ночью не расскажешь» (его любимое выражение). И, не называя *этого* никаким именем, суметь «зажить» этим в данной работе, а иногда и не только в данной, а вообще, надолго.

Актеры очень охотно называли Владимира Ивановича «учителем», «учителем сцены». Но что-то заставляло их держаться от своего «учителя» на почтительном расстоянии почти буквально. Какую-то непереходимость грани между ним и ими, какую-то его отдаленность от них словно заранее предполагал тот дар, который они в нем больше всего ценили.

Но, может быть, еще и в том было дело, что, требуя предельного самораскрытия и вызывая его, Владимир Иванович, по-моему, никогда до конца не раскрывался сам. Как бы он ни любил актера, как бы ни «ставил себя на его место» в поисках образа — беспрерывно, неотрывно, «всем существом», как бы ни растрачивал ради него себя, свои силы и нервы, свои дни и ночи, — все равно его «интимная репетиция» рождала интимность одностороннюю. Он сам оставался для всех закрытым.

Что-то замкнутое было в его натуре. И открытого обаяния, того обаяния, которое он сам привык называть в театре «заразительным», обаяния-магнита в нем не было, хотя бывал он и по-настоящему добр, и широк, и чуток в своих откликах на переживания других людей. Раскрывался он до конца только в очень редкие, так сказать, экстраординарные секунды своих репетиционных «показов», когда ему вдруг, к изумлению окружающих, удавалось вызвать в самом себе, в своей собственной подспудной актерской природе «аффект», к которому он хотел подвести того, с кем он репетировал. Так, он на моих глазах становился вдруг неузнаваемым, «показывая» Тарасовой «Обираловку» в «Анне Карениной», а Ливанову — Гамлета «на грани безумия», после встречи с тенью отца, когда у него «вот‑вот расколется череп». То же бывало, по рассказам очевидцев, и в Музыкальном театре, когда он, например, однажды на репетиции «Травиаты» пошел на сцену, сел к столу и, заливаясь слезами, сыграл за Кемарскую прощальное письмо Виолетты. П. А. Марков недаром на всю {51} жизнь запомнил, как это тогда потрясло всех присутствующих.

Я еще застал то время, когда Владимир Иванович приезжал в театр не на два‑три часа, а, бывало, и на целый день, когда он и репетировал дольше, и потом принимал у себя в кабинете, и ходил по театру, и даже оставался иногда посмотреть вечерний спектакль (с перерывами, разумеется, с коротким отдыхом там, у себя, на диване, с незатейливыми трапезами, которые подавались ему туда же, и, уж конечно, не без вторжений доктора Иверова с каплями или облаткой лекарства). Мне казалось, что он так долго задерживается в театре, потому что здесь ему лучше, чем дома. Он по-своему очень нежно любил Екатерину Николаевну, она была ему верным, преданнейшим, чутким другом. Но у нее, хотя она редко выезжала, шла какая-то своя домашняя жизнь: старушки-приятельницы, «Алины-Надины», как в гостиной у старой княгини Щербацкой из «Анны Карениной», чаепития, театральные новости и воспоминания, карты. У Миши тоже была своя жизнь — в Музыкальном театре, где он занимал скромное положение, но куда его постоянно влекло, а потом и в собственной семье: он женился на артистке Музыкального театра Зое Александровне Смирновой, и у них родился сын Вася. Жили они в том же доме в Глинищевском переулке, в отдельной, хоть и смежной квартире. И вообще все-таки отдельно. После смерти Екатерины Николаевны Владимир Иванович поселил у себя ее племянника А. А. Типольта с женой, которая взяла на себя роль домоправительницы и очень добросовестно, заботливо и тактично ее исполняла. А. А. Типольт работал в издательстве старшим корректором. Оба люди пожилые, со своим укладом. И снова вечерние чаепития, пасьянсы, игра в «джокер», в которой и сам хозяин дома стал теперь часто принимать участие, хоть и не без усмешки (она проскальзывает в некоторых его письмах). Но в сущности Владимир Иванович жил там один и время проводил почти всегда наедине с самим собой, в маленькой клетушке своего нового кабинета, куда никто не смел входить без его зова. Правда, рядом, под рукой, на круглом столике у дивана — телефон. Теперь он ему стал еще нужнее. А на {52} письменном столе, как всегда, журналы репетиции и спектаклей, почта, блокноты. Внука приведут — уведут. Он с ним был ласков, с этим голубоглазым шустрым «Василием Михайловичем», но надолго у себя не задерживал и его. Он привык быть один, слишком привык. И когда он, бывало, оставался надолго в театре, он и там слишком часто оставался один.

Хотел ли он этого? Не думаю. Но давно уже возникла вокруг него как будто какая-то зона «вечной мерзлоты», от которой, казалось, ему самому было холодно. За этот невидимый, но ощутимый круг после Екатерины Николаевны не переходил никто, потому что никто не был уверен, что он этого хочет, что он это допустит. Может быть, один только Миша оставался ему близок. Он был очень к Владимиру Ивановичу привязан, заботился о нем, отлично знал все его привычки. А все-таки порой немного робел перед ним, что ли: спрашивал, например, как-то при мне у Бокшанской, можно ли ему без приглашения съездить к Владимиру Ивановичу в Барвиху.

Чудилось иногда, что не только Мише, но и нам *можно*, очень даже можно подойти поближе, что он этого как будто хочет и ждет. Мне запомнились те минуты, когда нечто подобное я испытал и на себе.

Один раз получилось совсем глупо, непростительно с моей стороны: он был нездоров, вызвал меня к себе домой по какому-то делу и, когда с деловым разговором было покончено, неожиданно предложил остаться посидеть, — видно, уж очень ему было тоскливо, — а я, дурак, торопился в театр и, извинившись, сказал, что не могу…

На похоронах Екатерины Николаевны, когда уже вырос могильный холм и его завалили венками, Владимир Иванович, помнится, попросил всех дать ему немного побыть здесь одному, и все постепенно разошлись, одни ушли совсем, другие — чтобы подождать его у ворот. Побродив еще по кладбищу, я почему-то возвратился к этому месту и увидел, что он все еще стоит у могилы, заложив руки за спину. Не знаю, как я осмелился это сделать, но что-то меня как будто к нему толкнуло, я подошел сзади, взял его за руку, просто сжал {53} ему пальцы и вдруг почувствовал, что он, почти не оборачиваясь, отвечает на мое пожатие, и так крепко… Потом посмотрел на меня и тихо сказал: «Что, жалко меня стало?» У меня перехватило горло. На боковой дорожке уже ждали обеспокоенные мхатовцы, ближайшие из Музыкального.

И еще один случай не могу забыть — это было уже в последний год его жизни, в театре, днем, когда окончились все репетиции. Я проходил мимо открытой левой двери партера, совершенно пустого в этот час, и увидел Владимира Ивановича, медленно идущего по среднему поперечному проходу, очевидно, одеваться, в контору Михальского. Вдруг его сильно шатнуло в сторону, он чуть не упал и схватился рукой за ближайшее кресло, — я подскочил его поддержать, а он проговорил с какой-то растерянной улыбкой: «Испугались? Ничего. Жив курилка. А за поддержку спасибо», — и пошел дальше, в контору, решительно отказавшись от моего сопровождения и явно наигрывая бодрость, я только следил за ним издали. Но Михальский уж наверно все-таки тут же вызвал к нему Иверова. Ведь ему шел 85‑й год!

Мне, наверно, потому так ясно и запомнились эти минуты, что они были чем-то непривычным, принадлежащим к исключениям, хотя, вероятно, подобное могли бы вспомнить и другие, гораздо более близко стоявшие к Владимиру Ивановичу люди.

Вот, например, что рассказала мне С. В. Гиацинтова, не зная, что я об этом пишу, а просто так, в разговоре о Владимире Ивановиче. Выло это давно, «лет шестьдесят тому назад»; он был болен, в театре не появлялся, и вот как-то во время спектакля они с С. Г. Бирман решили послать ему записочку — всего несколько слов, что они по нему соскучились, что желают ему поскорее выздороветь и т. п. Хорошей бумаги под рукой не было, написали на каком-то клочке и все-таки послали, чтобы не откладывать. И — никакого ответа, ни тогда же, ни при дальнейших встречах. Это показалось им все-таки странным. Уж не потому ли, что на клочке?.. А после его смерти О. С. Бокшанская позвонила Софье Владимировне, чтобы сказать ей, что в домашнем архиве Владимира Ивановича {54} оказалось это письмецо, причем хранилось оно у него очень бережно, «в отдельной папочке».

Но обычно бывало совсем по-другому. Обычно он тут же отводил самую возможность подойти к нему слишком близко: не отталкивал, не «давал понять», не устанавливал дистанции, а чем-то неопределимым, но все-таки ощутимым отводил от себя, то ли прячась тут же в свою раковину, то ли непроизвольно подмораживая возникшую было атмосферу большей близости, более интимного общения с ним одной какой-нибудь суховатой интонацией, еле заметным «расширением темы» или юмором.

Но когда он, бывало, скажет так, между прочим: «Вот я сегодня одевался, считал все застежки и пуговицы, — боже мой, сколько их у меня, оказывается», или еще что-нибудь в этом роде, как он в сумерках ходил по саду на даче, или как сегодня ночью опять не спал, все думал о том-то, о том-то… становилось почему-то за него больно. За всем этим нельзя было не почувствовать какого-то неотступного *его* «второго плана», как бы он ни хитрил, тут же подставляя и эти свои «пуговицы», и свои прогулки в сумерках, и свою бессонницу под «физическое самочувствие» Хмелева — Тузенбаха или еще какого-нибудь актера, с которым он в это время встречался на репетициях. Тузенбах-то Тузенбахом, но что-то еще тут было…

Никогда не забуду, каким я однажды застал его в Барвихе, когда явился к нему неожиданно, по какому-то срочному делу. Мне сказали, что к нему можно, и я постучал в дверь. Он, очевидно, лежал — на кушетке я заметил смятую подушку в наволочке, а сам он был в теплой кепке, в пальто и почему-то весь в пуху, от подушки, наверно. А главное, я никогда не видел его таким маленьким — в домашних туфлях, без обычных высоких каблуков, и… таким стареньким, заброшенным. Захотелось его обнять, увезти отсюда подальше — помню, я поймал себя на этой дикости.

В Музыкальном театре круг его одиночества становился как будто менее жестким, — может быть, потому, что там чаще, смелее вторгались в его быт. Например, во время летних спектаклей театра в помещении «Аквариума» возле площади Маяковского {55} (на этом месте теперь Театр имени Моссовета) Владимиру Ивановичу отгородили специальный, очень уютный уголок в саду, где он любил посидеть и куда к нему как бы ненароком заглядывал кое-кто из актеров и режиссеров и где шли разговоры внерепетиционные, необременительные и, очевидно, для него интересные. Музыкальный театр был и главным инициатором всех проводов и встреч Владимира Ивановича с Екатериной Николаевной, а потом с Мишей, на вокзале, когда они ездили летом за границу. Мхатовцы, конечно, тоже принимали в них участие, но Музыкальный театр вносил в них какую-то особенную теплоту, и просто оттуда народа на перроне бывало всегда гораздо больше. Впрочем, все это объяснялось не какой-либо существенной разницей в общении Владимира Ивановича с актерами его Музыкального театра и актерами МХАТ, а происходило скорее благодаря инициативе таких всецело преданных ему людей в Музыкальном театре, как заместитель директора И. М. Шлуглейт и личный секретарь его Е. Е. Лигская. Евгения Евгеньевна, в отличие от Ольги Сергеевны Бокшанской, преданной ему издавна и не менее, если не еще более самозабвенно, сумела завоевать симпатию Екатерины Николаевны и стала своим человеком в доме.

Дом этот никогда не был «открытым», но в нем раньше когда-то, судя по письмам, бывали, и даже довольно часто, гости — Константин Сергеевич с Марьей Петровной, Качаловы, Ольга Леонардовна, Москвин, Вишневский, Лужские, Стахович, и принимали их радушно, хлебосольно, весело. Ездил к ним и Владимир Иванович, один или с женой. Еще недавно, в старой квартире, он любил собирать у себя актеров. Теперь для таких приемов у него было слишком тесно. И сам он ни к кому уже не ездил. Выезжал разве что на общую встречу Нового года в театре или в ВТО. Как редчайшее исключение, мог принять приглашение доктора Иверова к нему на обед с «зигзагом» в диете (Иверовы жили в том же доме). Такой же редкостью бывало предложение Владимира Ивановича остаться у него поужинать после какого-нибудь заседания, происходившего у него на квартире.

Один такой случай я помню. Мы пришли к {56} Владимиру Ивановичу в полном составе так называемой «Пушкинской комиссии», которой была поручена разработка программы юбилейного Пушкинского спектакля 1937 года: Л. М. Леонидов, В. Г. Сахновский, П. А. Марков, И. М. Кудрявцев, кажется, В. А. Вербицкий и я. Тогда еще мысли о «Борисе Годунове» не возникало и все мы были увлечены леонидовским проектом спектакля-концерта на тему «Болдинская осень», в который должны были входить «Маленькие трагедии» (Качалов — Сальери, Леонидов — Барон в «Скупом рыцаре», Ливанов, Тарасова и Андровская — в главных ролях «Каменного гостя»), а также стихи и письма; художником предполагалось пригласить Вильямса, композитором — чуть ли не Шостаковича. Мерещилась какая-то совершенно новая и особая форма спектакля. Главным энтузиастом этого плана был, конечно, Леонид Миронович, он им горел, бредил, давно уже мы не видели его таким вдохновенным. Владимир Иванович тогда тоже очень горячо его поддерживал, леонидовская фантазия, леонидовский темперамент увлекли и его. В столовой, за ужином, к которому было подано даже вино, Леонид Миронович смотрел на него чуть ли не с обожанием, что было для нас чем-то совершенно новым и неожиданным.

Увы, эта идиллия продолжалась недолго. Не помню уже, почему, но вскоре Владимир Иванович все-таки остановил свой выбор на «Борисе Годунове», предложив Леонидову играть Пимена. Леонид Миронович, при всем своем обожании Пушкина, к этой роли почему-то отнесся холодно, — уж очень его «грела», как говорится в театре, его «Болдинская осень», а он нелегко расставался с такими своими увлечениями. И вот уже снова он говорил о Владимире Ивановиче: «ваш Немирович» и поглядывал на него с нескрываемой злобой.

На одной из репетиций «Бориса Годунова» произошел такой взрыв его дурного настроения, что Владимиру Ивановичу пришлось даже прервать репетицию и увести его к себе в кабинет, чтобы поговорить с глазу на глаз. Правда, вернулись они оба умиротворенные, все окончилось благополучно. Но все-таки по театру ходил рассказ о том, как в ответ на подобную вспышку Владимир Иванович {57} как-то сказал Леонидову: «Ну, об этом мы с вами, Леонид Миронович, на том свете поговорим», на что тот ему немедленно возразил: «Нет, уж на *том* свете вы меня оставьте в покое, пожалуйста». Ну, кто мог это рассказать? Конечно, сам Леонид Миронович, кто же еще.

А Владимир Иванович не только теперь, в этот острый момент, а давно уже знал, что Леонидов его не любит. А может быть, и не только один Леонидов… Конечно, он был уверен, что Иван Михайлович Москвин, единственный человек в театре, с которым он был на «ты», которого он считал едва ли не самым «своим» актером, которому он помог «родиться» в «Царе Федоре», а потом стать и Федей Протасовым в «Живом трупе», и штабс-капитаном Снегиревым в «Карамазовых», и Прокофием Пазухиным, и Пугачевым в «Пугачевщине» Тренева, всегда, в любом случае ринется к нему на помощь, если понадобится, разъярится до «белого глаза» на любую попытку его обидеть, примет от него кротко любое репетиционное поношение, а любит ли он его так, как этот страстный, безудержный человек *умеет* любить, вот так, как он любит Станиславского? Не думаю, чтоб он был в этом уверен. А Качалов, единственный из актеров, в любви к которому он признавался открыто, во всеуслышание, с нежностью, с такой редкой для него сияющей улыбкой, не слишком ли часто в последнее время готов его оспорить на репетиции, не слишком ли явно готов включить его в круг своей юмористической наблюдательности, чаще злой, чем добродушной по отношению к нему (Лужский с его пародиями — это было другое, этот при случае, бывало, отца родного не пожалеет ради какого-нибудь «коронного номера», чтобы посмешить товарищей). А уж о качаловском обожании, почти обоготворении Станиславского и говорить нечего. Любит он Владимира Ивановича? Наверно, любит, но уж очень как-то подспудно, неявно, с оговорками. Он не мог этого не чувствовать, не ощущать «где-то в мозжечке», не подозревать, во всяком случае. С его-то интуицией!

А между тем его любовь к актерам, именно к актерам, а не абстрактно «к актеру», не только не слабела, а наоборот, со старостью еще усилилась. {58} Эта любовь была у него не суетной, в ней не было и тени искательства, стремления к популярности, требования отплаты той же монетой. При легкой ранимости и острой заметливости, при его жгучем, неистребимом и только привычно подавляемом честолюбии, она совершенно не знала мстительности. Даже когда он сталкивался с вопиюще неблагодарным к себе отношением или с прямым ренегатством.

Любовь его к актерам в равной мере распространялась на «стариков» театра и на их молодых преемников. При этом много значило, что труппу Художественного театра 20 – 30‑х годов Владимир Иванович убежденно считал феноменальной, небывалой по сочетанию ее старых сил с новыми, молодыми, лучшей в мире по ансамблю и по яркости дарований.

Трудно кого-нибудь выделить и назвать любимцами Владимира Ивановича из ведущих актеров среднего поколения, вступивших в театр по его инициативе в 1924 – 1925 гг. Но как не вспомнить его трогательное, ласковое, необыкновенно заботливое отношение к актерам, которых он принял в театр за последние годы по своему выбору (Гошева, Белокуров), или к нашим тогдашним молодым, начинающим (Пилявская, Георгиевская, Комолова). Вот только Юрия Кольцова из этого поколения, к сожалению, не заметил, во всяком случае, недооценил, хотя его уже отметили в то время и Качалов, и Леонидов, и Книппер-Чехова. А из старших явно был несправедлив к В. Н. Поповой; хоть и поручал ей ответственные роли, но только наряду с К. Н. Еланской. А ведь мог, казалось бы, убедиться в том, как близко к искусству МХАТ ее великолепное, своеобразное дарование, когда она еще в 1934 году блестяще сыграла Глафиру в его постановке «Егора Булычова».

Думается, что таким же, а может быть, еще более странно несправедливым было и его отношение к актерской судьбе В. С. Соколовой. Как-то уж слишком спокойно он относился к тому, что эта тончайшая, необыкновенно обаятельная, обладавшая какой-то особенной внутренней грацией актриса после своих первых триумфов, когда вся Москва заговорила о ней в роли царицы Елизаветы Петровны {59} в пьесе Д. Смолина «Елизавета Петровна» и в «Днях Турбиных» Булгакова, где она так и осталась непревзойденной Еленой Тальберг, оказалась потом на долгие годы, в сущности, на периферии мхатовского репертуара. Это, правда, исключения, редкие и тем более обидные.

Однажды он мне сказал, уже не помню, по какому поводу, только помню, что это было в период вновь обострившихся разногласий его со Станиславским: «Вот уйди я из театра, и никто за мной не пойдет, а уйди Константин Сергеевич, и за ним пойдут все». Помнится, он улыбнулся, говоря это, но какая за этой улыбкой таилась горечь!

Его отношения с Константином Сергеевичем, точнее говоря, его с годами усугубившаяся отъединенность от Станиславского, эта сложившаяся уже давно и не без помощи посторонних, достаточно темных сил, невозможность их непосредственного общения лежала у него на сердце тяжелым грузом. Это тоже было и не могло не быть источником его одиночества. Отъединенность от него первейшего из первых, ближайшего из близких, союзника, соратника, собрата, для которого никогда и слова-то ему не удавалось подобрать исчерпывающего, единственно верного, мучила Владимира Ивановича, судя хотя бы по его письмам, всегда, а под конец жизни — особенно остро.

Когда, едва поспев на похороны, прервав свой отдых за границей, прямо с вокзала приехав на кладбище, он говорил свое слово над гробом Станиславского, помнится, мне показалось, что он сейчас задохнется, что кончится еще одной бедой. И было такое чувство, что сказал он, что удалось ему сказать не все, далеко не все, что он хотел бы высказать в этот момент. Он говорил о бессмертии Станиславского, о величии его гениального «жречества». Но он не смог тогда ничего сказать о себе, о своей личной потере, о том, кого *он*, лично он хоронит. Потом, уже на сборе труппы в Художественном театре, он эти слова нашел, и оказались они самыми простыми: «осиротел», «мне как-то стыдно оставаться жить без него…»

А между тем сколько же застарелых незабытых обид, ревности, истерзанного десятилетиями самолюбия, сколько до нелепости несправедливого по {60} отношению к Станиславскому прорывалось порой из-под спуда обычной его сдержанности, и как мучительно было все это выслушивать, наверно, не мне одному! И до чего же все это было у него спутано, переплетено, связано узлами с чувством неимоверной своей к нему близости, с магией притяжения, как это все еще полнилось неоконченным «выяснением отношений», единственным в своем роде «романом», который обернулся для них обоих и величайшим счастьем творческого союза и неизбывной трагедией взаимоотталкивания, этим же союзом порожденного.

Теперь волею судьбы он остался во главе театра один, без Станиславского. После «Воскресения», «Врагов», «Анны Карениной», особенно после новой постановки «Трех сестер» и в преддверии задуманного им «Гамлета» он не только чувствовал, он знал, что у актеров Художественного театра, и старых, и «срединных», и молодых, больше чем когда-либо оснований сплотиться вокруг него и идти за ним дальше по тому пути, который он так давно уже прокладывал. Он знал, что этот путь к обновлению, к открытию новых возможностей так называемого «искусства переживания» (он всегда сомневался в правомочности этого определения сути МХАТ, считая его слишком узким, — так же, как и Станиславский в последние годы), очевидно, путь самый трудный, но зато и далеко ведущий. Он не забывал о своих неудачах в прошлом («Гроза», «Егор Булычов», потом «Горе от ума» 1938 года), наоборот, часто их подчеркивал на репетициях новых спектаклей. Но он ждал от актеров и режиссеров, с которыми он работал, мужественности и последовательности.

Его преследовало ощущение непрочности достигнутого. Даже после «Трех сестер». Для меня несомненно, что у него в последние годы было и чувство одиночества *творческого*. «Каждый раз то, о чем я говорю уже так давно, воспринимается как что-то новое, каждый раз — сначала…». Мы, старые мхатовцы, стали как будто забывать, что ведь это был какой-то лейтмотив его последних встреч с актерами Художественного театра. Зачем Марков в своей прекрасной статье о «Трех сестрах» успокаивает Художественный театр («комплиментит коллективу»), {61} что им уже достигнут синтез нового искусства? Этот упрек был, может быть, и несправедлив, но для Владимира Ивановича характерен. Это — письмо к Бокшанской 1941 года. А вот передо мной запись репетиции «Бориса Годунова» 1937 года с такими строками: «Вот как быть с Москвиным, я и не знаю. Все равно будет играть по-своему… Из “стариков” один Василий Иванович, с которым можно работать, благодаря его самому изумительному отношению». А откуда берутся такие болезненные столкновения с одной из любимейших его актрис Еланской, как только он начинает уводить ее на репетициях «Гамлета» от того, что ей привычно и легко, к тому, что для нее и ново и трудно в Королеве? А почему так упорно отходит от него все дальше и дальше в своей режиссуре Кедров, с которым он ведь не так уж давно ставил «Враги»? Ох, о многом, о многом таком думал Владимир Иванович с горечью и тревогой в те далекие теперь и еще очень благополучные во всеобщем представлении времена Художественного театра…

«Три сестры» 1940 года и незавершенная постановка «Гамлета» — вот два средоточия последних лет творческой жизни Владимира Ивановича. В них выразилась, выплеснулась, дойдя до какого-то своего внутреннего апогея, его духовная сущность. Я был свидетелем многих его работ в Художественном театре. Застал конец репетиций «Грозы» и выпуск комедии В. Киршона «Чудесный сплав», которым Владимир Иванович руководил. Бывал на многих репетициях «Любови Яровой» Тренева и «Половчанских садов» Леонова, «Кремлевских курантов» Погодина — спектакля знаменательного по той проникновенной глубине, которой он достигал в работе с А. Н. Грибовым над сценическим образом Ленина. На моих глазах прошли почти все репетиции так и не состоявшегося в 1937 году «Бориса Годунова» и юбилейного «Горя от ума», которым отмечалось 40‑летие МХАТ. Я помню огромный, и прежде всего художественный, а не какой-либо другой успех его «Врагов», помню и то общее волнение, те слезы на глазах у всех, те секунды потрясения, которые вызывали генеральные репетиции и первые спектакли «Анны Карениной». Но что-то, может быть, самое сокровенное {62} в Немировиче-Данченко как режиссере мне открылось в этих двух его поистине титанических предсмертных трудах. Один из них вылился в едва ли не самое совершенное его создание, другой остался незаконченным и самой смертью его был превращен в его завещание.

Решение вновь, заново ставить Чехова в Художественном театре далось Владимиру Ивановичу нелегко. Готовился он к нему давно и, как говорится, исподволь, с сознательными, по-моему, оттяжками. Колебался между «Чайкой» и «Тремя сестрами», но подумывал и о «Дяде Ване»… «Вишневый сад» был в репертуаре, но явно приобретал уже опасный налет музейности. Сохраняя в полной неприкосновенности старые мизансцены и симовские декорации, обновленные Дмитриевым во втором акте, спектакль держался только участием «стариков» и прежде всего, конечно, той поэзией, которую все еще полной мерой вносила в него Ольга Леонардовна. Решительный пересмотр этого спектакля Владимир Иванович задумывал давно, но считал пока несвоевременным. «Три сестры» все определеннее выступали на первый план его раздумий. Он склонялся к этой пьесе все более уверенно, но, словно желая укрепиться в своем решении, ставил его на обсуждение снова и снова, то в более узком, то в более широком кругу ведущих актеров и режиссеров театра. Особенного энтузиазма этот проект не вызывал. Он потом не раз вспоминал с добродушной улыбкой, но не без яду, что Еланская первоначально считала Ольгу «никакой ролью», а Грибов снисходительно готовился принять Чебутыкина как «еще одного своего бытового старичка». Не был в восторге и Хмелев от перспективы играть Тузенбаха, — он тогда мечтал об Астрове в «Дяде Ване». Пожалуй, одна Тарасова искренно радовалась роли Маши, она ей давно нравилась.

Но Чехова, вообще включения пьесы Чехова в репертуар хотели все в МХАТ. Особенно горячо настаивали на этом как на принципиально важнейшем репертуарном решении Марков и Сахновский. Мой голос был тогда почти не в счет, но когда меня спрашивали, когда предоставлялась возможность высказаться, я был тоже, конечно, всей душой с ними.

{63} Наконец решение состоялось, и слава богу, потому что многим в театре уже давно казалось, что вся эта история излишне затянулась, что колебания и откладывания Владимира Ивановича неоправданны, что в них сказывается его «старчество», и только. Но что-то в его отношении к началу работы настораживало и теперь, даже после его первых вводных бесед с труппой. Казалось странным, как это он может, высказывая такие глубокие мысли о Чехове, о чеховском восприятии жизни и людей, о Чехове и России, о той «неожиданной правде», которая таится в самом его драматическом стиле и должна непременно сказаться по-новому в творчестве актеров нового поколения, — как он может в то же время подчеркивать, что у него нет никакого заранее обдуманного плана постановки и что он еще не знает, «во что это выльется». Это было непонятно и отдавало опять тем же «старчеством».

А ему, очевидно, и в голову не приходило выступать с какими-либо декларациями по поводу своих режиссерских намерений. Ни о каком новаторстве, ни о каких открытиях вообще не было речи. Кажется, в первой же беседе с актерами промелькнуло даже что-то вроде того, что, может быть, в конце концов прежний внешний образ спектакля «Три сестры» окажется и сейчас наилучшим и «мы к нему вернемся, может быть». Это, правда, было тут же им самим и опровергнуто совершенно четкой формулой о невозможности повторить теперь былое восприятие пьесы актерами — современниками Чехова, «жившими и дышавшими с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами», и стало ясно, что странное это допущение могло касаться разве только внешней формы спектакля. Да и о том, каким теперь будет «дом Прозоровых» на сцене МХАТ, Владимир Иванович, как потом оказалось, давно уже думал и предварительно говорил с художником Дмитриевым. Он просто не хотел никаких окончательных «решений» образа спектакля до поры до времени, до начала работы с актерами. Подобными тактическими ходами он только давал им понять, что все главное, решающее в спектакле зависит от предстоящей работы с ними, от репетиций. Торопиться он не привык и не хотел привыкать. Характерно для него, что даже когда он заговорил {64} в той же первой беседе с актерами о том, в чем он видит какую-то всепроникающую и всесвязующую внутреннюю сущность будущего спектакля, назвав ее «тоской о лучшей жизни», он как будто сам испугался слишком твердой определенности этого (давно уже выношенного им) «зерна» и тут же стал размывать его какими-то гораздо более туманными, почти импрессионистическими аналогиями. Осторожно, но уже настойчиво и уверенно внедрять это «зерно» в самочувствие каждого участника спектакля, неуклонно следя за его произрастанием, он стал только потом, на репетициях. Пока же единственное, на чем он настаивал с самого начала, было то, что эту старую пьесу и ему и актерам надо сейчас читать как новую, свежими, непредвзятыми глазами, как будто она впервые пришла в театр, и что в подходе к ней открывается полная свобода. Но при одном только непременном требовании или условии — «абсолютной художественной честности»: чтобы на репетиции, а потом на сцене все действительно «рождалось заново». А тогда, мол, и посмотрим, что из этого выйдет. И больше того: может быть, и не нам суждена победа, может быть, вовсе и не мы воскресим драматургию Чехова (вопрос ведь тогда стоял именно так) для новой долгой жизни, а придет какой-то, пока еще не родившийся, «коллектив энтузиастов», который окажется в своей работе над чеховской пьесой честнее и глубже нас, кто знает? Но мы должны сделать все, что в наших силах, только именно *все*, без скидок, без компромиссов. Иначе — рухнем в бесславие. Подобное слышано было не раз и от Станиславского, вот уж в чем они сходились безраздельно!

Почему же он так долго выжидал чего-то, годами вынашивая свое решение ставить Чехова, а теперь, едва приступив к работе над «Тремя сестрами», чем он уже был как будто заранее отягощен, при всем своем увлечении пьесой, чего он ждал, чего требовал и от себя самого и от актеров, говоря с ними так рискованно откровенно и вместе с тем так явно, намеренно чего-то важного не договаривая?

Сложная это была для него проблема.

По-моему, он ни одного чеховского спектакля из прошлого Художественного театра не любил так, {65} как прежние «Три сестры». Хотя сам он принимал немалое, а подчас даже решающее участие в постановке 1901 года, он теперь ее почему-то целиком отдавал Станиславскому. И не переставал ею восхищаться, даже с несвойственной ему горячностью: «Это Толстой на сцене — вот что такое Станиславский в “Трех сестрах”», — говорил он, и еще, и еще — о мизансценах, созданных Константином Сергеевичем «с толстовской гениальностью», о незабываемом его «трам‑там‑там…», о «настроении», об «атмосфере» и т. п. Станиславский — Вершинин рядом с Книппер — Машей, Качалов — Тузенбах, Лилина — Наташа, Савицкая — Ольга, — сколько раз вспоминал он их, возвращался к ним и на репетициях и так, в разговорах, и с каким умилением, с каким блеском в глазах. Да и весь тот спектакль казался ему и теперь еще «вершинным», непревзойденным по ансамблю. Он и не стремился его превзойти своей новой работой. Он и не спорил с ним ни в чем, твердо зная, что сама жизнь, да и весь накопленный театром за долгие годы опыт внесут теперь и в восприятие и в воплощение пьесы Чехова новое содержание. Но что ему предстоит борьба с самим собой, кровно связанным с тем спектаклем, что, выбрав «Три сестры», он выбрал путь наибольшего сопротивления, и для театра, и прежде всего для себя лично — это он тоже знал заранее.

Всю жизнь он был влюблен в поэзию Чехова. Всю жизнь она открывала ему, как он писал, «новое понимание вещей» и освещала даже самые близкие и отлично знакомые явления и образы этой своей «неожиданной правдой». Он знал, с какой тайной силой эта чеховская правда может войти в жизнь целого поколения, как она очищает и облагораживает самый будничный заскорузлый быт, как тревожит мысль, как будоражит совесть, больно задевая ее, когда этого меньше всего ждешь. И теперь он хотел полного торжества этой всегда неожиданной правды Чехова прежде всего в самом искусстве Художественного театра новой эпохи.

Он слишком любил Чехова и слишком тесно был с ним всю жизнь внутренне связан, чтобы засомневаться в том, может ли Чехов радовать, тревожить и возвышать духовный мир современного зрителя с тою же непреоборимой силой, с какой {66} он тревожил, радовал и воспитывал всю лучшую русскую интеллигенцию в начале века. Он этот вопрос перед актерами, правда, ставил, но, казалось, как-то не от себя. Он-то верил, что *может*, да еще как, не с еще большей ли силой, особенно если момент для первых новых подступов выбран верно.

Но для того, чтобы это произошло, театр, по его твердому убеждению, должен был многое пересмотреть, перетряхнуть, «перемолоть», как он любил говорить, в самом себе, в своем искусстве, даже в том, что считалось его священными традициями. Для нового рождения драматургии Чехова на его сцене театр сам должен был как бы заново родиться, освободившись от незаметно наросших на его искусстве и уже разъедавших его штампов. И это были не детали, не частности, это была для него смертельная опасность перерождения, угрозу которой и он и Станиславский ощутили уже давно — как всегда это у них бывало, еще в безмятежный период, в обстановке безусловного успеха и всеобщего признания. И вот теперь он готовился к тому, чтобы сбросить с искусства МХАТ этот опасный и тяжкий груз неизжитого и вновь скопившегося мелочного натурализма, бескрылых и серых житейских правдоподобий, раздробленных задач, вялых, тягучих ритмов, засоренной сценической речи. Он готовился и к борьбе с «чеховщиной», с ее искусственным выпячиванием «настроений», вырождавшимся в «настроенчество», с ее превратно воспринятым и сведенным к невнятности «полутоном».

Он мечтал о светлом, цельном и мужественном спектакле Чехова. Потому-то он и стремился пропитать весь спектакль идеей «тоски о лучшей жизни», от начала до конца строя его на контроверзе возвышенной мечты и гнетущей действительности.

На себя он наваливал, разумеется, обе задачи сразу — и возрождение драматургии Чехова в современном театре, и — одновременно — глубокий творческий пересмотр, очищение искусства самого Художественного театра. Перед актерами же этот сложнейший путь открывался постепенно, в ходе многочисленных репетиций.

О репетициях Владимира Ивановича я уже рассказал в другой книге, которая так и называется: «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию». {67} А сейчас мне хочется вспомнить то, к чему они привели, — самый спектакль «Три сестры» 1940 года, хотя бы в общих чертах. Мне хочется еще раз вглядеться в него глазами одного из его первых зрителей, хотя бы и подготовленного к особенно острому его восприятию своей причастностью к театру. Тем более что он ведь был совсем не похож на спектакль, который и теперь еще сохраняется в репертуаре МХАТ.

Тот спектакль — событие 40‑х годов, очевидно, консервации или простому возобновлению с новыми исполнителями не подлежал, его жизнь могла бы быть и должна быть продолжена иначе, более дорогой ценой.

Тот спектакль был совсем другим. Он был полон воздуха и света, он был прозрачным и стройным. Такое впечатление возникало не только от первого, «весеннего» акта Ирининых именин и не только от четвертого, последнего акта прощаний среди облетевших старых деревьев осеннего сада. Как это ни странно, оно не исчезало и в обоих срединных, втором и третьем, в сгущающейся сумеречности прозоровской гостиной и в тревожную ночь пожара, в сдвинутой с мест и стесненной обстановке «уплотнения», произведенного новой хозяйкой дома. Свет, о котором идет речь, не зависел ни от пейзажа, ни от фонарей, ни от аксессуаров, он мог быть ими только поддержан и усилен. Этот свет был духовного свойства и исходил, казалось, из самого актерского творчества, из его непрерывной трепетной наполненности и слитности. И это сейчас же передавалось зрителю, буквально как только открывался занавес, а с последним занавесом не кончалось. Зритель оказывался незаметно втянутым в течение чужой жизни, которая тут же начинала свое тайное общение с его собственной и в ней оставалась еще долго после того, как спектакль кончался.

Весь спектакль был насыщен бытом, его течением, его подробностями, смешными и трогательными ритуалами, множеством вещей, шумами и шорохами, погодой, временем дня или ночи, реальными признаками эпохи и среды. И все это было живым, не «театральным», а по-живому текучим и смешанным. Но и углы, и кресла, и шторы, и звон часов, {68} и именинная кулебяка, и масленица с ряжеными, и зажигание лампы на столе, и шум в печке, при всей своей опорной значительности для ткани чеховского спектакля, оставались здесь только необходимым аккомпанементом, как будто служили делу более важному. Мы радовались не соответствиям чему-то нам привычному, а своим угадываниям той тайной значительности, которая скрывалась за этой реальностью быта и говорила о реальностях духовной жизни, гораздо более существенных. Она таилась в тончайших психологических проникновениях актеров, в недомолвках и паузах «второго плана», но по временам выходила на поверхность и громко, преимущественно трагически о себе заявляла.

Я никогда не спрашивал ни у Владимира Ивановича, ни у Дмитриева, что, собственно, значит в их замысле некоторая условность оформления, которую они так странно сочетают с иллюзорной реальностью этого дома, этого крыльца и сада. Мне было интереснее самому догадываться, что означает, к чему ведет продолжение орнамента мхатовского занавеса на боковых кулисах, и эмблема белой чайки на верхней падуге, и слишком прямые и стройные силуэты голых деревьев, и эти комнаты, которые скорее воспринимались как части чего-то единого, за каждой из которых чувствовалось все остальное и по временам как будто пропадала реальная архитектура дома. Тут обошлось без конструкций. Тут и без того все было несколько сдвинуто и расширено, и от этого тоже шло ощущение простора, отрыва от приверженности к быту как таковому, некоего над ним парения.

Сила впечатления объяснялась, наверно, не только совершенством игры и стройностью ансамбля. Некоторых, правда не многих, исполнителей, помнится, критиковали довольно дружно за те или иные недостатки. Люди старшего поколения и внутри и вне театра то в том, то в другом случае вспоминали предшественников, и явно в их пользу.

Но было в этом спектакле и то, что Владимир Иванович всегда считал редкостным счастьем актеров и называл, в отличие даже от превосходного исполнения ролей, их «созданиями», неотъемлемыми и самоценными. Достаточно вспомнить Еланскую — {69} Ольгу, Степанову — Ирину, Ливанова — Соленого, Грибова — Чебутыкина, В. Орлова — Кулыгина, если не выходить за пределы круга «бесспорных» (спорили ведь даже о Тарасовой, даже о Хмелеве). И все-таки все вместе они значили для нас в этом удивительном спектакле больше, чем каждый в отдельности, хотя каждым в отдельности можно было без конца восхищаться.

И вот что еще для нас, молодых зрителей, было необыкновенно важно и дорого: мы впервые услыхали со сцены какой-то новый язык, новую речь, казавшуюся непривычной (ни в одном другом спектакле *так* не говорили), но к чеховской пьесе как будто приросшей. В ее чистой и строгой музыкальности была простота какого-то высшего порядка. Голоса как будто вступали в зародившуюся уже с самого начала стройную полифонию спектакля.

Любая случайная фальшивая нота, любой след вульгарности чутким зрителем и, уж конечно, партнерами воспринимались болезненно, как оскорбительная для целого неправомерность. Казалось, что этот чистейший унисон вырастал из подспудных глубин спектакля и призван был их бережно охранять. Его кантилена соответствовала непрерывности жизни на сцене. Никто не декламировал, все говорили просто, но некоторые разговоры (именно разговоры, а не диалоги), как, например, Хмелева и Степановой в их объяснении первого акта и в прощании четвертого, или Степановой и Еланской — за ширмами в спальне, когда доносились только их голоса, я думаю, можно было бы записать нотными знаками, положить на ноты. Меня только поражало, что, сколько бы раз я ни смотрел «Три сестры», каждый раз в этой музыке рождались новые душевные оттенки; повторялась только какая-то непреложная и совсем не «голосовая», не «нотная» канва.

Казалось, что тут же, на ваших глазах, рождаются и мизансцены. Все без исключения — простейшие, бесхитростные, ничего решительно не иллюстрирующие, удивительно естественные: ходят, бродят, «шляются по комнатам», как с довольной улыбкой определил это на одной из репетиций Владимир Иванович; или присаживаются, то рядом, то далеко друг от друга, на секунду или иногда надолго, и тогда мизансцена остается неподвижной и {70} не по-театральному длительной. Все это Владимир Иванович окрестил однажды «мизансценой безмизансценья» и при этом назвал еще «сквозной». А между тем точность и внутренняя необходимость этих странных мизансцен, думается, была для зрителя ощутимой, а для знатоков — очевидной, они их объясняли особым, тончайшим мастерством в лепке образа спектакля.

То же было и с поворотами круга сцены, сопровождаемыми изменением света. Они как бы высвечивали, подавали крупным планом не актеров в ролях, а какие-то куски изживаемой жизни. Отделяя на время от окружающих то Ирину с Тузенбахом, то Машу с Вершининым, то Вершинина в его философском споре с Тузенбахом, то одну Ирину, бегущую по аллее сада, широко раскинув руки с громким стоном: «Я знала, я знала!..», эти повороты круга несли возможность и какого-то особого сосредоточения мысли и взлета чувств. Они создавали для них как бы стартовую площадку и в этом смысле значили в спектакле очень многое, в то же время сохраняя свою «служебность». Особое значение в таких сценах приобретал, разумеется, ритм во всем своем разнообразном могуществе.

Вот все это вместе и делало, очевидно, спектакль Немировича-Данченко необыкновенным и по своей значительности, и по новизне, и по той чисто театральной, только настоящему театру присущей радости, которую он с собой нес. Этим, собственно, уже отвечено на вопрос, был ли он остросовременным, то есть мог ли он так или иначе задевать те, как говорится, животрепещущие вопросы, которыми жили люди, сидящие в зрительном зале. О да, но вот именно — так или иначе, только не модным приемом, не головным, умозрительным решением, не многозначительной аллюзией, не искусственным осовремениванием и произвольной трансформацией образов пьесы, не прихотливым режиссерским пренебрежением к ее поэтике и дикции, а по-настоящему безоглядно и беззаветно, с полной свободой от какого бы то ни было конформизма, и от конформизма эстетического тоже. Поэтому он и прозвучал такой «неожиданной правдой» в самые трудные наши предвоенные и военные годы.

24 апреля 1940 года состоялась премьера «Трех {71} сестер». 17 мая, то есть всего три недели спустя, Владимир Иванович собрал нас, участников назначенного им «шекспировского штаба» во главе с В. Г. Сахновским и художником В. В. Дмитриевым, и приступил к работе над «Гамлетом».

В последний период работы над «Тремя сестрами» и теперь, в своих первых подступах к «Гамлету», Владимир Иванович приходил в театр каким-то по-особенному собранным. Его обычный покой все чаще оказывался обманчивым и взрывчатым. Казалось, что на какую-то новую вершину он чуть ли не буквально тащит, толкает, увлекает за собою актеров, атакуя их привычные навыки, их «потолок», их «несвободу». Своими атаками на привычное, на облегчение задач, на подмену умелой лепкой бытовых фигур высшего синтеза жизненной правды и поэзии «театральности» он иногда еще на репетициях «Трех сестер» приводил актеров почти в панику. И это изредка прорывалось в их растерянных, взволнованных ответных репликах. Тарасова, Еланская, Степанова, Хмелев, Ливанов, Василий Орлов порой пытались прибегнуть к самозащите, — шутка сказать, ведь он нападал, бывало, и на самое «мастерство Художественного театра», говоря, что этого мастерства, каким бы прекрасным, тонким и темпераментным оно ни было, ему мало, недостаточно! Они пытались иной раз ловить его на противоречиях («Ведь вы же сами раньше говорили…», «Как же без мастерства?..» и т. п.). Но каждый из них, я уверен, уже знал по себе, на своем собственном опыте узнал уже хотя бы однажды, что тот труднейший путь, который он перед ними открывает или на который кого-то из них возвращает, может привести их к чему-то еще неизведанному и счастливому, что цель, которой он так упорно бередит их души, достижима и обещает полноту *создания*, а не успех в новой роли, но только невероятно дорогой ценой. А свои противоречия он не опровергал, он их готов был признать первым. Мог же он вдруг прервать репетицию, чтобы неожиданно спросить их или их режиссера, как они думают, *туда* ли он их ведет? И очень искренно, не нарочно, а в силу внутренней необходимости. Выпрямить, упростить, облегчить то, к чему он их звал, оказывалось на поверку гораздо труднее, чем приспособить к себе и свести к привычному {72} минимуму многие требования «системы» Станиславского. К тому же он еще постоянно упрекал их в «принижении» этой «высокой и чистой системы простоты», как он ее однажды назвал, до «быта по-мхатовски», до «мелочного рационалистического психологизма», ведущего к тупику. Свое единство со Станиславским в решающих «началах и концах» творчества он и теперь считал нерасторжимым и благословенным. Но «системы» — особой, отличной, своей — он актерам не предлагал.

В сущности он только по-своему добивался от них величайшей смелости в подходе к образу, он от них требовал только с *самого начала*, сразу хотя бы чего-то, хотя бы крупицы от «синтеза», он готов был им сто, двести раз повторять, что, не схватив какое-то единственно верное и для себя всеопределяющее «эмоциональное зерно» образа, они никогда не «наживут» железной логики его развития, его «вторых планов», его истинного масштаба, будь то Чехов или, тем более, Шекспир. Он не боялся весь свой метод работы называть «эмоциональным». Еще бы! Ведь он вел теперь театр от заново открытой поэзии Чехова к овладению «шекспировскими страстями».

Свою работу над «Гамлетом» Владимир Иванович начал совсем не так, как он начинал «Три сестры». Он пришел как будто в боевой готовности, как будто зная, что предстоит не просто «приступить к Шекспиру», а предстоит некое решающее сражение за *нового* Шекспира и вне и внутри Художественного театра. Тут у него не было и тени колебаний: после «Трех сестер» он был уверен, что почва для создания современного шекспировского спектакля уже подготовлена, уже взрыхлена.

Работа несколько раз прерывалась по разным причинам; самый длительный перерыв в нее внесла война. С актерами Владимир Иванович встречался на более или менее регулярных репетициях в течение одного только месяца — с конца января по конец февраля 1943 года. Больше было встреч и бесед со «штабом постановки», в который входили режиссер В. Г. Сахновский со своим помощником П. В. Лесли, художник В. В. Дмитриев, руководители Постановочной части и Литературная часть. В первый период репетиции вел главным образом Сахновский; {73} Владимир Иванович в них почти не вмешивался, он отдавал гораздо больше времени общим беседам, на которые обычно вызывались кроме «штаба» только исполнители главных ролей (чаще всего Ливанов — Гамлет), он был преимущественно занят просмотром и обсуждением макетов Дмитриева и своей углубленной предварительной работой над переводом. Все обстояло как будто академически-спокойно. А у меня навсегда сохранилось впечатление, что все началось с какого-то его натиска, наступления, штурма, а потом так натиском и продолжалось, несмотря ни на какие перерывы, так и кончилось натиском — на полуслове, внезапно, за несколько дней до его кончины.

Первое, что всех нас тогда поразило, было самое его отношение к Шекспиру. С первых же бесед можно было ощутить и его масштаб, и его какую-то необыкновенную свежесть. Как будто речь шла не о классике среди классиков, не о всемирно знаменитой пьесе, за которой тянулся длиннейший шлейф сценических традиций, а о пьесе, которую он долго-долго ждал, и вот теперь она наконец пришла в Художественный театр, необходимая ему «как воздух» (это он не уставал без конца повторять). Как когда-то на заре Художественного театра к нему прилетела чеховская «Чайка». Он только ясно давал понять, что теперь предстоит не повторение того, что было еще так недавно найдено в прозвучавшей по-новому чеховской пьесе, а дальнейший путь от Чехова к Шекспиру, что теперь необходимо еще шире развернуть возможности нашего искусства, еще выше поднять его «потолок».

О Шекспире он с самого начала заговорил именно как о драматурге прежде всего, а не как о философе, даже не как о поэте. И сразу полемически по отношению и к «комментаторам», и к «снобам от искусства». Шекспир был для него прежде всего драматургом, у которого «театр — в крови», у которого «все изумительно сценично», а сценичность возведена в степень невероятного столкновения страстей, из которого и вырастают поэзия и философия. Шекспир представлялся ему даже не только драматургом, но еще и «театральным деятелем», «великолепным поваром» какого-то невероятно насыщенного театральностью сценического варева. Таким {74} он его принимал всего острее и непосредственнее. Он его воспринимал *живым* и по-живому сегодня необходимым. Казалось иногда, что Владимир Иванович готов сейчас же позвонить ему по телефону, чтобы узнать у него, например, почему он перенес в рассказ Офелии приход к ней Гамлета «в растерзанном виде», а не дал для этого целую сцену, которая была бы так важна для Ливанова — Гамлета?

С традициями постановки «Гамлета» он разделывался гневно и как-то скопом, не вдаваясь в подробный анализ и не углубляясь в историю театра. Приукрашенный и пышный театральный «ренессанс», фальшивая приподнятость «красивой» театральной «романтики» и даже золотые ширмы крэговского символизма сваливались в его страстных филиппиках в одну груду ненавистной ему «театральщины». О новейших постановках «Гамлета», начиная с Рейнгардта и не исключая даже спектакля с участием М. А. Чехова в МХАТ Втором, не говоря уже о парадоксальной трактовке пьесы в пресловутом акимовском спектакле Театра имени Вахтангова, он упоминал только для того, чтобы от них категорически отгородиться. Обычной его терпимости тут не было и следа. На одной из репетиций он сказал: «Да, вызов. Я бы сказал, не только вызов, а мечта моя, что наша работа будет сокрушительным ударом по всем приемам постановки Шекспира». Но и с ошибками прошлых постановок Шекспира в Художественном театре, в том числе и его собственного раннего «Юлия Цезаря», он был готов бороться не менее, если не еще более решительно.

О том, что для «Гамлета» надо найти какую-то единую сценическую установку на вращающемся круге, а не писать или конструировать декорации отдельных актов и сцен, Владимир Иванович без колебаний сказал чуть ли не в первой же своей беседе с нами. Он подсказал Дмитриеву идею единой и целостной комбинации объемов, стен, лестниц и башен, которая бы сразу создавала у зрителя образ северного средневекового замка, окруженного суровым морем, с где-то тут же, рядом, нависшей над морем скалой, — тут появится Призрак. Ему уже виделся этот замок с лестницами и переходами, {75} с большими и малыми покоями, открывающимися при поворотах сцены, где есть и «зал для приемов», и «комната Гамлета» — с его столом, книжной полкой, софой, покрытой звериными шкурами. Только никакого «быта по-мхатовски», хотя быт, суровый и непривычный для современного глаза, должен присутствовать здесь непременно.

Камень, железо, дерево, мех, кожа — как задолго до Питера Брука с его «Королем Лиром» привлекали Немировича-Данченко эти фактуры для постановки Шекспира! И вовсе не для того, чтобы они соответствовали «грубости языка» и «жестокости нравов», которые Владимир Иванович теперь словно впервые с такой яркостью обнаружил для себя в новых переводах трагедии (в начале 40‑х годов нашего века это как будто бы не должно было казаться ему только какой-то неотъемлемой и труднодоступной нашему современному сознанию особенностью Шекспира, а ведь казалось, как это ни странно). Камень, железо, нетесаное дерево, да и вообще решительный перенос времени действия «Гамлета» в какие-то довольно неопределенные «средние века», во всяком случае куда-то подальше от Ренессанса, даже подлинного, а не только театрального, — все это нужно было Владимиру Ивановичу, чтобы обеспечить простор для столкновения страстей, окружающих Гамлета и вовлекающих его в свой водоворот. И еще, конечно, для того, чтобы дать простор «театральности», не бьющей на эффект, не «фанфаронящей», но оправданной сущностью трагедии и вырастающей изнутри как некий максимум ее выражения. Но только чтобы не было в декорации ничего иллюстративного, никаких символов (о метафорах на сцене тогда, слава богу, еще не говорили), никакого «склепа», ни малейшего внешнего намека на «Данию-тюрьму».

Дмитриев уже очень скоро представил, по-моему, превосходный макет, который в чем-то главном отвечал пожеланиям Владимира Ивановича и сам по себе в своей образной цельности был настоящим произведением искусства. А Владимир Иванович еще не раз мягко, но настойчиво предлагал ему не отказываться от новых поисков. И Дмитриев, работая с невероятным увлечением, нисколько на него не сердясь, показывал ему все новые и новые варианты. {76} Одно время он, например, так увлекся в поисках своего «замка» фактурой тускло-серебристой кольчуги, что решил покрыть ею все — занавес, кулисы, фон, чуть ли даже не весь замок одеть в кольчугу. Но Владимир Иванович согласился принять ее разве что кусками, обрывками, повисшими на камне стен и скал, как какие-то клочья морской пены. Гораздо важнее, чем эта деталь, был для него вообще образ природы в «Гамлете», пускай и суровой, северной, но тем более мощной, плодотворящей, «наполняющей весь мир темпераментом и страстями», как он сказал однажды Дмитриеву. Он ему подсказывал могучие деревья, холодный, свинцовый свет в этих «природных» сценах. (А в «тронном зале» ему вдруг начинали мешать даже стены, довольно было и одних светильников-канделябров, которые здесь «сами все сделают, что надо».) И все это — для Гамлета прежде всего, для его мироощущения, для того, чтобы Ливанов — Гамлет «зажил» тем, какой прекрасной и светлой могла бы быть жизнь, если бы ее не превращали в «одичалый сад». Уверен, что он и голубизну неба в разрывах туч ввел бы в свой спектакль, если бы только это было возможно «технически».

На меня он возложил ответственность за окончательную сценическую редакцию перевода.

Перевод Пастернака он принял сразу, как только его прочитал. Он называл его «великолепным» и, кажется, больше всего ценил в нем то, что «поэтический подъем», с которым он создан, не только близок Художественному театру, но и может потребовать чего-то нового от его искусства.

У меня в дневнике есть две записи о первых авторских чтениях еще не законченного перевода:

«*13 ноября 1939*. Вчера — концерт Нейгауза, сонаты Бетховена. Пастернак. В антракте и после концерта разговор с ним, довольно сумбурный. Недавно он читал у нас два акта “Гамлета”, а 18‑го должен опять читать, уже три, тем же и Немировичу-Данченко. Странно было видеть его *в театре*. Очевидно, волновался, был немножко суетлив, повторялся в разговоре (все возвращался к тому, что у него “нет никаких особых "видов"”). Перевод замечательный. Только кое-где выпирает простословие, не {77} нарочитое, вероятно, ему для чего-то нужное, но все-таки не идущее к “Гамлету”.

Впечатление от него — надолго, сильное. Есть что-то жалостное, щемящее, и в глазах, и в повадке, — как-то вылезает из пиджака, все вкривь и вкось, щурится, беспокойные руки. И как-то вдруг вытягивается шея, чуть закидывает голову, как будто на миг уходит куда-то, в себя. Но сильный, крепкий, совсем не слабый. Читает, как всегда, ритмично, сильными наплывами.

Что-то от Гамлета в нем самом, и захватывает ритмом, даже своим каким-то ритмическим переживанием, что ли. Леонидов слушал отрывки в гостях у Тренева, потом пришел ко мне на другой день со словами: “Ты победил, галилеянин” — пролез в дверь, сгибаясь в три погибели и рукой касаясь пола. “И вы знаете что, — он сам Гамлет, *ему* надо играть, а я буду ставить”. Интересно, что скажет Немирович.

Пастернак производит впечатление человека, так крепко отгороженного внутренне от всех, что к нему не достучишься: все только нервное “да‑да‑да” на все, что ему ни скажешь.

Перевод в МХАТе все-таки не пройдет, хоть будь он архигениальный. Радлова уже подняла крик, она не отступится [перевод А. Д. Радловой был уже принят театром], да и Немирович…

*18 ноября*. Сегодня Пастернак читал три акта тем же и Немировичу-Данченко. Впечатление еще больше. И от него самого — тоже. Немирович сказал: “Великолепный перевод”. Но тут же стал говорить о “мелочах”, то есть о мешающем. Кажется, уже озабочен, как быть с Радловой. [В результате А. Д. Радловой было послано письмо, в котором без обиняков говорилось о решающих преимуществах нового перевода, обязывающих театр принять его вопреки ранее взятым на себя обязательствам. Владимир Иванович при этом настоял на выплате Радловой ста процентов гонорара.]

Пастернак к концу так устал, что уже как будто сам не понимал, что читает. Тогда прервали — в конце третьего акта. Очень был мил и всем понравился. А чтобы заворожил его перевод, достаточно двух строк:

{78} Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят?

Вот и разгадка…

Без меня звонил Ливанов, — наверно, хотел поговорить о Пастернаке. На чтении он прямо сиял. А Леонидов почему-то не пришел. — Пастернак явно расстроился».

В Пастернака Владимир Иванович после первой же встречи просто влюбился. Помню, как в разговорах о нем он с какой-то несвойственной ему нежностью пытался имитировать характерную пастернаковскую интонацию, его манеру иногда отвечать собеседнику с какой-то уж слишком поспешной готовностью: «Да‑да‑да‑да‑да!..» — «А сам в это время уже совсем о другом думает, я же вижу. Прелестный!»

Тем не менее, внимательно вчитываясь в его перевод, Владимир Иванович отмечал на полях или на особых листках из блокнота все то, что его почему-либо не устраивало. Против поэтической свободы пастернаковской передачи Шекспира он не возражал никогда. Многое его даже восхищало своей смелостью и свежестью. Никакого консерватизма, приверженности к привычному я у него тоже не чувствовал. Его возражения были другой природы. Одно из них, и едва ли не главное, было для него принципиальным: он положительно восставал против стремления к так называемой эквилинеарности, то есть абсолютно точному соответствию количества строк-стихов в том или ином законченном тексте перевода количеству строк-стихов в оригинале. В теории перевода этот принцип тогда выдвигался чуть ли не на первый план. А он видел в этом неестественность, насилие над языком и даже источник неоправданных творческих компромиссов: вот ведь, наверно, хотел здесь сказать по-другому, а вышло хуже, потому что не влезает в «эту проклятую эквилинеарность», — такие предположения он высказывал не раз, и очень темпераментно. Кроме того, его смущало у Пастернака, кое-где даже в самых драматических местах, подчеркнутое снижение стиля, почти разговорное просторечие. А что-то {79} казалось ему, наоборот, чрезмерно изысканным или уж очень сложным, что-то — слишком «русопятым».

Пастернак охотно, даже как-то слишком легко, мне казалось, с ним соглашался и был с самого начала явно готов к дополнительной работе.

Я был выбран в качестве некоего посредника между ним и театром и потому, что представлял в «шекспировском штабе» Литературную часть, и еще, конечно, потому, что Владимир Иванович отлично знал мою любовь к Пастернаку, был уверен, что я просто не смогу нанести ему какую бы то ни было травму.

И вот зимой 1940‑го года наступило для меня то блаженное время, когда я встречался с ним, со своим кумиром, почти регулярно, через день. Он приезжал из Переделкина рано утром, и я бежал в театр к этому необычному часу, каждый раз как на счастливое свидание. Когда Борис Леонидович подарил мне свой сборник «На ранних поездах» и я прочел одноименное чудесное стихотворение, я даже подумал, что, по крайней мере отчасти, первая строфа относится к этим нашим встречам:

Я под Москвою эту зиму,
Но в стужу, снег и буревал
Всегда, когда необходимо,
По делу в городе бывал.

Однако положение мое бывало иногда очень трудным. К продуманным и в большинстве случаев вполне обоснованным возражениям Владимира Ивановича вскоре стали прибавляться многочисленные «рекламации» уже репетировавших «Гамлета» актеров, которые В. Г. Сахновский принимал иногда с излишней широтой, да и сам он далеко не всегда бывал прав в своих требованиях. Перевод Пастернака вообще воспринимался актерами с трудом, а у некоторых даже вызывал протест — один Ливанов был его безоговорочным, горячим энтузиастом.

Конечно, я все проверял по оригиналу, отсеивая в критических замечаниях случайное, непродуманное, преходящее, но все-таки мучился тем, что мне приходится передавать Пастернаку и такие возражения, с которыми я сам согласиться не мог. Но он {80} принимал это все необыкновенно кротко. Разве что в ответ на какую-нибудь уже совершеннейшую чепуху вдруг застонет: «Господи, какие дураки!..» — или еще что-нибудь бросит ироническое. Но иногда он мог и вскинуться, не на меня, конечно, он мое положение понимал прекрасно, а вообще на «отсутствие уха у “театральных”». Большинство же поправок он вносил с полной готовностью, только не сразу, не тут же, а привозил их мне в следующий свой приезд.

По-моему, критические замечания театра, которые я, впрочем, всегда превращал в сомнения или просьбы, были для него поводом к той окончательной шлифовке перевода, которую он сам считал необходимой для его издания отдельной книгой (оно тогда как раз готовилось в Детгизе). Одна какая-нибудь деталь, отмеченная нами, побуждала его иногда заново переписать целый кусок. Это хорошо видно в авторизованном экземпляре машинописи с большим количеством поправок и обширных рукописных замен, который он мне потом подарил «на память о зиме 1940 года с теплым чувством признательности за помощь в общей работе».

И все-таки в переводе еще оставались места, с которыми Владимир Иванович так и не мог примириться ни тогда, ни позже, даже после новых наших встреч с Пастернаком уже в 1943 году. Приведу здесь характерный кусочек стенограммы беседы у него дома 27 февраля 1943 года:

«*Владимир Иванович*. Должен сказать, что у меня нет уверенности в том, что то, что я говорил в первой беседе по поводу текста, проводится как следует. … Боюсь, что это было только прослушано с большим вниманием, и убежден, что как было, так и прошло.

*В. Г. Сахновский*. Нет, все время идет работа в этом направлении.

*В. Я. Виленкин*. На протяжении нескольких месяцев была проделана большая работа, в результате которой Пастернак внес массу поправок не только в сценический экземпляр, но и в книгу. Я чувствовал преграды, через которые я пробиваюсь. Были случаи, когда Борис Леонидович деликатно, но твердо говорил: “Тогда не меня надо было приглашать”…

{81} *Владимир Иванович*. Он говорит: “Офелия — отрада”. Почему?

*В. Я. Виленкин*. Пастернак говорит, что Шекспиру нужно, чтобы Гамлет выразился здесь необычно. Я не вижу намерения или желания у Пастернака подмять под себя Шекспира.

*Владимир Иванович*. Вы несправедливо его защищаете. У него Гамлет даже говорит Офелии какую-то русскую поговорку: “час от часу не легче”. Вероятно, ему здесь была нужна какая-то грибоедовская интонация, но зачем?..»

И так далее, в том же роде.

Это было характерно для Владимира Ивановича, для его привычки все в театре проверять — исполнено ли? — и все доводить до конца. Но это было совсем не характерно для его отношения к Пастернаку и к его переводу «Гамлета». (Он ведь еще в самом начале работы, посылая ему замечания по поводу «Гамлета», писал ему: «Простите за прямоту моих замечаний, Вы же верите, что хотя бы я их имел и вдвое больше, это не уменьшило бы моего восхищения от перевода в целом».) И какую же отповедь пришлось услышать от него К. Н. Еланской, когда она однажды стала жаловаться, что ей в роли Королевы мешает язык пастернаковского перевода! В это время Владимир Иванович ждал от Пастернака не только нескольких новых поправок к «Гамлету», но и нового перевода еще одной трагедии Шекспира — «Антония и Клеопатры».

Репетиции с актерами начались еще в 40‑м году, но по-настоящему Владимир Иванович смог к ним подойти только теперь, в феврале 43‑го. Этот февраль запомнился как последний — и какой же мощный! — взлет его режиссуры. За этот месяц он столько дал актерам и вместе с тем так углубил основные принципы своей работы с ними, что, глядя на этого старца с молодыми зоркими глазами, на этого патриарха театрального искусства, в котором так и не появилось ничего «патриаршего», можно было только поражаться такой конденсации творческой энергии. Особенно когда он работал с Ливановым и Еланской.

Репетировал он с ними лишь отдельные сцены. Да и те чаще всего кусками, не последовательно от начала до конца, а все больше какими-то рывками, как бы разведкой и поиском, напорами мысли {82} и темперамента. Но от отдельного куска — тут же к образу в целом, к его, как он выражался, «эмоциональному взрытию», пусть еще и предварительному, но решающему («угар страсти» и «внезапно открывшийся ужас» — Еланской; «на грани безумия и гениальности», «воспаленный мозг» — Ливанову). И тут же, тоже без перехода, но уже постепенно и последовательно, е разных сторон, начинал он их подводить к охвату всей жизни образа, всех его действенных линий, сливающихся в одну, главную, всех «этажей» «вырастающего мироощущения».

О том, в каких актерских масштабах виделся ему будущий спектакль, можно было судить хотя бы по одному тому, что в роли Призрака, тени отца Гамлета, он мечтал занять Качалова, и не в расчете на его голос, на его «прекрасную декламацию», а чтобы разжечь в нем для этих полных страдания монологов только одно — «нутро, нутро и нутро!», да, да, то самое «нутро», с которым всегда боролся Художественный театр, — он так и говорил об этом на какой-то репетиции.

Это были репетиции непрерывного и ни на минуту не ослабевающего внутреннего накала. Владимир Иванович требовал от актеров сразу максимума — не в достижениях, конечно, но хотя бы в готовности себя разворошить, приготовить к трагедии. Кажется, никогда еще он с такой страстностью не будоражил в актерах их интуицию и никогда еще с такой неотступной настойчивостью не добивался от них какой-то еще небывалой точности в ее действенном воплощении. Он еще никогда на моих глазах так не терзал, не растрачивал себя в своих наводящих «показах», в раскапывании «внутренних монологов», в прокладывании пути к «огромности чувств». И, пожалуй, еще никогда он не бывал так нетерпим ко всякой робости, ко всякой рационалистической постепенщине. Может быть, поэтому его так часто расстраивала в этой работе Еланская, с которой он, кажется впервые в жизни, не находил общего языка, как ни старался заразить ее фантазию тем пленительно-женственным, глубоко трагическим и необыкновенно человечным, живым во всей своей психологической сложности образом Королевы, который ему уже ясно виделся, к которому он ее так настойчиво и терпеливо вел.

{83} А вот у Ливанова на этих трудных, не по-обычному напряженных, взрывчатых репетициях уже бывали моменты, которые всех нас, присутствующих, волновали и трогали.

Ливанов всегда работал увлеченно и горячо, но с ним обычно бывало нелегко на репетициях режиссеру, да и партнерам тоже. У него почти всегда было что-то существенно не совпадавшее с тем, что ему предлагалось, он привык спорить, отстаивая свое, особое понимание образа, легко пуская в ход всю свою актерскую страстность, свой безудержный темперамент, талантливую, всегда образно-яркую фантазию, которую Владимир Иванович очень в нем ценил, но считал порой недостаточно «дисциплинированной», уводящей в сторону от общего замысла или от стиля спектакля. Так бывало еще совсем недавно, например, когда он готовил с ним роль Соленого в «Трех сестрах».

Гамлета Ливанов репетировал с каким-то упоением, как будто на крыльях. Немировичевские «максимумы» ему были явно по душе, он ими легко загорался. Послушным исполнителем режиссерской воли он не был и здесь, да и Владимир Иванович меньше всего ждал от него послушания, но такой полноты самоотдачи, такой чуткости и душевной открытости я у него еще не видел. Работал он в таком тонусе, как будто вся жизнь его зависела от этой роли. И уже начинал увлекать за собой и Еланскую, и Гошеву, у которой все более явственно намечался необыкновенно изящный и трогательный образ Офелии. Как мне хотелось, чтобы у Ливанова «вышел» его Гамлет, чтобы оправдалась вера в него Владимира Ивановича, которую ведь многие в театре не разделяли, привыкнув к Ливанову как к актеру преимущественно характерному.

Первые репетиции были многообещающими. Но все это были пока еще только подступы, Владимир Иванович свою работу с актерами в сущности только еще начинал. Вскоре она и кончилась, оборвалась внезапно и трагически.

Есть какие-то строки в его последних письмах, которые я никогда не могу равнодушно читать, даже когда готовлю эти письма вместе с сотнями {84} других к изданию или переизданию. Такая в них вдруг проскальзывает тоска, глубокая, неизбывная, почти физическая. Эти ноты, всегда скупые, краткие, слышатся в его письмах еще довоенного времени — из больницы, или из подмосковного санатория, или из заграничного курорта. Они впервые начали прорываться даже в самые спокойные и уравновешенные контексты после кончины Екатерины Николаевны (нет‑нет да и появится в письме какая-нибудь дальняя ночная «цепочка огней» в Morges, на которую он тоскливо смотрит откуда-то сверху, один).

В эти последние годы одиночество, по-видимому, обступало его все плотнее и все безнадежнее. Тут, конечно, играло роль и резко обострившееся ощущение возраста, преклонного уже совсем буквально. Все чаще наступали у него периоды труднопреодолимой физической слабости, учащались и становились не по-обычному длительными болезни. Особенно это его угнетало в обстановке военного времени там, на Кавказе, сначала в Нальчике, потом в Тбилиси.

Я так ясно себе представлял и по его письмам и по письмам, которые я получал от Качаловых, от Ольги Леонардовны, так ясно видел Владимира Ивановича в этом холодном, просторном, безрадостно комфортабельном номере-апартаменте тбилисской гостиницы с видом на горы, покрытые снегом. Это город его детства, в котором он теперь ничего не узнает и во время своих редких прогулок с трудом находит места, где когда-то стоял его дом, где была гимназия, где сначала еще только строился, а потом так неудержимо притягивал его к себе театр. До меня отчетливо доходит это его тоскливое, долгое ожидание почты, чаще «с оказиями» (какой-нибудь летчик захватит) — из Саратова, где в это время играет Художественный театр, из Москвы, где остался его Музыкальный, куда он давно уже рвется из этого «окружения вниманием и заботой», из благополучной, но тягостной для него атмосферы «эвакуации стариков». Из его писем, которые дают мне читать в Саратове то Бокшанская, то Москвин, до меня доходят и его тяга к общению с людьми театра, местными и приезжими, и в то же время жалобы на «беспощадность», с которой окружающие порой не {85} дают ему прийти в себя после очередного приступа слабости или очередной болезни, а он-то себя знает, знает, что перемогаться ему нельзя. В письмах ко мне Василия Ивановича и Нины Николаевны Литовцевой, а иногда и в письмах Ольги Леонардовны нельзя было не почувствовать, что их удивляет, а подчас и ранит какая-то самоизоляция Владимира Ивановича, которую иногда можно было принять за сухость, за эгоцентризм, за бесчувственность костенеющего старчества, нуждающегося уже только в заботе, хотя бы даже насильственной (у Василия Ивановича, который в это время мысленно хоронил без вести пропавшего на войне сына и находился в тяжелейшем душевном состоянии, по отношению к Владимиру Ивановичу было еще и что-то другое — острое чувство своей личной ответственности за него при отсутствии настоящей человеческой близости). Но какая-то самоизоляция Владимира Ивановича им, я думаю, не только чудилась. Она была, имела место, в силу разных причин, ну хотя бы потому, что не прекращались, а все усиливались у него те приступы «зубной боли в душе», о которых он как-то обмолвился в одном из писем, подразумевая под этим, конечно, мысли о близкой смерти.

А с другой стороны… Нет, вот именно не *с другой*, а тут же, в это же самое время, в этой же обстановке, среди старческих недугов и щемящей тоски, в эти тягостно-бесконечные дни и бессонные ночи шло огромное накопление новых духовных сил, беспрерывно возобновлялось напряжение творческой мысли, совершенно по-молодому возбуждавшее в нем и фантазию, и волю, и темперамент — для нового, уже целиком захватившего его создания.

«… “Антоний и Клеопатра”, “Антоний и Клеопатра”, только этим и занят. Предполагал поставить здесь, но болезнь все смяла. Ведь я болен с 23 декабря, с одним небольшим перерывом дней в десять, которые меня и свалили», — писал от 16 мая 1942 года из Тбилиси О. С. Бокшанской.

А 31 мая — В. В. Дмитриеву: «… Я очень занят “Антонием и Клеопатрой”. Думал давно, а вот тут поработал. Нет‑нет, подумывайте. Над двумя вещами. Первая — не попасть в оперную “Аиду” или “Семирамиду” — в кашемир и сложенные ручки “стилизации”. И вторая — в изобретении такой сценической {86} техники, чтоб можно было делать сцену за сценой еще втрое скорее, чем в “Анне Карениной”. Кое‑что я уже надумал… (Вспомним мой план круглого, непрерывного занавеса)[[2]](#footnote-3).

Начало — пир у Клеопатры, страстный, то изнеженный, то бурный; Египет — какой-то, в самом деле, нежный и страстный. А потом — Рим, железный, мраморный, суровый, прекрасный в суровости. На всю постановку два крупных плана, резко противоположных. И два сорта людей, резко разных. Они и меняются. Сначала актами, а потом короткими сценами. Словно борьба двух миров: одного — мужского, завоевательного, в расцвете мощи, другого — женского, изнеженного, угасающего… Между ними Антоний, стихия, ураган, а не человек — и женщина. Женщина, о которой будут говорить две тысячи лет!..»

А 2 июня — мне:

«… Очень большая работа Вам предстоит по “Антонию и Клеопатре”. Передо мной пока только два перевода — Каншина прозаический и, конечно, Радловой. Последний все-таки не плохой, частями очень хороший, но вообще страдает этим, самым ужасным для сцены, недостатком, происходящим от стиха, от необходимости втиснуть мысль в ямб, пятистопный, вследствие чего меняется не только интонация, но даже сама мысль. А интонация диктует актеру оттенки переживания. Таким образом ложная задача переводчика властвует над актером! В тысячный раз говорю, что всякое стихотворное произведение вредно для реального театра, а переводное вчетверо вреднее. Признаю красоту поэтически налаженной речи, но сами авторы не замечают, на какие убийственные компромиссы тянут они театр ради стихотворных заданий. И потому постоянно повторяю: нужна *поэтическая проза*, а не прозаические стихи! И при работе над Шекспиром буду поощрять на каждом шагу переделки стихов, затуманивающих мысль или трудно передающих ее, на прозу! Вот! Тем более, что в этих случаях стихи — и у Радловой постоянно — сохраняют {87} только метрическую систему, нисколько не насыщая речь поэзией.

Прозаический Каншина, конечно, никак не для сцены. На днях примусь за другие переводы.

Надо Вам сказать, что я очень увлечен (поскольку еще могу) постановкой “Антония и Клеопатры”. Если бы, конечно, удалось добиться того, как я это представляю.

Опоздали! Всего несколько лет назад — с Василием Ивановичем! Теперь же я бы боялся ему предложить. Это не роль, а ураган.

Ну, подробнее обо всем этом при свидании!

Я думал уже в конце июня встретиться в Москве и с Вами, и с Дмитриевым, и с режиссером (кто?), но вот Храпченко все еще уговаривает меня выждать.

Крепко жму Вашу руку

*Вл. Немирович-Данченко*».

Владимир Иванович пишет: «Если бы удалось добиться того, как я это представляю»… Все сложилось иначе, ему не суждено было даже начать добиваться осуществления всего того, что он надумал. Его «Антония и Клеопатру» вскоре заслонило возвращение к «Гамлету». Он надеялся, что еще успеет сделать и то и другое, но эти надежды не сбылись. Нам остались только стенографические записи его работы по «Гамлету», которые, я надеюсь, скоро будут изданы, да несколько рукописных тбилисских фрагментов, касающихся замысла «Антония и Клеопатры» — самодельная тоненькая тетрадка в клетку, исписанная им на десяти листах с оборотами, и еще несколько отдельных блокнотных листков.

Не могу пройти мимо этой маленькой, но драгоценной частицы его архива, хоть это и будет некоторым отступлением от линии воспоминаний. Как же он, оказывается, там, в своем уединении, ясно, подробно, выпукло до пластической ощутимости «представлял» эти «два разных мира», на контрасте которых собирался строить свой спектакль! В одном царит «гений рассудка», в другом — «гений страсти». Суровый, мраморный и железный Рим, «управляющий миром», и «изнеженный», {88} «мягкотканный» Египет с его «глубоким синим небом», с его «зноем и ветерком с берегов», со всеми его запахами и красками, которые как бы «пособляют горению страсти». Коллизия долга и страсти, мужского и женского начала — в этом для него сквозное действие спектакля.

Он уверен, что «перипетии военной борьбы могут захватить своей непрерывностью, если их играть великолепно и по образам, и по темпераменту, и по логике и заразительности фигур простых людей, — мы теперь знаем их…». Он мечтает о том, как поставить эти картины с помощью перемен света и «круглого занавеса», как бы обегающего сцену, в стремительном ритме, без остановок, «на чисто шекспировской динамике». И вот он уже выписывает на какой-то лист своей тетрадки всех персонажей пьесы, сопровождая их своими заметками, наделяя определенными чертами характера даже второстепенные фигуры.

Но в первую голову его воображение волнуют и восхищают два образа — Антоний и Клеопатра. Он их не описывает, не характеризует, — он ими живет. Он ощущает их чувственно, во плоти, во всем могуществе их обаяния, их силы, их человеческой необыкновенности. Он уже, кажется, знает о них все: не только возраст, масть, абрис телосложения, темперамент — он разворачивает в своей фантазии их сладострастные пиры и бешеные пляски, когда *он* надевает на себя ее одежды, а *она* опоясывается его мечом. Он видит баночку с душистыми притираниями в руке у Клеопатры и длинный фиолетовый траурный плащ, который наденет Антоний, получив от гонцов известие о смерти жены, он чувствует брызги ледяной воды, которыми Антоний освежает свою разгоряченную голову, чтобы отрезветь после пира. Он бредит «женским гением» своей Клеопатры, «одинаково сильной и в ласке, и в гневе, и во властности, и в покорности, и в радости, и в горе, и в торжестве, и в покаянии, всегда глубоко искренней и обаятельной». Он влюблен и в «огневой ураган» Антония, в его «боевую и страстную», «жизнерадостную, жизнебьющую» натуру: «Великолепный Антоний… Идеал мужчины… И красота мужская. И красивейший темперамент… Изумительный, всесветной славы воин. И мощь физическая, {89} и ловкость, он и в беге, и на коне, и в пляске, и в питье, и особенно на поле брани — изумительный солдат, но и великолепный любовник…» «Клеопатра — его погибель».

На другом листе намечен ход последовательного развития этих двух главных ролей с кратким обозначением «зерна» некоторых важнейших сцен, обозначением всегда эмоциональным и многозначительным, например: «Позор, позор!..», «Погибло все!», «Прощения!..», «Смерть». В этих кратких заметках тоже можно почувствовать темперамент режиссерского замысла.

И тут же — нечто гораздо более общезначимое, приходящее ему в голову в связи с этим его новым замыслом: «Чтобы начать постановку какой бы то ни было пьесы, надо прежде всего установить то *человеческое*, что будет заложено во всю постановку, что станет *зерном спектакля*, что должно быть источником *для всех частей* спектакля, начиная с главной — актерской, продолжая оформлением и кончая технической.

Потому что весь театр существует для познания *человеческого*, смысл театра — радостно-художественными ощущениями участвовать при вскрытии человеческого и через оное вскрытие устанавливать мораль. Главный создатель этого движения-вскрытия — актер».

Судя по множеству записей, Владимиру Ивановичу в это время потребовались для его работы не только все наличные переводы трагедии, но и целый ряд увражей, атласов, собраний рисунков по истории материальной культуры эпохи, понадобился и Плутарх (хотя бы в извлечениях, в примечаниях Ф. Ф. Зелинского к переводу Н. М. Минского и О. Н. Чюминой). Но для чего? Отнюдь не ради заботы о полноте картины, об исторической точности и бытовом правдоподобии — это ясно из его выписок, из тут же возникающих вопросов и всевозможных «нотабене». Да, конечно, его интересуют — для будущих костюмов и гримов — одежды мужские и женские, характерные прически, ожерелья, запястья, сервировка пиршественного стола, чем покрывалось в Египте царское ложе с украшениями из золота и слоновой кости и т. д. и т. п. Он даже записывает номера витрин в Эрмитаже, на которые {90} потом обратит особое внимание художника. Но гораздо важнее ему другое, то, что сейчас попадает в сердцевину его замысла, то, что явно ему нравится, разжигает его фантазию своей образной конкретностью. Ему важно, что «Клеопатра играла с Антонием в кости», что «они в костюмах рабов шлялись по ночам по городу». Для него более чем существенно узнать у Плутарха, что окровавленного Антония не принесли, как у Шекспира, а «укрепили канатами, и Клеопатра с прислужницами втащили его наверх, в окно», и «как Клеопатра рвала на себе платье, царапала свое тело, отирала своим лицом его кровь… Он попросил вина…». Вот это его, режиссера, «греет», это ему потом понадобится так или иначе.

И снова о Клеопатре — влюбленно, чувственно по-молодому, но без малейшего следа каких бы то ни было «темных аллей»: «Божественность поцелуев. Она точно приносит себя в жертву или принимает жертву… Тут и лесть мужчине… Тут и стыдливость…» В ее страстности для него нет ничего низменного. «Комедийно?» — тут же спрашивает он себя, но, очевидно, тут же и отвергает самую возможность подобной режиссерской окраски. Нет, для него это страсть, которая, «начинаясь с игры», не трагической быть не может.

Если не знать, что помимо работы над «Антонием и Клеопатрой» у Владимира Ивановича в Тбилиси была еще целая груда дел, и режиссерских, и литературных, и общественных, и по заочному руководству обоими своими театрами, то можно было бы подумать, даже по одним листкам его разрозненных записей, что он только и занят был там, что своим новым шекспировским замыслом. Я не помню другого случая, когда бы он заранее видел свой спектакль в такой полнокровной, насыщенной красками реальности.

Увлечение «Антонием и Клеопатрой» не потускнело, не ослабло и после возвращения Владимира Ивановича в Москву. Даже когда возобновились репетиции «Гамлета». Из разговоров с ним я вынес впечатление, что он занят обеими своими шекспировскими работами одновременно, и это тоже было для него необычно. Узнав от меня, что Пастернак приступает к переводу «Антония и Клеопатры», он {91} тут же этим загорелся и велел мне немедленно послать ему в Чистополь телеграмму, чтобы Борис Леонидович по возможности ускорил свою работу. Ни о какой «поэтической прозе», которую он еще так недавно решил культивировать в противовес стихотворному переводу, теперь не было речи. Талант Пастернака и возможность новой встречи с ним, по-видимому, заранее исключали «убийственный компромисс», о котором он мне писал, читая переводы Минского и Радловой. Владимир Иванович вскоре послал Пастернаку в Чистополь краткое изложение своего замысла. Пастернак откликнулся тут же: его поразило полное совпадение их взглядов на эту трагедию, особенно в восприятии образа Антония. Письмо его заканчивалось так:

«Наверное, я повторю Ваши собственные представления, заключающиеся в изумительно сжатом наброске и которые можно развивать без конца, если добавлю, что вслед за источниками, Шекспиром, “Египетскими ночами”, статьей Зелинского и пр. представляю себе египетский угар Антония разгулом вдохновенно-убежденным, т. е. некоторым александрийским ницшеанством или жизнестроеньем, с сознательным вызовом, брошенным в глаза Рима и здравого смысла.

Рад буду, если приготовлю текст, отвечающий Вашей захватывающей концепции, и льщу себя этой смелой надеждой.

Еще раз бесконечное Вам спасибо.

*Ваш Б. Пастернак*».

Он тут же принялся за работу и известил меня об этом. Но его замечательного перевода Владимир Иванович прочитать уже не успел.

Последние недели его жизни явственнее, чем бывало прежде, проходили на моих глазах. Когда я о них думаю теперь, они мне представляются, при всем разнообразии того, что их наполняло, каким-то единым напором его творческой жизнедеятельности. Тут много значил и вызванный событиями Великой Отечественной войны подъем гражданских чувств, который он испытывал вместе со всеми, но как-то по-своему, судя по его очень редким и {92} сдержанно-кратким высказываниям на эту тему, обычно в таком ее повороте: стыдно нам *сейчас* не сделать того-то и того-то, не подумать о том-то, мириться с тем-то и тем-то!..

У него в голове ворочались, не давали ему покоя какие-то большие, тревожные мысли о дальнейшей судьбе Художественного театра, да и вообще театрального искусства в нашей стране. На одной из репетиций «Гамлета» он заговорил о необходимости поднять искусство МХАТ на новую ступень как о некоей «революции», — он таких слов на ветер не бросал. Всем известно его последнее письмо коллективу МХАТ, в котором он его призывал «пересмотреть свою жизнь, открыть окна, соскрести угрожающие болячки. Пока не поздно!» Теперь он все более сосредоточенно думал о том, как сконцентрировать на новых больших задачах наиболее жизнеспособные силы чрезмерно разросшейся труппы театра, все чаще приходил к мысли о необходимости создания ее нового «ядра», при непременной заботе о судьбе тех, кто останется вне этого ядра. А однажды он вызвал меня к себе в кабинет, чтобы продиктовать мне тезисы своих размышлений об опасности снижения вкуса и в театрах и у современного зрителя. (Помню некоторые из них: что такое «успех» в современном театре? Это понятие более чем относительное. В нем надо уметь разбираться. Большинство хочет от театра только смешного или сентиментального, — почему? О суррогате псевдоромантическом вместо подлинного романтизма. О культуре восприятия.) Он уже давно собирался написать статью об этом и опубликовать ее в «Правде», но что-то его и теперь отвлекло, и статья эта, к сожалению, так и не состоялась.

А отвлекало его от подобных намерений многое. Один за другим он выпустил два новых спектакля, в работе над которыми официально участия не принимал: «Русские люди» Симонова и булгаковского «Пушкина». Его беседы с актерами и режиссерами, особенно при выпуске «Пушкина», были предельно откровенными. Их пристальная взыскательность, да и самая значительность как бы попутно возникавших в его замечаниях насущно острых проблем театрального искусства делали эти беседы особенно знаменательными, в них слышалось какое-то тайное, {93} словами не произносимое его завещание. Это только потом мы вспомнили, как он, бывало, говорил:

«Вы думаете, что, когда я умру, я оставлю вас в покое? Не надейтесь»…

А в то же время продолжались просмотры макетов и репетиции «Гамлета», а в Музыкальном театре — беседы о «Пиковой даме», которую он тоже мечтал поставить теперь совершенно по-новому — по-новому, даже после Мейерхольда.

А в то же время он созывал одно за другим совещания по организации Школы-студии при МХАТ, видя в ней теперь едва ли не главную, самую важную задачу театра — залог его будущего. «Смотрите, поторопитесь, — говорил он по этому поводу своим ближайшим помощникам, — а то сам за это возьмусь, брошу все и буду только этим заниматься!» — Это, кажется, где-то даже в стенограмме записано.

«Школа-студия» — это наименование он сам предложил, вкладывая в него совершенно определенный смысл. Что это будет высшее учебное заведение, он предположить не мог. «Школа» — да, конечно, там молодые талантливые люди будут учиться, впитывать в себя основы искусства Художественного театра, но боже сохрани, чтоб этим все и ограничилось; «студия» — значит, творческий эксперимент, новые поиски, «ростки нового» (это его слова) и в итоге, может быть, одухотворение творческих устоев МХАТ новыми, еще неведомыми веяниями.

А в то же время… Сколько еще было у него дел и заданий, тревог и забот на этом последнем повороте его жизненного пути!..

Помню, не могу не помнить и мой последний с ним разговор. Надо сознаться, повод был для меня неприятный, тяжелый: с некоторых пор я стал чувствовать себя в театре как-то уж очень неуверенно, мне казалось, что ко мне несправедливы, что моя работа недооценена и бесперспективна, что ко мне стал незаслуженно плохо относиться Хмелев (в военные годы он стал прямым заместителем Владимира Ивановича по художественному руководству театром) и т. д. и т. п. Все причастные к театру люди хорошо знают, как тяжело переживаются такие периоды, даже если они и временные, а мне казалось {94} тогда, что мои слишком затянулся, — вот я и решил, после долгих колебаний, спросить у Владимира Ивановича, что мне делать. Свидание было мне назначено в маленькой аванложе дирекции, — в последнее время ему стало трудно подниматься по лестнице к себе в кабинет. Он сидел в кресле, а я стоял перед ним и с трудом, довольно натужно выкладывал ему все свои горести и обиды. Выслушав меня до конца, не перебивая, Владимир Иванович, помолчав, сказал: «Очевидно, вы правы. К вам, по-видимому, несправедливы. Ничего, перемелется. Вы театру нужны». И все. Было ясно, что разговор окончен. Откровенно говоря, я ждал чего-то большего. Оставалось утешаться тем, что *он* признал, что я «прав». Ну, а в то, что «перемелется», я тогда, по правде сказать, не поверил. (И зря. Очень скоро Хмелев пришел ко мне в Литературную часть, мы откровенно обо всем с ним поговорили, и наши дружеские отношения возобновились так же, как и наше полное единомыслие в театре. Может быть, он ему что-нибудь обо мне и сказал, не знаю.)

Но разговор с Владимиром Ивановичем этим «личным делом» не кончился. Я уже собрался было уходить, как вдруг он остановил меня совершенно неожиданным в этой ситуации вопросом: «Вы ведь, кажется, очень любите Добронравова?» — «Очень». — «Ну, так вот, вам это будет интересно…». И он заговорил о том, что хочет дать Добронравову роль Несчастливцева в «Лесе», что он верит в то, что у Добронравова это выйдет, что это будет совсем новый Несчастливцев, а значит, и совсем новый «Лес» Островского.

Подробностей я, конечно, не помню, разговор этот тогда не записал. Помню только, что Владимир Иванович делал какой-то особенный упор на самое название пьесы — «*Лес*». Лес, чащоба, звериный, страшный быт, непроходимое невежество, все заросло пороком. И вот сюда, в эти лесные дебри, приходит актер, не просто провинциальный трагик, а актер-поэт, вечный странник, самозабвенный искатель какого-то небывалого, идеального Театра. Вдохновенный — до слез, до галлюцинаций. Огневой, одержимый, не видящий грани между сценой и жизнью, непримиримый к ее искажению. Не фантазер, а фантаст. В этом — образ, путь к образу. {95} И Добронравову придется в нем не только «идти от себя», но в чем-то, может быть, и уйти от себя, от того, к чему он привык. Вот и все, что я запомнил. С М. И. Кнебель Владимир Иванович говорил об этом подробнее, ведь он поручал ей предварительную работу с Добронравовым, и она хорошо записала эту беседу тут же, не откладывая.

А видел я Владимира Ивановича последний раз на просмотре двух с половиной актов «Последней жертвы». 18 апреля 1943 года. Просмотр происходил в фойе, без костюмов и гримов. Я сидел где-то поблизости от Владимира Ивановича и видел, как он иногда незаметно записывал что-то себе в блокнот (он всегда это делал незаметно для актеров, чтобы им не помешать). Мне казалось, что этих записей мало, что смотрит он неотрывно. В тот же день вечером он поехал в филиал Большого театра, и там, в ложе, ему вдруг стало плохо — он упал. Но он еще поехал оттуда в МХАТ, где никому ни слова не сказал о том, что с ним только что случилось. Ночью сердечный приступ повторился с новой силой, и его тут же увезли в больницу, откуда он уже не вернулся.

Много времени спустя я увидел у него дома на письменном столе эти блокнотные листки с замечаниями по просмотру «Последней жертвы». Их оказалось гораздо больше, чем я думал; я подсчитал — шестьдесят семь; все недописано, неразборчиво, вкось и вкривь. Есть среди них записи характерные, типично немировичевские: «Тарасова — без груза», «Басы под сомнением» — это об И. М. Москвине, которого он всегда ловил на этих «басах», — раз пошли москвинские «басы», значит, Иван Михайлович еще не готов к настоящему творчеству. И еще: «Басы ведут к насупленности»; «Взрыв драмы — хорошо, но на тишине»; «Да, с темпераментом, но сдержаннее»; «До слезы у него никогда не дойдет» (это тоже о Прибыткове — Москвине); «Дорогого стоит — не кричит»…

Кто-то рассказывал в театре о том, что в больнице во время приступов стенокардии Владимир Иванович все удивлялся: «Неужели?..» 25‑го апреля его не стало.

У меня в дневнике есть такая запись от 15 мая: «Василий Иванович [Качалов] 13‑го выписался из {96} больницы. Вечером был у него. Рассказал со слов дежурного врача, как умирал Владимир Иванович. За час до смерти сказал, что теперь только почувствовал, что у него настоящая грудная жаба, а прежде никогда не верил, и что ему уже не встать — “оттоптались мои ноженьки”. Попросил нитроглицерин. Потом отпустил врача, сказал, что ему лучше — “временно, конечно, это опять вернется, но сейчас лучше, я буду спать, и вы идите спать”. И не успела она дойти до дежурки, как услышала крик, короткий, но сильный — а‑а‑а!.. Слышно было на весь коридор, только Василий Иванович не слышал. Тогда прибежали врачи и увидели, что он умер. Зазвонили телефоны, и пошло…

Я не сумел вовремя переменить тему, так что разговор вышел у нас очень грустный, — В. И. так примеряет все это на себя…»

# **{****97}** II

## **{****98}** Об Иване Михайловиче Москвине

С Иваном Михайловичем Москвиным я познакомился гораздо раньше, чем с кем бы то ни было еще из актеров Художественного театра, да и вообще из людей театрального мира. Впрочем, вполне ли здесь уместно слово «познакомился», я не уверен: слишком большая инициатива в осуществлении нашей первой встречи была проявлена мной и слишком неожиданной оказалась она для него.

Был я школьником не то 4‑го, не то 5‑го класса. По какому-то торжественному поводу в нашей школе, которая была когда-то немецким Реформатским училищем, но давно уже превратилась в самую обыкновенную, хотя и очень хорошую по составу преподавателей «трудовую школу № 42 Бауманского района», решено было устроить концерт с участием известных артистов. Затея эта принадлежала самим школьникам, кажется, даже главным образом мне лично (страстным театралом я был с детства). Главная трудность состояла в том, что денег на гонорары у нас не было никаких и достать их было неоткуда. Весь расчет был на дружеские связи кое-кого из родителей с московскими артистами. Почему мне взбрело в голову пригласить к участию в этом странном мероприятии не больше и не меньше как Ивана Михайловича Москвина, с которым никто из моего окружения даже отдаленно знаком не был, до сих пор не могу понять. Когда я назвал это имя, мои товарищи дружно меня высмеяли и, помнится, обозвали даже не фантазером, а наглецом. Тем не менее я на другой же день отправился в Художественный театр — «приглашать Москвина».

Появление мое в конторе МХАТ с вопросом, могу ли я видеть Ивана Михайловича, которого «мы, понимаете, хотим пригласить в нашу школу на концерт», вызвало у сидевшего за перегородкой Ф. Н. Михальского даже не ироническую, а какую-то сардоническую ухмылку. Но он все-таки предложил мне подождать, пока кончится репетиция, и {99} именно здесь, у него в конторе, потому что Иван Михайлович придет сюда одеваться — «вон его шуба висит». Я почтительно взглянул на шубу, и от ее мехового воротника «шалью», показавшегося мне огромным, в первый раз за время всей этой эскапады мне стало страшно. Ждать пришлось довольно долго, и чем больше проходило времени, тем сильнее у меня в голове стучало: а ведь и правда наглец! Я уже давно не сидел, а стоял навытяжку против лесенки из фойе и чувствовал, как у меня дрожат коленки. Кругом было тихо и пусто. Вдруг контора наполнилась актерами и вокруг Михальского сразу образовалась целая толпа, у всех к нему было какое-нибудь дело; меня от него оттерли куда-то в угол. Не пропустить бы! — подумалось мне пренелепо: мог ли я его не узнать, хотя бы по портретам в газетах и журналах! Вот и он, наконец, спускается с лесенки, протирая пенсне. «Иван Михайлович, вас ждет молодой человек по очень важному делу», — говорит Михальский из-за перегородки, и у меня тут же так пересыхает во рту и деревенеет язык, что вместо первой фразы получается нечто совершенно нечленораздельное. Я бормочу что-то о «всей нашей школе», которая «ждет с нетерпением», но «денег у нас нет…». И вдруг добавляю фразу, уже никак и ничем не предусмотренную, так сказать по наитию, чувствуя, что тону: «Будут пирожные!» До сих пор Иван Михайлович слушал меня, кажется, сочувственно, но все-таки с некоторым недоумением. А тут, очевидно, все понял и оценил по достоинству. На лице его появилась добрейшая улыбка: «Ах, *будут* пирожные? Вы бы сразу так и сказали. Ну, что же, придется к вам приехать. Только вот когда? Это мы с вами потом решим. Приходите ко мне… (он вынул записную книжку и назвал число) на Малую сцену, я буду играть “На дне”, там у меня много времени свободного, приходите к половине десятого, вот и поговорим. А пока до свиданьица». И стал одеваться. Воображаю, какого я был цвета, когда бежал по проезду Художественного театра, наталкиваясь на встречных, и что они обо мне думали, обороняясь от моих локтей.

Надо ли говорить, что в школе меня долго качали с криками «ура» и что я еле дожил до назначенного вечера, беззастенчиво хвастаясь всем и каждому, {100} что меня пригласил сам Москвин к себе за кулисы, когда он будет в следующий раз играть Луку.

Малая сцена МХАТ помещалась на Тверской 22, в глубине большого двора. Конечно, я пришел точно к назначенному часу, минута в минуту. В тот вечер на улицах было страшно скользко, а во дворе Малой сцены к тому же еще и темно, спектакль еще не кончился, и фонари были погашены. Вхожу во двор и вдруг вижу, что навстречу мне идет… Иван Михайлович Москвин. Идет с опаской, очевидно боясь поскользнуться, но без палки и довольно ходко. Господи, неужели забыл про меня, про свое обещание? Оказалось, что действительно забыл. Но обещание, к счастью, оставалось в силе. И день был назначен, и даже было обещано, что приедет он к нам не один, а с Владимиром Федоровичем Грибуниным. А пока что — «возьми-ка, братец, меня под руку и проводи до трамвая, только потихоньку, а то мы оба с тобой шлепнемся, видишь, как скользко». Жил он тогда еще на Остоженке, в Савеловском переулке, и возвращался домой на трамвае № 34, который проходил по Охотному ряду. На эту трамвайную остановку я его и привел.

Вскоре долгожданный концерт состоялся. На маленькой самодельной сцене в нашем гимнастическом зале. Всей программы уже не помню, запомнилось только, как Р. Н. Молчанова с В. А. Вербицким читали Восьмую главу «Евгения Онегина» и как обаятельно, «с огоньком» пел свои знаменитые песенки на слова Беранже Виктор Хенкин. Ну а воспоминание о том, как Москвин и Грибунин играли в тот вечер чеховские миниатюры, сначала «Злоумышленника», потом «Хирургию», конечно, без костюмов и гримов, что еще усугубляло для нас эффект их концертного номера, — это воспоминание на всю жизнь, ярчайшее, радостное, как от какого-то неожиданного и незабываемого подарка. «Злоумышленник» прошел еще как-то более или менее спокойно, хотя хохотать начали после первой же фразы Москвина. Но «Хирургия»… Когда эти два пожилых человека, один повыше, другой пониже, оба с солидной сединой, оба с животиками, оба с напряженными до лиловости лицами топтались вокруг разделявшего их стула, когда потом один из них тал наседать на другого с знаменитой «козьей {101} ножкой», а тот принялся изо всех сил от него обороняться, хватая его то за руки, то за ноги, когда, наконец, раздались жалобно-злобные вопли и всхлипы дьячка — Москвина вперемежку с сердитым самоварным урчанием фельдшера — Грибунина, — в зале творилось что-то невероятное: такого гомерического хохота, до слез, до колик в животе, до сползания на пол со своих мест, я никогда больше не слыхивал и сам никогда уже так не хохотал. Потом пошел слушок, что нашим «нянечкам» пришлось пройтись сухой тряпкой по некоторым скамейкам, предоставленным наименее выдержанным младшим классам. О громовых аплодисментах, которыми Москвина и Грибунина провожали всей толпой еще и вниз по лестнице до самых дверей, и говорить нечего. Горевали все только о том, что к парадно сервированному чаю с пирожными и бутербродами они даже не притронулись, — торопились куда-то, должно быть еще на какой-нибудь концерт.

Когда через много лет мне как-то захотелось узнать, помнит ли Иван Михайлович всю эту историю, оказалось, что очень даже помнит, но только ему и в голову не приходило связывать ее с моей персоной. Помнил, что приходил к нему в театр какой-то «малец» и соблазнял пирожными, помнил, что поехал с Грибуниным, что дело было в какой-то школе, вот и все. Я напомнил ему кое-какие подробности, которые теперь, через двадцать лет, его посмешили, так сказать, задним числом. Но не очень. Разве что про «нянечек» с тряпками.

Москвин всю жизнь был для меня не просто любимым актером. Не то что любимейшим или выше всех других ценимым, нет, этого я бы не мог сказать, но любил я его какой-то особенной любовью — нутром, без рассуждений, без каких-либо оговорок, вот как Иван Карамазов говорит у Достоевского в главе о «клейких листочках»: «тут не ум, не логика, нет, тут нутром, тут чревом любишь…» Любил его всего, безраздельно, и чем дальше, тем больше, и как актера и как человека, со всеми его неожиданными добрыми и недобрыми проявлениями, со всеми его внезапными трансформациями, со {102} всеми его недостатками (он бы, наверно, скорее принял другое слово — грехи; он ведь и всякую подмену настоящего ненастоящим на сцене, всякий штамп считал своим грехом). А я любил его даже со всеми его сценическими штампами и штампиками, которые со временем научился замечать (он сам меня этому и научил, невольно, своими прорывами в высшие сферы искусства) и которыми не мог не огорчаться, иной раз до боли. Но мне иногда казалось, что эти москвинские штампы и штампики как будто уже приросли к моей собственной коже, что я им уже не судья. По отношению к другим актерам мне удавалось быть трезвее. Да и слишком дорого было мне то настоящее, могучее, что под этими штампами порой скрывалось или временно заслонялось ими, готовое тут же снова прорваться и о себе заявить.

Должно быть, я действительно все в нем любил, судя по тому, как радостно мне всегда бывало увидеть в театре или на улице его коренастую, плотную, приземистую фигуру, тем не менее совсем не казавшуюся грузной, — увидеть неторопливый развалец его походки, его по-мужицки корявые руки с крупными хваткими пальцами, услышать его хрипловатый голос, характернейшую мягкую и широкую московскую речь с неповторимой «москвинской» интонацией, по которой легко можно было его узнать даже еще до его появления на сцене; в «На дне», например: «Доброго здоровья, народ честной!» — это можно было бы, наверно, передать в нотной записи, и все бы тут же узнали Москвина. И какое же у него было неактерское лицо, некрасивое, почти квадратное, с какой-то бульдожьей тяжелостью подбородка, лицо, как будто не очень сочетавшееся с «профессорским» пенсне, а приглядишься или иной раз поймаешь на себе его взгляд, и тебе уже кажется, что пенсне ему, пожалуй, очень даже идет.

Часто это лицо казалось нахмуренным, даже сердитым и как оно мгновенно преображалось буквально заливавшей его вдруг добрейшей улыбкой! И как в этой его улыбке вдруг начинала светиться огромная душа, которую я не мог в нем не чувствовать со сцены, что бы он ни играл, а потом стал узнавать все глубже, иногда самым непосредственным {103} образом, встречаясь с Иваном Михайловичем в театре уже не только в качестве его зрителя.

В моем особом отношении к нему, конечно, много значило то, что почти все его самые главные и самые пронзительные в своем воздействии сценические образы впервые нахлынули на меня и захватили меня сразу, скопом. Ведь я почти одновременно увидел его в середине 20‑х годов и царем Федором, и Прокофием Пазухиным, и Лукой в «На дне», и Хлыновым в «Горячем сердце», и Пугачевым в пьесе Тренева «Пугачевщина», и Голутвиным в «На всякого мудреца довольно простоты». Тогда же я увидел его в фильме «Коллежский регистратор» и с тех пор уже никогда не мог представить себе «станционного смотрителя» в повести Пушкина иным, не москвинским. Все это было первым наплывом, первым напором впечатлений от Москвина. Потом, после того как он создал образ Червакова в «Унтиловске» Леонова, пошла на меня вторая волна его актерского могущества. И тут же третья — новые потрясения от его «театра Достоевского», от концертного исполнения знаменитой сцены штабс-капитана Снегирева с Алешей из «Братьев Карамазовых» и сцены Фомы Опискина с полковником Ростаневым из «Села Степанчикова». А рядом с его Достоевским — его Толстой, пусть одна только сцена из «Живого трупа», сцена Феди Протасова с Лизой и Карениным у следователя, которую Иван Михайлович сохранил в своем концертном репертуаре, хотя играл ее не часто.

В юности меня поражали эти контрасты сами по себе, поражала полнота и, главное, неожиданность этих ярчайших перевоплощений, я им отдавался безотчетно, каждый раз надолго обалдевая от той силищи, с которой они на меня наваливались, захватывая себе место в моей жизни. С годами, когда я стал смотреть одни и те же спектакли с участием Москвина по многу раз и в течение многих лет, эти контрасты постепенно наполнялись для меня каким-то новым смыслом. Сквозь многоликость перевоплощений Москвина мне с некоторых пор стало видеться *одно* лицо; до меня все сильнее стала доходить необыкновенность самой натуры, личности, подвергавшей себя всем этим превращениям, вызывавшей их в себе с такой неудержимой страстностью. Сквозь {104} все эти голоса, тоскующие и яростные, страдальческие и беспощадные, сквозь эти взрывы отчаяния и звериного торжества до меня все сильнее, все неотступнее стал доходить, как бы из некоей глубины, еще один голос, порой перекрывавший все остальные, — голос великого сострадания и гнева, голос бунтующей уязвленной совести человеческой. С тех пор я навсегда остался в плену у Москвина. Его образы и сейчас толпятся вокруг меня, стоит мне только по-настоящему сосредоточиться на мыслях о нем посреди житейской суеты или даже просто услышать по радио его голос с такой знакомой мне хрипотцой, с московской растяжкой звука, с неожиданно-своевольной, а то и озорной раскраской того или другого слова.

Некоторые из сценических образов Москвина мне хочется вспомнить и здесь, в этой книге, с них и начать свои воспоминания о нем. Но чтобы по возможности уберечь их от налета совсем здесь неуместного театроведения, чтобы попробовать представить их здесь такими, какими я их воочию видел и воспринимал, я не могу не призвать на помощь свои первые давние попытки запечатлеть их на бумаге. Отказаться от этого было бы даже как-то противоестественно, по-моему. Тем более, что этими своими попытками я с Иваном Михайловичем нередко делился, читал ему отдельные главы, чего никогда не делал ни с кем, о ком мне приходилось писать. А вот с ним мне это было необходимо, потому что это был единственный способ вызвать его на откровенный разговор о себе, о своих ролях, который всегда был для него неимоверно труден, почти невозможен (единственное исключение — его беседа с молодыми актерами в ВТО в 1938 году, но для печати в нее прибавлено редакторами многое из других источников — из его автобиографии и статей). То, что он мне о себе говорил в связи с той или другой своей ролью, конечно, проникало в то, что я о нем тогда писал, нередко даже дословно, в виде прямой цитаты, в других случаях — косвенно. Вот я и хочу выбрать оттуда те страницы, которые сами собой стали теперь почти что страницами моего тогдашнего дневника. Я только кое-где переведу свой рассказ в прошедшее время, но многое так и останется — в настоящем. Разумеется, я прибавлю к этому дневнику {105} впечатлении, встреч и разговоров то, что по данному поводу приходит мне в голову теперь, «за гранью прошлых лет».

Ну с чего же еще начинать, как не с его царя Федора?

«Царя Федора Иоанновича» я впервые увидел не то в 1926, не то в 1925 году и так же, как «Дядю Ваню» с К. С. Станиславским — Астровым, на сцене Экспериментального театра, как тогда назывался филиал Большого в помещении бывшей оперы Зимина на Большой Дмитровке. Смотрел я его, конечно, с галерки, как, впрочем, все почти спектакли недавно вернувшегося из-за границы МХАТ. Надо было простоять ночь в очереди во дворе Художественного театра, зимой иногда в лютый мороз, чтобы получить право участвовать в «лотерейке» на дешевые билеты, а потом встать за ними в очередь еще раз, но теперь уже в тепле и уюте, в полукруглом коридоре у кассы. Я выиграл билет на «Царя Федора», исполнилась моя мечта. И выигрыш мой оказался бесценным: царь Федор — это мое первое потрясение от трагического актера Москвина.

Я тогда был уверен, что трагедия неразрывно связана с пафосом декламации, тем более, если она в стихах. И декламация эта мне очень нравилась. Вот и совсем еще недавно она меня заворожила своим темпераментом и красивой звучностью — в Малом театре, на другой галерке, откуда я смотрел «Марию Стюарт» с участием В. Н. Пашенной, П. М. Садовского, Н. А. Смирновой и А. А. Остужева. Особенно пленил меня Остужев своим пламенным Мортимером. А тут, в Художественном, мне показалось, что, наверно, никто и не умеет так чудесно декламировать монологи в стихах. Разве один только А. Л. Вишневский, очень величественный и красивый Борис Годунов, который рядом со своими партнерами В. В. Лужским (Иван Петрович Шуйский) и Ф. В. Шевченко (царица Ирина) как будто говорил на каком-то другом языке. Но, по правде сказать, смотрел я не на них и плохо помню, как они играли. Декорации с галерки были мне видны лишь частично (слишком низко была опущена верхняя падуга, как я теперь понимаю), так что ни красоты, ни стильности их я не мог тогда оценить.

{106} А вот Москвин — царь Федор… Наверно, только на него в тот вечер я и смотрел, только им и жил от начала до конца спектакля. Его глаза, полные слез, беспомощные, страдальческие, я видел и со своей галерки. Они меня пронзили. Вначале мне показалось странным, что в трагическом образе может быть и юмор. А у Москвина, в его суетливой повадке, в его простодушии, в его детскости, что-то было таким трогательно-смешным, например, когда он впопыхах отбивался от обступавшей его толпы «выборных» или когда со страхом поглядывал на огромную печать и прочие атрибуты государственных дел, с которыми приступал к нему Годунов. Меня поразило, что не только никакой декламации, как в Малом театре, у него не было и в помине, но словно и стихов-то не было, — так, по крайней мере, мне казалось. Они как-то растворялись в негромкой певучести его интонаций, я их не замечал в его разговоре, как и вообще не замечал, что он играет роль. Разве это может быть «роль», которую играют, которую «исполняет такой-то», когда у меня так сжимается сердце от его беспомощного вскрика: «Я царь или не царь?», от того, с каким ужасом он вглядывается в лицо убийцы — Туренина в последней картине, от того, каким хриплым отчаянием, на каком смертном задыхании вырывается у него на ступенях собора этот вопль: «Па‑ла‑че‑ей! Поставить плаху здесь, передо мной! Сейчас!..» А потом его сдавленные рыдания, его мольба «спаси меня!», почти в беспамятстве обращенная к Ирине, и этот его последний не то стон, не то вой, заглушаемый тревожным набатом колокола и церковным пением…

Когда зажгли в зале свет и я увидел вокруг себя заплаканные лица (слава богу — не я один!), когда начались стихийные овации с нескончаемыми вызовами Москвина, я думал только о том, какой я счастливец, что попал на этот спектакль, что такое бывает, наверно, только раз в жизни. Но мне предстояло увидеть Москвина в «Царе Федоре» еще много раз.

Только поступив в театр, я узнал по-настоящему, что значит для него эта роль и чего она ему стоит. Я понял, почему, играя ее в какие-то уже баснословные семисотые разы, он до сих пор приходит на этот спектакль задолго до начала и запирается у {107} себя в уборной, чтобы остаться наедине с самим собой, почему на любом другом спектакле можно прийти к Ивану Михайловичу по какому-нибудь делу за кулисы, а на этом нельзя никому, и все в театре это знают. Он мне сам говорил, что каждое возобновление «Царя Федора Иоанновича», каждый выезд театра на гастроли с этим спектаклем приводили его в трепет, заставляя внутренне «у себя самого проверять», есть ли у него еще на него право. Ведь это была его первая любовь, и самая сильная любовь в его сценической жизни, которая и теперь все еще длилась и не допускала компромиссов. Она всегда требовала от него «всего себя». Недаром он так болезненно ревновал к ней тех, кому театр поручал ее впоследствии, хотя и скрывал это тщательно, особенно в старости, в последние годы. Есть где-то в письме О. С. Бокшанской Владимиру Ивановичу, среди ее обычных секретарских докладов, несколько строк о том, как мучительно Иван Михайлович переживает парижский дебют в роли царя Федора В. И. Качалова, как он бродит вечером вокруг театра и не может заставить себя войти в зал, а ведь сам желал этого ввода, просил Станиславского облегчить ему непосильную нагрузку (в Америке каждую пьесу предстояло играть неделю подряд, а по пятницам и субботам — утром и вечером). Позже, с Хмелевым и Добронравовым, было у него, по-моему, то же самое, такая же бушевала в нем ревность, только он не любил на эту тему говорить. Есть какой-то редкостный феномен, почти что чудо — когда актеру удается пронести любимейший свой сценический образ через много-много лет, через всю жизнь, и пронести не только не растраченным, не поблекшим, а наоборот, возрастающим с годами в своей внутренней значительности и силе. Это всегда праздничное исключение из правила и всегда великий риск, потому что вместе с возможностью новых творческих открытий в сценическую жизнь образа, стареющего вместе с актером, слишком легко и естественно проникают привычка, безотказный прием, сотни раз проверенная краска, а за нею и угроза штампа. Тут уж если победа актера, то прежде всего над самим собой, и доступна она не технике, не совершенству обмана, а только истинному духовному богатству, которое не знает морщин. {108} Потому-то это и редкость, феномен, чудо. В Художественном театре мы его видели воочию, когда Качалов в старой пьесе Гамсуна почти до конца своих дней жил жизнью своего Ивара Карено, когда Ольга Леонардовна Книппер-Чехова даже и в старости оставалась неповторимо пленительной чеховской Раневской, когда Москвин, правда все реже и реже в последние годы, возвращался к своему царю Федору.

Он уже давно был совсем не таким царем Федором, каким описал его первый историограф Художественного театра Н. Е. Эфрос, да и не таким, каким он сам себя впоследствии описывал в беседе с театральной молодежью. Теперь это был никакой не «царек-мужичок» с «волосами под скобку» и «сдобным голосом», с «виноватой улыбкой на простеньком, слегка пухлом лице». И не болезненно-немощный царь. И не «царь-хлопотун», суетливо занятый одновременно «миллионом дел» в своих тускло-золотых покоях с низкими сводчатыми потолками, изразцовыми печами и узкими слюдяными окошками. Такой, каким я его увидел впервые и потом видел еще столько раз много лет спустя, Москвин — царь Федор никак не вписался бы в ту «историко-бытовую линию» искусства раннего Художественного театра, для которой, как рассказывает в своей книге Станиславский, так много значила «внешняя правда» быта, одежды, вещей, всевозможных «колористических пятен» стародавней эпохи. В мое время вряд ли кому-нибудь из зрителей приходило в голову особенно задумываться над его историко-бытовой достоверностью, разве что некоторым критикам, давно уже привыкшим кстати и некстати попрекать Художественный театр бытовизмом и натурализмом. Конечно, я не мог не видеть, что у Москвина в «Царе Федоре» особая мягкая поступь и повадка, что к нему как будто приросли его царские одежды, и обыденный кафтан с расшитой по вороту рубахой, и парадное златотканое облачение, и все эти драгоценные бармы и перстни, что ему так привычно прилечь на печную лежанку, положив голову на колени жене-царице, что торжественный выход царя из храма преображает его не только внешне, что он молится истово, а не играет молитву, что его поясные поклоны и крестное знамение для {109} него не пустой ритуал. Все это было его достоянием, он этим привычно владел, но жил он на сцене не этим.

Почему-то на протяжении всего спектакля он мне видится теперь на первом плане, у самой рампы, чуть ли не перед суфлерской будкой, хотя на самом деле были у него и другие мизансцены, отведенные вглубь. Не потому ли, что, играя своего царя Федора, он ничем не прикрывался, ни за что не прятался, а, наоборот, все брал на себя, за все отвечал всем своим существом, кровью своего сердца, как это всегда было свойственно великим русским трагическим актерам. Станиславский недаром, поздравляя Ивана Михайловича с шестисотым представлением «Царя Федора», поздравлял его с подвигом. Я уверен, что сейчас, в наши дни, Москвин в «Царе Федоре» показался бы необыкновенно современным именно в силу этого, принятого им на себя беззаветного, самосжигающего «крупного плана». Мы ведь все уже так давно по нему тоскуем. Да и в те давние времена, вероятно, не только мне одному приходило в голову, что его царь Федор уже давно перерос рамки исторической трагедии в стихах А. К. Толстого и стал созданием шекспировского масштаба. Образ, старея физически, возрастал в своей человечности и в своем драматизме. Рядовых, будничных спектаклей «Царя Федора» я у Москвина не помню. Даже в периоды большой усталости или длительного нездоровья, когда в его игру невольно проникало кое-где нечто как будто заранее готовое, привычно-повторное, неживое, — все равно наступали у него в спектакле такие минуты, которые долго потом нельзя было забыть, минуты, возвышающие нас, его зрителей, над любой прозой жизни, очищавшие нас от «всякая скверны».

Трагедией безграничного душевного одиночества оборачивалась теперь у него трагедия бессилия неспособного правителя. Дикой случайностью казалось его пребывание на русском престоле. Страстное его желание все сгладить и всех примирить было уже словно заранее обречено в глубоких тайниках его души. Казалось, что он только боится отдать себе в этом отчет и рвется уйти от этого, готовый броситься в любые спасительные объятия — Ирины, Шуйского, даже жестокого и пугающего Годунова. {110} И в Шуйском и в Годунове он вновь и вновь пытается найти правоту и правду, но как будто сам в глубине души уже ощутил, уже понял, что ни правоты, ни правды на свете нет. Это душа, не мечущаяся в тщетных усилиях, не болезненно-слабая, но глубоко потрясенная бушующим вокруг нее злом, в котором есть и *его* вина. «Моей виной случилось все!..» — эта нота у Москвина на некоторых спектаклях перекрывала своей тоскливой надрывностью все остальные. Она у него была чем-то связана с другой, предшествовавшей, тоже вырывавшейся у него каким-то стоном: «А что с землею будет?..»

Когда он бросается вслед покидающему его Шуйскому, напрасно пытаясь воротить и снова примирить его с Борисом, — какое глубокое отчаяние в этом крике: «Князь!.. Князь!.. Князь!..», приглушенном низкими сводами царских палат, какая тоска в этих беспомощно заломленных руках, в остановившемся тяжелом взгляде…

Вспоминая свои первые, юношеские подступы к «Царю Федору», подбирая слова для первых, еще расплывчатых и зыбких манков роли, которые его тогда «грели», Иван Михайлович заговорил как-то о тишине, об особенном, остром, почти благоговейном ощущении тишины в высоком и темном кремлевском соборе, когда там еще пусто и только еще зажигают свечи в притворах и у алтаря, а за узкими окнами едва синеет рассвет. Образ и настроение предутренней зябкой церковной тишины, так волновавшие его в детстве, когда его сестра, жившая в Кремле, водила его к ранней обедне, детские воспоминания о том, как он сам, бывало, звонил на колокольне и пел в церкви, — все это смешалось тогда для него с безотчетным ощущением душевной глубины царя Федора, его душевного строя.

Иван Михайлович, помнится, говорил мне, что тогда, в молодости, перед жуткой для него премьерой это смутное ощущение тишины хоть и было ему чем-то дорого, но вряд ли могло ему помочь «превратиться из Вани Москвина в царя Федора Иоанновича». А теперь, глядя на него, уже старого, я иногда не мог не подумать, что оно ему каким-то неисповедимым образом помогает, но только, наверно, совсем неожиданно.

Покой его внутреннего мира, мерцающий в усталых {111} глазах, — зыбкий, неверный покой, он может во всякую минуту быть нарушен любым грубым вторжением и смениться отчаянием перед лицом обмана, коварства, зла, которое сильнее его религии совести. В эти мгновения он кричит, задыхаясь от гнева, и шлет в тюрьму, и зовет палачей. Но в сдавленном хриплом крике Москвина — царя Федора слышится не исступленный гнев сына Ивана Грозного, а ужас и боль. «А я хотел добра, Арина!..» — эти слова звучали у него в последней картине таким страдальческим недоумением, и была в них такая подспудная глубина, что казалось, он говорит нам о чем-то неизмеримо большем, чем тщетные усилия его царя Федора «всех согласить, все сгладить»…

Весной 1942 года, во время войны, когда Художественный театр играл свои спектакли в Саратове на небольшой и не очень для него подходящей сцене Театра юного зрителя, Москвин вернулся к своему царю Федору в последний раз. Спектакль тщательно репетировался в необычных, трудных условиях. В него вводили новых исполнителей — К. Н. Еланская готовилась впервые сыграть роль царицы Ирины; обновлялся состав народных сцен, делалось все возможное, чтобы и декорации, и свет, и шумы, и вся монтировка спектакля были достойны его мировой славы. И все-таки это было всего лишь возобновление, хоть и очень ответственное.

Помню, как однажды в сумерках я шел по совершенно безлюдной в это время, отдаленной от центра саратовской улице, по которой никто из актеров в театр не ходил, и вдруг увидел издали Ивана Михайловича, медленно идущего, с палкой за спиной. Почему-то мне захотелось его незаметно догнать, чтобы удивить его, что ли, такой неожиданной встречей, или было у меня что ему сказать, — теперь уже не помню. Но когда я подошел к нему сзади почти вплотную, я вдруг услыхал, что он довольно громко говорит сам с собой и как будто стихами. Нет, я не ослышался, — это слова царя Федора, и все одни и те же, вновь и вновь, — значит, не просто повторяет текст, не память свою проверяет, а что-то другое. Господи, неужели он все еще репетирует эту роль? Для себя, не для партнеров, {112} наедине с собой, — неужели ему это все еще нужно?

В архиве Владимира Ивановича Немировича-Данченко сохранилось мое письмо к нему от 30 мая 1942 года из Саратова в Тбилиси. Несколько строк оттуда я здесь приведу, как свидетельство наших тогдашних переживаний.

«Сегодня очень захотелось написать Вам — под сильным впечатлением от Москвина в “Федоре”. Сегодня была первая генеральная, с публикой. Никогда я не думал, что Иван Михайлович может теперь *так* сыграть. До такой степени отдаться образу. Так пересмотреть себя — в роли, исполняемой в течение 44 лет. Я был поражен и количеством и масштабом неожиданностей. Торжествовало то, что за последнее время стало редкостью в наших спектаклях, — духовность театра, иначе это не назовешь. Сегодня стало явственно видно, какая громада заложена в искусство Вами и Станиславским. Я не могу не видеть засоренности этого наследия в современном МХАТе. Я бы Вам солгал, если бы сказал, что сегодняшний Москвин — Федор заставил меня крепче поверить в преемственность актерских достижений, вообще — в то, что Художественный театр здоров. Нет, все, что меня мучило в этом смысле все последнее время, особенно последние месяцы, остается в силе. Вот об этом-то труднее всего написать, но хочется Вам когда-нибудь сказать, если Вы согласитесь выслушать.

А сегодня Вы бы порадовались, я уверен, увидев, как Москвин обнаружил все лучшее, человечное, что в нем есть, поборов свои штампы. Не знаю, повторится ли такой спектакль, может ли повториться, но сегодня была у нас большая радость. И успех — огромный».

Сомневался я напрасно: *все* повторилось на первом представлении «Царя Федора» и еще не раз повторялось потом. Но с каким-то особенным, еще небывалым подъемом, вдохновенно и захватывающе провел Иван Михайлович один утренний спектакль, который он сыграл для товарищей, — на него были приглашены все саратовские актеры, в благодарность за гостеприимство.

После бесконечных оваций, которые все нарастали, достигнув наконец какого-то девятого вала к его последнему выходу на поклоны, я решился зайти {113} к нему за кулисы, вернее, не мог заставить себя уйти из театра, не зайдя к нему, хоть и плохо представлял себе — с чем, что я ему скажу, да и вообще смогу ли сказать что-нибудь после того, что я только что видел. По-видимому, колебался я долго, потому что, когда я вошел к нему в уборную, все поздравители уже ушли. Иван Михайлович, сняв костюм с помощью портных-одевальщиков, разгримировывался перед зеркалом. Кажется, я из себя выжал одно только «спасибо!», но лицо у меня было, очевидно, достаточно красноречиво, — увидав меня в зеркало, он не стал, как обычно, расспрашивать о впечатлении. Почему-то я подошел к стулу, на котором еще лежал его костюм, — великолепное царское облачение последней картины, взял его в руки и тут же положил на место: меня поразила его тяжесть, мне показалось, что это какие-то пудовые вериги. Увидев в зеркале, что я делаю, и почему-то даже не удивившись, Иван Михайлович обернулся ко мне и вдруг очень серьезно, без улыбки, спросил: «Что, батюшка, понял, чего это стоит?» По его интонации я понял, что он имеет в виду не только костюм.

Сколько бы мне ни говорили, что настоящий актер на то и актер, чтобы становиться для зрителя неожиданно и поразительно новым в каждой новой роли, для меня всегда это оставалось чудом, до конца все-таки непостижимым, когда перед моими глазами впервые возникали на сцене образы, созданные великими актерами «театра переживания». Ведь Хмелева действительно трудно было узнать не только в Алексее Турбине после его Силана в «Горячем сердце», но даже и в Пеклеванове в «Бронепоезде 14‑69» после Алексея Турбина (а ведь это люди одного поколения); еще более неузнаваемым он становился потом в роли князя К. в «Дядюшкином сне». Михаил Чехов потрясал какой-то сверхреальностью своих преображений из вчерашнего Гамлета в сегодняшнего сенатора Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого, из Мальволио — в Хлестакова. А сам Станиславский — в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», — ну разве можно было узнать его в отставном генерале Крутицком, с его плоскостопным шарканьем, с этими тусклыми {114} гляделками и унылыми вислыми бакенбардами, с выпирающими вперед немощными плечами, впалой грудью и какой-то продолговатой тыквой на месте живота? Он даже ростом как будто становился меньше в этой роли, в этом обличье, — так мне, по крайней мере, казалось.

Но со сценическими превращениями Москвина, с его переходами из образа в образ для меня почему-то все происходило по-другому. Я не мог бы не узнать его сразу, с первой же секунды, как только он появлялся на сцене, как бы разительно ни изменялся его внешний облик. Какие бы полярно-противоположные роли он ни играл, каким бы резким гримом ни изменял своего лица, какой бы ярчайшей характерностью ни вооружался, его сценическое перевоплощение всегда оставалось для меня сугубо внутренним, душевным и от внешней трансформации даже не столь уж зависимым. Когда он выходил на сцену в какой-нибудь новой яркосатирической роли, в Хлынове, например, после «Царя Федора Иоанновича» или после Луки в «На дне», меня поражала не неожиданность этого нового явления актера («неужели это он?»), — разве только в первые секунды, — а что-то другое; возникало даже что-то близкое к растерянности: «неужели в нем и *такое* живет?» Вероятно, это было мое чисто субъективное восприятие его актерской природы, и мне остается только в нем признаться, а никак не настаивать на нем и теперь.

Но поразительная контрастность образов Москвина, продолжавших на моих глазах свою одновременную сценическую жизнь, тем не менее оставалась для меня в своей полной силе. В этих ярчайших контрастах они и живут в моей памяти.

Сразу после «Царя Федора» я увидел Москвина в пьесе К. А. Тренева «Пугачевщина», в роли Пугачева, которую он сыграл всего несколько раз. Спектакль этот мне запомнился мрачным, тяжеловесным, дисгармоничным, с какими-то полуреальными, полуусловными декорациями, значение которых трудно было разгадать, с шумными, но мертвенными народными сценами на каких-то скошенных площадках и помостах, возле приземистых {115} серых коробок, изображавших казацкие курени. В этих «картинах народной трагедии» мне запомнились только некоторые эпизоды, и среди них один — неизгладимо: это прощание с женой и с односельчанами старого больного крестьянина Марея, который добровольно предает себя в руки налетевшим на деревню карателям. Он жертвует собой за крестьянский «мир», со свечой в протянутой руке, медленно и тяжко ступая давно не ходившими ногами, идет на казнь. Эту роль необыкновенно трогательно, с какой-то нестеровской чистотой и просветленностью играл совсем еще тогда молодой и мало кому известный актер — Хмелев. А Москвин играл Пугачева. Смутно помню, каким он был в первых картинах этой пьесы, где, вероятно во избежание каких-либо «оперных» трафаретов, автор намеренно снижал облик своего героя комедийно-бытовым колоритом. Но в финале спектакля Москвина — Пугачева забыть нельзя, даже если привелось его видеть в этой роли только однажды. Когда, закованный в кандалы, затравленный, как зверь, смирённый, но не смирившийся, с диковато горящим взглядом из-под кривой мохнатой брови, он вставал во весь рост в своей клетке и, вжимаясь всем телом в железные прутья, начинал вдруг ее раскачивать из стороны в сторону, последним призывным стоном-ревом прощаясь с уже не слышащим его, далеким народом, он одной этой незабываемой минутой возносил и нестройную пьесу и более чем несовершенный спектакль на вершины трагедии.

Тогда же я увидел Москвина в сатирической комедии Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Это был старый спектакль Художественного театра, довольно холодно встреченный критикой, но зато, помнится, очень горячо принимавшийся зрительным залом, когда он был возобновлен после возвращения театра из Америки.

Москвин играл роль купеческого сына Прокофия Пазухина, отрешенного от наследства уже полуживым паралитиком, но все еще грозным самодуром-отцом за свою упрямую приверженность к старообрядческим обычаям, к «старой вере».

«Смерть Пазухина» шла в первоклассном составе и в замечательных декорациях Б. М. Кустодиева. Виртуозно, с тончайшим мастерством вышивал узоры {116} изощреннейшего лицемерия Грибунин в роли статского советника Фурначева, шурина и главного противника Прокофия Пазухина в борьбе за «папенькины миллионы». Восхитительно вальяжной пышной павой, вся в кружевах, фестонах и лентах, выплывала рядом с ним Шевченко в роли жены Фурначева (так и слышу ее напевный медлительный монотон: «Ску‑ука ка‑кая?.. Да уж хоть бы комета, что ли…»). Отталкивающе страшен был Леонидов — Пазухин-отец, прикованный к креслу-каталке, бессильный в своей старческой ярости, с этим его бешеным, казалось, насквозь прожигающим взглядом из-под косматой седой гривы. И все же центральной фигурой спектакля для меня оставался Москвин.

Много лет спустя Иван Михайлович мне рассказывал, что когда он готовил эту роль в 1914 году, то, как всегда, вчитываясь в пьесу, он в то же время искал подходящего материала и в своем собственном жизненном опыте, в наблюдениях и воспоминаниях, в чем-то перекликавшихся с бытом и нравами вымышленного сатирой Щедрина города Крутогорска. В его памяти тогда оживали, по близкой ассоциации, ритуалы жизни купеческого московского Зарядья. Он хорошо помнил эти жанровые картинки; некоторые из них сохранились и в его беглых автобиографических заметках. Вот, например, одна из них, относящаяся к его детству, к тому времени, когда он служил в мальчиках у хозяина большой часовой мастерской-магазина: «Утром ехали мы в город открывать магазин. Что это был за ритуал — открывать магазин! К девяти часам все приказчики и мастера полукругом стояли возле заднего крыльца… Хозяина, как архиерея, вели под руки. Вся толпа расступалась и низко кланялась».

Иван Михайлович говорил, что, отталкиваясь от подобных воспоминаний, ему легко было искать для своего Прокофия Пазухина характерность купца другой, еще более далекой, дореформенной эпохи, добавляя к ним оригинальные черты купца из старообрядцев, крепко держащегося «старой веры». Все это казалось ему и красочным и достаточно самобытным. Но он чувствовал, что правдоподобность бытового жанризма дала бы ему еще очень мало для проникновения в сатиру Салтыкова-Щедрина. Он и тогда, во время первой мировой войны, в атмосфере {117} грозовой и сгущенной, меньше всего хотел, чтобы его Прокофий Пазухин предстал на сцене только некоей уродливой окаменелостью, стародавним чудищем, монстром, вызывающим любопытство и смех. Теперь, при возобновлении спектакля, это для него было, очевидно, еще менее приемлемым. В том, что он живет в этом образе невероятно насыщенной, бурной жизнью, можно было убедиться, как только он выходил на сцену.

Вжившись в своеобычный строй пазухинского дома, ощутив себя фигурой Крутогорска, Москвин принял стяжательство Пазухина как какой-то всепоглощающий и непреодолимый жизненный интерес, как страсть, как инстинкт, не уступающий в элементарном могуществе своем голоду и жажде. Оно его внутренне жгло, возбуждало, гнало, обнаруживаясь грубо и чувственно. Этот благообразный седой мужичок в наглухо застегнутом синем кафтане, с окладистой тяжелой бородой, с лукавой улыбкой и быстрыми живыми глазами, боролся за деньги, которые убежденно считал *своими*, с наивностью и яростью дикаря. При этом Москвин не лишал его ни хитрого юмора, ни простодушия, порой даже какого-то звериного обаяния. Но все это было пронизано его главным, почти экстатическим, всепожирающим устремлением: деньги… не прозевать… отомстить… *мое*!..

Жизненная линия его поведения была непрерывной, захватывая характерную правду крутогорских будней, но будничной нигде не казалась. Москвин жил на сцене резкими поворотами пазухинской одержимости, проявлявшейся то затаенно, то бурно. Когда в первом акте спектакля он возвращался домой, где в низкой, душной горнице с огромной печью, с сундуками, с богатым тусклым киотом шла в это время за столом неспешная, степенная беседа его друзей и родичей, — что-то тяжелое и могучее врывалось в густой натопленный уют, в спокойную вязь старообрядческой речи, в устоявшийся незыблемый домострой. Ему было тесно здесь. Рассказывая о только что пережитых обидах своих, отвечая на вопросы, он весь был там, в доме «родителя», куда ему был заказан вход, в доме, где «на золоте едят» — на *его* золоте, где уже рвут друг у друга и делят наследство живого покойника — *его* наследство. {118} Иногда он вдруг задумывался и становился тихим, и жалобно, почти причитаньем звучали его слова: «Господи! Хоть бы поглядел на деньги-то!» Он крестился и сдерживался, но под внешним благообразием все время клокотала обида, неутолимая, страшная жажда, бешенство «обнесенного чарочкой». Жажда мести, немедленной, лютой, сливалась с животной тоской о деньгах. Потом Москвин великолепно прятал ее под защитными красками простодушия, покорности, самой наипростецкой хитрости в разговоре с генералом Лобастовым (его замечательно играл Лужский), когда для Пазухина вновь открывалась надежда получить хоть долю наследства. Еще позднее, когда Пазухин приходил к своему главному врагу — Фурначеву, та же жажда мести и денег скрывалась под оболочкой униженного подобострастия и вдруг вспыхивала отчаянной смелостью, открытой и напористой купеческой ставкой ва-банк.

Таким он становился на людях, в борьбе, в предприятии. Дома же, в обстановке привычной и постылой, страсть доводила его до ослепляющего безумия, до экстаза. Была незабываемой финальная сцена первого акта, когда Пазухин узнает, что духовная отца уже составлена, что его обошли. Это была не досада, но разочарование, не обида, а какое-то безграничное отчаяние, которое, казалось, могло разнести эти тесные стены, укладки, подушки, иконы, перед которым в ничто превращались и вера, и дом, и жена, и все устои его жизни. Убить виноватых! Не сбрить проклятую старозаветную бороду, эту главную помеху на пути к вожделенному сундуку «европеизированного» батюшки — а сорвать ее с лица, вырвать с кожей, с мясом, сейчас же и тут же! Кататься по полу, выть, исступленно ругаться и плакать был он способен в эту минуту.

С горящими глазами фанатика, решившегося на все, он входил в гостиную старика Пазухина, готовый ему покориться. Бритый, иссиня-бледный, как будто скованный нелепым длиннополым сюртуком, заменившим привычный кафтан. Только жалкая, вымученная улыбка выдавала, чего стоило ему это смирение. Всем своим существом он ждал грозящих со всех сторон ударов, оглядываясь, как затравленный волк. И когда Фурначев первой же фразой {119} рубил его наповал — какая беспомощность, какой ужас искажали его лицо! В выражении остановившихся глаз было только одно: предотвратить, отвести неизбежное, остановить то, что уже совершилось.

Финал пьесы не менее страшно преображал Пазухина — Москвина, Узнав о своей нежданной-негаданной победе, он вдруг становился судорожно-торопливым: «законным наследником объявиться!» Потом он как будто спохватывался, и торопливость исчезала из напряженного ритма его игры. Он как будто примерял на себя долгожданные обновки. Он прохаживался по полутемным сеням отцовского дома широким хозяйским шагом, как будто с удовольствием ощущая под ногами самые половицы. Слово «капитал» чем-то круглым и вкусным перекатывалось у него во рту. Под язвительно-цинический комментарий приживала и шута Живновского («Эх, счастье-то! как человека-то оно украшает!») он постепенно входил в кураж, разжигая себя картинами будущего величия, уже наслаждаясь своим могуществом, своим правом карать, миловать и награждать. Дальше начиналась уже «забава». С открытым тупым смехом, с приплясом, радостно потирая руки, он готовил ловушку самому своему заклятому врагу. Что-то озорное, ребячливое и страшноватое было в этом седом человеке, собравшемся потешить свое сердце, пугнуть свою жертву смеха ради. И с каким торжеством, наигравшись вдоволь, он потом вываливал Фурначеву в лицо это свое полновесное: «А ты, сударь, вор!» Свое пятикратное мщение, все возраставшее в силе, Москвин наполнял всей высвобождавшейся яростью и безграничным наслаждением. Угаром пазухинского торжества, диким апофеозом наконец-то удовлетворенного стяжательства, упоенной алчбы кончался этот спектакль. Москвин — Пазухин был поистине страшен, когда, напялив на себя все купеческие отцовские медали на лентах, навалившись грудью на стол, он загребал обеими руками ассигнации и монеты и из его раздернутого рта вырывались короткие звериные «окающие» выкрики: «Все это мое! И это мое, и это мое — все мое!»

Казалось, он хочет не только руками схватить эти деньги и прижать их к себе, но всем нутром {120} вобрать в себя свою собственность, съесть ее, раствориться в ней.

Где-то близко, почти рядом с его Прокофием Пазухиным, хоть и в ярком контрасте, видится мне один из немногих образов, созданных Москвиным в кинематографе, тогда еще немом, — в фильме Протазанова «Коллежский регистратор». Кажется, я и смотрел его впервые тогда же, сразу после «Смерти Пазухина». И опять узнавал… и не узнавал Москвина. Я и теперь не могу смотреть без волнения эту старую-престарую кинокартину, когда она появляется на экранах или когда ее изредка показывают по телевидению. Ни ее технические несовершенства, ни старомодность режиссерских, а кое-где и актерских приемов, ни самая ее «немота» не мешают мне каждый раз вновь воочию увидеть и даже как будто услышать пушкинского станционного смотрителя Самсона Вырина таким, каким его принял в свое сердце Москвин, таким, каким он живет в этих кадрах, в этих крупных планах человеческого горя, неискупимой обиды, раздирающей душу тоски.

Но теперь, через много лет после первого пронзительного впечатления, я уже не могу не видеть здесь и многого другого, и прежде всего того, с какой смелостью строит и лепит Москвин в этой «немой» роли образ внутренне многосложный в своей простоте. Не могу не оценить, не восхититься тем, как он не боится вначале показаться сентиментальным актером, целиком отдаваясь сентиментальной чувствительности своего простодушного героя, заливая его крохотный мир таким умилительным юмором и наслаждаясь его незатейливым уютом, а потом так же беззаботно берет на себя и его великую беду, и одичалость его одиночества, и его запойный предсмертный бред. Он и в этом последнем, рискованнейшем отступлении экрана от повести каким-то чудом остается верен и Пушкину в его неисчерпаемом лаконизме, и самому себе в своей безудержной душевной широте.

Знакомство мое с комедийным мастерством Москвина началось, как я уже рассказывал, когда я был еще мальчишкой, с моего телячьего восторга по поводу «Хирургии» и «Злоумышленника». Теперь {121} я наконец увидел его в комедийной чеховской роли на сцене. Это был его знаменитый Епиходов.

В первый раз я смотрел «Вишневый сад» в 1928 году, когда он был возобновлен Художественным театром после довольно длительного перерыва. Я попал на одно из первых представлений этого нового-старого спектакля, ансамбль которого, совершенно уникальный в своей чудесной слитности, объединял «стариков» театра с талантливыми молодыми актерами. Книппер-Чехова играла Раневскую, Станиславский — Гаева, Леонидов — Лопахина, Лужский — Фирса, Грибунин — Симеонова-Пищика, Коренева — Варю, Халютина — Шарлотту, Тарасова (и чуть позднее — Степанова) — Аню, В. Орлов — Петю Трофимова, Андровская — Дуняшу, Добронравов — Яшу.

Помню, как сцену приезда Раневской публика встретила такой овацией, что актеры долго стояли в какой-то растерянности, тщетно пытаясь продолжать акт, и это было таким непривычным в Художественном театре и вместе с тем таким волнующе-радостным… Помню и смешной казус неожиданного финала этого вечера: первое же открытие занавеса на поклоны по окончании спектакля застало Константина Сергеевича в очень странной «мизансцене»: с грозно поднятым кулаком над головой бедной Л. М. Кореневой, очевидно чем-то вызвавшей его недовольство в последнем акте. Впрочем, он тут же сам засмеялся и стал кланяться вместе с другими.

Не хочу фантазировать: на мое первое впечатление от Москвина в роли Епиходова наслоилось столько позднейших впечатлений, что высвободить его из-под них просто невозможно. Вероятно, участие в спектакле Станиславского побудило его к тому величайшему серьезу и собранности, которые, в сущности, только и делали его Епиходова по-настоящему смешным. И не просто смешным, но и трогательным. И по-чеховски до нелепости странным. Ведь он сам мне впоследствии рассказывал, как ему хотелось воспитать в себе для Епиходова самочувствие очень туго соображающего, бесконечно углубленного в свои мысли, какого-то вечно «потустороннего» человека, с глазами как бы «упертыми в стену», с заторможенными проявлениями чувств. {122} Очевидно, это и создавало ту необычайную серьезность и сосредоточенность Епиходова — Москвина, которая делала особенно смешными и его ревность, и его потуги вести «образованный разговор», и все его «двадцать два несчастья».

В счастливые свои спектакли он именно таким и бывал, и я его таким помню. Вот и сейчас передо мной фотография Москвина в роли Епиходова, которая этому его облику соответствует, хотя она, кажется, по времени более ранняя. Удивительно нелепая фигура, в наглухо застегнутом длинном пальто с топорщащимся воротником; поля шляпы, надетой набекрень, лихо загнуты с одной стороны. Напряженное, туповатое лицо со старательно прислюненными кончиками усов и вполне «интеллектуальной» эспаньолкой. Напряженно упершиеся в одну точку глаза. Да и вся фигура невероятно напряженная. Одна рука как будто прилипла к боку, в другой зажат букет. Обутые в сапоги ноги остановились в какой-то нелепой танцевальной «третьей позиции». Это, очевидно, человек, мучительно переживающий постоянную внутреннюю неловкость, которая выражается в его вечных неудачах и бедах.

Вл. И. Немирович-Данченко неоднократно утверждал, что после постановки «Братьев Карамазовых», после того, как Москвин сыграл там своего штабс-капитана Снегирева, по прозванию Мочалка, в его исполнении роли Епиходова зазвучали новые, трагикомические ноты: болезненно-уязвленное самолюбие маленького человека — вечного неудачника. С этим готов был согласиться и Иван Михайлович, когда я с ним впоследствии об этом разговаривал.

Но куда же все это девалось теперь?

К. С. Станиславский в своих воспоминаниях о Чехове в Художественном театре говорит о Москвине как об актере, «любимом Антоном Павловичем». Сам Иван Михайлович, так часто жаловавшийся мне на свою «проклятую память», отлично помнил, как во время знаменитой поездки Художественного театра в Ялту летом 1900 года он впервые заслужил одобрение и симпатию Чехова, когда экспромтом, по книге, читал ему его рассказы: он даже помнил, какие: «Канитель», «Хирургия», «Хамелеон», «Дочь Альбиона». Он вспоминал, как «безумно волновался» при первом чтении и как {123} ободрили его и искренний смех Антона Павловича, и его похвала, и конфузливые, но настойчивые просьбы «почитать еще». А когда он, приехав в Москву в декабре 1903 года, увидел Москвина на репетиции «Вишневого сада», он сказал о его Епиходове: «Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте…» — эту его фразу тоже вспоминает Станиславский и прибавляет нечто еще более знаменательное, хотя, может быть, и не совсем точное: «Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина». Действительно, Чехов принял не только исполнение, но и некоторые фразы, которые Москвин добавил от себя. Расспрашивая об этом и его и Ольгу Леонардовну, я потом узнал, какие именно. Два куплета «жестокого романса» «Что мне до шумного света…» были вставлены и обыграны Москвиным для выражения ревности Епиходова к горничной Дуняше во втором акте. В том же акте, после ухода Шарлотты со словами: «И кто я, зачем я, неизвестно…» — смешное повторение епиходовской велеречивой фразы: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться…» — сначала вслед уходящей Шарлотте, а потом в обращении к Дуняше, кокетничающей с Яшей. В четвертом акте была вставлена Москвиным и одобрена Чеховым реплика: «Ну, что же, это со всяким может случиться…» — после очередного епиходовского несчастья. Вот и все, если не считать еще каких-то мелочей, которых ни Иван Михайлович, ни Ольга Леонардовна не могли припомнить.

Но теперь, особенно в последние годы, текст роли Епиходова уже кишел у Ивана Михайловича выдумками не только не «авторизованными», но и вообще как будто несовместимыми с чеховским стилем. Несмотря на всю любовь к Чехову, несмотря на тончайшее чувствование его поэзии, которое у него сказывалось и в беседах с молодыми актерами и в разговорах по поводу иных репетиций, его собственная роль в «Вишневом саде» — совершенно парадоксально и, наверно, мучительно для него самого в какие-то моменты — обрастала, как никакая другая, все более плотной коростой штампов. Среди них нередко мелькали и довольно сомнительного вкуса трюки. Нет, не любил я его Епиходова в последние {124} годы, вернее, не то что не любил, а просто не мог примириться с этой нарочитой монотонностью интонаций, скандированием отдельных словечек, демонстрацией жестов, грубостью фортелей, с этим потоком отсебятин в тексте. Я пытался оправдывать все это для себя рассуждениями о комедийном гротеске и какой-то его особой виртуозности, я подсовывал ему даже «обнажение приема», но это мне не помогало. У худшей части публики это все имело шумный успех. Многие из тех зрителей, мнением которых я дорожил, только пожимали плечами. Меня одинаково расстраивало и то и другое.

Епиходова Москвин играл часто и много лет подряд, из сезона в сезон. А вот другую свою комедийную роль из старого репертуара Художественного театра — Голутвина в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — играл и мало и редко: сначала в возобновленном ненадолго спектакле, а потом иногда на концертах, с В. Л. Ершовым в роли Глумова. Однажды он включил сцены Голутвина в программу своего творческого вечера в связи с сорокалетием МХАТ, который мне, кстати сказать, было поручено подготовить и организовать в театре, чем я, разумеется, был очень горд, особенно тем, что вести программу мне удалось уговорить Н. П. Хмелева, чтобы придать этому вечеру еще особую, дополнительную парадность. Помню, как серьезно и не без некоторого волнения Хмелев готовился к этой необычной для него роли.

К этому времени я уже научился в Художественном театре по-настоящему ценить живую внутреннюю сохранность давным-давно созданного актером образа. Голутвин как был, так и оставался маленьким шедевром Москвина, его подлинным созданием, не испытавшим на себе с годами никакой коррозии.

Есть одна особенная черта в его творческом облике, чрезвычайно важная для него и редкостная по своей природе. Это — особое, присущее ему мастерство, с которым он умел из маленькой эпизодической роли создать сценическую миниатюру громадного типического содержания.

В первые годы жизни Художественного театра {125} Москвин сыграл целый ряд маленьких, а иногда крошечных ролей. Странным кажется сейчас и непривычным для нашей театральной жизни, когда вскоре после «Царя Федора Иоанновича» находишь в старых программах имя Москвина против бессловесной роли Повара в «Чайке» или Гостя в «Дикой утке» Ибсена. Конечно, это скорее характеризует отношение молодого Художественного театра к ансамблю и больше раскрывает этические основы нового театрального дела, чем самое творчество актера. Это живая иллюстрация знаменитых афоризмов первой беседы Станиславского и Немировича-Данченко в ресторане гостиницы «Славянский базар»: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»; «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом…» Некоторые маленькие роли Москвина навсегда останутся в истории театра прекрасным и дорогим примером высокой принципиальности в воспитании актера и ансамбля.

Но уже очень скоро его талант выходит за этические рамки подобных назначений. Играя в толпе, участвуя в народной сцене, он учится особому искусству мгновенной, но яркой выразительности, созданию внешней и внутренней характерности пусть даже почти бессловесной фигуры. Вот, например, что говорят его товарищи-актеры о его игре в народной сцене четвертого акта пьесы Ибсена «Доктор Штокман» в 1900 году.

«Москвин и Грибунин играли в толпе. Но это были роли, образы до такой степени яркие, что их невозможно было забыть. Это были сценические характеристики, переходившие впоследствии по наследству к другим исполнителям» (Н. Н. Литовцева. «Из прошлого Московского Художественного театра»).

«Москвин в роли горбуна, произносившего всего несколько слов, и Бурджалов в маленькой роли пьяного матроса создали отчетливые, характерные, незабываемые образы» (А. Л. Вишневский. «Клочки воспоминаний»).

Через несколько лет это особенное дарование Москвина еще ярче раскрылось в образе Загорецкого («Горе от ума»), а затем, на еще более высоком уровне, в роли Голутвина.

{126} Этими маленькими ролями, превращенными им в значительные художественные типы, Москвин утверждал особенную природу своих сценических миниатюр. Это становилось ясно из того, как он о них вспоминал теперь, много лет спустя. Каждая из них была для него не просто эпизодической ролью, которую можно было более или менее ярко актерски подать, наделив запоминающейся характерной краской. Он ставил перед собой задачу прожить в ней целую жизнь, как бы собранную, сконденсированную в одном-двух явлениях, в нескольких репликах.

Элементом для построения образа становилось здесь для Москвина особенно острое ощущение сценического времени, сценического мгновения. Оно подсказывало строжайшую экономию во всем его поведении на сцене. Оно заставляло отбрасывать все лишнее, несущественное, нейтральное и предельно сосредоточиваться на выбранных штрихах. Поэтому такую весомость и значительность приобретала каждая деталь в движениях, походке, мимике, внешности, интонации.

В беседе с молодыми актерами Москвин говорил о своем подходе к работе над ролью Голутвина так: «Я придумал характерный прием с папиросой: курил я очень медленно, пристально вглядываясь в дым папиросы немигающими глазами. Этот жест я подсмотрел в жизни. Я держался в этой роли сжатым, как будто был в пеленках. Я боялся ходить, точно у меня неправильное телосложение, и семенил маленькими шагами».

Я и сейчас помню невероятно серьезную, непроницаемо-самоуверенную физиономию Голутвина — Москвина, его, действительно, как бы спеленатую фигуру, его остановившиеся и вместе с тем очень и очень пристальные глаза, и эту застывшую папиросу в «изящно» оттопыренных пальцах, обтянутых нелепой перчаткой. В обеих своих сценах, сидя против Глумова, но лицом прямо к рампе, он оставался почти совершенно неподвижным, только плешивая его голова поворачивалась, да и то изредка. Как много все это давало для прятания трусости, жадности и делового прицела мелкого шантажиста, для всего внутреннего облика Голутвина, скрывающегося за потугами на барственную респектабельность, тоже подчеркнутую Москвиным.

{127} В спектакле Художественного театра, в его изумительном ансамбле Голутвин, этот весьма немногословный персонаж, неожиданно занял одно из самых видных мест. Образ Голутвина — это как бы преддверие ко всем его дальнейшим большим сатирическим созданиям.

В этом «человеке, не имеющем занятий», как его лаконически характеризует автор, Москвин обнаружил целый мир пошлости и подлости.

Все в нем казалось каким-то поношенным, потертым, помятым, — не только кургузый пиджак в талию и светлые брюки в крупную клетку, не только видавшая виды мягкая шляпа с заломом, но и паршивенькая его бороденка, и жидкие косицы волос на плешивой голове, и вся фигура. Уже первая его сипатая, сквозь зубы процеженная фраза звучала хоть и смешно, но отнюдь не безобидно: «Тон мне ваш что-то не нравится. Да‑с». Казались неотделимыми друг от друга и вместе с тем отталкивающе-едкими эти черточки прожженного пройдохи, играющего роль барина ради успеха своих темных делишек, лизоблюда и шантажиста, нахала и труса, — все переходы от наглого заискивания к осторожному запугиванию, от злобного кусанья к притворному смирению и даже искренней наивности очень мелкого подлеца. И все это таилось, и тлело, и вдруг вспыхивало, и вырастало в каком-то одном жесте, в одном повороте головы, в сверкнувшем из-под «солидного» пенсне остром взгляде, в одной-двух интонациях, за нарочитым однообразием которых жила злобная хитрость и разыгрывались ходы шантажа.

Н. Е. Эфрос говорил в своей рецензии на премьеру «Мудреца» о «прекрасных полутонах» в исполнении Москвина. Может быть, они были свойственны этому образу первоначально. Теперь же можно было ощутить в его игре за внешней комической непроницаемостью такой твердо прочерченный рисунок, такую сгущенность красок, такую тончайшую, но определенную лепку образа, которые заставляли думать не о полутонах, а, скорее, о чем-то близком к монументальности.

Вскоре после кратковременного возобновления «На всякого мудреца довольно простоты» появился в репертуаре МХАТ и новый спектакль Островского — {128} «Горячее сердце» в изумительной постановке К. С. Станиславского. Тут Москвину предстояло создать вслед за своим Прокофием Пазухиным еще один ярко типический образ русского купца, богатого подрядчика Хлынова. Но в этом спектакле Москвину принадлежало нечто гораздо большее, чем одна из главных ролей пьесы. Смысл созданного Москвиным был не только в великолепной жизненной и театральной самобытности вылепленной им фигуры. Постигая до предела, до последних глубин данную Островским характерность Хлынова, он заставлял зрителей увидеть через нее нечто столь существенное и самодовлеющее в изображенной писателем жизни, что главной внутренней темой спектакля становилась хлыновщина, подчинившая себе тему горячего сердца. Его Хлынов как будто сосредоточивал в себе страшную и жестокую стихию, к разительному обнаружению которой театр и шел в этом спектакле Островского, минуя проторенные дороги сценических традиций, не довольствуясь бытоизображением и в то же время отвергая любые приемы насильственного осовременивания классических образов. «Образ Москвина — Хлынова воистину страшен и жесток, — писал в своей рецензии на премьеру Художественного театра В. Г. Сахновский. — Со сцены, в исполнении Москвина, из-за юмора и могучего воплощения “народной” стихии катили волны такой разрушительной силы, что то царство, которое имел в намерениях разрушить Островский, казалось разбитым и смытым силами дарования Москвина».

Великолепная почва для полного и мощного проявления этих сил была создана в «Горячем сердце» гением Станиславского. Это он угадал для хлыновщины вихревые ритмы и безудержность красок театрального народного действа, он насытил приемы ярмарочного театра плотью и кровью чудовищного хлыновского быта, он заставил ощутить в этой режущей глаз живописности площадного балагана звериный жизненный примитив «темного царства» Островского.

Для актеров, в особенности для Москвина — Хлынова, расточительно щедрый режиссерский максимализм Станиславского был возбудителем огромной силы. В предложенных и оправданных режиссером {129} новых сценических условиях Москвину было легко прийти к постижению сквозного действия самодурства как жестокой, ничем не сдержанной опустошительной дури-игры, игры на чужих жизнях, в которой Хлынову можно было развернуться во всю ширь опьяняющего, безнаказанного своевластия.

Эта не знавшая удержу и меры игра разворачивалась в выходках и причудах, пеной вырывавшихся из-под спуда праздных и бессмысленных сил, которым не было иного приложения. Какая-то невидимая могучая волна, казалось, несла эту обалделую шутовскую фигуру в дурацких светленьких брючках и зеленом жилете, из-под которого топырился голубой бант шикарного галстука. Заплывшие мутные глазки нетерпеливо искали очередного объекта для бешеного куража. Ноги сами собой выделывали какие-то сложные антраша, руки болтались и, ни с того ни с сего сжимаясь в кулаки, лезли в самое лицо оторопелого собеседника. Казалось, эта несущая Хлынова волна ни на минуту не дает ему остановиться. От избытка жизненных сил он приплясывал и припрыгивал, дирижируя хором своих «молодцов», он в лошадки играл, провожая гостей, над которыми вдоволь поизмывался, он скакал козлом, обрядившись в маскарадные золотые шаровары и потрясая бутафорским кинжалом в предвкушении новой потехи. Он играл самим звуком своего пьяного хриплого голоса, играл слогами и буквами, то растягивая их в неожиданных шутовских интонациях, то выпаливая без всякой надобности и смысла.

Поражали в Москвине — Хлынове невероятно легкие внутренние переходы от этой озорной самозабвенной игры к совершенно трезвому лукавству человека, великолепно сознающего и рассчитывающего свою силу, от лукавства — к яростному ражу взбешенного самодура, от ярости — к пьяному самодурскому умилению и к пьяным слезам. Бушуя и подчиняя себе все окружающее, он был сам подчинен каким-то самопроизвольным импульсам бесцельной животной силы. По временам она доводила его до звериной, одичалой тоски, от которой он жалобно выл и метался среди мраморных и позолоченных чудищ и тронов, воздвигнутых по его вкусу {130} и для его развлечений. Тоска накатывала на него, как только он на мгновение оставался один. Эту невыносимую пустоту ему немедленно нужно было чем-то заполнить. И он как будто вновь обретал самого себя, когда открывалась возможность вместо придуманных по заказу забав всерьез проявить себя хозяином жизни, как вот в этой истории с Васькой, купленным за четыреста рублёв серебром. Тут, наслаждаясь вполне, он даже как-то затихал, становился подобранным и важным, медленно, с оттяжкой диктовал свою волю и внимательно, неотрывно следил за тем, как она исполнялась в унижении и покорности нового раба. От этого зрелища еще веселее, еще неистовей и безобразней становился потом разудалый хлыновский пляс.

Потешаясь и озорничая и вдруг по-волчьи оскаливая зубы, весело пригибая к земле человеческие судьбы, в пьяном охальном разгуле ломилась хлыновщина сквозь чащобу «темного царства», становясь его символом в образе, созданном Москвиным.

Хлынов был первой, новой ролью Москвина в репертуаре русской классики. С современной советской драматургией он впервые соприкоснулся еще в «Пугачевщине», но по-настоящему узнал ее позже. В 1928 году Художественный театр поставил пьесу Леонида Леонова «Унтиловск». Художественным руководителем постановки был К. С. Станиславский, режиссером спектакля — В. Г. Сахновский. Это была одна из первых попыток театра найти в современной драматургии пути к философскому осмыслению той сложной борьбы, в которой в первые годы после Октябрьской революции преодолевалось внутреннее сопротивление старого мира.

Еще совсем недавно на этой же сцене прошел «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова — спектакль, прозвучавший романтическим пафосом побеждающей революции, казалось, еще полный огня и дыма недавних сражений, в которых рождался новый, свободный человек, — спектакль о прозрении, подвиге и победе народа. Леонов изобразил в «Унтиловске» замкнутый, как будто наглухо закупоренный мирок, населенный людьми, безнадежно «оставшимися позади» событий и перемен. Мимо этого {131} вымышленного городишка, затерянного где-то в тундре, занесенного метелями, затонувшего в глубоких снегах, революция пронеслась стороной; ее тут как будто проспали, и самое это слово звучало дико в устах унтиловцев, вызывая в них только злобу или животный страх. Здесь люди старались не думать о ней и жили выдумкой, враньем, клеветой, пьяным угаром. Одни сводили с ней счеты из подворотни, «мутили» и «ползали», кривлялись и юродствовали от неутоленной злобы, от страха остаться явлением местным, да и то, очевидно, ненадолго. Другие отводили душу в жратве и сплетне, в тупых, бескрылых мещанских мечтах о тепле и покое. Тот, кто еще рвался на простор из этого душного мирка, кто еще способен был расслышать освободительный, раскрепощающий зов развернувшейся в стране новой жизни и потянуться к ней, мог легко оказаться здесь обреченным. «Все пожирают друг друга в этой капле гнилой воды… Высунуться отсюда некуда, щелей в Унтиловске нет», — говорил главный персонаж пьесы Виктор Буслов, поп-расстрига, когда-то сосланный сюда за панихиду по убитом революционере. В его опустошенной душе, разъеденной унтиловским бытием, еще шла борьба за моральное освобождение от Унтиловска, еще жила вера в будущее — для других, если не для себя.

Воплощением унтиловщины был в пьесе отталкивающий образ Павла Червакова, местного «философа» и «идеолога», мракобеса и растлителя. К разоблачению Червакова и к преодолению унтиловского «дна» звала пьеса Леонова. Москвин в образе Червакова навсегда и особенно запомнился всем, видевшим этот спектакль.

Сквозь некоторую символическую туманность, окружавшую образ Червакова в пьесе, он ясно увидел злого уездного мещанина, трусливого и кусающегося обывателя. Однако мелким он от этого для него не стал. Как бы собрав воедино все главное, что составляло сущность Червакова в размашистом рисунке автора, он сделал эту фигуру и более определенной, и более сложной. Он не оставлял автора в покое вплоть до последних репетиций. Что-то, как он потом вспоминал, казалось ему в монологах Червакова лишним, излишне цветистым и многословным, {132} что-то немногословное, но важное требовалось непременно прибавить.

Для Москвина Черваков был значителен и ненавистен не только в тесных пределах Унтиловска. В этом Унтиловском человечке подспудно бушевала разрушительная сила, которая чем-то напоминала ему то, что он когда-то находил в Фоме Опискине, играя «Село Степанчиково» в 1917 году.

С Опискиным в его глазах роднила Червакова еще и неизбывная уязвленность отброшенного живой жизнью человека, — уязвленность, которую он тешил, мстя окружающим и наслаждаясь своей властью над людьми слабыми и растерянными.

Но если его Опискин казался по временам зловеще монументальным, как бы ни были неожиданны его приспособления и защитные окраски, то Черваков Москвина оставался от начала до конца раздвоенным и мечущимся. Он видел результаты своего влияния хотя бы в падении Буслова и наслаждался тем, что он, Черваков, внутренне больше, чем можно было подумать о нем с первого взгляда. Но он мучился тем, что люди принимают за чистую монету его юродство, и ползанье, и цинизм, и общипанную внешность провинциального замухрышки, не понимают его инфернального маскарада, отказывают ему в праве быть воплощенным парадоксом.

Москвин не случайно выбрал для грима Червакова огромный гипертрофированный лоб, тяжелые, нависшие надбровья, очки в заурядной покривившейся оправе, как бы прятавшие глаза и подчеркивавшие обезьянье уродство черваковского лица. Не случайно он одел его в убогий заношенный пиджачок, скверные штаны и черные валенцы. Тем легче было актерски изобличить его нарочитую, искусственную позу, лишить ее и всякого внутреннего оправдания, раскрывая до конца беспочвенность черваковского парадокса, в котором не оказывалось никакого содержания, кроме злобы. Москвин — Черваков все время играл в какую-то сложную игру с самим собой и все время был внутренне напряжен до крайности. Он юлил и прикидывался, изображая из себя маленького человека с почты, морильщика клопов и крыс, чтобы тем сильнее дать, наконец, почувствовать свое право на роль червоточины человечества, на борьбу со всем, что тупо и общедоступно. В работе Станиславский {133} подсказывал Москвину стремление к масштабу Мефистофеля, заклинающего цветы. Именно таким Черваков хотел быть, раскрывая свою душу, после шести лет «молчания», перед женой Буслова Раисой в кульминационной сцене спектакля. Завоевать ее любовь значило для него доказать всем свое могущество. Раскрыть ей свою силу значило раскрыть ее и человеку вообще. Но Раиса бросала ему в ответ: «Вы — дрянь смешная», — а мефистофельская замашка только еще более явственно обнаруживала его злобную обиду на жизнь, его страх перед победившей революцией, которая растревожила его робкую мещанскую душу. Его тоска не вызывала сочувствия и мгновенно сменялась страшной завистью и ненавистью неукротимой.

«Разоблачение Червакова», которое он сам провозглашал в последнем акте, уже невозможно было ему превратить в очередной фарс. Предсмертная тоска унтиловского паразитизма звучала с трагической и жуткой силой. И если когда-то в смирившемся Фоме Опискине Москвин предостерегающе давал почувствовать ноту скрытого торжества, то конец его Червакова говорил о смерти, об обреченности.

Среди ролей Москвина, в которых я его застал, совершенно особое по своей значительности место продолжала занимать роль Луки в пьесе М. Горького «На дне». Это была единственная его роль, сценическая жизнь которой не прерывалась в течение более сорока лет (даже царя Федора он играл с большими перерывами). Он сыграл ее более восьмисот раз, и никогда она ему не надоедала, не уходила для него в прошлое, никогда он не ощущал необходимости в каком-либо существенном ее пересмотре. Он недаром писал в своей известной статье 1940 года по поводу Луки, что вот уже почти сорок лет живет с ним «душа в душу». Мне иногда казалось, что он любит своего Луку даже не как роль, а как близкого человека, с которым прожита жизнь.

Я застал этот спектакль в Художественном театре в начале 30‑х годов уже теряющим свой живой нерв и свою внутреннюю спаянность, уже зачастую будничным и для актеров и для публики. {134} Он оживал и вновь обретал свою былую силу только тогда, когда рядом с неизменным Лукой — Москвиным в нем участвовали и другие «старики» театра, когда Бароном бывал Качалов, Василисой — Шевченко, Бубновым (вслед за Лужским) — Тарханов, когда среди бесконечных рядовых вводов на те или другие роли вдруг возникали такие яркие создания, как образ Актера у Василия Орлова, как Бубнов у Блинникова, Настя у В. Н. Поповой. Луку потом стал играть и Тарханов, еще позже — Грибов. Оба они играли Луку по-своему, интересно и ярко, с большим мастерством. Оба, особенно Грибов, отнеслись к этому образу гораздо жестче и суше, чем Москвин. Многим именно это и нравилось, во всяком случае казалось правильным. Я этого и тогда не понимал и до сих пор остался верен Луке — Москвину.

Об этой роли у меня было много разговоров с Иваном Михайловичем, когда я писал свою книгу о нем. Я тогда понял особенно ясно, что он никогда не мог бы так полюбить своего Луку и так сжиться с ним, если бы он не верил в его правоту в том глубоком и страстном споре о человеке и правде, который наполняет все содержание пьесы. Нужна была бескомпромиссная убежденность Москвина в правоте и благородстве главных душевных стремлений Луки, чтобы провести этот образ живым через столько лет, через громадные события двух войн и двух революций, через рубеж двух эпох. Нужна была настоящая убежденность в правоте его веры и его моральных устоев, чтобы не поколебаться среди бури опровержений и споров, вызванных «утешительными» речами Луки и создавших о нем на протяжении десятилетий целую литературу. Нужно было найти и сохранить в самом себе, в своем отношении к жизни, к людям, к добру и злу ту опору, которая поднимала бы этот образ над спорными результатами его духовного влияния.

В разговорах с Иваном Михайловичем для меня становилось все яснее, насколько для него моральные стремления и заботы Луки важнее и дороже их реальных результатов здесь, в безнадежной и непоправимой обстановке «дна жизни». В контроверзе правды и лжи он решительно отказывался противопоставлять Луку Сатину. Он считал, что Сатин вовсе {135} и не Луку имеет в виду, когда говорит, что «ложь — религия рабов и хозяев», а «правда — вот бог свободного человека». Ему казались нелепыми все еще ходовые тогда вульгарно-социологические потуги представлять Сатина чуть ли не революционером, чуть ли не прямым рупором мировоззрения самого Горького, а Луку — эдаким болтуном либерального толка, замазывающим своей утешительной ложью «непримиримые противоречия». Он сердито повторял, что «нужно же вчитаться, вдуматься в пьесу, прежде чем писать критические статьи»; ведь не кто иной, как Сатин, говорит, вспоминая ушедшего из ночлежки странника: «Он… подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету…», «Что такое правда? Человек — вот правда! Он это понимал… вы — нет». Да, Сатин не принял его лжи во спасение, но зато с каким жаром подхватил его уважение к человеку, его мудрое и глубокое нравственное убеждение, что «человек рождается для лучшего».

Но Москвин готов был защищать своего Луку не только от верхоглядства иных критиков и литераторов. Он защищал его и от осуждения самого автора пьесы. Не знаю, были ли у него споры с Горьким о роли Луки в далеком прошлом, когда пьеса только что была поставлена с неслыханным успехом, который сначала, по единодушным свидетельствам, так радовал автора, но вскоре, всего через несколько месяцев, уже показался ему сомнительным. Конечно, Иван Михайлович не мог не помнить, что именно в связи с его исполнением роли Луки Горький готов был признать свою пьесу «неудавшимся произведением», особенно после того, как вся либерально-буржуазная пресса стала дружно ее расхваливать как некий «новый фазис» его мировоззрения, в котором «проповедь любви и сострадания» сменила «эпоху натиска и бурных стремлений» писателя. Вряд ли он знал, что в письме к К. Пятницкому Горький прямо упоминал его как участника спектакля с решающим влиянием на восприятие пьесы («… ни публика, ни рецензенты пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю — кто виноват? Талант Москвина — Луки или же неумение автора? И мне не очень весело»). Но восторженное восклицание {136} одного из рецензентов: «Спасибо Луке — Горькому за его лирическую поэму!» (С. Яблоновский в газете «Русское слово») — он помнил. И конечно, не мог не понимать тенденциозности подобных откликов. Считать Луку каким-то alter ego автора ему, разумеется, и в голову не приходило ни тогда, ни теперь. Но и примириться с отношением Горького к своему Луке как к «отрицательному типу» (так автор говорил о нем в беседе с сотрудником «С.‑Петербургских ведомостей» в апреле 1903 года) он тоже никогда бы не мог.

Однако отношение Горького к образу Луки, конечно, не определялось только его раздраженной реакцией на буржуазную критику, невольно или намеренно притуплявшую силу удара, направленного в пьесе «На дне» против ненавистных Горькому социальных устоев. Горький не отказался от своих отрицательных взглядов на образ Луки, как, впрочем, и на всю пьесу в целом, и в последующие годы, а в 1932 году окончательно заклеймил его в статье «О пьесах», разоблачил жестоко и безоговорочно. Вот что писал он тогда, перебирая разные типы утешителей, чтобы подойти к определению Луки: «И, наконец, есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души. Самое драгоценное для них — именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи. Котелок и чайник предпочитают медные. Утешители этого рода — самые вредные, умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе “На дне”, но я, видимо, не сумел его сделать таким…»

Эта статья произвела на Москвина тяжелое впечатление, он пережил ее как удар и часто с горечью вспоминал о ней. Но от своего Луки он не отказался, не отступился и теперь. Спорить с Горьким в ту пору отнюдь не полагалось кому бы то ни было, но Москвин высказал свое несогласие с ним публично. Он вообще крайне редко писал о себе, а {137} статья в защиту своей роли под названием «Мой Лука» была для него уже чем-то совершенно экстраординарным. Накануне тысячного спектакля «На дне» он писал в многотиражной газете Художественного театра «Горьковец», цитируя вышеприведенное признание, которым Горький заканчивает свою характеристику Луки:

«Вот с последними словами Алексея Максимовича я согласен и прибавлю еще от себя, что когда он писал Луку, то он не то что *не сумел* сделать его вредоносным утешителем, но и *не хотел*». В подтверждение этой своей уверенности Москвин напоминает о чтении пьесы в Художественном театре, когда слезы мешали Горькому читать сцену Луки с Анной. Он страстно защищает Луку от нападок самого автора, он протестует против переосмысления пьесы. Он цитирует знаменитое письмо Щепкина Гоголю 1847 года, в котором великий актер восставал против позднего авторского истолкования «Ревизора». Он явно вкладывает свою, москвинскую, интонацию в резкие слова Щепкина по поводу образов «Ревизора»: «Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями… Нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился… Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов…»

В конце статьи Иван Михайлович пишет: «Трудно актеру расстаться со своим любимым образом, проживши с ним хотя бы десять лет, а я с Лукой прожил душа в душу 38 лет, мне еще труднее разлюбить и изменить ему».

Когда, прочитав эту статью, я потом еще несколько раз смотрел «На дне», до меня стали еще сильнее, чем раньше, доходить те нравственные основы, на которых Москвин строит свое убежденное, последовательное оправдание образа. Это — жизнь «для лучшего», ради «лучшего человека», о которой говорит Лука Сатину и к которой он, в сущности, призывает всех своих сожителей по ночлежке; это его искреннее стремление постичь «дела человеческие», чтобы помочь человеку воспрянуть духом, его уверенное: «Кто ищет — найдет… кто крепко хочет — найдет!» В этих словах чувствовались {138} внутренние москвинские акценты, хотя он ничего и не подчеркивал.

Но, бережно неся это в себе, Москвин вовсе не делал своего Луку каким-то учителем жизни, проповедником или философом. Он просто жил на сцене той грудой дел, которая ему предстояла «на дне жизни», в этом проклятом мире грязи, нищеты, равнодушия и отчаяния. Он жил его не наигранным, а настоящим вниманием к каждому человеку, его бескорыстием, его сочувственным любопытством к жизни окружающих.

Лука — Москвин не над ними, он — среди них. Он вместе со всеми, кто выброшен на эту общественную свалку, барахтается «на дне» и по-своему приспособляется, и маскируется, и инстинктивно бежит от опасности. Он только покрепче других, потому что у него есть своя вера («праведную землю» — найдут!), и она заставляет его жалеть людей и постоянно заботиться о достоинстве человеческом. Когда ему в этом мешают, он спорит, и злобно спорит, а когда то, что он пытается строить, рушится непоправимо, ему остается только «уйти от греха», устраниться, исчезнуть. Так он и поступает в момент убийства Костылева. Ивана Михайловича, помнится, очень забавляли моралистические обвинения Луки в трусости, в трусливом бегстве из ночлежки в самый трагический момент: «Ну конечно, трусит. А как же ему не трусить, Луке-то? Ведь он же без “пачпорта”, а сюда вот‑вот полиция нагрянет…»

Лука принадлежит к тем счастливым созданиям Москвина, в которых он сразу овладевал и бытовой характерностью, и внутренним зерном роли, и всем подводным течением сценического бытия.

Живые характерные черточки, повадки, говор Луки родились у Москвина из его детских впечатлений, навсегда врезавшихся в память, когда сестра водила его пешком на богомолье в Троице-Сергиеву лавру и он встречал по пути множество всевозможных странников. Пользуясь этим бессознательно накопленным материалом в работе над ролью, он отбирал из него только самое важное, нисколько не выпячивая жанровых деталей.

За долгие годы сценической жизни «На дне» Москвин довел свою роль Луки до той полной творческой {139} свободы, когда зрителю ни в чем не виден актер с его замыслом, когда все в нем становится естественным, простым, все в его поведении оправданно и как будто не может быть иным.

Это впечатление испытывал зритель при первом же появлении Москвина на сцене, как-то сразу свыкаясь с его чуть сутуловатой, старческой, но крепкой фигурой, с его коричневым драным армяком, заплечным мешком и чайником, с его торопливой побежкой, спорыми движениями, с открытыми круглыми умными глазами, которые никогда не прячутся, а внимательно, пристально смотрят на собеседника.

Весь какой-то легкий, плавный, без острых углов, уютный и доброжелательный, с обаятельным юморком, с особенной манерой говорить и рассказывать — не спеша, исподволь выкатывая главное слово во фразе, — он чем-то вначале напоминает толстовского Платона Каратаева, его столько раз подчеркнутую Толстым «круглоту». Напоминает Каратаева и то, как он быстро и незаметно приживается к месту и сразу чувствует себя дома, как будто сливаясь с окружающим, принимая защитную окраску, с удивительной легкостью вступая в общение с соседями. Но в нем нет каратаевской равнодушной примиренности: он все время деятелен, и его неудержимо тянет к людям.

Его доброжелательство не наигранно, а искренно. Оно поражает в этом человеке, которого столько била и мяла жизнь, в горемыке без кола без двора, который сумел уберечь себя от озлобления в тяжелых перипетиях жизни. Доброжелательство Москвина — Луки очень далеко от христианской благостности. Он как-то двусмысленно говорит о боге («коли веришь — есть, не веришь — нет… Во что веришь, то и есть»), и его трудно принять за человека глубоко религиозного. Его крестное знамение — привычный жест. Когда он садится читать псалтырь подле умершей Анны, истово, но без единой паузы, почти скороговоркой произнося слова молитвы, — это скорее демонстративный знак уважения к человеку перед лицом окружающего равнодушия, чем религиозное побуждение.

Внутренняя опора Москвина в образе Луки, ни на секунду ему не изменяющая, — это сосредоточенно-внимательная {140} приглядка к каждому новому знакомцу. Он каждого слушает доверчиво и с затаенной грустью. Он невольно входит во внутренний ритм того, кто изливает ему душу, и целиком отдается этому общению. Он приспосабливается к внутреннему миру партнера и, как говорят на актерском жаргоне, как бы подыгрывает ему, искусно выбирая в самом себе самые убедительные для собеседника струны и краски. Он ярко и сладостно раскрашивает для Актера образ небывалой больницы, где людей лечат от пьянства. Он создает для Анны образ простого, доступного всем, справедливого бога и образ смерти-утешительницы, он воздействует на нее уверенностью своих почти механических интонаций. Он поддерживает веру Насти в ее «настоящую любовь», пряча улыбку, как взрослый становится на сторону ребенка, обиженного во время игры.

Во всех взаимоотношениях ему помогает невольное чувство превосходства бывалого, много повидавшего на своем веку человека и еще — тонкая, мудрая ирония. Ирония Луки — Москвина иногда — защитная краска, позволяющая ему не растеряться от злобы и грубости Василисы или от оскорбительного барского пренебрежения со стороны Барона. В других случаях жизни ирония, облеченная в острое словцо и шутку, для него — верный путь к сближению с людьми без долгих разговоров, козырь, завоевывающий симпатии. Прячась где-то в улыбке, в поблескивании глаз, в чуть поднятой седой брови, ирония скрывает в нем знание чего-то такого, чего другие обитатели ночлежки не знают. Благодаря иронии и юмору ничто в устах Луки не кажется у Москвина сухо-поучительным или сентенциозным. Он постоянно скрывает свою внутреннюю убежденность под добродушным лукавством, под эпическим тоном любителя-рассказчика. И рассказывает он хитро, до конца не обнаруживая ни своих симпатий, ни «морали», но в нужный момент как бы вдвигая в сознание слушающих свою «правду». Совершенно открытым он бывает только тогда, когда по-детски радуется тому, что удалось его дело, дошли до сердца слова. Так лучатся его глаза искренней, светлой радостью во время сговора Наташи с Васькой Пеплом.

{141} В нем нет и следа обычного лукавства, хитрецы, он свободен от житейских приспособлений и в те редкие минуты, когда он прямо говорит людям о самом заветном, тихо и убедительно: «Кто ищет — найдет…» «Погодите! Не мешайте! Уважьте человека!..»

… Я помню волнение Москвина от неожиданно острого восприятия этих реплик зрительным залом, состоявшим почти сплошь из военных, усталых, суровых людей, только что прибывших с фронта или выписавшихся из госпиталей, в трудные зимние месяцы 1941 года. И действительно, эти слова Луки они слушали затаив дыхание, как нечто важное, нужное, не утратившее своей силы и теперь.

Сцена Художественного театра сегодня выглядит не по-обычному, она почти пуста, но зато вся залита светом и одета в парадный синий бархат. Занавес заранее открыт, а белая чайка перелетела в своей золотистой рамочке на верхнюю падугу. Сегодня здесь творческий вечер Москвина, и потому в партере — театральная «вся Москва», а бельэтаж и верхний ярус переполнены молодежью, забиты все знаменитые мхатовские ступеньки и даже все проходы.

Сцена из «Живого трупа» Л. Н. Толстого в концертном исполнении. Справа от зрителя — стол, за которым сидит следователь (В. А. Вербицкий), слева — другой стол, поменьше, и два кресла — для Лизы — А. К. Тарасовой и Каренина — В. И. Качалова: их только что допросили по делу Феди Протасова. Они ждут, им сейчас предстоит очная ставка с ним, с «живым трупом», и снова туго завяжется житейский узел мучительных и сложных отношений между этими тремя людьми. Не принес свободы Федин уход из их жизни. Простейшего пошлого шантажа оказалось достаточно, чтобы завертелись ржавые колеса царского правосудия, обдавая грязью живые жизни, раздавливая покой, любовь, отречение, самопожертвование, неизжитую тоску. Сейчас это все — достояние следственных протоколов, объект перекрестных допросов, осквернено вежливым цинизмом судейских чиновников, {142} скрепляется оскорбительными ярлыками, грозит уголовной карой.

Федя Протасов — Москвин. Вот он выходит из-за кулис, не загримированный, в своем обычном костюме, только снял пенсне и поднял воротник пиджака. Тихо, медленно, не поднимая глаз, даже не взглянув на следователя, подходит к Лизе и Каренину. Помолчав, говорит, как будто мучительно не находя слов: «Лиза, Елизавета Андреевна, Виктор. Я не виноват. Я хотел сделать лучше. А если виноват… Простите, простите…» И кланяется им в ноги.

Побледневшее лицо Москвина, его дрожащие губы, эти напряженные руки, как будто насильно засунутые в карманы пиджака, этот скорбный, тяжелый, долгий взгляд из-под нахмуренных бровей притягивают вас и не отпускают. С первых же его слов начинают вас бередить и ранить неожиданные, странные интонации, самый звук приглушенного сдержанным волнением голоса. От этого гениально косноязычная, неотразимо сердечная фраза Толстого, когда он говорит о самом главном, обволакивает вас и берет в плен еще сильнее, чем обычно.

Сцена эта короткая, вы и не оглянетесь, как она уже промелькнет, но потом, может быть, еще долго будете вспоминать и думать о ней — благодаря Москвину.

Это из тех редких театральных впечатлений, которые навсегда входят в жизнь очевидцев, становясь их собственными переживаниями.

В этой сцене Москвин для меня — человек у предела. Его внутренняя душевная наполненность так велика, что в первые минуты мне всегда кажется, что ему не справиться с собой, не справиться актерски с искренностью своего волнения. От начала до конца, от земного поклона Карениным до приговора тем, кто собирается судить его и их, Москвин — Протасов живет такой духовно сосредоточенной жизнью, что самые слова его кажутся только излишком, которого не в силах сдержать беспредельная толстовская искренность — они выплескиваются почти непроизвольно. Его паузы, в которых и раскаянье, и стыд, и гнев, и страшная, сосущая тоска, досказывают остальное. Что-то невыразимо {143} тревожное, страдальческое в этих паузах, в глазах, в тихом голосе.

«Как вам не совестно спрашивать эти глупости?..»

«… И если кто виноват, то я один».

Нет, Москвин живет не сюжетом сцены, а чем-то гораздо, гораздо большим. То, чем он полон в эти минуты, — больше даже, чем убежденное толстовское отрицание царского суда, законов фарисейской морали. Перипетии допроса заслонены переживанием неизмеримо более важным и острым. Это — толстовская человечность во весь ее неудержимый, непримиримый размах, это та самая «борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете», как говорит Федя следователю, это измученная толстовская совесть, задыхающаяся от безысходной лжи. Захваченный этой стихией Толстого, Москвин как будто смотрит в себя, прислушивается, ищет внутренних ответов, того последнего оправдания, которое ему нужно не для суда, не для следователя, а для них, для Лизы и Каренина, для хороших и чистых людей, таких порядочных, может быть, даже чуть-чуть слишком порядочных, которым он все еще невольно мешает жить и быть счастливыми. Может быть, еще глубже — и для себя самого, для своей горькой, беспутной, непримиренной жизни.

Когда следователь задает ему вопросы, он всякий раз словно пробуждается, спохватывается, берет себя в руки, старается говорить твердо: он с трудом и отвращением возвращается тогда из какой-то своей, одному ему доступной высокой и чистой сферы к этой судейской мелочи, пошлости, грязи: «Как же вы полицейскому чиновнику показывали по-другому?» — спрашивает его следователь. «Какому полицейскому чиновнику? А, это когда он ко мне пришел в Ржанов дом. Я был пьян и врал ему, что — не помню. Все это вздор». Ах, скорее, скорее бы все это кончилось! — слышится в этих толстовских словах, в отчужденности, горечи нарочито твердой интонации Москвина. Нельзя забыть его взгляда, тяжелого и неотрывного, когда он смотрит на следователя, стоя перед ним, не отвечая больше на его вопросы. И вдруг начинает говорить, но не так, как прежде — с тем же громадным внутренним {144} волнением, но уже не подыскивая слова; искренне, до боли, но уже громко и почти властно: «Ах, господин следователь, как вам не стыдно?! Ну что вы лезете в чужую жизнь?» Как будто прорвалась плотина, сдерживавшая его гнев и протест, каждая фраза бьет наотмашь, теперь он не остановится, пока не скажет всего, пока не вырвется открытый вызов из его сердца, вызов и приговор такой силы, которая отбросит театральный обличительный пафос, как ненужную и пустую мишуру, и останется сдержанной и неотразимой. И потом тут же, почти без перехода, но как будто другим человеком сказанное: «Так простите…» в обращении к уходящим Лизе и Каренину: эту нежность, эту детскость, эту скорбную неуверенность финальной фразы Москвина нельзя забыть.

На спектакль «Живой труп» в Художественном театре я опоздал, — опоздал вовремя родиться, чтобы его увидеть: он был поставлен в 1911 году и шел недолго. Но воспоминания об этом спектакле мне привелось услышать не раз — и от Владимира Ивановича, который его ставил вместе с К. С. Станиславским, и от Алисы Георгиевны Коонен, игравшей в нем Машу, и, главным образом, конечно, от самого Ивана Михайловича, для которого роль Феди Протасова продолжала оставаться одной из любимейших, несмотря на то, что он давно ее уже не играл. Он и теперь не мог вспоминать своего Федю Протасова без волнения, и вспоминал он его иной раз так живо, что мне начинало казаться, что если и не весь спектакль в его реальном течении, то уж Москвина — Федю я видел.

Он мне рассказывал, что ролью Феди Протасова он «загорелся», потому что сразу полюбил в этом «Феде» (ему было ужасно важно, «что Толстой называл своего героя уменьшительным именем») его большую, прекрасную, смятенную душу, «заболел его больной совестью» и страстно захотел оправдать этого «запутавшегося в жизни человека», как он его теперь определял.

Иван Михайлович совсем не умел рассказывать о том, как он работал над ролью, особенно над такой сложной, как Федя Протасов. Он сам обычно объяснял это своей «несчастной памятью». Но, кажется, дело тут не в плохой памяти, причина {145} глубже: не потому он не мог анализировать процесс собственного творчества, что потом забывал его, и не потому, что творил бессознательно, интуитивно, но главным образом, мне кажется, потому, что работа над ролью для него всегда была течением сложной органической жизни, сотканной из противоречий и случайностей, из неожиданных и непостижимых открытий, из мелочей, на первый взгляд, из сущих пустяков быта и будней, из увлечений то одной, то другой стороной предстоящего ему образа, из постепенного распахивания его психологических и философских глубин. И все это имело для него смысл только в синтезе, только в целостности. Этого не расскажешь, не определишь, потому что это не исчерпывается ни рисунком роли, ни вообще мастерством актера, это — слишком личное и интимное.

Однако в разговорах с Иваном Михайловичем по поводу «Живого трупа» мне было легко ощутить то самое главное, чем он жил, создавая Протасова. Это был для него прежде всего человек (и он хотел стать таким человеком на сцене) с необыкновенным, обостренным чувством стыда и правды, — человек, которому легче покончить с собой, чем лгать, который просто «не может с ложью жить». «Меня бесконечно волновали его слова в разговоре с князем Абрезковым», — вспоминал Иван Михайлович: «Вино ведь не то, что вкусно, а что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уже быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно… И только когда выпьешь, перестанет быть стыдно…»

У Феди нет знания добра и зла, но есть безобманное чувствование того и другого, поднимающее его до какой-то «душевной святости». Так воспринимал Москвин истинный аристократизм Протасова, улавливая его в мыслях, поступках и страданиях этого человека.

В сложной трагичности этого образа, где есть и обида, и слабость, и одиночество, и порыв к духовной свободе, для Москвина важнее всего была способность Феди к полному самопожертвованию — только бы не мешать жить другим людям.

«Не всякий человек может так пригвоздить {146} свои недостатки, и это меня очень волновало в Феде. Мне казалось, что он все время поверяет: прав он или не прав? И как будто наконец ответив себе: нет, не прав, — решает: значит, надо уходить, уступить место хорошим людям, сделать доброе дело».

Так, как будто сам собою, складывался для Москвина путь к просветленной смерти Феди. Каждый шаг по этому пути был ему дорог и важен. Но были минуты в жизни его образа, когда он с особенной силой ощущал свое слияние с ним, минуты, о которых он и сейчас вспоминал взволнованно и умиленно.

Это, во-первых, финал сцены у цыган, когда после последней их песни Федя говорит: «Ах, хорошо. Кабы только не просыпаться… Так и помереть…» А для Москвина в этом было: хорошо, да невозможно… — «уткнуться лицом в диван и самому с собой побыть…».

Потом — короткая сцена с Афремовым после ухода Саши, после Фединого отказа вернуться к жене, к невыносимой лжи. У Толстого Афремов спрашивает: «Как же устроил?» Федя отвечает: «Чудесно! И божилась и клялась. Чудесно!» Эти слова умиляли до слез, такое светлое открывалось в них чувство, так хорошо было в эту минуту вспомнить и запеть слова душевного цыганского романса:

И божи-илась и клялась
Побывать ко мне на час,
Эх, обманула меня дорогая…

Он и сейчас мне эти слова потихоньку напел, отвернувшись к стене…

Еще из таких незабываемых для Москвина моментов — знаменитая пауза перед попыткой застрелиться, производившая, говорят, огромное впечатление на зрителей. Пауза разрешается полной отчаяния фразой: «Нет, не могу, не могу, не могу!»

«Это было страшно сложное чувство, — вспоминал Иван Михайлович, — но больше всего жалоба, что-то вроде: ах, кто мне помог бы это сделать, победить себя! В тот момент я особенно несчастным себя чувствовал. Особенная у меня была тут жалость к себе и безнадежность. Решился, шел к этому — и не могу!»

{147} И, наконец, финал. Москвин вспоминал свою предельную, давящую тоску в вопросе Феди, обращенном к защитнику: «И другого не может быть решения?..», и то, как после выстрела тоска отпускала, сменялась просветлением: «Я физически ощущал какую-то чудесную вуаль, которая отдалила от меня всех — и Машу, и Лизу, и Виктора и сквозь которую все они стали дорогими и близкими. Всех обнять хотелось. От этого текли слезы: от умиления, от блаженного чувства, что все путы жизни спали с меня. Вот это, наверно, и было: “Так бы и помереть…”, — то, о чем тосковалось у цыган».

В ярком свете этих самых любимых переживаний роли, каждое из которых вело Москвина к «сверхзадаче» пьесы, было легче дорабатывать остальное, охватывать образ целиком.

Иногда помогала интуиция, и он достигал глубочайшей правды неожиданно для самого себя.

Так, на одной из репетиций той сцены, когда Протасов пытается покончить с собой в отдельном кабинете трактира, Иван Михайлович, уже взяв в руки револьвер, почему-то опять положил его на место, развязал галстук и расстегнул воротник и только потом приложил револьвер к виску. Это был непроизвольный и ненужный для внешнего действия жест, но внутренне он был ему необходим в этот момент душевной борьбы: «Так было легче, что-то во мне этим освобождалось».

Работая, Москвин добивался наполнения, насыщения каждой сцены большой внутренней жизнью. К этому обязывала сама драматургия пьесы: быстрая смена картин, их краткость, их внешняя статичность и глубокое подводное течение, таящееся за скупыми словами, наконец, незавершенность, недосказанность этого неотделанного произведения Толстого. Ничего нельзя было играть проходно, надо было точно знать, чем жить на сцене в эти короткие минуты.

Актер по природе жесткий, резкий и нервный, каким он был или, по крайней мере, считал себя в то время, Москвин постепенно нашел для своего Протасова ту мягкость жеста, интонации, походки, движений, которую сам для себя определил, может быть, и не совсем точно, словом «элегия».

{148} Важно, что это помогало ему жить в образе, потому что выражало всю его душевную сущность. Труднее всего ему было найти внешнюю характерность светского человека, в особенности в первой половине пьесы. Судя по отзывам и воспоминаниям, она так и не была найдена Москвиным. Но нут приходил на помощь актеру облик самого Толстого. Открывалась возможность жить толстовским духовным аристократизмом, минуя имитацию аристократизма внешнего. В этом смысле, например, сцена у цыган была для Москвина одной из самых трудных, а в то же время и волнующей и значительной.

Вл. И. Немирович-Данченко пишет в своей книге «Из прошлого»: «Его данные не очень отвечали типу светского человека, зато он чудесно ощущал другую сторону роли — увлечение стихией цыганщины: через захватывающую цыганскую песню — то остро любовную, то широко степную, — через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и горя — обливать слезами действительность и мечтать о великолепной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цыганщины и нес туда изумительную “деликатность” толстовского отношения к людям». Приблизительно то же самое он мне говорил и теперь, когда я его расспрашивал о Москвине в «Живом трупе». Подробностей он как будто не помнил или не хотел в них вдаваться.

В увлечении цыганщиной Москвин, по его словам, близко чувствовал самого Толстого, и это его «грело».

Для Москвина в роли Протасова эта близость к личности Толстого была необыкновенно важной. Ведь в этой атмосфере цыганщины, ощущая себя и потерянным, и беспутным, и свободным, глядя на Машу и слушая ее пение, он находил то, чего ему так не хватало в жизни, от которой он бежал: порыв, дыхание искренней любви, «изюминку».

«Когда Москвин слушал цыган, чувствовалось, что это пение его наполняло, что он жил им, — рассказывала мне Алиса Коонен. — И таким чистым было его чувство к Маше. Я была влюблена в него в {149} этой сцене. От его Протасова шла какая-то особенная теплота. Больше всего помню его именно таким: добрым, хорошим. Помню, как мы репетировали сцену в комнате Феди, самое начало. Сидя рядом с ним, я стала потихоньку напевать романс: “Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили…” Иван Михайлович подхватил, тихо и нежно, и как-то сразу сцена стала теплой, сердечной, живой.

Я воспринимала его сердечность и доброту и чистоту его любви так непосредственно, что толстовское в этих качествах Феди Протасова было для меня в то же время и неотделимо москвинским».

Почти все рецензии на спектакль Художественного театра отмечали огромное впечатление, которое производил Москвин в сцене покушения на самоубийство, у следователя и в финале пьесы. С. Волконский когда-то писал о сцене смерти Феди так:

«И, наконец, в коридоре суда — какая смерть! Этот голос, который в первую минуту поражает, как будто он слишком силен для умирающего, а потом кажется именно таким, каким иначе быть не мог: эти выкрики, которые он бросает живущим, зарубежность этих звуков, и этот божественно примиряющий юмор… слияние в улыбке посюсторонности с потусторонностью…»

… Да, — примиренность, кротость, чистота. Но, может быть, самое важное, что можно уловить и в старых критических спорах об исполнении Москвина, и в воспоминаниях о нем, что можно было так остро почувствовать в той единственной сцене, которую он изредка играл на концертах еще и в конце 30‑х годов, — это тревожная и тоскующая нота его Феди Протасова. Тоска о России — о нерастраченных и гибнущих душевных силах. Цепи и путы на человеческой жизни и порыв их разбить. Над толстовской моралью очищения — простое и скорбное: так жить нельзя.

Его Достоевского я тоже узнал уже только в концертном исполнении отдельных сцен: одной — из спектакля «Братья Карамазовы», другой — из «Села Степанчикова». Обе они в 20‑х и 30‑х годах довольно часто входили в программу так называемых «вечеров Достоевского» в Политехническом {150} музее, или в Колонном зале Дома Союзов, или в скромном маленьком зале студенческого клуба МГУ на углу Моховой и улицы Герцена. Эти вечера были невероятно популярны в Москве, попасть на них всегда стремилась масса молодежи, и достать на них билеты было не менее трудно, чем в Художественный театр. Еще бы! Ведь в программе такого вечера наряду с Москвиным обычно участвовали и Качалов со своим гениальным «Кошмаром Ивана Федоровича» из «Братьев Карамазовых», и Леонидов, который читал главу из «Идиота», а иногда, правда очень редко и тоже только в форме чтения главы из романа, возвращался к своему прославленному Дмитрию Карамазову — к встрече с Грушенькой в «Мокром» и допросу. Замечательно по изощренной психологической тонкости и остроте драматизма играла Л. М. Коренева сцену Lise Хохлаковой с Алешей Карамазовым — И. М. Кудрявцевым. Восхищал своим дивным мастерством Степан Кузнецов, любивший как бы еще усугубить поразительную полноту своего перевоплощения в образ «пьяненького» полунищего старика Мармеладова подчеркнутой элегантностью вечернего концертного костюма и лакированных ботинок со светлыми гетрами. С. В. Гиацинтова мгновенно покоряла зал своей пронзительной искренностью, какой-то напряженно-звонкой и трепетной нотой, когда она, усевшись в кресло и сразу как будто доверчиво беря вас в партнеры, начинала безыскусственный, ранящий сердце рассказ Настеньки из «Белых ночей». Огромное впечатление производила сцена «За коньячком», когда Федора Павловича Карамазова играл В. В. Лужский. Качалов тоже иногда играл эту сцену — один, без партнеров, и у него это был совсем другой Федор Павлович, пожалуй, еще более страшный в своем исступленном цинизме.

Даже и в таком окружении Фома Опискин Москвина производил сильное впечатление, а его Снегирев («Мочалка») — поистине потрясающее.

Навсегда запомнился мне один разговор с Иваном Михайловичем — о творческом самочувствии актера, о его наивысшем подъеме. Точнее, речь шла о том, как приходит к актеру ощущение полной свободы, полного слияния с образом и вместе с тем радостная тайная уверенность в правде, заразительности {151} и общедоступности своего сценического переживания.

Заговорили о «Братьях Карамазовых», о его Снегиреве — «Мочалке».

Я напомнил Ивану Михайловичу его короткий рассказ актерской молодежи о том, как он шел к внутреннему образу штабс-капитана Снегирева от поисков жеста, — прочитал ему эту выдержку из его беседы: «Достоевский писал о нем, что этот человек “сотрясается”, а это означало, что он должен быть болезненным и нервным. Тут надо было найти три-четыре жеста, определяющих военного, загнанного судьбой, ушибленного навеки. Широких жестов у Снегирева не может быть, у него не может быть раскидистости. Вся его характерность мне казалась в нервных тонких пальцах и в нервном блеске глаз… Жест скупой, мелкий…»

Иван Михайлович внимательно дослушал, помолчал и сказал:

— Да, в работе это так. Но когда я уже играю, — знаете, что самое дорогое и высшее? Вот когда удается осмелиться, сбросить с себя мундир характерности, остаться вдруг самим собой перед публикой… Вдруг все бросить — задачи, краски, остановиться, перестать играть: так я полон внутренне. Кажется, все могу, и слезы близко…

Он признался тогда, что это вообще приходит редко, но что чаще всего он испытывает это состояние внутреннего раскрепощения в финале четвертой картины «Царя Федора» и в «Мочалке» — особенно. И прибавил:

— И ведь что замечательно: ничего мне в эти минуты не надо делать, а оказывается, что на сцене не я, Москвин, а образ, значит, я не бездействую. Для самого сильного места в «Мочалке», перед главным «надрывом», когда Алеша предлагает мне деньги, — мне надо только смотреть на его руки, как он лезет в карман, роется, выволакивает деньги, протягивает их — только смотреть…

Слушая эти скупые слова, которые я потом постарался восстановить с возможной точностью, я понимал, что большего он и не мог бы сказать о высшей простоте и цельности своего творческого переживания, что остального не выскажешь, не определишь даже приблизительно. Остальное — это мгновенное, {152} необъяснимое и потрясающее достояние зрительного зала в редкие вечера актерского озарения, — те драгоценные секунды полного, внесознательного торжества, о которых всегда говорил Вл. И. Немирович-Данченко как о конечном смысле всей долгой, мучительной, иногда окольной работы актера, да и всего театра. В образе «Мочалки» — Снегирева у Москвина таких секунд было много, поразительно много…

Немирович-Данченко поставил «Братья Карамазовы» в 1910 году, в тот период жизни Художественного театра, когда, несмотря на значительность и даже совершенство многих его спектаклей, несмотря на расцвет его режиссерского и актерского искусства, Владимира Ивановича стала все больше и больше настораживать «несколько буржуазная успокоенность» актеров. Он искал для репертуара Художественного театра такого произведения, которое было бы способно захватить актера безраздельно, заставить его «исчерпать свою творческую силу до дна» в переживаниях общечеловеческого охвата[[3]](#footnote-4).

Тема страдания, сострадания и бунта, всегда близкая ему, становится для него в это время едва ли не основным смыслом театра, его первой задачей, философским и моральным предназначением сцены.

Не находя ей достаточно глубокого выражения в современной драматургии, Немирович-Данченко предпринимает инсценировку романа Достоевского и увлекает весь театр своей верой в его сценичность, — сценичность не поверхностную, эффектную и легко доступную актеру, но таящуюся в стихийности чувств и в силе гениальных мыслей писателя.

Жестокая и страстная человечность Достоевского, возвышающая и муки, и отчаяние, и душевный надрыв его героев, стала главным содержанием этого {153} двухвечерового спектакля. Она заливала своим светом непримиренную бунтующую мысль и «исступленную жажду жизни» Ивана Карамазова. Она выносила со дна взбаламученной и страдающей души Дмитрия его безмерную любовь и нерастраченное благородство. Она делала на мгновение величественной и просветленной жалкую фигурку «Мочалки».

Это было самым важным и дорогим для театра. И донести эту великую человечность Достоевского в театральной композиции избранных глав его романа можно было только через актера. Громадные актерские задачи, выраставшие из психологической сложности Достоевского, главенствовали в этом необычном спектакле, как ни в одном другом. Этим определился характер постановки, скупой и сосредоточенной, простой до дерзости и вместе с тем широко раздвигавшей границы привычных сценических возможностей.

Спектакль «Братья Карамазовы» недаром вошел в историю Художественного театра как едва ли не самое полное проявление его актерских сил. Каждый своим путем, Леонидов, Качалов и Москвин, захваченные Достоевским, пришли в нем к трагедийным вершинам своего творчества.

Роль Снегирева, порученная Москвину, исчерпывалась двумя картинами: «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе», — шедшими одна за другой в первой части (первый вечер) спектакля. Несмотря на большой ее текст, состоявший, как и роль Ивана Карамазова, из монологов небывалого в театре протяжения, в сюжете инсценировки она была не более как развернутым эпизодом. В сюжете инсценировки, но не в концепции спектакля, для которой человеческая драма «Мочалки» имела первостепенное значение. В творческой же биографии Москвина эта роль была событием, которое заставило вновь заговорить о его трагическом таланте, а главное — о его большой душе, способной переполняться великой жалостью к человеку и великим гневом за его искаженный, изломанный обидою облик.

Москвин воспринимал «надрывы» Снегирева вне той специфической болезненности, в которой исполнители произведений Достоевского видят иногда его особую природу, его стиль. Он ничего не {154} раскрашивал в переживаниях Снегирева и ничего не подчеркивал во внешних проявлениях его исстрадавшейся души. Отдаваясь «надрыву» Снегирева, он жил нестерпимой болью за его изувеченное человеческое достоинство.

Тогда, в спектакле, как и позднее, в концертных отрывках из «Братьев Карамазовых», он заставлял своих зрителей, позабыв о том, что они в театре, отдавшись в его власть, приникнуть к обнаженному кровоточащему страданию, к трагедии нищего, но чистого, униженного, но гордого человека, пережить ее до слез, до потрясения и не оторваться от этого страдания, пока он сам не вознаградит его и не возвысит просветленным внутренним торжеством: се человек!

Спектакля «Братья Карамазовы» я тоже не мог видеть по возрасту, как не видел я и «Села Степанчикова». Но то, что сохранил из этих спектаклей Москвин в своих концертных выступлениях, я видел, и не раз. Особенно врезалась мне в память, конечно, сцена Снегирева с Алешей на пустыре («И на чистом воздухе»).

В этом огромном, почти непрерывном монологе необыкновенного внутреннего напряжения Москвин до конца, до глубочайших тайников души раскрывал перед нами трагический образ Снегирева. Неотрывно следя за его то тоскливыми, то гневными глазами, впитывая в себя его щемящие интонации, то растерянные от подступающих к горлу слез, то исступленно-вызывающие, не в силах оторваться от его суетливых, бесприютных рук, мы воспринимали потрясающий человеческий смысл этой сцены. А смысл ее — в том, как из-под грубых покровов юродства, гаерства, привычного страха и с трудом подавляемой злобы вдруг вырастает на ваших глазах человек с раненым сердцем, пылающим любовью, неистребимо гордым, не тронутым никаким унижением.

Снегиреву надо, необходимо излить Алеше свою душу, надо, чтобы он понял и оценил его Илюшечку. Но ведь Алеша — тоже Карамазов, брат того самого человека, который на площади, всенародно, ни за что ни про что его обесчестил, который заставил его сына испытать всю горечь унижения, всю страдальческую тоску и стыд неотомщенной обиды. {155} Вот почему сцена начинается с мучительно долгой паузы. Москвину невыразимо трудно и больно начать говорить.

Он вначале цепляется за форму спокойного повествования, как будто хочет только «изложить факты». «Я вам там всего изъяснить не мог‑с, а здесь теперь сцену эту вам опишу‑с. Видите ли…» — начинает он просто и обстоятельно, сделав над собою неимоверное усилие. Но сразу, лишь только он начинает вспоминать безобразную сцену перед трактиром, как пьяный Дмитрий Карамазов выволок его за бороду на площадь, и как это увидел Илюша, и как бросился к его обидчику и стал целовать ему руку: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его», — искусственно взятый им на себя повествовательный тон уступает место бесформенному, ужасному, душному отчаянию. И эту сцену, и болезнь Илюши, и их одинокие прогулки на пустыре, и домашние подавленные надрывы — все он сейчас переживает вновь и заставляет пережить зрителей.

Он цепляется за ернические словечки, хватается за выверты и паясничанье, как бы наслаждаясь своей приниженностью и всячески выставляя ее напоказ. И вдруг появляется на его побелевших губах бесконечно тоскливая, виноватая улыбка (она всегда вызывала в памяти слова Тютчева о «божественной стыдливости страданья»), улыбка, которая пронзает вас.

В его рассказе об Илюше были моменты такой предельной, выстраданной простоты, такой огромной, горестной искренности, что казалось — вот‑вот брызнут из его глаз слезы. За эти мгновенья, за свою слабость он мстил себе сейчас же беспощадно, как будто хотел растоптать самого себя, как будто готов был броситься на молчащего Алешу, — такая в нем бушевала мучительная, беспомощная ярость.

Но главное, чем он жил в своем рассказе и ради чего рассказывал, — это гордость за сына, за человека в нем: «В маленьком существе, а великий гнев‑с… Обыкновенный мальчик, слабый сын, — тот бы смирился, отца своего застыдился, а этот один против всех восстал за отца. За отца и за истину‑с, за правду‑с».

И еще, когда он рассказывал о своих дочерях, об их молчаливом, тайном нравственном подвиге, он {156} словно становился выше ростом, и страшный, униженный мир, в котором он жил, казался нам чище и достойнее любого благополучия.

Нежность Москвина — Снегирева к Илюше такая горячая, такая страстная, что становится в его рассказе почти физически ощутимой: кажется, что он и сейчас сжимает его в объятиях, утешает и успокаивает, убаюкивает и целует.

Пытаясь ввести Алешу в свое святая святых и вместе с тем инстинктивно поглощенный судорожным исканием всяческих масок и защитных завес, он поистине застигнут врасплох предложением денег. Совсем растерявшись, вот уж именно «спеша и торопясь», как сказано у Достоевского, он хватается за неожиданно свалившееся счастье, приходя постепенно в какой-то детский безмерный восторг, уверяя и себя и Алешу, что он *может*, имеет право принять эту помощь. Потерянный человек, к которому вдруг — и так просто — вернулась вера.

Но еще один лишний Алешин шаг — и вот уже дикая боль исказила только что просиявшие глаза, вздернула бровь, свела судорожно руки. Начинается последний трагический фарс, «фокус-покус» «Мочалки», его расплата за безнадежно опоздавшие благодеяния.

Как долго еще потом звучала в ушах эта его неистовая, злая, самозабвенная, четырежды повторенная на разные лады фраза: «Вот вам ваши деньги‑с!..», когда он каблуком яростно растаптывал, втаптывал в землю Алешины ассигнации. Как врезалась в память эта действительно «неизъяснимая гордость» и чистота его преображенного облика, когда, весь выпрямившись, словно освободившись от гнета, со сверкающими, ясными глазами, он твердо и повелительно говорит Алеше: «Доложите пославшим вас, что “Мочалка” чести своей не продает‑с!» Так он и уходил от него, с гордо поднятой головой, только почему-то казалось, что все тело его свело судорогой. И вдруг останавливался, поворачивался к Алеше лицом и с отчаяньем, сквозь какое-то лающее рыданье выдавливал из себя: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»

В 1944 году в Доме актера ВТО был устроен вечер наших «стариков»: О. Л. Книппер-Чеховой, {157} В. И. Качалова и И. М. Москвина. Москвин играл «Мочалку». И сыграл он эту сцену в таком творческом самозабвении, так исступленно-горестно, так захватывающе-страстно, что, когда он кончил, никто, ни один человек в зале даже не зааплодировал, но все почему-то встали с мест. И только после этой минутной ошеломленной тишины началась неистовая овация. В зале было много наших, театральных. В артистической Ивана Михайловича загнали куда-то в угол, окружив тесным кольцом, к нему тянулись руки, кто-то плакал, кто-то его обнимал, кто-то гладил его по плечам… Помню чей-то обалделый от волнения голос: «Иван Михайлович, что же это такое было?!» И его совершенно неожиданный ответ с растерянной усмешкой, не то куда-то в сторону, не то себе самому: «А это все он натворил… Гитлер».

Размах творческих тяготений Москвина всегда меня ошеломлял. Как может актер, еще вчера потрясавший трагическим надрывом «униженного и оскорбленного» штабс-капитана Снегирева, предстать сегодня на этой же сцене во всей отталкивающей силе Фомы Опискина? Как могут уживаться в одной и той же сценической биографии трогательность «станционного смотрителя» и дикое самодурство Хлынова? Как может актер такой необыкновенной душевности, искренности, не способный создавать образ иначе, как только из самого себя, бесконечно чуждый рассчитанному искусству лицедейских трансформаций, проявлять себя с равной силой в этих крайних противоположностях?

Мне кажется, что было бы большой ошибкой воспринимать отдельно и особо созданные Москвиным сатирические образы, видя в них только новое, неожиданное проявление многогранности его актерского мастерства. В его сценической многоликости, в огромности его диапазона, сочетавшего резкость сатиры с тончайшим и острым драматическим переживанием, мне видится глубокое внутреннее единство. Вспоминая, вслед за «Мочалкой» и Самсоном Выриным, такие образы, как Пазухин, Хлынов, Фома Опискин, мы все еще находимся в пределах той самой главной внутренней темы творчества Москвина, {158} которая раскрывала многое в его мировоззрении.

Мир «униженных и оскорбленных», сочувствие и сострадание и страстное заступничество за «маленького человека» еще не исчерпывали всей активности москвинского отношения к жизни и к людям. Пережив на сцене беспредельную обиду за изуродованного обществом человека, он не мог не искать образов и красок для творческого отмщения, для яростного изничтожения обидчиков. Такова была природа его человечности и его страсти, что она толкала его от потрясающей защиты оскорбленного достоинства, гордости, права, веры к обвинению и заклеймению тех, кто уродует человека несправедливой, угнетающей властью, к творческому ниспровержению тех общественных сил, которые порождают и питают эту власть.

Охватывая в произведениях Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Островского темные стороны прошлого, всматриваясь сквозь образы их пьес в искаженные черты человека, Москвин воспитывал в себе удивительную зоркость к процессу гибельного отравления, к его истокам и к его трагическим результатам. Этим он жил потом на сцене, создавая страшные фигуры Пазухина, Опискина, Хлынова. Ему было мало самых ярких иллюстраций, самых ядовитых карикатур, самого резкого гротеска для того, что он имел сказать о них и ими. Он должен был пропустить их через самого себя, через свое потрясенное и негодующее творческое существо. Москвин впитывал в себя питающие их органические жизненные соки, он сам становился отравленным, он нагнетал в себе яд. Он призывал на помощь фантазию, смещал собственные душевные свойства, он преувеличивал, сгущал краски, менял обличья. Он отдавался хитрейшим внутренним приспособлениям. Он начинал воистину жить отталкивающими страстями, уродством злой души, чтобы всем своим страшно преображенным существом прокричать о чудовищности, о преступности корыстной и жестокой власти человека над человеком.

Сатирические создания Москвина, представляющие только другую сторону его главной, единой и целостной творческой темы, вошли в его жизнь ярчайшей и внутренне необходимой антитезой. В них {159} его комедийный талант неотделим от драматического — именно это определяет их общественную значительность и художественную неповторимость. Самые яркие из них отмечены тем «реализмом, доведенным до символа», к которому всегда, каждый по-своему, стремились Станиславский и Немирович-Данченко и который они так редко признавали достигнутым в театре. Главные жизненные черты Пазухина, Хлынова и Опискина вырастали в творчестве Москвина до таких чудовищно реалистических гипербол, становились такими монументальными и многозначительными, окутывались для каждого зрителя такими сложными живыми ассоциациями, что уже не требовали никаких дополнительных отвлеченных обобщений.

Тот, кто видел Москвина в роли Пазухина, назовет его олицетворением звериного собственничества; апофеоз самодурства, воплощенное безудержное «нашему ндраву не препятствуй!» — его Хлынов. Трудно найти в искусстве более емкое образное представление о циническом ханжестве, чем его знаменитый Фома Опискин. Каждый из них в творчестве Москвина вобрал в себя самые существенные, самые кричащие и ядовитые краски ненавистных ему явлений. В каждом из них сквозь цветистую характерность отжившего быта обнаружилось нечто живучее, не проходящее скоро, разросшееся неправомерно и грозно, требующее преодоления и изжития.

Символическая обобщенность этих образов, никак не задуманная заранее, чуждая всякой абстракции, возникала из силы его гнева, из пафоса его отрицания, конгениального сатире Салтыкова-Щедрина и раннего Достоевского. Эти сценические образы символичны в той же степени, в какой символичны для русского читателя вымышленный Островским город Калинов, где действуют герои его пьес, как Крутогорск Салтыкова-Щедрина, где разыгрываются пазухинские страсти, как некое село Степанчиково, где царит Фома Опискин. Символизм сатиры Москвина возникал из безошибочности его творческого прицела, при котором всякая найденная им жизненно верная подробность помогала направить удар в самую сердцевину общественного зла. Этот символизм исходил из его собственного «горячего {160} сердца», из его уязвленной и взыскующей человечности.

Два образа, созданные Москвиным в инсценировках произведений Достоевского, отделены друг от друга в его творческой биографии семилетним перерывом: роль Фомы Опискина в спектакле «Село Степанчиково» была им впервые сыграна 13 сентября 1917 года. Но в концертных выступлениях Москвина последних лет штабс-капитан Снегирев и Фома Опискин часто являлись рядом; Иван Михайлович любил играть отрывки из этих ролей в один вечер. Какое громадное впечатление производило на зрительный зал это поразительное превращение! Обозначенное скупыми внешними штрихами мимики, жеста и походки, оно было, по существу, сугубо внутренним, душевным и потому особенно значительным.

После потрясения от «исповеди горячего сердца» Снегирева казались невероятными не внешние отталкивающие характерные черты «российского Тартюфа» — Фомы Опискина, вдруг искажавшие то самое лицо, которое мы только что видели заплаканным, просветленным и неимоверно гордым, — поражала возможность внутреннего перехода от беспредельного сострадания к такой же беспредельной бичующей ненависти.

Фома Опискин Москвина был прежде всего изощренным палачом, маленьким и злобным истязателем, который мстил за свою ничтожность всем, кто так или иначе попадал в орбиту его влияния.

Рассказывая театральной молодежи о том, как он работал над образом Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского, Иван Михайлович вспоминал: «Я начинал сосредоточиваться, искал в себе свежие чувства и, почувствовав, что во мне тоже живет “маленький мерзавец”, я старался довести это чувство до большой степени, усложнить его, и благодаря этому передо мной начал вырисовываться цельный образ… Фома Опискин — человек, который закусил удила и несется без удержу…»

Актер был равен автору в тонкости приспособлений, которыми Фома Опискин тешил свое уязвленное самолюбие бывшего шута и вечного приживала, изобретая для окружающих моральные пытки. Москвин {161} в этом спектакле стал воплощенной манией величия взбесившегося хама. Но это была мания, не сосредоточенная в себе, какой она бывает иногда у психически больных, а как бы сознательно раздутая, активная, опасная, разрушительно-злобная, дьявольски капризная и навязчивая.

Неудачник и завистник в заветной области науки и литературы, каким его рисует Достоевский, Фома Опискин Москвина был зато великолепным актером. Свой главный спектакль он и разыгрывал в знаменитой сцене с полковником Ростаневым (превосходным партнером Москвина в этой сцене был В. Л. Ершов).

Сцена начинается с того, что добрейший, рабски преданный Фоме, всегда безропотный полковник Ростанев, владелец села Степанчикова, не выдержав наглости своего распоясавшегося «друга», решает наконец расстаться с ним и предлагает ему деньги, с тем чтобы тот зажил самостоятельно, отдавшись своим любимым «литературным» занятиям.

Во время этого монолога полковника лицо Фомы — Москвина выдавало в скупой и незабываемой мимике напряженную работу его подлой мысли. Левый его глаз почти совсем закрыт, зато правый то бешено бегает, то судорожно застывает, вперяясь куда-то в пространство, прямо перед собой. Мускулы лица дрожат от напряжения и вот‑вот выдадут его испуг. По временам он облизывает пересохшие губы и беспокойно ерзает в своем кресле. Но вот приоткрылся и злобно сверкнул и другой глаз: Фома, очевидно, на что-то решился. Успокоился. Спокойно, очень тихо спрашивает, как бы очнувшись: «Деньги? Где же они, где эти деньги?» Берет их у полковника, выдерживает великолепно рассчитанную паузу — и представление начинается. Разбросав и растоптав «эти миллионы», неторопливо, со смаком и нажимом заправского провинциального трагика, насладившись растерянностью полковника и его мгновенным раскаянием при виде такого благородства, Фома садится на своего конька — красноречие. Тут Москвин проявляет мастерство поистине тончайшее. Своеобразный ритм этого витиеватого словоблудия, в котором Достоевский пародийно использует все богатство изощренной риторики, как будто дает Фоме ощущение своей непобедимой силы. Он купается {162} в ней. Он обволакивает какой-то змеиной цепкой интонацией все эти риторические вопросы и восклицания, повторы и гиперболы, метафоры и сравнения, отступления и параллели. Как бы поднося эти затейливые словесные постройки к самому носу собеседника, он нагнетает интонации, смакует их, пыжится и раздувается, — жаба! Ни на одну секунду он не выпускает растерянного полковника из-под гипноза этого безудержного словесного потока. Завравшись и споткнувшись в середине какого-то нелепейшего сравнения, он моментально изображает якобы намеренное обнажение приема и, еще сильнее распаляясь, несется дальше. Когда полковник пытается сам воспользоваться «высоким слогом», чтобы хоть как-нибудь защититься от его напора («Но, Фома, ведь это уже было, так сказать, высшее посягновение, Фома!» — лепечет несчастный Ростанев, обливаясь потом), он впадает в настоящее бешенство. Шипя и брызгая слюной, задыхаясь, срываясь на визг, он спешит воспользоваться своим преимуществом и заставить его сейчас же, не сходя с места, исполнить самую дикую свою прихоть. С гнусавой монотонной настойчивостью он диктует полковнику ту позорную галиматью, которую тот должен за ним повторить, чтобы усладить его душу, дважды назвав своего мучителя «ваше превосходительство». На его расплывшемся в злобной улыбке лице — полное блаженство. Теперь он доволен, упоен унижением своего благодетеля, теперь он успокоился, он сыт. Уже не злорадством, а елейным смирением полны его заключительные сентенции. Фома произносит их каким-то церковным распевом, с торжественным и широким жестом. Он и сам почти умилен, заливая своего вновь послушного раба липкой патокой фарисейской проповеди. Этой елейно-гнусавой нотой в финале сцены как будто разряжалось ее предшествующее напряжение. Но что-то совсем не смешное, а жуткое и опасное слышалось в ней у Опискина — Москвина.

Я хочу закончить рассказ об Иване Михайловиче Москвине в его ролях так же, как я это сделал еще при его жизни. Пусть эти страницы так и останутся почти рецензией на его последнее незабываемое {163} создание на сцене МХАТ. Только сначала маленькое предисловие.

«Последнюю жертву» Островского начали репетировать еще в Саратове, в эвакуации. Режиссером была Е. С. Телешева, художественным руководителем постановки — Н. П. Хмелев. Потом, по возвращении в Москву, эту работу довольно надолго отодвинули репетиции других спектаклей, выпуск которых представлялся руководству театра более срочным, — это были «Русские люди» К. Симонова, «Пушкин» М. Булгакова, возобновление на московской сцене уже показанной в Саратове премьеры «Кремлевских курантов» Н. Погодина. Когда театр вернулся к «Последней жертве» и Е. С. Телешева показала в середине апреля 1943 года два с половиной акта Владимиру Ивановичу, они были еще очень «сырыми», как говорят в театре.

А Москвин в роли Фрола Федулыча Прибыткова, казалось, еще менее был готов к переходу на сцену из репетиционного фойе, чем его партнеры. Владимир Иванович недаром заметил на просмотре, что он пока еще не углубился в образ. Да он и сам был недоволен собой. Эта роль долго у него «не шла» и впоследствии. У меня в дневнике есть такая запись от 22 апреля 1944 года: «Вечером разговор с И. М. Москвиным в театре: “Работаю я плохо, потому что на душе у меня…”»

Он в это время был в тяжелейшем душевном состоянии, трагически переживая разрыв с А. К. Тарасовой, которая в течение десяти лет была его женой. Иван Михайлович любил ее безумно, самозабвенно. Он так и не оправился от удара, который она нанесла ему своим уходом.

Репетиции «Последней жертвы» теперь вел Н. П. Хмелев. Е. С. Телешева и Г. Г. Конский оставались его деятельными помощниками в этой первой его постановке в МХАТ (если не считать не столь уж значительного его участия в коллективной режиссуре «Фронта» А. Корнейчука, спектакля, в котором Москвин играл Ивана Горлова). Контакт Ивана Михайловича с Хмелевым на этот раз налаживался нелегко, с перебоями. Но в конце концов Хмелеву, который вкладывал в эту постановку всего себя, весь свой неуемный пламенный темперамент, вместе с тем проявляя в работе с актерами, а с {164} Москвиным особенно, необычайный такт, бережность и душевную чуткость, удалось добиться решающего перелома.

На генеральных репетициях и на премьере «Последняя жертва» прошла с огромным успехом. Замечательно играла Тарасова. Она внесла в образ Юлии какую-то певучую пленительную женственность, одухотворенную настоящей большой любовью. Красива она была в этой роли поразительно, как ни привыкли все мы видеть ее на сцене красивой. Глубоким драматизмом были насыщены центральные сцены во втором и в четвертом актах. А вместе с тем была в ее Юлии ощутима еще и какая-то тончайшая характерность — в речи, в манере, в пластике, в едва уловимых акцентах артистического мастерства Тарасовой, нечто от быта московского купеческого особняка, от привычки к денежным интересам, как будто незаметно въевшейся в натуру. И в этом тоже она была настоящей Тугиной Островского. Но как бы над всем этим, над правдой быта, над характерностью и даже над самим драматизмом бывало в игре Тарасовой в какие-то моменты спектакля еще что-то, не поддающееся определению; может быть, близкое к тому, что Немирович-Данченко называл поэзией театра, «секундами, ради которых в театре — все остальное». Недаром Качалов после генеральной репетиции не пошел, а, как пишет в своих воспоминаниях Н. Н. Литовцева, «побежал за кулисы» ее поздравлять — он умел ценить такие актерские победы. Помню еще, как на премьере, в последнем антракте, меня схватил за руку А. Н. Толстой, со слезами на глазах, весь красный от волнения: «Вы ведь пойдете за кулисы, так вот скажите ей, скажите от нас от всех, от всего зала, что она — наша Ермолова!..» Хорошо играли в этом спектакле и Шевченко, и Топорков, и Станицын, и Лабзина, и Прудкин. А Иван Михайлович даже и на премьере все еще казался мне, да и не мне одному, каким-то скованным, словно еще не до конца нашедшим себя в образе Прибыткова. Но для того, чтобы прийти к полной свободе творческого самочувствия в новом спектакле, ему теперь уже понадобилось, как оказалось, совсем не много времени. О том, как это произошло, пусть теперь и расскажет моя тогдашняя «рецензия».

{165} Образ Флора Федулыча Прибыткова в «Последней жертве» Островского — последнее истинное создание Москвина. Уже несколько лет он не играл новых крупных ролей в русском классическом репертуаре, и потому особенно радостно было увидеть его вновь во всей силе таланта, услышать «во весь голос».

Роль Флора Федулыча построена Островским своеобразно в общей композиции пьесы. Это, как известно, одно из главных действующих лиц, ему дано решение судьбы остальных героев пьесы, через него до нас доходит многое в глубинной идее произведения. А композиционно роль сделана так, что ее основное психологическое содержание заключено в первых двух актах, а дальше автор как бы отводит ее на задний план, иногда надолго выключая ее из главной линии действия. И только финальный выход Флора Федулыча, покойно и уверенно торжествующего свою победу, вновь возвращает роли всю ее первостепенную значительность.

Но и при такой композиции актер имеет полную возможность, взяв яркую характерность и хорошо владея словом Островского, сильно выдвинуть ее в интриге пьесы и создать колоритную бытовую фигуру.

Москвин этим не удовольствовался. Он занял в спектакле значительно большее место. Он так страстно воспринял драматургический материал первой половины пьесы, так глубоко в него погрузился, так много из него почерпнул для создания большого эпического образа, что каждое, даже краткое его появление в дальнейшем уже приковывало к себе внимание.

И вряд ли кому-нибудь приходит в голову мысль о сценической невыгодности роли, идущей на спад, глядя на Москвина в третьем, четвертом и пятом актах «Последней жертвы».

Он миновал трудности композиционные потому, что преодолел иные, более глубокие препятствия в создании живого, сложного характера, неповторимого и в то же время поразительно типического для целой эпохи, для целого уклада жизни. Таким именно и сделал Москвин своего Флора Федулыча, по праву поставив его рядом с героиней пьесы Юлией Тугиной в центр спектакля.

{166} Этот образ кажется неожиданным и новым в его творческой галерее, хотя черты богатого московского купца были хорошо знакомы ему по жизненному опыту и близки его актерской палитре. Как уже сказано, сценическая жизнь Москвина складывалась в ярчайших контрастах, отражавших русскую действительность разных эпох и разного быта. Одним полюсом его творчества была предельная обиженность жизнью, другим — стихийное упоение жестокой самодурской властью. Он умел резко и страстно защищать своих «униженных и оскорбленных» и находить яростные сатирические краски, обвиняя оскорбителей.

В образе Флора Федулыча Прибыткова он, вероятно, ощутил иную, новую для себя и очень сложную природу «отрицательности» — сложность, существующую в самом мировоззрении Островского с его эпическим, порою благодушным спокойствием, но и с глубокой горечью, с его объективизмом, но и с беспощадной жесткостью, с его приятием и с его приговором.

Ведь в образе Флора Федулыча, крупного хищника с мертвой хваткой, всю жизнь копящего кем-то горько оплаканные рубли и великолепно знающего цену этих слез, актеру дано, рядом с убийственной характеристикой, полное право на обнаружение внезапно раскрывшейся человечности — большой любви, настоящего преклонения. Здесь хищник не притворяется, когда выходит утешителем и защитником женщины с разбитым сердцем, хоть оно и разбито по его же собственной непреклонной воле. Он очень сложен, этот путь от купеческого «капрыза», погнавшего Флора Федулыча за новой красивой содержанкой, до охватившей его последней и страстной любви.

Москвин принял эту сложность, отказавшись от поверхностных подчеркиваний и от скороспелого уничтожающего суда. Его осуждение Флора Федулыча, так же как у Островского, глубже, мудрее, шире. Он не торопится.

Флор Федулыч в изображении Москвина — характерная колоритная фигура, и отмечена она очень яркими красками определенной эпохи и определенного круга. Но, как и во всех лучших созданиях Москвина, характерность эту не оторвать от {167} самого глубокого существа его индивидуальности, она не исчерпывается внешними чертами, какими бы счастливыми находками ни блистал рисунок роли, как бы тщательно он ни был продуман. Потому так поразительно естественно все поведение, и речь, и повадки Флора Федулыча в исполнении Москвина, что мы снова присутствуем при полной отдаче образу душевных сил артиста, что перед нами снова щепкинское «влезание в кожу действующего лица» — вечное чудо нового рождения в новой роли большого актера-реалиста.

Это москвинская гамма чувств, от чуть заметного едкого иронического смешка до открытого гнева, до пафоса, это москвинская страсть, москвинская поступь. И вместе с тем, это живой и типический персонаж Островского, за которым теснятся подобные же образы русского купечества 70‑х годов, знакомые нам и по «Бесприданнице», и по другим произведениям более поздних писателей, и по жанровым картинам русских художников: «эмансипированный» торговый человек на взлете, московский бизнесмен, давно уже презревший окладистую бороду и смазные сапоги, аплодирующий в театре Патти, а в загородном саду — креолке Кадудже, читающий «Русские ведомости» в свободное от лабаза и биржи время.

Играет Москвин, и перед нами не характерное изображение, а сам, своей собственной персоной Флор Федулыч Прибытков, чудом пришедший из той далекой эпохи и поселившийся в своем роскошно-безвкусном холодном особняке с гобеленовой мебелью, позолотой и фикусами, где в чинном порядке развешаны на стенах марины в дорогих тяжелых рамах, куда придет к нему трепещущая от стыда Юлия со своей бесполезной «последней жертвой»…

После того как Глафира Фирсовна так ядовито и смачно предуведомила Юлию о предстоящем визите ее богатого родственника, который-де хоть и стар, но еще предается «молодым капризам» и теперь, пристроивши замуж очередную сиротку-красавицу, собирается заняться ею, Юлией, — зрителю кажутся неожиданными внешность и манеры Флора Федулыча при его первом появлении. Он так благообразен, солиден, скромен, по-стариковски {168} элегантен. Черный длинный сюртук. Кольца на руках. Белоснежные крахмальные манжеты. Перчатки — лайковые, очевидно. Седина поблескивает бриллиантином. У него привольная, широкая походка. В каждом движении — такое же благообразие и, вместе с тем, какая-то свобода и широта, какая-то подобранная, не распущенная, прямо-таки барская самоуверенность. Уверенность во всей манере держаться, ненавязчивый, легкий апломб преуспевающего капиталиста, замоскворецкого европейца. Его первые приветственные фразы, с улыбкой обращенные к Юлии, — причем улыбка ничуть не освещает это тяжелое лицо, — звучат отрывисто-благожелательно. В них увесисто выделяются почтительно-привычные «словоерсы»: «Да‑с, давненько!», «К лучшему‑с», «Дюшессы нынче не дороги‑с».

Произнося эти фразы с улыбкой, он откровенно, беззастенчиво рассматривает Юлию, любуясь ее красотой. Он ценит свои слова, и каждое из них весомо, как ни легко он переходит от одной светской темы, приличной для визита, к другой. Отпустивши шуточку, смеется сам первый, не дожидаясь эффекта, — слишком уверен в себе. И все это — на полном покое. Однако, когда Флор Федулыч переходит к делу, сквозь этот покой прорываются страстные огоньки. Они загораются у него в глазах, когда он говорит: «При вашей красоте…» — или потом: «А наше дело — вас беречь и лелеять». За элегантной любезностью чувствуется твердость намерений. И что-то уже похожее на поединок чудится в этом внешне спокойном диалоге.

Старый делец с громадным жизненным опытом, все знающий, а главное, знающий цену деньгам, пришел в этот дом с дальним прицелом. Он иногда говорит с Юлией почти как с ребенком. Его интонации звучат ласково, но где-то за ними прячется хватка сильного, матерого зверя. Свое предложение, достаточно подготовленное предшествующим разговором, он делает с удивительной прямотой, серьезностью и почтительностью. И когда Юлия решительно отказывается принять его «родственную» опеку, он хоть и удивлен, но нисколько не растерян. Его отступление — отступление делового человека, а не фиаско влюбленного старика, попавшего в неловкое положение и резко отвергнутого. «Это дело другого {169} рода‑с», — говорит Флор Федулыч, чуть растягивая слова, когда узнает, что Юлия выходит замуж. Он явно не верит в ее благополучие, он учуял по-своему, что эта женщина с простым и любящим сердцем, так покойно и гордо отстраняющая его услуги, опыт, охрану, стоит на краю пропасти, что ее могут безнаказанно обмануть, обобрать, если не обманули и не обобрали уже. Кажется, что он почти жалеет ее, во всяком случае сильно заинтересован ее судьбой.

И тотчас же опять переходит на светский тон, широко и свободно, как ни в чем не бывало, просит «не забывать‑с!», «откушать как-нибудь»; потом, на уходе, бросает фразу о Росси (точно так, издалека приступая в начале сцены к цели своего визита, он говорил о дюшессах) — и уходит. Что-то вроде «поживем — увидим!» почудится вам, когда вы вместе с Юлией взглядом проводите его к двери.

А у себя дома, в обстановке привычной, благоприобретенной, раз навсегда устроенной солидной купеческой роскоши, когда он курит сигару, сидя в кресле с газетой в руках, Флор Федулыч кажется еще спокойнее, еще увереннее, глыбистее. Об это спокойствие как будто разбиваются волны бабьего Глафириного злопыхательства, ее упоение сплетней. Но вглядитесь пристальнее, и вы заметите, какой горячий интерес к судьбе Юлии, к судьбе своего любовного предприятия прячет Флор Федулыч за газетой, которую он продолжает почитывать во время доклада своей доверенной помощницы. И сколько деловой энергии в этих коротких его вставках: «Значит, надо подождать‑с»; «Что же мы можем предпринять?..» В эти минуты так легко представить себе, как, должно быть, умно он маневрирует на бирже, чтобы потом, в нужный момент сказать свое последнее, решающее слово.

Полный покой. Каждое слово — в берковец весом. Слушает себя с удовольствием, когда, похаживая по гостиной с сигарой в руке, он с едким блеском характеризует беспутного своего племянника Лавра Мироныча. Саркастические фразы ритмично и ловко ложатся одна на другую; в конце каждой из них, после чуть заметной оттяжки, паузы — уничтожающая ироническая точка. По отношению к Глафире, верно служащей свою гнусную службу — {170} иной оттенок иронии: тут не раздражение, а скрытая гадливость. В обращениях к заждавшейся замужества двоюродной внучке Ирине та же ирония окрашена скукой пополам с презрением: кажется, что это написано на его гладко выбритой щеке, которую он ей подставляет для родственного поцелуя. И всех их он знает насквозь, великолепно видит их планы, иногда позволяя себе показать это совершенно открыто, с прорвавшейся злобой, как в разговоре с Лавром Миронычем по поводу слухов о щедром приданом, которое он будто бы дает за Ириной Лавровной.

И снова непроницаемый покой. Но не равнодушие, ни на одну секунду. Нет, Флор Федулыч решился играть, и играть крупно: ему надо убрать во что бы то ни стало со своего пути Дульчина, хотя бы ценой шантажа заставить его бросить Юлию, благо подвернулась эта дурацкая Иринина страсть. Узел завязан, и вот Флор Федулыч доволен. Куда девалась его невозмутимость — он смеется, хохочет от радости, оставшись наедине с Глафирой. Правда, все это грязно, и нельзя, чтобы оказалась замаранной его репутация, но раз другие берутся лгать за него — что ж, он им «лгать запретить не может». И полное удовольствие звучит в его строгом наказе Глафире: «Я, во всяком случае, в стороне‑с».

Так, в третьем акте, когда его игра стала нешуточной и интрига завертелась вовсю, он степенной, размеренной походкой проходит по саду купеческого клуба, в стороне от грязи, никем не заподозренный, самоуверенно-презрительный. И разнюхивающий делец Салай — перед ним жалкий щенок, которого легко поставить на место. В этом ресторанном саду, где под звуки духового оркестра, при тусклом свете разноцветных фонариков, среди бегающих половых и солидно прогуливающихся купеческих семейств совершаются темные дела, где играют краплеными картами, покупают и продают женщин под видом солидного брака, где пьют и внимательно следят друг за другом, где мгновенно гомерически вырастает сплетня, — Флор Федулыч полон достоинства в своем неспешном проходе сквозь безобразие этого гнусного мирка, в котором ему отведено особое, почетное место.

{171} Но теперь вернемся назад, к первой кульминации пьесы.

В гостиной Прибыткова негаданно-нежданно появляется Юлия. Разумеется, он удивлен этим посещением, но и виду не подает, просто — широко, безоблачно радушен. Но как только Юлия подчеркнуто-непринужденно заговорила о продаже своего дома, он сразу насторожился. Слушает ее внимательно и сухо. В его совете обратиться к ростовщикам есть даже что-то резкое, неприятное, но он это сейчас же снимает, прячет за ни к чему не обязывающим радушием хозяина. Неумелое и робкое натянутое кокетство Юлии его не трогает, оно разбивается, как об стену, об его нарочито-монотонные, подчеркнуто-холодные, нудные реплики: «Душевно бы рад‑с; денег нет, нуждаюсь, занимаю сам. Смею вас заверить!»

Когда Юлия попробовала было все тем же неестественным, взвинченным кокетливым тоном «приказать» ему, — тут Флор Федулыч совсем уже овладевает собой, он смеется недобрым, каким-то железным смехом, он не скрывает иронии, он делает купеческое «ассаже», он, резко встав с места, отходит от нее, кончая разговор.

Но внутренние нити, связывающие сейчас этих двух людей мучительной и безобразной связью зависимости, на этом не обрываются. Юлия доходит до крайности, до последней степени унижения, когда подходит, как будто плывет, к его креслу и, чуть поколебавшись, усилием воли заставляет себя обнять его. А он как будто ждал этого, ждал напряженно, не в силах поверить, и вот теперь, оттолкнув ее, резко встав с кресла, поправив галстук, остановился перед ней с грубой решительностью, заговорил гневно и жестко. Он не хочет быть в дураках. Он неумолимо требует отчета в растраченных деньгах покойного ее мужа. Он нарочито резко бросает слова о любовнике, который «долго не идет».

И вот она — его философия рубля, философия страстная, глубоко убежденная, оправданная всей его жизнью. Тут и злоба, и сарказм, и сильнейший душевный протест; он забылся, он даже грубо перебивает Юлию, хоть и спохватывается потом, стараясь стать светским, радушным. И снова, в ответ на ее мольбу, тяжелыми, пудовыми камнями катятся {172} его: «Нет‑с!», «Не верю‑с…», «Не верю‑с…», «Ничему я не верю‑с…»

Только чувством правды и смелостью большого художника можно объяснить то, что происходит с Москвиным — Прибытковым в следующие минуты. В этот холодный дом вдруг словно прорвалась какая-то всесильная волна и захватила его врасплох. Когда Юлия в отчаянии упала перед ним на колени, зарыдала, протянула к нему руки: «Не погубите меня!» — и ради кого же? — ради человека, которого он только что разоблачил перед ней совершенно, показал жалким ничтожеством, растоптал, но которого она все-таки, несмотря ни на что, так беззаветно, так жертвенно любит, — Флор Федулыч в одно мгновение испытал то, чего не испытывал никогда в жизни, узнал никогда еще не изведанное. Этот самозабвенный женский порыв, великая жертва любимому человеку возносит ее в его глазах на какую-то недосягаемую высоту. Он потрясен. Он смотрит на нее так, словно огромная, незнакомая, чистая сторона жизни, в существование которой он вряд ли когда-нибудь верил, вдруг открылась перед ним воочию. Вы смотрите на Москвина — Прибыткова и не можете не чувствовать, какой важный для всей его жизни перелом совершается в нем в эту минуту, какая для него это великая минута, какое очищающее новое знание. Он весь, всем телом задрожал от ее слез, от ее отчаянного порыва, у него затряслись губы, он поднимает ее и рукой заслоняется от ее угроз: только не проклятье! И сокрушается искренно, горько, морщится, как от боли: «Шесть тысяч‑с? И из такой малости вы себя унижаете?..»

А после ее поцелуя, от которого он растерялся окончательно, совсем растерялся — от неожиданности, от умиления, от благодарности, мы впервые видим на его лице настоящую, бесконечно счастливую, умиленную улыбку: это улыбка любви и преклонения. Ее не спрячешь за суетливостью провожающего гостью хозяина, за купеческими поклонами и напряженной скороговоркой.

И потом, по ее уходе, он так и не может скрыть заливающую его радость. Он как-то весь просветлел, стал легким и ясным. Глаза сверкают, ирония беззлобна, в руке весело хрустит новенькая ассигнация — {173} подарок Ирине Лавровне. И не оценка, а какое-то недоумение перед тем, что только что с ним было, звучит в его a parte, когда Ирина целует его в щеку: «Не то… разница большая… *тот* поцелуй дорогого стоит».

А между тем интрига вокруг Дульчина развивается своим чередом, и Флор Федулыч неуклонно идет к своей цели — теперь уже воистину цели его жизни. Предстоит неизбежная трагическая развязка. Теперь, когда он вновь входит в дом Юлии, все силы его души направлены на то, чтобы утешить, поддержать ее в момент ужасного открытия. Самое искреннее сочувствие в его глазах, когда она бросается ему навстречу, протягивая злополучный пригласительный билет на свадьбу Дульчина с Ириной.

Но скрыто где-то в его склоненной позе, в проникновенных интонациях его увещеваний — «Успокойтесь, успокойтесь!..», «Пренебречь его следует, пренебречь!» — самое настоящее, блаженное торжество победителя.

Это впечатление становится особенно явственным в последнем выходе Москвина, в финале спектакля. Игра сыграна. За Флором Федулычем по праву последнее слово, и сама Юлия позвала его, чтобы он сказал его ошеломленному Дульчину, и он говорит его веско, спокойно, с убийственным сарказмом. Но право это — страшное право, и предопределено оно противоестественным укладом жизни, превращающим финал драмы обманутой и брошенной Юлии в начало неизбывной трагедии, которая ее ждет в тихой пристани прибытковского дома. Другого итога спектакля не допускает прежде всего образ Флора Федулыча Прибыткова, хоть он так и остался не «разоблаченным» в сценическом создании Москвина.

О том, каким был Москвин в жизни, я могу вспоминать только отрывочно, только наплывами видений, в свете отдельных незабываемых впечатлений, то есть только подступами к его духовной сущности. Сольется ли все это в нечто цельное с его сценическими образами, я не знаю. (Странное, кстати сказать, это понятие: актер — в жизни, поэт — в жизни, вообще художник в жизни. Как {174} будто творчество — что-то особое, отдельное, и не в нем средоточие и смысл его жизни. Но все мы к этому понятию давно привыкли, и каждому заранее ясно, о чем здесь может идти речь. Применительно к актеру, может быть, вернее было бы определение — вне сцены; но оно неуклюже, да и все равно осталось бы условным.)

Я не могу говорить о каждодневной, «текущей» жизни Ивана Михайловича хотя бы потому, что, встречаясь с ним довольно часто, особенно в последние годы, я не принадлежал к его близкому окружению. Приближал он меня к себе только изредка. Только несколько раз в жизни я услыхал от него неслучайное «ты» вместо «вы» (так однажды, не помню, по какому поводу, я услышал от него нечто с тех пор навсегда для меня драгоценное: «ты — наш, коренной мхатовский…»). Но тянуло меня к нему всегда. И открывался он мне всегда по-новому, даже издали.

Иван Михайлович в жизни, то есть днем в театре, вечером — тоже в театре, но за кулисами, так же, как и у себя дома, в гостях, на отдыхе, по-моему, только казался таким крепким, спокойным, мягко ироничным, с хитроватым прищуром и юмористическим словцом, к месту сказанным, каким его многие воспринимали. На самом деле он был гораздо нервнее, гораздо неустойчивее и беспокойнее, чем это казалось. И сказывалось это вовсе не только в тех бурных вспышках и переходах из одного настроения в другое, которые все в театре за ним знали и которых побаивались. Это проявлялось и на репетициях, в его неожиданных, порой трудноуловимых переходах от нетворческого самочувствия к творческому.

Я видел его на репетициях сцены в «Корчме на Литовской границе» из «Бориса Годунова», «Последней жертвы», «Фронта» Корнейчука, а также на нескольких репетициях его творческого вечера в МХАТ. Удивительно точно запечатлел его поведение на репетиции много с ним работавший режиссер В. Г. Сахновский в своей прекрасной статье о нем, непревзойденной по глубине постижения. Я тоже видел у Ивана Михайловича эту его отъединенность от других актеров в репетиционном фойе, о которой пишет Василий Григорьевич, этот {175} как будто отсутствующий, но странно сосредоточенный взгляд, это беспрерывное курение где-нибудь у окна в уголку на диване, и это внезапное подсаживание к партнеру, чтобы попытаться тут же, как бы с ходу, негромко, но из глаз в глаза начать с ним свой, теперь уже назревший, внутренне необходимый ему разговор, свое с ним общение.

И то, что не «плавными ритмическими кругами, волнами и петлями, а нервными, процарапанными, резкими или чуть касающимися и затушеванными рывками, черточками, точками… движет Москвин действие роли» — это тоже схвачено Сахновским с необыкновенной зоркостью и точностью[[4]](#footnote-5). Василий Григорьевич относит все это к уже готовым сценическим образам Москвина, но из контекста его статьи ясно, что он мог бы сказать то же самое и о процессе его репетиций, который был ему знаком, конечно, в сто раз лучше, чем мне.

Когда Иван Михайлович бывал, что называется, не в форме, нездоров, чем-нибудь расстроен или просто не готов к репетиции, он мог показаться до странности непохожим на самого себя. Откуда ни возьмись, вдруг начинался какой-то поток наигрыша, целый каскад давно и совсем по другому поводу использованных или им же самим давно отброшенных приемов и приемчиков, красок и фортелей. Монотонные голосовые «басы» как будто нарочно перекрывали тогда ход к истокам искренности, к чувству правды. Бывало, что Иван Михайлович сам спохватывался, и ему тут же удавалось каким-то рывком перевести себя внутренне на другие рельсы. В такие минуты казалось, что он готов вырвать из себя свои «москвинские штампы» чуть ли не с мясом, с корнем, вроде того, как он в исступлении рвал свою проклятую старообрядческую бороду, играя Прокофия Пазухина.

Но бывало и так, что он увлекался своей сомнительной находкой и готов был на ней настаивать, всячески ее защищать, как это было, например, на моих глазах, когда он репетировал Варлаама в «Корчме». Вырвав из рук Григория царский указ с описанием примет сбежавшего из монастыря {176} монаха и с растяжкой читая его вслух, Иван Михайлович, бывало, устраивал целый спектакль из одной только фразы: «На щеке бородавка». Он ее смаковал. Он с наигранным недоумением и ужасом произносил: «На щеке борода…», — после чего делал огромную паузу, уснащая ее самой разнообразной мимикой и жестикуляцией, ощупывая собственную воображаемую бороду и т. п., а потом, как бы спохватившись, вдруг опять подносил указ к самому своему носу и наконец с торжеством выпаливал прямо в лицо партнеру окончание якобы огорошившего его слова: «вка!!! Бо‑ро‑да‑вка!!» Это было ужасно.

Но однажды довелось мне увидеть и нечто совершенно противоположное.

Иван Михайлович как-то позвал меня вечером к себе домой. Он был нездоров и лежал на кровати в пижаме. Больше никого в доме не было — он сам открыл мне дверь. Было у него для меня какое-то задание, что-то я должен был тут же написать, а потом показать ему, чтобы перепечатать на машинке уже в театре. Он усадил меня за стол, сказав: «А я пока тоже поработаю, вы на меня не обращайте внимания».

Но ведь я не мог не обращать на него внимания и ни на чем другом сосредоточиться не мог. Я уже не помню, что вышло в тот вечер из моего писания и состоялось ли оно вообще или я чем-то отговорился, чтобы его отложить. Помню только, как, лежа прямо передо мной, лицом ко мне на своей большой кровати с высоким изголовьем, Иван Михайлович взял с тумбочки какие-то сшитые в тетрадь листы и стал их читать полушепотом. Я сразу понял, что это его роль — Прибытков из «Последней жертвы». Какие-то отдельные слова до меня долетали. Поразило меня то, что он по нескольку раз читал одну и ту же страницу, или даже одно только место на этой странице, или одну фразу, как бы по-разному ее для себя поворачивая. Сначала я было подумал, что он учит текст, но вскоре понял, что нет, это что-то другое. Иногда он откладывал тетрадку в сторону и лежал молча, глядя прямо перед собой, но явно мимо меня. Потом снова брал ее в руки и что-то шептал. А какую-то фразу вдруг произнес явственно, громко, сжав в кулак руку над головой, но {177} тут же спохватился, и я поймал на себе его взгляд. Впрочем, кажется, мое присутствие его мало стесняло.

Возвращаясь домой, я думал о том, что вот наконец-то я увидел по-настоящему, как актер работает над ролью, да еще не на обычной репетиции, а дома, наедине с самим собой, да еще не кто-нибудь, а Москвин, и кому еще довелось видеть подобное?.. Когда же потом, через несколько лет, я прочитал статью Сахновского, мне стало еще яснее, при чем я тогда присутствовал в спальне Ивана Михайловича. Там между прочим говорится: «Следя за Москвиным, вы слышите сначала чуть-чуть, едва раздавшийся оттенок, след той мелодии, того тона, в котором построена его роль. Или даже вы еще не слышите, но видите по его лицу и фигуре, что для него где-то, очевидно, в нем самом скользнуло чуть ли не в полной тишине своеобразное звучание той реплики, которую он сказал бы или вот сейчас скажет. И потом, уже гораздо позже, *из всего существа своего* он начинает практически лепить все действие»[[5]](#footnote-6). Сказать о творческом таинстве, о сокровенном акте творчества актера более осторожно, бережно и вместе с тем более проникновенно, чем это в данном случае сделал В. Г. Сахновский, я бы не мог.

В той же статье, рассказывая, как протекает у Москвина его работа над ролью, В. Г. Сахновский лаконично свидетельствует: «Иногда он говорит о некоторых книгах, картинах, о музыке». Это тоже точно: именно иногда и именно только о некоторых. Когда речь заходила о писателях, о книгах, Иван Михайлович бывал немногословен. Он вообще не любил пространно говорить о том, что так или иначе входило в его внутренний мир, будь то книга, картина или музыка, он был в этом смысле очень замкнут. Как будто ненароком, по случайному поводу, он, впрочем, мог заговорить и об этом, иной раз горячо и взволнованно. И тогда вдруг обнаруживалось, как он любит и как он знает Пушкина, как хорошо помнит и «Русалку», и «Бориса Годунова», и «Евгения Онегина», и прозу, и сказки, и лирику {178} (мне запомнилась фраза, однажды вырвавшаяся у него с какой-то тайной завистью, смешанной с восхищением: «Как Вася Качалов читает стихи Пушкина — заслушаешься, музыка!»). А в другой раз, по другому поводу, он мог вдруг заговорить о Толстом, о том, например, любил или не любил Толстой «по-настоящему» людей, или о том, как удивительно он «все знал и обо всем мог писать», «слышал, как трава растет и как земля дышит». Или о толстовской гениальности в рассказе лошади в «Холстомере», в описании родов Кити. И по тому, как он об этом говорил, было видно, что все это для него не воспоминание о когда-то прочитанном, а живое, близкое, волнующее его и сейчас. Он, может быть, не помнил многого у Толстого, у Достоевского, даже у Чехова; может быть, и даже наверное, многого просто не успел прочесть по разным причинам. Но способность к постижению большого писателя в чем-то самом главном, самом существенном и неповторимом была у него удивительная. Да разве он не доказывал этого на сцене? Еще как, и чуть ли не каждый раз по-новому.

Помню, как еще в очень юные мои годы он однажды поразил меня своим чтением Горького, отрывков из «Дела Артамоновых», в то время только недавно изданного. Это было на каком-то горьковском вечере в студенческой аудитории Московского университета. Сначала шли выступления профессоров. Много говорилось о стиле Горького, и все очень скучно. Потом читал Лужский (не помню даже, к своему стыду, что именно). Москвин читал не наизусть, по книге. Но вот у него стиль Горького казался осязаемым, выпуклым — в каждом образе, который он выводил на первый план, в насыщенности многокрасочных описаний, в жесткости иной интонации. Впечатление было такое, будто он читает нам что-то свое или, во всяком случае, близкое себе, отлично и давно знакомое. А ведь выступал он в тот вечер почти что как читатель, не больше, без особой подготовки, сидя за столом и спокойно переворачивая страницы. Меня это тогда просто поразило, да и всех вокруг тоже, судя по горячности аплодисментов.

Были у Ивана Михайловича прочные, давние привязанности в литературе, в том числе и в современной, — {179} например, к Алексею Толстому, Бабелю, Фадееву; бывало, что внезапно и неожиданно для окружающих возникала у него необходимость приблизиться к чему-то, вроде как приобщиться чему-то еще ему неведомому и прекрасному. Никогда не забуду, как в Саратове он подошел ко мне как-то в театре и смущенно, пряча глаза, попросил меня достать ему где-нибудь Блока: «все его стихи, если можно, — я его совсем не знаю».

А вот говорить о писателях он действительно не любил, не умел ни восхвалять, ни критиковать, ни спорить. Знаю только один случай, когда ему самому захотелось высказаться о любимом писателе, когда он с удовольствием, хотя и с огромным волнением пошел на очень ответственное и совершенно для него непривычное выступление: на торжественном вечере в Большом театре, которым отмечалось в 1944 году, во время войны, сорокалетие со дня смерти А. П. Чехова. Эту свою речь от имени Художественного театра Иван Михайлович, конечно, готовил заранее и почти вею ее для себя записал. Сохранился первый листок этой записи, его рукой, карандашом, Его стоит здесь привести.

«Кто и что для нас, для Художественного театра, Антон Павлович Чехов? Это — сердцевина нашего театра, его духовный фундамент, его творческая основа. Это — предельная, глубокая простота, кристальная правда, искренность, исчерпывающая сердце. Это — неподкупная честность в жизни и в искусстве. Это — поэзия и гармония театра. Это — наша первая любовь, которую никто из нас никогда не забудет. Это — первое глубокое познание родной страны, российских просторов, захолустных уездов, деревень и имений, познание целой эпохи, познание людей, которые нас окружали, великая чеховская наука любви к русским людям и веры в их прекрасное будущее. Вот это все — огромное, светлое, человеколюбивое, поэтическое — это и есть для нас Чехов. Таким мы впервые узнали его на заре нашей жизни, таким восприняли в свои души, таким пронесли сквозь десятилетия творчества Художественного театра. Чехов был для нас больше, гораздо больше, чем близким драматургом. Может быть, помимо своей воли, он учил нас жить и принимать мир, видеть и любить Россию, верить в могучие {180} силы народные и связывать с ними нераздельно свое искусство».

Не помню, чтобы он говорил о живописи, о художниках. Знаю, что из русских художников любил Левитана, Серова. Любил иконы, конечно, — только вряд ли воспринимал их как живопись. Но вот недавно попалось мне на глаза одно его письмо, очень старое, 1906 года. Иван Михайлович пишет из Праги жене, Любови Васильевне Гельцер, тоже тогда актрисе Художественного театра[[6]](#footnote-7):

«В Дрездене смотрел знаменитую картинную галерею… Рубенс, Ван-Дик, Боттичелли, Мурильо, Тициан — произвели на меня мало впечатления. Зато Сикстинская Мадонна Рафаэля — огромное. Необычайная тишина и святость в картине, величие, Христос с изумительными фатальными глазами, бесконечно глубокими и страдающими, Мария — чистая, кроткая, трогательно-страдающая, как будто бы не сознающая, какую она приносит громадную жертву человечеству, отдавая ему на тяжкие страдания своего обожаемого сына. Можно смотреть на эту картину полчаса, и все кажется мало. Новое искусство меня очень захватило, есть великолепные картины с громадным настроением и большим содержанием. Прислал мне Немирович альбом с гравюрами этой Дрезденской галереи, это меня ужасно обрадовало»[[7]](#footnote-8).

Думается, что нечто подобное он мог бы написать о себе и гораздо позже, и в старости. Очень уж это письмо на него похоже.

Все знают, как он любил церковное пение. Службы церковные знал наизусть, все помнил и сам мог при случае пропеть любую чуть ли не от начала до конца хрипловатым своим безголосым голосом. Но разве уж так он был религиозен? Сомневаюсь. Или так изощренно-музыкален? Нет, чего-то еще он в этом для себя искал и, очевидно, находил. А его знаменитые хоры на вечеринках, за столом, хоры, которые посреди самого непринужденного компанейского веселья он вдруг своим дирижерством, своим {181} истовым усердным подтягиванием, своим требовательным, никого не упускающим из поля зрения взглядом из-под нахмуренных бровей умел превратить во что-то невероятно серьезное, важное, очищающее. Как будто жизнь его зависела от того, как эту вот, единственную, заветную, все в себя вбирающую ноту сейчас все вместе вытянут, выведут, доведут до какого-то всеразрешающего предела.

Он был скрытен, Иван Михайлович, — это только казалось иногда, что он весь нараспашку. И музыка — песнопение ли «О разбойнике благочестивом» или шаляпинское «Верую», трио Чайковского или симфония Бетховена, да и цыганское пение, и «жестокий романс» иногда — словом, любая музыка была ему нужна, как мне казалось, тоже для какого-то только ему ведомого внутреннего приобщения чему-то высшему, каждодневно в его жизни не присутствующему. Как и стихи Блока. Как порой и одинокие его прогулки.

По очень всегда скупым, немногословным, обрывочным его рассказам, а чаще даже не по рассказам, а по отдельным, невзначай оброненным репликам можно было почувствовать то, чем он особенно дорожит, что таит в душе, чем тайно живет. Тайно, но напряженно, страстно, — страстной москвинская натура оставалась во всем и до самого конца. Это сказывалось даже и в чем-то для всех нас вполне прозаическом, ну, например, в так хорошо всем в театре известном его пристрастии к ужению рыбы. Это свое занятие он поистине обожал. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть на любительскую фотографию, на которой Иван Михайлович снят кем-то на берегу реки в пальто и шляпе, даже при галстуке, но с удочкой в руке и с такой счастливой, блаженной улыбкой!

Да, конечно, он был страстным рыболовом, и это все знали. Но что-то еще, несомненно, таилось в этом его вечном стремлении из города на природу, на Оку, на Москва-реку, в безлюдье, в тишину прибрежных рассветов и закатов. При всей его широкой, «компанейской» натуре, которая в прежние годы, говорят, часто бывала и богемно-загульной, и озорной, да и теперь оставалась еще достаточно бурной, — как ему нужно было порой это уединение! Он и сам признавался, что это пребывание в {182} своих мыслях и ощущениях наедине с природой «питает» его, «лечит душу». Кто знает, как и в чем это потом могло сказываться у него на сцене…

А читая теперь его письма, особенно письма к жене, можно понять, с чем еще была связана у Ивана Михайловича на протяжении многих, многих лет эта его постоянная тяга к себе, под Каширу, это его заветное «рыболовство». Приведу несколько характерных отрывков.

В письме из Нью-Йорка, во время гастролей МХАТ, он пишет Любови Васильевне 3 – 4 февраля 1923 года: «… но что же делать, все эти муки надо переносить ради будущего. Боюсь еще мечтать о России и растравлять себя Окой и рыбой. Когда я еще попаду туда?»[[8]](#footnote-9) И это — несмотря на успех, несмотря на то, что в американской прессе его называют «гением», что сам знаменитый Барримор после «Царя Федора» поцеловал ему руку, говоря, что он «перед ним ребенок», что он «в жизни не видал такого актера» и т. п. А вот ей же из Филадельфии, 25 декабря того же года, на этот раз без «рыболовной» темы, но по существу все о том же, о том, что за этой темой кроется: «Сегодня первый день праздника Рождества. Но какой же это праздник? Накануне, 24‑го, у нас был первый спектакль в Филадельфии; в первый день утром — “Царь Федор”, вечером — “Трактирщица”. Ужасно мне было грустно. Звона нет, церкви нет, толпа на улицах здесь всегда одинаковая; нет, как у нас, особенной предпраздничной сутолоки. Что еще мне немного напомнило наше Рождество, так это продажа около здешней Думы елок с крестами внизу, их был целый лес, как у нас в Охотном. Не слышал здесь совсем запаха гуся, капусты, пирогов. А помнишь, в былое время…»[[9]](#footnote-10) И еще, в письме к ней же от 30 апреля 1924 года, незадолго до возвращения: «Думаю, что ты мне нашла уже место, куда поехать на лето. Мне не надо никаких удобств; только бы была река хорошая»[[10]](#footnote-11). А в июле 1937 года он ей пишет тоже из-за границы, на этот раз из Парижа, перед началом гастролей Художественного театра {183} на Международной выставке (ни о Париже, ни о выставке, впрочем, в этом письме ни слова): «По совету одного знакомого я поехал в деревню, в 54 километрах от Парижа, которая стоит на хорошей реке. Место тихое, народу не видно, цены доступные, и можно ловить рыбу. Французские рыбы на меня не идут, а православные — пескари и ерши — иногда мне попадаются, но мало. Поживу в деревне числа до 3‑го и перееду в Париж. Сейчас я приехал в Париж на несколько часов, чтобы узнать, как обстоят дела с гастролями»[[11]](#footnote-12). Вот ведь и здесь, сквозь улыбку, сквозь юмор, пробивается его ностальгия… Впрямую о своей любви к родине, к родной земле Иван Михайлович мог говорить разве только с трибуны.

Я не встречал человека, у которого улыбка так сразу заливала бы все лицо, так мгновенно преображала бы любую хмурость, озабоченность, недовольство в доброту и ласку. Но гневный, гневающийся Москвин был страшен. Его гнев был какой-то библейский, стихийный, и обрушивался он на вас неудержимым потоком. Недаром все мы боялись его бешеного «белого глаза». Один раз и мне пришлось испытать его гнев на себе, так что могу говорить об этом по собственному опыту. Кто-то сказал Ивану Михайловичу, что я его предал, разгласив то, что он мне доверил по секрету. Это была самая обыкновенная, заурядная театральная сплетня, даже без особых намерений, просто так, болтовня. И секрет-то был не бог весть какой, и никому я его не выдавал. И вот он меня вызывает к себе, да еще вечером, за кулисы, да еще во время одного из антрактов «Царя Федора», когда он и близко-то к себе не подпускал никого! Так в облачении царя Федора он на меня и набросился, и вместо добрых, светлых, «Федоровых» глаз Москвина в меня исступленно уставились эти его «белые», страшные, как будто без зрачков. Не хватало разве что только «Палачей!!». Правда, тут же все и разрешилось — как только мне удалось раскрыть рот в свое оправдание. Отпустил он меня уже благостный, с чем-то вроде «ну, тогда слава богу…», да и к выходу на сцену, наверно, пора было ему готовиться.

{184} Но бывали случаи и куда посерьезнее моего. Всем старым мхатовцам, конечно, памятно одно собрание труппы, экстренно созванное по распоряжению Владимира Ивановича и Константина Сергеевича в 1937 году. Речь шла о тяжелом этическом проступке одного из видных актеров. В пьяном виде он позволил себе антисемитскую выходку. Собрание, происходившее в Верхнем фойе, носило характер некоего «товарищеского суда». Бледный и совершенно растерянный «подсудимый» даже сидел отдельно, где-то сбоку. Хотя проступок был действительно тяжкий, но для него совсем не характерный, так что некоторые товарищи, как водится, уже даже готовы были его пожалеть. Председательствовать было поручено Ивану Михайловичу, он и открыл собрание. Я даже не помню, были ли потом, после него, еще какие-нибудь речи, кроме взволнованного и совершенно чистосердечного покаяния «обвиняемого», чуть ли не со слезами на глазах. После речи Москвина ничего уже и не оставалось сказать, таким она была наполнена страданием и в то же время таким гневом, такой непримиримостью к тому, что он назвал «попранием моральных устоев» Художественного театра. Невозможно забыть, как, обеими руками хватаясь за сердце, ловя воздух, он не произносил, а какими-то толчками выкрикивал грозные слова: «Знайте, что мы никому не позволим уронить Художественный театр! Кем бы ты ни был, каким бы талантом ни обладал, мы прогоним любого, кто посягнет на его честь!»

О том, как сам он был предан своему театру, как он на деле, а не на словах, нередко жертвуя здоровьем, покоем, заслуженными своими правами, доказывал эту святую преданность родному Дому и в поворотные моменты его истории и в повседневном течении его жизни, я говорить не буду, это слишком всем известно. Вот разве только один маленький штришок. У нас в музее хранится коротенькое письмо Ивана Михайловича к товарищам по театру от 1 апреля 1926 года (когда-то оно было вывешено на доске за кулисами): «Прошу всех моих товарищей старших и младших простить мне мой тяжелый проступок в отношении Театра и вас — опоздание на спектакль. Некоторым снисхождением для меня может служить, что это первое мое опоздание {185} за 30 лет. Что же касается моих американских часов [то есть купленных во время недавних гастролей в Америке], которые, оказалось, к моему великому прискорбию, шли не сплошь, а местами, — они мне оправданием служить, конечно, не могут». Зная Ивана Михайловича, вероятно, нетрудно было понять, что несколько натужный юморок последних строчек этого письма нисколько не облегчал той тяжести, которая камнем лежала у него на душе.

Непримиримо требовательный, взыскательный и к другим и к себе во всем, что касалось Театра (он это слово всегда писал с большой буквы, так же, как и Константин Сергеевич и Владимир Иванович), Иван Михайлович пользовался среди своих старших и младших товарищей славой всеобщего заступника и помощника в самых трудных случаях жизни. К нему действительно шли за помощью все в театре, от мала до велика, от молодого сотрудника, в чем-то несправедливо обиженного или попавшего в беду, до В. И. Качалова, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер-Чеховой, когда им приходилось за кого-нибудь хлопотать или что-нибудь общественно важное отстаивать. Василий Иванович Качалов, всегда страшно стеснительный, когда дело касалось его или его близких, как-то сказал мне: «Вот к Москвину мне всегда легко обращаться. Его когда о чем-нибудь просишь, не становишься от этого просителем. И если хоть что-нибудь может сделать, — никогда не откажет». Мария Петровна Лилина по какому-то поводу однажды писала ему: «Друзей узнают в несчастье, говорит пословица. Как трогательно и самоотверженно оправдали Вы ее. Земной Вам поклон». Обратите внимание на слово «самоотверженно». Речь шла о рискованном по тем временам заступничестве за кого-то из арестованных.

Перебирая архив Ивана Михайловича, я недавно наткнулся на письмо к нему старого мхатовского гардеробщика, который служил в театре чуть ли не с его основания, а теперь, выйдя на пенсию, горько жаловался, что ее не хватает на «прожиточный минимум» ему, больному и старому, и его старухе жене, тоже больной (пенсии тогда были очень мизерные). Вот он и просил Ивана Михайловича, с извинением «за беспокойство», «похлопотать в театре о выдаче ежемесячной помощи». На этом {186} письме вверху — надпись, адресованная Ф. Н. Михальскому: «Федя, если Театр не может ему чем-нибудь помочь, — узнай, пожалуйста, — то я буду давать ему через тебя 200 руб. в месяц. И. Москвин»[[12]](#footnote-13).

А ведь многие в театре считали его скуповатым. По правде сказать, я и сам был в этом грешен. Да он и был иной раз скуповат, только по мелочам. Во всяком случае мне казалось, что у меня есть основание сомневаться в его щедрости. Мне было поручено «стариками» каждый месяц собирать у них небольшую сумму для отправки одному их общему старому приятелю, тоже старику-пенсионеру, в Ленинград. И вот, бывало, все уже давно внесут свой пай, а Иван Михайлович эту несчастную десятку все еще тянет, тянет, как будто жалко ему с ней расстаться. Стоишь, стоишь, бывало, возле его столика, за которым он с кем-нибудь пьет чай в буфете, и ждешь, пока-то он наконец вытащит из кармана бумажник, да еще с каким-нибудь присловьем «под Островского»: «Господи, да чего пристал-то? Душу ты из меня вытянул, разбойник» и т. п.

А теперь, читая в архиве его письма, особенно письма военных лет, сколько же я нахожу там свидетельств его щедрости, его широты в денежной помощи людям, и близким, и малознакомым, а то и вовсе не знакомым ему.

Но Иван Михайлович помогал людям далеко не только деньгами. Однажды он целый день проходил пешком по жарким и пыльным саратовским улицам (машины у него там не было), по разным учреждениям, чтобы добиться разрешения для больной сестры одного из сотрудников театра вместе с ним переехать в Свердловск, куда театр должен был выехать на другой день (ее не отпускали с ее временной службы).

А как он поддержал в те же трудные времена талантливейшего драматурга Николая Эрдмана, когда тот неожиданно появился в Саратове, изможденный, голодный, бездомный, с уже начинавшейся гангреной ноги. А скольким семьям он тогда помогал соединиться, о каком несметном множестве стариков и детей заботился, какими разнообразными {187} хлопотами были заполнены его дни и тогда, и раньше, и впоследствии!..

Таким же горячим бывало и его заступничество, когда он узнавал о чем-то вопиюще несправедливом, незаслуженном, жестоком.

Кстати сказать, доброте его была свойственна еще одна, довольно редкая особенность: она была совершенно бескорыстна. Иван Михайлович никогда не ждал благодарности и, кажется, даже не очень дорожил ею, во многих случаях предпочитая действовать скрытно, — это я знаю точно, отчасти и по собственному опыту, а я от него видел много добра. И уж, во всяком случае, был он очень далек от того, чтобы гордиться репутацией «доброго и отзывчивого», нести ее как какое-то особое свое достояние, любоваться своими добрыми делами. Хотя он не мог не помнить, как дорого они ему иногда обходились. Это была у них общая черта с Качаловым: какая-то целомудренность доброты.

— Это говорит депутат Верховного Совета СССР Москвин! Я две недели не могу добиться разговора с вами! А люди мучаются в сыром подвале, там больные, дети… Вы слышите меня? Москвин говорит, депутат Москвин!..

Это он кричит в телефон, к которому его вызвали с репетиции (нечто неслыханное в Художественном театре!). Вызвали по его же собственному распоряжению — потому, что он никак не мог добиться разговора с каким-то начальствующим лицом по жилищным делам своего района. Его, очевидно, плохо слышат на другом конце провода, и мы с О. С. Бокшанской с ужасом видим, как трубка прыгает у него в руке и лицо багровеет от прилива крови.

Вот это и был стиль его депутатства, которое в последние годы занимало такое огромное место в его жизни. С тех пор, как Иван Михайлович был избран депутатом Верховного Совета СССР (это произошло еще в 1936 году), диапазон его забот и хлопот о людях неимоверно расширился. Вот что он сам писал об этом В. А. Чаговцу, объясняя, почему так долго не мог собраться ответить на письмо своего старинного киевского приятеля:

{188} «Свиньей по отношению к тебе (так долго задержался с ответом) я оказался не случайно, а вследствие неимоверного количества дел, которые неожиданно нагрянули на меня в связи с моим званием депутата Верховного Совета.

Получая огромное количество писем от московских избирателей и с периферии, хочется каждое прочесть “внутренними глазами”, чтобы найти нужный совет, нужную помощь, а на это много надо внутреннего напряжения, а иногда и творчества, чтобы ответы были полнокровны и вразумительны, а иначе какой же я буду “слуга народа”. Часто приходится и самому съездить, похлопотать, чтобы поскорее продвинуть какое-нибудь дело. За высокое доверие надо платить высокодобросовестной работой, чтобы оправдать звание депутата Верховного Совета. Благодаря этой непривычной для меня работе, в которой я закружился, как в вихре, я и поступил по отношению к тебе неважно. Вникни во все это и по-дружески прости»[[13]](#footnote-14).

Я читал эту его депутатскую почту, хотя, конечно, далеко не всю, а только часть сохранившихся писем к нему как депутату (а иногда просто к нему как Москвину). Читал и его депутатские записные книжки, которые тоже, наверно, сохранились не полностью.

Кто только и с чем только к нему не обращается на этих бесчисленных листах и листочках, на вырванных из тетрадей страницах, на клочках и обрывках и в объемистых многословных «изложениях сути дела»! Старики и молодые (старики особенно часто), ученые и домохозяйки, актеры с далекой периферии и товарищи из столичных театров, люди служащие и пенсионеры, родители фронтовиков, инженеры, учителя, метростроевцы и т. д. и т. д. Это все люди ему незнакомые. А сколько тут писем и от его старых знакомых, друзей, товарищей детства и ранней юности, писем редко вполне «бескорыстных», только напоминающих былое, но в большинстве своем рассчитанных на его депутатскую помощь — кого надо перевести в другой город на службу, кому — пенсию, кому — детей устроить, {189} кому — вернуть комнату в Москве, и прочая и прочая. По ответным благодарностям видно, что Иван Михайлович многим из них помогает, и не словом, а делом. Но многие письма «депутату и артисту», как нередко обращаются к Ивану Михайловичу его корреспонденты, носят иной, драматический, а то и трагический характер. Лейтмотив этих писем один: помоги! А содержание самое разнообразное. Тут крайность — на каждом шагу. И почти сплошь взрывы горя, отчаяния, лопнувшего наконец многолетнего терпения, разбитых надежд. Болезни, болезни, угроза инвалидства, необходимость больницы или дома для престарелых, страх за близких, потеря близких, тщетность усилий выбиться на поверхность; потом, в годы войны — розыски семей фронтовиков; крайняя материальная нужда. А чаще всего, каким-то действительно непрерывным потоком — жалобы на невыносимость жилищных условий, одно из самых распространенных тогда в Москве людских бедствий. Пишут ему все больше «в единственной надежде», «с последним упованием», одни — с просьбой простить их за «смелость», за «беспокойство», за «вторжение», другие — без всяких оговорок, с полной уверенностью, что уж он-то не потерпит ни бездушного бюрократизма, ни бесконечной волокиты, ни пустопорожних обещаний, ни глухой жестокости. Многие письма сохраняют живые следы его отклика: подчеркнутые им строчки; адреса и телефоны лиц и учреждений, куда он намерен обратиться в связи с данным письмом, кого хочет привлечь к совместным действиям. Бывает, что Иван Михайлович подчеркивает сумму просимых денег и адрес просителя, — значит, пошлет.

Есть и такие его надписи на письмах, в которых прямо слышен его голос, звучит его интонация. Вот, например, его реакция на попытку немного разгрузить его хотя бы от слишком настойчивых и, по-видимому, не столь уж существенных обращений и просьб: «Письма мною передаются секретарю; их нет возможности все запомнить. Пусть она позвонит мне по телефону и скажет о своей просьбе. *И. Москвин*».

Вот одно из писем, которые он получал особенно часто в последние предвоенные годы (1937 — {190} 1941), — не могу не привести его здесь полностью. Пишут его академик В. И. Вернадский с женой:

«5/IV 1938. Москва 2, Дурновский переулок, 1 – 5, кв. 2. Телефон: Г1.59.16.

Глубокоуважаемый Иван Михайлович!

Обращаемся к Вам как к нашему Депутату и просим добиться пересмотра решения, явно несправедливого и несоразмерного с возможной виной, которое может кончиться трагедией.

Этой осенью была арестована Евдокия Васильевна Юрьева и затем выслана в концлагерь на Амур (Бамлаг Д. В. К., станция Бирикал, курорт [?] Кульдур, 14‑е отделение, 11‑я колонна) по ст. 58,10 на десять лет. У Евдокии Васильевны нет никаких близких родственников, кто бы мог хлопотать за нее или кто бы мог навести справки о причине постигшего ее несчастья. Кроме нас, наиболее близким человеком ей, для нее, является Вера Николаевна Фигнер, которая сейчас лежит больная.

Евдокия Васильевна жила очень тихо, усердно работала в поликлинике КСУ [Комиссия содействия ученым]; насколько мы знаем, решительно никакой политикой не занималась, ничего преступного сделать не могла и вела себя крайне осторожно, боясь чем-либо навлечь на себя неприятности. Ее арест как громом поразил всех ее близко знавших и любивших. Она всю свою жизнь старалась быть чем-нибудь полезной людям, В случаях болезни или каких-либо невзгод житейских она немедленно прибегала и, не щадя себя, отдавала все свои силы и время на помощь.

Она была арестована раньше, при начале революции, но отпущена на свободу. Она перенесла тогда тяжелую болезнь — туберкулез позвоночника и долго лежала в больнице. На ее выздоровление было мало надежды, но она все-таки поправилась настолько, что могла опять работать и жить.

Ссылка в лагерь в таких тяжелых условиях, как на Дальнем Востоке, может трагически отозваться на ее дальнейшей судьбе. Между тем она человек добрый и кроткий, и очевидно, что в ее случае произошла ошибка, процент которых чрезвычайно должен быть велик сейчас, когда происходят массовые аресты, волнующие, как Вам известно, всех кругом. {191} Очень важно было бы ее спасти. Ввиду ее болезни и одиночества очень беспокоит за нее судьба ее вещей, постепенная продажа которых могла бы ей в будущем помочь жить, не надрывая сил.

Обращаясь к Вам, мы уверены, что Вы в качестве депутата имеете возможность в этом частном случае сделать столько, сколько не может никто. Вы можете переговорить непосредственно с носителями власти и добиться пересмотра этого вопиющего дела.

С совершенным уважением и глубокой преданностью

*В. И. Вернадский, Н. Е. Вернадская*».

Таких «частных случаев», таких «вопиющих дел» у Ивана Михайловича, как он мне не раз говорил, скапливались сотни. Он делал для этих людей все, что мог, постоянно мучаясь своим очевидным бессилием к все-таки продолжая хлопоты, пользуясь для этого не только депутатским правом обращаться в прокуратуры Москвы и периферии, но и каждой возможностью личного разговора с прокурорами и высокими «функционерами» НКВД, — для этого он искал любой возможности бесплатно выступить в их клубах, о чем есть краткие записи в сохранившихся его блокнотах и записных книжках. Там же записаны телефоны и адреса главного прокурора Московского военного округа Деева, его заместителя Шапкина, зам. прокурора Ивановской области Черницына и др. Там же можно найти «списки дел арестованных» с десятками фамилий, с датами и обстоятельствами ареста, — иногда с адресами высланных в лагеря. Только один из них составлен секретарем, все остальные — собственноручно Иваном Михайловичем. Большинство фамилий здесь не принадлежит к широко известным, но один список начинается именем Г. Г. Шпета, выдающегося философа и эстетика, другой оканчивается Юрием Кольцовым, талантливейшим — тогда молодым — актером МХАТ, который был освобожден и в конце концов возвращен в Москву благодаря многочисленным совместным хлопотам В. И. Качалова и И. М. Москвина (еще в лагере жизнь ему спасла его будущая жена, актриса {192} Е. И. Тарасова, которая вытащила его «доходягой» из-под груды трупов, ожидавших лагерного погребения). Есть тут и такие, например, записи: «Если судимость не снята и не принимают на службу, хотя и освобожден досрочно, можно ли хлопотать за него и у кого?» Есть и такая, совсем короткая: «22‑го придут за письмом к Поскребышеву» — ближайшему помощнику, секретарю Сталина. Нетрудно догадаться, о чем было это письмо, — все о том же, о какой-то очередной безвинной жертве режима.

Бесконечные «жилищные дела» с подробностями вопиющих бедствий буквально переполняют записные книжки Ивана Михайловича. А в одной из них, за 1937 год, я нашел как бы развернутые тезисы его, по-видимому, первого депутатского отчета. В них тоже явственно слышится его голос.

Он их начинает без каких-либо преамбул, без общих слов, прямо с «Писем жилищных»: «Живут в домах, которые по 5 – 8 лет тому назад комиссиями признаны негодными к жилью, по 23 семьи. Осматривал дом, — все комнаты с подпорками, от 3 до 6 м, снегом завалены окна полуподвальные. Видел комнату в 4 1/2 метра: отец, мать и четверо детей. Выходной день, молодежь чистенько одета, с Ворошиловскими значками, — 4 семьи в комнате. Тоскливо». За этим следует еще множество примеров крайней жилищной нужды. И далее:

«Нужно принимать срочные меры. Нужно оповещение в руководящих органах печати, что немедленно приступают к постройке нескольких домов для разгрузки населения — в первую очередь подвалов и разрушающихся домов, потом выселять из домов, не впускать в Москву людей, не имеющих жилплощади (таких множество). Запечатанные квартиры в первую очередь давать по комнатам остронуждающимся (за этим строгий контроль не из местного руководства). Выяснить скорее с запечатанными комнатами, потому что из некоторых доносится тяжелый запах — что-то гниет, где-то льют потоки… Нужен контроль со стороны при распределении площади — возможны злоупотребления (очень часто очередь скачет через головы). Отказы чаще всего бывают в грубой форме, и это единственное оправдание и польза от моей борьбы с {193} мельницами; мои приемы вносят маленькое примирение с тяжелым положением с площадью. Сам очень мучаюсь, потому что ничем не могу помочь. Нужно ли вообще принимать?

Настроение — большая озлобленность, или паническое состояние, или полная прострация. Некоторые из интеллигенции даже говорят с серьезными лицами о пулях в лоб.

Нужно возможно скорее разгрузить эту тяжкую атмосферу с жилищем. Сколько демобилизованных красноармейцев без площади, и стахановцев, инженеров, ученых молодых, готовящих труды; водник с Дальнего Востока просит защиты, помочь его семье устроиться сносно.

Это все порождает ненужное государству злобное, возбужденное временами состояние, а это заражает других, с которыми они ежедневно общаются; их получаются сотни тысяч. Это большое зло.

Письма об арестах, запечатанных комнатах. Еще жгучий вопрос — когда арестованные сидят в местах заключения по восемь-десять месяцев, и родные, не зная, где они, не имея возможности дать передачу, как зачумленные бегают целые дни по тюрьмам и в прокуратуру, узнавая, в Москве он или выслан. Это тоже, я считаю, зараза, влияющая на общую атмосферу и порождающая злое недовольство. Во многих случаях этого, наверное, можно избежать; очевидно, не доходят до этого руки.

Письма о пенсиях, о работе, об устройстве в больницу, в клинику, в дом отдыха, туберкулезных — на юг.

Радость бытия и счастья в нашей стране огромна; надо убирать все препятствия, которые по всей стране плодят не один миллион недовольных, обозленных условиями жизни, огромную часть которых можно изжить, если внимательно, с настоящей заботой о людях пересмотреть все наши неполадки. Боюсь, что многие люди, стоящие непосредственно около гущи народной, или не очень хотят этого, или просто равнодушны, чем славится русский народ, особенно [люди] с бюрократической жилкой, а ее еще много у нас, ох, как много!

Нужен большой контроль, ходячий, а не сидячий, контроль постоянный, серьезный, тактичный, — {194} созидающий, а не разрушающий. Хочется молодых, не уставших еще работать. Среди комсомольцев и молодых партийцев, я считаю, есть много таких.

Иногда не имеешь силы прекратить разговор, чувствуя, что единственная надежда у просителя — это депутат; больше уже ему некуда идти»[[14]](#footnote-15).

Через несколько лет Ивану Михайловичу довелось испытать чувство ответственности за людей, которые ждали от него помощи, с особенной остротой.

Начало войны застало значительную часть труппы Художественного театра во главе с Москвиным на гастролях в Минске (другая часть труппы продолжала спектакли в Москве). 24 июня в городе уже пылали пожары в результате массированных налетов фашистской авиации. Горело и здание театра, в котором проходили гастроли МХАТа.

Бомбежки продолжались. Театр получил распоряжение срочно эвакуироваться, но о железнодорожном транспорте не могло уже быть и речи, оставалось только уходить из города по шоссе. Подробные воспоминания о том, как все это происходило, оставил нам артист В. А. Вербицкий[[15]](#footnote-16). В этих воспоминаниях он рассказывает, как при нем пришли в номер гостиницы к Ивану Михайловичу двое военных и предложили ему немедленно воспользоваться предоставленной ему лично легковой машиной. Рассказывает он и о том, с каким возмущением Иван Михайлович отверг это предложение, сказав, что он покинет Минск только вместе со всеми своими товарищами. Он потребовал, чтобы вместо легковой машины для него были обеспечены грузовики для всего коллектива МХАТ.

Вербицкий подробно описывает всю эту эпопею: как Иван Михайлович вел их через пожарища и завалы к шоссе, как этот старик полуинвалид с больным сердцем, после недавней тяжелой операции — организовал и провел от начала до конца всю эту труднейшую эвакуацию при наличии одного-единственного грузовика, в условиях, уже близких к фронтовым, как он заботился о всех, прежде всего {195} о женщинах и стариках, как добывал горючее и продовольствие в окрестных колхозах (вот для этого надевал на себя все свои ордена), как, забывая о своем возрасте и болезнях, работал физически наравне с молодыми, не допуская для себя никаких льгот, сколько километров вместе с другими прошел пешком. Он сел в присланную за ним легковую машину, но только в Можайске, только тогда, когда целыми и невредимыми довел своих товарищей почти до дому.

Это был настоящий подвиг мужества и самоотверженности, подвиг нравственный и гражданский. Подвиг, который не забудется, наверно, не только в истории МХАТ.

Военные годы, оказавшиеся для него последними, были, конечно, самыми трудными в его жизни во всех отношениях. И прожил он их творчески напряженно, в каком-то непрерывном преодолении усталости, болезни, а под конец и обрушившегося на него одиночества.

Вот еще несколько незабываемых впечатлений, связанных с этими последними двумя-тремя годами его жизни.

Помню его в конце сентября 1943 года за длинным столом в Нижнем фойе театра во главе ареопага артистов и режиссеров МХАТ на первых конкурсных экзаменах в Школу-студию имени Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Иван Михайлович слушал всех абитуриентов и председательствовал на всех обсуждениях. Меня тогда поразило, как он запомнил почти каждого, кто как выглядит, кто что читал, а ведь даже как будто и записей никаких не вел. И как он точно, в немногих словах, оценивал способности поступающих. Деликатно, не настойчиво, но внутренне уверенно, почти без колебаний.

Потом, при встречах со мной, зная мою привязанность к Школе-студии, он меня не раз расспрашивал, что там делается, как идут занятия, кто оказался способным, кто — нет, кого пригласили преподавать мастерство актера, кого привлекли из московских профессоров — искусствоведов, филологов и т. д. Слушал с интересом. «Ну, а как там наш Ваня?» — это о своем племяннике, сыне М. М. Тарханова и Е. Ф. Скульской, стеснительно, {196} как о чем-то неположенном, тут же переходя на другую тему.

Помню его и на экзамене третьего курса. Многое ему тогда понравилось, даже заволновало, особенно водевиль, — А. М. Карев выбрал для своих студентов «Любовное зелье», которое Ивану Михайловичу было хорошо знакомо еще со времен его молодости. Поэтому он смотрел на наших студентов даже с каким-то умиленным сочувствием. И потом очень их хвалил, и за водевиль и за многое другое.

18 июня 1944 года Художественный театр отмечал торжественным спектаклем «Царь Федор» его семидесятилетие. Играл он в тот вечер свою любимейшую роль опять так же вдохновенно, как тогда, в Саратове. Кто знает, может быть, чувствовал, что играет ее в последний раз.

Юбилей отмечался неофициально, но все-таки после спектакля состоялось чествование при открытом занавесе, которое он от начала до конца упорно выстоял на ногах в своем царском облачении, хотя видно было, как ему это трудно. От имени московских театров прекрасно говорил Таиров. Василий Иванович Качалов вышел во главе труппы МХАТ и, волнуясь, прочитал Ивану Михайловичу письмо от товарищей по театру. В нем говорилось: «… Вы воплощаете для нас все лучшее, что заключено в русском театре. Великий актер, Вы принесли на сцену страдание и радость русского человека, Вы подслушали его самые затаенные чувства, мечты и надежды. Мы, смотря на Вас из зрительного зала или участвуя с Вами в спектакле, уходили потом из Театра потрясенные, с глубокой думой о жизни и об искусстве.

… Вы даете нам пример изумительного, поэтического, страстного отношения к Театру. Вы действительно отдали ему себя до конца, отдали ему всю свою большую, широкую, красивую душу. Вот почему такое громадное счастье для каждого из нас работать рядом с Вами и учиться у Вас».

Наверно, в связи с этим юбилеем наступил у него какой-то подъем. Он с удовольствием играл «свои» спектакли. Только «Последнюю жертву» ему было трудно играть; он говорил мне, что иногда заставляет себя выходить на сцену. Рана не заживала.

{197} Часто выступал он на концертах, никогда не отказывался от шефских выступлений, особенно от так называемых военно-шефских, то есть для армии, в пользу детей погибших фронтовиков и в госпиталях. Его общественная деятельность продолжала быть все такой же широкой и интенсивной. Но болел он все чаще и все более продолжительно.

Летом 1944 года я как-то приехал на несколько часов в Пестово, в подмосковный дом отдыха МХАТ, навестить мать. Иван Михайлович там тогда отдыхал. Он увидел меня из окна своей комнаты, вернее услыхал, как в саду на скамейке шестилетний Алеша Бартошевич (тот самый, который теперь стал известным шекспироведом) с большим воодушевлением читает мне стихи. «Что это он вам читает? А ну‑ка, приведите его ко мне».

Мы поднялись к нему наверх. «Ну, почитай теперь мне, я тоже хочу послушать». Но не успел Алеша дочитать свой любимый «Воздушный корабль» и до середины, как Иван Михайлович вдруг побледнел и прижал руку к груди. «Нет, нет, не надо дальше, уведите его… Не по силам мне это, уж ты прости, Алеша. Слишком сильное впечатление».

Правда, мальчик читал лермонтовские стихи с трогательной серьезностью и увлечением, но все-таки такая реакция, помнится, показалась мне что-то уж слишком острой. Невольно подумалось: а ведь он болен, очень болен, — это неспроста ему не по силам…

А как будто еще недавно я его видел совсем другим, оживленным, открытым, ласковым, как, например, в тот день, когда он меня позвал к себе на совершенно неслыханное по тем временам угощение — на пельмени, собственноручно им состряпанные; так и встретил меня с подвязанным к поясу фартуком и за столом все корил тем, что не умею я как следует есть пельмени, что съесть их надо «по крайней мере штук сорок». Сам он уже не мог показать мне наглядного примера и очень горевал по этому поводу. Или еще вспоминалось из недавнего: как он как-то при мне с ласковым лукавством выговаривал Ольге Леонардовне (мы втроем ехали куда-то в машине, в Барвиху, кажется): «Ты бы, Ольга, вечерок, что ли, устроила, ты ведь на это {198} мастерица. Давненько, давненько не звала!» Она и позвала, помнится, вскоре, только Иван Михайлович был в тот вечер у нее в гостях таким мрачным, таким надрывно-тоскующим, каким я его еще никогда не видал.

В эти тяжелые для него последние годы он стал опять довольно много пить, только уже не легко, не весело, как когда-то, а именно надрывно, с горя, да и не по здоровью ему уже это было; он и сам это, наверное, чувствовал, избегая случайных и шумных компаний. А вот чего он жадно искал, так это всякой возможности послушать хорошую музыку — и в гостях, и дома у себя, где теперь стало так пусто, и на концертах, хоть изредка, когда выдавался свободный вечер. В музыку он как будто кидался, ища в ней спасения от невыносимой тоски, — так мне, по крайней мере, казалось.

Ну, а потом начались уже неизбывные его болезни. Перед каким-то очередным переездом его в больницу мы встретились случайно в конторе театра у Михальского. Он сидел один у стола с телефонами и кого-то, очевидно, ждал. Помню его фразу, сказанную с какой-то грустной, не его улыбкой: «Когда же вы опять ко мне придете, из своей книги мне еще что-нибудь почитаете?» Как будто и сам понимал, что сейчас это невозможно.

В больнице я его раза два или три навещал. Он очень тогда волновался театральными делами, очень близко к сердцу их принимал, чувствуя, что в театре многое не благополучно. К тому же это был период какого-то странного двоевластия в Дирекции: Иван Михайлович оставался после смерти Немировича-Данченко директором МХАТ, а В. Е. Месхетели был недавно назначен директором-распорядителем. Он и распоряжался фактически всеми делами.

«Ох, сколько они всяких бумаг носят мне сюда подписывать! — говорил Иван Михайлович, сидя на больничной кровати за столиком, тоскливо подперев рукой голову. — Но что за этими бумагами, я ведь не знаю. А должен бы знать. Меня это мучает днем и ночью».

Когда он в последний раз был перевезен из дому в больницу, к нему уже не пускали. То есть не пускали никого, кроме первой его жены Любови {199} Васильевны, которую он сам к себе позвал, и их старшего сына Владимира (он был талантливым актером Театра имени Евг. Вахтангова, а позднее — отличным, очень популярным среди молодежи театральным педагогом). О Любови Васильевне Иван Михайлович продолжал заботиться всегда, особенно во время войны и эвакуации, это видно по его письмам к ней. Сохранилось и несколько ее последних писем к нему, поразительных по мудрости, преданности и силе любви.

С конца декабря 1945 года ему стало совсем плохо; врачи говорили уже только о «более или менее длительной отсрочке».

Моя книга о нем вышла с траурным анонсом на первой странице:

«Во время печатания этой книги

в Москве 16 февраля 1946 года

скончался Иван Михайлович Москвин».

## **{****200}** Ольга Леонардовна

Почему-то для многих старых москвичей, даже и незнакомых с ней лично, одного ее имени-отчества бывало достаточно, чтобы думать и говорить о ней. Оно для них звучало не уже, а, может быть, даже шире, чем «Книппер-Чехова» афиш и рецензий. Само собой разумеется, что даже и для тех, кто присваивал себе право называть ее просто Ольгой Леонардовной, в полной силе оставалось за этим и имя *Книппер*, звучавшее столько лет почти символом пленительной «чеховской женщины» на сцене Художественного театра, и давно уже ставшее от него неотделимым имя *Чехова*, с великим достоинством пронесенное ею через всю жизнь. Но это как бы само собой разумелось. Очевидно, было в ней, в ее натуре, в ее шарме, в ее притягивающей к себе необычности, во всем том, что она собой являла и значила в жизни своих современников разных поколений, нечто не вмещавшееся даже в ее громкое актерское имя. Вот это «нечто» многим, вероятно, и хотелось выразить как-то более интимно, не по-обычному. К этому я привык еще с детства в том кругу московской интеллигенции, к которому принадлежала и наша семья.

Поступив в театр, я застал Ольгу Леонардовну именно такой, какой я ее и ждал. В чем-то самом главном ее реальный облик совпадал с тем полулегендарным, который я принес с собой извне. Этот теперешний ее облик заставлял невольно забывать, что она уже приближается к тому возрасту, который называют преклонным, что ее актерский зенит уже позади. Забывать об этом было нетрудно не только глядя на нее из зрительного зала, когда она играла Раневскую в «Вишневом саде». Она и вне сцены, в жизни, при любой, почти каждодневной с ней встрече в коридоре театра, или в актерском «чайном фойе», или у нас в Литературной части, куда она любила зайти посидеть, обсудить театральные дела, или в Консерватории на каком-нибудь {201} концерте, да и у себя дома, тогда еще в ее старой, не очень уютной квартире на Пречистенском бульваре, — словом, везде и всегда сохраняла какое-то неуловимое, чисто чеховское изящество. Вернее сказать, она его излучала — всей естественностью, простотой своего артистизма. Но и еще что-то чеховское было в ней: как будто что-то от постаревшей Маши из «Трех сестер», что-то негромкое, сдержанное, затаенное, но сильное, порывистое, жизнеупорное, может быть, даже бунтующее и готовое вдруг прорваться.

Про нее можно было при первом знакомстве подумать: вот, должно быть, цельная натура, — как в ней все гармонично сливается, как ей все идет, и серьезность, и веселость, и эта серебристая седина при молодом, порой озорном блеске глаз, и эти ее платья, какой-то особенной, свободной и элегантной «книпперовской» моды — все еще, конечно, «от Ламановой», и дымок папиросы, и кольцо с крупным сапфиром и бриллиантиками на неожиданно большой, не «дамской» и все-таки красивой руке, и легкость походки, и легкость юмора, вспыхивающего иногда в совсем даже неподходящих для юмора ситуациях. Но иногда казалось, что и под этим юмором, и под этой ее «порхающей», как кто-то тонко заметил, улыбкой, и под этой пресловутой, так всеми ценимой легкостью Ольги Леонардовны что-то таится невеселое, неустроенное, может быть даже мучительное, чего словами и не назовешь, наверно, — не то недовольство собой, не то какая-то глубоко спрятанная тоска по полноте, по «смыслу» жизни. Позднее я убедился, что это мне в ней не мерещилось: ведь это, в сущности, лейтмотив большинства ее писем, и с давних пор (многие из них теперь опубликованы). И в одном из ее поздних писем ко мне тоже не случайно проскользнула однажды такая характерная фраза: «Надо нутро свое наладить, “оформить”, чтобы не стыдно было уходить из жизни, а то я размоталась и себя не соберу». И дальше, не то с юмором, не то с горечью: «Елизавета Английская в конце жизни ушла в чтение, любила изречение Петрарки: “Уйди из этой жизни такой, какой ты пришла в нее…” То есть ничего не понимая, — присоединяюсь к ней…»

{202} Нет, не укладывается для меня ее живой облик ни в гармонию, ни в цельную натуру «веселого человека», каким она иногда предстает в мемуарах даже очень хорошо ее знавших людей. Каким-то более сложным и требовательным как к себе, так и к другим было ее совершенно пленительное жизнелюбие.

Этому вовсе не противоречило ее удивительное умение порой целиком отдаваться веселью, собирать вокруг себя людей, пить с ними вино, веселить их и радовать у себя в доме, где всегда и стар и млад чувствовал себя так хорошо, так непринужденно и уютно.

Я застал Ольгу Леонардовну в Художественном театре в тот период ее жизни, когда она еще довольно много играла и в старых своих спектаклях («Вишневый сад», «Дядюшкин сон», «Воскресение») и в новом тогда спектакле «Враги», довольно часто выступала в концертах, участвовала во всех гастролях театра — и в Ленинграде, и в Киеве, и в Горьком, и в городах Донбасса, а в 1937 году — в Париже. Спектакли с ее участием всегда были необычными, праздничными для ее товарищей по сцене, — отлично помню эту приподнятую атмосферу за кулисами, когда шел «Вишневый сад» и Раневскую играла она, помню какое-то особенное, с трудом скрываемое волнение перед выходом на сцену в этом старом спектакле и у Василия Ивановича, и у Тарханова, и у Добронравова, не говоря уже о молодых, и все это волнение, конечно, шло от нее, от ее собственного необыкновенного трепета, с которым она всякий раз возвращалась в свой «Вишневый сад». Зрители этого спектакля все еще принимали ее горячо, восторженно; чувствовалось, что ее любят, что она многим по-настоящему близка и нужна. Это сказывалось и в массе писем, которое она получала. Поздравляя ее с 600‑м «Вишневым садом», К. С. Станиславский писал ей в 1933 году (это был как раз год моего поступления в театр): «Первый мой поклон — нашей дорогой и неувядающей Раневской — Ольге Леонардовне. Она пережила во всех странах мира шестьсот раз трагедию женского сердца и всегда жила ею от искреннего чувства и увлечения. Это — пример и своего рода подвиг, за который я кланяюсь {203} ей низко, восторженно приветствую и поздравляю».

Было понятно и совершенно естественно, что она жаждет новой работы. Но проходили годы, а репертуар в Художественном театре складывался удивительно неблагоприятно для нее, для ее далеко еще не исчерпанных творческих возможностей и мечтаний. В сущности, жизнь театра, как это ни парадоксально, шла уже мимо нее. На периферии нового репертуара МХАТ с середины 30‑х годов все более явственно оказывались, впрочем, и другие наши «старики», не только Леонидов, все больше увлекавшийся режиссурой и уже почти не появлявшийся на сцене, но и Качалов, для которого едва ли не первенствующее значение с некоторых пор приобрела концертная эстрада, и даже Москвин, сыгравший две большие новые роли только под самый конец жизни. Но Ольга Леонардовна переживала это положение как-то особенно остро, она к нему долго не могла привыкнуть, не довольствуясь компромиссами, и это очень много значило в той тоске, которая на нее по временам находила.

Чувствовала ли она себя в театре обиженной, обойденной? Не знаю, не думаю. Во всяком случае, наружу это не прорывалось даже в разговорах по душам, которые у нас с ней как-то сразу возникли. Впрочем, самых острых и мучительных ее актерских переживаний 20‑х – начала 30‑х годов, связанных с переходом на комедийно-характерные роли, я не застал, — об этом с тонким пониманием написал в своих воспоминаниях о ней П. А. Марков. Но обида, по-моему, вообще была мало свойственна характеру Ольги Леонардовны, разве что случайная и преходящая. Один такой случай у меня застрял в памяти: после какого-то спектакля «Вишневого сада» на сцене должны были снимать Василия Ивановича Качалова в роли Гаева для посвященного его творчеству киножурнала; кинематографисты выбрали для этой съемки монолог, обращенный к «многоуважаемому шкафу» и, недолго думая, тут же решили, что Ольге Леонардовне ничего не стоит «подыграть» Качалову несколькими фразами Раневской, благо она еще не разгримировалась. Толком они ей ничего предварительно не объяснили. Переменив костюм, она {204} вышла на сцену, в полной уверенности, что будут снимать какую-нибудь большую часть первого акта со всеми ее участниками. Боже, что тут началось, какой поднялся отчаянный крик, со слезами, с задыханиями, с какими-то беспомощными взмахами рук, когда она узнала, что именно от нее требуется! Бедный Василий Иванович, для которого все это тоже было неожиданностью, в ужасе хватаясь за голову, бегом бросился вслед за ней в ее артистическую уборную. Через минуту, когда я тоже туда вошел, они уже целовались и оба хохотали над этим «идиотским происшествием». А вот не обижалась же она по гораздо более серьезным поводам, например, когда ее несправедливо обходили почетным званием.

Но роли, вернее, отсутствие ролей, вынужденные длительные периоды актерской безработицы — это было дело другое, это ее мучило.

Помню, какой сияющей, преображенной она приходила в театр, когда начались наконец «внеплановые» репетиции «Привидений» Ибсена. О роли фру Альвинг она так давно мечтала, так давно уже внутренне к ней себя готовила. Режиссировал пьесу В. Г. Сахновский. Освальда начинал репетировать Прудкин, потом был назначен на эту роль Юрий Кольцов, и Ольга Леонардовна очень его тогда полюбила, очень в него поверила как в актера с большим будущим, но ему вскоре пришлось надолго расстаться с театром… Эта работа так и заглохла, ее заслонили другие. Не удалось театру в то время поставить и «Идиота» в необычайно талантливой, какой-то совершенно неожиданной инсценировке Сахновского, — Ольге Леонардовне предназначалась там роль генеральши Епанчиной, и она уже с увлечением фантазировала, как она будет ее играть. Та же печальная участь постигла и нашу мечту о «Пятой колонне» Хемингуэя, в которой она должна была играть небольшую, но совсем новую для нее по жанру роль Петры, горничной в отеле. Приходилось довольствоваться старыми спектаклями, если не считать эпизодической роли госпожи Пернель в «Тартюфе», которую Ольга Леонардовна и репетировала и играла как-то нехотя, вяло, не находя настоящего контакта с режиссером спектакля М. Н. Кедровым.

{205} А еще года за три до этого я записал в дневник: «6 июня 1936. Ольга Леонардовна сегодня, сидя у нас на диване в Литературной части, размечталась о роли бабушки в “Обрыве”. А ведь “Обрыв” интересно можно инсценировать. Тут как раз Немирович вошел, стали ему закидывать удочки — О. Л., Литовцева, Горчаков, Марков, но он замял разговор. Почему-то сердится на О. Л.».

Оставалась одна радость — играть свои любимые старые роли в «Воскресении», в «Дядюшкином сне», во «Врагах» и все реже в «Вишневом саде», — на роль Раневской уже вводились новые исполнительницы. Но иногда ей казалось, что она уже и к ним охладевает, особенно в периоды уныния, во время все учащавшихся ее болезней.

У меня в дневнике сохранилась, например, такая запись от 17 июня 1941 года: «Приходила Ольга Леонардовна — в первый раз после долгой болезни. Выглядит неплохо, но дышит еще заметно трудно. “Не хочу больше играть. *Сделать* ничего уже не удастся, а играть старое — не стоит. Я не такая актриса, которой непременно надо дышать сценой, которой только бы быть на сцене…”»

Когда новой работы для нее в театре не было совсем никакой, она всеми средствами старалась уйти от тяжелых мыслей, чем-то себя занять: то принималась за какой-нибудь чеховский рассказ или за пушкинскую лирику — для будущих возможных концертов, то просто читала запоем. Был у нее один такой период, правда короткий, когда она увлеклась переводом какой-то французской повести, — помню только название: «Грибиш», а автора забыл, — и однажды даже прочитала мне этот свой перевод, весь, от начала до конца. Запомнилась ее фразочка перед началом чтения: «А вы меня не убьете пресс-папье? Ведь это длинно…» Повесть была скучноватая, да и читала она мне ее как будто без особенного увлечения. Чем она ее задевала, я так и не понял, помню только, что мне ее вдруг стало ужасно жалко, какая-то во всем этом мне почудилась растерянность, какое-то метание. Было это в феврале 1946 года. Приведу здесь две короткие записи из моего дневника, сделанные два года спустя: никакой прямой связи с этим эпизодом они не имеют, но чем-то они характерны {206} для настроений Ольги Леонардовны тех лет; в них, кажется, проскользнули и некоторые ее интонации: «*20 марта 1948*. В девять часов пошел к О. Л. — у нее воспаление легких, лежит. Глаза тяжелые, печальные. Говорила о своем завещании — чтобы я *знал* (главное: весь ее архив — Музею МХАТ, а чеховские портреты с надписями и без — московскому Музею А. П. Чехова). Хотелось бы ей поехать с театром в Ленинград. Пропустила вот “Воскресение” и жалеет, что не играла. В ужасе от театральных дел.

*31 марта*. Днем был у О. Л. Решили — в больницу все-таки, а уж как ей не хочется! Все вокруг нее и на ней надетое, даже когда лежит больная, такое уютное, аккуратное, нарядное даже. А выражение лица у нее иногда бывает совершенно москвинское, и интонация вдруг москвинская, лукавая, грубоватая; например, сегодня, в ответ на какие-то заботы о ней: “Водку пить хорошо, а не обтираться ею, глупости какие!”

О театре вдруг: “Хорошо бы устроить бунт и сменить "руководство". Они *не любят* театр, им ничего не дорого”. Даже глаза засверкали».

Последние годы Ольга Леонардовна уже не появлялась на сцене. Хотя ее имя никогда не вычеркивалось из списка труппы МХАТ, где она оставалась теперь единственной представительницей старой гвардии основателей театра, все-таки это было что-то вроде почетного ветеранства. Возраст и недуги брали свое. Ей становилось трудно ходить, трудно дышать. Отказывало зрение. Невыразимо больно было смотреть, как она, склонившись над книгой, жадно ловит своей огромной лупой ускользающие строчки, как она карандашом, «по памяти», выводит корявые, налезающие друг на друга буквы своих писем или надписей на фотографиях. (Вот и сейчас передо мной драгоценный образчик этих последних, с трудом дававшихся ей писаний: надпись — мне — на первом томе прижизненного издания сочинений Чехова, когда-то переплетенном ею в серую замшу с белой муаровой подкладкой: «На память о том, кто написал “Ивана Матвеича”, которого и ты и я очень любим. Читай сей том и улыбайся и иногда вспоминай меня — Ольгу Книппер-Чехову. 1958».)

{207} Ее повседневный быт становился как будто все более и более суженным и внешне неподвижным. В театр, на концерты, в гости она выезжала редко, и даже поездки на машине за город, на природу, которые она так любила и которых всегда с волнением ждала, превращались уже в событие. По утрам она теперь непривычно долго оставалась в постели в своей крошечной спаленке, обставленной дряхлой мебелью, с маленьким бюро и таким же невзрачным книжным шкафом, где хранилось только самое любимое и самое нужное, с портретами дорогих ей людей по стенам и со старой иконой в изголовье кровати. Потом, одевшись, всегда элегантно, со вкусом, даже когда надевалось что-нибудь перешитое, старенькое, она переходила в столовую, усаживалась на свое обычное место на диване за круглым столом и тут проводила большую часть дня. Читала, или, чаще, слушала чтение, раскладывала пасьянсы из маленьких, хранившихся в особой коробке карт, или беседовала с теми, кто к ней приходил. По вечерам — изредка музыка по радио (она его не очень-то жаловала), диктовка ответов на письма, которых всегда бывало очень много, снова чтение или пасьянсы, прерываемые иногда каким-нибудь гостем, зашедшим на огонек.

В квартире по-прежнему всегда было много цветов, они стояли повсюду в горшках, корзинах и вазах, подаренные кем-нибудь из друзей, присланные из ялтинского чеховского сада или из подмосковного Мелихова. Ольга Леонардовна любила сама за ними ухаживать. Цветы и книги заменяли ей любые коллекции, которые ее не интересовали никогда: старинный фарфор у нее был преимущественно полуразбитый, с трещинами и только в виде обиходной посуды, а с каждой из немногочисленных картин было связано какое-нибудь воспоминание. Но и эти немногие картины в жилом уюте ее скромнейших комнат значили гораздо меньше, чем фотографические чеховские портреты в темных деревянных рамках, снимки ялтинского дома с садом или эскиз домика Ольги Леонардовны в Гурзуфе, который когда-то купил для нее Антон Павлович. На столе, под настольной лампой, позволялось дремать коту Тришке. Покряхтывали {208} старинные кресла, диван и стулья. Впрочем, значительная часть этой мебели, да и вообще вещей в доме принадлежала вовсе и не Ольге Леонардовне, а ее другу и доброму гению — Софии Ивановне Баклановой, которая двадцать лет прожила вместе с ней, безраздельно, самозабвенно посвятив ей свою жизнь. Это она своими неусыпными заботами поддерживала старомодный, раз навсегда заведенный уют этого дома.

Старомодный уют, пасьянсы, цветы… Все это здесь было, но не позавидовал бы я человеку, который пришел бы сюда с благим намерением, урвав часок «для спасения души», развлечь приятной беседой старую больную полуслепую актрису. Ему было бы над чем призадуматься, уходя отсюда!

Незаметно и постепенно он оказался бы на острие какого-то совершенно непредусмотренного, но неизбежного экзамена или, вернее, самопроверки. Он был бы застигнут врасплох такой человеческой полноценностью, такой творческой насыщенностью духовного мира, светлого, просторного, многогранного, такой живостью и остротой ума, таким неотразимым юмором, что «светский визит» даже с самыми благими намерениями оказался бы тут просто невозможным. И не только какой-нибудь случайный посетитель, но и все те, кто давно дружил с Ольгой Леонардовной, кто постоянно у нее бывал, испытывали это на себе. Начиналось с обычного: «Это кто же пришел? А, ну и прекрасно, очень рада…» Или что-нибудь еще в этом духе. Но потом… Словно невзначай, сквозь юмор, одним каким-нибудь словом, улыбкой, взглядом или оттенком интонации тебе как будто задавались вопросы вовсе не «визитного» свойства: а чем ты-то, батюшка, собственно, в жизни занят? Чего-то ищешь, к чему-то стремишься или удобно приспособился к обстоятельствам? Только критикуешь или что-нибудь пытаешься и сам сделать? Способен на жертвы или только на требования? Ноешь, жалуешься или, может быть, все-таки борешься за свои убеждения? И на все эти незаданные, но внутренне ощутимые вопросы она имела свое особое право.

Ольга Леонардовна совсем не была философом, но ей были свойственны удивительная широта и {209} мудрость понимания жизни. Она как-то по-своему различала в ней главное от второстепенного, то, что важно только сегодня, от того, что вообще очень важно. «Не сердись, Алеко!..» — бывало, скажет она в ответ на особенно бурный выплеск «справедливого гнева» какого-нибудь сверхпринципиального «борца за правду». Она не любила ложной мудрости, не терпела мудрствований, но и не упрощала жизнь и людей. Могла «принять» человека со странностями или с какими-нибудь даже неприятными ей чертами, если ее привлекала его сущность. А к «гладким», «правильным» относилась подозрительно или с юмором. Может быть, именно потому, что в ней не было никакой снисходительности, даже очень молодые люди ощущали себя с ней как бы на равных правах и доверяли ей безгранично. Кроме того, молодым с ней нередко бывало интереснее, чем в любой молодой компании.

В этот всеми нами любимый книпперовский дом, казалось, время от времени все еще возвращается дух высокой артистической богемы. Собирая за своим невероятно хлебосольным столом только близких и интересных ей людей, по преимуществу людей искусства (случайные гости были редкими, а «нужных» вообще не бывало никогда), Ольга Леонардовна невольно, без каких-либо особых намерений, создавала вокруг себя какую-то особенную атмосферу непринужденности, легкости, готовности и к юмору, и к горячему спору о театре (она охотно поощряла такую «полировку крови»), и к веселым импровизациям, и просто к бездумному, а иной раз и бурному веселью. Но в этом потоке всевозможных «номеров», шуток, выдумок, розыгрышей, экспромтов, прерывая шум и гам и смех, здесь могло вдруг возникнуть в наступившей полной тишине и нечто совсем, совсем другое. Сюда легко входило нечто интимно-творческое и тем более драгоценное для присутствующих. Что-то таящееся в самой Ольге Леонардовне, именно ей присущее и ей нужное, казалось, эти минуты и вызывало. Здесь, у нее, Святослав Рихтер не гнушался стареньким пианино с катастрофически отваливающейся педалью для своего музицирования, всегда доставлявшего Ольге Леонардовне такое несказанное наслаждение. Здесь Качалов по первой ее просьбе — «Вася, ты бы {210} почитал что-нибудь!..» — сняв пенсне и прикрыв глаза рукой, тут же за столом читал нам своего Пушкина, Блока, Маяковского, Пастернака. Его чтение — вот такое, за столом, «в компании», совершенно раскованное и привольное, всегда доходило как-то особенно волнующе, это было тоже своего рода музицирование. И как же радовалась этой качаловской музыке, как всей душой открывалась ей навстречу Ольга Леонардовна. Она как будто впитывала в себя каждое стихотворение. Вот только Маяковского никак не могла принять и даже, бывало, шипела на Василия Ивановича — зачем это он ему понадобился. А знаменитые импровизированные хоры под управлением Москвина, — как она их всегда заранее ждала и любила!..

Не так уж трудно бывало упросить спеть за столом и ее, хоть и не по годам это уже ей стало, да и не по голосу, сказать по правде, разве что под сурдинку. Что спеть? Среди ее привычных гостей это само собой разумелось: ну, конечно, ее любимейший старинный романс «Глядя на луч пурпурного заката, стояли мы на берегу Невы…». Решалась она на этот риск обычно уже в конце пиршества, под утро, когда всем хотелось чего-то особенно задушевного и ждали этого именно от нее, от нашей «герцогини», как все мы ее иногда звали. Лев Книппер, ее племянник, которого она всю жизнь обожала, усаживался за пианино и изо всех сил старался ей помогать, нарочно затягивая фермато и импровизируя затейливые лирические отыгрыши, чтобы дать ей справиться с дыханием. И как же это бывало трогательно, поэтично, как доходило до души все подспудное, затаенное, что она в это свое пение вкладывала.

Когда-то круг гостей Ольги Леонардовны был очень широким; в мое время он постепенно становился уже: я, например, ни разу не встречал у нее ни С. С. Прокофьева, ни В. Я. Шебалина, ни Н. Я. Мясковского, ни Н. П. Ульянова, ни Сарры Лебедевой, а только слыхал, что еще недавно они у нее нередко бывали. Теперь же, кроме уже упомянутых мною, чаще других к ней приходили С. С. Пилявская (многие годы со своим мужем Н. И. Дорохиным, а потом, после его безвременной смерти, уже одна и чуть ли не каждый день, в качестве ближайшего друга, своего {211} человека в доме), П. А. Марков, Вадим Шверубович и его жена — балерина Е. В. Дмитраш, известный чеховед-текстолог Е. Н. Коншина, Нина Дорлиак, А. И. Степанова, и одна и с А. А. Фадеевым, Ф. Н. Михальский, И. М. Раевский, В. А. Орлов с женой М. Н. Овчининской, Марина Пастухова-Дмитриева; нередко бывали у нее Журавлевы, Ливановы, О. Н. Лабзина, В. Л. Ершов, Н. Д. Волков, знаменитый хирург профессор Б. А. Петров и его жена Татьяна Сергеевна.

Среди постоянных ее гостей и самых близких, любимых друзей нельзя не выделить Владимира Владимировича Дмитриева.

Об этой дружбе хочется сказать особо потому, что уж очень она казалась необычной, если не парадоксальной — по какой-то очевидной полярной несовместимости их натур, характеров, бытового уклада, привычек и вкусов, а в то же время — по силе и постоянству их взаимного тяготения друг к другу. Для облика Ольги Леонардовны ее дружба с Дмитриевым, по-моему, особенно показательна; это яркий образец ее душевной широты и чуткости, ее бескорыстной отзывчивости на талантливую самобытность и полную духовную независимость человека, мучительно трудно живущего, даже когда человек этот, в сущности, совсем из другого мира, ни в чем не похожего на тот, к которому она привыкла и в искусстве и в жизни. С другой стороны, надо было знать Дмитриева, этого необыкновенного художника театра, художника-поэта, по-своему преобразившего сцену МХАТ и в то же время все еще влюбленного в Мейерхольда, художника, сумевшего проложить сквозь эту двойственность свой собственный неповторимый путь; надо было знать Дмитриева с его врожденной замкнутостью и ершистостью, с болезненно обостренной взрывчатой психикой, но и с какой-то затаенной стыдливой потребностью в отклике и ласке, чтобы понимать, каким даром судьбы был для него в течение многих лет книпперовский дом, радушно открытый для него в любую минуту. Мне кажется, что Ольгу Леонардовну он любил не только как близкую ему по духу актрису старого МХАТ, но еще и за то в особенности, что она его невольно лечила своим жизнелюбием в самые тяжелые минуты. Он о ней даже статью написал в «Ежегодник МХАТ» {212} 1948 года, что было для него вообще совершенно необычно. В ней говорилось с нескрываемым восхищением: «Это восприятие жизни как счастья прежде всего, несмотря на все возможные бедствия и катастрофы, вероятно, главное в Книппер. Она неутомимо рада жизни. Ее может огорчить только пропущенный в жизни час». А недавно я прочитал в архиве его письма к Ольге Леонардовне. Они полны такой неожиданной для него дружеской нежности, и они так душевно открыты, что, даже хорошо зная его, не перестаешь удивляться: его ли это письма?

Казалось, в последние годы, что возраст, немощи, уход со сцены, плен в четырех стенах — все это было в каком-то обратном, противоположном соотношении с интенсивностью духовной жизни Ольги Леонардовны. Никакого старчества, никакой сдачи — в противовес «жалким словам», которые у нее порой прорывались. Это был не только живой интерес к окружающему, а нечто большее, еще более редкостное умение сохранить и в старости всю внутреннюю полноту жизни. При первой же возможности она все еще умела вырываться из оков прозаической обыденности и все возраставшей слабости на еще доступные ей просторы: природы, музыки, поэзии. До самых последних дней она сохраняла способность радостно удивиться, поразиться, взволноваться всей душой, оказавшись в каком-нибудь прежде неизвестном ей уголке Подмосковья, или глядя как будто впервые на давным-давно ей знакомую Коломенскую церковь-красавицу, или слушая новые стихи Пастернака (особенно «стихи из романа» — «На страстной», «Рождественскую звезду»), или слушая у себя дома песни Шумана в чудесном исполнении Нины Дорлиак и Рихтера. А еще совсем недавно мы с ней ездили в Консерваторию, в ложу дирекции — на концерты Рихтера, на «Реквием» Моцарта. Помню, как она тихо плакала, слушая «Реквием», и украдкой вытирала глаза, чтобы я не заметил. Что-то было во всем этом от самого высокого, пушкинского:

… Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья…

Нуждаясь в уходе физически, в силу болезни, {213} она сохраняла полную внутреннюю самостоятельность, никого ни о чем не просила, не признавала за собой никаких привилегий, ни от кого не желала быть зависимой, а если хлопотала, то только за других, не за себя. Понятия прошлых заслуг для нее не существовало. К прошлому она вообще относилась без всякой идеализации, часто свойственной старости, а в своем личном прошлом она как актриса, как художник слишком многое считала недоделанным, недосказанным, незавершенным, чтобы говорить о нем с умилением. «Вот если бы теперь…» — этот мотив преобладал в ее разговорах о своем артистическом прошлом.

В бессонные ночи она доигрывала свои старые любимые роли — вот об этом могла и рассказать человеку, которому доверяла. Могла вдруг рассказать, как бы она сейчас хотела сыграть новую роль — ну, например, бабушку в гончаровском «Обрыве», который она только что перечитала. Эту бабушку, Татьяну Марковну Бережкову, она чувствовала, ощущала в себе физически, и, казалось, ей необходимо поделиться тем, как она ее видит и чувствует, — как она мысленно уже бродит ночью по каким-то глухим оврагам, не находя себе места от неотступных дум, и как потом идет к Вере, решительная, с сухими глазами, все взявшая на себя, как стремительно проходит анфиладу комнат старого дома, нетерпеливо толкая двери коленом, не обращая внимания на свою разорванную кофту, на буйную путаницу стриженых седых волос, в которых застрял там, в овраге, какой-то древесный листок.

Ольга Леонардовна ни о чем не умела говорить поучительно и пространно, ее беседа была непоследовательна и обрывиста, все время перемежаясь юмором и чуждаясь фраз. Но разговор о чем угодно в любой момент мог стать значительным и волнующим. Он свободно захватывал и Чехова, и Пушкина, и Блока, и Пастернака, и Рихтера, и Моцарта, и Левитана, и молодую новую литературу, и новые веяния среди молодежи вообще и театральной молодежи в частности, и то, «что теперь делается на свете».

У нее было какое-то особое, свое отношение к литературе. Она умела для себя открывать заново даже давно знакомую классику. Доставая из шкафа {214} Пушкина, Толстого, Тургенева, Гончарова, Тютчева, она каждый раз как будто отправлялась в дальнее плавание — с открытиями, неожиданностями, тайными рифами и блаженными гаванями новых стран. Свободно владея тремя языками, она наслаждалась, читая Байрона по-английски, Мопассана — по-французски и «Фауста» — по-немецки. Помню, как однажды, у меня в гостях, она по какому-то поводу вспомнила оттуда строчку: «Da ich noch selbst im Werden war», а сидевший рядом с ней за столом Пастернак почему-то вдруг сказал, что такой строчки у Гете нет, что у него не так сказано[[16]](#footnote-17). Между ними разгорелся яростный спор, пришлось достать с полки немецкое издание. И как же она торжествовала, что оказалась права. А Борис Леонидович совершенно по-детски расстроился, но тут же с нежностью поцеловал ей руку.

Чехов был у нее весь в памяти — почти не бывало случая, чтобы она сказала о чем-нибудь чеховском, даже раннем: не помню, где это у него, как иногда говорим мы все.

В ее отношении к современной литературе никогда не было никаких натяжек, никакого криводушия, как бы ни был велик и прославлен писатель. Даже о Хемингуэе она заговорила по-настоящему, только когда как-то вдруг восприняла его душой и до конца прочувствовала. А рядом с большой литературой ее иногда мог увлечь — и еще как! — какой-нибудь замысловатый английский детектив или французский многотомный бульварный роман; она отлично знала всему этому цену, но и не думала отказываться от подобного удовольствия, особенно летом, на отдыхе, у себя в Гурзуфе.

Она никогда не вела специальных «литературных» разговоров. Но посреди беседы удивительно легко и естественно могла вдруг ей припомниться какая-нибудь пушкинская строчка, и вот уже, поначалу как будто только чтобы проверить память, полушепотом, прикрыв рукой глаза, а потом все увереннее и свободнее она читает вам то, что всегда {215} больше всего любила: «Элегию», «Воспоминание», «Осень», «К морю», отдельные строфы «Онегина». Или вдруг с наслаждением вспомнит Блока: «Было то в темных Карпатах…» Или Есенина… Или потребует, чтобы вы сами тут же ей прочитали наизусть что-то, чего она не помнит, а так хотела бы вспомнить, и именно сейчас… Где-то в ее архиве должна храниться толстая записная книжка, в которую она иногда переписывала любимые или чем-то поразившие ее стихи. По ней можно в какой-то мере судить о том, как возникали и укреплялись новые привязанности Ольги Леонардовны в русской поэзии.

Но чаще всего разговоры в доме у Ольги Леонардовны шли, конечно, о театре, обо всем, что в нем сейчас творится. Ей надо было знать все, если уж она не могла все видеть. На другой день после какой-нибудь интересной московской премьеры или необычной гастроли она непременно звала к себе кого-нибудь из тех, кто там был, или расспрашивала о впечатлениях по телефону. Ограниченность интересов стенами одного только МХАТ была ей непонятна — она не могла думать о своем театре вне его окружения, вне времени и пространства. Пожалуй, даже прежде всего ей надо было знать, что делается кругом.

Но Художественный театр был и оставался главным содержанием, главным смыслом ее жизни. Ведь, в сущности, только две любви у нее и было в жизни, одна — мучительная и безмерно счастливая, трагически оборвавшаяся в самом начале и все же определившая собою всю ее дальнейшую жизнь; другая — пронесенная во всей своей полноте до конца, до последнего дня: Чехов и Художественный театр. Было, конечно, и многое другое — Ольга Леонардовна прожила свою жизнь в полную меру, она умела брать от жизни все, что казалось ей ценным, прекрасным, поэтическим, радостным, ни в чем не изменяя при этом самой себе. Она умела быть и пленительной любящей женщиной, и преданным другом, и веселым, легким, хорошим товарищем. Она умела быть настоящей матерью для своих близких, и многие люди находили у нее прибежище в беде, огорчении или обиде. Но думается, что все-таки главным, всеисчерпывающим смыслом {216} ее жизни был только театр, ее Художественный театр.

Она и теперь им жила неотрывно — и прошлым его, и настоящим, и мыслями о его будущем, как бы она их от себя порой ни гнала. Казалось, какой-то особенный, свой — личный — смысл придавала она этим вещим чеховским строкам из рассказа «Студент», которые она вспоминала особенно часто по разным поводам и всегда с волнением: «Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». (А нам, молодым ее друзьям, казалось порой, что она и сама — одно из звеньев этой нетленной цепи, тем-то она нам и была, наверно, особенно дорога.)

Думая о своем театре, она не могла не думать и о себе, так неразрывно с ним связанной всей прожитой в нем жизнью, этапы и вехи которой как-то сами собой, непроизвольно всплывали в памяти при общении с ней.

Она никогда не могла забыть то небывалое чувство радости и тревоги, страха и упования, которое охватило ее и ее товарищей, когда на первом представлении «Царя Федора Иоанновича» впервые раздвинулись и с легким шуршанием поползли в стороны тяжелые складки занавеса, тогда еще не украшенного эмблемой с летящей белой чайкой. Она не знала и не могла знать тогда, что ее царица Ирина, об руку с царем Федором — Москвиным, отныне войдет в историю новой театральной эры, открытой Станиславским и Немировичем-Данченко е их молодой труппой, дерзновенно составленной из участников любительского кружка и недавних учеников театральной школы.

В роли царицы Ирины на репетиции ее впервые увидел, отметил и запомнил Чехов, Этот исторический образ, который она сумела превратить в живой характер, в своеобразное сочетание женственной мягкости, плавности и покоя с волевым складом государственного «годуновского» ума, дался ей, по ее словам, нелегко. Царица Ирина скорее знаменовала лишь ее вступление в мир театра, чем ее рождение как актрисы нового театрального направления. {217} Оно произошло очень скоро, в ближайшие годы — в первых чеховских спектаклях и полнее всего проявилось в «Трех сестрах», в роли Маши. Впрочем, Ольге Леонардовне никогда бы и в голову не пришло говорить так торжественно даже об этой своей любимой роли, — это было не в ее духе. (В одном из последних писем она рассказывает Марии Павловне Чеховой о посещении старой чешской актрисы: «И все вспоминала Машу, а мне-то как приятно!» — и всё, и тут же переходит на другую тему.)

Но запомнилась ее Маша навсегда, на всю жизнь очень многим и самым разным людям. Наше поколение уже не застало на сцене Машу — Книппер. Но в общении с Ольгой Леонардовной было иногда удивительно нетрудно представить себе, как она ее когда-то играла. С этим ощущением как будто виденного собственными глазами сливались, конечно, и чуть ли не с детства знакомые фотографии и какие-то всегда необычные, трепетные воспоминания зрителей старшего поколения. Образ оживал и словно приближался к опоздавшим сквозь давно сложившуюся прекрасную театральную легенду: стройный женский силуэт в черном платье с высоким воротом и с цепочкой на груди, шляпа с большими полями и длинной булавкой, «как тогда носили», простота и свобода в походке, в любой позе, в любом наклоне головы. Так и слышалось и это сосредоточенное Машино посвистыванье, и что-то неожиданно резкое, угловатое в ее интонациях, в ее словечках, и ее невеселый короткий смешок (у Ольги Леонардовны тоже бывал такой в жизни). Легко откликалось воображение на знаменитое «трам‑там‑там…», переполненное тайным счастьем, в сцене Маши — Книппер с Вершининым — Станиславским, которую никто никогда потом так и не смог описать. И становилось понятно, почему все видевшие спектакль называют незабываемым их прощание. Еще бы! Разве можно забыть, как в одно короткое слово «прощай», в одно объятье, в одно прорвавшееся рыданье выливалась вся Машина «неудачная жизнь», вся ее непримиренная, полная любви и отчаянья душа.

Не застав ее Маши и только «по истории» зная ее «обворожительную пошлячку» Аркадину в «Чайке» {218} и Елену Андреевну в «Дяде Ване», я, как и все постоянные зрители Художественного театра 30‑х годов, с какой-то особенной нежностью любил ее Раневскую. То, что Ольга Леонардовна продолжала играть эту свою знаменитую роль в «Вишневом саде», освещало непреходящей поэзией старый спектакль, все еще шедший в первоначальных мизансценах 1904 года. Ее участие было главным поэтическим смыслом спектакля и спасало его от налета музейности. Она до конца сохраняла свое творческое право на эту роль. Раневская оставалась ее созданием, которое оказывалось непревзойденным всякий раз, когда в спектакль входили другие, даже самые талантливые актрисы, — шутка сказать какие: Вера Соколова, Андровская, Попова! Казалось, что Ольга Леонардовна одна владела какой-то заветной тайной этого тончайшего, сложнейшего по внутренним психологическим переплетениям чеховского образа. Угадав еще тогда, в начале века, что самое трудное для актрисы в Раневской — найти ее «легкость», она ничем не отяжелила ее и с годами. Когда слушаешь теперь фонографическую запись «Вишневого сада», поражает ее мастерство — филигранность рисунка каждой фразы, весомость каждого слова, богатство оттенков, необыкновенная смелость и точность самых неожиданных внутренних переходов, стройная, — нет, вернее сказать, именно нестройная гармония целого. Но когда Ольга Леонардовна была Раневской на сцене, вряд ли кто-нибудь в зале думал о ее мастерстве. Казалось, что она ее и не играет вовсе, и все, что она делает, рождается тут же, само собой разумеется, существует вне ее актерского намерения и умения.

Так казалось потому, что в ее Раневской все было неподдельным и слитным — душевная растерянность и тонкий, иронический ум, легкий смех и близкие слезы, легкомыслие и доброта, беспомощность и изящество, что-то корневое, глубинное от русского усадебного быта и что-то неуловимое от парижской богемы. Никогда нельзя было про нее сказать: здесь она такая, а вот здесь уже другая; в каждый данный момент в ней было все, она жила всей полнотой жизни образа, слившегося с ее душой, и, казалось, сама ждала от него неожиданных проявлений, сколько бы лет ни шел этот спектакль. {219} Каждый раз по-разному она подходила в первом акте, в своем этом неизменном светло-коричневом дорожном платье, к окну и вглядывалась в залитые белым цветеньем деревья, и по-разному звучала затаенная чеховская музыка в ее словах, сказанных как будто только самой себе и этому саду: «Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя…»

А во втором акте, вечереющем, закатном, возле полуразрушенной часовни, на копнах сена, — с каким замиранием сердца, бывало, ждешь, как сквозь обрывочные реплики накопившегося раздражения («Кто это здесь курит отвратительные сигары?..», «… И кому? Половым говорить о декадентах!..») сегодня опять у нее прорвется неожиданным трепетом исповедь: «О, мои грехи…», исповедь, неизвестно к кому обращенная, полная такой саднящей обиды на жизнь, и раскаянья, и стыда, и отвращения, и чуть ли не молитвы («Господи, господи, будь милостив…»). И тут же, кажется, даже без паузы, только вздохнув и опустив голову, она уже как будто втайне готова вновь возвратиться на круги своя, туда, в Париж, где ведь опять ее ждут, опять кто-то «просит прощения, умоляет вернуться…». А минуту спустя, при первых же звуках «знаменитого еврейского оркестра», долетевших сюда в вечерней тишине, уже словно и не было никакой исповеди, и слез не было, так легко и бездумно: «Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок…»

И всегда по-новому волновала в третьем акте ее все возрастающая тревога — эта нетвердая походка, эта зябкость в едва заметном движении плеч, эти беспомощные руки, роняющие на пол кружевной платок и вместе с ним смятую парижскую телеграмму, эта бессвязная мольба о каком-то понимании, о каком-то сочувствии, и тут же — смешная, злая крикливость в мимолетной ссоре с «вечным студентом»: «А вы просто чистюлька, смешной чудак, урод… Вы… как вот говорит наш Фирс, вы недотепа». И сейчас же, без перехода — раскаяние, смех, комический земной поклон и снизу вверх, чуть сбоку — озорной лукавый взгляд на этого «смешного Петю»; и вот уже, услыхав музыку, словно подхватив ее на лету, она с ним вальсирует, уплывает в вальсе, {220} по-молодому легко вскинув руку ему на плечо. А ее прощание, сквозь слезы, с домом, с молодостью, с вишневым садом в финале спектакля… Как все это было прекрасно. Какое счастье было видеть это в первый, а потом и в десятый и даже в двадцатый раз!

Когда в 1942 году, по случаю сорокалетия премьеры «На дне», Ольгу Леонардовну упросили сыграть в юбилейном спектакле давным-давно не игранную ею роль Насти, это было по-своему значительно и волнующе для старых театралов, но, по существу, это было только ее воспоминанием о том, что когда-то прогремело на всю Россию и далеко за ее пределами. Ей принадлежало актерское первооткрытие этой горчайшей и бунтующей трагедии — трагедии «крайней, последней опустошенности», как она сама ее определяла. Ее слава в роли Насти была равна славе Качалова — Барона, Москвина — Луки, Станиславского — Сатина, но теперь ей уже не могла принадлежать полнота сценической жизни образа. Зато когда в концерте, без костюма и грима, она изредка играла с В. А. Орловым отрывок из «Иванова», одну только сцену Сарры с доктором Львовым из первого акта, — кто думал о ее возрасте, о ее седой голове, находясь в магическом кругу этой горестной искренности, этого подавленного отчаянья и этой ничего не боящейся творческой самоотдачи? «Старики» говорили, что никогда раньше она так не играла эту роль. Не могу не привести здесь в связи с этим одно из писем, которое она получила после своего вечера в Доме актера ВТО в ноябре 1943 года:

«Милая и дорогая Ольга Леонардовна!

Я никогда не забуду концерт 15 ноября в ВТО. Все там было, все самое замечательное, что я в Вас знал, чем наслаждался всю свою жизнь. И тонкость того, что заключено в Тургеневе, и постигновение правды и сатиры Толстого, и Чехов! Как изумительно Вы говорили слова Сарры. Такая свежая, юная, несчастная, оставленная! Может быть, я забыл, но мне казалось, это было лучше, чем в 1904 году. Я все видел, я все слышал, я все узнал. Как я Вам благодарен! Именно по преимуществу за Сарру! Замечательная актриса, чудный художник, умница, {221} тонкий человек! Вся моя жизнь связана с Вашим творчеством. Вы сделали меня человеком. Какой дар! Извините, что не пришел на официальную часть, но я был так потрясен!

*Ваш Василий Сахновский*».

Роль Иванова играл с ней в тот памятный вечер В. И. Качалов. В переполненном зале было много актеров московских театров и учащейся театральной молодежи, которая забила все проходы. Успех был огромный, оглушительный, даже неожиданный в тогдашней суровой военной обстановке.

Но, как уже сказано, к своему артистическому прошлому Ольга Леонардовна возвращалась вообще не часто. Для этого всегда должна была существовать какая-то важная тайная причина: ощущение неполноты, незавершенности того, что было ею когда-то сделано (даже в чеховских спектаклях), или горечь неосуществившейся мечты (например, «Росмерсхольм» Ибсена в постановке 1908 года, когда, по ее словам, она совеем не так играла свою Ребекку, как бы ей хотелось, да и позже, в спектакле Первой студии, «по-настоящему» ее не сыграла).

Когда в конце 30‑х годов она изредка соглашалась включить в программу какого-нибудь своего парадного концерта, разумеется, без костюма и грима, сцену Наталии Петровны Ислаевой с Верочкой из третьего акта «Месяца в деревне», казалось, что ей теперь было бы мало самых тончайших проникновений в ажурное изящество тургеневских диалогов, за которое ее когда-то хвалили в этом спектакле: она глубже, страстнее и горестнее переживала теперь жизненную драму своей героини. Вот это, наверно, и волновало нас, зрителей, это-то и давало ей право на столь позднее возвращение к давно уже отзвучавшей роли, в котором не было ничего от тщеславного желания тряхнуть стариной, которое и теперь было трепетным, а не виртуозным.

Но чаще всего ее возвращала к прошлому реальная насущная необходимость еще раз коснуться чего-то принципиально для нее важного в искусстве. Именно это и вызвало, например, в начале 30‑х годов ее желание снова сыграть фру Гиле в мелодраме {222} Гамсуна «У жизни в лапах». Она не могла не понимать, что в чем-то это возобновление старого спектакля будет для нее компромиссным, что ей уже трудна будет роль начинающей стареть бывшей кафешантанной дивы, всеми силами цепляющейся за жизнь и бурно переживающей трагедию своей последней обманутой любви. Но ей важно было теперь заново «сделать этот образ», и она даже написала об этом в статье, что для нее совершенно необычно, — она ведь никогда не умела, да и не испытывала ни малейшего желания публично говорить о своих ролях. «Сделать образ» — это тоже нечто совсем не ее и как будто вообще далеко от искусства Художественного театра. Но Ольга Леонардовна не случайно подчеркивала это свое намерение: слишком много и слишком упорно говорилось в свое время о ней как об актрисе, пленительно поэтизирующей «женскую осень», тоску увядания, прощание с жизнью. Слишком торопливо какая-то часть ее старых зрителей готова была превратить это чуть ли не в лейтмотив ее творчества на основании ее успеха в таких спектаклях, как «У жизни в лапах» или «Осенние скрипки» Сургучева. Кое‑кто готов был приплести сюда даже и ее Раневскую, ее «Вишневый сад».

Вот она и сочла необходимым заявить «свое к этому отношение» и сделала это, как всегда, со всей полнотой творческого увлечения.

Она и теперь не разоблачала фру Гиле, «короля-Юлиану» в пьесе Гамсуна, но по-своему сделала до конца ощутимым то, что эта трагедия ей внутренне не созвучна, что ей тесно в узких пределах слепой эгоистической страсти и жалкого страха перед наступающей старостью, что быть «у жизни в лапах» — унизительно. Недаром в своей статье она признается, что презирает такой тип женщин, такое мироощущение, и с юмором добавляет, что с гораздо большим удовольствием сыграла бы какого-нибудь «Баста в юбке» (в роли «набоба» Пер Баста Качалов, обходя мелодраматические эффекты пьесы, привлекал все сердца искрометностью своего жизнелюбия).

Но это нисколько не мешало нам, ее новым зрителям, восхищаться ее нестареющим обаянием в этой роли, каким-то своеобразным театральным {223} шиком самого высокого вкуса, с которым она ее играла. А Качалов, которому Ольга Леонардовна готова была позавидовать в его роли Пер Баста, вскоре после премьеры возобновленного спектакля «У жизни в лапах», между прочим, писал одному их общему приятелю в Ленинград: «Публика хорошо принимает этот довольно нелепый и нескладный пустяк гамсуновский. Книпперуша имеет большой успех в Юлиане, красива, эффектна, моложава. А я очень устаю в набобе».

Что же до Раневской, надо сказать, что как раз в те же годы Ольга Леонардовна нашла для себя что-то новое и в этом уже давно неотделимом от ее жизни образе. Сохранив все ее обаяние, она ее словно по-новому поняла и сама считала, что поняла теперь глубже: «Мне кажется, дело в том, что у Раневской душа растерялась. Она не понимает, что происходит кругом… Все дело в том, что она на разломе двух эпох».

Однако тогда же, в начале 30‑х годов, в ее актерской жизни произошло тяжелое, горестное событие, которое потом вошло как событие этически знаменательное в историю Художественного театра: незадолго до выпуска премьеры «Страха» Афиногенова Станиславский снял с роли старой работницы коммунистки Клары Спасовой Книппер-Чехову и срочно заменил ее другой актрисой. Ольга Леонардовна, говорят, переживала это болезненно; она давно мечтала о роли в талантливой, проблемной современной пьесе, потратила на эту роль немало сил и уже успела ее по-своему полюбить. Но Станиславский считал, что он обязан принять это решение во имя театра: роль Спасовой имела огромное значение для главной идеи спектакля, а Ольге Леонардовне, как он ясно видел, был внутренне недоступен этот образ, и она рисковала в лучшем случае превратить его только в мастерски сыгранную роль.

Так же, если не еще более катастрофично, не давалась ей Пелагея Ниловна, когда она как-то (уже в мои времена) попробовала читать главу из «Матери» Горького с концертной эстрады. Ольга Леонардовна никогда не умела играть простых женщин из рабочей или крестьянской среды, еще менее того — женщин-революционерок. С идеями русской революции ее творчество было связано иными нитями. {224} Когда-то, в канун 1905 года, оно впитывало в себя тоску «Трех сестер» по иному бытию, по иной, лучшей жизни, горьковскую бунтарскую непримиримость, предвидение близких великих перемен в «Одиноких» Гауптмана — в образе русской революционно настроенной студентки Анны Мар. И теперь, в новую эпоху, ее чувство нового, ее ощущение времени, ее связь с современностью — все это проявлялось не прямолинейно, а порой совсем неожиданно.

К характерным ролям ее тянуло всегда, но, за исключением необыкновенно яркого и многим запомнившегося образа графини-внучки в «Горе от ума», у нее до конца 20‑х годов не было больших удач в этой области актерского творчества. Она сама не любила и не очень высоко ставила своих «мерзавок», как она их гуртом называла: Анну Андреевну в «Ревизоре», Турусину в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Живоедиху в «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, Надежду Львовну Незеласову в «Бронепоезде 14‑69» Вс. Иванова. И старуху Хлестову в новой постановке «Горя от ума» она играла, по-моему, совсем не интересно, как-то тускло, без увлечения. Вероятно, правы те, кто считает сатиру чуждым ей жанром, а прямое «разоблачение» — не свойственным ей путем. Но из этого неверно было бы делать вывод, будто она отказывалась от своего права судить и порой безоговорочно осуждать тех, чью жизнь и судьбу она воплощала на сцене. Ольга Леонардовна, при всей своей мягкости, тоже иногда умела, подобно Качалову, или Лилиной, или Хмелеву, быть прокурором своего образа, но в то же время жить его жизнью, его чувствами. Новая эпоха и новая идеология театра воспитали в ней способность сочетать живую психологию образа с точностью социальной характеристики и смелой выразительностью формы. Так родились ее лучшие характерные роли.

В конечном итоге «разоблаченной» оказывалась у Ольги Леонардовны даже добродушнейшая петербургская дама, действительно «вовсе не злая», как она и говорит о себе, графиня Чарская. В спектакле «Воскресение» это всего лишь эпизодическая роль, эпизодическая сцена в гостиной, контрастирующая со сценами в тюрьме и в деревне. Но Ольга Леонардовна {225} делала из этой небольшой сцены настоящий шедевр. Она проводила всю эту сцену с Ершовым — Нехлюдовым и Степановой или Пилявской — Mariette почти в полной неподвижности. Кажется, она только раз вставала с обитой голубым атласом кушетки — безупречно элегантная, царственно-простая, без малейшей вычуры, затянутая в великолепно отделанное мехом кремовое платье, с высоко зачесанной со лба и висков волнистой седой куафюрой. Купаясь в светской болтовне, наслаждаясь своими слегка растянутыми интонациями («Ужа‑а‑сный обо‑олтус!»), виртуозно жонглируя французскими фразочками, помавая ручкой, смеясь искренним заразительно-заливистым смехом, вся — воплощенное «comme il faut», Ольга Леонардовна незаметно прочерчивала законченный собирательный портрет самодовольной аристократической никчемности. Это было поразительно близко к тому, как сам Толстой представляет нам тех, кого он называет «сильными мира сего».

Полину Бардину, либеральную даму более поздней эпохи в пьесе М. Горького «Враги», она тоже «нашла изнутри», не боясь принять ее быт, сделать своими ее манеры, привычки, фразеологию, ее нервические взрывы, ее гипюровые платья, пышный шиньон и лорнет на длинной золотой цепочке. Но произошло это не сразу, а только на последнем этапе репетиций, который мне привелось еще застать в Художественном театре. Поначалу она этой ролью тяготилась, да и вообще, кажется, не очень понимала, зачем МХАТу непременно нужно ставить эту пьесу, казавшуюся ей, как, впрочем, и многим другим в театре, скучной, тягучей, отжившей. Но все изменилось в атмосфере репетиций, когда в работу непосредственно вступил Немирович-Данченко, который вскоре сумел заразить и объединить всех занятых в пьесе актеров глубиной и темпераментом своего режиссерского проникновения в современный социальный смысл пьесы Горького, в ее своеобразную, требовательную, действенную поэтику. Он помог и Ольге Леонардовне найти не только бытовую правду, но и какую-то необходимую остроту, какую-то изюминку долго ускользавшего от нее образа. Здесь, во «Врагах», ее ирония была гораздо более жесткой, чем в «Воскресении». Когда, по совету Владимира {226} Ивановича, Полина — Книппер, рассуждая о судьбах социализма в России, сосредоточивала главное внимание на обильном завтраке, который она, не торопясь, с завидным аппетитом смаковала, оставляя для «политики» только паузы между глотками, — это было убийственно красноречиво. Но далеко не такой невинной, как могло показаться на первый взгляд, оказывалась эта барственная чванливая глупость, когда из-под пустейших «либеральных» фраз Полины Бардиной выползала трусливая ненависть к рабочим.

«Дядюшкин сон» не был в Художественном театре стилистически монолитным спектаклем, может быть, потому, что создавался трудно, долго, с большими перерывами и несколько раз переходил из одних режиссерских рук в другие. Гиперболический, хотя бы и до конца внутренне оправданный гротеск, близкий Хмелеву — Князю К., Лилиной — Карпухиной и Синицыну — Мозглякову, не увлекал Ольгу Леонардовну, и она долго мучилась, репетируя ответственную роль Марьи Александровны Москалевой. Решающую помощь оказал ей, как всегда, автор. Она признается в одном из писем, что эта роль по-настоящему «пошла» у нее только тогда, когда она полюбила «говорить слова» Достоевского.

И действительно казалось, что в страстных тирадах, в безудержном напоре метафор и сравнений, которые Москалева — Книппер обрушивала на своих партнеров, в мастерском владении цветистой риторикой сосредоточена вся дьявольская сила властолюбия «первой дамы в Мордасове», вся бешеная агрессивность ее грандиозных замыслов, зародившихся в гнилом болотце убогого заштатного городишка. Тончайшие по своей действенной неотразимости психологические ходы не только не исключали, а требовали ярких, цельных, порой кричащих красок, и Ольга Леонардовна на них не скупилась. «Дядюшкин сон» открывал нечто совсем новое в ее творческом диапазоне. Созданный ею образ, становившийся от спектакля к спектаклю все более психологически монолитным и театрально смелым, был одним из наивысших достижений актерского искусства 30‑х годов.

Мне особенно запомнилась одна сцена из этого {227} спектакля, даже не самое ее исполнение, а то, как она в 1937 году заново репетировалась в связи с предстоящим вскоре предъюбилейным (40‑летие МХАТ) творческим вечером Ольги Леонардовны. Это была сцена Марьи Александровны с Софьей Петровной Карпухиной, первой мордасовской сплетницей, приехавшей к ней с визитом. Эту роль согласилась возобновить по такому торжественному случаю Мария Петровна Лилина, давно уже ее не игравшая и вообще в то время уже редко появлявшаяся в театре (у нее была только одна крошечная новая роль — старой графини Вронской в «Анне Карениной», из которой она ухитрилась сделать настоящий маленький бриллиант). Мария Петровна приезжала на репетиции «Дядюшкина сна» несколько раз. Казалась она уже совсем старенькой и как будто даже не из театрального мира — в своей домашней кацавейке, с едва скрываемой робостью переступая порог сцены. Но стоило им с Ольгой Леонардовной усесться рядом на стоявший посреди сцены диванчик и начать диалог, как обе они становились совершенно неузнаваемыми. Хотели они этого или не хотели, думали об этом или нет, но у них само собой возникало какое-то дьявольское соревнование в этой схватке темпераментов, в этом сплошном потоке тут же рождавшихся «приспособлений» и «находок», от которых сцена становилась не по-театральному живой и напряженной. В зале все время стоял хохот, и прорывались даже аплодисменты присутствовавших на репетиции актеров. Казалось, лучше сыграть эту сцену уже нельзя. Но Лилину все еще не устраивало что-то, еще чего-то ей не хватало и необходимо было поискать, тут же попробовать, особенно в начале, в этом ее знаменитом «выходе», когда казалось, что в москалевский дом вдруг влетело какое-то странное, громко жужжащее, готовое ужалить насекомое. «Олечка, дорогая, простите меня, но я вас умоляю — еще раз!» — говорила она Ольге Леонардовне чуть ли не в десятый уже раз, и, к нашему общему удовольствию, все начиналось сначала. Обе раскраснелись от азарта, глаза блестят, все хвори и страхи забыты… Что же это было, неужели только репетиция? Нет, это был *театр*. Художественный театр. И во всей своей силище.

{228} Но с некоторых пор участие Ольги Леонардовны в спектаклях МХАТ становилось все реже. Ее репертуар после войны постепенно сузился, в нем оставались только «Враги», «Воскресение» да небольшая полуэпизодическая роль старой леди Маркби в «Идеальном муже» Уайльда. (Когда читаешь письмо, в котором она дает советы своему близкому другу С. С. Пилявской по поводу другой, гораздо более значительной роли в «Идеальном муже» — роли миссис Чивли, — легко представить себе, как блистательно могла бы ее когда-то сыграть она сама.)

Из репертуарной конторы театра по-прежнему регулярно присылалось еженедельное расписание спектаклей. Ольга Леонардовна по привычке вешала эти листки на стенку у себя в спальне, но они уже не всегда имели для нее практическое значение. На осторожный вопрос заведующего репертуаром, будет ли она участвовать в очередном «своем» спектакле, ей все чаще приходилось отвечать непривычным словом: «Посмотрим»… Отказываться сразу было слишком мучительно.

Хорошо, что удалось записать на пленку, как она читает «Даму с собачкой» и воспоминания В. И. Даля о последних часах жизни Пушкина, с которыми она выступала еще в 1937 году на вечере МХАТ, посвященном столетию со дня смерти поэта. Рассказ Даля в ее чтении до сих пор производит впечатление необыкновенное, волнует до слез — все здесь так предельно просто, так размеренно строго именно потому, что каждое слово и каждая пауза переполнены любовью и горем. С какой-то целомудренной осторожностью, словно с трудом, преодолевая слезы, произносит она последние пушкинские слова: «Нет, мне здесь не житье; я умру, да, видно, уже так и надо»… «Ну, ничего, слава богу, все хорошо» (это — жене). И опять Далю: «Кончена жизнь!» Я не услышал и спросил тихо: «Что кончено?» — «Жизнь кончена», — отвечал он внятно и положительно. Слушая это тогда, в 1937 году, со сцены Художественного театра, когда Ольга Леонардовна читала эти воспоминания, сидя в кресле за столиком, при свечах, плакали многие в зрительном зале.

«Дама с собачкой» — всего лишь эскиз. Однако {229} в его неотделанности и нестройности, в абсолютной его безыскусственности какой-то неожиданной правдой звучит поэзия Чехова. Кажется, что Ольга Леонардовна читает этот рассказ так же естественно, как дышит. Может быть, из этой естественности в ее чтении и возникают по-новому свежесть чеховских образов, музыкальная магия чеховской фразы.

Довольно часто в концертах читала она и «Рассказ госпожи N. N.». Он уже давно был в ее репертуаре, еще с дореволюционных времен, кажется. И никогда не тускнел, не становился достоянием ее прошлого и не покрывался лаком концертного чтецкого мастерства. Вот уж где Ольга Леонардовна действительно «шла от себя», как того требовал Станиславский, — только вся прелесть ее чтения в том и заключалась, по-моему, что, оставаясь «собой» в смысле простоты и искренности, она тут же удивительно легко, еле заметно брала на себя и нечто вовсе ей человечески не присущее, но от чеховской героини неотъемлемое. Как это совмещалось — ее тайна. А вот в других чеховских рассказах — в «Шуточке» и особенно в «Злом мальчике» — было у нее уже что-то другое, скорее всего, именно кружево мастерства. Публике это нравилось, а мне, по правде говоря, не очень: так могли читать, пожалуй, и другие.

Из публичных ее чтений на всю жизнь мне запомнились еще главы из «Анны Карениной» на Толстовском вечере (или утре? — не помню) в Доме ученых. Было это очень давно, чуть ли не в 1928 году. Читала она по книге, почти à livre ouvert, «с листа», но как, с каким волнением и с какой свободой! Удивительно просто, — никаких особенных красок не помню, только помню, что все мне виделось как будто воочию: и Анна в шляпе с вуалью у кроватки Сережи в день его рождения, и то, как она едет по московским улицам после последней ссоры с Вронским к Долли. Не знаю, возвращалась ли Ольга Леонардовна к этим главам потом, — очень может быть, что она их читала только один раз и мне посчастливилось. Концертная эстрада вообще не так уж сильно ее к себе влекла. Она, кажется, чаще соглашалась выступить в концерте, чем искала этой возможности.

{230} А вот жить без театра она так и не научилась, сколько бы раз ни повторяла, что «вовремя ушла». Слишком много он ей дал, и слишком много она в него вложила, чтобы ей можно было под конец стать только свидетельницей его жизни. Никогда не принимая участия в руководстве театром, Ольга Леонардовна тем не менее привыкла «кипеть в этом котле», как она выражалась. Она привыкла жить насущными вопросами репертуара и творческого метода своего театра, она откликалась всем сердцем на ответственнейшие повороты театрального руля, когда Станиславский и Немирович-Данченко считали их необходимыми, — недаром и тот и другой в такие моменты часто искали поддержки у нее. Так же, как и Качалов, Ольга Леонардовна совсем не умела учить, но зато она умела понимать, ободрять, а главное — искренне любить молодежь театра. Она была среди тех «стариков», кто приветствовал в МХАТе новую драматургию — Булгакова, Всеволода Иванова, Леонова, Катаева, Афиногенова, Погодина, кто с искренним нетерпением ждал новых пьес от Бабеля и Олеши. Она и теперь интересовалась новыми литературными именами, и когда в репертуар включалась новая пьеса, она обычно тут же просила, чтобы ей прислали экземпляр — почитать. Она с открытым сердцем была готова встретить и новую драматургию, и новую форму спектакля, и новую жизнь старой пьесы. Приняла же она новую постановку «Трех сестер», хоть и трудно ей это было. И очень искренне сказала тогда, помнится, Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко: «Напрасно вы меня, говорят, боялись».

Но уж чего она не принимала в искусстве — того не принимала и не скрывала своего неприятия. Никогда ее отношение к своему театру не было слепым. Для нее, конечно, существовала и «честь мундира», но она значила для нее очень мало по сравнению с честью театра.

Ольга Леонардовна, как уже сказано, отнюдь не была ни философом, ни теоретиком театрального искусства. Она, наверно, только улыбнулась бы, если бы кому-нибудь вздумалось приписать ей роль какого-то «мыслителя театра». Но были в творческой школе Художественного театра большие проблемы, которые ее особенно волновали и вовсе не казались {231} ей заранее ясными, раз навсегда решенными. Вслед за Немировичем-Данченко она вновь и вновь задумывалась над понятием простоты в искусстве актера и иной раз очень даже горячо возмущалась принижением поэзии театра до житейской «простецкости». В какой-то своей статье (редко она их писала, а все же ведь писала иногда) она утверждает, что только «сыграть роль», и даже очень хорошо, мастерски ее «сыграть» — мало для актера МХАТ, что актер МХАТ всегда должен *жить* на сцене, а не «играть», то есть не иллюстрировать и не имитировать жизнь. Это ее творческое credo. Но в другом месте она подчеркивает, что «своего волнения», «своего темперамента» бывает иногда мало для создания образа, что оно требует от актера в чем-то и отхода от самого себя, более сложного пути претворения своей натуры.

А еще в одной статье, об Ибсене, она, трезво и довольно жестко разбирая причины неудач некоторых постановок ибсеновских пьес на сцене Художественного театра, мечтает о совершенно новом, современном спектакле «Росмерсхольм», о спектакле, который был бы совсем не похож на прежние, если бы удалось освободить его от «быта», сделать необычным, смелым, приближающимся к «симфонической поэме», сохраняя всю правду и глубину чувств.

Преданнейшая ученица и соратница Станиславского и Немировича-Данченко, она, так же как и они сами, не только допускала и принимала существование других путей в искусстве, «более театральных, чем наш», как она пишет в статье 1936 года о В. Э. Мейерхольде, о своем старом товарище по Филармоническому училищу и по раннему МХТ, с которым ее потом так далеко развела жизнь. Она мечтала об освобождении самого Художественного театра от приземистости, мелкости, будничности, нейтральности плохо понятой «простоты», — и это во времена еще полного расцвета его сил и его огромного успеха, который, однако, уже тогда внушал тревогу за его будущее и Станиславскому и Немировичу-Данченко.

Можно по-разному читать теперь то, что Ольга Леонардовна писала когда-то по разным поводам о своих товарищах по сцене. Можно увидеть в этих {232} кратких заметках только глубоко прочувствованные эскизы к «театральным портретам». Но из-за этих портретов встает еще один — самой Ольги Леонардовны, — и ясно видится тот театр, который близок ее душе. Это театр той глубочайшей и дерзновенной, ничего не боящейся и неподкупной, всеисчерпывающей простоты, которая доступна, по ее убеждению, только русскому искусству. Это та простота, которая позволяла Лилиной в инсценировке «Бесов» Достоевского добираться «до невероятной глубины человеческой психики, до какой-то жути», а Станиславскому — привлекать все сердца, все думы к своему изнутри озаренному Астрову даже посреди унылого безвременья; это «чудо неповторимое» качаловского Лица от автора в «Воскресении» и все «волшебное обаяние» его артистической личности; это умение Москвина, что бы он ни делал на сцене, заставлять жизнь «звенеть всеми звонами». Страстность в работе над образом, способность добираться до самого дна человеческой души, «зоркий, острый, безжалостный глаз» — все это входило в ее идеал Театра. Она хотела, чтобы искусство актера питалось «радостным восприятием жизни, несмотря ни на что», и это было у нее самой в крови. Она любила Хмелева за огромный его талант, но еще и за то, что «для него важны и дороги в театре не только его роли, как бы замечательно он их ни играл, а что-то большее, что движет вперед весь театр и не дает почить на лаврах».

Кому-то могло показаться излишним повторение одного и того же, постоянное возвращение Ольги Леонардовны — и в разговорах, и в письмах, и в воспоминаниях — к истокам Художественного театра, к его первой заре, к тому, как впервые появилась на занавесе летящая чайка — «символ беспокойного духа исканий в творчестве». Но разве можно сейчас не понять, не расслышать, *зачет* ей все это было нужно? Говоря об истоках, о начале, о заре, она ведь говорила с нами о *сущности* Художественного театра, о духовном единстве и жертвенной полноте самоотдачи, составляющих эту сущность исконно и безоговорочно. Вот, например, что она писала в конце одного из своих обращений к театру 50‑х годов: «Мне только хотелось этим воспоминанием о первых наших шагах в искусстве {233} передать вам, дорогие мои товарищи, частицу моей горячей любви к нашему Театру, мое волнение за него и думу о его будущем. Пусть не ослабнет взмах крыльев нашей чайки, не прекратится беспокойный и смелый ее полет. Пусть никогда не исчезнет из жизни моего любимого Театра дух творческого волнения и крепкого единства, с которым мы когда-то начинали его строить».

Отношение Ольги Леонардовны к Художественному театру в последние годы было особенно сложным. Она его любила все той же единственной своей любовью, любила его сцену, его фойе, каждый уголок за кулисами, лесенку и диванчик с зеркалом у выхода на сцену. Любила всех своих товарищей, старых и молодых. «Люблю и обнимаю вас одним объятием», — пишет она труппе в одном из последних писем.

Приезжала она в театр теперь очень редко. И грустные, нерадостные, в общем, были эти приезды. Помню, как однажды в Нижнем фойе был устроен для труппы концерт мхатовского оркестра, исполнявшего музыку Саца, и как у нее буквально хлынули слезы при первых же звуках знаменитого «Вальса погибающих» из спектакля «У жизни в лапах».

Некоторых новых спектаклей 50‑х годов она уже не видела, а те, которые смотрела, в большинстве случаев не принимала, мучительно для себя не могла принять. Они ей казались «чужими» (ее слово), а критиковать их более или менее подробно она не умела, так и не научилась, да, наверно, и не хотела. Поэтому и уезжала из театра с тяжелым чувством какого-то невыполненного своего долга. Так, разве что скажет откровенно словечко-другое, и уж скорее режиссеру, чем исполнителям. Впрочем, когда ее спрашивали о впечатлениях всерьез, не формально, она своей неудовлетворенности не скрывала.

Видя опасность упадка театра, она за него страдала. Отталкивая от себя сплетни, хныканье, хвастовство, взаимные обвинения групп и группочек, каботинский цинизм, она чуждалась всего этого, но и не прощала этого по существу, считала преступным по отношению к театру. Она твердо верила, что идея и творческий метод Художественного театра {234} сами по себе не только не устарели и не обветшали, а что именно они-то по самой сути своей и призваны охватить современность, уловить ее новую правду, найти для нее новую форму, что «образ живого человека на сцене» способен привести к этому, как, может быть, никакой другой театральный принцип.

Ольге Леонардовне сродни были крутые повороты театрального кормила, свойственные когда-то Станиславскому с его гневной готовностью лучше закрыть театр, чем терпеть в нем авгиевы конюшни приспособленчества, делячества, демагогии и равнодушия. Ей были близки призывы Немировича-Данченко «открыть форточки, соскрести угрожающие болячки, пока еще не поздно», — все пересмотреть заново, ничего не бояться, сказать друг другу всю правду в глаза, чтобы очиститься и двинуться дальше. Подумать только — сколько раз они, «старики», называли свой театр «агонизирующим», «конченым» (и это в моменты огромного внешнего успеха!), готовы были «покончить с болью по прекрасному прошлому» (такое — на каждом шагу в их переписке, в их обращениях к труппе), но только для того, чтобы начать тут же все сначала. И вот, не проходит, бывало, и года, как они уже снова мечтают и верят в возрождение своего детища, верят в новый «единый и великолепный» театр, готовы на новые жертвы и муки во имя кратких мигов творческого счастья.

Ольга Леонардовна в этом смысле до конца оставалась истинной, непоколебимой «мхатовкой».

Поэтому она бывала суровой в своих приговорах театру. «Театр наш разменялся, как-то рассыпался…» — писала она А. А. Арман 27 июня 1958 года. А за год до того она писала Н. О. Массалитинову еще определеннее: «Наш театр меня совсем не радует… Я ведь одна из создательниц его и была членом нашего блестящего коллектива, и потому мне трудно примириться с этим. Надо создавать новый театр, другая пошла эпоха» (22 августа 1957 г.).

«Создавать новый театр» — эту задачу Ольга Леонардовна не представляла себе вне искусства МХАТ, вне возрождения его основ, — потому-то и призывала его актеров и режиссеров «собрать все, что есть лучшего, правдивого, искреннего в ваших {235} артистических душах» (письмо к труппе 1 сентября 1954 года).

Рядом с трезвой оценкой и непримиримостью требований в ней до конца жила и вера в то, что творческая школа МХАТ может дать еще многие новые всходы. И она умела их видеть, умела им радоваться, независимо от того, где они появлялись. Вот почему все молодое, жизнеспособное и талантливое так к ней тянулось.

Она с живым интересом относилась к нашей Школе-студии с самого начала ее существования. Была председателем государственной экзаменационной комиссии. Приходила на экзамены, и не только по «мастерству актера», но иногда и на так называемые у нас в обиходе «теоретические». Один раз пришла и ко мне, на семинар по стилистике, которым тогда наши студенты, да и я сам, очень увлекались: было интересно попытаться осуществить на практике один из важнейших заветов Немировича-Данченко актеру — воспитать в себе навыки восприятия «лица автора», его стиля. На экзамене студентам давались отрывки из разных произведений в прозе и стихах, авторство которых они должны были определить с помощью стилистического анализа. Ольга Леонардовна, помнится, высидела до конца весь этот длиннейший экзамен вместе с И. Н. Литовцевой, а потом даже написала мне несколько строк по этому поводу: «… я была удивлена, с каким увлечением, с какой уверенностью, а некоторые даже блестяще по форме разбирались в особенностях литературного стиля, как чувствовался в их передаче образ автора — все это очень ценно и необходимо для актера».

Но прежде всего ее, конечно, интересовали сценические успехи наших питомцев. Она к ним приглядывалась очень пристально и как-то очень всерьез, без благодушной снисходительности, иногда даже придирчиво, но и с умением увидеть хотя бы в зародыше нечто «настоящее», как она говорила, то есть действительно талантливое, необычное, обещающее. Она только терпеть не могла никаких «педагогических придыханий», излишних похвал и преждевременных восторгов (а ими наша Школа-студия, надо сознаться, всегда грешила, да и вообще, к сожалению, это явление распространенное {236} в театральной школе, и много оно приносит вреда). Поговорить с молодыми, и учащимися и уже вступившими на сцену, по душам, почуять, чем они живут, чем дышат, — это было у нее насущной потребностью. Да и рассказать им кое о чем она тоже любила, только без «показухи», без официальных «встреч», а лучше всего — дома, в гостях у нее, вот за этим, всем нам памятным круглым старинным столом, в присутствии кота Тришки. Они, наверно, помнят эти ее рассказы, всегда немногословные, как будто обрывочные, но удивительно легко западавшие в душу, потому что задевали они всегда что-то крупное, значительное, нужное. О Чехове. О Станиславском. О Ермоловой[[17]](#footnote-18). О старом Художественном театре. А иногда и о себе самой.

Я люблю перечитывать письма Ольги Леонардовны. И хотя, кажется, хорошо их знаю, хотя многие из них не так давно мною опубликованы в двухтомном сборнике, посвященном ее жизни и творчеству, каждый раз нахожу в них что-то еще, что-то новое, или позабытое, или недостаточно оцененное прежде.

Каждый человек, привыкший и любящий писать письма, так или иначе выражает в них себя, даже когда ограничивается самыми будничными фактами или пишет по чисто деловому поводу. В письмах Ольги Леонардовны удивительно разносторонне и удивительно непосредственно раскрывается ее творческая личность, а это редкость. Всю жизнь она в них как будто разговаривала с невидимыми собеседниками. И почти всегда по душам. Неискренних или формальных писем она не писала никогда. «Литература» в письме ей чужда {237} была, так же, как и в разговоре. Она любила форму письма только как особую возможность душевного общения. Письмо должно было у нее всегда «вылиться», иной раз со слезами, иногда — с улыбкой и всегда по велению сердца. В этом и состоит главная прелесть ее писем.

Даже среди очень давних ее писем есть такие, которые не только по интонации, но в чем-то самом существенном явственно перекликаются с той Ольгой Леонардовной, которую я узнал уже на закате ее жизни, с ее рассказами, с ее признаниями и откликами. Вероятно, поэтому они и стали для меня теперь как будто продолжением наших разговоров, давно уже превратились в нечто неотделимое от моих воспоминаний о ней, от того, какой я ее вижу и слышу.

В своих немногочисленных статьях Ольга Леонардовна говорила о собственной актерской работе преимущественно ретроспективно, сквозь флер прошедших лет. А вот здесь, в письмах, эта работа видится иногда как бы воочию. Она у нее всегда была сопряжена с творческими муками, то с горестными, то с радостными слезами, с полосами уныния и отчаяния, с редким счастьем внезапного открытия. Ольга Леонардовна недаром потом в разговорах с нами не раз вспоминала, что «всегда была темной лошадкой» для своих учителей-режиссеров. На старости лет она совершенно искренне порой готова была чуть ли не усомниться в том, была ли она когда-нибудь «настоящей актрисой», — уж очень не умела «делать роль» и подолгу не понимала, «как ее играть», уж очень часто искала новый свой образ как-то ощупью, и не на репетициях, а все больше бессонными ночами или часами расхаживая по своей пустой квартире, наедине с самой собой.

У меня в дневнике есть короткая запись беседы с ней 18 апреля 1948 года: «В больнице у Ольги Леонардовны. Ей как будто лучше (очередное воспаление легких). Но еще немного отечное лицо. Разговор о “тайнах искусства актерского”: “Когда переживала по-настоящему, заливалась слезами — ничего не доходило. Доходило тогда, когда не отдавалась до конца, понимала, что делала, чувствовала уверенность, крепко шла по пути роли — внутри {238} становилось все живым”. (Совершенно то же самое, кажется, и у Василия Ивановича. Но ведь это же по Станиславскому!) Ночью не спала и все думала, как бы она теперь сыграла “Вишневый сад”. У окна в первом акте». Но актерские «технологические» навыки так навсегда и остались ей чуждыми, непонятными и не вызывали у нее зависти; тонкости же мастерства у нее, наверно, тоже рождались чуть ли не каждый раз заново, и тоже всегда в муках. «Внутренняя техника» актерского мастерства у Ольги Леонардовны была, наверно, какая-то совсем уже неисповедимая, своя, далекая от педагогической последовательности какой бы то ни было системы. В своих воспоминаниях о Станиславском она сама рассказала о том, чего ей по временам стоило идти за ним, взбираться на высоты его требований, и о том, с какой самоотверженной любовью он ей помогал преодолевать свои недостатки. «Темная лошадка»… Однако почему-то именно ей писал на склоне лет ее старый друг, знаменитый английский режиссер Гордон Крэг, фантаст и романтик, поэт и вечный искатель несбыточного, идеального театра: «Какую чудесную жизнь Вы сумели создать из жизни». Это ведь о самом главном, о «Dichtung und Wahrheit», о поэзии и правде, о чудотворстве, вырастающем только из глубин неподкупной естественности таланта.

Вечные сомнения в своем таланте, в праве на сцену, неизбежность вечного экзамена роднят ее артистическое самоощущение с качаловским, с тем, что было свойственно Станиславскому, Лилиной, Москвину, Леонидову. Должно быть, это вообще свойство актера старого Художественного театра, связанное с глубочайшей сущностью самого его искусства. Так, очевидно, каждый из них ощущал меру своей личной ответственности за ту «правду жизни», которую брал на себя их театр, и за полноту ее творческого преображения.

Но у Ольги Леонардовны оно проявлялось как-то особенно остро.

Вот несколько характерных строчек из ее письма 1908 года к младшему брату: «Во мне самой что-то перерабатывается, довольно мучительно. Десять лет я актриса, а, по-моему, я совсем не умею работать, создавать, как-то не углублялась, не относилась {239} вдумчиво к себе и к своей работе… Хочется другого. Чувствую пустоту, неудовлетворенность и большую дозу избалованности; и когда чувствуешь, что молодость прошла, делается стыдно». И это пишется после того, как она сыграла Машу, Раневскую, Настю, Лону в «Столпах общества» Ибсена, Терезиту в «Драме жизни» Гамсуна и еще целый ряд труднейших, хотя и менее значительных ролей, принятых и зрителями и критикой.

А спустя двадцать лет Ольга Леонардовна пишет Станиславскому по поводу репетиций «Дядюшкина сна»: «Вдруг почувствовала, что ничего нет, ничего не умею, ничего не понимаю, не умею сделать того, что должна уметь каждая молодая актриса, дошла до холодного отчаяния».

Вслед за этим идет подробный отчет о том, как и чем помог ей вступивший в работу над спектаклем Немирович-Данченко. С юности привыкнув работать самостоятельно, она умела понимать и ценить нечто самое главное в уроках своих учителей и брать у них полной мерой все, что давало их содружество, а порой и их творческая несхожесть. Но это были не только уроки — это было безграничное взаимное доверие и полное единомыслие. Недаром и Станиславский и Немирович-Данченко в своих письмах делились с Ольгой Леонардовной самыми глубокими своими раздумьями о сущности и дальнейшей судьбе Художественного театра, Они знали заранее, что она горячо ответит и на их тревогу и на их мечты, что в ее отклике не будет ничего мелкоэгоистического, что в основе любого ее суждения будет беспредельная и бескомпромиссная любовь к Театру.

В своих письмах Ольга Леонардовна редко говорит на темы, выходящие далеко за пределы искусства: оно заполняет всю ее жизнь. Общественная жизнь, окружавшая ее до Октября, проходит сквозь призму художника, актрисы, далекой от политики интеллигентки, что вовсе не лишает ее ни социальной чуткости, ни врожденного и убежденного демократизма, ни принципиальной антибуржуазности. Об этом говорит прежде всего ее творчество, но отражается это и в письмах.

В одном из писем к брату она пишет в сентябре 1905 года: «Только ищи своего и не принимай {240} буржуйного в искусстве и не мирись с тем, что раз это существует, то, значит, это хорошо». А потом следует целый ряд писем, в которых она описывает ему события первой русской революции: «Все перевернулось, идет новая жизнь, и всюду должно быть обновление, и люди должны новые появиться, и в искусстве уже надвигается перелом…» И дальше в том же письме: «Какая жизнь, какие чувства! Кончился век нытиков, подавленности, идет громада, надвигается. Боже мой, во всех пьесах Антона пророчества этой жизни! С совсем новым чувством я играю “Вишневый сад”».

Правда, в следующем письме Ольга Леонардовна так же чистосердечно причисляет себя к «мирным обывателям, которые боялись и дружинников и солдат», и признается в переживаемой ею «неразберихе». Но тут же она снова подробно описывает М. П. Чеховой московские события в октябре — ноябре 1905 года с явным сочувствием революции. О многом она умалчивает из-за цензуры, но все-таки пишет об уличных демонстрациях с красными флагами, о столкновении партий, о страстных революционных речах на митингах, в одном из которых сама участвует, о похоронах Баумана, о «черной сотне», о призыве революционеров к оружию и о сборах денег на оружие.

Проходит меньше месяца, и в очередном письме к брату звучит уже другое: «Временами так бывало тяжело, что хотелось бросить все и идти в революционную партию и все крушить. Своим делом трудно было заниматься и трудно было относиться платонически к движению, хотелось идти действовать. Но эти горячие минуты прошли. Хочется не революции, а свободы, простора, красоты, романтизма. Я с наслаждением говорю вместе с Анной Мар: “Мы живем в великое время”».

Вот и разберись тут. Нет, очень далека была Ольга Леонардовна, как и громадное большинство актеров Художественного театра, как вообще большая часть тогдашней интеллигенции, от «революционной партии»; иначе складывалась, по другому руслу протекала их жизнь. Отчетливому политическому мышлению она не научилась и в позднейшие времена, это всегда было «не по ее части». Но Октябрьская революция дала театру, который был {241} смыслом ее жизни, ту «общедоступность», иначе говоря народность, ради которой он когда-то создавался и которая столько лет оставалась неосуществленной. Революция во многом углубила, возвысила и очистила его искусство; влила в театр новые, молодые таланты и заставила заново пересмотреть свое прошлое. Вот это Ольга Леонардовна сознавала ясно.

Она никогда прямо не говорила о своей любви к родине. Но она умела доказывать ее на деле, быть стойкой и сохранять гражданское достоинство в самые трудные времена. Когда же ей приходилось представлять советское искусство за рубежом, она вносила в это представительство свою особую, неказенную ноту спокойной уверенности, свое ощущение полноправия великой русской культуры, свое широкое восприятие мира.

И как же заметалась, затосковала ее душа, когда однажды, в первые годы новой эпохи, по стечению обстоятельств, от нее не зависевших, она оказалась вместе с группой своих товарищей (так называемой Качаловской группой) на страшной грани вынужденной эмиграции. Как тосковала она тогда, в 1919 – 1921 годах, в меньшевистской Грузии, в Софии, Загребе, Праге, Берлине, да и позже, во время заграничных гастролей всего Художественного театра, по родной Москве, еще не изжившей разрухи и неустройств первых революционных лет.

«Только в природе — в лесу, в поле, в божьем просторе, когда кругом много воздуха, много неба — делается легче на душе и забываешь весь ужас нашего невольного изгнания», — признавалась она в письме 1921 года из Праги. А в 1923 году, уже после соединения с театром, во время второго сезона гастролей в Нью-Йорке, она писала: «… зачем-то я опять в Америке, опять смотрю на всю эту суету, на все это железо, бетон, машины, прыгающие ослепительные огни по вечерам, разодетых женщин…» Или еще оттуда же: «А мысленно я часто хожу по скверным тротуарам с Пречистенского бульвара в Камергерский и с любовью вспоминаю каждую колдобину… И дверь в нашу контору, и все… все…»

Вернувшись, она не узнала Москвы, которая «строится и чистится»; как будто в первый раз по-настоящему увидела Ленинград; через несколько {242} лет то же самое произошло с ней в Баку, Тифлисе, Киеве; как будто впервые она их для себя открывала.

Свежесть и какая-то необычайная интенсивность восприятия всего окружающего — вообще одно из самых характерных качеств ее личности, и в письмах Ольги Леонардовны это сказывается на каждом шагу. Так она описывает впервые увиденный ею «сказочный» Стамбул и по-новому ей открывшийся в 1937 году Париж, зеркальную поверхность норвежских фьордов и нью-йоркскую уличную сутолоку, свое любимое Подмосковье и поразившие ее воображение шахты и домны Донбасса. Так она впитывает в себя шум и запах моря и наслаждается поздним цветением роз в своем крымском, обожаемом ею уголке: «Я вот сижу сиднем, читаю и все на окружающую меня красоту любуюсь как дура», — пишет она мне в сентябре 1950 года из Гурзуфа.

Восприятие природы у нее вообще было каким-то обостренно-чутким, жадным, если можно так сказать, артистически-интенсивным. Казалось, что она неотрывно впитывает ее в себя и сливается с ней душой. Что-то было в этом и очень чеховское и в то же время ее, личное, окрашенное и ее лиризмом, и ее юмором, и ее способностью преодолевать уныние. Особенно это было связано у нее с Крымом. Много лет подряд Ольга Леонардовна проводила там лето, а потом, под конец жизни, и осень, иногда даже позднюю, до самого ноября. Обычно сначала она подолгу жила в Ялте, у Марии Павловны Чеховой, в своих комнатах в нижнем этаже чеховского дома, а потом переезжала к себе в Гурзуф, как ни трудно ей каждый раз бывало расставаться с Марией Павловной, — кажется, никогда еще не были они так близки и так нужны друг другу, как теперь.

Я так и вижу ее в этом ее маленьком гурзуфском раю за «синей калиткой» (в яркий синий цвет, даже издалека выделявший ее на белой ограде, эту калитку ежегодно заново красили к приезду Ольги Леонардовны) — захлопнется за тобой «синяя калитка», и ты как будто отрезан от мира морским ветерком, долетающим сюда сквозь нагретую солнцем сладкую одурь олеандров и роз. Так и вижу ее {243} в кресле за столом на балконе крытого черепицей одноэтажного домика, или у нее в комнате с окном прямо в море, или в саду на остроугольном мыске, похожем на какую-то странную театральную ложу над бухтой. В легком белом платье с широкими «балахонными» рукавами или еще в чем-то белом, просторном и кружевном, с веером в руке или где-нибудь рядом на скамейке, и сама такая легкая, оживленная, подвижная. Я еще застал, правда, ненадолго, те времена, когда Ольга Леонардовна могла, нахлобучив старую соломенную шляпу с полями и вооружившись тростью, взбираться без устали по заросшим репейником крутым гурзуфским тропам, — за ней, бывало, только поспевай. Помню ее и на каком-то торжественном «костре» в Артеке, когда ее неожиданно попросили что-нибудь сказать пионерам — о Чехове, о себе, о Художественном театре, — она еще не успела ответить, как ее тут же подхватили под руки два молодых морских офицера с сияющими лицами, и вот она уже на площадке высоченной трибуны, в своей развевающейся на ветру синей тальме, и так молодо, весело зазвучал над костром, над этой праздничной детской толпой ее голос.

Но в последние годы она уже редко покидала свою гурзуфскую «хибарку», зато и ценила там с какой-то еще небывалой остротой каждую малость, каждый погожий или даже ненастный день, каждую звездную ночь. Это чувствовалось и в письмах, которые она оттуда писала друзьям, в том числе и мне. Там есть, например, такие страницы:

«Что делаю? Ничего. Здесь нирвана. Лежу на шезлонге с дремотной книгой, между двумя цветущими большими олеандрами, сквозь ажурную листву инжира волнует искрящаяся синева моря, и я улыбаюсь и думаю, что я счастлива. Сейчас пишу Вам в своей комнате, а в окне опять сквозь листву инжира сияет ослепительно все море, вижу линию неба и моря и опять улыбаюсь. Можете думать, что я одурела.

Вы знаете, у меня странное чувство: в прошлом году я совсем решила, что жизнь гурзуфская кончена, и мысленно сказала — прощай, и вдруг ожил Гурзуф, стало уютно, забылось все, и я как-то не понимала, радоваться мне или грустить — точно {244} покойник ожил. Никуда я не хочу, ничего мне не надо…» (13 августа 1946 года).

Или еще, из другого письма, от 2 сентября 1947 года.

«Виталий, на другой день после Вашего отъезда вздыбились стихии: с утра очень сильная гроза и ливень, небо нависло безотрадное, ветер такой, что казалось, наш мыс не выдержит и оторвется вместе с профессором[[18]](#footnote-19) и унесет нас куда-то… Море мстило за всю свою летнюю благость и так обозленно било наш берег, что хибарка наша глухо сотрясалась. Валы лезли с яростью в бухту, и от злости вода побурела, а дальше — полоса чудного бирюзового цвета, а еще дальше к горизонту — мрачное, настоящее черное море, — все сие было очень и очень живописно и красиво. Ветер бушевал три дня, здорово похолодало, в море, говорят, ледяная вода.

… Живем тихо. Уехал профессор, тоже “голосовал” на верхнем шоссе. Ходим на телефон, читаем вслух… Я, конечно — с пасьянсами. Роман[[19]](#footnote-20) сбивал миндаль. Это была большая работа, а я подбирала.

… Утрамбовывайтесь (ох, как длинно!) в московской жизни. Желаю бодрости и мужества».

Приведу еще одно письмо, на этот раз из Ялты, написанное после длительной и очень опасной болезни 14 ноября 1950 года.

«Дорогой Виталий, очень я соскучилась по тебе, по твоим письмам. Конечно, я не поверила тому, что ты смог бы приехать на два дня. Ну, наболелась я, — эти дни разрешили делать несколько шагов по комнате. Какая радость, подумаешь. Я так слаба, что рада скорее лечь в постель. Но… природа чудесна, солнце сияет и даже греет; комната {245} полна цветов. Уход за мной — дай бог всякому. А для чего? Нужна ли эта нескончаемая жизнь?

Жду письма о премьере. Читала в “Советском искусстве” о пьесе, о Хромовой[[20]](#footnote-21).

Сад зеленый, кричат черные дрозды, небо голубое. Вот и устала… Обнимаю.

*Ольга Леонардовна*».

А из подмосковной Барвихи в мае 1947 года приходили от нее такие, например, строки: «Утро пасмурное, накрапывает дождичек, а нужен земле дождь большой, с размахом, чтобы поля и огороды утолили жажду… Вчера ходила вечером, часов в девять — в лесу было чудесно; перекликались птицы, укладываясь на ночлег, но солиста-соловья не было слышно. А кругом зеленая кружевная глубина леса, и я почему-то волнуюсь, ощущая всю эту красоту».

И музыку, и поэзию, и каждую новую, чем-то ей интересную встречу воспринимала она вот так же, волнуясь и радуясь, каждый раз заново, «всем впечатленьям бытия». Недаром Горький написал ей еще в 1900 году: «Вы — артистка в истинном смысле слова. Вы умница, Вы здоровый духом человек и — что всего лучше — Вы умеете чувствовать».

Восемь лет спустя другой писатель, очень, казалось бы, от нее далекий — Леонид Андреев — как будто вносил в эту характеристику некое существенное дополнение: «Люблю Вас и за то, — писал он Ольге Леонардовне, — что Вы начинены динамитом, как хорошая конспиративная квартира. По виду спокойно, и даже дворник у ворот — и вдруг…»

А через тридцать пять лет сама Ольга Леонардовна в письме к Москвину говорила: «Жизнь — вечное движение по круговой линии, от самого дня рождения и до последнего. Двигаешься по этой линии, и жизнь влечет и кажется все шире, все богаче, все более содержательной и насыщенной, и прошлое приобретает все более определенную форму, и ценишь жизнь больше, чем в молодости, правда?»

{246} Недавно, в связи с очередной работой, мне пришлось вновь перечитать все обращенные к ней письма, не только всем известные письма к ней А. П. Чехова, но и всех остальных ее корреспондентов. Можно предположить, что она хранила их полностью, без изъятий, подобно тому, как бережно хранил свою корреспонденцию сам Антон Павлович. В архиве Музея МХАТ они занимают около сорока объемистых коробок, их тысячи. Кончил я это чтение, и как будто сама собой раскрылась передо мной в каком-то новом свете вся ее жизнь… Оказывается, до сих пор я чего-то существенного в ней недооценивал, то есть недостаточно ясно представлял себе масштаб этой жизни как явления феноменального во многих отношениях, и в эстетическом, и в нравственном, и в общекультурном, — в каком хотите, тут можно не бояться самых ответственных определений.

В архиве Ольги Леонардовны сохранилось немало писем, в которых ей выражали свою к ней любовь, благодарность и восхищение ее сценическими созданиями знаменитые ее современники — писатели, художники, композиторы, режиссеры, артисты. Но все-таки не в них заключается неповторимая особенность этого огромного собрания писем, накопившихся у нее за несколько десятилетий, Я думал, что только Станиславский, а из актеров только Качалов и Москвин имели в России такой массовый резонанс и пользовались таким безусловным авторитетом как творческие личности, как некое олицетворение искусства Художественного театра с его гражданственными и нравственными устоями. Сотни, если не тысячи писем к Ольге Леонардовне свидетельствуют о том же самом по отношению к ней. И прежде всего это письма к ней как к первой актрисе чеховского театра, как к жене Антона Павловича Чехова, как к человеку чеховского склада, чеховского духа, чеховского мировосприятия.

Необычайно широк круг ее безвестных корреспондентов. Читаешь и поражаешься: какая же уйма народа тянулась к ней на протяжении стольких лет, и до революции и в наше время (иногда целыми семейными кланами, от дедов до внуков, по традиции). И с каким доверием, с какой уверенностью, {247} что кто‑кто, а уж она-то все поймет, на все откликнется, любую длинную исповедь терпеливо дочитает до конца, посоветует, что делать, поможет в труднейшем положении — от душевной сумятицы до острой материальной нужды, от тяжкого стечения преходящих обстоятельств до настоящей жизненной катастрофы. Поможет кому-то поступить учиться на «высшие женские курсы» в Москве или в Петербурге. Пришлет чеховские книги в какой-нибудь медвежий угол, где о них давно тщетно мечтают. Постарается облегчить положение семьи политического ссыльного. Поможет прилично одеться маленькой провинциальной актрисе, чтобы она могла получить ангажемент. Даст возможность каким-то сестрам милосердия русско-германской войны попасть в Художественный театр «хотя бы на один спектакль» во время их краткого отпуска с фронта. Не забудет солдат в окопах. Просто пришлет денег, сколько сможет, каким-нибудь беспомощным старикам. Поможет в болезни, в беде, в нищете. Потом, уже в наше время, начинают преобладать просьбы о помощи творческой, главным образом в работе над пьесами Чехова, а то и в решении дальнейшей судьбы начинающего актера или актрисы. Особенно много становится писем, связанных с современным, сегодняшним восприятием Чехова, писем, вызванных какой-то настоятельной необходимостью («без всякой цели» — обычная здесь оговорка) поделиться с ней, с таким близким Чехову человеком, своими мыслями и ощущениями, своей любовью к нему. Но и в этот период не исчезают из обращений к Ольге Леонардовне незнакомых с нею людей упования на ее доброе, отзывчивое сердце, на ее понимание и сочувствие в самых разнообразных людских трагедиях, так называемых бытовых, семейных, сугубо психологических, юношеских и стариковских, всяких.

Эта сила притяжения к ней, иной раз безотчетная, необъяснимая рационально и для самих пишущих, в чем они ей нередко признаются, тем не менее явственней всего сосредоточивается вокруг ее чеховских образов: до революции — вокруг ее Маши, а потом, на долгие годы — вокруг ее Раневской. В представлении многих ее зрителей она с этими образами сливается безраздельно (некоторые чудаки {248} готовы даже так и обратиться к ней в письме: «Милая Маша!» или «Дорогая Любовь Андреевна!»). В разноголосице этих бесчисленных писем можно совершенно реально ощутить, каким магнитом обаяния и какой нравственной школой были эти чеховские образы Книппер для русской интеллигенции предреволюционного времени и для новой, советской интеллигенции, особенно для молодежи 30‑х и 40‑х годов. Кроме того, трудно даже представить себе, сколько откликов, глубоко искренних, вдумчивых, благодарных, горячих, вызвало в середине 30‑х годов издание ее переписки с Чеховым. Отразилось это во множестве писем от самых разных людей, разных и по возрасту, и по профессии, и по степени своей близости к литературе и театру. И совершенно ясно, что именно с этого момента начался особенно широкий поток обращений к Ольге Леонардовне людей не только с ней незнакомых лично, но даже и на сцене ни разу ее не видавших, а только читавших вот эти два томика ее переписки с Антоном Павловичем, да, может быть, еще слышавших ее голос по радио — в «Вишневом саде».

На многих и многих конвертах рукой Ольги Леонардовны сделанные пометки: «отвечено», «послано», «вызвать поговорить». Она умела отвечать на все — на горести и радости, на самые мучительные вопросы, на потребность высказаться хоть раз до конца, на безграничное к ней доверие. Кто из нас, ее близких друзей, не испытал этого и на себе?

## **{****249}** О Василии Ивановиче Качалове

### 1

Весенний солнечный день. Василий Иванович, в светлом пальто и шляпе, слегка опираясь на палку, стоит у подъезда бельэтажа МХАТ. Мы с ним о чем-то разговариваем. Вдруг с другой стороны переулка к нему бросается, на бегу снимая шляпу, В. Л. Зускин, один из талантливейших московских актеров, недавно замечательно сыгравший Шута в «Короле Лире». Он так сияет, так взволнован, такая радость в его больших детских глазах и улыбке, что я невольно жду сообщения о каком-нибудь необыкновенно счастливом событии. Оказывается, ничего подобного: просто «увидел… не мог удержаться… только поздороваться…». Василий Иванович улыбнулся в ответ, обнял его за плечи, что-то сказал ему ласковое и стал медленно спускаться с крыльца, щурясь от солнца. Зускин долго смотрел ему вслед, все еще со шляпой в руке, потом обернулся ко мне и сказал: «Какой вы счастливый, вы же можете видеть его, говорить с ним каждый день. Как я вам завидую!»

Тогда я не вдумался в эти слова до конца, привычно связал их с тем, что было для меня радостным, бесконечно интересным и увлекательным в почти ежедневном общении с Качаловым. И только гораздо позже, когда Василия Ивановича уже не было в живых, я стал вспоминать эту фразу иначе, отдавая себе полный и, как всегда, поздний отчет в том, какое это было, действительно, счастье, какая неоценимая жизненная школа, какой подарок судьбы — эти тринадцать лет, проведенные мною в качаловском доме.

Многие думают, что к людям искусства (и почему-то к актерам — особенно) лучше не подходить слишком близко в жизни, что это рискованно и обычно грозит разрушением каких-то идеальных представлений, связанных с их творческим обликом. Это, может быть, и верно, но только в тех довольно редких случаях, когда большой талант не гармонирует {250} с человеческими качествами, с личностью художника и проявляется вопреки его мироощущению, склонностям, быту и складу ума. Обычно это все-таки талант мастерства, иногда очень яркого. И только. С творческим преображением мира такой талант ничего общего не имеет. Он может производить впечатление и нравиться; крупного общественного и этического значения он обычно лишен. Но гораздо чаще такого резкого разрыва между талантом и личностью у больших художников не бывает. И есть среди них немногие, счастливые, всегда особенно любимые, у которых грани между творчеством и повседневной жизнью не существует вообще, у которых жизнь сливается с творчеством безраздельно и гармонически. Таким был Качалов. Он когда-то написал о своем товарище по театру В. В. Лужском: «Его искусство в театре было полно жизни, его жизнь и в театре и вне театра была насыщена искусством, дни его жизни полны были творчества». Это можно было бы сказать и о нем самом, может быть, с еще большим правом. И так как самое творчество его всегда притягивало к себе людей, как магнит, и всегда было сопряжено с предельной самоотдачей, он не мог разочаровывать и в каждодневном общении: такое общение только усугубляло, приближало и по-новому освещало впечатления от его искусства.

Я сотни раз видел его дома — в халате, в пижаме, в теплой куртке и домашних туфлях; видел его иногда веселым и оживленным, иногда хмурым, расстроенным, часто больным, в постели или в кресле, видел в такие минуты, когда он меньше всего мог думать о впечатлении, которое производит на окружающих; я видел его с друзьями, в кругу семьи и в большом обществе, с людьми близкими и совершенно незнакомыми, приятными ему и неприятными; часто виделся с ним наедине. И никогда, ни разу не увидел я противоречия между Качаловым-человеком и Качаловым-художником — ничего мещански мелкого даже в житейских мелочах, ничего обывательского в быту и, в сущности, очень мало случайного, совсем не имевшего отношения к его творчеству.

Конечно, мелочи повседневности существовали, иногда даже очень давали себя знать и в качаловском {251} доме. Но Василий Иванович, казалось, умел их себе подчинять, он не был им подвластен. Одни он просто отбрасывал, проходил мимо, другие же по-своему принимал. Отталкивая почти инстинктивно всякую житейскую прозаическую суету и бестолочь, он умел замечать и улавливать что-то ему нужное в явлениях окружающего быта, какими-то неисповедимыми путями иногда переводя их в свой творческий внутренний мир. Всегда во всем и со всеми простой, без тени актерской позы и актерского «несения себя», он не снижался ни в какой повседневности, а, наоборот, как будто пропитывал ее своим артистизмом. И в этом была особая прелесть близкого общения с ним и в театре и вне театра.

Мне и в голову не приходило, что такое счастье вскоре ждет меня, когда в конце 1933 года я начал работать в Художественном театре секретарем Литературной части. В труппе я еще мало кого знал, особенно среди «стариков», встреча с которыми каждый раз приводила меня в трепет. Со мной не знакомились — меня «представляли», и это было совершенно естественно и по-своему очень значительно для молодого начинающего сотрудника в тогдашнем Художественном театре.

А Василий Иванович, увидев меня как-то в фойе, подошел ко мне сам, первый, внимательно и очень ласково посмотрел на меня, улыбнулся и сказал: «Вы, кажется, наш новый сотрудник? Давайте познакомимся: Качалов». Легко представить себе мое обалдение, — мне вдруг показалось, что это с кем-то другим, а не со мной происходит или снится. Мне действительно потом иногда снилось, что я в гостях у Качалова. Домашние говорили: ничего себе, честолюбивые у тебя сны!

После этого довольно долго, год-полтора, я видел Василия Ивановича только на сцене, не пропуская ни одного его спектакля, и иногда, когда это удавалось, на репетициях «Врагов». Были у нас только две встречи. Одна — за кулисами, у него в уборной, когда Вл. И. Немирович-Данченко почему-то мне поручил спросить у Качалова его мнение о пьесе Вс. Иванова «Поле и дорога», в то время обсуждавшейся в театре. Василий Иванович, помнится, отнесся к моей миссии довольно иронически — так мне по крайней мере показалось по {252} лукавому блеску его глаз из-под пенсне, — ни в какие подробные обсуждения пьесы со мной не вступил и тут же стал меня расспрашивать о чем-то постороннем, пока его не позвали на сцену.

В другой раз я попросил у него разрешения прийти к нему домой, чтобы записать все, что он помнит о своих встречах с Чеховым, — по поручению Марии Павловны Чеховой, для ялтинского Дома-музея. Впервые я сидел у него в кабинете и судорожно, весь в поту, то и дело подхватывая почему-то все время упорно сползавший с моих колен на пол блокнот, старался не пропустить ни одного слова и записать все «стенографически». Это было трудно, потому что Василий Иванович не просто вспоминал, а тут же «играл» Чехова, как будто на ходу ловя его интонации и для этого даже повторяя, варьируя по нескольку раз одну и ту же фразу. (Прочитав потом запись тех же воспоминаний, сделанную в 1913 году Л. А. Сулержицким, я обрадовался, найдя в своей несколько ценных новых деталей.) Василию Ивановичу эта запись понравилась, он ее через несколько дней подписал без поправок. На этом, по-видимому, поводы для наших встреч исчерпывались. Но случилось иначе.

В начале октября 1935 года прихожу как-то днем в театр и узнаю от секретаря дирекции Ольги Сергеевны Бокшанской, что меня «разыскивает Василий Иванович Качалов», звонил два раза и просил прийти к нему сегодня же, в шесть часов. Пришел П. А. Марков и рассказал, что Василий Иванович звонил ему тоже, и по тому же поводу. «Ну, поздравляю вас! — сказал он мне. — Василий Иванович хочет, чтобы вы были его личным секретарем.

Он спрашивал, не будет ли театр возражать против такого совместительства. Может быть, возразить?» Я был уверен, что они сговорились меня разыграть, но Ольга Сергеевна со свойственной ей во всем, что касалось театра, пунктуальностью так строго повторила, критически меня оглядев: «В шесть часов, помните!» — что сомневаться было уже невозможно.

И вот я опять в этом синем кабинете, сижу на старинном диване с штофной обивкой и затейливыми ручками в виде лебедей, над которым висит {253} портрет улыбающегося Станиславского с надписью, окруженный множеством других фотографий актрис и актеров, в окантовках, багетах и рамках, и графическими дружескими шаржами Бориса Ливанова. Василий Иванович — рядом, в кресле перед раскрытым на все створки бюро красного дерева. Лампа под светлым матерчатым абажуром освещает серовскую Ермолову на стене, в беспорядке раскиданные на бюро папки, записные книжки, груды каких-то писем и телеграмм вперемежку с коробками сигарет и целой коллекцией мундштуков; чуть повыше — маленький бюст Николая I из слоновой кости — очевидно, чей-то подарок на память о знаменитой роли, два‑три красивых бокала с карандашами и масса зверей и птиц, больших и маленьких, фарфоровых, бронзовых, деревянных. Их так много, что они не умещаются на бюро и занимают место на пианино, стоящем у дверей, и на застекленных книжных полках, где к книгам прислонены портреты Бабановой и Щукина.

Когда Василий Иванович зажигает люстру с хрустальным «дождем», за этими полками видна спинка деревянной кровати и маленький ночной столик с графином цветного стекла. Правее — шкаф с большим зеркалом, круглый стол, заваленный книгами, и огромное глубокое старинное кресло. Над дверью — черная гипсовая маска Пушкина. Фотографии не только над диваном. Их много и на других стенах, и на бюро, и даже на задней стенке книжных полок. Среди тех, что на бюро и ярко освещены лампой, сразу бросается в глаза маленькая рамка с двойным портретом: старик в священнической рясе с нагрудным крестом и старушка в темной мантилье. На своего отца Василий Иванович чем-то очень похож, но не столько чертами лица, сколько общим его выражением, умным, открытым, добрым.

Разговор со мной был в деловой части коротким. Никаких расспросов, никакого предварительного зондирования, а сразу, просто и прямо: «Мне нужна ваша помощь, может быть, временно, а может быть, и на более длительный срок, там посмотрим». Мне предлагалось помогать Василию Ивановичу в его корреспонденции, особенно разросшейся {254} недавно, в связи с его шестидесятилетием и сорокалетием его артистической деятельности, которые обошлись без открытого юбилея (на официальное празднование своих юбилеев он никогда не соглашался), но вызвали массу откликов. Кроме того, предстояло взять на себя все переговоры о его концертных выступлениях и «навести наконец в этом какой-то порядок», как энергически выразилась потом, когда мы перешли в столовую ужинать, Нина Николаевна Литовцева, его жена.

Она-то и была, как выяснилось впоследствии, главным инициатором моего приглашения в качаловский дом. Оказалось, что Василий Иванович довольно долго этому сопротивлялся, не понимая, кому и зачем это нужно, но Нина Николаевна настояла на своем.

Не подозревая о предыстории, я был наверху блаженства, тем более что Василий Иванович, очевидно, уже примирившись со своей участью, был за ужином необыкновенно радушен. Столовая оказалась менее примечательной, чем кабинет, меньше говорила о личности хозяина, но и здесь легко было сразу почувствовать себя уютно. Как и во всей качаловской квартире, в этой большой комнате была какая-то чуть старомодная строгость, скромность и, если можно так сказать, интеллигентность вкуса. Ничего лишнего и ничего показного. Большой прямоугольный стол, обитые кожей прочные старые стулья, солидный полированный буфет без стекол, диван, тоже старинный, круглый стол для радиоприемника с двумя креслами по бокам, в углу старинные часы с боем. Еще столик — для телефона. Большая хорошая люстра в стиле ампир и два бра со свечами над диваном. На стенах широкие старинные бисерные сонетки и несколько хороших картин: Суриков, Александр и Альберт Бенуа, Добужинский, Кардовский.

Василий Иванович познакомил меня со своими сестрами, Александрой Ивановной и Софьей Ивановной. Обе старше его, они много лет жили с ним вместе; давно уже овдовев, перешли на его попечение. Обе его обожали и, несмотря на старческие хвори, неустанно и неусыпно о нем заботились. С Ниной Николаевной и с их сыном Вадимом Шверубовичем я был уже знаком по театру.

{255} Пока мы сидели за столом, в комнату входили, занимая, очевидно, свои привычные места, и четвероногие обитатели качаловского дома: рыжий пышный кот — на коленях у Александры Ивановны, на диване; красавица овчарка Изора — по одну сторону стула Василия Ивановича, а необыкновенно благодушный бронзовый такс Чаплин, или попросту Чапка, — по другую. Меня поразило, с какой серьезностью Василий Иванович представлял каждого из них, нисколько их при этом не демонстрируя гостю. Он говорил о них как о личностях с определенными чертами характера (Изора лирична и прожорлива, очень ревнива; Чаплин — добряк и юморист, но дешево своего юмора не продает; если очень его попросить, он может для вашего удовольствия чихнуть, и даже несколько раз подряд; рыжий — ну, это просто бандит). Александра Ивановна, по-видимому, главная покровительница всех животных в доме, иногда уточняла характеристику.

Тут же шли и разные интересные театральные разговоры. Василий Иванович был оживлен, наперебой с Ниной Николаевной вспоминал и рассказывал какие-то смешные истории.

Все это мне понравилось чрезвычайно, но в мозгу время от времени настойчиво шевелилось слово, сказанное, правда, вскользь еще в кабинете: «временно». Это слово я вспоминал довольно часто и впоследствии.

Проходили месяцы, и мне становилось все яснее, что так долго продолжаться не может, что секретарство мое довольно расплывчато, тем более что на большинство писем Василий Иванович прекрасно отвечал сам, концертов как раз в это время оказалось не так уж много, литературной работы — еще того меньше. Я чувствовал, что наши ежедневные встречи должны либо скоро кончиться, либо, может быть, перейти в какое-то иное качество. К моему великому счастью, произошло последнее — постепенно, незаметно и сверх всяких моих ожиданий. В связи с моими телефонными переговорами о его выступлениях у Василия Ивановича возникло желание, а потом и обыкновение брать меня с собой на многие свои концерты, с непременным разговором, по возможности «критическим», {256} в тот же вечер или на другой день. Он все больше привыкал ко мне. Стал все чаще читать мне то, что его увлекало, волновало и как актера и просто как читателя. По тому, как он делился со мной своими настроениями и замыслами, чувствовалось, что он мне доверяет.

Все чаще он стал звонить мне по телефону, а если уезжал куда-нибудь, то писал. Начиналось что-то новое, что никогда раньше не мерещилось мне и в мечтах. В 1939 году он подарил мне свой большой портрет в только что сыгранной роли Чацкого с надписью, где были отныне самые дорогие для меня слова: «… моему милому молодому другу… от сердечно полюбившего его Василия Качалова».

Чувствую, что мои воспоминания начинают приобретать слишком личный характер. Но ничего не вычеркиваю из написанного только потому, что должен же знать читатель, кто, на какой фактической основе и по какому праву берется рассказывать ему о Качалове в жизни.

### 2

Первое, что меня глубоко поразило, когда я ближе узнал Василия Ивановича, был ритм его быта. Сначала он мне показался под стать качаловской квартире: таким же покойным, устойчивым, раз навсегда заведенным. Этот светлый кабинет с двумя окнами, за которыми виднелись маленькие золотые кремлевские купола, иногда представлялся мне каким-то островком тишины и покоя, особенно днем, когда удавалось на минутку забежать сюда из театра, где кипела и бурлила обычная репетиционная, «производственная» и деловая жизнь.

А Василий Иванович, если не занят на репетиции, одевается поздно, долго сидит в халате перед своим бюро и что-то записывает в записную книжку, или читает, или расхаживает по комнате, перевешивая с места на место рамки с фотографиями — «чтобы поменьше курить»; приляжет, присядет, снова возьмет с бюро книжку; если хорошая погода, пойдет погулять по ближним переулкам, по Малой Никитской, по улице Горького, {257} по Кузнецкому или вызовет машину и поедет за город, куда-нибудь по Можайскому, по Рублевскому шоссе или на Воробьевы горы — «взять воздуху». Выйдет из машины в лесу, попросит шофера подождать, пройдется или посидит на пеньке; шоферу слышно иногда, как он громко читает самому себе какие-то стихи.

Он никогда не торопится, разве что под давлением окружающих, и тогда ему явно не по себе, в голосе, в интонации появляются раздражение и протест. Иной раз это грозит ему неприятностями: бывает, что, когда он приходит в театр на репетицию, Владимир Иванович Немирович-Данченко, разговаривая с другими актерами, уже демонстративно держит в руке свои большие, карманные золотые часы. Впрочем, кажется, одному Качалову во всем Художественном театре Немирович-Данченко прощает эти пять-десять минут опоздания; он знает, что во всем остальном актерская дисциплинированность Василия Ивановича безупречна, а готовность выручить спектакль, заменить внезапно заболевшего товарища, сыграть подряд несколько труднейших ролей — неизменна. К тому же у него такая сконфуженная улыбка и он так искренне извиняется, что Владимир Иванович, очевидно, просто не в силах сделать ему замечание, разве что потом, наедине.

(Я как-то раз подслушал его бормотание во сне: «Тише воды, ниже травы… сегодня — сыграем, и завтра сыграем… а послезавтра взбунтуем, то есть не взбунтуем, а петицию подадим… а сегодня сыграем, ничего…» Я это тогда записал.)

Летом на его любимой Николиной горе под Звенигородом, где стоит среди сосен простой, некрашеный бревенчатый дом с тенистой верандой и просторной светлой спальней-кабинетом, этот спокойный, привольный качаловский ритм становится уже нерушимым.

Прогулки он любит без спутников. Если возьмет с собой — это особое доверие. Людей, склонных красиво или пространно говорить о природе, не выносит совершенно. И вообще предпочитает молчаливых. В легкой пижаме и в белом берете на голове, ритмично и с видимым удовольствием помахивая на ходу палкой, неспешно ходит он ранним {258} утром, пока еще не так жарко, по лесу, часто останавливается, осматривается, опершись на палку, пристально вглядывается в стволы и вершины деревьев, особенно если услышит стук дятла или заметит в ветвях притаившуюся белку. Под вечер чаще можно увидеть его где-нибудь на обрывистом берегу узенькой в этих местах и скрытой зарослями Москва-реки, или на скамейке у обочины шоссе, или на развилке дорог, откуда открывается широчайший простор полей, слева, на пригорке, видна освещенная закатом Иславская церковь, прямо — далекая околица села Аксиньино, а чуть правее и ближе — старые деревья аксиньинского погоста.

Мне всегда казалось, что и здесь, и в лесу, я в саду, куда он любил выйти ночью, когда домашние уже ложились, он не смотрит, а всматривается, не слушает, а вслушивается, как будто впитывает в себя с наслаждением и краски, и воздух, и простор, и тишину. В последние годы это чувствовалось особенно, невольно приводя на память строчку его любимого Блока:

Надышаться блаженством спеша…

Здесь, на природе, особенно радовали Василия Ивановича дети и звери. Воспринимал он их как-то слитно, всех вместе, и это почему-то не казалось странным. И к тем и к другим у него был настоящий интерес, исключавший всякое подлаживание и сюсюканье. И с теми и с другими он очень редко играл; это было общение серьезное, с очень глубоко скрытым умилением, которое лишь изредка прорывалось в улыбке. (Где-то у меня в летнем дневнике 1940 года промелькнуло: «После ужина на террасе — лото, с В. И., Н. Н. и двумя девочками-гостьями. Василию Ивановичу понравилось, играл очень простодушно и увлеченно по-детски».) Вероятно, поэтому к нему тянулись никологорские дети, которых он встречал гуляя.

И удивительно быстро привыкали к нему, оказывая ему явное доверие, собаки, лошади, а иной раз даже жившие в саду белки, подлетавшие по ветвям к самым перилам террасы. Он любил, кажется, всех животных, но особенно тех, в которых видел непроизвольный и неожиданный юмор: деловитая торопливая походка криволапого Чаплина {259} и его любопытствующий глаз, всегда почему-то лихо торчащее кверху ухо у Джона, Изориного сына, старческое сиплое брюзжание соседского французского бульдожки Бена — все это его радовало, веселило и служило поводом к бесконечным имитациям. Одним из домашних секретов Василия Ивановича, в который я был посвящен и даже сильно замешан, было его давнишнее намерение купить ослика и поселить его на даче, на Николиной горе.

Этот план был уже близок к осуществлению (в «Вечерней Москве» Василий Иванович однажды, к великой своей радости, обнаружил объявление: «Продается ослик»), но кто-то из нас проговорился, и Нина Николаевна прибегла к «вето». Зато вскоре в доме появилась еще одна бронзовая такса Вальда, в пару Чаплину, но характера, в противовес ему, истерического.

Вот несколько характерных строк из письма ко мне от 17 июля 1939 года: «Я снова уехал на дачу, где отдыхал душой среди младой, играющей жизни (Мишка — Аничкин[[21]](#footnote-22), Джон — Изорин, два котенка белых и шесть желтых, при мне вылупившихся из яиц цыпленков — здравствуй, племя младое, незнакомое)».

А вот кусочек из письма к его давнему другу А. В. Агапитовой, из санатория «Атгазен», под Ригой, где Василий Иванович часто отдыхал до войны: «Ну вот, дорогая Шаня, стало быть, привет тебе от всего “Атгазена”. Кланяемся, киваем тебе головами вместе со старой умной лошадью, которая стоит все на том же месте, но пока еще меня не узнала и не приняла моей ласки — демонстративно ушла. Почему-то нет птиц совсем — ни под окнами, ни в парке не слышно. Может, решили, что уж не приеду совсем. Остальное все по-старому, все хорошо».

И еще из того же «Атгазена» на другое лето — Н. Н. Литовцевой: «У нас в парке целое семейство газелей, любуюсь и развлекаюсь; прибавилось коров, очень славный и ручной теленок — большой, пробиваются рога. Две лошади — вот моя компания. Жалко, исчезли белки, второе лето нет».

Таких теплых, улыбчивых строк в письмах Василия {260} Ивановича немало. Одна из его последних записок 1948 года из больницы домой, карандашом, кончается словами: «Привет всем, котятам — особенный».

Но как бы важно все это ни было для него, ритм его жизни этим еще не определялся. И свидетельства тому, как далек был этот его сосредоточенный внутренний покой от безмятежной созерцательности, открывались на каждом шагу. Даже в его восприятии прочитанных книг, не говоря уже о восприятии людей. На книгах остановимся, это важно.

Читал Василий Иванович всегда очень много, и во время сезона и на отдыхе. И читал удивительно интенсивно. Вот уж про него нельзя было сказать, что он чтением убивает время! Он по нескольку раз перечитывал то, что ему особенно нравилось, а иногда и то, что не нравилось, — чтобы проверить свое восприятие. Он умел так углубиться в книгу, что применительно к нему это выражение почти теряло свой переносный смысл. Читая что-нибудь одновременно с ним, нельзя было не поражаться пристальности его внимания: он замечал то, что другие легко проглядывали, скользя по поверхности текста, но говорил он об этом просто, совершенно бескорыстно, никогда не козыряя своими находками.

Интерес к современной литературе не прерывался у него никогда; он всегда был в средоточии литературной жизни, а не только следил за ней. И удивительно умел почуять и выбрать значительное даже среди произведений, случайно попадавшихся ему под руку, как будто заранее чего-то подобного ждал. Удивительно легко увлекался и загорался, открывая новое и близкое себе в старых знакомых — Алексее Толстом, Фадееве, Шолохове, Федине, Багрицком, Бабеле, Вс. Иванове, Булгакове, Олеше, Тынянове, Ахматовой, Пастернаке, Сельвинском — или узнавая впервые Симонова, Твардовского, Казакевича, Гудзенко, Берггольц, Панову, В. Гроссмана.

Помню, с каким волнением он читал «Падение Парижа» Эренбурга, как набросился на «Мещерскую сторону» и другие повести Паустовского, долгое {261} время не расставаясь с его однотомником[[22]](#footnote-23), как восхищался и автором и исполнителем, когда Дмитрий Орлов читал по радио одну за другой главы «Тихого Дона». Помню, каким большим событием в его жизни стал «Василий Теркин».

В молодых писателях и поэтах, с которыми он знакомился преимущественно по журналам, его могло увлекать и радовать все истинно глубокое, подлинное и по-своему увиденное в самой гуще жизни, все свое, не повторенное, первозданное: яркий местный колорит, сочность быта и юмора, точность неожиданной характеристики, живой, непридуманный диалог, свежесть пейзажа. Его отталкивало всякое торопливое и нарочитое авторское подчеркивание «прогрессивной» новизны тех или иных явлений современности и радовала возможность самому почувствовать и оценить настоящее новое в нашей жизни благодаря таланту искреннего и много видевшего писателя. Он презрительно откладывал в сторону то, что пахло фальшью, с первых же страниц надоедало ремесленным трафаретом, удручало безвкусицей. Проявлений сомнительного вкуса он не прощал, даже читая такого писателя, как Вяч. Шишков, например «Угрюм-реку». Плохой вкус он вообще не умел прощать. Если это было нечто случайное, он только огорчался и сердился на автора («Черт знает что!.. Ну, как это можно — вдруг такое?»); если же вся книга была так написана, он просто не мог ее дочитать до конца и больше уже никогда к ней не прикасался. Зато сколько раз даже намек на «настоящесть», искра таланта заставляли его запоминать какое-нибудь новое писательское имя, а иногда и несколько строк прозы или целое стихотворение наизусть.

Казалось, что, читая новые книги и новые журналы, он все время ищет, как бы нащупывает что-то самое важное, глубинное и близкое себе в современной литературе.

Среди современных западных авторов особенно {262} длительных и глубоких его увлечений я не помню. С большим интересом он читал Хемингуэя, был под сильным впечатлением от романа «Прощай, оружие». Но до конца близким Хемингуэй так для него и не стал, по-моему. (У меня в дневнике, например, записано 25 января 1936 года: «Говорили о “Фиесте”. Ему очень нравится, но, кажется, больше в смысле мастерства письма, чем внутренне».) С увлечением читал он многие романы Фейхтвангера («Еврей Зюсс», «Успех», «Семья Оппенгейм» и др.). Перечитывал с удовольствием «Сагу о Форсайтах» и кое-что Анатоля Франса. Знаю, что ценил Барбюса. Видел у него на столе «Гроздья гнева» Стейнбека. Думаю, что в области современной западной литературы случайного чтения у него было больше, чем устойчивых интересов (как всегда, говорю лишь о тех годах, когда я знал Василия Ивановича лично). Но русская классика — вот что не переставало его волновать и радовать, и каждый раз по-новому, с новыми открытиями и увлечениями. Эти увлечения шли как бы полосами. В какой-то период ему необходим был Тургенев, с его природой и с его взглядами на людей, с «Затишьем», «Яковым Пасынковым», «Полесьем», «Призраками», «Довольно», «Стихотворениями в прозе». Он удивлялся, как это он мог недооценивать все это раньше. Потом начинался, вернее, возобновлялся в очередной раз период Достоевского, когда он с огромным волнением перечитывал «Идиота», «Карамазовых» или «Дневник писателя». «Все-таки Достоевский, как никто, помогает жить», — записана у меня в дневнике как-то вырвавшаяся у него фраза.

Но что с ним творилось, когда в «Дневнике писателя» он вдруг натыкался на мысль о необходимости войн, или на антисемитские строки, или еще на что-нибудь в этом роде! Он с расстроенным лицом выходил из кабинета, держа в руках раскрытую книгу, и тут же читал это вслух, подчеркивая интонацией то, что вызывало в нем муку и отвращение. А через некоторое время снова вступал в свои права *другой* Достоевский.

Потом наступала очередная полоса неразлучности с Чеховым. Потом долго всюду — на бюро, на диване, на ночном столике — у него лежали тома Горького. Потом надо было срочно доставать ему {263} откуда-нибудь Бунина — «Захара Воробьева», «Будни», «Чашу жизни», «Иду», «Митину любовь».

Но чаще всего (не считая Пушкина, место которого было совсем особое) Василий Иванович все-таки возвращался к Льву Толстому: то к «Войне и миру», то к «Анне Карениной», то к «Хаджи-Мурату» и «Холстомеру» (для понимания качаловского внутреннего мира было так важно узнать, что он потрясенно перечитывает эти две вещи в одно и то же время, что в нем одновременно живет образ знаменитого хаджи-муратовского репейника, дорого продающего свою жизнь, и образ бессмысленного жалкого, одинокого умирания старого рысака в «Холстомере»). Потом он вдруг начинал упиваться «Казаками». И снова «Война и мир», если не целиком, то отдельными главами, снова «Анна Каренина».

«Вот Марья Петровна[[23]](#footnote-24) советует мне выучить “Скачки” из “Анны Карениной”, читать в концертах, — сказал он однажды. — Никогда не смогу этого читать, — там же смерть Фру-Фру…». И весь сморщившись от одного этого воспоминания, прибавил: «Это же трагедия без искупления, это не Шекспир…» Тем не менее позднее Василий Иванович записал главы о скачках на пленку, и даже два раза. Первая запись удивляет подчеркнутой сухостью бескрасочного, почти протокольного чтения. Во второй, как будто что-то в себе преодолев, Качалов захватывает непосредственностью и глубиной своего переживания «Скачек». Это так же прекрасно, так же достойно Толстого, как и его От автора в «Воскресении».

«Кончаю читать “Войну и мир”, — писал он мне из Ленинграда 11 июня 1940 года, попав там в больницу из-за воспаления легких. — Лет десять не читал и потому читаю с большим волнением, почти захлебываюсь местами». И так с Толстым у него бывало почти всегда, такую огромную роль он играл в его жизни.

Большой интерес вызывали в нем всегда дневники и воспоминания, но только близких по духу людей — Толстого, Горького, Блока; в свое время, когда работал над ролью Николая I, — декабристов. Интересовала и увлекала его в мемуарах прежде {264} всего подлинность, неподдельность, поэзия, сама собой возникающая из внутреннего мира автора, а не «литературная». Думаю, что потому он явно предпочитал воспоминания академика Крачковского о работе над арабскими рукописями мемуарам Щепкиной-Куперник и Сереброва (Тихонова) — о писателях и театрах.

Ну а дневник и письма Пушкина, письма Чехова — это он мог перечитывать без конца.

Особенностью Василия Ивановича как читателя была непосредственность, с которой чтение книг переходило у него в общение с людьми. Если что-нибудь в прочитанном его задевало, то есть волновало, смешило или трогало, он непременно должен был вовлечь в это и других, с кем-то своими ощущениями поделиться, на ком-то их проверить, а иногда, казалось мне, и кого-то проверить на них.

«Можно минуточку внимания, дорогие товарищи?» — это была его обычная фраза и дома, и за кулисами во время спектакля, и когда его навещали в больнице или в санатории. Быстрым движением руки смахнет пенсне, торопливо отыщет страницу и, на всякий случай предупредив, что это «только кусочек, очень короткий», начинает читать. А когда кончит, видно, с каким нетерпением, чем бы он его ни прикрывал, ждет он реакции слушателей и как она для него важна. Часто видно было, как настоящий, не наигранный отклик на такое чтение сразу приближает к нему человека, а фальшивый, подхалимский или равнодушно-обывательский отталкивает. Это потому, что Василий Иванович делился с другими отнюдь не красотами литературы. Что-то неопределимое, глубоко личное и в то же время ищущее ответа в других было связано с этими чтениями.

Иногда эти качаловские экзамены выдержать было нелегко: его одержимость порой просто не вмещалась в данную обстановку. Помню, как однажды в гостях, после ужина, он вынул из кармана книжку и стал читать какой-то длинный рассказ Бунина, чуть ли не «Захара Воробьева», и как мучительно было видеть недоумевающие лица кругом, хотя люди сидели все близкие.

Приведу две записи из моего дневника 1946 года.

{265} *21 апреля*: «У Качаловых — обед. После обеда В. И. читает, читает без устали — Веронику Тушнову, Берггольц. Зачитал! В. И.: “Ну еще три строчки…” Нина Николаевна: “Да там еще три страницы, а не три строчки!” Она засыпала, Вадим швырял в нее спичками, чтобы не свалилась со стула. А В. И. обижался, что не хотят дослушать: “Неужели не интересно?” Даже юмор на него не действовал».

*8 января*: «Вчера вечером — у В. И. Были Ольга Леонардовна, Софа[[24]](#footnote-25) и Вадим. В. И. ненадолго выходил из кабинета в столовую (еще нездоров). Почти все время читал Ахматову; ему переплели “Из шести книг”, и он впился в нее опять, в стихи 30‑х годов, новые; особенно:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене…
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Читал почему-то с бытовыми интонациями, снижающе. На мой вопрос — почему: “Это так смело и так умиляет, что только *так* и можно читать”».

Между таким чтением вслух страниц из той или другой книги и другим, уже «актерским» чтением Василия Ивановича в домашнем или дружеском кругу была, конечно, большая разница, но была и определенная внутренняя связь. И то и другое было для него необходимой постоянной самопроверкой, и то и другое было кратчайшим и иногда очень интимным путем его общения с людьми.

{266} А самое главное: и то и другое чтение было его каждодневной *работой*. Чтение вслух выбранного из книг относилось к той подспудной, полуинтуитивной, полуосознанной, напряженной духовной деятельности, которая незаметно продолжалась в нем, я уверен, все время, даже когда он, казалось, ничем не был занят — гулял по лесу, перевешивал на новые места фотографии у себя в кабинете или просто молчал, сидя в кресле. (Уверен я в этом потому, что именно от таких затиший он часто без всякого порога переходил в сферу творческую — например, читал стихи своего репертуара.) Чтение артистическое, приготовленное или еще только предназначенное им для концертной эстрады, относилось уже к его непосредственно профессиональной работе. Это были его бесчисленные репетиции.

Вообще уловить моменты актерской работы Василия Ивановича вне театра было чрезвычайно трудно. Для нее не было ни определенного времени, ни места, ни условий, ни правил. Пожалуй, только одно: входить к нему в кабинет без предварительного стука, если дверь была закрыта, не полагалось никому (за исключением Александры Ивановны). Никогда я не слышал в качаловском доме фразы: «Василий Иванович работает». Но часто из кабинета, где он находился один, был слышен его голос. Или он мог сказать: «Знаете, сегодня в лесу у меня, кажется, стало что-то получаться с блоковской “Весной”». А иногда встретишь его на улице и издали увидишь, что он о чем-то сам с собой разговаривает. И бывало, что вдруг заговорит о своей новой роли, играя старый спектакль, — значит, в это время о ней думает. Вообще работать одновременно над разными вещами было ему очень свойственно.

Но если в сокровенный внутренний процесс своей артистической работы он никого не посвящал, то более или менее зрелые этапы работы он открывал людям необыкновенно доверчиво и щедро. Больше того, он искал этой возможности, всячески к ней стремился, особенно если рассчитывал получить какой-нибудь совет, услышать честную критику или, в других случаях, убедить, завоевать, распропагандировать кого-нибудь своим новым увлечением (так на протяжении многих лет он бился за Маяковского, читая все одни и те же его стихи).

{267} Редко кто из пишущих или рассказывающих о Качалове не вспоминает о том, как легко и охотно он соглашался читать в любом обществе, в любой компании, чуть ли не при любых обстоятельствах (например, в ожидании приема в Моссовете), а уж для товарищей, для актеров, чтецов, для театральной молодежи — особенно. Многие из этих воспоминаний дают возможность увидеть и широту диапазона и самую интенсивность работы Василия Ивановича. Мне хочется прибавить к ним только несколько наудачу выбранных записей из моего дневника разных лет:

*31 марта 1937 года*. «Два вечера подряд В. И. читал “Бориса Годунова” рабочим сцены МХАТ, в их так называемой “рабочей курилке”, во время вечерних спектаклей. Читал по книге всю пьесу от начала до конца, а свои сцены и монологи, конечно, наизусть; кое-что даже играл, а не читал. И как они его слушали, с каким напряженным вниманием, с какими лицами! Охали и стонали, когда надо было прерывать слушание и бежать на сцену в антрактах спектакля. Василия Ивановича эти вынужденные перерывы нисколько не смущали — он курил, пил чай, но внутренне, по-моему, готовился к продолжению, к тому, как теперь начать».

*19 апреля 1937 года*. «12‑го В. И. читал вокалистам МХАТ (они его попросили). Собрались вечером, во время спектакля в Новом репетиционном помещении. Читал только стихи: Маяковского, Блока, Есенина, Багрицкого и почему-то Волошина».

*2 декабря 1937 года*. «Вчера вечером был у Качаловых. В. И. экспромтом читал “Прометея”, конечно, в своем “переводе” — работал в кабинете с пианистом С. И. Мацюшевичем, который придумал новое музыкальное сопровождение: “Трагическая поэма” и прелюд Скрябина. Удивительно подходит музыка. А качаловский голос, даже в оттенках, Скрябин заглушить не может».

*6 июня 1938 года*. «Ленинград, “Астория”. В. И. в номере у Ольги Леонардовны читал днем Маяковского, слушали еще М. П. Лилина и С. М. Зарудный. Специально договорились о часе, но все-таки все время мешали, прерывали: то телефон, то обед принесли. Как ему хотелось, чтоб и они “заразились”! Мария Петровна потом тайно просила меня {268} прийти к ней и “разъяснить, что именно Василию Ивановичу так нравится в Маяковском”. За это мне будет портрет Станиславского с надписью».

*21 июня 1938 года*. «Вчера вечером был на “Хованщине”, уехал после 4‑го акта прямо на встречу В. И. с чтецами. Было это на квартире Е. И. Тиме (хозяева отсутствовали). Много народу; из наших попросились Сластенина и Белокуров. Артоболевский был вроде хозяина.

В. И. был в настроении, читал прекрасно, иногда до слез — по глубине и искренности (“Юбилейное”, “Во весь голос” — часть, Блок, монологи Чацкого и Фамусова). Дивно звучал голос, богато и насыщено чувством. Было общее чувство благодарности к нему.

Потом читали ленинградские чтецы, по его просьбе (Плохоцкая — “Демона”, 50 минут!). Уехали мы в пятом часу утра».

*7 июля 1938 года*. «Приехали из Ленинграда. В. И. читал мне и Нине Николаевне диалог Крутицкого и Глумова, наизусть. Подчеркивает характерность. Работает, несмотря на такую жару!»

*6 октября 1938 года*. «Днем В. И. прочитал монолог Анатэмы мне и Нине Николаевне. Боюсь, что публика не поймет стиля пьесы Л. Андреева».

*9 октября 1938 года*. «7‑го в клубе МГУ — второй вечер юбилейного цикла концертов артистов МХАТ. Огромный успех качаловского “Анатэмы” и… провал монтажа из “Мудреца”. “Анатэму” В. И. читал прекрасно, мастерство такое, что сомнительный текст Андреева звучал как высокая литература. Открылись все богатства голоса, жеста, великолепной, смелой качаловской театральности».

*22 апреля 1939 года*. «В. И. опять увлечен Маяковским. Читал Нине Ник. и мне ранние стихи, потом статьи о Блоке и Чехове».

*14 июня 1939 года*. Киев, из письма: «Укрепляюсь в Маяковском, которого здесь хорошо принимают, в Пушкине».

*31 января 1940 года*. «После юбилейного 800‑го “Вишневого сада” собрались у Ольги Леонардовны. В. И. читал за столом Маяковского и Блока».

*31 мая 1940 года*. «29‑го и 30‑го — у Василия Ивановича с 11 до 3 ночи. Читал мне и Агапитовой. “Про это” (“В этой теме, и личной, и мелкой…”). {269} Сцена Несчастливцева и Аркашки из “Леса” (в первый раз, кажется, так глубоко: *человеческая* усталость Несчастливцева и его влюбленность в театр; рядом с этим Аркашка, конечно, тускнеет; там только отдельные места — настоящие). Из “Бориса Годунова” — “Ты, отче патриарх…” (нашел что-то новое, монолог стал цельным), потом всю “Келью”. Вчера читал еще из “Бориса” — сцену Бориса с Шуйским (Шуйский неинтересный, “сделанный”, кроме рассказа об Угличе) и смерть Бориса. Борис его волнует, и это передается.

Еще в первый вечер прочел “Моцарт и Сальери”, наизусть все. Монтаж пока не удается. Моцарт — еще никакой, зато первый монолог Сальери — сдержанно и очень сильно. А вчера монолог Барона из “Скупого рыцаря” — страстно: живет и упивается всем этим *он сам*.

Очевидно, В. И. *нужно* было вылить все это; вчера читал усталый после Колонного зала (я его вытащил на вечер ленинградского балета, — очень принял Дудинскую и никак не оценил Уланову в концертном номере, а так ее ждал).

П. Д. Корин заканчивает портрет. Он и ему все время читает».

*7 августа 1940 года*. «Вчера вечером, в 10 час, поехали с В. И. в студию телевидения. Н. Н. подняла панику и была права: действительно, надо придумать — приглашать В. И. в этот ад. Юпитера, жара, а потом сквознячище в тамбуре между дверьми, и вообще всюду сквозняки. Просил, напоминал, сам закрывал форточки и двери где только мог. И злился на свою идиотскую роль, которая становится еще более идиотской от поразительной беспечности и легкомыслия В. И., который смотрит на всю эту мою “деятельность” с недоумением.

Но ему так было интересно — в первый раз на телевидении. Монтаж из “На дне”. Очень хорошо играл Сатина и, как всегда в последнее время, наигрывал в Бароне. А Сатин *очень* хорош; горьковский — из той эпохи, а волнует широтой, размахом, непокоем и сейчас.

В машине на обратном пути Марина Семенова с Голубиным, певец Большаков и мы».

*12 октября 1940 года*. «В. И. вполголоса, почти скороговоркой, почитал мне своего “Царя Федора”. {270} Кажется, будет очень хорошо: неожиданно скупо и очень по-разному играет всех троих, Федора, Годунова и Шуйского (сцена примирения)».

*14 октября 1940 года*. «Вчера вечером — у Качаловых. В. И. прочитал “Федора”. Понятно, почему ему близки все трое и именно в этой ситуации “примирения”. Лучше всех пока Борис. И все очень сильно и сдержанно. Пожалуй, кое-где есть внешняя раскраска Федора, он, наверно, и сам ее чувствует, потом уберет. Были Вадим с женой и Пыжова».

*22 октября 1940 года*. «Вчера вечер В. И. [кажется, в филиале МХАТ]. Очень бурно встретили, и вообще успех громадный. Но “Федор” не захватил. Шуйский — с наигрышем, голосовым и дикционным (искал какой-то особой его манеры говорить); Федор — только местами настоящий, очень трогательный, без натяжек, качаловский. Лучше всех — Борис Годунов. Луп-Клешнин штампованный, на манер Полония в концертном монтаже “Гамлета”.

Есенин — очень хорошо; как всегда, очень лично и потому светло и грустно. Пушкин — “Ворон к ворону летит” — совершенно по музыке стихотворной, идеал Пушкина произносимого; остальное — тускло.

“Кошмар” сыграл, как никогда, — так напряженно, *преодолевая* бред. И на бис, как всегда, просветленно, удивительно по-своему и по-достоевски в то же время, — “Клейкие листочки”.

Маяковский — виртуозно в смысле полной свободы ритмической, и просто, без всякой декламации, но не так проникновенно-тепло, как было на вечере в ЦДРИ.

У В. И‑ча на столе две анонимки — ругань по поводу, вернее, по адресу Маяковского.

Рассказывал, почему он так вдруг заволновался вчера перед “Федором” — подумал об ответственности, “как будто учить других актеров выхожу, беря на себя их роли”».

*31 октября 1940 года*. «Вчера вечер Блока в новом Зале имени Чайковского. Переполненный зал. В. И. встретили стоя.

Читал много и очень хорошо. Потом вместе с Вадимом в Брюсовский. В. И. читал много: “Лес”, монолог из “Скупого рыцаря”, Брута и Антония. {271} Под сурдинку (чтобы не разбудить), но как! Ушел с головой, полной Качаловым, в третьем часу».

Зимой 1940 года Василий Иванович надолго, и уже далеко не впервые, увлекся чтением лермонтовского «Демона». В начале января он писал С. М. Зарудному: «А вообще я к театру совсем охладел[[25]](#footnote-26). Если чем-нибудь еще интересуюсь, то “эстрадой”. Сейчас работаю над чтением “Демона”. Не теряю надежды, что прочту тебе — почти целиком — это юношеское, почти мальчишеское вдохновенное творчество Лермонтова, на которое чем-то откликается моя душа — старика».

От «Демона» Лермонтова протянулись какие-то нити к «Демону» совсем иному — Блока. В том же году я записывал в дневнике: «Когда Нина Николаевна ушла к себе и мы остались одни, В. И. долго читал. Очень хорошо — Блока, особенно “Демона”, — закрыв глаза, с наслаждением, удивительно просто. Я прочел ему “Памяти Демона” Пастернака, ему понравилось, попросил написать и оставить ему».

Мне казалось, что какой-то *свой* «Демон» постепенно вырастал из всего этого в душе Качалова, и было в этом *его* «Демоне» что-то глубоко затаенное, что-то идущее от творческой тоски, от подавленных в себе, не раскрывшихся, но не растраченных творческих сил.

Но в то же время продолжались, возвращались или вновь возникали другие, далекие от «Демона» увлечения и опыты.

*28 марта 1944 года*. «Вчера у меня — Василий Иванович, Нина Николаевна, Леля[[26]](#footnote-27), Эрдманы Николай и Борис, Е. С. Булгакова. В. И. читал Блока и Маяковского. Много говорили и спорили о Маяковском. В. И. — очень страстно».

*22 мая 1945 года*. «Вечером был у В. И. Началось со стихов. Читал мне Лермонтова — “В полдневный {272} жар…”, “Я не унижусь пред тобою…”, “Горные вершины”; Блока — “Весну”; “На поле Куликовом”, “Гармонику”; потом “Про это”, “Вновь я посетил…” и еще стихотворение А. Белого — про могильную плиту и фарфоровый венок.

На обычное “теперь прокритикуйте” предложил ему больше принимать и изнутри оправдывать ритмические “переносы” у Пушкина. Он тут же стал пробовать, поверил и стал проверять себя во “Вновь я посетил…”. Все читал очень *лично*, искренно. Россия, и тоска по уходящей жизни, и радость ритмической магии — все в одном. Хочет готовить “Захара Воробьева”, просит книжку. Хочет прийти в Школу-студию читать старое — Блока, Пушкина. Сказал, что на прогулке в лесу у него стала получаться “Гармоника” Блока».

### 3

Что же было центром, основой, постоянным средоточием его каждого дня? Всегда одно: спектакль, старый, пусть даже сотни раз игранный, а тем более новый, репетируемый и выпускаемый театром; его творческий вечер; концерт, в котором он участвовал. Все выступления, не имевшие отношения к спектаклям Художественного театра, обычно в его разговорах и письмах назывались словечком «халтура». Впрочем, и о таком спектакле, как «У врат царства», он мог сказать без малейшей позы: «Ну, как вам понравился наш норвежский адюльтер?» Нужно было знать его ненависть к пышным словам, особенно когда речь шла о его творчестве, чтобы оценить целомудренность таких прикрытий. Он никогда не говорил о значительности своего дела, и если умел думать о себе в третьем лице, то только критически.

Но при этом не становился для него будничным ни рядовой спектакль, ни самый обычный «сборный» концерт. Не помню ни одного спектакля, перед которым он бы не волновался. Концерты «без волнения», как он говорил, бывали, но редко.

В день спектакля он обыкновенно откладывал очередные дела — деловые встречи и разговоры, мало ел, любил погулять, выехать за город или полежать в тишине, у себя в кабинете, был неразговорчив. {273} Не терпел вокруг себя никакой суеты, даже самой заботливой. Иногда, если давно не играл этот спектакль, с утра просил Репертуарную контору прислать ему экземпляр пьесы и проверял текст. А может быть, и не только проверял.

Приезжал он в театр обычно минут за сорок до начала, если же грим был сложный, то раньше. Очень приветливо, но лаконично, чаще издали, здоровался со встретившимися по пути актерами. Быстро раздевался и садился к своему гримировальному столу с ярко освещенным с двух сторон зеркалом. Видно было, что он чувствует себя как дома в этой уютной светлой уборной с большим зеркальным шкафом и кушеткой под чехлом, среди портретов Комиссаржевской, Шаляпина, Есенина, Блока, Маяковского и множества других фотографий с надписями, то серьезными, то шуточными, в стихах и в прозе. В этой уборной всегда было тепло и так хорошо пахло его одеколоном, сигаретами и еще чем-то, может быть, гримом.

Василий Иванович и здесь не любил торопиться, и это хорошо знали и гримировавшие его М. Г. Фалеев и М. И. Чернов, и портной-одевальщик Степан Егорович Валдаев — «Степочка», преданнейший и добрейший молчаливый старик, которого он обожал, и все помощники режиссера, правившие спектакль. Если кто из товарищей заходил к нему и на минуту присаживался на угол кушетки, он, продолжая гримироваться или одеваться, с удовольствием вступал в разговор, узнавал театральные новости, подхватывал шутку, но все это уже не тем занятый, как будто замкнувшийся.

*25 января 1936 года*. «15‑го смотрел В. И. в “Воскресении”, после второго акта ходил за кулисы. Он сознался, что давно уже так не волновался: “Все поджилки тряслись, и голова пошла кругом”».

Это был двести двенадцатый по счету спектакль «Воскресения»! Особенно он всегда волновался перед первым выходом на сцену и в первом акте. Потом успокаивался и бывал обычно настроен благодушно, отдыхал, с наслаждением курил, если это в данный период не запрещалось врачами, иногда похаживал по соседним уборным, читал актерам стихи, подбивал на очередной «номер» записных мхатовских юмористов — имитаторов и рассказчиков. Но иногда {274} и в антрактах с гримировального стола не исчезал экземпляр пьесы в холщовом мхатовском переплете. Он всегда «боялся за текст», несмотря на то, что обладал изумительной памятью, находчивостью и каким-то особым ритмическим инстинктом, позволявшим ему мгновенно заменять ускользнувшее слово другим даже в стихах. (Намеренные изменения, которые он иногда вносил в авторский текст, с этим ничего общего не имели.) Помню, как он однажды читал «Думу про Опанаса» Багрицкого на одном из своих концертов, который передавали по радио. По-видимому, его раздражал неловко подвешенный на шнуре микрофон, и он катастрофически забывал текст. Но этого, кажется, никто в зале не заметил: тут же, без малейшей паузы, у него каждый раз рождалось свое, неожиданное и точно попадавшее в ритм слово. Вспоминал он этот случай всегда с ужасом.

Антракт кончается, и, как бы Василий Иванович ни был увлечен разговором, всегда можно почувствовать приближение его выхода на сцену: он продолжает с вами разговаривать и никуда не торопится, но глаза у него уже другие, сосредоточенные на чем-то своем.

Так бывало на старом спектакле. Новая же работа в театре, конечно, захватывала Василия Ивановича еще сильнее. Волнение тут было уже иным, более острым, начиналось оно задолго до премьеры, скрывалось от всех еще тщательнее и не скоро переходило в привычное. У меня в дневнике сохранилось несколько записей, связанных с репетициями и первыми представлениями «Горя от ума» в новой постановке 1938 года, которые я хочу здесь привести хотя бы потому, что они имеют отношение к последнему качаловскому триумфу на сцене. Только сначала — маленькая предыстория.

«Горе от ума» готовилось Вл. И. Немировичем-Данченко с помощью Е. С. Телешевой к сорокалетнему юбилею театра. Роль Чацкого была поручена Ливанову и Прудкину. Качалов и Тарханов были назначены на роль Фамусова. Софья была Степанова, Лиза — Андровская, Молчалин — Массальский, Скалозуб — Ершов, Репетилов — Станицын (позднее он играл и Фамусова). Василий Иванович репетировал Фамусова явно неохотно. Он давно уже читал {275} сцену Фамусова, Чацкого и Скалозуба с эстрады, но редко бывал ею доволен. Теперь, на репетициях, он нервничал, не находил тона, часто начинал раскрашивать и подчеркивать отдельные фамусовские слова, а общей характерности и самочувствия образа не улавливал, в чем-то все время сомневался и уже поговаривал о переходе на Репетилова. С Телешевой контакт не налаживался. Она была умным и тонким режиссером, однако в этой работе раздражала Василия Ивановича советами, очень добросовестными, но скользившими по мелочам, и неумением задеть в роли главное. За ее замечания он ее благодарил, однако не скрывал, что они для него недостаточны. Всегда такой деликатный и чуткий, он, казалось, совершенно не замечал ее отчаяния. Но что-то мешало ему в работе над Фамусовым помимо этого. 9 ноября 1937 года, еще до начала этих безрадостных репетиций, он написал Вл. И. Немировичу-Данченко следующее письмо:

«Дорогой Владимир Иванович! Сегодня Вы уезжаете, а мне хотелось бы поговорить с Вами — по поводу моего участия в “Горе от ума”. Поговорить — уже очевидно — сегодня не удастся, ограничусь этим письмом.

Когда несколько дней назад Сахновский спросил меня, берусь ли я за Фамусова, я ответил, что вдвоем (с Тархановым или другим исполнителем) — берусь и предпочитаю, конечно, быть дублером, но не основным или первым исполнителем.

Теперь же, внимательно присмотревшись к роли, мысленно примеривши роль и взвесивши свои средства и возможности, я увидел, и понял, и почувствовал, что могу взяться за роль только в порядке эксперимента, то есть я хочу, чтобы мне дали возможность потихоньку, наедине с собой, понемножку искать и нащупывать образ, искать и пробовать краски, а не вводили бы меня теперь же, “с места в карьер”, в срочную, ответственную репетиционную работу, — до Вашего возвращения, во всяком случае.

Когда Вы вернетесь, я Вам покажу наработанные мои “этюды”, и *если* Вы найдете их интересными, буду продолжать работать дальше.

Хотелось бы мне, чтобы на репетиции меня вызывали {276} постольку, поскольку занятый в “Пазухине” Тарханов не сможет вызываться на “Горе от ума”, и только как его дублера[[27]](#footnote-28).

В надежде, что просьбы моей не оставите без внимания, и заранее благодарный, жму руку.

*Ваш Качалов*».

В это время Василий Иванович все чаще стал читать монологи Фамусова и в концертах, и дома, и актерам за кулисами, обычно в сочетании с монологами Чацкого. Но и официальные репетиции продолжались.

Опять дневник.

*10 декабря 1937 года*. «Предстоит разговор В. И. со стариком[[28]](#footnote-29) о “Горе от ума”. С Телешевой ему работать неинтересно: “Это ведь хорошо только, чтоб укрепиться в тексте”».

*12 апреля 1938 года*. «В. И. в юбилейном спектакле собирается играть Репетилова. Уже два раза репетировал — очень легко, интересно, богато по краскам и находкам, с тонким юмором. Последнее время увлечен Маяковским (“Во весь голос”, “Юбилейное”, “Разговор с товарищем Лениным”), часто читал и советовался по поводу сокращений. Возобновляет горьковскую “Ярмарку в Голтве”, читал мне».

После летних гастролей в Ленинграде Василий Иванович жил в санатории «Барвиха», под Москвой. В это время в театре произошло несчастье. Тяжело и надолго заболел Б. Н. Ливанов. По мнению Вл. И. Немировича-Данченко, второй наш Чацкий — М. И. Прудкин к юбилею приготовить роль не мог и должен был быть введен в спектакль позднее. Однажды Немирович-Данченко позвонил в театр и сказал, что, обдумав положение, он решил просить Качалова немедленно начать репетировать и сыграть премьеру. Когда я сказал об этом в Барвихе Василию Ивановичу, он мне ничего не ответил. Только побледнел. Разговор перешел на другие темы.

{277} *18 августа 1938 года*. «Ездил в Барвиху к В. И. для разговора о репетициях “Горя” (мне это поручили в театре). Неожиданно приехал Немирович, они разговаривали наедине. В. И. ему ответил, что “играть премьеру ему не хочется, но саботировать не будет”.

Сидели с ним в лесу. Мои рассказы об Остафьеве и его — о Барвихе. О барвихинском “вечере самодеятельности”, — он читал монтаж из “Горя”. Восторг старух из Малого театра по поводу его Чацкого и критика Фамусова».

*17 сентября*. «В 7 час. В. И. поехал к Немировичу — по его просьбе. Что-то решено? Весь театр говорит, что он будет играть Чацкого, и не верят мне, что я ничего не знаю».

*18 сентября*. «В. И. согласился. Сегодня рассказал мне о разговоре с Немировичем, который продолжался около часа. “Согласился попробовать”, 21‑го начинает работать. Боится “злой” публики, которая “не простит старого лица”. Правда, прибавил: “если не будет полного внутреннего соответствия”[[29]](#footnote-30). “Роль у меня никогда не была гастрольной, значит, не будет никакого права быть несколько вне спектакля”. Молодежь в театре радуется, что Чацкого играет Качалов».

*21 сентября*. «Завтра В. И. в первый раз встречается с партнерами (а сегодня встречался с Немировичем у него в кабинете). Острит, что его первая реплика будет не “Чуть свет — уж на ногах, и я у ваших ног”, а “Легко ли в шестьдесят пять лет тащиться мне к тебе…”. Настроение у него хорошее».

Отлично помню, как на первой же репетиции первого акта в фойе Степанова растерялась и пропустила реплику, когда В. И. сел рядом на кушетку, облокотился на круглый столик и заговорил с ней. На вопрос Владимира Ивановича, в чем дело, она очень искренно сказала: «Я привыкла к актеру, а это Чацкий, из *того* века. Я не понимаю, как Василий Иванович это делает…»

{278} *9 октября*. «В. И. о Чацком: как найти жизненность во 2‑м акте, не впадать в пафос и не быть равнодушно-умудренным? … Сегодня репетировали на сцене 1‑й, 2‑й и половину 3‑го акта. В. И. необыкновенно легок в 1‑м, находит самочувствие и во 2‑м. Поражает какое-то предельное владение стихотворной речью, именно *речью*, которая у него становится интимной, почти домашней и вместе с тем прозрачно-светлой».

*14 октября*. «В. И. по дороге в театр спрашивал о стихе, все ли гладко, не заметил ли я нарушений ритма, “не тех” ударений?»

*20 октября*. «Вчера генеральная трех актов. У В. И. невозможный парик, темный, лохматый, сразу старит, и грим тоже. Сегодня репетировал в своих волосах с накладкой и облегчил грим; кажется, на этом и остановится, — гораздо лучше.

… Вечером выспрашивал о Чацком, — подозревает “заговор” близких: хвалить, теперь, перед премьерой, только хвалить! Вышел со мной погулять перед сном. Опять о Чацком. Больше всего боится, что в 4‑м акте не тот “ключ”, который им найден в 1‑м в смысле жизненности, легкости, простоты, искренности. Боится, что будет не образ в другой стадии, а придет на сцену “другой актер” и задекламирует, может быть, даже и горячо и заразительно. Рассказал о своем разговоре на эту тему с Немировичем, который ответил, что не может ничего сказать точно, но принимает его таким, хотя другого актера, может быть, таким бы в 4‑м акте и не принял. То есть, очевидно, считает это качаловской “природой”. А Василию Ивановичу самое сейчас важное — искренность, все равно, в гневности ли общественной, если она увлечет в этот момент, или в боли, уязвленности, скорби лирической от обмана Софьи. Сильнее будет то одно, то другое. Только бы не задекламировать, не впасть в ложную патетику, не наиграть. Завтра “адовая” генеральная всей пьесы».

*21 октября*. «Первая полная генеральная. Тарханов играл хорошо только 4‑й акт, остальное блекло, вяло, без удовольствия. Степанова теряет “поэтическую” Софью, и грим ей не идет. Очень хорошо играли Станицын, Массальский, Андровская, Ершов. В. И. после последнего монолога дружно зааплодировали, {279} как-то все сразу, прорвалось — несмотря на “традиции”, присутствие Немировича и т. п. Действительно, репетировал великолепно, особенно 4‑й акт и сцены с Молчалиным и Софьей в 3‑м. Очень молодят его темные очки и свои волосы. Сегодня все хвалят его в театре»[[30]](#footnote-31).

*23 октября*. «Еду на один день в Ленинград с поручением пригласить на юбилей Корчагину-Александровскую и Черкасова. Сегодня была первая генеральная с публикой — главным образом ГИТИС, родственники и свои. В. И. встретили овацией, долго не давали начать. Особенно хорошо играл 1‑й акт: молодой, горячий, подвижной, необыкновенно легкий в движениях и элегантный. Аплодисментам, крику, вызовам не было конца. Немирович за руку вывел его на авансцену и сказал, обращаясь к актерам в зале: “Вы, нынешние, ну‑тка!” Паломничество актеров к нему в уборную, овация за кулисами. В. И. недоволен собой в 4‑м акте, не верит похвалам, мрачен — как всегда. И ловит жадно каждый отзыв. Грим и вообще внешность сегодня на редкость».

*25 октября*. «Сегодня прямо с вокзала — на генеральную. В. И. играл 1‑й акт хуже, холоднее, а 4‑й — в ударе, в полную, сдерживаемую вкусом силу. Овация такая же, как в прошлый раз, бесконечная. В. И. сам доволен 4‑м актом»[[31]](#footnote-32).

{280} *29 октября*. «Последняя генеральная. Опять огромный успех В. И. 4‑й акт играл еще сильнее, насыщенней, проще. В публике масса актеров… В. И., кажется, наконец доволен собой».

*30 октября*. «Вот и премьера прошла. Без особой помпы, но с большим успехом. Публика — “сливки” — самая страшная. Собственно, успех не столько спектакля, сколько Качалова.

Настроение у него не поймешь какое — во всяком случае, не слишком хорошее. А играл замечательно, в последнем акте опять по-новому: прибавился смех над собой — до такой степени охватила горечь, и отвращение, и обида. Но смех в финале 3‑го акта — театральный. Лицо очень меняется от освещения, от поворота и наклона головы — от старого до совсем молодого, особенно в профиль, например в сцене с Репетиловым, когда слушает его.

Сегодня Марков рассказал мне, что Владимир Иванович, говоря о “Гамлете”, будто бы сказал, что первым, сначала, будет играть, конечно, Качалов».

И еще три записи, относящиеся к возобновлению спектаклей «Горя от ума» в следующем, 1939 году:

*10 января 1939 года*. «В. И. звонил мне в театр. Расспрашивал о последних впечатлениях в 3‑м и 4‑м актах. Потом вечером звонил два раза домой. Очевидно, очень волнуется перед спектаклем. Сегодня опять занимался с Немировичем вдвоем».

*12 января*. «Вчера была генеральная “Горя”. Большой успех, несмотря на трудную публику. В. И. гораздо хуже обычного играл 1‑й акт — холодно, медлительно, в финале подчеркнуто театрально. Сам почувствовал это, но никак не мог понять, что же случилось. Все остальное играл блестяще, необыкновенно легко, оживленно и поэтично.

… Сегодня долго говорили о Чацком. Его мучает то, что нет смелости отказаться от “прав театральности” (например, “Молчалины блаженствуют на свете!” и тому подобные “ударные” места), пойти на предельную жизненную простоту в последнем акте».

*17 января*. «14‑го спектакль шел с огромным успехом. В. И. играл лучше всего 3‑й и 4‑й акты. Больше двадцати раз давали занавес под сплошной рев: “Ка‑ча‑лов!”»

*4 марта*. «Вчера сыграл Прудкин, в общем — {281} хорошо. В. И. прислал ему на спектакль корзину цветов и книжку “Горе от ума” со своими пометками.

Мой рассказ о спектакле он слушал, мне показалось, не равнодушно. Спросил, что можно ему “взять у Прудкина, вернее, пересмотреть у себя”».

Так протекала работа над новым спектаклем. В последние годы не меньшее, а иногда и большее значение имело для Василия Ивановича выступление на концертной эстраде, в особенности его творческий вечер.

Ему никогда не было безразлично, что он будет читать, даже когда речь шла об участии в «сборном» концерте. То, чем он в это время жил, что его целиком поглощало, то он и нес на эстраду. Если это были новые поиски и открытия в лирике и драматургии Пушкина, — значит, в это время в программе должен был быть Пушкин; если необходимо было «укрепиться в Маяковском», — значит, ни о каких заменах стихов Маяковского другим репертуаром не могло быть речи. В иные, более нейтральные, более спокойные периоды Василий Иванович охотно соглашался читать или играть то, чего от него заранее ждали, но в периоды своих сильных увлечений он не соглашался ни на какие компромиссы, иногда вплоть до отказа от участия в концерте.

Программы своих творческих вечеров он всегда обдумывал заранее и особенно тщательно. Он думал и о композиционной цельности и о разнообразии, и о возможном восприятии каждой программы. Поэтому такими стройными и законченными были его вечера, посвященные целиком Шекспиру, или Пушкину, или Блоку, поэтому же ощущалась своеобразная «линия сквозного действия» в программах, составленных им из произведений разных авторов, например Грибоедова, Островского, А. К. Толстого, или Шекспира и Достоевского, или Льва Толстого и современных поэтов.

Тут с ним трудно и нелепо было спорить: он лучше и глубже нас знал, что именно и в какой последовательности ему надо читать, часто имея в виду не только данный вечер, но и свою творческую перспективу. Когда, например, осенью 1937 года мы предложили ему устроить в Художественном театре вечер в связи с предстоящим 40‑летним юбилеем {282} МХАТ и заранее его репетировать с партнерами, он с удовольствием принял этот план, но очень решительно исключил из него намеченную нами сцену из «Бранда», казавшуюся ему архаичной, и заменил ее сценой из «Ричарда III». По этому поводу он мне писал из «Атгазена»:

«Если “Ричард” принимается вами, вашей коллегией, то пусть Тарасова (или Еланская — мне все равно, кто из них охотнее возьмется, — решайте сами) учит текст по брокгаузовскому Шекспиру, а не по нашему “своевольному” переводу, в котором слишком много моих отсебятин, — придется уж ими пожертвовать на этот раз. Если Вы находите, что “Ричард” уж очень нами с Пыжовой зачитан и что желательно что-нибудь посвежее и что-нибудь более забытое, то подумайте о тургеневском “Где тонко, там и рвется”, конечно, с Ангелиной[[32]](#footnote-33) — Верочкой, все дуэты, которые мы раза два уже играли. Но, по-моему, лучше пока “Где тонко…” отложить на потом, когда можно будет приготовить все сцены полностью. Я ведь хочу еще сделать “Провинциалку” — с Кореневой, об этом уже давно говорил Владимир Иванович. Тогда может получиться целый Тургеневский вечер… Вот и все об этом деле, которое я очень приветствую[[33]](#footnote-34). Да, еще: в “Декабристах” Трубецкой — по-моему, Юрочка Кольцов».

В своих программах Василий Иванович никогда не боялся риска неуспеха. Он не любил их строить в расчете на верные козыри. Ему гораздо интереснее было попробовать (и поскорее!) что-то новое, чем думать о том, что больше всего может понравиться публике. Так было, например, с некоторыми рассказами Льва Толстого и Чехова, с отрывками из «Леса» Островского, так иногда торопился он с еще не вполне готовым стихотворением Маяковского. Иногда, защищая это право на риск от ретивых советчиков, слишком уж волновавшихся по поводу его успеха, он становился настойчивым и выставлял аргументы, совершенно обезоруживающие.

Вот кусочек из письма 1940 года по поводу монтажа из четвертой картины «Царя Федора Иоанновича», {283} в котором он играл три роли — Шуйского, Годунова и Федора.

«“Царя Федора” очень хочется попробовать, именно в первом же вечере. Сведенный текст его прилагаю. Думаю, что и Вы одобрите. Если даже из-за волнения (от того, что им начинаю вечер и впервые читаю) не все дойдет в смысле исполнения, то сам по себе текст должен прослушаться с интересом и без скуки — он ведь очень невелик».

Волновался он перед концертом не меньше, чем перед спектаклем, а иной раз и гораздо больше. Я любил ждать его вместе с приехавшим за ним администратором в столовой или на диванчике в прихожей, пока он кончал одеваться, стоя перед зеркальным шкафом в кабинете. Что-то парадное, торжественное было во всей его подтянутой, элегантной фигуре в вечернем костюме, по-особенному блестели глаза, и легкой становилась походка, когда он проходил мимо нас к вешалке: он — и не он, в чем-то неуловимом уже другой.

В артистической, по мере приближения его выхода, волнение усиливалось, как ни старался Василий Иванович отвлечь себя разговором, шуткой, словечками актерского «концертного» жаргона: «А вы уже работали?.. Мои “халтуры” теперь пореже…» и т. п. Перед своим же творческим вечером он обычно ни с кем не разговаривал. Расхаживает взад-вперед по комнате. Глотнет горячего чаю или кофе из термоса. Вдруг вынет из кармана какой-то листок и читает про себя, сняв пенсне. Попробует голос, нарочно громко откашливаясь. Прочтет несколько строк, как будто прислушиваясь к себе. И не любит, когда к нему кто-нибудь в это время подходит. «Можно идти, Василий Иванович» — и вот он уже снова такой, каким полчаса назад дома выходил в прихожую, только еще сосредоточенней и значительней в каждом движении.

«Ну, как тебя принимали?» — спрашивают его домашние, когда он возвращается с концерта и, переодевшись в пижаму, входит в столовую, «Принимали-то хорошо, а вот провожали неважно», — бывало, отвечает он. А у меня в ушах еще шум нескончаемых аплодисментов. Что это, кокетство? Нет. Значит, уловил и в успехе «что-то не то», заподозрил в нем благодарность за прошлое, не почувствовал {284} ответных флюидов из зала или просто недоволен собой. Чем именно недоволен, он не всегда мог сказать. Но иногда мог, и очень точно. Вот что он писал, например, своей вернейшей поклоннице и многолетней корреспондентке Б. А. Вагнер в июне 1934 года в ответ на ее письмо по поводу двух концертных исполнений сцены из спектакля «Николай I и декабристы» (допрос Трубецкого и Рылеева):

«Относительно двух “Николаев” затрудняюсь отвечать вразумительно, главным образом потому, что не помню точно своих ощущений и самочувствий в обоих выступлениях. Помнится, что в общем как будто самочувствие мое в Доме ученых (без грима и костюма) было лучше, чем в МГУ, где костюм мне мешал (жал под мышками, был тесен ворот) и грим мне казался неудавшимся. Других, больших подробностей в разнице самочувствий уже не могу вспомнить. В результате в первом случае (без грима) я был больше в роли, больше в образе, чем во втором случае, где грим и костюм не помогли, а помешали зажить ролью, и я во втором случае не жил чувствами Николая, не отдавался им, а только “представлял” их, изображал, какими они должны быть у Николая в тот день. Может быть, отсюда и получилось у Вас впечатление, что я “играл свое отношение к роли”, а самой ролью так и не зажил. Что-то мешало, а что именно — не вспомню».

Неверно было бы думать, что самооценка Качалова исчерпывалась его самокритикой, что он не умел ощущать своего успеха и радоваться ему. Очень даже умел, но только тогда, когда не сомневался в его заслуженности. Пусть и об этом расскажут здесь отрывки из двух его писем, относящихся к разным периодам. Первый — из письма к бывшему актеру МХТ П. Ф. Шарову от декабря 1923 года, из Филадельфии, где в то время гастролировал Художественный театр: «особенно за Штокмана и Пер Баста[[34]](#footnote-35) бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не думай, что я обольщаюсь и ценю этот успех. Это — успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, {285} правда, стал играть лучше, — проще и сильнее, даже товарищи хвалят и сам Костя[[35]](#footnote-36) вслух назвал мое исполнение “совершенно исключительным”. Но “Штокмана” я еще далеко не одолел, и шумный успех у публики — в каждом акте аплодисменты среди действия — сопровождается неодобрительным молчанием товарищей, по-моему, заслуженным, потому что за “Штокмана” хвалить еще нельзя. Надеюсь, что буду играть его когда-нибудь хорошо, а пока это винегрет из моих штампов: тут и Карено суетится, и Бранд свои громы мечет, а местами и Баст благодушествует. Не вылилось, не слилось еще в новый и цельный образ».

Второй отрывок — из письма ко мне от 14 июня 1936 года, в связи с киевскими гастролями МХАТ:

«Сейчас пришел со спектакля-премьеры “Воскресения”. Успех несомненный, большой успех — и по количеству вызовов (14 раз — около 1 часу ночи, душной и жаркой), и по тем отзывам из публики, которые я уже слышал (украинские писатели и артисты). Говорят, что это самое большое и самое сильное, что они получили от МХАТ. Конечно, спектакль здесь много потерял в смысле импозантности — по сравнению с Москвой (теснота сцены, нельзя было развернуть как следует “Суд”) и в смысле интимности и остроты моих мизансцен (в публику я не мог спускаться, мешало пространство оркестра); но в общем все подтянулись и спектакль шел хорошо».

Но такой «успех у самого себя», если пользоваться выражением Станиславского, был у Василия Ивановича явлением редким. Гораздо чаще он жестоко себя критиковал. И, что самое важное, старался каждый раз разобраться в причинах своей неудовлетворенности. Вот уж кто поистине был «собой недовольный художник», как говорится в стихах Пастернака. Не случайно он написал как-то Б. А. Вагнер о своем «сальеризме» как о качестве, которое, пожалуй, больше всего в себе ценит. К примерам, уже не раз приводившимся в воспоминаниях о нем, прибавлю несколько своих записей по горячим следам его высказываний.

{286} *27 апреля 1939 года*. «24‑го — с В. И. на торжественном Шекспировском вечере в Большом зале Консерватории. Что-то произошло с Тарасовой, поэтому он читал из “Ричарда” только монолог и потом — маленький монолог Гамлета в прозе, из 2‑го акта. (“Какое чудо природы — человек!..”) Большой успех. Ю. М. Юрьев читал монолог из “Отелло”. Вот полюсы!

На другой день — опять “Ричард”, с Тарасовой, в клубе МГУ. Успех огромный, шумный, толпа у машины, я еле продрался.

Потом у В. И. до половины второго ночи. Его признание: “Не хватает смелости обмануть ожидания публики. Вот дал мне бог хороший голос, и когда люди ждут какой-то радости от него — не могу устоять. А жалко. Когда ночью думаешь об этом, приходят иногда в голову хорошие находки” (записываю мысль, но и слова приблизительно эти).

… Слушали пластинки, никому не понравилось, патефон плохой. Потом В. И. сказал: “Ну, теперь доставьте мне удовольствие — найдите какую-нибудь мою пластинку, только серьезную, и запустите на самую большую скорость — увидите, что получится”. Действительно, получается черт знает что: какой-то разудалый тенористый приказчик с ухмылкой от уха до уха, пошлейший, с ухарскими интонациями и переходами. Все хохотали, хоть Нина Николаевна и сердилась сначала, а В. И. прямо заливался и все требовал, чтобы “быстрее заводили”».

*26 января 1940 года*. «На другой день после творческого вечера в ЦДРИ. Телефон с В. И. Сказал, что вчера не смог сказать ничего — от сильного впечатления. “Не могу согласиться с вами. Ведь хорошо, более или менее, прошли только "Клейкие листочки" и "Юбилейное". "Кошмар" переиграл, перекричал, потому что давно не читал его…”».

(Это говорилось о вечере, когда весь зал вставал *при каждом его появлении* с криками «браво», «спасибо» и т. п.)

*14 апреля 1941 года*. «На днях В. И. пришел домой огорченный: оказывается, зашел в мастерскую звукозаписи (у них в Брюсовском переулке) и “послушал себя” в записях на пленку. Слушал “Клейкие листочки”, Есенина (“Собаку”), Пушкина. {287} Очень не понравился себе. Тут же стал показывать Нине Николаевне и мне, что это получается, имитировал сам себя — растягивал слова, нагнетал подряд ударения и т. д. Записи были сделаны во время его мхатовских вечеров.

Сказал мне, что у меня, очевидно, уже нет уха для него, раз я это все хвалил, что это огорчительно. Вечером, во время “На дне”, проходил мимо его уборной и слышал, как кому-то из актеров — кажется, Подгорному — рассказывал об этом же».

А вот его записка из Кремлевской больницы 1947 года: «Вчера два раза слушал себя по радио: в 6 часов Маяковский, — это только плохо, а в 11 часов Гамлет, — это просто ужасно».

И еще не могу не привести в связи с этим нескольких строк из его письма в Ленинград к С. М. Зарудному, от 5 января 1936 года:

«Под Новый год я с Ниной Николаевной были у Станиславских. К. С. лежал в постели — что-то вроде прострела, — но вид имел хороший и, по-моему, был в хорошем, спокойном настроении. А Марья Петровна даже потанцевала фокстрот с одним из племянников (Штекером) — настолько была бодра и весела. Разыскала твое письмо к ней и прочла то место, где ты так лестно отзываешься о моем последнем “Эгмонте”. “А правда, были в особенном ударе?” — спросила она. Я ответил, что, кажется, да, но — говорю — вообще Зарудный ко мне по-дружески снисходителен и всегда склонен подчеркнуть мои плюсы и простить или не заметить минусы. Может быть, потому (подумал я, но не сказал ей), что он, так же как и Марья Петровна, оба не очень высокого мнения о моем таланте[[36]](#footnote-37) и больше цените и любите меня как друга, как человека, чем как актера. И, конечно, мне это дороже и приятнее, чем если бы было наоборот, — потому что по-актерски я не самолюбив и сам о своем таланте невысокого мнения».

Потребность разобраться в том, что и почему у него «выходит» или «не выходит» в театре и на эстраде, делала для него совершенно необходимой {288} критику со стороны. К профессиональной театральной критике он относился уважительно и считался с ней тогда, когда она представлялась ему действительно профессиональной: достаточно вспомнить его отношение к Н. Е. Эфросу, Л. Я. Гуревич, П. А. Маркову, Н. Д. Волкову. Он никогда не обижался на рецензентов, даже когда они его «обкладывали» (его словечко, — был такой период в 20‑х годах, когда эстетствующие критики и рапповские вульгаризаторы искусства особенно любили ругать актеров МХАТ, и Качалова в том числе, за все подряд, что бы они ни делали). Но он часто возмущался несерьезностью отношения критиков к театру и к актеру. В конце 20‑х годов, отвечая на анкету журнала «На литературном посту» (в характерной терминологии тех времен), Качалов писал:

«Слежу по газетам и театральным журналам за театральной критикой… Впечатление приятное и более выгодное — по сравнению со старыми рецензентами — получается потому, что у новых более определенная точка зрения, более грамотный и обоснованный подход, политически и социально обоснованный. Мне кажется, в “идеологии” спектакля или всего театра в целом разбираются сейчас лучше, сознательнее, чем это *делали* дореволюционные теа-писатели. Но в “формальном” отношении, в смысле понимания техники теа-искусства (а она существует, и мы, спецы, в ней разбираемся) — больших успехов современные теа-писатели, по-моему, не сделали. Как и в былые времена, тут бросаются в глаза явные: дилетантизм, обывательщина, в лучшем случае апломб “знаточества”, в худшем — наивность невежества. По-прежнему, например, путают автора с театром, роль с исполнителем. Как и в былые времена, тут явно не хватает специальной теа-культуры».

И тогда и позднее Василий Иванович ценил в критической статье о себе и не о себе прежде всего определенность критериев, литературный и театральный вкус, заметливость критика, его способность внутренне ставить себя на место актера и в то же время быть объективным зрителем. Он определенно не любил критического красноречия ради красоты слога, а тем более безнаказанного суесловия в области искусства, как равно и кропотливого {289} мертвящего «раскладывания на элементы» театральной поэзии. «Хороший критик, — сказал он как-то об одном известном театральном писателе, — но какой дилетантизм в его многословии!»

Зато всякое проявление тонкой наблюдательности, вкуса, остроумия, чуткости, все то, что говорило о настоящей страстности восприятия, он ценил и радостно подхватывал не только в рецензии специалиста, но и в любом письме, полученном от зрителя. Он очень любил, когда в зрительских письмах более или менее серьезно анализировалось то, что он делает на сцене, и часто читал такие отзывы вслух, подчеркивая несомненные «попадания в цель».

Письма от зрителей другого сорта, конечно, редкие, анонимные, с отборной руганью по поводу того, например, что после Бранда и Гамлета он теперь «докатился» до Маяковского, Василий Иванович тоже очень ценил и цитировал без всяких купюр: «Вот видите, а говорят — Маяковский не доходит! Еще как доходит, по-видимому».

Что касается критиков доморощенных, из своего близкого окружения, то их он, кажется, больше всего поощрял за самую готовность его критиковать, то есть за искренность и отвагу, а еще больше — за преодоление своей пристрастности. Но основные общие требования его к критике и здесь оставались в силе.

Несколько раз мне приходилось, преодолевая дикий страх, говорить о его творчестве уже не в качестве «домашнего критика», а публично, в форме вступительного слова к его концертам. Судя по тому, что он этих моих выступлений не пресекал, а наоборот, как будто даже их поощрял, мои довольно зыбкие ораторские способности его не смущали. Огорчало его другое — моя сплошная апологетика, полное отсутствие критических оценок. Однажды я даже в дневник записал: «Вступительное слово к творческому вечеру Василия Ивановича — бездарное, но, к счастью, не позорное. Весь день ноги были ватные и сердце проваливалось куда-то. В. И. что-то послушал из моего “слова” из-за кулис, потому что сказал горестно, когда я вернулся в артистическую: “Господи, как же мне теперь, после этого, выходить?” Удружил, называется».

{290} Ну, а что касается моего участия в «домашней критике» Василия Ивановича, то, пожалуй, стоит, хотя бы ради юмора, который он так любил, привести здесь такую мою запись от 9 мая 1936 года:

«Репетиции “Бориса Годунова” идут хорошо, Только вдруг В. И, захотел поискать еще чего-то нового — величавого, “романтического” Бориса; появилась декламация, аффектированность. Он из меня все вытягивал “впечатления” и “критику”. Я и сказал как-то об аффектации, а он понял это как аффектацию действий, и его еще больше потянуло на декламацию. Н. Н. Литовцева на репетиции, в ужасе: “У тебя же этого не было, какой дурак тебе это посоветовал?” — “И вовсе не дурак, а Виталий, мой друг и критик, которому я верю”. — “Ну, знаете…” — красноречивый жест Н. Н., тут, мол, только руками разведешь. Все это при мне, разумеется».

Не нужно думать, что Василий Иванович принимал всякую критику; благодарил — за всякую, но не со всякой соглашался, даже если она исходила от людей, суждениям которых он привык доверять. Так, он защищал, например, свои концертные монтажи из «Царя Федора» или «Леса», когда некоторые на них нападали. Отстаивал свое право на роли типа Чичикова и Репетилова. Спорил с теми, кто находил излишней некоторую комедийную подчеркнутость в его Захаре Бардине: «А я считаю себя вправе, по внутренней линии пьесы, вызывать смех в последнем акте, — убежденно сказал он однажды. — Надо именно обращать на себя внимание публики, надо комедийно *делать его уход*, — “улизнул”, может быть, даже поскользнулся, — чтобы *заметили*, а то линия Захара не закончена».

И еще об этом — у меня в дневнике: «19 сентября 1938 г. Вечером смотрел два акта “Врагов”. У В. И‑ча новое во 2‑м акте: краска влюбленности в жену, это хороший, тонкий юмор. Он уже давно соблазнял Ольгу Леонардовну: “Давай с тобой друг на друга яриться, этакие толстобрюхие Ромео и Джульетта, смешно будет, давай попробуем!” Мне понравились оба, и О. Л. тоже».

Теоретизировать Василий Иванович не любил, но у него было свое понимание главного в актерском {291} искусстве — правды на сцене. И по этому важнейшему поводу он также иногда готов был поспорить как с защитниками искусства представления, так и с ортодоксами якобы мхатовской школы. Он был так же далек от сценического изображения чувств, как и от серенькой простоты правдоподобия. В понятие правды он включал творческую волю и убедительность мастерства. Вот запись из дневника, где как раз об этом говорится:

*20 сентября 1938 года*. «Воскресение» смотрел урывками из бельэтажа. После 2‑го акта был у В. И. Заговорили о концовке монолога «Долго в эту ночь…». Он сказал, что не может быть просто правдивым на сцене, необходимо наслаждаться тем, что *выходит*, и «подавать», — в этом его театральность. От этой «подачи» он еще искреннее начинает чувствовать, еще глубже становится и теплее. Чтобы зритель все время чувствовал — ах, как здорово он это делает! Совершенно раствориться в правде нельзя и не нужно — зачем это зрителю, он и в жизни это видит, совсем настоящей жизни ему в театре не нужно. Но «подавать» можно только то, что пережито и продумано, и не заранее, а тут же. И главное, чувство меры, потому что если только «подавать» — все провалится, будет «игра», ломанье.

О «Бранде». Ругал себя — все отзывы будто бы преувеличены; до сцены у церкви «декламировал холодно, никакой не Бранд», а в этой сцене и дальше «тоже декламировал, но горячо, то есть если в начале был искренен на “тройку”, то там на “четверку” — нет, пожалуй, на “пятерку”, для меня. И тут уже был бунт Бранда, вел за собой толпу. Сейчас этого бы не приняли вообще».

О природе сценической правды, о нетождественности правды житейской и правды художественной Василий Иванович думал часто и не раз говорил об этом, как будто искал союзников в понимании мучившей его проблемы. Об одном из таких «союзов» вспоминает В. В. Шверубович[[37]](#footnote-38):

{292} «В 1921 году, когда наша группа усиленно репетировала “Гамлета”, в Прагу приехал Сандро Моисси. Был на наших спектаклях, хвалил очень. Какой-то пражский банкир, фамилия которого была не то Розенкранц, не то Гильденштерн, устроил у себя вечер. Сидели долго, пили много. Скоро стали называть хозяина то Herr Rosenkranz, то Herr Gildenstern… Василий Иванович и Моисси были неразлучны, я измучился, переводя их споры, их согласия, несогласия. Говорили очень серьезно, очень глубоко, говорили “первыми словами”, не заботясь о законченности формулировок. Одной из мыслей, которую я мучительно уяснил себе и переводил каждому из них, оказалась общая обоим и одновременно высказанная: “Самую большую радость (ликование) актеру дает абсолютно искреннее горе, отчаяние, не сыгранное, а ощущаемое им на сцене, — радость именно в самый момент самого сильного горя”. У них обоих были слезы на глазах, когда выяснилось, что это у них — общее.

Когда “Гамлет” был сыгран уже и в Праге, и в Вене, и в Берлине, и в Скандинавии, Василий Иванович вдруг загрустил, впал в свою тоску — очень ему не нравилось то, что он делал. Единственное место, которое он считал лучшим, чем в московском спектакле, было “Распалась связь времен…”. Говорил, что этого и понять по-настоящему нельзя было в 1911 году. Но зато от того, как “пел”, как “орал”, как “отвратительно декламировал” (это его слова) “Оленя ранили стрелой…”, бывал просто в отчаянии.

Сказал как-то, что во время этой сцены подумал с ужасом: “Если бы Костя (так он иногда за глаза звал К. С. Станиславского) был в зале!..” — и затошнило от стыда».

### 4

Василий Иванович, при всей своей доброте и доброжелательности по отношению к людям, как всякий большой художник, был далеко не всегда, не во всем и не всем доступен. Это угадал еще В. А. Серов, когда, делая набросок его портрета, настойчиво подсказывал ему жест, как бы говорящий: {293} «Да, я любезен и приветлив с вами, но всего себя я вам все равно не раскрою, за какую-то определенную грань вас не допущу». Но в то же время была ему свойственна огромная тяга к людям, жадный и пристальный к ним интерес.

Это было нечто гораздо более широкое, чем интерес артиста к жизненному материалу, и совсем ничего не имело общего с холодным любопытством наблюдателя. Это был, скорее, интерес постоянного ожидания — ожидания от людей, от встреч и знакомств — чего-то нового, хорошего и даровитого.

Может быть, именно потребностью в самом широком круге общения объяснялось то, что Василий Иванович очень любил свои полуимпровизированные, полушефские выступления не на сцене и не на эстраде, а непосредственно среди слушающих, например, в «рабочей курилке» за кулисами МХАТ или в цехе большого завода, в классе театрального училища или в аудитории военной школы, в фойе «чужого» театра — для актеров или в каком-нибудь клубе — для участников самодеятельности. Он дорожил такими встречами и особенно — часто возникающими при этом живыми разговорами, без взаимных официальных приветствий.

Никогда не забуду, например, как во время слета ударников-льноводов в Западно-Двинском районе после огромного концерта, в программе которого были и Толстой, и Шекспир, и Горький, и масса стихов, уже поздно ночью к нему в салон-вагон ввалилась толпа молодых колхозников, участников драмкружков, и засыпала его вопросами о Художественном театре, о его ролях и планах, о том, как надо работать над пьесой. И Василий Иванович, такой всегда в подобных случаях немногословный, такой «не оратор», без конца рассказывал им и о театре, и о себе, о Станиславском, о том, какая дивная актриса была Лилина, подробно расспрашивал о сегодняшних впечатлениях, о том, как они работают у себя в колхозе, о планах на будущее, а потом без конца читал им стихи. Было видно, как ему с ними интересно. Он ласково и любопытно вглядывался в молодые, взволнованные лица.

У Василия Ивановича был какой-то особенный дар *понимания* людей, проникновения в человеческую сущность, иногда на основе многолетнего {294} знакомства, иногда почти на лету. И эта его способность привлекала к нему, а иногда и сближала с ним многих и разных.

Так, он понял когда-то при первом же знакомстве Сергея Есенина, увидел в «упрямой серьезности» его синих глаз «пытливого, вдумчивого, в чем-то очень честного, в чем-то даже строгого, здорового парня — парня с крепкой “башкой”», а потом, впервые услышав, как «этот напудренный, навежеталенный полупьяный Есенин» читает свои стихи, навсегда пленился чистотой и силой его поэтического дара[[38]](#footnote-39). Так он расслышал в воинственном и непреклонном Маяковском йоту «какой-то сердечной незащищенности» и в страстности его поэтических атак почувствовал «молодой романтизм» (это очень много значило в его интерпретации стихов Маяковского).

И такое же глубинное понимание человеческой сути он проявлял в общении с людьми совершенно иного плана, иного масштаба, с людьми, как говорится, простыми. Степан Евгеньевич Валдаев, скромный невзрачный старичок, портной-одевальщик МХАТ, с его святым отношением к искусству, с его сорокалетним подвигом преданности сцене и чутким пониманием актера, был для него «поэт, рыцарь театра», «первый человек в театре», как он однажды сказал о нем, требуя к нему особого внимания театрального начальства[[39]](#footnote-40).

Так по-своему входили в качаловскую орбиту, становились для него интересными и привлекательными самые разные люди с любой ярко выраженной одаренностью: будь то близкий ему по духу талант, оригинальный ум, одержимость своим делом, или хотя бы необычно острое чувство юмора, или просто исключительная доброта и чистота души. Среди них {295} были знаменитые писатели, актеры, художники, а рядом с ними и домашние работницы, и старенький бывший священник, служивший сторожем на Николиной горе, и медицинские сестры в больнице или санатории.

Его отзывчивость на всякую нужду или просьбу, к нему обращенную, была поистине редкостной. Готовность поддержать, помочь, защитить, облегчить положение, оказать доверие была у него в крови и сказывалась на каждом шагу. Ему была свойственна необыкновенная щедрость (независимо от того, были ли деньги, которыми он делился с другими, «лишними» или «последними»). Щедрость эта соединялась у него с величайшей деликатностью, с удивительным умением облечь свою помощь в такую форму, которая совершенно снимала всякий налет благотворительности и незаметно освобождала тех, кому он помогал, от чувства зависимости. Много значила при этом абсолютная тайна, которой он окружал эту сторону своей жизни.

Но ни щедрость, ни деликатность Василия Ивановича этим не ограничивались. Врожденная доброта делала его чутким к малейшей возможности несправедливо обидеть человека, причинить неприятность, ранить. Помню, как он однажды повел А. В. Агапитову, меня и шофера Васю Леонова посмотреть его портрет, сделанный одним довольно известным художником, к нему на квартиру. Портрет оказался такой, что все мы перед ним как-то онемели, так ничего из себя и не выдавили, и даже сам Василий Иванович отозвался о портрете несколько растерянно. Но в передней, когда одевались, он вдруг быстро наклонился ко мне, как будто для того, чтобы поправить загнувшийся воротник, и конфузливо шепнул: «Похвалили бы!..»

Что же касается щедрости, то, начинаясь в области материальной, она легко переходила у него в настоящую растрату и своего времени и даже своего авторитета. Подумать только, сколько сотен часов он оторвал от работы или отдыха, принимая у себя почти безотказно всех, кто просил его прослушать свое чтение: незадачливых или малоспособных в большинстве случаев актеров, бесчисленных чтиц с обширным репертуаром, обиженных всеобщей несправедливостью, а то и просто довольно явных психопатов. {296} Эти приемы, приводившие в отчаяние весь дом, начинались часов в девять (если Василий Иванович не играл и не был занят в концерте) и нередко занимали весь вечер. Правда, иногда он, почуяв недоброе, скоро прерывал своего посетителя или посетительницу и начинал читать им сам. «Укрепляюсь в тексте» или: «Захотелось еще раз попробовать», — объяснял он нам потом свое поведение, досадливо отмахиваясь от сочувственных упреков.

Но если только ему померещится в человеке какая-то искра божья, начинается активнейшая деятельность по устройству ее неприкаянного носителя в театры. В этом не было ни желания отделаться, ни легкомысленного отношения к профессии актера. Думаю, что в этих бесчисленных качаловских «рекомендациях.» отчасти сказывалось его сомнение в своей абсолютной компетентности, боязнь действительно пропустить, не разглядеть заложенную в человеке одаренность, желание проверить себя; но еще больше и гораздо чаще — просто-напросто непреоборимая доброта.

Многочисленные ошибки Василия Ивановича в этой области входили в поговорку, а его рекомендательные письма читались режиссерами с недоверчивой улыбкой. Чаще всего следовал телефонный звонок, что-нибудь вроде: «Василий Иванович, дорогой, вы знаете, что ваше слово для меня… знаете, как я вас чту и обожаю, но ей-богу…» Или приходило ответное письмо, иной раз даже подобное следующему: «Дорогой мой Вася! Постом или на пасхе (не помню этого рокового времени) я получил от тебя нежнейшее письмо с просьбой устроить в моем театре некоего верблюда с зубами издохшей лошади и глубоко исторической фамилией, каковой чудесный экспонат ты хитроумно в своем театре не задержал и не осчастливил им театр, невзирая на то, что у вас имеется и музей, и сия бабочка под стеклом доставила бы много минут чистого смеха бесплатным и платным посетителям музея Художественного театра.

Меня, мой дорогой, мучает один вопрос: давая свое рекомендательное письмо, видел ли ты это чудовище в работе, или действовал по-луначарски-христиански: просит записку — сем‑ка дам записку, “рука дающего да не оскудеет”?»

Читая это, Василий Иванович смущенно улыбался, {297} цитировал «юмор» друзьям и подумывал, к кому бы еще обратиться.

Его доброта, деликатность, нежелание и неумение огорчать людей некоторым казались даже какой-то непротивленческой мягкотелостью. По театру ходили анекдоты о том, как он при встрече хвалит актеров даже в тех ролях, которых они сроду не играли. Дома, случайно раскрыв очередной секрет, возмущалась Нина Николаевна; «Прямо какой-то Христос Иваныч!..» Любили в качаловском доме вспоминать, как покойный Н. Г. Александров, один из старейших актеров МХАТ, с воодушевлением говорил, что у него в жизни две задачи: во-первых, найти хорошего мужа своей дочери Машеньке и, во-вторых, разоблачить Качалова, который с «пайщиками — пайщик [театр был когда-то товариществом на паях, причем пайщиками были далеко не все его актеры. — *В. В*.], с демократами — демократ, просто черт знает что такое!» Темпераментнее всех это рассказывал сам Василий Иванович.

И тем не менее миф о благостном всеприемлющем и всепрощающем Качалове — только миф. Он таким не был, и это подтвердят все, кто знал его достаточно близко.

Василий Иванович многого не принимал и не прощал в людях. Что-то близкое к А. П. Чехову было в том, как сочеталась в нем, в его натуре прирожденная мягкость с нравственной непримиримостью, столь же органической. Василий Иванович был по-чеховски деликатен и доверчив к людям, но так же по-чеховски взыскателен к ним, равно как и к себе самому. Так же, как у Чехова, ненависть к пошлости была у него необыкновенной и по своей глубине и по своей сверхчувствительной остроте. Так же, как у Чехова, она у него отнюдь не ограничивалась брезгливостью к тому, что вульгарно, банально, отдает дурным вкусом или дешевым кривляньем, — нет, она у него распространялась и на самовлюбленный эгоизм, на мещанскую тупую косность и мелко-злобную обывательщину, на любое обличив буржуазности, на любое националистическое ненавистничество, на антисемитизм в частности (Василий Иванович презирал и ненавидел его всеми фибрами души, называя «самым очевидным гнойником пошлости»). Его возмущала всякая неоправданная жестокость, несправедливость, {298} грубость, хамство, последнее — особенно в соединении с подхалимством и раболепием. «Нельзя кричать на людей!» — это типичная, характернейшая качаловская фраза, и его интонация при этом всегда была возмущенной, а не «христианской». Лживый, неверный человек был для него заранее зачеркнут, остальное в нем его уже не интересовало и главного не компенсировало. («Три копейки цена, ничему не верю», — бывало, говорил он о таком человеке и видел в нем не «слабость», а определенную жизненную установку.) «Генеральского тона» по отношению к младшим, к подчиненным он не извинял ни «заслуженностью», ни «положением», ни почтенным возрастом. А когда ему приходилось сталкиваться с проявлением открытой безжалостной злобы, на него нападало отчаяние, Он заболевал в буквальном смысле слова, видно было, каких усилий, каких страданий стоило ему сдержаться. Если же сдержаться не удавалось и он бросался защищать обиженного, в такие минуты он был страшен в своей неузнаваемости. Такие минуты были редки, но они *были*, и это важная правда о нем.

Другие его «неприятия», может быть, менее значительны, но для него чрезвычайно характерны. Например, был он тонко восприимчив и нетерпим ко всякой фальши, неискренности, в том числе и к актерской наигранной «экзажерации», в чем бы она ни сказывалась, — в преувеличенных восторгах и возмущениях, в демонстрирующей себя «скромности», «принципиальности», преданности «священным традициям» и т. п. Сам всегда искренний, чуждый всякой позы, всегда настоящий, он был очень подозрителен ко всем этим «ах!», «о!», «если бы вы только знали!..» и тому подобным всплескам поддельных эмоций. Не любил, сторонился он и людей шумно-самоуверенных, самовлюбленных, себя рекламирующих, вечно занятых только собой. Еще больше сторонился интриг, презирая «пройдошливость» и ловлю рыбки в мутной воде театрального закулисья. Без открытого протеста, сдержанно, но тем не менее очень твердо и определенно он давал понять, что ему противно суесловие, что к нему лучше не приходить со сплетней, тем более злобной, с прицелом. Терпеть не мог безнаказанной легкости суждений об искусстве, голословных обывательских приговоров.

{299} В своих собственных отзывах о театрах, спектаклях, актерах Василий Иванович часто бывал действительно очень мягок, избегал резкости, щадил актерское самолюбие и знал его болезненную уязвимость. Он знал, когда, при каких обстоятельствах и *как* можно сказать актеру, что он играет плохо или неверно, и знал, для чего он это говорит, какой может быть результат. Похвалу его нужно было уметь слушать, в ней бывали разные оттенки: поддержка хотя бы частичной удачи, поощрение большого, честного труда, согласие с замыслом и толчок к его развитию, ободрение старшего товарища, да мало ли что еще, вплоть до полного, радостного, безоговорочного признания.

Как ни парадоксально это звучит, Качалов был, в сущности, очень суров и бескомпромиссен в своих суждениях об искусстве; он только никому их не навязывал и вообще редко высказывал их. Но обмануть его было невозможно — ни ореолом имени, ни массовым прочным признанием, подкрепленным еще и «авторитетами». Его тихое, но твердое: «Нет, не могу этого принять», — было чем-то внутренне близко знаменитому среди актеров «не верю!» Станиславского.

В декабре 1940 года он писал С. В. Гиацинтовой из больницы: «В глубокой тоске надел наушники и слушаю передачу из Зала Чайковского. Безнадежная, безрадостная халтура. Сплошь». Этих строк при жизни Василия Ивановича никто, кроме адресата, вероятно, не знал. Они бы многих удивили своей резкостью. Но помню, как однажды ему при мне сказала О. И. Пыжова: «А знаешь, Василий Иванович, ты напрасно думаешь, что ты такой добрый, что тебя никто не боится. Тебя многие *очень* боятся». И в ответ на его недоуменный взгляд добавила: «Боятся тебе не понравиться».

Одной из самых простых и легких возможностей сближения с людьми был для Василия Ивановича юмор.

Сказать только, что он любил юмор или что у него было острое чувство юмора, — мало; он был ему глубоко присущ, нужен как воздух, и в этом сказывалось порой самым непосредственным образом его отношение к себе и к другим. Юмор помогал ему преодолевать самые тяжелые настроения и состояния, {300} выводил его из замкнутости и открывал светлые стороны в окружающем. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что он почти культивировал его в себе.

При этом Василий Иванович вовсе не был «присяжным юмористом», меньше всего ему было свойственно смешить себя и других во что бы то ни стало. Он просто был в этом отношении необычайно заметлив, восприимчив и общителен. И проявлялось это всегда кстати, в подходящий момент — то в ироническом замечании, то в острой характеристике одним метким еловом, то в целом рассказе-воспоминании, то в письме.

Явно не заботясь о том, как он это делает, без малейшей натуги и «литературности» он набрасывал на ходу портреты и истории, иногда очень серьезно, без улыбки, а иногда сам смеясь, как бы при виде вдруг выпрыгнувшего из прошлого на свет божий комического образа. Так он рассказывал о быте старой Вильны и о людях из духовного звания и гимназического начальства, которые его окружали в детстве, тут же изображая их голоса и повадки, то наивные, простодушные, чудаковатые, то сварливые и напыщенные. Мелькали в этих рассказах старшие братья — застенчивый, вечно краснеющий добродушнейший Анастасий, которого в шутку звали «Настенькой» и бравый Эразм, ухажер и гуляка (будущий кавалерийский полковник), выделывающий вензеля на катке под руку с какой-нибудь барышней и бросающий возмущенные взгляды на галерейку, где стоит их старая нянька Гануська и при особенно лихих заворотах вопит во все горло: «Размик, раздерееси! Смотри, раздересси!»

Рассказывал Василий Иванович и о своем отце — священнике, который долгое время не мог примириться с тем, что сын выбрал несолидную профессию актера, стеснялся этого перед знакомыми и сокрушенно называл его «погибшим», но втайне очень интересовался его сценическими успехами. Откуда-то дошел до Василия Ивановича один из его разговоров с гостями, которые однажды, как водится, стали его расспрашивать о сыновьях, где кто живет и кем служит. «Гневить бога нечего, — отвечал отец Иоанн, — Анастасий — в чиновниках, статистикой занимается, Эразм — на военной службе». «Ну а Васенька, младшенький то ваш?» — спрашивает кто-то из гостей. {301} «Васенька?.. Гм, гм… Васенька… Тот по ученой части…»

Многим известны качаловские рассказы о Шаляпине, о первом знакомстве с ним, о том, как Василий Иванович был послан своими товарищами, петербургскими студентами, в наемной карете за Мамонтом Дальским, который обещал участвовать в благотворительном концерте, но, находясь в состоянии для этого чересчур возбужденном, послал вместо себя, в своем фраке, какого-то долговязого, нескладного, вихрастого юнца по имени Федька. В карете они старались не глядеть друг на друга, уставясь в противоположные окна и проклиная каждый свою злосчастную судьбу. И вдруг по приезде, после общего нескрываемого разочарования, голос на эстраде — голос Шаляпина, о котором Василий Иванович не мог говорить без волнения, без какой-то глубокой умиленности.

И еще рассказы, то обрывочные, то с сюжетом, с обязательными «характерностями» в изображении действующих лиц и даже с мизансценами. Тут и молодость Художественного театра; и первые заграничные гастроли; и обаятельнейший добродушный Артем, который умоляет молоденького Москвина дать ему хоть умереть спокойно, не «подсиживать» его, не торчать в зале, когда он репетирует; и рыхлая, толстая «бытовая старуха» Самарова, которую катает в своем новеньком автомобиле молодой богач, друг театра, Н. Л. Тарасов и которая истово крестится на каждом ухабе, в полной уверенности, что машина уже из-под нее ушла. Тут и бесконечные актерские розыгрыши, и знаменитые обмолвки Станиславского на сцене и в жизни, и комические житейские злоключения Немировича-Данченко, в шутку прозванного «стариками» театра «Двадцать два несчастья», и смешные столкновения претендентов на сценическое первенство, и талантливые выдумки «Летучей мыши», и нравы старого провинциального театра, и смешная семейная хроника с маленьким Вадимом в качестве главного героя. И еще многое, многое другое, воскрешающее закулисную театральную жизнь, самые разнообразные встречи, впечатления, даже случайно подслушанные разговоры «с юмором». Вот, например, один из таких разговоров — из письма ко мне во время летнего отдыха в Кисловодске, 1939 года:

{302} «Самочувствие у меня довольно бодрое. Слышу всякие комплименты моему виду, иногда заочные, т. е. мною подслушанные, — по моему адресу. Вчера одна старая еврейка, не зная, что я остановился и присел за поворотом, говорила своей спутнице, которая очень мной восхищалась: “Вы говорите, что он еще не старый? Хе‑хе, он-таки очень старый на самом деле. Вы знаете, еще моя мама была в него влюблена”. Та очень изумилась: “Ка‑ак, Мария Арнольдовна? А сколько же ей лет?” — “Ну, моей маме уже восемьдесят. Так это было пятьдесят лет назад в Вильно. Она была молодая женщина, бегала за ним, как девчонка”. — “Что вы говорите? Слушайте, так ему тоже восемьдесят лет?” — “Да, наверное, около того, но не меньше, как семьдесят пять. На каких-нибудь пару лет он моложе мамы…”. На этом разговор прекратился, — они увидели меня».

А вот еще письмо — С. М. Зарудному, от 4 февраля 1936 года. В нем чудесно оживает страничка юности Василия Ивановича, а потом проскальзывает сквозь призму юмора его отношение к собственной персоне:

«Дорогой друг! Спасибо тебе и от меня и от Нины Николаевны за твои и ваши приветы к нашим именинным дням. Нину ты приветствовал как раз вовремя. С моим немного поспешил: мой Василий — не 1‑го, а 30‑го января по старому стилю, т. е. по новому будет только 12‑го февраля. Но это же не важно, тот же патрон — Великий (есть еще Блаженный — тот, кажется, летом). Ясно вспоминаю, был такой эпизод со мной: студент первокурсник, я жил на Петербургской стороне, на Гулярной улице, — шел ночью мимо Введенской церкви и увидел лежащего в снежном сугробе пьяного старика, что-то бормотавшего.

Я его поднял, он отрекомендовался церковным сторожем при Введенской церкви. Я довел его до сторожки. Он меня облобызал и по-священнически благословил. “Имя твое, юноша?” Я ответил: “Василий”. “Блаженный?” — прохрипел он. “Нет, — говорю, — Великий”. — “Празднуй свой день и на Великого, и на Блаженного! Оба да хранят тя!” И он еще раз, обнажив седую, лысую голову, своей шапчонкой перекрестил меня, умиленно заплакал, высморкался в руку и вытер своей шапчонкой нос и слезы. И влез в {303} сторожку. Помню все это так ясно и живо, как будто это было вчера.

Расскажу еще два эпизодика, — раз уж начал “повествовать”, — это уж из сегодняшних дней, из барвихинской эпопеи.

Иду я по дороге опушкой леса, под вечер, темнело уже. Смотрю под ноги, чтобы не поскользнуться, — “под снежком — ледок”. Вдруг слышу над моей головой человеческий голос с неба или с вершины сосны: “Васи ль Иваныч, алё, алё, слышишь меня, Васи ль Иваныч?” Я трезвый был абсолютно, и потому можешь себе представить, как я испугался. “Вот как начинается сумасшествие, — мелькнула мысль, — галлюцинация слуха”? Я пригнулся, боюсь поднять голову, чувствую, как волосы зашевелились под шапкой. А голос еще громче: “Василь Иваныч, алё, алё!” Минуты две я не мог решиться поднять голову. Когда наконец поднял, то увидел, что среди сосен, на телеграфном столбе, на самой верхушке, сидит человек. Это, оказалось, был монтер, исправлявший провода, с маленьким телефончиком, в который он и говорил какому-то товарищу, Василию Ивановичу. Я успокоился, но, и придя в свою комнату, чувствовал, что у меня еще дрожат коленки.

Второй эпизодик барвихинский попроще. Тоже под вечер шел опушкой леса. Навстречу везут в дровнях песок. Я поскользнулся, взмахнул рукой с палкой перед мордой лошаденки, — она испугалась, шарахнулась в сторону, как от автомобиля, возчик крикнул: “Тпрру, стой, дура! Чего говна испужалась!” — и лошаденка успокоилась, убедившись, очевидно, что я действительно говно, а не что-нибудь страшное, вроде автомобиля».

В письмах Василия Ивановича всегда явственно слышится интонация и его собственная и тех людей, которых он описывает. В его рассказах к интонации «персонажей» обычно прибавлялся и показ их походки, мимики, жестикуляции и всевозможных манер. Тут уж Василий Иванович, что называется, себя не щадил и в подчеркивании смешного «системе» Станиславского отнюдь не следовал. С невероятным темпераментом он демонстрировал то пробившегося к нему сквозь все заслоны косноязычного, дергающегося от тика и при этом страшно нахального непризнанного актера, то неистово энергичного и всегда обо {304} всем исчерпывающе осведомленного театрального сторожа, то агрессивную поклонницу-психопатку, а то и директора театра в какой-нибудь далекой от его прямых обязанностей функции, например, при попытке режиссировать спектакль.

Комедийные импровизации Василий Иванович вообще обожал. Одну из них, из далекого прошлого, описывает в своих воспоминаниях Н. И. Комаровская:

«Как-то на одну из вечеринок, которые устраивались в нашей маленькой квартирке в Хлыновском тупике на Никитской… Василий Иванович привел к нам Баумана[[40]](#footnote-41). В тот вечер, по сценарию Москвина, мы импровизировали оперетту; музыку тут же сочинил Илья Сац. Василий Иванович изображал пламенного любовника, Москвин заставил его петь тенором. Героиню пел сам Москвин, хор и оркестр изображал Сац. Во втором варианте героиней был кто-то из нас, а Москвин взял на себя роль хора. Помню, как Бауман, оглушенный всей этой шумной, веселой суматохой, сидя в уголке, покачивался от беззвучного смеха, закрывая рот рукой, когда Василий Иванович, в накинутой на плечи голубой скатерти и старой соломенной шляпе с цветами, тенором пел серенаду Москвину, а Москвин в женском платье, стоя на столе (который заменял балкон), пел колоратурным сопрано заключительную арию».

Другую качаловскую импровизацию я сам хорошо помню. Во время одной из встреч Нового года у Ольги Леонардовны ему вдруг захотелось походить и по другим актерским квартирам в том же доме и посмотреть, как там «встречают». Для этого он тут же придумал предлог и антураж. Срочно достали с полатей старый ящик, накрыли его чем-то вроде турецкой шали, чтобы был похож на шарманку, а хриплые ее звуки взялся изображать сам Василий Иванович, набросив на себя какую-то дамскую накидку и крутя воображаемую ручку. Ольге Леонардовне он повязал голову своим теплым кашне, сунул в рот папиросу и велел петь жестокий романс «Любила я, {305} страдала я», который поется в последнем акте «Трех сестер». В таком виде они предстали в квартире Тархановых, куда вскоре сбежались гости из других соседних квартир.

Особую область качаловского юмора составляли его стихотворные послания «на случай» и дарственные надписи на портретах — тоже в стихах. Писал он их обыкновенно легко и быстро, но иногда подолгу сидел за своим бюро в поисках какой-нибудь ускользающей рифмы. Таких шуточных стихотворений сохранилось довольно много, и самых разных — от краткой надписи на фотографии такого, например, типа:

В восторге и в горе,
На суше, на море,
И сохни и мокни,
Но о Кни —
пперуше — вздохни
И издохни! —

до большой юбилейно-поздравительной поэмы на тему двадцатилетия Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко:

Пятнадцать лет тому назад
Еще легко рожал наш МХАТ,
И у него в фойе «К. О.»[[41]](#footnote-42)
Легко родилась дочь — Анго.
… Не спал ночей Владимирваныч —
В две ночи или даже за ночь
В нем вся созрела «Лизистрата»,
И, напевая трам-та‑та‑та,
Он Рабиновича призвал,
План постановки рассказал,
И Рабинович Исаак
Зарделся весь, как красный мак,
Сверкнувши золотом зубов,
Ответил: «Рад, служить готов,
Мне тоже мил Аристофан,
И я в Элладе не профан».
И засверкала Лизистрата
Брильянтом в сорок два карата.
{306} Все были рады. Лишь кастраты
Тут вспомнили свои утраты.
Москва ночная сном объята,
Уже в покое Лизистрата, —
Владимирванычу не спится…
И новый сон упорно снится…
Во сне поет он: тита-дрита,
Ему уж снится Карменсита…

Широко использовались и другие жанры, например, известная стихотворная «творческая характеристика» Н. П. Хмелева, ода И. М. Москвину (к его сценическому сорокалетию) и т. д. и т. п.

Василий Иванович любил и ценил смешное, где бы его ни находил — в друзьях и в книгах, дома и в театре, в привычном быту и в неожиданных происшествиях. Сюда включалась и его корреспонденция. Среди множества писем, которые он получал, он с особенным удовольствием ловил блестки вольного или невольного юмора, наслаждался ими сам и любил ими угостить, конечно доверительно, откладывая для этого все подходящее в особый бювар. Помню, какое удовольствие ему доставило письмо, попавшее к нему по ошибке и адресованное известному артисту оперетты М. А. Качалову (инициалов на конверте не значилось). Письмо было полно восторженных излияний и всяческих комплиментов и кончалось припиской: «Кстати, у вас в Москве есть еще какой-то Качалов, который читает по радио, — это еще кто такой?»

Смешило его и тщательное обоснованное требование прислать срочно денег на «пошивку фрака», и подробное объяснение, почему именно он (с перечислением его ролей) должен купить кому-то недостающую в хозяйстве корову, и еще многое в этом и разном другом роде.

За кулисами или в чайном фойе Художественного театра, у себя дома или в гостях Василий Иванович всегда был благодарнейшим слушателем и зрителем своих товарищей-актеров, славившихся талантом пародийной импровизации, умелых рассказчиков, имитаторов и острословов. Особо он выделял среди них Лужского, Москвина, Собинова, Климова, Вахтангова, Сулержицкого, Гзовскую, В. А. Попова, Ливанова, Петкера, Пыжову, Рину {307} Зеленую, Раневскую, М. Миронову; себя же считал в этой области, скорее, дилетантом. Из его воспоминаний о Лужском или из речи, произнесенной им на вечере памяти Вахтангова, видно, какое большое значение он придавал этому актерскому дарованию, этой грани творческой личности. Умел он ценить, в частности, и талантливую пародию на Качалова, сам «заказывал» специалистам подобные номера, упрашивая «показать» себя, искренне (что редко бывает) хохотал и очень хвалил за удачи — когда-то молодого Вахтангова, а позднее Массальского, Ливанова и других. Но не всех. Например, известную пародию Андроникова не принимал совершенно, считая, что он не схватил сущности и бьет мимо цели.

И еще одна деталь, тоже очень важная. Чувство юмора было у него, если можно так выразиться, взыскательным. Он и здесь не терпел никакого суррогата, никакой приблизительности. Если «не смешно», из вежливости не засмеется.

О. И. Пыжова, блестящая рассказчица с талантливой выдумкой и тонким вкусом, однажды рассказывала ему что-то, по-моему, очень занятное, но при этом явно *старалась* его рассмешить и, так как это не удавалось, изобретала на ходу все новые подробности. Он слушал, слушал, и все без улыбки, а когда она кончила, улыбнулся и, помолчав, сказал: «Спасибо. Очень хорошо. Немножко длинновато, но хорошо, спасибо».

Крепкое словцо, к месту сказанное, никогда его не шокировало, да и было в ходу у него самого. Но грубого, плоского юмора он не терпел совершенно. Никогда не забуду, как однажды во время его болезни, чтобы как-нибудь его развлечь, мне пришло в голову почитать ему стихотворные эпиграммы одного актера, считавшегося большим мастером этого жанра, благо они у меня были с собой. Но наряду с настоящим остроумием в этих эпиграммах попадалась пошлость, а я читал все подряд — и без малейшего успеха. Наконец он не выдержал: «Скажите, а почему вы думаете, что это может мне понравиться?» Оставалось только поскорей спрятать злосчастную тетрадку. «Да нет, кое-что неплохо…» — прибавил он явно из жалости ко мне.

Все это, может быть, мелочи, но связаны они с {308} одной из самых существенных черт качаловского характера: с его удивительной способностью, при всей деликатности, оберегать себя, свой внутренний мир от вторжения любого житейского сора. Он умел отталкивать от себя то, что ему было не нужно и не интересно. «Поражало мастерство, с которым он отводил навязываемые ему темы», — очень точно написал о нем в своих воспоминаниях профессор А. Д. Очкин.

Так же упрямо он отводил от себя и вообще все навязываемое: мнение о людях и об искусстве, скуку обязательных встреч и визитов, суету чрезмерных забот о нем окружающих, назойливость, шум.

Не помню случая, чтобы он пошел в гости или позвал кого-нибудь к себе, если ему этого не хотелось, — так сказать, по обязанности. Получая бесконечные приглашения на всевозможные приемы, он бывал на них очень редко и только в тех случаях, когда его об этом настойчиво просили в театре.

«Стоят жаркие дни, — писал он мне летом 1936 года из Киева, — но в театре (у нас по крайней мере) вчера было не очень жарко. Вообще вечера и ночи приятные, но среди дня я лично не выхожу из “Континенталя”. Ни на какие поездки, прогулки, осмотры города и окрестностей не соглашаюсь. Сижу в номере. Стучат в двери, звонят в телефоны интервьюеры, фотографы, какие-то женщины авантюрно-эротического тона, — отбиваюсь как могу».

И еще, тоже из Киева, летом 1939 года: «Живется мне здесь хорошо, в добрый час сказать. Здоров, много хожу по садам и горам, дышу запахами акаций и тополей. Отдыхаю… Ловко отделываюсь от многочисленных посетителей обещанием принять и исполнить все их просьбы — после 20‑го (а 19‑го улепетну в Москву)».

Конечно, тут есть и доля шутки, но только в тоне. Это одна из тех упорных самозащит, которые были ему необходимы для творчества.

### 5

Я уже говорил о том, что возможность сближения Василия Ивановича с людьми всегда определялась только одним: его знанием или угадыванием {309} в них настоящих, непреложных духовных ценностей, тех или иных, начиная от просто человеческих и кончая творческими. Это было его, может быть, необычно широкое восприятие одаренности. И этот критерий его оценок не сглаживался и не снижался никогда, даже по отношению к самым близким людям, сжившимся с ним долгими годами привязанности и привычки, к тем, кого обыкновенно уже не судят, к своей семье, например.

Он и здесь не знал слепой любви.

Конечно, к этой области его интимных чувств, наиболее скрытых от посторонних глаз, в любых воспоминаниях можно только приближаться и, уж во всяком случае, говорить только о том, чему был сам свидетелем. Но нельзя мимо этого пройти, рассказывая о Качалове в жизни.

Думаю, это отношение к своим близким — сыну, жене, сестрам — было у Василия Ивановича самым глубоким и самым сдержанным из всех его отношений — потому-то и сдержанным, что глубоким. Явно и нежно ласковым я видел его, пожалуй, только с сестрами, и то не часто. Но постоянной заботой, думой о них он был полон всегда. Зная их деликатность, стеснительность, необычайную скромность, зная, что сами они ни о чем не попросят и ни на что не пожалуются, он оберегал их устоявшийся годами старческий быт, нередко прибегая к хитрости, чтобы облегчить им жизнь. (В связи с последним он, например, писал мне в июне 1936 года из Киева: «Вы-таки утратили значительную долю доверия и расположения со стороны моих сестер — Софьи Ивановны особенно, несмотря на всю нашу конспирацию и “тонкую политику”, но, конечно, Вы сами понимаете… Буду Вам глубоко благодарен, если еще и еще черкнете мне о состоянии здоровья Софьи Ивановны, не боясь меня расстроить или взволновать».) Любил он их обеих одинаково, но, может быть, ценил несколько по-разному: Софью Ивановну — больше за светлый ум, душевную тонкость, юмор, Александру Ивановну — больше за доброту и отзывчивость, благодаря которой она была его главной помощницей и поверенной, когда надо было кого-нибудь накормить, одеть или снабдить деньгами.

Письма Василия Ивановича к сестрам не сравнишь ни с какими другими его письмами по степени {310} душевной открытости. Приведу страницу одного из них, написанного в Тбилиси в 1941 году, когда Софья Ивановна и Александра Ивановна, обе больные, оставались одни в качаловской квартире, не соглашаясь никуда уехать из Москвы и мужественно перенося все невзгоды первой военной зимы: «Не волнуйтесь и не беспокойтесь за меня, — я здоров, бодр и вполне благополучен[[42]](#footnote-43). Пусть ко всем страданиям, которые валятся на ваши головы, не прибавляется еще и беспокойство обо мне. Все самочувствие мое — и нервы и настроение — бодрое и спокойное. Болит душа за вас… но и это пусть не огорчает вас, а придает вам силы и веры, что душой моей я неразрывно с вами. Пусть моя душевная боль за вас будет и на расстоянии передаваться вам, согревать и облегчать ваши страдания… Целую вас с бесконечной нежностью. Ваш Вася».

Сына своего, Вадима, он обожал, другого слова здесь не подберешь. Обожал, вероятно, с того самого дня, когда в его «дневничке» появилась лаконичная запись: «Димка — на свете». Сентиментальностью в качаловском доме и не пахло. О детстве, отрочестве и юности Вадима рассказывалось много интересного, но почти исключительно в плане юмора. Отношения отца с сыном очень рано стали дружескими (поэтому не было ничего неестественного в том, что Вадим всегда звал отца «Вася»). Отношения эти так много значили для них обоих, что, очевидно инстинктивно, они не разменивали их ни на какую мелочь. Никаких открытых проявлений чувств — на людях уж во всяком случае. Зато полное взаимное понимание и исключительное взаимное доверие. Думается, что с Вадимом Василий Иванович был откровеннее, чем с кем бы то ни было. И даже в тех редких случаях, когда они друг от друга что-нибудь скрывали, это шло от предельной бережности, тревоги, заботы, душевного такта и ни от чего другого. Мнение Вадима о себе как об актере Василий Иванович ценил чрезвычайно, и особенно его критику, но не помню, чтобы он когда-нибудь расспрашивал его о впечатлениях, да этого и не нужно было, это всегда и так было видно. Им вообще не нужно было лишних слов, {311} но — со стороны было видно — никакая сдержанность не могла скрыть того, как они необходимы друг другу.

Не только в присутствии Вадима, но и за глаза Василий Иванович никогда его не хвалил другим. И тем не менее было ясно, иногда по случайным, косвенным, а иногда и по прямым поводам, по иному слову или взгляду, по иной фразе письма, что он любит его не только как сына, а как человека. Было видно, что он внутренне его одобряет и в глубине души гордится его честностью, прямотой, благородством, врожденным демократизмом, тем, что его так любят в театре все, начиная от Станиславского и кончая рабочими сцены. Много значило для него и то, что в своей области он талантлив и нужен театру, великолепно знает и преданно любит свое дело, что при всей широте своих интересов и знаний он прежде всего «человек театра», «театральная косточка». Это их еще больше сближало.

Отношение Василия Ивановича к жене было гораздо сложнее. С Ниной Николаевной Литовцевой он прожил сорок восемь лет. Он ее знал еще совсем юной очаровательной актрисой Бородаевской труппы в Казани, вместе с ней начал свой актерский путь в Художественном театре, вместе с ней пережил трагедию ее ухода со сцены в связи с внезапно обрушившимся на нее несчастьем — неизлечимой хромотой, а потом помог ей начать новую жизнь, в театре уже в качестве режиссера (актрисой она смогла стать вновь только в последние годы и в очень ограниченном репертуаре).

Нина Николаевна была одной из колоритнейших фигур Художественного театра. То, что называется «трудный характер». Но зато и необыкновенно яркий. Маленькая, худенькая, всегда стремительная, несмотря на хромоту, которая, казалось, ей не очень мешала, а на самом деле была для нее мучительной и требовала большой выдержки. Всегда и со всеми прямая и резкая. Всегда неожиданная: как будто вся соткана из эмоций, а на самом деле главное в ней — воля и ум. И во всем сказывается большая культура. Режиссер глубокий и страстный, слишком страстный и творческий, чтобы довольствоваться ролью толкователя пьесы, но и слишком нетерпеливый, чтобы последовательно охватывать {312} все стороны спектакля и самостоятельно выстраивать его от начала до конца. Режиссер-педагог в гораздо большей степени, чем режиссер-постановщик; режиссер-психолог, понимающий и любящий актера, с безукоризненным вкусом и острым критическим взглядом, но иногда слишком нетерпимый, слишком прямолинейный в своей целеустремленности. Несмотря на эти противоречия, с Литовцевой любили работать многие большие актеры (Тарасова, например), а особенно молодежь. Василий Иванович высоко ставил ее режиссерский вкус, ее режиссерский заметливый глаз, очень считался с ее советами.

В так называемой личной жизни противоречия ее характера проявлялись еще сильнее. Во всем неуемная, и в хорошем и в плохом. Широкодушная, добрая, всегда отзывчивая на чужое горе, а в чем-то и мелочная, и придирчивая, и нечуткая. Трагедии на каждом шагу, часто по пустякам, а в то же время тончайшее, умное чувство юмора, под стать качаловскому. Непримиримая и часто несправедливая требовательность к людям, вспышки гнева, неумение сдерживаться — и полная, иногда просто жертвенная самоотдача.

Василий Иванович — и как художник и как человек — был центром и главным смыслом ее жизни. Не было минуты, когда бы она не думала, не тревожилась, не заботилась о нем. Он это знал и умел ценить. Но когда эта вечная забота о нем становилась чрезмерной, самодовлеющей и слепой, он впадал в тяжелую тоску. В такие минуты мы все были, конечно, на его стороне. Теперь же часто думается: а не потеряли бы мы его гораздо, гораздо раньше — с его действительно слабым здоровьем, с его житейской беспомощностью и детской неосторожностью, — если бы не было неистовой, мучительной, безграничной преданности этого верного ему до конца, «невозможного» человека?

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова написала в своих воспоминаниях: «Василий Иванович… нелегко раскрывал свой внутренний мир; но уж если он поверит человеку, подойдет близко, то будет другом». Она это не только испытала на себе самой, но и вообще хорошо знала в нем как неотъемлемое качество его личности. Именно из этой веры-доверия {313} возникали и потом прочно сохранялись десятилетиями наиболее для него значительные дружбы. Такой, в частности, была его дружба с Александрой Васильевной Агапитовой, продолжавшаяся около тридцати лет. Сначала просто поклонница и постоянная корреспондентка, удивлявшая его тонкостью, небанальностью в описании своих впечатлений от спектаклей Художественного театра, она позднее вошла в качаловский дом как друг и помощник, советчик, неизменный «домашний консультант» Василия Ивановича в области современной литературы, чутко улавливавший его интересы. А. В. Агапитова была талантливым литературоведом и лектором, умела заразить и увлечь других своей чуткостью ко всему свежему, самобытному в любом жанре поэзии. Василий Иванович ей много писал и вообще многим с ней делился.

Совершенно особая область личных отношений Василия Ивановича — это его привязанности, тяготения, восприятия и оценки в кругу театральном, его связи с товарищами по искусству. Эта очень большая и важная область его внутренней жизни раскрывалась по-разному, иногда непосредственно, в каждодневном быту, иногда в рассказах и воспоминаниях по тому или иному случаю. Я много от него слышал об актерах ушедших поколений, которых он особенно любил когда-то и которые, по его словам, сыграли роль в его жизни.

Так, отдельно, особо и с необыкновенной нежностью вспоминал он Комиссаржевскую, и не в той или другой роли, а весь ее облик, свое ощущение от нее, трепетную радость театра, которая у него с ней была связана, начиная еще с тех далеких лет, когда студентом, приезжая на каникулы, он вместе с другими зрителями галерки «делал ей шумный успех» во время ее первых, еще робких гастролей в Вильне. Однажды, когда я его спросил, кто из актеров больше всех волновал его своей игрой, он прямо ответил: «Комиссаржевская». Но, помолчав, прибавил: «И Станиславский, конечно, — в Штокмане».

Среди других актеров, о которых он вспоминал тоже с каким-то очень личным оттенком, не только как современник и зритель, были В. Н. Давыдов (о нем — всегда с благодарностью, любовно-почтительно, как о первом учителе, но очень немногословно); {314} Мамонт Дальский, привлекавший его своей всегдашней неожиданностью, пламенностью своих увлечений; Павел Самойлов (однажды даже наряду с Комиссаржевской, как «незабываемый»). Е. К. Лешковская врезалась ему в память с тех давних пор, когда он в Астрахани, совсем еще зеленым юнцом, участвовал как-то в ее гастролях и чуть было не сорвал спектакль «глупейшим» нарушением дисциплины. Его тогда поразило благородство ее артистизма, очевидно, вошедшего в плоть и кровь. В более поздние времена она его поражала уже другим: «дьявольской смелостью» своего отхода, отказа от собственной натуры на сцене, «стопроцентностью» своих перевоплощений, которой он завидовал. С особенным восхищением он вспоминал ее в «Волках и овцах» Островского, когда, играя Глафиру, она, «такая всегда тихая и застенчивая в жизни», вдруг превращалась в «восхитительную стерву с манящей женственностью, звонкостью, задором». В «Волках и овцах» он восхищался и знаменитым партнером Лешковской А. П. Ленским, которого вообще ставил как актера необычайно высоко. В разговорах о Ленском у Василия Ивановича звучала еще какая-то особая нота благодарности за то, что он его когда-то «больше всех из Малого театра обласкал — за Цезаря», встретившись с ним однажды в Артистическом кружке.

Совсем по-разному он говорил о Шаляпине и Собинове — потому, очевидно, что по-разному был с ними связан. Когда речь шла о Шаляпине, всегда чувствовалось, что он отделяет в нем человека от художника. В любом воспоминании его о Шаляпине на сцене, в любой детали припоминаемого было умиление, была радость вслушивания и вглядывания во что-то невыразимо прекрасное. Даже шаляпинскими «штампиками» он любовался, пытаясь их тут же воспроизвести («А вы, цветы, своимм душистыми тонкими ядоммм…» — старательно подчеркивались в его имитации двойные и тройные «м» на концах слов). Но в рассказах, связанных с Шаляпиным в жизни, у Василия Ивановича почему-то преобладала полуанекдотическая сторона, во всяком случае ничего существенного не задевалось. Образ же Собинова, может быть и меньшего для него артистического масштаба, казался даже и в случайных {315} упоминаниях необыкновенно цельным, поэтическим. И очень близким — словно он еще с ним не расстался, как будто еще не ушло в прошлое это волнение от «пушкинского» (а не только оперного) Ленского, не отзвучала магия собиновского pianissimo, не затих гул молодежи на их общих концертах в пользу то московского, то виленского студенческого землячества. Мне вспоминалось во время этих разговоров качаловское чтение элегии Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» у гроба Собинова в Большом театре, необыкновенное, единственное по сочетанию поэтической возвышенности с душевной болью.

Приходилось слышать от Василия Ивановича о П. Н. Орленеве. Но вспоминал он не знаменитую встречу в Вильне, не благословение на актерский путь, которое он получил от Орленева, а более поздние встречи, уже в Петербурге. Василий Иванович жил тогда на окраине, и было у них общее хозяйство с каким-то актером — дрессировщиком птиц. В «коммуну» входило еще несколько студентов. Сидели ночи напролет под свежим впечатлением от только что прочитанного — Достоевского, Глеба Успенского, а иногда и политической литературы, подпольной, разумеется. Шли горячие споры за колбасой и водкой. В это общежитие однажды пришел Орленев и остался там на целый месяц. С его появлением началась новая волна увлечения Достоевским, еще более бурная, чем прежде; началось бесконечное чтение друг другу стихов. В памяти Василия Ивановича артистический облик трагика Орленева долгие годы жил как бы в ореоле. Но когда в 20‑х годах он повел своего сына на какой-то орленевский спектакль, кажется, в помещении Камерного театра, заранее предвкушая сильное впечатление, все уже, очевидно, было в прошлом, ему было мучительно и больно смотреть на сцену, и он этого не мог скрыть.

В 1940 году вышла книга «Письма М. Н. Ермоловой». В связи с этим о Ермоловой в качаловском доме было много разговоров; Василий Иванович читал эту книгу с наслаждением и многое вспоминал. Он говорил, что простить себе не может, как это он мог не воспользоваться приглашением Марии Николаевны прийти побеседовать подробнее о его Гамлете, за которого она его благодарила в открытке {316} («carte postale» с букетом цветов на оборотной стороне). Не пошел потому, что постеснялся. Как это ни странно, он очень долго не видел Ермолову на сцене, почему-то всегда что-нибудь этому мешало. Видел два раза на улице. Один раз она сделала вид, что его не заметила, и быстро прошла мимо: была очень скромно, старомодно одета, в платочке поверх шляпы. Другая встреча, «состоявшаяся», с разговором — на Тверском бульваре; шла с таксой на поводке, элегантная, видная. Дома ему о ней без конца рассказывала Нина Николаевна, которая с юности впитывала в себя обаяние Ермоловой и хорошо ее знала лично, так как дружила с ее дочерью. Василий Иванович и теперь любил эти рассказы, его умиляла легендарная ермоловская скромность, сосредоточенность на своем искусстве. Он улыбался с каким-то сочувственным пониманием на отдельные, очевидно, точно схваченные детали: «Ходит взад и вперед, щеки горят, курит и обмахивается веером», «Говорит всегда тихо»… Ему не наскучивало в сотый раз слушать характерную ермоловскую фразу: «Милая, я так люблю ваш театр, но ведь к вам так трудно попасть!»

В Художественном театре имя Ермоловой было священным. А он, чуть ли не один-единственный, еще ее не видел. И вдруг — приглашение в Колонный зал Благородного собрания участвовать в концерте, в котором будет читать Ермолова. Никогда в жизни, по его словам, он так не волновался. И на всю жизнь потом запомнил, как волновалась она, читая монолог Иоанны из «Орлеанской девы» и на бис Некрасова. В артистической он чуть не заплакал — от огорчения, от злобы на себя за то, что ему не понравилось, как она читала в этот вечер: «Уж очень декламационно, по-старинному». По-настоящему он оценил Ермолову позже, когда увидел «Без вины виноватые».

Василий Иванович и в старости сохранил способность — редкую для актера — воспринимать актерское творчество непосредственно, зрительски-доверчиво и безоговорочно, если только оно его чем-нибудь по-настоящему задевало или поражало. В том, что это ему было свойственно всегда, я лишний раз убедился, прочитав впервые его письма к Н. Н. Литовцевой 1900 года. Так, например, он ей {317} пишет 29 апреля из Москвы в Севастополь: «Был я на гастроли Сальвини (отца) — один раз — в “Семье преступника”[[43]](#footnote-44). Не могу тебе рассказать, что это за прелесть! Сколько души, сколько непосредственного огня — у этого старца, какая сила захвата — и при этом какая правда и изумительная, благородная простота. Этого не расскажешь, это надо видеть. Я все понял и плакал. Плакал больше от восторга, чем от пьесы, которая в другом исполнении у меня вызывает тошноту».

А в письме от 21 – 22 мая — впечатления от Малого театра: «“Волки и овцы” смотрел с наслаждением — Садовские и Ленский привели меня в восторг».

И позже, в феврале 1908 года, — ей нее, в Ригу: «Самое интересное, что сейчас делается в Москве, это — Дузе. Единственное, о чем ты можешь пожалеть, что пропустила. Да и то не во всем хороша. Но Маргариту Готье играет чудесно. Я здорово поплакал».

По интенсивности восприятия, да и по тону рассказа все это удивительно близко к позднейшим (1932 года) воспоминаниям Василия Ивановича о его «галерочных переживаниях» в Александринском театре, о его юношеских «александринских восторгах»: «“Правда — хорошо, а счастье лучше”, Варламов — старый унтер Грознов. И вообще Варламов! Это какая-то глыба таланта. Что-то стихийное! Разве можно забыть его в Островском…» Дальше каждый новый абзац начинается с восклицания: «А Савина!..», «А Стрельская!..», «А Давыдов, этот величайший ваятель, владевший тончайшим резцом…», «А молодой Мамонт Дальский!..» Так написана вся эта необычная статья, начатая по явно юбилейному поводу, для газеты, и неожиданно вылившаяся у Василия Ивановича в умиленное и восторженное воспоминание «для себя»[[44]](#footnote-45). Но ведь так же горячо, так же восторженно он высказывал свои чувства и при встрече с Сандро Моисси, когда впервые увидел его на сцене в 20‑х годах, и Щукину, {318} и Хмелеву, и Хораве после его Отелло в 1941 году в Тбилиси.

О своих товарищах по сцене Художественного театра, о тех, с которыми он прожил жизнь, Василий Иванович говорил, а тем более рассказывал вообще не часто, и если рассказывал, то всегда по конкретным поводам, к слову. Я почти никогда не слыхал от него каких-нибудь обобщенных оценок «стариков» МХАТ, их актерского масштаба. Иногда только вдруг, на секунду, возникнет в разговоре «огромность Москвина», или «не женская лепка образов Лилиной», или «счастье — уметь так срастись с ролью, как Книппер с Машей в “Трех сестрах”». И как о целом, как об ансамбле, он никогда не говорил о них и о себе ни формулами, ни широкими эпитетами. Вероятно, он был слишком уверен в значении этого содружества, слишком хорошо знал ему цену, чтобы говорить об этом специально, а тем более подчеркивать в словесных формулировках. Не растрачивался он и на обычные в актерском мире сопоставления себя с другими, разве только в одной и той же роли и тогда, кстати сказать, не очень объективно, обычно в свою пользу, но и это сугубо профессионально, в смысле трактовки, а не в том смысле, кто талантливее или у кого был больше успех.

Василий Иванович был совершенно лишен актерской зависти, как и вообще был чужд всякого каботинства (надо сказать, что этим же отличались и Москвин, и Книппер, и Лилина, и многие другие «старики»). Он умел радоваться чужому успеху. Но и критиковал он своих старых товарищей иногда жестоко, как и себя самого, без скидок. Бывало, что критиковал и несправедливо — тоже как самого себя.

Разным было качество, а не степень этой близости. С Москвиным, например, он, конечно, себя чувствовал проще, спокойнее, чем с Леонидовым, чаще и беззаботнее с ним встречался, больше было в их отношениях тепла, больше взаимного товарищеского внимания. Но, мне кажется, это не значит, что Леонидов внутренне был ему менее близок, несмотря даже на то, что Леонид Миронович иногда подолгу не скрывал своей ревнивой актерской неприязни к нему. Все они были связаны, конечно, {319} больше всего театром — и общностью творческой веры, и дорогими воспоминаниями, и сознанием взаимной необходимости, Этим укреплялась привязанность, которая преодолевала все наносное и случайное. Это же питало их величайшее доверие друг к другу. С какой-нибудь особенно важной, жизненно важной просьбой Василий Иванович шел к Ивану Михайловичу Москвину, зная, что тот всегда для него сделает все, что в его силах, для него и для того, за кого он хлопочет. Когда в начале войны Василий Иванович прощался с Леонидовым в санатории «Сосны», Леонид Миронович, предчувствуя, что ему недолго осталось жить, просил его позаботиться о его семье и сказал, что «ему одному он до конца верит в театре» (Василий Иванович мне об этом тогда же с волнением рассказал).

Судя по рассказам и воспоминаниям, он был когда-то близок с А. Р. Артемом и В. Ф. Грибуниным, очень их обоих любил. Смерть Грибунина была для него тяжким ударом. 7 апреля 1933 года он писал в Ленинград С. М. Зарудному: «Похоронили мы нашего чудесного Вовочку Грибунина… Ему еще не было полных 60 лет. Погиб от воспаления легких, которое началось еще два года назад — тогда, помнишь, в Ленинграде, и стало “перманентным”. Прекрасный актер, мало оцененный широкой публикой. В “Смерти Пазухина” был совершенно замечателен. [Симеонов]-Пищик, Ферапонт, Клешнин и Курюков в “Царе Федоре” — это все шедевры».

Нерушимой, никогда ничем не омраченной и много значившей в его жизни была дружба с Марией Петровной Лилиной, которую он необыкновенно высоко ставил как актрису-художницу (он считал ее недооцененной, заслуживающей не меньшей славы, чем, например, Савина) и как человека исключительной чистоты, чуткости и силы духа. Он очень тяжело, как большое свое горе, переживал ее долгую неизлечимую болезнь и был потрясен ее мужеством, ее светлым мироощущением, не сломленным до самого конца, ее последними письмами, в которых не было ни одной жалобы и в которых она больше всего заботилась о судьбе своих близких и своих учеников.

В архиве Василия Ивановича хранятся и другие письма Марии Петровны разных лет. Обычно они {320} как бы продолжают их очередную встречу, последний их разговор. По своему тону они сдержанны, деловиты, непритязательны: даже в поздравлениях с большими юбилейными датами нет громких слов. Но почти в каждом письме есть отзвук творческим переживаниям близкого по духу художника, поддержка его новых замыслов, постоянный сочувственный интерес к его поискам. Некоторые письма, начинаясь с отдельных конкретных советов или замечаний по поводу той или иной работы (чаще всего это качаловские концертные монтажи), потом постепенно разрастаются в настоящие, до мельчайших деталей продуманные «режиссерские партитуры». Василия Ивановича эти дружеские послания всегда глубоко трогали.

С Ольгой Леонардовной он как-то особенно близко сдружился в последние годы, чем дальше, тем больше ее любил. Они постоянно друг у друга бывали, подолгу живали вместе — сначала, во время войны, в Нальчике и Тбилиси, потом то в санатории, то на даче. Да и прежде так много они вместе пережили, вместе ездили, вместе играли. В последние же годы, когда один за другим ушли их товарищи, они стали неразлучны, на радость всем нам, потому что когда они были рядом, сразу создавалась особенная поэтическая атмосфера старого Художественного театра. И вовсе не от погружения в прошлое, не от воспоминаний, а от благородной простоты их тона, от живости и тонкости юмора, от искренности их интереса к современности и в искусстве и вне искусства, от необыкновенной легкости переходов из повседневно-прозаического к творческому в любых «предлагаемых обстоятельствах». Никогда не признаваясь в этом вслух, они внутренне поддерживали друг друга, были друг с другом крепко связаны, и это проскальзывало в той ласковой бережности — как будто случайно, как будто с юмором, — которая была свойственна их общению.

Василий Иванович был настоящим товарищем и для актеров второго поколения, так называемых «средняков» МХАТ, воспитанников его студий. С некоторыми из них он был на «ты», другие, несмотря на его просьбы, так и не смогли перейти этот порог и остановились на «ты, Василий Иванович», или, как, например, Хмелев, ласково звали {321} его «дядей Васей». По отношению к другим «старикам» театра это было бы совершенно невозможно, а по отношению к нему всем казалось естественным. В этом не чувствовалось никакого амикошонства. Он к этому поколению действительно стоял ближе всех сверстников, за исключением В. В. Лужского, но Лужский был учителем большинства бывших студийцев, а это обязывало и к внешнему пиетету. Василий Иванович никогда ничего не преподавал, если не считать очень короткого педагогического его опыта в драматической школе А. И. Адашева. Но об этом он никогда не вспоминал всерьез. Любил рассказывать, как однажды маленький Вадим спросил его, куда он идет; он ему стал объяснять, что идет в школу, учить актеров, на что моментально последовал недоверчивый вопрос: «А ты что же, сам так хорошо играешь, что других учить можешь?»

Он и теперь не вносил никакого учительства в свои взаимоотношения с молодыми. Он их просто очень любил (хоть и отнюдь не без критики), отлично себя с ними чувствовал, очень пристально следил за их артистическим ростом и, как никто, умел вовремя поддержать и ободрить. Кроме того, он сам ждал от них честной критики, непосредственного суждения о себе. Радовался всякому настоящему проявлению искренности, общаясь с ними на сцене и вне сцены, именно *общаясь*, потому что он не только ждал чего-то от них, но и делился с ними своими увлечениями, сомнениями, трудностями.

Может быть, поэтому, независимо от того, кому чаще, кому реже приходилось бывать его партнером в спектакле, молодые актеры считали его своим учителем в том необычном, не школьном, скорее, поэтическом смысле, какой и должен быть присущ этому слову в искусстве. Сюда, наверно, входит в обаяние таланта, и заманчивость примера, и нравственное влияние, и творческая зависть. В этом смысле одним из своих учителей могли бы назвать Качалова, каждый по-своему, и Ершов, и Хмелев, и Ливанов, Еланская и Тарасова, Степанова и Зуева, Вера Соколова и Андровская, Грибов и Массальский, Орлов и Прудкин, и многие, многие другие.

«Многие, многие другие» — это здесь не словесный, ни к чему не обязывающий оборот. Это еще десятки имен артистов МХАТ, это и еще более {322} широкий круг качаловского влияния. Чтобы только наметить широту этого круга, назову Гиацинтову, Бирман, Пыжову, Алексея Попова, Берсенева, Коонен, Бабанову, Дикого, Р. Симонова, Черкасова, Хораву, Раневскую, Яхонтова, Журавлева, Эмиля Гилельса, Розу Тамаркину. На портрете, подаренном Щукину, Василий Иванович написал: «Внуку, милому и любимому и уже “заслуженному”, от деда Качалова». И попросил у него, в свою очередь, карточку. Надпись на ней была такая: «Величайшему Артисту, украшению и гордости русского театра Василию Ивановичу Качалову от влюбленного и благодарного поклонника».

У себя в театре он, хоть и не принимал участия в руководстве, думал и говорил с режиссерами о том, как дальше сложится актерская судьба того или другого актера или актрисы — Ливанова или Степановой, В. И. Поповой или Яншина, позаботятся ли об интересной роли для Кореневой, мастерство которой он высоко ценил, не стоит ли пригласить в труппу Раневскую или Зеркалову. Он иногда задумывался и о том, кто будет после него играть его роли, — Карено, например: Хмелев? Ливанов? Массальский? Или — совсем тогда юный — Юра Кольцов?

А как он умел восхищаться созданиями актеров, выросших на его глазах! С каким восторгом говорил о Хмелеве, начиная с его ранних ролей Марея в «Пугачевщине» и особенно Силана в «Горячем сердце» и Алексея в «Днях Турбиных», о Ливанове в «Квадратуре круга», «Страхе», «Отелло», «У врат царства», о Синицыне в роли Яго, о том, как чудесно Гиацинтова читает «Белые ночи» Достоевского[[45]](#footnote-46), о Щукине и других вахтанговцах, которых он полюбил давно, еще со времен «Принцессы Турандот». Н. Н. Литовцева пишет в своих воспоминаниях, и я тоже отлично это помню, как он на генеральной репетиции «Последней жертвы» буквально сорвался с места и побежал за кулисы поздравить Тарасову с ее замечательной Юлией Тугиной и потом {323} еще долго всем ее расхваливал. Помню его слова о Еланской в роли Катюши Масловой: «Играет как большая актриса». Сколько раз, играя «Воскресение», он заранее приходил из своей уборной на сцену, чтобы, стоя сбоку в темноте, слушать Зуеву — Матрену, и как растроганно, взволнованно он принял ту же Зуеву в роли старухи Мавры в «Земле» Н. Вирты…

И к третьему поколению, к тогдашней молодежи МХАТ, Василий Иванович был всегда и внимателен и чуток. Кольцов, Пилявская, Комолова и другие только еще вступавшие в жизнь актеры интересовали, привлекали его своими возможностями, он пристально за ними следил, умел замечать их успехи даже в маленьких, незаметных ролях и радовался их первым большим победам.

Глубоко личным (и совсем не всегда и не во всем объективным) было отношение Василия Ивановича к своим учителям в искусстве — Станиславскому и Немировичу-Данченко. Ни их единство, ни их разность никогда не были для него темой, предметом обобщенной сравнительной характеристики. Он не говорил об этом с театральной молодежью, не писал об этом в своих статьях и набросках воспоминаний, но в более или менее интимных разговорах от сопоставлений не уходил, как бы на ходу сам стараясь разобраться в сути.

Легко было убедиться, хотя бы по одному только тону этих разговоров, что и с тем и с другим он связан кровно, неразъединимо, связан и прошлым, и настоящим, и будущим. Говоря о Владимире Ивановиче, он мог точно сказать, за что именно он его любит, за что особенно ему благодарен. О Константине Сергеевиче он в таком плане не говорил совсем. Не идеализировал он ни того, ни другого. Он мог очень трезво судить о присущих им человеческих и художнических слабостях, противоречиях или пристрастиях, о качествах, которые он в них не принимал. Трезво, но не холодно, а иногда и, в свою очередь, пристрастно, как бывает, когда судишь о близких. Как-то в разговоре о Константине Сергеевиче и Владимире Ивановиче очень серьезно, совсем без улыбки, обронил: «Одно у них общее: обоим никогда нельзя было до конца сказать правду».

{324} Владимир Иванович был для него как-то более непосредственно связан с реальным, конкретным Художественным театром, с его собственными актерскими этапами, со спектаклями и ролями. Это и естественно: ведь именно Немирович-Данченко угадал в нем когда-то Тузенбаха, горьковского Барона и Юлия Цезаря, ставил с ним «Бранда» и «Мудреца», «Братьев Карамазовых» и «Воскресение», «Горе от ума» и «Врагов». Даже работая со Станиславским и Крэгом над ролью Гамлета, Василий Иванович прибегал к его помощи и советам, хотя Владимир Иванович и не был режиссером этого спектакля.

Но свое творческое мировоззрение, свою борьбу с собственными недостатками, свой «сальеризм» и прорывы к высшей правде в искусстве он явно больше связывал со Станиславским. («Он разбудил во мне художника, хоть маленького, но искреннего и убежденного художника. Он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него и не развернулись бы передо мной. Это дорого, это обязывает, это вызывает благодарность», — писал он М. Ф. Андреевой еще в начале своего пути.) О роли Немировича-Данченко *в этом* своем развитии он не говорил.

Как директору и руководителю театра Василий Иванович отдавал явное предпочтение Немировичу-Данченко, часто поражался его уму, энергии, умению охватывать в театре всех и все. И репетировать больше любил с ним, чем со Станиславским.

В. В. Шверубович вспоминает: «Он считал, что Владимир Иванович больше мог ему помочь как актеру, репетирующему и играющему, а Константин Сергеевич — больше как художнику творящему. Но в жизни в театре первое было нужнее. На Константина Сергеевича больше злился (рикошетом, от недовольства собой) за чрезмерность, за максимализм, за требование абсолютной честности в приемах мастерства, за то, что у него (у Василия Ивановича) нет мужества, которое необходимо, чтобы до конца идти за ним. С художественным вкусом Владимира Ивановича он считался как с исключительно высоким и умным. Абсолютным вкусом в смысле сценической правды (как бывает слух у музыкантов) считал вкус Константина Сергеевича, {325} но допускал, что этот вкус может испортить актеру роль, погубить спектакль. Когда я ему сказал чей-то парадокс, что истина, чтобы быть правдоподобной, должна нести в себе частицу лжи, — вскинулся: “Вот так и в актерском искусстве!” А у Константина Сергеевича, как режиссера, этой частицы совсем не было».

На репетициях с Немировичем-Данченко Василий Иванович нередко ему возражал, иногда даже очень горячо; помню, например, как он доказывал Владимиру Ивановичу, что важно совсем не то, о чем спорят Вершинин и Тузенбах, важно даже не само содержание их мыслей, а важна только та подоплека, то веяние жизни, которое вызывает на свет божий подобные разговоры русских интеллигентов той поры. Владимир Иванович никак этого не принимал[[46]](#footnote-47). Да и о Чацком спорили они немало, и о Бардине во «Врагах». За Станиславским Василий Иванович шел послушнее, но чаще разочаровывался и начинал искать по-своему.

Не знаю, как это было раньше, но в годы, о которых я пишу, Василий Иванович, репетируя, был далек от «системы» Станиславского, во всяком случае, от ее последовательности и тем более терминологии. Это не значит, что он проходил мимо нее. Уверен, что она для него много значила как философия искусства, что он по-своему берег в себе ее духовное зерно, ее основной творческий посыл. Но в ее технологии он не нуждался и не скрывал этого. Он тоже, вместе с другими «стариками», ходил в Леонтьевский переулок к Константину Сергеевичу писать воображаемые письма и заклеивать {326} несуществующие конверты, но ценил не столько самые эти «этюды», сколько возможность видеть увлеченного ими Станиславского: «Ему это нужно, подумайте, *нужно*!» — умиленно говорил он потом дома.

Он очень любил рассказывать, как однажды в Барвихе, кажется, зимой 1937 года, у них с Константином Сергеевичем возник какой-то спор в связи с «системой», вернее, в связи с тем, как она изложена в первом томе «Работы актера над собой». При этом присутствовала Мария Петровна Лилина, которая в чем-то уже готова была согласиться с Василием Ивановичем. Этого уж Константин Сергеевич не выдержал: «Не слушай его, Маруся, не соглашайся с этим гнусным ремесленником!» Они еще пытались ему что-то сыграть в доказательство своей правоты, но договориться так и не удалось. На другое утро Василий Иванович постучался к нему со словами: «Ну как, гнусному ремесленнику можно войти?» — «Гм, гм… Можно», — прозвучал ответ без малейшей смягчающей любезности.

Репетируя с Немировичем-Данченко, Василий Иванович очень дорожил тем, что сам Владимир Иванович называл режиссерской способностью быть правдивым зеркалом актера: вот что у вас получается, — вы этого хотели? Он был ему благодарен за откровенную критику, в первую очередь за чутье к его штампам, которых он иногда сам в себе не замечал. И чрезвычайно ценил его талант режиссера-психолога, его умение неожиданно подсказать какую-нибудь такую единственно верную и необходимую деталь, которая сразу открывала путь к живому самочувствию в образе (например, знаменитый карандаш в руке — для Лица от автора в «Воскресении»).

Больше же всего для него, вероятно, значила та свобода поисков, то доверие к приносимому актером на репетицию открытию или желанию, которые Владимир Иванович так умел сочетать с глубиной самых смелых своих замыслов, со своей железной логикой. Может быть, именно поэтому его авторитет был для Василия Ивановича так высок, и он всегда настораживался, если замечал в ком-нибудь из актеров или режиссеров какую-либо недооценку этого авторитета.

{327} Вне театра он особенно близко к Владимиру Ивановичу не подходил. Боялся его чем-нибудь огорчить или обидеть, но непосредственно к нему не тянулся. В последние годы усилилось чувство ответственности за него, за его благополучие, здоровье, забота о том, кто с ним рядом, не нужно ли что-нибудь для него сделать, чтобы он не чувствовал себя одиноким. Но Владимир Иванович оставался все-таки где-то вне его собственной жизни, он к нему как бы постоянно возвращался, иногда с настоящей теплотой и ласковостью. Станиславский же, казалось, жил в нем самом, в его душе, и продолжал жить даже после своей смерти.

Говорил он о Константине Сергеевиче без малейшего словесного пафоса, даже юбилейные статьи о нем писал взволнованно, но без обычной в таких случаях приподнятости тона.

В его домашних рассказах о Станиславском преобладал юмор, но юмор особенный, полный любви. Его умиляли в нем детская наивность, рассеянность, вследствие чрезвычайной сосредоточенности, изобретательная хитрость «на благо театру», какой-то романтический ригоризм во всем, что касалось искусства.

В качаловских рассказах о Станиславском постоянно поминались его частые оговорки на сцене, ставившие иногда партнеров в безвыходное положение. Василий Иванович изображал в лицах, как Константин Сергеевич однажды, играя Вершинина в «Трех сестрах», представился Андрею — В. В. Лужскому: «Прозоров». Все на сцене замерли, а Лужский, очень смешливый, покраснев как рак и напружившись, еле выдавил из себя: «Как странно… и я — тоже». Вспоминал он и то, как в третьем акте «Горя от ума» Станиславский — Фамусов однажды обратился к нему, — Чацкому: «Безумнейший, ты не в своей тарелке» (вместо «любезнейший»), — а в другой раз, играя «На дне», почему-то назвал Луку — Москвина не «старик», а «старуха» и еще многое в этом роде.

Смешили и умиляли выдумки Константина Сергеевича, к которым он иногда прибегал, чтобы придать больше весу и объективности своим директорским замечаниям. Так, один раз, требуя, чтобы в театре лучше топили, он сослался на «одного знакомого {328} инженера» («очень приличный господин!»), который был на каком-то спектакле, замерз, вынул из кармана (!) градусник — оказалось всего пятнадцать!

А вот кусочки из его писем к А. В. Агапитовой, где говорится о Константине Сергеевиче. Первый — из письма 1923 года, по пути из Европы в Америку, где МХАТ должен был продолжать гастроли:

«Очень смешит и утешает меня Костя. Очень бодр, страшно много ест, в хорошем духе, но минутами слегка трусит океана. На палубе по вечерам от скуки старый матрос что-то насвистывает. Иногда кое-кто из матросов, а может быть, из публики, ему подсвистывает. Костя спрашивает: “А вы заметили, что перед бурей матросы начинают свистеть? Это им приказ дан такой, чтобы не было паники у публики: раз свистят, значит, нет опасности — перед смертью не засвистишь”».

В другом письме, 1927 года, описывается встреча на вокзале в Кисловодске: «Он страшно легкомысленно и грациозно буквально выпорхнул из вагона… На ногах ярко-голубые, небесного цвета туфли ночные. Вкус восточно-экзотический. Мы почти в голос заржали. Оказывается, К. С. спохватился, уже подъезжая к Кисловодску, и переобуться не успел. Так в голубых туфлях и появился в санатории среди академиков и профессоров».

Третье письмо, тоже кисловодское, 1928 года: «За столом сидим вчетвером. Моя соседка говорит без конца, и все умные вещи: цитирует на всех языках Аристотеля, Спинозу, Фихте, Вольтера, Данте, Вл. Соловьева, Леонтьева, Мопассана — честное слово — и всё длинные цитаты… У К. С. полная растерянность на лице, даже иногда мелькает подозрительность, даже что-то вроде обиды. “А она не смеется над нами? — спросил он после первого завтрака. — Разве можно столько знать? Ничего подобного не встречал в жизни”. Теперь он более или менее успокоился, прищуренными глазами смотрит на нее, но уже под ее цитаты думает о чем-то своем. Я как-то не выдержал и громко прыснул от смеха. Кажется, на Шопенгауэре, но сделал вид, что подавился курицей. К. С. стал хлопать меня по спине, а она перескочила на Канта».

Это все из области юмора. Но бывало и другое, {329} совсем другое и неожиданное. Помню, как однажды в Ленинграде, в «Астории», Василий Иванович при мне принимал у себя в номере одного довольно известного в прошлом актера. Разговаривали на интересные театральные темы, перебирали общие приятные воспоминания. Василий Иванович приглядывался к гостю с явной симпатией. И вдруг тот заговорил о Станиславском, резко враждебно и в каком-то залихватском тоне: что-то о «преувеличенности этой фигуры» и т. п. Василий Иванович побледнел и сразу замолк. Гость это, конечно, заметил, испугался и поспешно стал переводить разговор на другую тему. И вдруг фраза, тихая, но твердая: «Знаете, вам лучше уйти». Начались извинения, попытки оправдаться, — ничто не помогало. Так и ушел после нескольких минут неловкого молчания и каких-то вымученных нейтральных слов.

А вот несколько строк из одного его письма середины 30‑х годов: «Я хотел бы очень обратиться к тебе так: “Дорогой друг”. Но не могу *сейчас*, т. е. вообще в последние месяцы, называть тебя другом, потому что ты ведешь себя, поступаешь, как враг, как *мой* враг, — потому что ты *враг Станиславского*, а враг Станиславского — *мой* враг, ты это можешь и должен понять».

Более высокого творческого суда, чем отношение к нему Станиславского, для него не существовало. Снова приведу слова В. В. Шверубовича: «Василий Иванович похвалам вообще верил плохо, неохотно. Но похвалам Константина Сергеевича и вообще любым знакам внимания с его стороны радовался абсолютно, весь открывался им. Но их, кроме как в прошедшем времени, почти не бывало». Мне запомнились его растерянно-счастливые глаза, когда на каком-то, кажется юбилейном, спектакле «Воскресения» в его уборную внесли огромную круглую корзину белых хризантем с ласковой поздравительной запиской от Станиславского и Лилиной.

Запомнилось и то, как в 1945 году, весной, в барвихинском парке Василий Иванович и Ольга Леонардовна, перебивая друг друга, припоминая точные слова и интонации, рассказывали мне, как Константин Сергеевич здесь, в Барвихе, ругал их беспощадно за чтение стихов «без видения»: Ольгу Леонардовну — за «Осень» Пушкина, а Василия {330} Ивановича — за все, кроме пушкинского Пимена, которого он тогда очень принял. Это было незадолго до его смерти. Василий Иванович в эти последние годы часто ходил к нему в Леонтьевский переулок, поздно там засиживался. Знаю от него, что разговоры были очень откровенные, очень по душам.

Когда Константина Сергеевича хоронили и гроб стоял на возвышении в зрительном зале Художественного театра, в тот момент прощания, когда в зале остались только самые близкие, мне зачем-то пришлось на минуту туда вернуться. Как раз в эту минуту с противоположных сторон к гробу подошли Иван Михайлович Москвин и Василий Иванович и оба встали перед ним на колени.

### 6

Никогда не сотрется и не поблекнет в памяти облик Качалова последних лет. По творческой интенсивности эти годы были апогеем всей его артистической жизни. Его действительно всенародная слава питалась не воспоминаниями о днях былых, а все новыми и новыми раскрытиями и взлетами его таланта, его сегодняшней властью над людскими сердцами. По-прежнему стремилась на его спектакли и концерты влюбленная в него молодежь.

А в его личной, внутренней жизни это были самые неспокойные, напряженные, трудные, «испепеляющие годы».

Есть творческие натуры, которые не умеют, не могут примиряться с надвигающейся старостью, которым не помогает в этом никакая мудрость, никакая цельность мировосприятия. Василий Иванович к ним принадлежал, и именно по своей *творческой* природе. Это был не животный страх смерти, а совсем другое: какая-то ненависть, непримиримость к неизбежному, медленному, постепенному уклону, к возможности вторжения в его творческую жизнь какого бы то ни было компромисса, чего бы то ни было ограничивающего и неполноценного. Еще никто кругом не видел в нем малейших признаков увядания или слабости, а он уже давно воспринимал свою старость как трагедию и мучительно боролся с тем мраком, который на него по временам надвигался. {331} Его удручали учащавшиеся с годами болезни, томили вынужденные перерывы в работе, во время которых ему казалось, что он отвыкает от сцены и концертной эстрады. Скрывая это от всех, он тяжело переживал смерть своих старых товарищей, уходивших один за другим, — Леонидова, Лилиной, Москвина, неожиданную утрату совсем еще молодого Хмелева, кончину Немировича-Данченко.

«Очень уж как-то смутно, беспокойно, тоскливо и взбаламученно у меня на душе, — писал он мне в один из таких тяжелых периодов, — так что и сам я не могу в себе разобраться и, как Епиходов, “никак не могу понять направления, что мне, собственно, хочется, жить мне али застрелиться, собственно говоря”. Жить еще как будто и хочется (иногда даже вдруг и “чертовски” захочется), но жить, а не доживать и заживо разлагаться, стареть — ощущать, как теряешь с каждым днем силы, способности, даже желания».

Или еще, из разговоров на эту тему, записанная у меня в дневнике фраза: «В старости еще жальче расставаться с жизнью, а я думал, что к старости устанешь и естественно отомрешь».

Такие периоды отравленности тоской бывали у Василия Ивановича нередко. Но он ей не отдавался, не культивировал ее в себе, скорее, считал ее своей слабостью, и потому обычно ему достаточно было очередного сильного творческого увлечения, чтобы прорвать этот мрак и снова почувствовать в себе и силы, и способности, и желания. Так он приготовил в марте 1945 года, лежа в больнице, отрывок из «Возмездия» Блока: «Когда ты загнан и забит / Людьми, заботой иль тоскою…» Так он надолго отдавался вновь обаянию романов Толстого или вынашивал новые планы «концертного» Чехова, Горького, Маяковского.

С годами все чаще становились приступы тоски, но и все упорнее, все мощнее ее преодоления. И так до конца, до самого конца…

Начало войны застало Василия Ивановича в подмосковном доме отдыха «Сосны». «Настроение у меня крепкое», — писал он оттуда А. В. Агапитовой в первые военные дни, и потом еще раз, через некоторое время: «Настроение у меня ничего себе, довольно крепкое, подтянутое, вроде как перед ответственным {332} выступлением… Ощущаю большое желание жить — терпеливо, с мужественным самообладанием — без всяких “парусов” и “упоений в бою”».

У меня в дневнике запись от 30 июня 1941 года: «В. И. звонил из “Сосен”, не дозвонившись домой. Расспрашивал о Вадиме. Просил подумать о его репертуаре». Вскоре он вернулся в Москву — в театре продолжались спектакли, в том числе «Враги» и «У врат царства».

Об одном из последних спектаклей «У врат царства» у меня записано: «Вчера шли “Врата”. Зал далеко не полон, но слушали напряженно. На слова Василия Ивановича о возможной будущей войне “ради освобождения человека” — громовые аплодисменты, многие вскочили с мест, бросились к рампе, протягивали ему руки, не давали продолжать. Он стоял посреди сцены совершенно растерянный. Играл подъемно, с увлечением. Потом сказал только, что “переслезил” конец, с рукописью и возвращением в пустой дом, — это правда, но я не хотел его огорчать, поэтому спорил».

Вадим сказал ему о своем решении идти добровольцем на фронт, он записался в Московское ополчение. Василий Иванович ни о чем его не просил и при мне как-то очень решительно пресек мольбы Нины Николаевны сказать сыну, что не переживет его ухода: «Этого я не могу и не сделаю, — не говори со мной больше об этом».

После отъезда Вадима качаловский дом как камнем придавило. Начались налеты на Москву. Несколько раз мы водили Василия Ивановича в бомбоубежище театра. Он был мрачен, сосредоточен на чем-то своем, неподатлив ни на какие попытки его отвлечь или развлечь. Ему трудно дышалось в подвале (как раз в это время сильно разыгралась у него эмфизема легких), но он не обнаруживал никакого страха, никакой растерянности, ни разу ни на что не пожаловался и только старался умерить общие заботы о нем.

Девятого августа, по решению правительства, Качаловы уехали вместе с другими «стариками» МХАТ и Малого театра на Кавказ, сначала в Нальчик, потом в Тбилиси. Здесь, в Тбилиси, Василий Иванович особенно тяжко переживал отсутствие {333} писем от сына, понимая, что это может значить в трагической обстановке первых месяцев войны. «И в сущности, если нет Вадима, то не знаю, что может меня еще пугать или утешать», — писал он мне оттуда. Нина Николаевна писала, что он буквально не находит себе места, что на него невозможно смотреть без слез. Вскоре до него дошла страшная весть о том, что Вадим вместе со своей частью попал в окружение, что он в фашистском плену. Это был такой удар, от которого он не мог оправиться. Начался беспросветный мрак, пошли болезни, одна тяжелее другой; в предельно сдержанных письмах зазвучала безнадежность. Он признавался, что «вышиблен из седла», что «жизнь теперь потеряла всякий смысл».

Так продолжалось больше трех лет, до весны 1945 года, когда стали приходить первые обнадеживающие известия и потом наконец вернулся Вадим, который не только с честью выдержал все испытания фашистского плена, но и участвовал в освободительной борьбе партизан Северной Италии, куда ему удалось бежать в конце войны.

На Кавказе Василий Иванович был окружен заботой и вниманием, но уже из Нальчика он писал о том, как ему хочется вернуться в Москву, несмотря ни на какие опасности и лишения: «Возвратиться в Москву мне очень хочется, иногда до боли нетерпения, иногда только как отдаленная мечта, а подчас чувствую определенную решимость броситься в путь, вроде как очертя голову, при каких угодно условиях и обстоятельствах». То же самое, все усиливаясь, повторялось и в его письмах из Тбилиси. Смущала и останавливала его только боязнь оказаться «ненужным, может быть, театру балластом» («на это решимости у меня не хватит»). Останавливало, как он писал, и чувство долга, чувство своей связанности с группой старых товарищей, и прежде всего невозможность покинуть Владимира Ивановича Немировича-Данченко, как бы упорно Владимир Иванович ни подчеркивал свою полную самостоятельность и независимость. Василий Иванович то и дело загорался мечтой соединиться с театром в Саратове, потом в Свердловске, но приходилось оставаться в Тбилиси, и на очень неопределенный срок. Из всех «стариков» он теснее всего сжился и сдружился {334} там с Ольгой Леонардовной: «Жмемся друг к другу», — говорилось об этом в одном из писем. Нина Николаевна и Софья Ивановна Бакланова изо всех сил старались облегчить и скрасить им жизнь.

И в эти самые страшные годы, несмотря на глубокое личное горе, почти беспрерывные болезни, оторванность от театра, Василий Иванович не прекращал своей творческой работы, ежедневно, ежечасно преодолевая усилием воли и душевную и физическую усталость.

«Спасибо за симоновское “Жди меня” — выучил и читаю, — писал он мне 4 июня 1942 года. — Начал еще читать “Три кубка” Н. Тихонова, с сокращением двух плохих строф, третьей и пятой. Неплохой, в общем, номер получился из “Гамлета” — почти весь второй акт, с монологом Первого актера и заключительным монологом Гамлета. Хорошо принимают еще иногда кусочек из “Прометея” — в “моем” переводе. А как Вам нравится ахматовское “Мужество” — в “Правде”? Читаю иногда и его… А в общем и целом, конечно, моя “commedia finita”, и я больше думаю о смерти и о том свете, чем о свете рампы. Иногда, для себя, “для души” читаю Пастернака — “Героям осажденных городов”, — хорошие стихи, легко их выучил».

В этом письме далеко не полностью развернут репертуар Василия Ивановича в Тбилиси, а также в Ереване, Баку, в воинских частях Черноморского побережья, куда он выезжал вместе с товарищами (до этого, еще из Нальчика, он ездил с концертной бригадой в Орджоникидзе, Грозный, Минеральные Воды). В своих шефских и сборных концертах он, как рассказывают, с огромным успехом читал и главы из «Воскресения», и свой монтаж сцен «На дне», и Пушкина, и Маяковского, и Есенина, играл сцену из «Ричарда III» с новой партнершей — Верико Анджапаридзе, возобновил монолог из «Эгмонта» с симфоническим оркестром под управлением А. В. Гаука. (Ольга Леонардовна писала мне 29 января 1942 года: «Василий Иванович пользуется большим успехом. Сегодня его вечер, и 26‑го он с оркестром читал “Эгмонта”. Я очень рада за него».)

Под руководством Немировича-Данченко он некоторое время с увлечением репетировал роль Крутицкого в комедии Островского «На всякого мудреца {335} довольно простоты» в ансамбле, составленном в Тбилиси из артистов МХАТ и Малого театра. В письмах просил присылать ему новые стихи, если появятся для него подходящие.

С возвращением в Москву в сентябре 1942 года он стал еще чаще выступать и в концертах и по радио. К его репертуару прибавилась глава о батарее Тушина из «Войны и мира», а из современной поэзии — «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» Симонова, «Итальянец» Светлова, новые стихи Сельвинского и Рыльского. Вместе с Маяковским, с возобновленной гоголевской «Тройкой» все это, особенно по радио, как бы сливалось в единый лирико-патетический монолог Качалова о Родине, широко разносившийся по всей стране.

В это время он был очень сильно увлечен творчеством М. М. Зощенко. У меня в дневнике 25 декабря 1942 года записано: «В. И. умиляется реакцией М. П. Лилиной на рассказы Зощенко, как она сначала “не принимала”, а потом хохотала. “Непременно буду его читать!”»

Зощенко стал тогда для него очередным открытием. Это было начало длительного периода его интереса и влечения к нему, когда он всем его читал вслух, просил доставать ему книжки, огорчался, если кому-то что-то не нравилось или если кто-нибудь удивлялся, зачем *ему* понадобился Зощенко. На это даже сердился.

В его письмах 1942 – 1943 годов впервые во главу угла встали прямые и страстные политические высказывания. Например, он писал Б. А. Вагнер 22 января 1943 года:

«Хочется верить, что Красная Армия и русский народ уже к этой весне расшатают и поколеблют фашистскую угрозу, нависшую над нашей землей, а к зиме, а может быть, даже и к осени этого года кошмар фашизма просто исчезнет из мира как реальная сила, как угроза. У меня к фашизму, а к немецкому особенно, какая-то необыкновенно острая, гадливая ненависть, как к чему-то нестерпимо, остро вонючему. И хотелось бы дожить до тех дней, когда и духу фашистского не останется на земле. Может быть, и я дотяну как-нибудь до этих дней».

За три недели до этого письма у меня записано в дневнике: «Вчера, 31 декабря, юбилейный спектакль {336} “На дне” (40 лет со дня премьеры). Играли В. И., Москвин, Книппер, Коренева, Тарханов, Шевченко, Добронравов. В публике Е. П. Пешкова, постаревшая и исхудавшая почти до неузнаваемости, но, как всегда, *настоящая*. После спектакля сразу пошел к Качаловым. В. И. приехал позже. В двенадцать часов он разлил по бокалам шампанское, встали, поцеловались, никто не решался ничего сказать, пока он сам не сказал: “За то, чтобы мы еще увиделись с Вадимом, чтобы он нашелся”… Позвонила Ольга Леонардовна — поздравить. Потом пошли вниз, к М. П. Лилиной… Ночевал на диване у В. И. в кабинете. И проговорили до б часов утра. Сначала о Марии Петровне, о ее мужественности в болезни: “Я рад, что мы были там и что вы пошли”. Потом, очень долго, о войне, о фашизме, а через это, конечно, все время и о Вадиме. У В. И. упор на “расовое безумие” и, главное, антисемитизм фашистов. Это для него главное. “Все зло, вся мерзость жизни, вся *пошлость* — в этом, как в гнойнике. Против этого — все, кто с чистой душой”. Я рассказывал ему о Вадиме, о том, с чем он уходил на фронт, о разговорах на Николиной горе. “Я верю в наших, потому что таких Вадимов много, может быть, сотни тысяч”. Потом, после долгого молчания: “А вы не согласны, что у нас нет сейчас поэта, как Маяковский — для наших переживаний?” Я согласился, но все-таки стал называть имена. “Да, но это все не то, это без настоящего обобщения. Нет, — нету Маяковского”. И вздохнул глубоко».

Не помню точно, но, кажется, в эту же ночь Василий Иванович вспоминал о Ленине. Он читал «Тройку» из «Мертвых душ» в Колонном зале; Горький сидел с Лениным в ложе и потом передал Качалову, что Ленин после последней фразы сказал: «Хорошо сказано! Ах, как хорошо сказано!» Вспоминал Василий Иванович и вторую встречу, тоже в Колонном зале, в концерте, устроенном «кооператорами»; о ней он потом рассказал в своих статьях о Горьком. В архиве Качалова хранится маленький листок, на котором карандашом набросано что-то вроде плана будущих воспоминаний. Эта запись сделана им во время войны или вскоре после победы. Под заголовком «Мои университеты» перечислены имена людей, имевших большое значение в {337} его жизни. Имя Ленина подчеркнуто и выделено отдельной строкой.

Весь 1943 год Василий Иванович прихварывал, но все-таки много играл и дал несколько больших творческих вечеров. В 1944 году был его последний вечер на Большой сцене МХАТ, весь посвященный Шекспиру, в пользу осиротевших детей фронтовиков. В программе были монологи и сцены из «Юлия Цезаря», «Ричарда III» (с А. К. Тарасовой), «Гамлета».

В марте того же года, вскоре после прорыва блокады, он выехал с бригадой артистов Художественного театра в Ленинград. Помню, как все его отговаривали от этой поездки, боясь за его здоровье, и каким счастливым, сияющим он оттуда вернулся, все-таки настояв на своем, с каким подъемом рассказывал о выступлениях на линкоре «Октябрьская революция», в частях ленинградского гарнизона, в Малом Оперном театре. Товарищи вспоминают, что успех у него там был грандиозный, настроение приподнятое, что ленинградцы встречали его трогательно, как родного. Но на набережных или где-нибудь около Исаакия, днем, одного, его видели задумавшимся и грустным; казалось, что он прощается со своим любимым городом. Но это был не последний его приезд в Ленинград. Осенью 1946 года там состоялся его концерт, который прошел с каким-то невероятным успехом.

С начала войны его концерты преобладали над спектаклями, во всяком случае количеством. Охладел ли он к театру? Об этом задумывались многие, и Александра Александровна Яблочкина, всегда очень любившая его как актера, не случайно и не без горечи задает себе этот вопрос в своих воспоминаниях о нем. Мне кажется, что к старым своим спектаклям не охладел нисколько, а вот к участию в новых работах театра — пожалуй, хотя и в этой области у него появлялись порой и желания и увлечения.

Из старого репертуара он продолжал играть в эти годы «Воскресение», «У врат царства» (в 1941 году), «На дне», «Враги» и «Вишневый сад». И не только продолжал играть, но до самого конца продолжал искать в этих ролях новое — новое не в приемах мастерства, а в сущности и яркости образов. Заговорив как-то о том, что ему еще не удается в {338} ролях Захара Бардина и Гаева, он в ответ на комплименты очень сухо сказал: «Мне хочется, чтобы на старости лет меня критиковали искренне». «На дне» он играл привычно, но с большим удовольствием, чем раньше, например в 20‑х годах. «Воскресение», как и «У врат царства», было всегда связано у него с волнением, которое не убывало, а с годами, наоборот, возрастало.

Новые же роли, которые он начинал готовить в последнее время, таких чувств в нем не вызывали.

Прочитав пьесу М. А. Булгакова «Пушкин», Василий Иванович писал: «Исключительно благоприятное и волнительное впечатление осталось у меня от булгаковского “Пушкина” — и в смысле литературной добротности, и в смысле театральной увлекательности. Очень замечталось увидеть “Пушкина” на сцене МХАТ». Он вообще чрезвычайно высоко ставил талант Булгакова, начиная еще с «Дней Турбиных», и никогда не менял своего отношения к нему. О «Мастере и Маргарите» в 1939 году расспрашивал меня с живейшим интересом, даже с какой-то жадностью, даже с завистью, узнав, что мне посчастливилось четыре ночи подряд слушать этот роман в авторском чтении. Вскоре Михаил Афанасьевич прочитал и ему три первых главы (в гостях у О. С. Бокшанской, — за рукописью специально посылали домой). Василий Иванович слушал напряженно-внимательно. Ему очень понравилось, хотелось слушать еще и еще…

Но роль Николая I, которую ему поручили в «Пушкине» в 1941 году, почему-то так и не увлекла его, и он не довел работу над ней до конца. Может быть, так случилось потому, что он однажды уже играл Николая в другом спектакле и не находил теперь новых красок. Бывали у него на репетициях довольно острые споры с режиссерами В. Я. Станицыным и В. О. Топорковым, в особенности с последним: Василий Иванович не скрывал, что он иначе воспринимает «систему» Станиславского, и далеко не все принимал в режиссерском подсказе. Как бы то ни было, роль осталась незавершенной.

Совсем не заинтересовал его образ лорда Кавершема в «Идеальном муже» Уайльда. Пьеса казалась ему безнадежно устаревшей. На репетициях он явно скучал, придумывал «фортеля» для оживления {339} «несмешного» текста. 11 декабря 1945 года у меня записано: «В. И. премьеру “Идеального мужа” играть не хочет, — кажется, потому что не запоминает текст, а может быть, просто роль не нравится. На днях на репетиции “Леса” он, говорят, произвел фурор, прочитав всю роль Несчастливцева с партнерами. Но и туда собирается ходить только раз в неделю».

Несчастливцевым он по временам загорался, много думал о нем. Официально он был назначен на эту роль вместе с В. Л. Ершовым. Однако все найденное и наработанное для этого давно любимого образа Василий Иванович почему-то предпочитал нести не в репетиционный зал, а на концертную эстраду.

В сезоне 1946/47 года он вдруг увлекся ролью профессора Серебрякова в «Дяде Ване», несколько раз читал большие куски из пьесы и дома и в театре — репетировавшим актерам; уже намечал контуры какого-то беспощадного по существу, а по интонации — мягкого рисунка. Но это увлечение как-то не встретило в театре настоящего отклика, а он, как всегда в таких случаях, никого ни о чем не просил и, тем более, ни на чем не настаивал. (Это в нем хорошо знали и Станиславский и Немирович-Данченко; оба они были в этом отношении особенно к нему чутки. Вот маленький пример — из письма Константина Сергеевича своему секретарю от 5 сентября 1933 года: «Напомните Сахновскому, что Качалов очень хочет играть Нарокова[[47]](#footnote-48) — так, чтоб об этом не знал сам Качалов. Он не любит, когда думают, что он просит роль».)

А в то же время чтение с эстрады и по радио становится для него все более и более привлекательным и необходимым. В его внутренней «мастерской» полным-полно материала, но далеко не все, над чем он работает, выносится на суд аудиторий. Жадно расспрашивает о новой поэзии, без конца читает журналы, сборники, рукописи.

Из старых любимцев в постоянной работе у него Маяковский. Именно в это время приобретает завершенность окончательно найденной формы его чтение отрывка из поэмы «Про это» («В этой теме {340} и личной и мелкой…») и монтажа из поэмы «Хорошо!». С какой-то влюбленной бережностью и вместе с тем напряженно, страстно читает он изредка с эстрады отрывок из «Второго вступления в поэму о пятилетке», своевольно соединяя его с заключительными строками поэмы «Люблю», а иногда на бис словно бросает в зал лирические «экстракты» Маяковского:

Кружит,
 вьется
 ветер старый.
Он — влюблен,
 готов.
Он играет
 на гитаре
 телеграфных проводов.
… Я знаю силу слов,
 я знаю слов набат.
Они не те,
 которым рукоплещут ложи.
От слов таких
 срываются гроба
шагать
 четверкою
 своих дубовых ножек…

Он готовит для эстрады главы из «Тихого Дона». У него в работе рассказы и воспоминания Горького. В это время Василий Иванович вновь к нему вернулся, что-то новое для себя в нем открыл, и в рассказах, таких, как «Мордовка», «Садовник», «Енблема», и особенно в воспоминаниях. Что-то сильно его привлекало в горьковском зорком и цепком уме, в пристальности и жесткости взгляда, в юморе, в неожиданности восприятий и свежести образов. Он очень хотел приготовить для чтения с эстрады воспоминания Горького о Л. Н. Толстом, несколько раз начинал работу над текстом. Играя Барона, все еще не расставался с давним своим намерением «сделать роль» Сатина, к которому был неравнодушен. И очень любил играть «Враги», говорил, что это ему и не трудно и интересно. Его воспоминания о Горьком («Пьесы М. Горького в МХАТе, встречи с М. Горьким, моя работа над ролями») легли на бумагу удивительно {341} для него легко, без малейшей натуги: перечеркивая что-то в рукописи, он искал, по-моему, только одного: предельной точности.

Целая полоса в его жизни, начиная с 1943 года, — увлечение «Василием Теркиным» Твардовского. Он уже многое знал наизусть и мечтал, но так и не успел вынести своего «Теркина» на эстраду. А возобновить сцену из «Бронепоезда 14‑69» Вс. Иванова успел — дважды сыграл «Берег моря» в 1947 году в концертах, объединенных темой «Партия большевиков в произведениях искусства».

Из молодых, новых поэтов его заинтересовали, заволновали в последнее время Гудзенко, Берггольц, Межиров. Из старых знакомых в это же время особенно близкими ему стали Ахматова и Пастернак.

Отношение Качалова к обоим этим поэтам не только заслуживает, но как бы само собой требует здесь некоторого отступления: слишком большое место они заняли в его жизни, в последние годы особенно, чтобы мыслимо было от этого отказаться.

Стихи Анны Ахматовой он знал с давних пор, еще с 10‑х годов, с выхода «Четок» и «Белой стаи», с редких предвоенных петербургских встреч; многие строки, строфы и целые стихотворения помнил наизусть. В разговорах об Анне Андреевне он с большой нежностью вспоминал встречу с ней в Кисловодске, в санатории «Цекубу» (сокращенное название Комиссии по улучшению быта ученых), летом 1927 года, когда «она была такая худенькая, бледная и вот с такими серыми глазами» — двумя пальцами показывал, с какими: от брови до щеки. Что-то его тогда, по-видимому, и тронуло и пронзило не только в ее стихах, но и во всем ее облике, физически почти невесомом и духовно несгибаемом. Это и теперь еще проскальзывало в каких-то интонациях его воспоминаний. Легко было понять, почему после внезапного отъезда Ахматовой из Кисловодска Василию Ивановичу стало тошно «даже смотреть на оставшихся дам», о чем он тут же ее известил в довольно длинных стихах, отправленных ей вслед. Это стихотворное признание, наспех прикрытое кое-каким юмором, Анна Андреевна хранила бережно и много лет спустя подарила мне в том же конверте, адресованном в «б. Шереметевский дворец на Фонтанке», {342} в котором оно до нее дошло. Вот несколько строк оттуда:

Скучно и грустно, что Вас с нами нет.
Грустно завял на окне мой букет,
Вам предназначенный. Тщетно я с ним
Всюду искал Вас, тоскою томим, —
В окна заглядывал двух поездов,
Но не нашел никакейших следов,
Весь кисловодский обрыскал вокзал,
Возле уборной я даже Вас ждал
(Дамской, конечно), но след Ваш простыл.
И восвояси, угрюм и уныл,
Вновь в Цекубу возвратился, и там
Даже смотреть на оставшихся дам
Я не хотел, и не пил, и не ел.
Вот как меня Ваш поступок задел.

При близком общении с Василием Ивановичем можно было иногда почувствовать наступление того обычно скрытого от посторонних глаз момента его внутренней духовной жизни, когда ему становился особенно нужен, близок, созвучен тот или другой поэт. Это могла быть ошеломленность внезапным открытием, как бы откровение или рождение новой любви, но это могла быть и радость возвращения к поэту, давно уже близкому, но только теперь как бы заново открывшемуся и только сейчас ставшему необходимым, — чтоб книжка была всегда под рукой, в кармане, на столике у кровати. Так было у него с Ахматовой в конце 30‑х и в начале 40‑х годов, особенно после выхода в свет ее сборника «Из шести книг».

Выход в свет этого сборника, куда вошло все лучшее из «прежней Ахматовой» и большой цикл новых стихотворений под заглавием «Ива», был событием для старой интеллигенции и совершенно ошеломил студенческую и литературную молодежь, никогда не читавшую ничего подобного.

Книгу эту давно ждали. О ней заговорили еще до выхода из печати, так как некоторые новые стихи Ахматовой были известны по журнальным публикациям или ходили в списках. С другой стороны, и совсем уже неожиданно, еще не вышедшая книга, вернее, ее верстка, стала предметом горячего обсуждения на заседаниях литературной секции недавно {343} созданного Комитета по сталинским премиям в области литературы и искусства. В. И. Немирович-Данченко, первоначально возглавлявший Комитет, привлек меня к работе этой секции в качестве референта. Я бывал на всех ее заседаниях 1940 – 1941 годов и могу свидетельствовать, что довольно долгое время книга Ахматовой (то есть, собственно, первая ее часть, «Ива») значилась в списке кандидатур на премию. За нее горячо ратовали, причем с явным удовольствием, А. Н. Толстой и Н. Н. Асеев, которых поддерживал А. А. Фадеев, да и остальные члены секции были твердо «за». Потом вдруг что-то произошло. Кто-то кому-то что-то по этому поводу сказал, после чего Фадеев не без смущения предложил секции снять кандидатуру Ахматовой, потому что она «все равно не пройдет при голосовании на пленуме». Так и решили, — будто бы для того, чтобы не создавать неловкого положения для большого поэта… Думаю, что Фадеев был тут ни при чем: он искренно любил стихи Ахматовой и относился к ней с величайшим уважением.

Всю эту историю Василий Иванович Качалов, конечно, знал от меня. Но вот наконец книга вышла в свет. Изящный томик в кремовой обложке, с превосходным графическим портретом работы художника Н. Тырсы, расхватали в московских и ленинградских книжных магазинах молниеносно. Мне каким-то чудом удалось достать два экземпляра, и один из них я подарил Василию Ивановичу. Я послал ему эту книгу в Ленинград, куда он поехал с театром на гастроли, но вскоре заболел и попал в больницу с обычным своим воспалением легких. В оглавлении я отметил карандашом все «самое замечательное», — боялся, как бы его первые впечатления не оказались случайными или недостаточно определенными. В ответ через несколько дней пришло письмо, где говорилось: «Очень благодарю за Ахматову. Не расстаюсь с томиком, взял его в больницу и перечитываю. Очарователен, по-моему, “Пастернак” у нее (из отмеченных Вами) и вообще много волнительного» (11 июня 1940 года, из Свердловской больницы). За день до этого мне писал В. В. Шверубович, навещавший отца в больнице: «Читает Ваш том Ахматовой с упоением и “Войну и мир”».

{344} Когда Василий Иванович вернулся в Москву, оказалось, что он уже несколько новых стихотворений из цикла «Ива» знает наизусть, запомнил их с легкостью. С тех пор он стал читать стихи Ахматовой иногда на бис в своих больших концертах и очень часто, наряду с Блоком, Маяковским, Пастернаком, — дома, в гостях, в актерском фойе Художественного театра, в студенческих аудиториях.

Читал он чаще всего: «Дай мне долгие годы недуга…», «Смуглый отрок бродил по аллеям…», «Вновь Исакий в облаченьи…», «Когда в тоске самоубийства…», «Для того ль тебя носила я когда-то на руках…», «Лотову жену», а из более поздних стихов — «Данте», «Клеопатру», «Мне ни к чему одические рати…». «Лотова жена» была одним из его самых любимых стихотворений, я бы даже сказал — среди самых любимых произведений русской поэзии вообще.

Потом, в военные годы, Качалов включил в свой концертный репертуар несколько стихотворений из цикла «Ветер войны».

Особенно он любил «Мужество», и звучали у него эти стихи каким-то отдаленным колокольным звоном, удивительно широко и мерно. Весной 1942 года, когда он жил в Тбилиси, я как-то получил с оказией в Саратов последнюю его фотографию с надписью и со следующими строками на обороте:

«На случай, — вдруг Вам почему-либо не попало на глаза ахматовское стихотворение, напечатанное в “Правде”, кажется, в марте, — прилагаю».

В других письмах Василий Иванович спрашивал, не знаю ли я еще каких-нибудь новых ахматовских стихов, и я кое-что ему посылал из полученного мною из Ташкента через Е. С. Булгакову. Это и были стихи, позднее вошедшие в цикл «Ветер войны» («Щели в саду вырыты…», «С грозных площадей Ленинграда…» и др.).

Чем глубже Василий Иванович погружался в ее стихи, включая их в свою работу, тем большую он ощущал в них внутреннюю необходимость и тем более его волновала судьба их автора. О каждой нашей встрече с Анной Андреевной я должен был ему подробно рассказывать, описывать, как она живет, как выглядит, кто и что ее окружает. Вот несколько записей из моего дневника тех лет:

{345} *12 октября 1940 года*. «Был у В. И. Он опять увлечен Ахматовой, Много читал ее стихов».

*5 марта 1946 года*. «В воскресенье — у В. И. в больнице. Очень похудел, очень мрачен… Много и подробно о смерти И. М. Москвина… Не расстается с книгой Ахматовой. Пушкин на столе».

*23 февраля 1947 года*. «Приехал из Ленинграда. В. И. расспрашивал подробно об Ахматовой. Все время о ней думает».

Последняя запись связана с тем кошмаром, который обрушился на наши головы в августе 1946 года в виде знаменитого доклада Жданова и постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград». Это была беспримерная по жестокости и цинизму гражданская казнь, постигшая по какому-то трудно объяснимому указанию именно Ахматову и Зощенко, — конечно, в назидание и устрашение всей «художественной интеллигенции». Василий Иванович переживал этот погром почти физически-болезненно, впадал по временам в беспросветный мрак и даже избегал разговоров на эти темы. Почти так же остро реагировали на события О. Л. Книппер-Чехова, Н. Н. Литовцева, Л. М. Коренева, Б. Н. Ливанов, вся лучшая молодежь МХАТа.

Ольга Леонардовна писала мне из Крыма в конце сентября 1946 года:

«Чувствую Ваше настроение в связи с “событиями” — ох, сколько поговорить надо!.. Воображаю, что творится в театре! Последуют ли новые измышления? Куда направлены умы? Читаю газеты…»

За некоторыми исключениями «события» мало затронули так называемое «среднее поколение» актеров и режиссеров. А вот наши студийцы — те с ужасом и недоумением спрашивали: что же это такое?! Ведь совсем недавно они принимали Ахматову, вслед за Пастернаком, у себя в Школе-студии, готовились к этому как к празднику, волнуясь, читали ей ее старые стихи и с восхищением слушали из ее уст новые, спорили о том, что же это — «классика» или «современная лирика»…

Тогда еще не было возможности объяснить им происходящее эксцессами «культа личности», до этого было еще очень далеко.

На этом чтении в Школе-студии, устроенном мной и В. А. Вербицким, Ольга Леонардовна присутствовала. {346} Помню, как она подошла к Ахматовой, чтобы не то познакомиться, не то возобновить старое знакомство, а главное, конечно, — сказать спасибо за только что услышанные дивные стихи. И тут же как-то очень попросту, совсем не «светски», вероятно, именно от искренней своей взволнованности, потащила ее чай пить в соседнюю комнату: «Говорят, там пирожными угощают, пойдемте». Но контакта почему-то не получилось. Анна Андреевна ответила холодновато-вежливым: «Благодарствуйте», и никакого дальнейшего общения, кажется, не последовало.

Василий Иванович, конечно, заранее был мной извещен о приглашении Ахматовой в Школу-студию, очень мечтал об этом дне, но заболел и прийти не смог.

Их единственная встреча при мне произошла весной 1946 года.

Эта первая послевоенная весна стала весной ахматовских триумфов в Москве. Один за другим с огромным успехом проходили вечера встреч группы приехавших из Ленинграда поэтов с московскими поэтами. В конце первого отделения обычно выступала Ахматова, в начале второго — Пастернак. На эстраде они сидели рядом.

Мы с Вадимом Шверубовичем попали на самый парадный, первый вечер — в Колонном зале Дома Союзов. Какое же это было торжество, какой незабываемый светлый праздник русской поэзии! Сколько здесь собралось в этот вечер военной и студенческой молодежи, какие славные мелькали лица, как забиты были все входы в зал, как ломились хоры и ложи от наплыва этой толпы юношей и девушек с горящими глазами, с пылающими щеками. Каким единством дышал этот зал, хором подсказывая Пастернаку то и дело забываемые им от волнения слова, вымаливая у Ахматовой еще, еще и еще стихи военных лет, стихи о Ленинграде, стихи о любви. Она и здесь, в парадном Колонном зале, читала негромко, без жестов, чуть-чуть напевно, стоя в своем простом черном платье и белой шали у края эстрады.

Помню, что, когда, вскоре после этого вечера, я шел к Елене Сергеевне Булгаковой в Нащокинский переулок, где должны были встретиться Ахматова и {347} Качалов, я думал, что вот сегодня Анна Андреевна будет, наверно, совсем другая, чем обычно, что вот я наконец увижу ее «на крыльях успеха». Но ничего подобного я не увидел.

Судя по краткой записи у меня в дневнике, поначалу все шло в этот вечер довольно напряженно. Василий Иванович в передней, помогая Анне Андреевне, приехавшей позже, снять пальто, от волнения сказал что-то совсем несуразное, вроде: «Но как вы… возмужали», явно вспоминая Ахматову 1927 года и не находя слова. За круглым столом в булгаковской уютной синей столовой часто возникало молчание. В тот вечер у Елены Сергеевны было мало гостей — еще только Вадим Шверубович с женой и я. Шли какие-то довольно натужные рассказы. Василий Иванович стал вспоминать встречу в Кисловодске, свои тогдашние стихи, что-то даже попытался процитировать. Анна Андреевна если и не подхватила, то, во всяком случае, с улыбкой поддержала эту тему; за столом стало чуть-чуть теплее. По какому-то поводу, тоже в связи с какими-то общими воспоминаниями, кажется, она вдруг сказала Качалову: «Мы ведь с вами канделябры эпохи, не правда ли?» Шутила, одобрительно принимала шутки. Ела, пила вместе с нами. И все-таки оставалась от всех нас отъединенной. Но все тут же изменилось, как только началось чтение стихов. Как будто произошло мгновенное включение тока.

В тот вечер Анна Андреевна подряд, с краткими паузами, как будто даже торопясь сделать все, что решила, и еще прибавляя к этому что-то «по ходу», читала Качалову, и явно именно ему, одну из «Северных элегий» («… Меня как реку / Суровая эпоха повернула…»), весь цикл «Cinque», почти весь Ташкентский цикл, и еще эти странные, до сих пор не до конца мне понятные строфы, которые назывались сначала «Ночные видения», а потом, в измененной и расширенной редакции, — «Путем всея земли», и еще, и еще новые стихи (из старых, по-моему, не было ни одного).

Потом стал читать Василий Иванович — сначала Ахматову (оказалось, что он знает наизусть гораздо больше, чем я думал), затем Блока. Не знаю, может быть, под влиянием только что отзвучавшего и, конечно, поразившего его чтения поэта, {348} но только помню, что читал он в тот вечер вдохновенно: особенно строго в смысле чистоты и нерушимости ритмов и вместе с тем с полной, какой-то бесстрашной душевной раскованностью.

У меня в дневнике после этого вечера краткая запись: «Кажется, они понравились друг другу». Но я что-то не помню ни взаимных благодарностей, ни комплиментов, а помню только сплошной поток стихов, которому, казалось, в тот вечер вообще не будет конца.

Одна из последних его записок домой из больницы, наспех, карандашом: «При случае прошу Нину захватить Ахматову».

Пастернака он долго не понимал и как-то оставался к нему холоден. Но потом полюбил, сразу и очень сильно. Знакомы они были давно, с середины 20‑х годов, встречались изредка у Пильняка, у Вс. Иванова. У Пильняка Василий Иванович однажды присутствовал при бурном споре Есенина с Пастернаком «о том, как писать стихи так, чтобы себя не обижать, себя не терять и в то же время быть понятным»[[48]](#footnote-49), и, кажется, был в этом споре на стороне Есенина. Пастернак казался ему непонятным, хотя уже тогда привлекал его к себе своей личностью, всем своим обликом. Перелом в отношении Качалова к его стихам произошел после выхода в свет сборника «Второе рождение» (1932); особенно он оценил поэму «Волны» и стихотворение «О, знал бы я, что так бывает…». 12 ноября 1934 года он пишет С. М. Зарудному: «Советую заняться Пастернаком. Например, томик “Второе рождение”. Много в нем любопытного». Однако когда через несколько лет Василий Иванович попросил меня принести ему ранние книги стихов Пастернака — «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь», а из более поздних — «Спекторского», он вскоре написал мне из Киева, где МХАТ был на гастролях: «Спасибо и за Пастернака. Вникаю, вчитываюсь, внюхиваюсь, но пока все еще не могу взволноваться, все еще холоден к нему». Но интерес и какое-то смутное влечение к нему у Качалова продолжались. В разговорах, в письмах он часто к нему возвращался: «А что Пастернак?..» «Если не {349} очень лень, пришлите что-нибудь коротенькое Пастернака…» («коротенькое» — обычная качаловская деликатность, чтобы не затруднять переписыванием).

Как ни странно, к настоящему восприятию поэзии Пастернака, к страстному своему увлечению ею, к влюбленности в нее Качалов пришел через его переводы, хотя и с переводами поначалу было сложно. К его «Гамлету» Василий Иванович так и не мог привыкнуть, отдавая ему должное в плане поэтическом, но актерски предпочитая все-таки «своего», то есть свою вольную редакцию старого Кронеберга. (Надо сказать, что еще холоднее он относился к переводу М. Л. Лозинского.) Помню, что он даже сердился на меня за мое «слепое» увлечение пастернаковским переводом «Гамлета» («Лучше прочтите, как это у него про Демона: “Приходил по ночам в синеве ледника от Тамары…”, ведь вы все помните наизусть»). Зато в переводе сонетов Шекспира 66 и 73 и стихотворения «Зима», в переводе лирики Китса, Байрона, Вердена Василий Иванович наслаждался и дорожил каждой строчкой, каждым словом. И безоговорочно принял «Антония и Клеопатру», тут же стал думать о монтажах из этой трагедии для своих концертов, в которых, кстати сказать, сонеты и «Зиму» уже давно читал.

13 апреля 1941 года у меня в дневнике: «Читал нам переводы Пастернака — сонеты Шекспира 66 и 73 (он их вчера читал в Доме ученых), стихи Верлена, Петефи — с явным наслаждением. Некоторые даже по два и по три раза. Понимает, что это не только переводы, но еще и автобиография, и ценит это».

Но окончательно пленился он Пастернаком, буквально «заобожал» его (это его слово), когда услышал «Антония и Клеопатру» и стихи из последнего тогда сборника «На ранних поездах» в авторском чтении. Было это 18 января 1944 года, в Художественном театре, после спектакля. Помнится, что тогда в Пастернака влюбились все, кто присутствовал на этом чтении, — Ольга Леонардовна, Хмелев, Тарасова, Сахновский, не говоря о Ливанове, который уже давно был его горячим поклонником. На другой день Василий Иванович играл «Воскресение». После первого акта я, как всегда, зашел к {350} нему за кулисы, и он тут же набросился на меня с разговорами о вчерашнем. О Пастернаке он говорил с нежностью: «Верблюд, лошадь, может быть, даже осел — в нижней части лица». И это ему понравилось, все понравилось.

24 января 1944 года у меня было записано в дневнике: «Вечер В. И. в ЦДРИ. “Гамлет” и “Кошмар”, на бис — “Клейкие листочки”. Сам Гамлет вышел много хуже прежнего, как-то утонул в монтажных изображениях других действующих лиц. Зато “Кошмар” — кажется, как никогда глубоко и захватывающе, с таким живым самочувствием озноба, бреда, беспредельной тоски! В неуютной холодной артистической у Василия Ивановича. — Пастернак, С. С. Прокофьев, Ливановы, Марецкая. Пастернак — взволнованный». Я потом еще не раз видел его на качаловских вечерах и спектаклях.

Качалов выучил наизусть несколько стихотворений из цикла «Стихи о войне». И эти и многие другие стихи Пастернака, в особенности о русской природе — о «чародействе и диве» внезапной весны, о «торжественном затишье» зимнего леса, где «все обледенело с размаху в папахе до самых бровей», о дроздах «в неубранном бору», которые «живут, как жить должны артисты», — волновали его глубоко и до конца остались в числе самых любимых.

Лесной дорогою деревья
Заигрывают с пристяжной… —

читал он, улыбаясь, и чуть-чуть даже изображал жестом это «заигрыванье», и тут же прерывал себя: «Нет, как замечательно!..» — и еще раз повторял эти строчки.

Василию Ивановичу страшно нравилось, как Пастернак читает свои стихи. Да это и не могло не нравиться. В его чтении не было ничего эстрадного, но какой-то особый творческий акт — всегда был. Он мог начать сидя за столом, потом встать и какое-то время расхаживать по комнате (или по концертной эстраде, ему это было все равно), потом снова сесть и так и кончить сидя. Стихи у него не лились, а как будто при нас заново рождались, и он их тут же как будто взваливал на себя и нес, то и дело подхватывая и подправляя свою ношу каким-то ритмическим усилием, придыханьем, движением {351} плеч и шеи. И вот что поразительно: при этой физической ощутимости ритма, в этом непрерывном гудении с придыханьями, в которое стихи неизменно облекались его глуховатым голосом, — в его чтении не было монотонности. Все переходы, перепады, повторы, нагнетания были внутренне разными, — как будто по-разному мгновенно заряжались на ходу ритмические моторы. Когда он читал, мне невольно вспоминалось одно из ахматовских определений его поэзии: «… бьет прибоем». Но в стихотворении Ахматовой тут же, в начале следующей строки: «И вдруг затихнет…» Вот именно. И так всегда. Это его «затихание», постепенное сведение мелодики стиха почти к бормотанию, к елеслышимости последнего слова особенно удивляло, когда он читал что-нибудь драматически-напряженное, сюжетное, ну, например, главу «Морской мятеж» из поэмы «1905 год» (у нас в Школе-студии в марте 1944 г.). Но эта доверчивость к слушающим, эта верность себе в целомудренном отказе от малейшего подобия эффектной «концовки» казались вообще чем-то неотъемлемым от Пастернака и еще сильнее к нему притягивали.

«Читаю и перечитываю с умилением и благодарностью Ваши стихи, и старые и новые. Спасибо Вам!» — писал Василий Иванович Пастернаку в 1948 году, получив от него тетрадку с последними стихотворениями. Тетрадка эта («Стихи из романа») была передана ему в больницу.

На первой странице было написано:

«Дорогому Василию Ивановичу Качалову, захватывающее искусство которого благодетельно воспитало меня и великое имя которого будет всегда значить для меня так бесконечно много, — с пожеланием скорейшего и полного выздоровления.

*Б. Пастернак*

28 апреля 1948 г. Москва».

А на последней странице приписка: «Дорогой Василий Иванович! Поправляйтесь поскорее! Мне так хочется повидать Вас. Как был бы я счастлив почитать Вам, Ольге Леонардовне, Виталию Яковлевичу и еще кому-нибудь, кого Вы сами назовете, своего “Доктора Живаго”, мой роман».

{352} А в то же время у Качалова шла безостановочная работа над классикой — над поэмами и драматургией Пушкина, над лермонтовским «Демоном», над стихотворениями Некрасова «Рыцарь на час», «Надрывается сердце от муки». В одном из концертов в Доме актера он возобновил с О. Л. Книппер-Чеховой сцену из первого акта «Иванова» — думал, что просто «подыграет», поможет Ольге Леонардовне сыграть Сарру, и вдруг заволновался давно покинутым образом Иванова, что-то новое и неожиданное нашел в нем для себя.

Он много выступал в это время по радио: в 1944 году возобновил сцены из «Горя от ума», из «Где тонко, там и рвется» — с А. И. Степановой, читал текст от автора в чеховской «Каштанке»; в 1945‑м шла интенсивная работа над радиокомпозицией глав «Дон-Кихота» (режиссеры О. И. Пыжова и Б. В. Бибиков, музыка Д. Б. Кабалевского), которая имела большой резонанс; 1947 год был преимущественно чеховским, — он читал по радио повесть «В овраге» и рассказы «Студент», «На святках», «В ссылке». Тогда же Василий Иванович приготовил с Тарасовой и Массальским для радио отрывок из «Русских женщин» Некрасова.

А несколько раньше, в 1946 году, он участвовал в концертной постановке комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона (режиссер В. Г. Комиссаржевский) в Колонном зале Дома Союзов. Чуть ли не все московские театры и студии наперебой приглашали его на встречи с актерами, и Василий Иванович старался не отказывать, если только позволяло здоровье, да и сам получал удовольствие от того, что «еще в силах, оказывается», как он говорил.

В последние три-четыре года Василий Иванович часто встречался со студийной молодежью. Многие из своих законченных и даже еще не законченных новых работ он проверял во время этих встреч, которые его по-настоящему интересовали и радовали. Он бывал и в Государственном институте театрального искусства, и в Училище имени Щукина, и, конечно, в Школе-студии МХАТ, где его ждали с особенным нетерпением.

Молодежь принимала его бурно, восторженно, слушала затаив дыхание, ценила и его щедрость, и {353} доверчивость, с которой он раскрывал перед ней свое заветное, и его искренний интерес к театральной школе. Ему явно хотелось познакомиться с каждым поближе и понять, чем он живет, чем дышит, готовясь стать актером. Его интересовали не только занятия по «мастерству», но и капустники, и просто вечеринки, и круг чтения, и ежедневный быт, и товарищеские отношения на курсе. Отдельные номера из капустников он заставлял студийцев сыграть ему тут же, с места в карьер, без всякой подготовки, а потом дома с удовольствием вспоминал это и хвалил за хороший юмор, за смелость и остроту пародий. На экзамены по «мастерству» он приезжал в Школу-студию, специально освобождая для этого вечер. И смотрел не снисходительно. Многое ему по-настоящему нравилось в первых сценических опытах Давыдова, Калининой, Фрид, Трошина и других наших первых выпускников. Помню, на одном из экзаменационных вечеров он сидел в антракте рядом с Москвиным. Оба взволнованные, оживленные проверяли друг у друга свои впечатления, сравнивали с прошлым: «… молодая Рощина-Инсарова… что-то от молодого Шаляпина… Но есть и робость излишняя…» — долетали до меня обрывки их разговора.

30 апреля 1947 года у меня в дневнике записано: «Вчера и сегодня — государственный экзамен в Школе-студии по истории русского театра и истории МХАТ. Принимали Б. Н. Асеев и я. Большая комиссия, В. И. — председатель. Отвечали очень хорошо, все получили пятерки, кроме Печникова, который плохо ответил Асееву и которого я, в довершение, сбил, вместо того чтобы помочь: спросил о Захаре Бардине, забыв, что он отвечает самому Качалову. Благодаря В. И. ему поставили 4, он очень за него заступался».

С одним из наших тогдашних студийцев связано последнее письмо, которое я получил от Качалова. Оно послано из Барвихи 27 марта 1947 года:

«Вот — во-первых, передайте Владлену прилагаемое мое рекомендательное письмо Н. О. Волконскому. Может, Волконский и посодействует[[49]](#footnote-50).

{354} Ну а затем примите мой сердечнейший привет. Самочувствие мое как будто улучшается, и настроение иногда бывает не такое уж безнадежно-тоскливое. И мысль о близком конце не так упорно и настойчиво стоит передо мной. Иногда могу относиться к мысли о смерти почти без грусти, вроде как наплевательски. Но в общем, конечно, сознаю, что на продолжительную отсрочку надеяться уже нельзя, что “долголетний Фирс уже в починку не годится, — ему пора к праотцам”. А пока крепко Вас обнимаю.

*Ваш Качалов*».

В конце октября, при очередном врачебном обследовании, рентген показал подозрительное затемнение в легком. Все выступления Василия Ивановича были, конечно, тут же отменены, несмотря на его протесты. 2 ноября его отвезли в Кремлевскую больницу. Вскоре по Москве распространился слух, что врачи нашли у него рак легкого. Не верилось. Но это была правда. Попытаюсь рассказать хоть кое-что о последних месяцах его жизни с помощью записей из дневника.

*11 декабря 1947 года*. «В больнице. И у Вадима и у меня впечатление, что В. И. знает, что с ним, или, во всяком случае, подозревает.

Интерес ко всему, живо на все реагирует. Бледный. Очень худые руки в запястьях, непривычно».

*22 января 1948 года*. «С Ниной Николаевной — у В. И. в больнице. Бледнее, чем в прошлый раз. Сначала лежал, то есть продолжал лежать. Так как я пришел прямо из студии — разговор о студийных делах. О музыке (он слушал вчера Рахманинова по радио). Прочел ему Блока: “Медлительной чредой нисходит день осенний…” — он это забыл, очень понравилось, оживился, попросил еще раз прочитать и тут же записать для него. О Барвихе: куда больше хочется, в Барвиху или домой? — “Все равно”. Н. Н. вышла, и он сказал (приблизительно): “Не знаю, может быть, это нервное заболевание или душевное, но у меня ощущение, что мне на этот раз не выкрутиться. Никакого улучшения не чувствую, ни кашель не меньше — а иногда даже бывают {355} сильнее приступы, чем были, — ни дышать не легче. Это неизлечимая болезнь, — может быть, и не рак, но вернее всего, что рак. И у врачей никакого энтузиазма”. Я стал возражать, стараясь быть осторожным, без напора. Но тут скоро вошла Н. Н. Может быть, надо было возражать активнее или остаться после ухода Н. Н. еще раз одному с ним. Не знаю, что лучше.

Спросил, нравятся ли мне стихи Бунина о Чехове и еще одно, про старика, жующего грушу (“Глазки, как коринки…”). Прочитал, взяв томик Пушкина, но почти наизусть, “Долго ль мне гулять на свете” — с удовольствием, громко, сильно. Мы с Н. Н. рассказывали ему о работе над “Сценой у фонтана” в студии. И это и вообще рассказы о студии слушал с интересом».

*15 февраля*. «Очень тревожно состояние В. И. Сегодня там были Н. Н. и Вадим. Он их поразил какой-то кротостью (Н. Н. говорит: “Душа разрывается…”). Аппетита нет, температура 37,2 — при них; говорит, что позже повышается. Читал им Блока».

*22 февраля*. «Был у В. И. в больнице. Накануне был консилиум с проф. Диллоном. В. И. сам рассказывал о консилиуме, изображая Диллона и всю “психотерапию”. Голос крепкий. Читал кусочки из рассказа Н. Атарова “Начальник малых рек” — с большим удовольствием: играл всех персонажей, “подавал” юмор. Слушал с большим интересом про мою поездку в Ленинград (хотелось его развлечь), расспрашивал подробно об Ахматовой, о музыкантах, что я слышал нового. Просидели с Агапитовой 2 1/2 часа, я говорил, что пора, но он все не отпускал. На какие-то наши рассказы улыбался, смеялся».

*26 февраля*. «У В. И. в больнице, с Н. Н. Впечатление тяжелое. Очень жалуется на слабость, которая у него бывает по временам; тогда “чувствует сердце”. Читал нам Межирова, которого очень хвалит за свежесть: о ливне и два стихотворения о “новорожденном”. Потом вдруг начал Блока — “Открыл окно: какая хмурая…”, как-то вяло. О себе рассказывает охотно, но грустно: “Все разрушается…” Почти все время лежал».

*12 марта*. «Ездил в Барвиху, в 2.40 из Москвы и обратно в 6 часов. В. И. был доволен, раза три {356} сказал, что рад, что я приехал. Немного порозовел от солнца. Очень жаловался на слабость, приступами по несколько часов, которая его пугает. При мне его вывезли в кресле-каталке на большой балкон. Как будто ослабел голос, заметил это, когда он читал Блока, два грустных стихотворения. Хвалил повесть Еремина в “Октябре”. С интересом слушал о студии, расспрашивал о сокращениях в труппе. Был очень ласков».

*17 марта*. «В Барвихе. Первый раз — впечатление отдыхающего В. И., а не тяжелобольного. Гораздо крепче и бодрее. Его перевели во второй этаж. Уже не возят в кресле на балкон, а ходит сам, в шубе, через длинный коридор. Температура несколько дней не выше 36,9. Хорошие, ясные глаза. Рассказал, как надо читать “Памятник” Пушкина (“вдруг понял”), — совсем просто, почти с улыбкой (“Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа”). То есть лирика, а не патетика. Тогда естественно, без обычного резкого перелома, прозвучит последняя строфа:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
 И не оспоривай глупца.

Прочитал, ни разу не сбившись, ахматовское “Дай мне горькие годы недуга…”. Потом опять Пушкин — “Напрасно я бегу к сионским высотам…”, с таким наслаждением, особенно “оленя бег пахучий”, по-качаловски чувственно. Много говорили о студии, рассказывал ему об экзаменах. Вдруг очень серьезно, вдумчиво: “Жалко мне теперешнюю актерскую молодежь”. И — на мой недоуменный взгляд — стал вспоминать некоторых молодых актрис МХТ, как они хорошо, весело жили и работали, сколько радости получили от театра, хоть и не так уж были талантливы.

Читает “Лунный камень” Коллинза: “интересно, но куда же слабее Диккенса, и в юморе, и в сентиментальности даже”.

Как о чем-то важном рассказал о синице, которая к нему прилетала в ту, прежнюю комнату, клевать простоквашу на подоконнике.

Ни слова о смерти. И все крепкое: голос, поворот {357} чуть откинутой головы, как сидит в своем кресле, как стоит, ходит. За окном солнце на снегу и в верхушках сосен, — все время туда смотрит».

*20 марта*. «Звонок Агапитовой: В. И. опять хуже, опять слабость, подскок сахара; может быть, и слабость от этого. Две ночи не спал от кашля. Настроение хуже».

*21 марта*. «Барвиха. Три дня делали инъекции инсулина. Температура не выше 37. Вид ничего, сравнительно посвежевший. Вообще впечатление близко к прошлому разу. У Н. Н. был “козырь” — хорошая статья о нем Олега Фрелиха, за которой специально заезжали к нам, потому что я ее забыл дома. В. И. прослушал и сказал: “Хороший некролог”. Не сразу нашлись, что ответить».

*28 марта*. «Третьего дня ездил с д‑ром Иверовым в Барвиху. У В. И. сахар — 306; но общее впечатление опять неплохое. В ответ на мою обычную фразу “все про вас спрашивают”: “Скажите, что еще цепляюсь за жизнь, не за творческую, конечно, а вообще за жизнь”».

*3 апреля*. «Вчера был в Барвихе. У В. И. резкое снижение сахара; температура до 37,3. Читал Блока: “Болотные чертенята” и “Попик”».

*24 апреля*. «Звонила Нина Николаевна: В. И. просит стихов Пастернака».

*26 апреля*. «По телефону с Ниной Николаевной и Вадимом. В. И. чувствует себя лучше, сахара гораздо меньше, вес стабилизировался на 70. Гуляет, но теперь меньше, из-за холода. Набросился на стихи и тут же стал их читать. “На страстной” читал наизусть».

*15 мая*. «В четвертом часу поехал в Барвиху с С. И. Баклановой. Вид и бодрость радуют. Даже на лодке катался по барвихинскому пруду, какой-то танкист его катает. Читал наизусть Пастернака — “Рождественскую звезду” — и все только боялся, что я стану подсказывать текст в паузах. Потом прочитал “Чудо” и очень верно сказал о смысле этих стихов: нельзя жить зря, впустую, — отсюда у Пастернака образ “недаровитой” смоковницы. Пошли к Ольге Леонардовне. Шутил, очень ласково поддразнивал ее, спорили о Маяковском. Она еще слаба и трудно дышит. В. И. зачитывает ее стихами».

{358} О «Рождественской звезде» Василий Иванович говорил, что это так же прекрасно, так же высоко, как Рембрандт, только еще гораздо ближе ему. Это стихотворение стало, в сущности, его последней творческой работой. Он полюбил в нем каждую строчку, дорожил каждым словом, каждым изгибом ритма и все в нем делал своим. Вот почему необходимо привести его здесь целиком, в его память:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.

Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей плошки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
{359} И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

За ними везли на верблюдах дары,
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы,

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры…
… Все злей и свирепей дул ветер из степи…
… Все яблоки, все золотые шары.

Часть пруда скрывали верхушки ольхи,
Но часть было видно отлично отсюда
Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи.
Как шли вдоль запруды ослы и верблюды,
Могли хорошо разглядеть пастухи.
— Пойдемте со всеми, поклонимся чуду, —
Сказали они, запахнув кожухи.

От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листами слюды
Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.

Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды.
Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
{360} — А кто вы такие? — спросила Мария.
— Мы племя пастушье и неба послы,
Пришли вознести вам обоим хвалы.
— Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстье скалы.

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на Деву,
Как гостья, смотрела звезда Рождества.

*3 июня*. «Поездом в Барвиху. Духота в вагоне, поезд опоздал, бегом туда и обратно. В. И. совсем хороший. Читал Маяковского — свою композицию фрагментов из “Хорошо!” и отдельно последнюю главу — очень крепко, озорно, молодо.

Ольга Леонардовна спутала, решила, что я приеду завтра, и ушла гулять. Искали ее в парке. В. И. на ходу (!) читал Пастернака. С ужасом и отвращением говорил о своей передаче по радио (запись сцены из “Ричарда III”).

О фильме “Ты мое счастье”, который он на днях видел в Барвихе, — с аппетитом.

Вечером в тот же день его перевезли на Николину гору. Ему не хотелось, говорят, уезжать».

*7 июня*. «На Николиной горе. В. И. уже привык к даче. Читал много стихов Пастернака».

Все лето Василий Иванович прожил у себя на {361} Николиной горе. Состояние его ухудшалось, просветы становились все реже. Об одном из них написала в своих воспоминаниях Ольга Леонардовна, которая проводила лето на качаловской даче: «Как-то вечером, после ужина, сидела я над пасьянсом, рядом сидела наша медсестра; вдруг вошел Василий Иванович, уже удалившийся было к себе в комнату, и громко обратился к нам: “Товарищи, я вас прошу прослушать… хочется попробовать, как голос звучит”. И полным звуком, с большим темпераментом прочел из “Воскресения” Толстого весь огромный кусок о Катюше; голос звучал сильно и красиво во всех регистрах; читал он увлекательно, с самыми тонкими нюансами, казалось, никогда он так не читал, с полной отдачей себя. Это было какое-то чудо неповторимое…»

В последний раз мы виделись в конце августа. Наступили холодные вечера, но Василий Иванович часто надевал пальто и берет, брал палку и выходил в сад. За ним следом по дорожкам неотступно шел белый пуделек Люк, его любимец, «утешение», «адъютант», как он его называл.

Подолгу, иногда уже в темноте, сидел в кресле на террасе, один.

Вскоре его снова перевезли в Барвиху, оттуда — в Кремлевскую больницу. В один из последних дней, заговорив о смерти с пришедшими к нему женой и сыном, он им сказал: «Страха у меня нет, но и любопытства тоже нет».

Утром 30 сентября его не стало. Среди немногих вещей, которые он взял с собой в больницу, в ящике стола лежала пастернаковская тетрадка с его любимыми стихами.

# **{****363}** III

## **{****364}** О Михаиле Афанасьевиче Булгакове

Когда теперь мои молодые друзья, только что прочитав «Мастера и Маргариту» и «Белую гвардию», «Кабалу святош» и «Дни Трубиных», начинают расспрашивать меня, каким был Булгаков «в жизни», каким я его знал, каким запомнил, — я всегда ловлю себя на том, что у меня безнадежно не получается даже цельности внешнего портрета. Портрет расплывается, как только попытаешься слить воедино какие-то особенности его внешности — лица, рук, фигуры, походки, манеры. Боишься «литературности». Вот и приходится ограничиваться тем, что сразу подсказывает память, то есть какими-то отдельностями и штрихами, не сведенными воедино. Тогда начать можно, кажется, с чего угодно: хотя бы с того, каким крепким, не безразличным, всегда что-то значащим было его рукопожатие. И тогда сразу вспомнится его пристальный, ясный, прямо тебе в глаза проникающий взгляд, подвижность плотной, спортивной фигуры, острый угол всегда чуть приподнятого правого плеча, чуть откинутая назад голова… Но тут же возникают какие-то уточнения: ясный взгляд? — да, но эти серо-голубые глаза были с каким-то стальным оттенком; стремительный, легкий? — да, но я видел его иногда и тяжелым, погасшим, бесконечно усталым.

Однако стоит заговорить о его внутреннем мире, о его нравственной сущности, — тут уже можно обойтись без поправок. Какой был Булгаков человек? На это можно ответить сразу. Бесстрашный — всегда и во всем. Ранимый, но сильный. Доверчивый, но не прощающий никакого обмана, никакого предательства. Воплощенная совесть. Неподкупная честь. Все остальное в нем, даже и очень значительное — уже вторично, зависимо от этого, главного, привлекавшего к себе, как магнит. Что же касается его таланта — таланта его ума и души, а не только художественного мастерства, — ну, об этом, разумеется, разговор должен быть особый, и кратким он {365} быть не может. В воспоминаниях его, вероятно, можно разве только коснуться.

Лет двадцать пять назад я попытался написать воспоминания о нем, по просьбе его жены, Елены Сергеевны Булгаковой, и, так как она их одобрила, я потом много раз читал их на вечерах, посвященных его памяти, — тоже почти всегда по ее инициативе. Кое‑что я добавлял к уже написанному во время этих чтений, на ходу, отрываясь от рукописи. Что-то припомнилось мне при перечитывании моих дневников тех лет. Что-то потребовало уточнения еще раньше, когда Елена Сергеевна прочитала мне отрывки из своего дневника, имевшие то или иное отношение ко мне. Вот почему я решаюсь опубликовать теперь эти воспоминания в несколько расширенном виде.

Когда я впервые увидел Михаила Афанасьевича Булгакова, мы были очень далеки друг от друга: было это 7 октября 1926 года, на втором представлении «Дней Турбиных». В сером костюме, особенно выделявшем его среди актерских костюмов и гримов, без улыбки, как-то чуть боком, он стоял на сцене в окружении влюбленно смотревших на него молодых актеров, угловато кланяясь то им, то бешено аплодировавшему залу. А я стоял, стиснутый толпой, в боковом проходе верхнего яруса, как и все кругом, ошеломленный этим спектаклем, который с первой минуты захватил меня целиком. Последний акт не заслонил впечатления от предшествующего. Мне все еще виделась белая лестница киевской Александровской гимназии с мечущимися по ней юнкерами и гимназистами. Вставало за окном багровое зарево, самоубийственной решимостью горели черные глаза Хмелева — Алексея. Николка — Кудрявцев с криком «Этого быть не может! Алеша, поднимись!» подхватывал его беспомощно катившееся по ступеням, уже мертвое тело и, хромая, бежал от стрелявших ему вслед по ногам петлюровцев. Мне все еще слышался тихий, неотступный, все один и тот же вопрос Елены — Соколовой: «Где Алексей?» — когда в турбинский дом принесли раненого Николку.

После этой сцены был антракт; в зале зажегся свет, капельдинеры отворили двери в фойе. Но ни один человек, буквально ни один, не вышел из {366} зала, — так и остались все на своих местах, молчали или разговаривали вполголоса.

Для меня это было время первой влюбленности в Художественный театр. «Царь Федор Иоаннович» с Москвиным, «Дядя Ваня» со Станиславским — Астровым, чуть позже Качалов — Карено («У врат царства» Гамсуна) — все это стало для меня близким и несравненным. «Дни Трубиных» Булгакова впервые открыли мне всю значительность, всю силу обаяния современной пьесы в любимом театре.

Мне было пятнадцать лет. Кажется, меньше всего я был тогда способен разбираться в социальных проблемах пьесы. Задумываться над этим я стал гораздо позднее. А тогда, в тот незабываемый вечер, я был просто захвачен врасплох. Я и не заметил, как перестал быть зрителем, как меня затянуло в какой-то совершенно новый для меня мир — в тревожную, зыбкую и, конечно, уже заранее обреченную жизнь турбинского дома, за стенами которого бушуют метели грозного 18‑го года. Течение жизни в этой уютной турбинской столовой с горящим камином и кремовыми шторами, где то и дело гаснет свет в люстре и слышатся отдаленные орудийные залпы за окнами, было волнующе ощутимым, очевидно, в силу своей подспудной глубины и взрывчатой напряженности. Это течение жизни волновало тем более остро, что даже под знаком обреченности оно все еще оставалось таким бурным, многоцветным и разноголосым. Оно еще допускало, оно еще вмещало в себе и бездумное мальчишеское молодечество Николки — Кудрявцева с его гитарой и «кухаркиными песнями», и какое-то особенное изящество «золотой» Елены — Соколовой, и смешную хрипатую растерянность Яншина — Лариосика, «кузена из Житомира», которого невозможно было с первой же минуты не полюбить так же, как его полюбили в семье Турбиных, и даже пьяное отчаяние Мышлаевского — Добронравова, — пока все это не покрывалось траурным флером трагического провидения Алексея Турбина — Хмелева. О том, что поразило, что потрясло меня в дальнейших, кульминационных сценах спектакля, я уже сказал. С тех пор «Дни Турбиных» навсегда остались для меня одним из самых сильных — не впечатлений даже, а переживаний моих в театре.

{367} Позднее, когда я уже работал в МХАТе, я узнал, что у Булгакова было двойное право на премьере «Турбиных» выходить кланяться вместе с исполнителями и ставившим пьесу И. Я. Судаковым (выпускал спектакль в качестве его художественного руководителя К. С. Станиславский, но его в тот вечер в театре не было): Булгаков был не только автором пьесы, но по существу и режиссером, душой всего спектакля, негласным и повседневным вдохновителем его захватывающей правды. Не потому ли его всегда так обожали все «турбинцы»? Ведь успех этого спектакля на долгие годы вперед определил судьбу нового, молодого поколения актеров МХАТ.

Второй раз я увидел Булгакова тоже на сцене, но уже девять лет спустя и совсем в другом качестве. На одной из генеральных репетиций «Пиквикского клуба» К. С. Станиславский принимал первую самостоятельную режиссерскую работу В. Я. Станицына. Мне повезло, я сидел совсем близко от Константина Сергеевича, слышал и потом записал кое-что из того, что он говорил шепотом режиссеру.

Началась сцена «В суде». «Президент» суда, в тяжелом седом парике, с багровым толстым носом и злющими глазками, расставив локти, приступил к допросу. «Президент» этот, как известно, почему-то яростно ненавидит всех животных на свете и потому не выносит никаких метафор из животного мира, а тут ими, как на грех, так и прыщет судейское красноречие. Знаменитая реплика: «Да бросьте вы зверей, или я лишу вас слова!» — прозвучала с такой неподдельной яростью, что захохотал весь зал, а громче всех Станиславский. «Кто это?» — быстро прошептал он Станицыну, не узнавая актера. «Булгаков». — «Какой Булгаков?» — «Да наш, наш Булгаков, писатель, автор “Турбиных”». — «Не может быть». — «Да Булгаков же, Константин Сергеевич, ей-богу!» — «Но ведь он же талантливый…» — и опять захохотал на что-то громко и заразительно, как умел хохотать на спектакле только Станиславский.

Для Константина Сергеевича появление Булгакова на сцене в «Пиквикском клубе» было неожиданностью, а между тем ведь это он первый, и давно уже, увидел в Булгакове не только драматурга, но {368} и многообещающего режиссера и потенциального актера. Вот его письмо от 4 сентября 1930 года из Баденвейлера по поводу вступления Булгакова в Художественный театр в качестве режиссера-ассистента:

«Дорогой и милый Михаил Афанасьевич! Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр. Мне пришлось поработать с Вами лишь на нескольких репетициях “Турбиных”, и я тогда почувствовал в Вас режиссера (а может быть и артиста?!).

Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой!

От всей души приветствую Вас, искренне верю в успех и очень бы хотел поскорее поработать вместе с Вами».

Я уже больше года работал в Литературной части театра и, следовательно, был причастен к составлению его репертуара. Я не мог не думать о Булгакове, о том, как побудить его написать для МХАТ новую пьесу, мечтал об этом во сне и наяву. Меня страшно интересовала и старая его пьеса — «Бег», которая несколько лет тому назад репетировалась в блестящем составе исполнителей (Хмелев, Андровская, Станицын, Тарасова, Ершов, Прудкин), а потом репетиции прекратились. Тем не менее «Бег» никогда не исчезал окончательно из поля зрения театра, о нем продолжали с восхищением вспоминать, пытались даже включить его в план сезона, и снова приходилось от этого отказываться — откладывать до более благоприятного времени. А я знал эту пьесу только понаслышке. Вот я и решился как-то подойти к Михаилу Афанасьевичу в «чайном фойе», где он иногда любил посидеть за столиком и где его тут же со всех сторон буквально облепляла актерская молодежь, так и смотревшая ему в рот, когда он что-нибудь рассказывал. Я попросил у него «Бег» — почитать. Он сказал, что это вполне возможно, что даст с удовольствием, но только если я приду к нему домой и у него прочитаю пьесу. Потом оказалось, что ему тоже хотелось познакомиться, что он ко мне приглядывался.

В назначенный вечер я пришел к нему на улицу Фурманова (б. Нащокинский переулок). Он сам открыл мне дверь, против которой на стене прихожей {369} висел плакат с бутылкой, накрест перечеркнутой красным штрихом и изречением: «Водка — враг, сберкасса — друг». Меня тут же сразу обласкала его жена Елена Сергеевна. Мне очень понравилась вся обстановка маленькой квартиры: старинная мебель, уютные настольные лампы, раскрытый рояль с «Фаустом» на пюпитре, цветы.

В кабинете было множество книг, впрочем, как и в коридоре, столовой — везде. Меня поразило обилие всевозможных толковых и фразеологических словарей на нескольких иностранных языках, справочников, кулинарных книг, гороскопов, толкователей снов — сонников, разных альманахов и путеводителей по городам и странам.

Много было книг не только классиков, но и писателей как бы второго ряда — Вельтмана, Полевого, Нарежного — их редко встретишь в писательских библиотеках. А вот сугубо научных книг было крайне мало (это все я рассмотрел уже потом).

Михаил Афанасьевич усадил меня в своем кабинете, положил на стол папиросы, придвинул лампу, принес стакан чаю и оставил наедине с пьесой. В квартире было тихо, только к концу моего чтения раздалось подряд несколько звонков в дверь и послышались голоса.

Когда я вышел в столовую, там оказалось уже довольно большое общество: художники В. В. Дмитриев и П. В. Вильямс с женой-актрисой, Женя Шиловский — сын Елены Сергеевны, О. С. Бокшанская — ее старшая сестра, секретарь дирекции МХАТ. Начался ужин, и все как-то сразу оказались втянутыми в интересный, живой, очень веселый разговор. Мне все хотелось свернуть его на «Бег», и уже какие-то весьма честолюбивые «завлитские» мечты шевелились у меня в голове, уже мерещилось, что вот именно мне-то и суждено вернуть эту «пьесу в восьми снах» в репетиционное фойе МХАТа. Но о «Беге» мне ничего сказать не пришлось, потому что Михаил Афанасьевич эту тему как-то ловко отвел. Он был очень оживлен и много рассказывал. Это и были, очевидно, булгаковские устные новеллы, о которых я столько слышал: одна смешнее другой, одна другой острее и неожиданнее.

Я и сейчас не мог бы определить, в чем именно {370} заключался этот его особый талант, почему эти новеллы возникали так непринужденно, а били всегда в самую точку, почему они не линяли потом от повторения, почему мы все чуть что под стол не валились от хохота, в то время как он сохранял полнейшую серьезность и, казалось, ничего не делал ради комического эффекта. Знаю только, что это были рассказы писательские, а не актерские. Не имитации, не «показывание», не шаржи, а блистательные фейерверки импровизации, отточенность деталей и неожиданная «изюминка» сюжета, мастерски подготовлявшаяся всевозможными оттяжками и отступлениями. И еще знаю, что пытаться воспроизвести булгаковские застольные беседы — дело совершенно гиблое, и это не раз уже доказано. Запомнились характерные названия: «Про скелет», «Покойник в поезде», «Разворот у инженера N. N.». Импровизировались и сюжеты остро злободневные, соль которых состояла в том, что лица всем известные представали вдруг в совершенно неожиданном сатирическом остранении. Среди этих персонажей иногда появлялся и Сталин в своем ближайшем окружении, например, с Ждановым — в связи с «Сумбуром вместо музыки» в «Правде», после посещения оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

Ушел я тогда поздней ночью, в полном упоении и от «Бега», и от рассказов, и от дома, — вообще от Булгакова. Впечатление от пьесы я ему потом все-таки высказал. Но экземпляр «Бега» он театру так и не дал: не верил в реальность наших мечтаний и попыток, не хотел новых мук.

У него были основания не верить.

В Художественном театре уже который год тянулась работа над «Мольером» («Кабала святош»). Ее отодвигала то одна, то другая параллельная постановка. Менялись исполнители: я еще застал, например, одну репетицию с Хмелевым — Людовиком XIV, хотя эта роль уже давно прочно числилась за М. П. Болдуманом, в результате блестяще ее сыгравшим. Роль Мольера первоначально должен был играть Москвин, потом она перешла к В. Я. Станицыну, и это было едва ли не главной бедой этого многострадального спектакля: Москвин, при всей своей «русскости», конечно, внес бы в него всю силу {371} своего драматизма, свою страстность, свою поразительную способность сочетать в одном и том же образе глубочайшую человеческую униженность с величием возвышенной души; Станицын же был превосходным актером характерного склада, талант его был преимущественно комедийным и ярче всего проявлялся в небольших ролях (фон Шратт в «Турбиных», губернатор в «Мертвых душах», Репетилов в «Горе от ума»). Репетиции «Мольера» подолгу вообще исчезали из ежедневных мхатовских расписаний, потом появлялись снова. Ставил спектакль Н. М. Горчаков, но верховное руководство пока все еще оставалось за Константином Сергеевичем, хотя в это время он в театре уже почти не бывал. Актеры вместе с режиссером, а иногда и с автором пьесы вызывались к нему в Леонтьевский переулок. Они, по-моему, больше боялись этих вызовов, чем радовались им. Читая записи репетиций и бесед с ними Станиславского по «Мольеру», состоявшихся в марте — апреле 1935 года, нетрудно понять, почему это было неизбежно. Создается впечатление, что Константин Сергеевич не то не полюбил, не то разлюбил пьесу Булгакова. Он пытался репетировать с актерами какую-то другую, свою, воображаемую пьесу о «гениальном Мольере» и его борьбе с королем и церковью, пьесу, скорее всего, историко-биографического характера. Поэтому его сплошь да рядом не устраивало то, что было написано Булгаковым, и он требовал от него (на пятом году работы над спектаклем!) бесконечных переделок и дописок. Увлекаясь репетированием отдельных сцен, кусков и кусочков действия, он упорно добивался от актеров своих знаменитых «маленьких правд», долженствующих слиться в единую непреложную правду «живого человека на сцене», но на его репетициях «Мольера» этого решающего перехода так и не происходило. Оттого-то эти репетиции постоянно переходили в упражнения по «методу физических действий», которым в это время Константин Сергеевич горел, утверждению которого он себя посвятил безраздельно, — он сам говорил, что это ему теперь гораздо важнее любой постановки в театре. Для «Мольера» он, в сущности, только урывал время, хотя иной раз и увлекался ходом репетиций. В такие моменты мелькали искры чудесных режиссерских {372} находок и «подсказов» актерам, — это видно даже из сухих протокольных записей. Беда была в том, что репетиция в Леонтьевском все чаще превращалась в упражнения, этюды и беседы. А для бесед, как казалось, было уже поздно. Отчаяние автора дошло до предела, когда ему было предложено включить в сцену Арманды и Муаррона не больше и не меньше как репетицию «какой-нибудь маленькой, короткой пьески» Мольера, а потом еще и переписать заново всю сцену тайного заседания «кабалы». Тут он взорвался и послал Станиславскому письмо с отказом от каких бы то ни было дальнейших переделок пьесы и с просьбой вернуть ее ему, если в своем настоящем виде она театру не подходит. Письмо это, как говорили в театре, глубоко оскорбило Станиславского, и вскоре он отошел от этого спектакля уже бесповоротно.

Тем не менее работа над «Мольером» была наконец закончена, и спектакль, который Горчаков выпускал теперь уже под руководством Немировича-Данченко, был показан зрителю: в феврале 1936 года состоялось шесть открытых генеральных, а затем семь спектаклей, которые прошли с большим успехом. Большинство в театре считало, что спектакль, несмотря ни на что, получился значительный, хотя он и ниже пьесы, не охватывает ее глубин. Исполнение нескольких важнейших ролей в театре очень хвалили. Болдумана — в особенности. Необыкновенно красивые декорации были созданы Вильямсом; они тоже очень способствовали шумному успеху спектакля, хотя кое-кому они и казались слишком «живописно-роскошными» для лаконичной драматургии Булгакова. Зрительский интерес к спектаклю был огромный. И вдруг, как снег на голову, невероятно резкая критическая статья о пьесе в «Правде», с зловещим по тем временам отсутствием подписи, под заголовком: «Внешний блеск и фальшивое содержание». И тут же, чуть ли не на другой день, — решение дирекции театра снять «Мольера» с репертуара. Даже Немирович-Данченко узнал об этом как об уже свершившемся событии. Такая торопливость даже в тогдашних условиях многим показалась непонятной. Булгаков никогда не мог простить МХАТу, что он не встал на его защиту.

Тем не менее, весной 1936 года Михаил Афанасьевич {373} принял наше предложение, которое можно было сделать, конечно, только ему: написать пьесу о Фальстафе по мотивам «Виндзорских проказниц» и «Генриха IV». О роли Фальстафа в таком соединении давно уже мечтал М. М. Тарханов. Речь шла о вольной драматургической композиции с возможным расширением центральной роли. Ставить спектакль собирался Н. М. Горчаков. Зная, что Булгаковы поедут отдыхать в Синоп, недалеко от Сухума, он поехал туда же, чтобы поскорее установить новый контакт с Михаилом Афанасьевичем. Но его «напор» тут же испортил все дело. Булгаков рассказывал мне, что ему пришлось довольно резко оборвать вмешательство режиссера в его замыслы (что-то было при этом, помнится, сказано с особенным раздражением насчет каких-то «хохм», отважно предложенных ему Горчаковым). И вскоре начатая в Синопе работа прервалась. Больше он к ней не возвращался, несмотря ни на какие уговоры.

Во время работы над «Мольером» я уже довольно часто бывал у Михаила Афанасьевича. Однажды он пригласил меня вместе с В. Г. Сахновским, П. А. Марковым, А. М. Файко, О. С. Бокшанской и Е. В. Калужским слушать новую свою пьесу «Пушкин» (позднее, уже после его смерти, при постановке в МХАТ она была названа «Последние дни», а основное, авторское название сохранялось в скобках). Потом я слышал в его чтении «Дон Кихота», «Ивана Васильевича», «Батум».

Читал он изумительно: предельно строго, не навязчиво, никого из персонажей не играя, но с какой-то невероятной, непрерывной напряженностью всех внутренних линий действия. Читая, он мог не повторять имен своих персонажей: они мгновенно узнавались, становились видимыми и совершенно живыми благодаря тончайшим сменам интонации и внутреннего ритма. Удивительно читал ремарки. Ремарки Булгакова в «Пушкине» и «Мольере», в «Беге» и «Зойкиной квартире», то краткие, то развернутые, но всегда стремительные, образные, ярко театральные, — это особая сторона драматургического совершенства его пьес. Они разжигают режиссерскую мысль, определяют ритм действия и его переломы, будоражат фантазию актеров. К тому же булгаковские ремарки еще и самоценно {374} художественны, — это маленькие литературные жемчужины. Недаром режиссеры, слушая их, обычно тут же начинали придумывать, как ввести их в звучащий текст спектакля. Сам же он читал свои ремарки без всякой «подачи», они у него звучали как бы мимолетно, но были накрепко связаны либо с предшествующей, либо с последующей репликой, иной раз даже без паузы.

«Пушкин» был уже отдал Театру имени Вахтангова. Думаю, что так случилось главным образом из-за бесконечных откладываний выпуска «Мольера» в МХАТ. Булгаков переживал их все более мучительно. Мы не теряли надежды хотя бы на параллельную постановку к столетию со дня смерти Пушкина. Экземпляр пьесы в Художественном театре был и обсуждался долго. Ставить ее здесь мечтал И. Я. Судаков; ее активно поддерживали Сахновский и Литературная часть; она определенно нравилась Немировичу-Данченко. Станиславский остался к ней холоден. Леонидов, ценя в ней литературное мастерство, резко не принимал самого замысла: как это так — пьеса о Пушкине без роли Пушкина, публика никогда этого не примет! Качалов был всей душой за постановку именно этой пьесы к пушкинским торжествам: он видел в замысле Булгакова и тонкий художественный такт и свежесть драматургии. После снятия «Мольера» эта надежда рухнула. Прекратились и начавшиеся было репетиции пьесы «Пушкин» в Театре Вахтангова.

Итак, я стал частым гостем в доме Булгакова как раз в тот тяжелый период его жизни, когда его не печатали и не ставили совсем (только в репертуаре МХАТ сохранялись его «Дни Турбиных», возобновленные в 1932 году), когда он имел право считать себя несправедливо отвергнутым, многими преданным.

— Скажите, какой человеческий порок, по-вашему, самый главный? — спросил он меня однажды совершенно неожиданно. Я стал в тупик и сказал, что не знаю, не думал об этом.

— А я знаю. Трусость — вот главный порок, потому что от него идут все остальные.

Думаю, что этот разговор был не случайным.

Вероятно, у него бывали моменты отчаянья, но он их скрывал даже от друзей. Я лично не видел {375} его ни озлобившимся, ни замкнувшимся в себе, ни внутренне сдавшимся. Наоборот, в нем сила чувствовалась. Он сохранял интерес к людям (как раз в это время он многим помогал, но мало кому это становилось известным). Сохранял юмор, правда, становившийся все более саркастическим. О его юморе проникновенно сказала Анна Ахматова в стихотворении, посвященном его памяти:

Ты пил вино, ты, как никто, шутил
И в душных стенах задыхался…

А в дневнике Елены Сергеевны есть такая запись от 27 ноября 1938 года: «… звонил т. Эскин, заместитель директора Дома актера — “Мы очень просим Михаила Афанасьевича помочь нам в устройстве одного вечера…” [Очевидно, “капустника”, для актеров. — *В. В*.] Миша сказал мне: “А ты бы ему ответила: как же, как же, Михаил Афанасьевич как раз разрабатывает новое коленце…”»

Булгаковский сарказм нередко касался театрального и литературного мира. Но я никогда не слыхал от него ни одной завистливой фразы, и он никогда не противопоставлял себя другим писателям, судьба которых складывалась счастливее.

Главное же, что меня в нем поражало, это неугасимая внутренняя готовность к творчеству. Казалось, что если не сегодня, то завтра он непременно начнет писать, и было ясно, что в голове его зреет множество замыслов. Иной раз это проявлялось даже в шутках. Бывало, усядется в кресло или на диван в своей любимой позе — поджав под себя ногу и подперев голову кулаком, прищурит серо-голубой свой пристальный глаз, и начинается:

— Вам надо пьес, понятно‑с. (Это произносилось с неизменной интонацией, напоминавшей знаменитую реплику Тарханова — Собакевича: «Вам надо мертвых душ».) Ну что ж, пьесы найдутся, есть кое-что. Но ведь за пьесу платить надо. А ваш Егоров[[50]](#footnote-51) не заплатит, ему денег жалко. А без денег как же? У меня семья, вот Сережка есть просит[[51]](#footnote-52), и еще вот гости ходят… Ну что, рассказать начало?

{376} За этим следовала какая-нибудь эффектная, совсем не булгаковская, почему-то всегда сугубо мелодраматическая завязка. Например: Париж, ночь, мансарда на улице дю Бак, он и она у окна, внизу настойчивый гудок автомобиля, какое-то отчаянное прощание…

— Что, интересно? Да, пьесу написать можно, но пьеса же денег стоит, а ваш Егоров… И потом вы человек, по-видимому, все-таки маловлиятельный в Комитете по делам искусств.

Его творческая натура требовала все новых и новых проявлений. Иногда они бывали неожиданными. Елена Сергеевна показала мне как-то толстую клеенчатую тетрадь, в разных местах обрывочно заполненную его характерным крупным с резкими нажимами почерком. Это были наброски отдельных глав учебника по истории СССР, который он начал писать, прочтя в газете объявление о предстоящем конкурсе. Я был поражен свежестью и живостью языка, изяществом стиля, словом, литературным совершенством этих еще черновых исторических фрагментов. Вспомнилась известная фраза Пушкина из последнего письма — к А. И. Ишимовой: «Вот как надобно писать».

В апреле 1937 года Михаил Афанасьевич читал у себя дома главы из нового произведения: «Записки покойника» («Театральный роман»). Слушали это чтение Качалов, Литовцева, Шверубович, Сахновский, Вильямсы, Ермолинский, Шебалин, Мелик-Пашаевы, Марков и я. Теперь все знают этот роман. Некоторые видят в нем только сатиру и даже злую карикатуру на Художественный театр во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко, ряд беспощадных шаржей на известных актеров, режиссеров и администрацию МХАТ. Такие читатели от души хохочут над главами о «предбаннике» дирекции, о приеме драматурга в особняке «самого Ивана Васильевича», о «галерее портретов», где Мольер висит рядом с усатым заведующим осветительными приборами театра, и тут же неподалеку от него — император Нерон, который ведь тоже «был певец и артист». Но иные главы их почему-то не смешат, и они готовы уже рассердиться на автора: почему далеко не все так уж смешно?

{377} А правда, почему?

Почему одна из ярчайших юмористических глав, где описывается контора Филиппа Филипповича, главного администратора «Независимого театра» оканчивается такими тоскливыми фразами: «Филя! Прощайте! Меня скоро не будет. Вспомните же меня и вы»? Почему и во многих других главах, постепенно усиливаясь к концу, так настойчиво звучит нота тоски, разочарования и мрачных предчувствий? А может быть, это не только сатирический «театральный роман», но произведение более глубокое, непривычно и странно сочетающее в себе сатиру с затаенным лиризмом, почти с исповедью? Для меня название «Театральный роман» звучит чем-то условным, нарочито нейтральным; «Записки покойника» куда выразительнее. Но уж если «роман», то для меня это, скорее, «роман с театром», роман в прямом, любовном смысле слова, «роман», в котором трагическая подоснова то оборачивается злым юмором, то хлещет сатирой, то вдруг прорывается чуть не рыданием. Тут все проходит сквозь призму большого таланта: и безграничная, тайная, в чем-то, быть может, обманутая любовь, и обида, и злоба, и слезы.

Очевидно, старый Художественный театр был способен вызывать подобные чувства у близко соприкасающегося с ним писателя. Когда-то и Б. Л. Пастернак не без горечи написал мне на одной из своих книг: «На память о моей мимолетной пятилетней связи с театром». Он имел в виду историю так и не состоявшейся в МХАТ постановки «Гамлета» в его переводе. А у Булгакова связь с театром была не пятилетней, а пожизненной, всепоглощающей и, как оказалось, роковой.

Кстати, об этом чтении «Записок покойника» есть запись в дневнике Елены Сергеевны (22 апреля 1937 года), которую я не могу здесь не привести. Вслед за перечислением присутствовавших она пишет: «… слушали у нас отрывки из “Записок покойника” и смеялись. Но у меня такое впечатление, что в некоторых местах эта вещь их ошеломляет».

Весной 1939 года Михаил Афанасьевич прочитал нам (А. М. Файко с женой, П. А. Маркову и мне), в четыре приема, целиком весь свой роман {378} «Мастер и Маргарита», только что им законченный. (Потом он его еще дописывал, работа над ним продолжалась до его последних дней.) Первые три главы я уже слушал раньше — 27 сентября 1938 года: мы тогда пришли к нему с Марковым для разговора о новой пьесе, который вышел очень для нас тяжелым (я потом расскажу о нем), так что это чтение было как бы некоторой компенсацией за нашу неудачу, за явное наше огорчение. Может быть, и ему самому оно было в тот момент почему-то нужно. Еще раз те же главы Михаил Афанасьевич читал при мне 26 июня 1939 года у Калужских, главным образом для В. И. Качалова, который тоже был тогда у них в гостях, — за рукописью посылали старшего сына Елены Сергеевны, Женю, к Булгаковым домой: помню, с каким восторгом он за ней помчался, несмотря на проливной дождь, — он обожал Михаила Афанасьевича и как человека, и как писателя.

Но самое большое впечатление произвело на меня, конечно, чтение всего романа от начала до конца. Оно началось 26 апреля, а кончилось 14 мая. Растянулось оно, я думаю, потому, что Михаил Афанасьевич очень уставал от своей ежедневной работы в Большом театре, где он уже несколько лет был консультантом по репертуару, писал и редактировал различные либретто. Впрочем, никакой усталости в нем не чувствовалось, когда он, бывало, приглашал нас к себе послушать то, что им было только что написано. Наоборот, в эти вечера он казался мне каким-то особенно подтянутым и собранным, и я не мог не замечать, что он волнуется. Это теперь так понятно. Ведь то небольшое общество, состоявшее из нескольких литераторов, театральных художников, музыкантов, режиссеров и актеров, которое он собирал у себя, было для него в то время единственным кругом его читателей[[52]](#footnote-53). Однако воспринимать его произведения приходилось только на слух: он никогда не допускал, чтобы что-нибудь {379} им написанное выносилось из его дома и ходило по рукам.

Но вернемся к его чтениям. Обычно они начинались довольно поздно, а расходились мы уже под утро, потому что всегда засиживались за ужином. Елена Сергеевна умела и любила принять, угостить, и Михаил Афанасьевич бывал за этим уютным круглым столом не только упоительным рассказчиком, но и заботливым, гостеприимным хозяином. Только у меня в голове почему-то иной раз шевелилось грешное подозрение: а не придется ли им завтра что-нибудь снести в комиссионный магазин после таких роскошеств? Ведь жили-то они только на его зарплату да на «авторские» за «Турбиных», которые шли только в МХАТе и не так уж часто. Все мы, бывало, любовались прекрасной старинной люстрой, висевшей у них в столовой. Но фразочку: «Ничего, я люстру продам!» — слыхивал я в этом доме не раз, только не при гостях, разумеется.

Вообще, что-то не совсем благополучное, какая-то тревога, какая-то нависшая над этим домом угроза мерещилась мне всегда, как бы ни бывало мне здесь захватывающе интересно и весело.

«Мастера и Маргариту» Михаил Афанасьевич читал у себя в кабинете, сидя не за письменным столом, а где-то сбоку, на тахте, кажется. В канделябре горели свечи. Как он читал свою прозу? Так же, как и пьесы. Тоже необыкновенно просто, как будто без красок, ненавязчиво, никого из персонажей не играя, не «подавая» ни юмора, ни неожиданности переходов, какими бы невероятными они ни были. Но в чтении Булгакова все в этом романе — монументальное и лихорадочное, гротескное и лирическое — еще усугублялось напряженностью и остротой его видений. Снова огромную роль в его чтении играли резкие смены ритма, особенно когда в наиреальнейший современный быт по ходу повествования неожиданно и стремительно врывалась фантасмагория.

Эти смены ритма как будто мгновенно приближали к нам несущиеся в невероятном фантастическом вихре образы и пейзажи, лица и хари, подобия и преображения. Но помнится (или это только мерещится мне теперь?), что все повторы, связывающие «современность» с «древностью», с так называемыми {380} «евангельскими» главами, у него звучали почти музыкально, почти кантиленно.

В этом чтении не было ничего случайного, хотя все как будто тут же при нас и рождалось, а не заранее было написано чернилами на бумаге. Иногда напряжение становилось чрезмерным, его трудно было выдержать. Когда он кончил читать, мы долго молчали, чувствуя себя словно разбитыми. И далеко не сразу дошел до меня философский и нравственный смысл этого поразительного произведения.

А между тем наше восприятие его явно интересовало. Ведь недаром же, прочитав первые три главы, он вдруг задал нам вопрос: «А кто такой Воланд, как по-вашему?» Отвечать прямо никто не решался, это казалось рискованным. Елена Сергеевна на другой день записала в своем дневнике: «Вчера у нас Файко — оба, Марков и Виленкин. Миша читал “Мастера и Маргариту” — с начала. Впечатление громадное. Тут же настойчиво попросили назначить день продолжения. Миша спросил после чтения: а кто такой Воланд? Виленкин сказал, что догадался, но ни за что не скажет. Я предложила ему написать, я тоже напишу, и мы обменяемся. Сделали. Он написал: Сатана. Я — дьявол. После этого Файко захотел так же сыграть и написал на своей записке: “Я не знаю”. Но я попалась на удочку и написала ему: Сатана». А я еще помню, как Михаил Афанасьевич, не утерпев, подошел ко мне сзади, пока я выводила своего «Сатану», и, заглянув в записку, погладил по голове.

Но его интерес к впечатлениям слушателей вовсе не означал, что он ждет похвал и восторгов. Это я испытал на себе. После предпоследнего, кажется, чтения, когда мы уже одевались в передней, он отвел меня в сторону, зажал куда-то в угол и очень настойчиво стал меня допрашивать, что именно мне не понравилось: «Я же почувствовал, что было что-то, — ну, скажите, не бойтесь, я не обижусь, мне это нужно!» В этом была такая искренность и такая требовательность, что мне пришлось в конце концов выжать из себя что-то, чего мне ему говорить не хотелось. Мне действительно никогда не нравились некоторые главы, связанные с Маргаритой, ни тогда, ни потом: «Полет», «Великий бал у Сатаны». Они мне и теперь чужды, не влезают почему-то {381} в мое восприятие романа. Но весь роман в целом тогда заслонил для меня даже «Белую гвардию», особенно в этом его незабываемом, необыкновенном чтении. 27 апреля у меня в дневнике: «Фантазия беспредельная, иногда даже страшно, что человеку *такое* приходит в голову. Композиция сложнейшая, масса разных линий, которые то прерываются, то опять возникают. Половина действия происходит теперь, другая — в древности (Иешуа Га-Ноцри и Понтий Пилат), эта — особенно сильная, могучая. Захватывает так, что в третьем часу не хотелось расходиться. Лег в четыре и во сне не мог отделаться, — опять Булгаков читал все сначала, как всегда отрывисто, четко, сухо, синкопами и напорами ритма». Последнее чтение длилось до утра. За столом, на котором был наспех накрыт не то ужин, не то завтрак, я сидел рядом с Михаилом Афанасьевичем, и вдруг он ко мне наклоняется и шепотом спрашивает: «Ну, как по-вашему, *это-то* уж напечатают?» И на мое довольно растерянное: «По-моему, нет» — совершенно неожиданная бурная реакция, уже громко: «Но почему же?!»[[53]](#footnote-54) Он ведь никогда ничего не писал, как говорится, «в стол», келейно, для себя. Он был уверен, что если не завтра, то рано или поздно, все равно, то, что он написал, станет достоянием литературы, войдет в нее, дойдет до широкого круга читателей. Моменты отчаянья, конечно, бывали у него, но как я уже говорил, не они определяли его писательское самочувствие. Он не сдавался.

Весной 1939 года мы с Марковым и Сахновским вновь стали настойчиво уговаривать Булгакова написать для МХАТ пьесу. «Это очень важно», — говорил нам Немирович-Данченко.

Первые разговоры об этом начались еще в сентябре предыдущего года. Однажды мы просидели у Михаила Афанасьевича с 10 часов вечера до 5 утра, — это был труднейший, болезненный и для него, и для нас разговор. Никогда я еще не видел его таким злым, таким мстительным. Чего только не было сказано в пароксизме раздражения о театре, о Станиславском, о Немировиче-Данченко (его Булгаков {382} вообще не любил, не принимал ни как человека, ни как художника и не скрывал этого; по существу, он его мало знал, ни в одной работе с ним не сталкивался непосредственно. Если бы он знал, как проникновенно воспринимал и как горячо отстаивал Владимир Иванович все самое глубокое и важное, все истинно «булгаковское» при выпуске спектакля «Последние дни» («Пушкин») в 1943 году, незадолго до своей кончины!..). Но прошло несколько месяцев, и атмосфера разрядилась. Что ему самому явно хочется писать, мы почувствовали, когда он еще был настроен непримиримо.

Театр предлагал Булгакову осуществить его давний замысел и написать пьесу о молодом Сталине, о начале его революционной деятельности. Тем, что подобная тема предлагалась именно Булгакову, заранее предопределялась ее тональность: никакой лакировки, никакой спекуляции, никаких фимиамов; драматический пафос может родиться из правды подлинного материала, подлежащего изучению, — конечно, если только за него возьмется драматург такого масштаба, как Булгаков.

Когда в первый раз мы заговорили с ним о теме пьесы, он ответил: «Нет, это рискованно для меня. Это плохо кончится». И тем не менее начал работать. У него давно уже были заготовки пьесы о молодом Сталине, и в театре об этом знали от него самого. В дневнике Елены Сергеевны есть запись от 7 февраля 1936 года: «… Миша окончательно решил писать пьесу о Сталине».

Почему Булгаков решил написать пьесу на эту тему? По этому поводу существует уже довольно прочно сложившаяся легенда: «сломался», изменил себе под давлением обстоятельств, был вынужден писать не о том, о чем хотел, с единственной целью — чтобы его начали наконец печатать и ставить на сцене его пьесы. Независимо от того, кто эту легенду пустил в ход или хотя бы принимает ее в качестве домысла, я свидетельствую, что ничего подобного у Булгакова и в мыслях не было. Мое право на свидетельство — в том, что работа над этой пьесой в 1939 году протекала на моих глазах и что Михаил Афанасьевич говорил со мной о ней с полной откровенностью.

Прямого разговора о том, что побуждает его {383} писать пьесу о молодом Сталине, у нас с ним не было ни разу. Могу поделиться только тем, как я воспринимал это тогда и продолжаю воспринимать теперь. Его увлекал образ молодого революционера, прирожденного вожака, «героя» (это *его* слово) в реальной обстановке начала революционного движения и большевистского подполья в Закавказье. В этом он видел благодарный материал для интересной и значительной пьесы. Центральную фигуру он хотел сделать исторически достоверной (для этого ему необходимо было изучение не только общеизвестных, но и архивных материалов, на что он с самого начала рассчитывал, но что так и не удалось осуществить), и в то же время она виделась ему «романтической» (тоже его слово).

Четвертого июня он читал мне пять картин, еще не отделанных окончательно, из одиннадцати задуманных. И рассказывал о том, что будет дальше. Об этом есть записи в дневнике Елены Сергеевны и в моем дневнике, обе от 5 июня. У нее так: «Миша рассказал и частично прочитал написанные картины. Никогда не забуду, как Виленкин, закоченев, слушал, стараясь разобраться в этом». У меня: «Вчера был у Булгакова. Пьеса почти написана. Впечатления “ах!” не было ни разу, может быть, потому, что М. А. читал не узловые сцены, а может быть, просто поздно было, трудно было слушать. Но все — хорошо написано, тонко, без нажимов. Есть *роли*, не говоря уже о центральной, интереснейшей (Хмелев?). Просидел у них до трех часов ночи».

Пьеса поначалу называлась «Пастырь» (одна из партийных кличек молодого Сталина), потом автор переименовал ее в «Батум». В центре пьесы уже вырисовывался образ молодого, завоевавшего авторитет среди рабочих революционера, недавнего ученика духовной семинарии. Без нимба. С правом на обыкновенные человеческие чувства, на живой, достоверный быт и на юмор. Главное событие сюжета — разгром батумского восстания. В эпилоге — снова, как и в первой картине, тайная большевистская явка в Батуме, начало подготовки к новому этапу борьбы. Как и всегда у Булгакова, драматизм событий и переживаний главных героев оказывался тем напряженней, чем естественнее вкрапливался в {384} них юмор. Образы же царских сатрапов и самого царя были вылеплены ярко сатирически.

Актеры жадно расспрашивали меня о ходе работы. Н. П. Хмелев должен был играть роль Сталина. В конце июня я подробно рассказывал о пьесе В. И. Качалову, вернувшемуся в Москву после киевских гастролей МХАТ. Он был заинтересован предназначавшейся ему характерной ролью кутаисского губернатора. В. О. Топоркова заранее привлекала сцена у Николая II, принимающего всеподданнейший доклад о грозных кавказских событиях в Петергофском дворце, стоя в красной шелковой рубахе подле клетки с дрессированной канарейкой, которую он обучает петь гимн «Боже, царя храни».

Когда я недавно перечитывал эту пьесу, скажу откровенно, она показалась мне в художественном отношении довольно слабой, во всяком случае, не сравнимой с другими, любимыми моими пьесами Булгакова. Теперь я почувствовал, как она, должно быть, трудно ему давалась. И в каком-то совсем другом свете вспомнилось мне, как он в июне 1939 года не раз звонил мне по телефону и вызывал к себе, чтобы почитать новые или заново им сделанные картины. Ведь почему-то это никогда не бывало ему нужно прежде, когда он писал своего «Пушкина» или «Дон Кихота», а теперь вот понадобилось… И в «материалах» он никогда, кажется, так не нуждался, как теперь. Как будто не был вполне уверен в том, что пьеса у него выходит такой, какой он ее задумывал. Тем не менее в конце июня она была уже почти готова. В начале июля происходили первые чтения в театре (почему-то каждый раз в это время за окнами темнело и начиналась гроза).

В Новом Петергофе, куда я вскоре уехал отдыхать, я получил письмо О. С. Бокшанской от 9 июля, в котором она мне сообщала: «Вот интересная для Вас новость — сегодня позвонили из Комитета к Михаилу Афанасьевичу с просьбой через два дня прочесть пьесу, хотя бы без доделок. Михаил Афанасьевич решил читать все, и даже будет почти доделано, потому что для него все очень ясно в уме, а работать он сейчас станет день и ночь, говорит — спать не буду, а закончу, выложу на бумагу то, что найдено умом и сердцем. 2‑го июля читал он пять известных Вам картин (1, 4, 5, арест и тюрьма). {385} Калишьян[[54]](#footnote-55) и Хмелев, и я была. Пьеса в этих отрывках очень понравилась».

А 14 июля мне писал уже сам Михаил Афанасьевич:

«Дорогой Виталий Яковлевич! Спасибо Вам за милое письмо. Оно пришло 11‑го, когда я проверял тетради перед тем как ехать в Комитет искусств для чтения пьесы. Слушали — Елена Сергеевна, Калишьян, Москвин, Сахновский, Храпченко, Солодовников, Месхетели и еще несколько человек.

Результаты этого чтения в Комитете могу признать, по-видимому, не рискуя ошибиться, благоприятными (вполне). После чтения Григорий Михайлович просил меня ускорить работу по правке и переписке настолько, чтобы сдать пьесу МХАТу непременно к 1‑му августа. А сегодня (у нас было свидание) он просил перенести срок сдачи на 25 июля.

У меня остается 10 дней очень усиленной работы. Надеюсь, что, при полном напряжении сил, 25‑го вручу ему пьесу.

В Комитете я читал всю пьесу за исключением предпоследней картины (у Николая во дворце), которая не была отделана. Сейчас ее отделываю. Остались 2 – 3 поправки, заглавие и машинка.

Таковы дела.

Сергею вчера сделали операцию (огромный фурункул на животе). Дня через два он должен отбыть с воспитательницей в Анапу. В квартире станет тише, и я буду превращать исписанные и вдоль и поперек тетрадки в стройный машинописный экземпляр.

Я устал. Изредка езжу в Серебряный бор, купаюсь и сейчас же возвращаюсь. А как будет с настоящим отдыхом — ничего не знаем еще.

Елена Сергеевна шлет Вам сердечный привет! Сколько времени Вы пробудете в блаженных петергофских краях? Напишите нам еще. Ваше письмо уютное.

Крепко жму руку

Ваш М. Булгаков.

Евгения нет в Москве — он на даче у приятеля.

Устав, отодвигаю тетрадь, думаю — какова {386} будет участь пьесы. Погадайте. На нее положено много труда».

Из Петергофа я переехал в Суханово, под Москву, — у меня оставалось еще больше двух недель отпуска. Но не успел я прожить там и трех дней, как получил из театра телеграмму от В. Г. Сахновского, срочно вызывавшего меня в Москву. Оказалось, что мне предстоит выехать 14 августа вместе с. Михаилом Афанасьевичем, Еленой Сергеевной и режиссером-ассистентом П. В. Лесли в Батуми и Кутаиси для сбора и изучения местных архивных материалов и вообще для всяческой помощи Михаилу Афанасьевичу, на случай если она ему понадобится. На Кавказе к нам должны были присоединиться уже находившиеся там В. В. Дмитриев — он был художником спектакля — и заведующий Постановочной частью МХАТ И. Я. Гремиславский. Все мы вместе именовались «бригадой», а Михаил Афанасьевич был в этой командировке нашим «бригадиром». Своим новым наименованием он, помнится, был явно доволен и относился к нему серьезно, без улыбки.

Наконец наступило 14‑е, и мы отправились, с полным комфортом, в международном вагоне. В одном купе — мы с Лесли, в другом, рядом — Булгаковы. Была страшная жара. Все переоделись в пижамы. В «бригадирском» купе Елена Сергеевна тут же устроила отъездный «банкет», с пирожками, ананасами в коньяке и т. п. Было весело. Пренебрегая суевериями, выпили за успех. Поезд остановился в Серпухове и стоял уже несколько минут. В нагл вагон вошла какая-то женщина и крикнула в коридор: «Булгахтеру телеграмма!» Михаил Афанасьевич сидел в углу у окна, и я вдруг увидел, что лицо его сделалось серым. Он тихо сказал: «Это не булгахтеру, а Булгакову». Он прочитал телеграмму вслух: «Надобность поездке отпала возвращайтесь в Москву». После первой минуты растерянности Елена Сергеевна сказала твердо: «Мы едем дальше. Поедем просто отдыхать». Мы с Лесли едва успели выкинуть в окно прямо на пути свои вещи, как поезд тронулся. Не забыть мне их лица в окне!..

Вечером позвонила Елена Сергеевна: они вернулись из Тулы, на случайной машине. Михаил Афанасьевич заболел. Они звали меня к себе.

{387} Мы с В. Г. Сахновским просили Михаила Афанасьевича принять нас для разговора о «Батуме», так сказать «ex officio», от имени театра. Сахновский (он был тогда заведующим Художественной частью МХАТ) сказал ему, что театр продолжает по-прежнему относиться к его пьесе и что он, во всяком случае, выполнит все свои денежные обязательства по отношению к нему, а также позаботится о перемене квартиры, слишком тесной и неудобной для его работы (об этом давно уже шла речь).

Елена Сергеевна записывает со слов В. Г. Сахновского: «Второе — что наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым как на желание перебросить мост и наладить *отношение к себе*. Это такое же бездоказательное обвинение, как бездоказательно оправдание. Как можно доказать, что никакого моста М. А. не думал перебрасывать, а просто хотел, как драматург, написать пьесу — интересную для него по материалу, с героем, — и чтобы пьеса эта не лежала в письменном столе, а шла на сцене?!

Виленкин остался у нас обедать».

Важно привести здесь и еще одну запись из дневника Елены Сергеевны на ту же тему, от 19 августа, то есть через день: «Утром звонки… Потом — Виленкин, после звонка, пришел. Миша говорил с ним, что у него есть точные документы, что задумал он эту пьесу в начале 36‑го года, когда вот‑вот должны были появиться на сцене и “Мольер”, и “Иван Васильевич”».

Позднее, уже в октябре, в разговоре с Немировичем-Данченко, который происходил в аванложе МХАТ, Сталин сказал, что пьесу «Батум» он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить (об этом есть запись в дневнике Елены Сергеевны — со слов ее сестры О. С. Бокшанской, да и мы все об этом знали). Но еще раньше, в первые же дни по возвращении нашем в Москву, до Михаила Афанасьевича дошли слухи о той реакции, которую вызвала его пьеса: «Нельзя такое лицо, как И. В. Сталин, делать романтическим героем, нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова» (запись в дневнике Елены Сергеевны от 17 августа).

Михаил Афанасьевич был в это время в тяжелейшем {388} душевном состоянии; таким угнетенным я его еще никогда не видел, даже после «Мольера». Его мучили мысли о будущем. Он отлично знал, что от него давно ждут совсем другой пьесы — «агитационной», как в то время говорили, а такую пьесу он и не мог, и не хотел написать.

В дневнике Елены Сергеевны есть запись от 14 мая 1937 года, в связи с визитом одного из знакомых, человека отнюдь не их круга: «М. А. говорит, что он очень умен, сметлив, а разговор его, по мнению М. А., — более толковая, чем раньше, попытка добиться того, чтобы он написал “если не агитационную, то хоть оборонную пьесу”». А на другой день она записывает: «Днем был Дмитриев. Говорит: пишите агитационную пьесу. Миша говорит: “Скажите, кто вас прислал?” Дмитриев захохотал. Я ему очень рада». (В. В. Дмитриев был их близким и верным другом.)

Теперь пьеса «Батум» опубликована не только за рубежом, но и у нас, в достаточно популярном журнале «Современная драматургия» № 5 за 1988 год. Читатель может судить о ней как ему угодно. Исключается, — и в этом я твердо уверен, — только одно: легенда о тщеславном малодушии Булгакова, другими словами, о вольном или невольном бесчестии великого писателя, пусть даже и облекаемом в его «трагическую вину». А между тем эта тенденция продолжает набирать силу.

Иногда она исходит из самого неожиданного источника. В воспоминаниях о Булгакове С. А. Ермолинского, который много лет был его близким другом, который вместе с Еленой Сергеевной был рядом с ним в самые страшные дни его последней болезни, я с изумлением прочитал такие строки: «Он осуждал писательское малодушие, в чем бы оно ни проявлялось, особенно же, если было связано с расчетом — корыстным и мелкочестолюбивым, не говоря уже о трусости. Тем беспощаднее он осудил самого себя и говорил об этом прямо, без малейшего снисхождения. И не забывал до конца жизни». С этим свидетельством автор воспоминаний впрямую связывал услышанную им от Михаила Афанасьевича фразу: «А вот теперь смотри: я лежу перед тобой продырявленный». И продолжал: «Кажется, именно с этого времени он стал носить темные {389} очки, надевая их, когда выходил на улицу. Ему мерещилось, что все показывают на него пальцем. Старался как можно больше сидеть дома»[[55]](#footnote-56).

Темные очки были рекомендованы Булгакову ленинградскими офтальмологами, встревоженными, по словам Елены Сергеевны, первыми симптомами его болезни (невыносимые головные боли). В ее дневнике, с такой точностью фиксирующем все, о чем Михаил Афанасьевич говорил с ней в последние месяцы, нет ни звука, похожего на самоосуждение или раскаяние в связи с «Батумом». Ничего подобного ни разу не слыхал от него ни я, ни, вероятно, гораздо более близкие ему Дмитриев, Вильямс, Файко (они были и моими друзьями и не могли бы мне об этом не сказать хотя бы как непосредственному участнику театральной судьбы этой пьесы). О своем отношении к этим страницам мемуаров С. А. Ермолинского я говорил ему лично незадолго до его кончины, поэтому считаю себя вправе написать об этом теперь.

Другой источник легенды о «грехопадении» Булгакова в пьесе «Батум» носит уже литературоведческий характер. В статье М. О. Чудаковой, сопровождающей публикацию пьесы в том же журнале «Современная драматургия»[[56]](#footnote-57), своего рода «трагическая вина» писателя великодушно прощается ему известным исследователем его творчества, который на этот раз берет на себя не больше и не меньше, как владение его тайными мыслями и побуждениями, его гражданской, нравственной психологией.

А другой преданно любящий Булгакова знаток его творчества В. Я. Лакшин в предисловии к долгожданному собранию его сочинений неожиданно заканчивает свое краткое высказывание о пьесе «Батум» таким умозаключением: «Сталин не одобрил ее, и Булгаков пережил двойной удар — неудачи и стыда»[[57]](#footnote-58). Откуда берется этот «стыд»? На каком основании он навязывается писателю?

В обстановке «культа», обожествления «отца народов» пьеса эта была актом гражданского мужества. {390} Это было рискованное произведение, и Булгаков это знал заранее. Он ведь прямо говорил об этом мне и Маркову еще в сентябре 1938 года. Вспомним еще раз стихотворение Анны Ахматовой «Памяти Булгакова», которое в марте 1940 года и долго потом «не знало бумаги», как она говорила, Вдумаемся в строки:

И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.

Пьесу «Батум» Ахматова не читала и в авторском чтении не слушала, но о ее содержании и о ее судьбе, конечно, знала от меня и, может быть, от других общих друзей. Ни одного лишнего или случайного слова в ее цикле «Венок мертвым», куда она это стихотворение включила, мы не найдем.

Последняя, роковая болезнь Михаила Афанасьевича началась в августе, или, вернее, тогда она впервые обнаружилась, но врачи ее еще не распознали (потом оказалось, что это — злокачественная гипертония). По временам она его еще отпускала. Помню, как я провожал его с Еленой Сергеевной в середине сентября в Ленинград, как он нервничал на перроне, поминутно ощупывая свои карманы: здесь ли билеты, не забыл ли бумажник, хотя только что проверял. В конце сентября она привезла его домой совсем уже больным. У него начались непрерывные сильнейшие головные боли. Стало заметно ухудшаться зрение. Помню его в темных очках и в черной шапочке, похожей на академическую. И почти всегда в халате, даже когда и не лежал. Но и после этого наступали короткие периоды улучшения его самочувствия. Все это время он то и дело возвращался к работе — правил роман, «Мастера и Маргариту». Елена Сергеевна записывала его правку.

Даже еще в январе 1940 года был у нас какой-то разговор, — какой, уже не помню, — о новой пьесе. В это же время мне удалось уговорить его подписать с Художественным театром договор на постановку его пьесы «Пушкин». С конца января началось резкое ухудшение, которое потом уже грозно нарастало чуть ли не с каждым днем.

Странно, что я так мало конкретного запомнил из периода последней его болезни, хотя бывал у них очень часто, а по телефону с Еленой Сергеевной {391} говорил почти каждый день. Может быть, потому что было уж очень страшно, и все впечатления сливались в одно, и чувство было одно: острой жалости к нему.

Он умирал так, как и жил всегда: мужественно, без жалоб, без страха, насколько мне дано судить, и с полным сознанием неизбежности. Когда мы оставались вдвоем в его затемненной комнате, он больше говорил обо мне, чем о себе, и у него проскальзывали необыкновенно ласковые ноты в голосе. Однажды он вдруг заговорил, волнуясь, о неизбежности войны, о том, что война близко, что всем надо быть в этому готовыми. Помню и юмор, не вымученный, легкий, как всегда, и помню, как он один раз спросил: «Почему же вы не смеетесь?»

Меня все время о нем, о его состоянии расспрашивал Пастернак, и мне показалось, что им непременно надо увидеться. Борис Леонидович горячо на это откликнулся и тут же к нему пошел. У меня в дневнике запись от 22 февраля: «У Булгаковых все то же. В выходной был там, но к нему в комнату не заходил. С улицы входить в этот дом жутко. Елена Сергеевна сегодня слегла, — сердце. Мне сказала в слезах, что боится сойти с ума.

Пастернак был у них, сидел у Михаила Афанасьевича довольно долго, наедине. Как только он ушел, Елена Сергеевна позвонила мне в театр, сказала, что впечатление у них обоих чудесное, очень тепло о Пастернаке. А на другой день он мне звонил. Я даже не ожидал *такого*». На этом моя запись обрывается. Очевидно, не ожидал такой потрясенности личностью Булгакова. Кто знает, о чем они говорили. Может быть, «о жизни и смерти», как хотелось Пастернаку совсем в другом, ставшем уже историческим, разговоре?.. Трагических поводов для возникновения этой темы кругом было достаточно для обоих, — все мы жили тогда в обстановке продолжающегося террора. То, что эта встреча произошла по моей инициативе, — одна из реликвий моей памяти.

В театре все каждый день расспрашивали о его состоянии, сочувствовали, ужасались. Написали большое коллективное письмо правительству с просьбой отправить его на лечение за границу, в Чехословакию, кажется. Но было уже поздно.

## **{****392}** Об Анне Андреевне Ахматовой

### Первая встреча

Впервые я увидел Ахматову зимой 1928 года в Ленинграде, в Пушкинском доме на Тучковой набережной. Для студента-москвича, недавно принятого на Высшие курсы искусствоведения при Институте истории искусств, встреча эта была просто счастливой случайностью. Тем не менее я был к ней как будто подготовлен и помню, как замер от радости, сразу узнав ее по портретам, по «горбинке», по «челке» среди множества народа, пришедшего в тот зимний вечер в Пушкинский дом на открытое юбилейное заседание памяти Тютчева.

Любовь к стихам Ахматовой в семнадцать лет была у меня, как ни странно, уже давней. Заразили меня ею сестры, в особенности младшая из них, Вера, студентка историко-филологического факультета, вокруг которой группировалась в 1919 – 1921 годах талантливая университетская молодежь: М. М. Кенигсберг, А. В. Чичерин, С. Д. Богдановский, Д. Е. Михальчи, А. И. Ромм, Б. В. Горнунг и еще несколько человек. Всем им было тогда по восемнадцать — двадцать лет, все они готовились стать филологами или лингвистами, увлекаясь кто романской филологией, кто санскритом, кто итальянским языком, и почему-то все поголовно — Э.‑Т.‑А. Гофманом. Собирались эти молодые «западники» часто, и почти всегда у нас, на Малой Дмитровке (теперь ул. Чехова), в доме 29, том самом, где во флигеле жил когда-то Чехов. В нашей столовой места было много, и из окон шестого этажа видна была «вся Москва». Зимой там стоял, как везде тогда, лютый холод, и на столе не было ничего, кроме пшенной каши без масла и морковного чая без сахара, да и то не всегда. Но за этим круглым столом или в углу, возле ледяного рояля, было шумно и весело. Запальчиво обсуждались первые литературные и научные пробы; самые резкие и страстные споры с удивительной легкостью перемежались импровизациями, музицированием и стихами. Стихов {393} читалось множество. Они-то главным образом и привлекали меня сюда, в эту компанию, куда меня допускали при неизменном условии: «Сиди и помалкивай, а то выгоним».

Среди разнообразных тяготений этого молодого кружка к современной поэзии — от символистов до Маяковского — одно из самых сильных было ахматовское. У Веры «Четки» и «Белая стая» не только стояли на книжной полке рядом с Блоком, ко были почти полностью в памяти, и я тоже легко запоминал их на слух (я вообще рос под большим ее влиянием — первые книги, первые билеты на дневные концерты в консерваторию — все от нее). Потом, после ее безвременной смерти в 1921 году, в нашем доме к этим сборникам Ахматовой прибавились еще три маленькие книжки — «Подорожник», «Anno Domini», «У самого моря», тогда только что вышедшие в новых изданиях «Petropolis» и «Алконост». Мне они были теперь уже совершенно необходимы.

Приехав по окончании школы учиться в Ленинград, я жил там один и мало кого знал, еще не успев сблизиться ни с кем из однокурсников. Кроме института, бывал изредка в одном только доме — в Шереметевском дворце на Фонтанке (позднее я узнал, что когда-то он назывался «Фонтанный дом»). Привлекала меня сюда не столько возможность еще раз пройтись в неурочное время по холодным и мрачным залам Музея крепостного дворянского быта, сколько гостеприимная и в молодой своей части очень веселая семья хранителя дворца В. К. Станюковича, сына писателя. Довольно часто и по разным поводам здесь упоминалось имя Ахматовой, и как поэта, и как соседки: она уже несколько лет жила во флигеле дворца вместе с известным искусствоведом Н. Н. Пуниным. Жила в большой бедности, почти в нищете, но никто никогда не слыхал от нее ни одной жалобы и ни одной просьбы, как говорили Станюковичи.

Ленинград я воспринимал тогда почти болезненно остро. Уж очень тяжело он наваливался на меня сразу всеми своими грузами — и петровским, и николаевским, и пушкинским, и Достоевским, и блоковским, да еще сплошь в своей безысходной осенней промозглости, а потом в бесконечных зимних {394} потемках. Да и жилось мне там трудно. Может быть, поэтому даже пушкинский Петербург оборачивался ко мне тогда только тяжелой, трагической своей стороной.

Но почему-то чаще всего, чуть ли не на каждом шагу, я ощущал себя в городе Ахматовой. Помню, как я ходил по улицам, по набережным и бубнил себе под нос: «Как площади эти обширны, как гулки и круты мосты!..», «Был блаженной моей колыбелью темный город у грозной реки…», «Вновь Исакий в облаченьи из литого серебра…», и еще многое другое, и разрозненное, и целыми стихотворениями. А что, если я ее встречу? Ведь она и сейчас тут, где-то рядом, где-то ходит… Мне почему-то казалось, что впервые я увижу ее непременно одну и непременно в сумерках, ветреных или ненастных, что мы вдруг окажемся рядом на набережной у Летнего сада, или возле темной громады Исаакия, или во дворе «Фонтанного дома». Мне мерещилось изящество и некая таинственность «петербургского» силуэта, скользящая, неверная походка, увы, чуть ли не «шляпа с траурными перьями».

И вот наконец я ее встретил, только не на набережной и не за черными чугунными воротами Шереметевского дворца, а в многолюдной толчее литературного вечера, в ярко освещенном фойе, во время перерыва между двумя отделениями (председательствовал академик С. Ф. Ольденбург, основной доклад читал Н. И. Тютчев, внук поэта).

Она показалась мне очень худенькой, хрупкой, бледной и почему-то вовсе не такой высокой, как я себе представлял, — вероятно, потому что она была в туфлях на немодных низких каблуках. В черном, очень простом каком-то платье. Рядом, держа ее под руку, стоял Н. И. Пунин. Бросился в глаза его резкий нервический тик. Они были окружены, шел какой-то общий оживленный разговор. Из‑за колонны мне было видно, как к ней подвели какого-то немолодого сухопарого человека в элегантном костюме и крахмальном воротничке, я услышал, как его представили: «Борис Михайлович Энгельгардт» (это был известный литературовед-теоретик и философ), и до меня долетел ее негромкий высокий голос: «Но мы знакомы двадцать лет!..»

Когда, много лет спустя, я однажды рассказал {395} об этом в присутствии Анны Андреевны, она, помолчав и без тени улыбки, сказала: «И что удивительно — все это так и было». Как известно, она вообще не очень-то доверчиво относилась к воспоминаниям.

Это была первая встреча; о знакомстве с ней я тогда, разумеется, и не мечтал, хотя тайно завидовал и Станюковичам, и «этому Энгельгардту». Произошло же оно почти ровно через десять лет, в июне 1938 года.

Художественный театр поехал на гастроли в Ленинград, и В. И. Качалов взял меня с собой в качестве секретаря, хотя я был ему там совершенно не нужен, — просто по своей обычной доброте, чтобы доставить мне удовольствие.

В один прекрасный день артист МХАТ В. А. Вербицкий, с которым нас связывали общие литературные интересы, подошел ко мне в вестибюле «Астории» и не без лукавства сказал: «Ну, можете завидовать: в воскресенье я обедаю в одном доме, где будет Ахматова». Эффект был именно тот, на который он рассчитывал, я и не пытался скрыть свою зависть, она, конечно, была у меня на лице написана. На другой же, кажется, день Всеволод Алексеевич позвонил ко мне в номер: «Могу вас обрадовать. Вы тоже приглашены на этот обед и пойдете вместе со мной». — «Как же так, к незнакомым людям, обедать?» — «Ну, в данном случае это не имеет значения». Неудивительно, что этот разговор мне запомнился слово в слово.

Мы были приглашены к известному ленинградскому любителю искусства и коллекционеру И. И. Рыбакову, по профессии юристу, с которым дружили Коровин, Головин, Добужинский и многие другие крупнейшие художники. Жил он с женой и дочерью в огромной квартире на Кутузовской (бывш. Французской) набережной. Картины встретили нас уже на площадке лестницы. В комнатах они занимали все стены, и чего-чего тут только не было, начиная с живописи XVIII века и кончая «Миром искусства». В одной из комнат находилась целая коллекция старинных икон, только их почему-то было плохо видно, да и некогда было их сейчас разглядывать, хозяева приглашали прийти для этого специально. Но, пожалуй, самое замечательное из того, что я {396} увидел в этом доме-музее, был фарфор, богатейшее, первоклассное, изысканное собрание русских фарфоровых изделий XVIII и XIX века. Одни только статуэтки Императорского завода, Гарднера и Попова занимали сверху донизу целые шкафы; на розыски и собирание их по разным городам России Рыбаков потратил многие годы.

Мы с Вербицким пришли первыми и рассматривали все эти сокровища, когда в передней раздался звонок…

Ахматова вошла в столовую, и мы встали ей навстречу. Первое, что запомнилось, — это ощущение легкости маленькой узкой руки, протянутой явно не для пожатия, но при этом удивительно просто, совсем не по-дамски. Сначала мне померещилось, что она в чем-то очень нарядном, но то, что я принял было за оригинальное выходное платье, оказалось черным шелковым халатом с какими-то вышитыми белыми драконами, и притом очень стареньким — шелк кое-где уже заметно посекся и пополз.

Анну Андреевну усадили во главе стола, и начался обед, роскошный, с деликатесами и сюрпризами, очевидно, тщательно продуманный во всех деталях. Одна только сервировка чего стоила! Для закусок — тарелки из киевского стариннейшего фаянса, суп разливали не то в «старый севр», не то в «старый сакс», водку и вина пили из «императорского» хрусталя. Анна Андреевна попросила налить ей водки, что, помнится, очень меня поразило. Но от водки в ней ничего не менялось к худшему. В этом своем странноватом халате она, по-видимому, чувствовала себя среди нас, парадно-визитных, как в самом элегантном туалете. Больше того, что-то царственное, как бы поверх нас существующее и в то же время лишенное малейшего высокомерия сквозило в каждом ее жесте, в каждом повороте головы.

Разговоров всех уже не помню, но когда речь зашла о поэзии и стали называть разных поэтов, чтобы услышать ее мнение о них, помню, что она очень поддержала что-то хорошее, сказанное о Луговском, а о Багрицком отозвалась холодно, отчужденно.

После обеда Вербицкого стали просить что-нибудь {397} почитать, и читал он довольно долго: большие куски из «Пиковой дамы». Анна Андреевна слушала внимательно и терпеливо; хвалила и благодарила артиста вместе со всеми, но сдержанно. Вербицкий, кажется, сам не рад был, что затянул, и смотрел на Анну Андреевну виноватыми глазами. Да и мы все смотрели на нее в ожидании и надежде, не решаясь ее просить читать, но она тут же сказала сама, как-то полувопросом: «Ну что же, теперь я почитаю?»

Она не отодвинулась от обеденного стола, не изменила позы — словом, ничем не обозначила начала. Я только увидел, как кровь прилила у нее к щекам с первой же строчкой: «Я пью за разоренный дом…» Это был «Последний тост», тогда еще нигде не напечатанный. Потом, почти без паузы, она прочитала «От тебя я сердце скрыла, словно бросила в Неву…». И еще одно стихотворение, 20‑х годов, тогда же затерявшееся, как она сказала, в каком-то журнале[[58]](#footnote-59): «Многим». Напомню эти стихи:

Я — голос ваш, жар вашего дыханья,
Я — отраженье вашего лица,
Напрасных крыл напрасны трепетанья,
Ведь все равно я с вами до конца.

Вот отчего вы любите так жадно
Меня в грехе и в немощи моей;
Вот отчего вы дали неоглядно
Мне лучшего из ваших сыновей;
Вот отчего вы даже не спросили
Меня ни слова никогда о нем
И чадными хвалами задымили
Мой навсегда опустошенный дом.
И говорят — нельзя теснее слиться,
Нельзя непоправимее любить…

Как хочет тень от тела отделиться,
Как хочет плоть с душою разлучиться,
Так я хочу теперь — забытой быть[[59]](#footnote-60).

{398} Больше она ничего не захотела читать, словно исчерпав нечто заранее решенное или сейчас для нее возможное, и было ясно, что просить бесполезно.

Как она читала? Негромко, мерно, но с ощутимым биением крови под внешним покоем ритма. Ничего не подчеркивая — ни стиха, ни строфы, ни одного отдельного слова, ни одной интонации, так что каждое стихотворение выливалось как бы само собой, на едином дыхании, но каждое — на своем дыхании, в своей особой мелодике. Ближе всего из того, что мне приходилось слышать из авторских чтений, это было, пожалуй, к фонографической записи Блока.

Встав из-за стола, все опять занялись рассматриванием коллекций. Раскрывались одна за другой какие-то толстые картонные папки с рисунками; на полированном красном дереве теснились бесчисленные фарфоровые собачки всевозможных пород; пестрели изысканными букетами и миниатюрами богато золоченные чашки. Принесли и «ахматовскую иконографию». Когда Анна Андреевна брала в руки то маленькую камею со своим изображением, то «статуэтку Ахматовой» работы Наталии Данько, то какой-нибудь уникальный графический портрет, с полным равнодушием кладя потом эти вещи обратно в «коллекцию», — все это наше занятие со стороны могло бы, вероятно, показаться каким-то очень странным парадоксом. Тогда мы не знали, что вот такую же «статуэтку Ахматовой», чудом сохранившуюся у нее, она не так давно продала, чтобы на эти деньги съездить в Москву, повидаться с Осипом Мандельштамом, самым близким ей поэтом. Ее купила С. А. Толстая для музея Союза писателей. Не знали мы тогда, вернее, еще не успели узнать, что сын Ахматовой и Гумилева «сидел на Шпалерной уже два месяца», как сказано в ее позднейших воспоминаниях[[60]](#footnote-61).

Анна Андреевна собралась уходить. В передней кто-то из нас снял с вешалки и подал ей старенький {399} макинтош — так тогда называли прорезиненное непромокаемое пальто, — и она подошла к зеркалу, чтобы надеть шляпу. Я вызвался ее проводить и у подъезда попросил ее подождать, пока сбегаю за машиной. Она удивленно подняла брови: «А вы уверены, что мне необходима машина? Пойдемте лучше пешком, я вас проведу через Летний сад, хотите?»

На другой день Василий Иванович Качалов прежде всего потребовал от меня подробнейшего («Только ничего не пропускайте!») рассказа обо всем, что было накануне. Он долго не мог мне простить, что я запомнил наизусть один «Последний тост», а из других двух стихотворений почти ничего не запомнил.

Да и «Последний тост» я запомнил не точно, как потом выяснилось. И с теми же ошибками его, с моих слов, выучил Василий Иванович. В это время поэзия Ахматовой как-то особенно к нему приблизилась, вернее сказать, впервые по-настоящему им завладела.

### «Фонтанный дом» и улица Красной конницы

Общение с Анной Андреевной при свиданиях с ней с глазу на глаз всегда было нелегким. Трудность эта иногда даже переходила в какую-то тяжесть: уж очень крепким концентратом становились порой ее беседы, с их неожиданными углублениями и поворотами, с их какой-то, как я теперь понимаю, непрерывной, неослабевающей существенностью, то есть, проще говоря, с полным отсутствием болтовни и с невольно возникающим отсюда чувством ответственности и за свои собственные слова. Хотя, в отличие, например, от Булгакова или, как рассказывают, от Мандельштама, Анне Андреевне, по-моему, совершенно не была свойственна способность незаметно экзаменовать своего нового собеседника.

Я, во всяком случае, не почувствовал ничего подобного, когда впервые пришел к ней в «Фонтанный дом» зимой 1940 года. Помню, что позвонил из гостиницы несколько неуверенно и чуть ли не после первой же фразы неожиданно услышал: «Я вас жду, {400} приходите сейчас», — так звонко, определенно, без паузы, как будто ни малейшей неожиданности в моем появлении не было, как будто мой звонок — кстати, как будто я зачем-то ей нужен. Но оказалось, что все это — чистая моя фантазия. Я и до сих пор не понимаю, почему она меня тогда к себе позвала.

До этого у нас была только еще одна встреча в Москве, у актрисы Художественного театра Н. И. Сластениной. Было это зимой 1939 года. Я заехал за Анной Андреевной на улицу Кирова к художнику А. А. Осмеркину. Там оказалось шумно уже в прихожей, кого-то не то встречали, не то провожали, по какому-то поводу пили шампанское, и Анна Андреевна мне показалась оживленной, даже веселой. А у Сластениной, где ее принимали, может быть, уж слишком восторженно и подчеркнуто-почтительно, она сразу замкнулась. Прочитала два‑три стихотворения, надписала заранее приготовленные хозяйкой дома старые свои книги, посидела за столом, больше слушая, чем участвуя в разговоре, и вскоре стала собираться домой. Оживилась она только в машине, да и то благодаря неожиданному казусу.

В Левшинском переулке было совершенно темно; в большом шестиместном «паккарде», который прислали по вызову Сластениной из «Метрополя», шофер почему-то тоже не включил свет. Я открыл дверцу перед Анной Андреевной и в полной уверенности, что сажусь рядом с ней, не рассчитав, что заднее сиденье находится в этой машине гораздо глубже, чем в обычной, второпях плюхнулся на пол, где и застыл от сильной боли в копчике и от позора.

«Где же вы?!» — раздался откуда-то сзади смеющийся голос.

У меня, к сожалению, не сохранились многие из моих тогдашних записей в дневнике, но есть вещи, которые мне и так, без дневника, памятны на всю жизнь. Ясно вижу эту большую голую комнату, в которую она меня ввела прямо из маленькой прихожей, сама открыв мне дверь. Квартира Пуниных, где она жила с 1926 года, находилась во внутреннем дворе, на третьем этаже правого флигеля (в нижнем этаже, как мне потом однажды {401} сказала Анна Андреевна, когда-то жил кн. П. А. Вяземский — она мне показала его окно).

Анна Андреевна усадила меня, а сама продолжала подкладывать дрова в полукруглую высокую, типично петербургскую печку, опустившись на колени перед открытой дверцей. Я пока огляделся — нет, не так уж голо, как мне показалось в первую секунду: у стены стоит кровать или, вернее, койка, покрытая простым темным одеялом; на другой стене висит зеркало в старинной золоченой раме. Рядом, не то на полочке, не то на этажерке, не помню, — что-то фарфоровое, не бог весть что, но тоже старинное. В углу — икона, складень. У стены, рядом с входной дверью, стоит маленький прямоугольный стол с простой чернильницей, с пресс-папье — значит, письменный; не то один, не то два старых стула, просиженное кресло. Ни шкафов, ни стеллажей. Книги — на столе, на стуле, на подоконнике. (Так и хочется сказать: а в окно «смотрит в комнату старый клен», тот самый, «свидетель всего на свете, на закате и на рассвете», воспетый в «Поэме без героя», но, увы, я его и тогда не увидел, и позже почему-то не замечал.)

Даже по сравнению со скромнейшим кабинетом М. А. Булгакова, единственным кабинетом писателя, который я тогда знал, все это показалось почти нищенским. Но не только не вызывало жалости, а наоборот, усугубляло уважение. О Булгакове я тогда подумал, наверно, еще и потому, что запомнил его слова: «Имейте в виду, что настоящие вещи пишутся на краешке кухонного стола, а не в кабинете».

Поначалу беседа не клеилась совсем — с моей стороны от полной, как говорят актеры, зажатости, от непреодолимого стеснения, а с ее — очевидно, за неимением никакой дежурной пластинки с заранее приготовленными на сегодня разговорами (такие «пластинки», как известно, водятся у многих писателей, даже очень талантливых; в наших разговорах у нее их не было, хотя кое-что и повторялось невольно).

Помнится, Немирович-Данченко, Станиславский, даже молчаливый Качалов с первой же встречи начинали меня расспрашивать, кто я и что, чем живу, где учился, чем интересуюсь и т. д. и т. п. {402} Скажем, Пастернака или, совсем по-другому, Булгакова можно было просто молча слушать, глядя им в рот, хоть часами, А здесь, с Анной Андреевной, которая, вернувшись из кухни, налила мне и себе по чашке черного кофе и вот опять замолчала надолго, я просто не знаю, как себя вести. И вдруг она мне говорит, причем даже не улыбнувшись: «А знаете, с вами сразу легко. С вами можно молчать». Вот тут-то и начался разговор.

О чем? Сейчас уже не все помню. Вероятно, началось с Пастернака, с Булгакова, с Качалова, с того, что мне било тогда дороже всего в искусстве и в личных отношениях, что не могло быть безразлично и ей, и это сразу почувствовалось.

В свои «миры» Анна Андреевна впускала с большой осторожностью, только на мгновение что-то приоткрывая, ни на чем не останавливаясь надолго. Помню, что сразу как-то пришибли меня некоторые неожиданные признания. Ничем не близок Чехов, и не только «Чехонте», но вообще Чехов — ни рассказы, ни пьесы[[61]](#footnote-62). Как я жалею теперь, что не углубил нашего разговора о Чехове, не напомнил ей хотя бы «Архиерея» или еще, например, «Студента» — рассказов, которых не помнить она ведь не могла. Сохранила ли бы она и тут категоричность своего неприятия? Не думаю. Ведь сделала же исключение для «Палаты № 6» в беседе с Исайей Берлиным. «Макбет» для нее сейчас, в данный момент, больше значит, чем «Гамлет»… Все это — каждый раз в связи с каким-то ходом мысли, без малейшего подчеркивания, без тени бравады. Еще запомнилось: «У вас один Пушкин, а у меня два: у меня еще Гораций есть» (это показалось мне преувеличением; впоследствии Анна Андреевна никогда при мне этого не повторяла и никого с Пушкиным не сравнивала). Гораздо понятнее {403} показалось то, что Достоевский значит и всегда значил для нее больше, чем Толстой.

Говорили о Тютчеве, об Иннокентии Анненском («Это был мой учитель, да и не только мой»). Кажется, в этот же раз — о Блоке, в ответ на мои расспросы. Очень доверчиво, даже неожиданно для первого разговора — о Гумилеве, ее первом муже, о том, что оборвалось с его гибелью, чего мы уже не узнаем. Стихов на этот раз не было, — я так и не осмелился попросить ее что-нибудь почитать.

В «Фонтанном доме» я у нее потом бывал несколько раз, начиная с зимы 1946 – 1947 года — каждый раз, как приезжал в Ленинград. Особенно мне запомнился первый мой приход после катастрофы 46‑го года.

Во внутренний двор Шереметевского дворца нужно было проходить через две двери (тамбур) центрального подъезда. В основном здании находился Институт Севера. Чтобы пройти к Анне Андреевне, теперь нужно было не только сказать вахтеру или дежурному, к кому ты идешь, но требовалось оставить ему паспорт. Его возвращали только при выходе обратно, на улицу.

Когда Анна Андреевна открыла мне дверь, я не мог не заметить, как она осунулась и как изменилось, стало каким-то неспокойным выражение ее глаз. На этот раз были особые причины, затруднявшие начало разговора. Я боялся причинить ей какую-нибудь невольную боль.

Среди книг, как всегда повсюду разбросанных, которые я стал разглядывать, было много библиотечных — о Моцарте, о его жизни и творчестве, французских, немецких, английских; были тут и очень редкие старинные издания.

На мой вопрос, почему у нее сейчас такое скопление «моцартианы», Анна Андреевна сказала, что книги эти приносят по ее просьбе из фондов Публичной библиотеки, что нужны они ей и для ее «пушкинских штудий», и потому, что с некоторых пор ее «заинтриговал» Моцарт как личность, что она много думает о его судьбе, об истории создания «Реквиема», о тайне, окружающей его смерть и место погребения. Все больше увлекаясь, она мне рассказывала о женщинах, которых Моцарт любил, о его жене, которая почему-то тогда же не {404} установила место захоронения его тела, о легендах, которые распространяли о нем и о его творчестве Сальери и другие его друзья-враги.

Все это в устах Анны Андреевны и в той обстановке было, конечно, очень далеко от желания занять гостя интересным разговором; я это почувствовал и тогда, но по-настоящему осознал гораздо позже. Она говорила со мной о том, чем сама в то время жила. К Моцарту ее притягивало его глухое, безысходное одиночество, его вопиюще незаслуженная обреченность.

И опять, как семь лет назад, мы пили кофе, только на этот раз Анна Андреевна извинилась, что придется без сахара. И так как у меня не оказалось папирос, то курили ее, какие-то самые дешевые. А одну из книг, лежавших на подоконнике, — альбом старинных литографий Петербурга — она меня попросила, если можно, взять с собой и продать в какой-нибудь букинистический магазин.

Позднее я узнал, что в это время Ирина Николаевна и Борис Викторович Томашевские, ее старые, верные друзья, ежедневно посылали ей с кем-нибудь из своих детей горячую еду, заворачивая кастрюльку в несколько газет, чтобы не остыла.

Я заговорил о ее стихах, — конечно, не о новых, посмел ли бы я в тот момент! — а о прежних, о напечатанных; стал их вспоминать. Почему и зачем — до сих пор не понимаю, попросил подарить мне на память какое-нибудь стихотворение, написанное ее рукой (никогда в жизни не был собирателем рукописей). Реакция на эту просьбу была такая, какой я меньше всего мог ожидать. Она побледнела, приложила палец к губам и проговорила шепотом: «Ради бога, ни слова об этом. Ничего нет, я все сожгла. И здесь всё слушают, каждое слово». При этом она показала глазами на потолок. Я, конечно, простить себе не мог, что об этом заговорил.

Анне Андреевне нужно было выйти из дому — куда-то, не то на Литейный, не то на улицу Некрасова, к каким-то знакомым. Она меня попросила ее проводить, прибавив, опять шепотом: «Только на улице не будем разговаривать». Когда я уже подавал ей пальто в передней, она вдруг попросила меня минутку подождать и, вернувшись из своей комнаты, быстро протянула мне какой-то сложенный {405} вчетверо лист бумаги, опять приложила палец к губам, молча показала рукой, чтобы я спрятал его во внутренний карман.

«После прочтете», — тихо сказала она уже на лестнице. Мы шли молча по набережной Фонтанки, по Пантелеймоновской, простились где-то на Литейном. Несколько раз по пути она оглядывалась, словно проверяя, не идет ли кто за нами. Мне это было знакомо. Точно так же ходил со мной, бывало, по Гоголевскому бульвару Булгаков.

В гостинице я, не раздеваясь, зажег лампу и развернул желтоватый листок старой бумаги с водяными знаками. Это был ранний автограф известного стихотворения, начинающегося строкой: «А ты теперь тяжелый и унылый…» С левого края листок обгорел, как будто в последний момент был выхвачен из огня. Стихотворение написано карандашом, уже вполне «ахматовским» почерком и «наискосок» — строчки лезут вправо кверху. Есть слова вычеркнутые, есть вписанные: следы работы. Вместо знакомой строки «Кляня медлительность судьбы» здесь: «Кляня величие своей судьбы» (хуже, конечно). И дальше вместо «Твои упреки и твои мольбы» — «Твои угрозы и твои мольбы» (тоже хуже, — как она умела со временем расслышать у себя неточность!). Справа наверху чернилами выведены две печатных буквы: «Б. А.», которые я сразу разгадал как посвящение Борису Анрепу, в книгах отсутствующее. Дата, обозначенная в нижнем левом углу, — «22 июля 1917, Слепнево» (в «Беге времени» — 1916).

Кстати, еще о Борисе Анрепе. Много лет спустя, как-то в Комарове, Анна Андреевна, улыбнувшись чему-то, без всякой связи с предшествующим разговором, сказала: «Вот вы хорошо знаете мои стихи, а на одну вещь, наверно, никогда не обращали внимания. У меня есть один акростих». Я этого действительно не знал и никак не мог догадаться, что же это может быть. Оказалось, известнейшее стихотворение 1916 года, неизменно отбиравшееся автором для переиздания:

Бывало, я с утра молчу
О том, что сон мне пел.
Румяной розе, и лучу,
{406} И мне — один удел.
С покатых гор ползут снега,
А я белей, чем снег,
Но сладко снятся берега
Разливных мутных рек.
Еловой рощи свежий шум
Покойнее рассветных дум.

То, что я в данном случае оказался отнюдь не на высоте, не помешало, однако, Анне Андреевне еще через несколько лет сделать на одной из книг надпись, которой я горжусь, как никакой другой: «Виталию Яковлевичу Виленкину, который лучше всех знает мои стихи». Увидев, что меня буквально зашатало от такой надписи, она ее еще как бы припечатала, почти сердито: «Не беспокойтесь. Я знаю, что пишу».

Ну и еще один, последний постскриптум о Борисе Анрепе. Ему посвящено или, точнее, с ним связано много стихотворений в «Белой стае», «Подорожнике» и позже — с 1915 по 1961 год. К нему, в частности, обращены знаменитые стихи 1917 года, «равнодушно и спокойно» отвергающие возможность покинуть родную землю в годину великих испытаний («Мне голос был. Он звал утешно…»). Встреча с ним оставила навсегда след в жизни Анны Андреевны. В последнем ее сборнике «Бег времени» перед небольшим циклом «Эпические мотивы», в который вошли всем известные белые стихи 1913 – 1916 годов, впервые появилась строчка эпиграфа с инициалами «Б. А.»: «Я пою, и лес зеленеет». Свою творческую жизнь Б. В. Анреп начинал одновременно как поэт и художник (кроме того, он много писал о живописи, печатался в «Аполлоне»). Строчка эта — лейтмотив одной из глав его поэмы «Человек»[[62]](#footnote-63).

В последние годы Анна Андреевна вспоминала Бориса Анрепа нередко и всегда неравнодушно, как мне казалось. Ей было явно приятно, когда я ей рассказал, что видел в одном из залов ленинградского Русского музея среди недавно выставленных произведений начала XX века небольшую бронзовую голову — мужской портрет отличной работы {407} скульптора Д. С. Стеллецкого, который меня поразил каким-то особенным отпечатком иронии и воли. На дощечке было написано: «Портрет Б. Анрепа».

Уехав за границу совсем молодым, он давно уже стал там известным мозаичистом, как говорила Анна Андреевна. Когда она вернулась из Англии в 1965 году, я ее как-то спросил, не встретились ли они в Лондоне, на что она, помолчав, ответила: «Встретились. И это было очень страшно. Ведь прошло пятьдесят лет!..»

Наши свидания с Анной Андреевной в некоторые периоды бывали частыми, в другие — очень редкими, так складывалась жизнь. Но, очевидно, потому, что эти перерывы ни малейшего отношения не имели к каким бы то ни было изменениям окружавшей ее имя «атмосферы», нам обоим было не трудно даже по прошествии двух-трех лет продолжать как бы только что прерванный разговор. «У нас с вами ведь совсем особенные отношения, правда?» — сказала она однажды именно по этому поводу, позвонив мне по телефону, помнится, рано утром, только что приехав с Ленинградского вокзала.

На книге стихотворений издания 1961 года она мне написала: «В память московских и ленинградских бесед наших». Их было много, этих бесед. И в «Фонтанном доме», и в той тесной, темноватой квартире на улице Красной конницы возле нарядно-холодного Смольного собора, куда ее переселяли вместе с дочерью Н. Н. Лунина Ириной и ее семьей («Я теперь живу не там…» — цитировала она по этому поводу пушкинскую строчку), и в ее так называемой «будке» в Комарове, и в комаровском писательском Доме творчества — под сенью «заветнейшего кедра перед запретнейшим окном», и на Большой Ордынке у Ардовых — в ее многолетнем московском пристанище, и еще у некоторых ее московских друзей, где она иногда подолгу гостила в последние годы, и, наконец, у меня, в Курсовом переулке.

Хочется вспомнить эти беседы и рассказать о них хотя бы отрывочно, хотя бы с той невольной неполнотой, которая объясняется ограниченностью {408} памяти, и с тем необходимым отбором, к которому обязывает когда-то оказанное тебе доверие.

Конечно, глупо было бы и пытаться связать каждую из этих бесед с каким-нибудь из вышеназванных последних адресов Анны Андреевны, чтобы придать своим воспоминаниям тот или иной «couleur locale». И все-таки некоторые темы, какие-то наши разговоры живут в памяти неотделимо от обстоятельств места, времени, даже погоды.

Вот пример. Много у нас было с Анной Андреевной разговоров о Пастернаке, в разные годы, в разных местах, — не помню ни одной встречи без присутствия хотя бы его имени, — но с улицей Красной конницы, с 1959 годом связан у меня в памяти какой-то особенно мучительный разговор о нем, какой-то узел нашего взаимного непонимания, который завязался тогда в споре о «Докторе Живаго» и так никогда потом и не распутывался.

Помню, было это в феврале, сгущались сумерки, и растреллиевскии собор казался сумрачным на исходе короткого зимнего дня. Через неуютную безликую столовую Анна Андреевна провела меня к себе в комнату, где все показалось мне тесным, бивуачным, неспокойным, хотя в глубине стояла та же койка, а сидели мы в тех же просиженных креслах за тем же маленьким столом, и старинный складень висел на своем месте. Анна Андреевна давно уже заметно постарела внешне, стала грузной, медлительной, почти совсем седой. И лицо ее в тени абажура показалось мне в тот вечер отекшим, нездоровым, таким усталым…

Разговор о Пастернаке начался, кажется, сразу после чтения ее новых стихов (это были четыре страшноватые «Песенки», из которых две тогда «не знали бумаги», как сказала мне Анна Андреевна, то есть не могли быть не только напечатаны, но даже записаны автором, еще что-то из «Сожженной тетради» и посвященная Шостаковичу «Музыка»).

О «Докторе Живаго» мы заговорили, вероятно, потому же, почему все тогда о нем говорили в нашем кругу: еще у всех были в памяти «пастернаковские дни» (выражение Ахматовой), события, связанные с Нобелевской премией. Естественно, что отношение к событиям было у нас одним {409} и тем же, и не об этом шла речь. Анна Андреевна высказывала свое отношение к роману, которое у нее сложилось задолго до этих событий и о котором она теперь могла говорить только доверительно. Было больно слышать, как резко она отвергала роман, что называется, с порога, даже не критикуя, не анализируя, обходя молчанием все самое главное в нем, всю его философскую сущность, все социальные мотивы, всю нравственную программу, весь его стилистический строй. Ее неприятие было почти голословным. Нападала она, собственно, главным образом на психологическую сторону произведения, которая ее раздражала и казалась ей беспомощной, выдуманной: «Зачем ему это понадобилось?» (это было страшно слышать из ее уст, — она ведь не могла не знать, что значила для Пастернака его последняя проза, какое огромное место она заняла в его жизни). «Все, все выдумано и плохо написано, кроме пейзажей. Уральские пейзажи великолепны — еще бы!.. А женщин никогда таких не было». На это она особенно упирала. Ее одинаково возмущали обе героини — и Лара, и Тоня. «Стихи из романа» она находила «прекрасными», правда, тут же добавляя: «но не все».

Вообще критиковала она Бориса Леонидовича в последние годы и часто, и ожесточенно. Могла с удовольствием, например, повторить кем-то выданную «сентенцию»: «Пастернак всегда бросается вплавь: выплывет — хорошо; нет — значит, тонет». Мне казалось, что повторять это ей бы не следовало, не пристало, и я даже решался ей об этом говорить. Могла вдруг, ни с того ни с сего рассердиться: «Как может поэт сказать: “Вошла со стулом…”»[[63]](#footnote-64)? На что я, не выдержав, завопил: «А как может поэт сказать: “Я надела узкую юбку”?!» — «Но ведь я же девчонкой была, когда это писала, надо понимать», — парировала Анна Андреевна, сердясь уже больше на меня, чем на Пастернака.

{410} Впрочем, всякое несогласие с ней она воспринимала терпимо, конечно, за исключением того, что было для нее принципиально неприемлемо. Она не спешила признавать свою неправоту или ошибку, но умела уважать и даже как-то внутренне принимать возможность иного мнения, другой точки зрения — качество вообще редкое. Очень умела терпеливо и внимательно выслушивать всякую более или менее серьезную критику. (Как я теперь краснею, перечитывая ее статью о «Каменном госте» и вспоминая, с какой кротостью она выслушала однажды все мои скороспелые благоглупости по поводу этого необычайно глубокого, проникновенного исследования. И не только выслушала, не обидевшись и не возмутившись, но еще после этого прочитала мне несколько вставок, которые предполагала включить в расширенную редакцию, когда будет ее книга о Пушкине.) На какое-нибудь замечание по поводу ее нового стихотворения или отдельного стиха или слова никогда не возражала, но, помолчав, обычно говорила: «Подумаю», а иногда просто молча кивала в ответ головой. Бывало, проверяла себя, заранее требуя от слушателя полной откровенности. Несколько раз я от нее слыхал: «Я знаю, вы мне скажете всю правду», «Только скажите мне совершенно откровенно, хорошо?»

Но я хочу еще вернуться к Пастернаку в ее восприятии. Да, Анна Андреевна нередко говорила о нем зло — не злобно, нет, а именно зло, но так зло, как все мы иной раз почему-то способны говорить именно о самых любимых, дорогих нам людях.

А потом, когда остывали злые гиперболы и утихал поток несправедливых обвинений, уже даже не вне всего этого, а где-то высоко над этим всем вдруг выплывала такая ахматовская строфа, обращенная к Пастернаку:

Здесь все тебе принадлежит по праву,
Стеной стоят дремучие дожди.
Отдай другим игрушку мира — славу,
Иди домой и ничего не жди[[64]](#footnote-65).

{411} Некоторые резкие высказывания Анны Андреевны, по-видимому, как-то доходили до Бориса Леонидовича — находились люди, которые об этом заботились, как всегда бывает. Их отношения ухудшились; последнее время они совсем не виделись.

Где-то в подпочве теперешних резкостей Анны Андреевны по адресу Пастернака мне иногда чудилась какая-то ее давняя обида, может быть, даже больше — незаживающая старая рана. Думаю, что она ему не прощала, вернее, не могла простить равнодушия к ее стихам. Я ни разу от нее не слыхал ни слова об этом. Но твердо уверен в том, что больше всего ее волновало отношение Пастернака к ее стихам, особенно к новым. Ведь она знала его автобиографию («Вступительный очерк» к Собранию стихов), где так много говорится о значении в его жизни поэзии Цветаевой, а Ахматовой уделено всего несколько строк, почти вскользь, да еще как-то странно смещены названия ее книг (речь идет, по-видимому, о «Вечере» или о «Четках», а назван «Подорожник»).

Она не могла, конечно, не помнить прекрасного стихотворения «Анне Ахматовой» 1928 года, но почему-то никогда о нем теперь не говорила. Не потому ли, что пастернаковский набросок ее облика (бессонная швея в призрачном свете белой ночи) был скорее изящным, чем вещим, а определение ее лирики («где крепли прозы пристальной крупицы») исходило из самых ранних ее признаков и как будто ими ограничивалось?

Две небольшие, теперь такие для нас драгоценные статьи, написанные Пастернаком для газеты «Литература и искусство» в связи с выходом в свет ташкентской книжки «Избранных стихов» Ахматовой в 1943 году, оставались неопубликованными, Анна Андреевна дала мне переписанный на машинке экземпляр, но, насколько помню, ничего по существу этих статей тогда не сказала. В приписке, сделанной им годом позже, 1 ноября 1944 года, очевидно, при посылке статей Анне Андреевне, Борис Леонидович считал необходимым пояснить: «Предназначалось для “Литературы и искусства” осенью 1943 года, откуда и “трезвость”, и объективность тона!» Может быть, Анна Андреевна {412} ждала от него чего-то другого. Не из тщеславия, конечно, но потому, что слишком важен был для нее непосредственный отклик Пастернака-поэта на стихи, которыми она дорожила. Как дорого ей было, например, то, что и Пастернак, и Мандельштам, оба считали стихотворение «Привольем пахнет дикий мед…» безусловно одним из лучших ее стихотворений:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.
Водою пахнет резеда,
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь…

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни;
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома…
 *1933*

В одном из писем к Ахматовой он с особой похвалой перечисляет целый ряд стихотворений в сборнике «Из шести книг», ссылаясь на номера страниц. Несмотря на панегирический тон письма, в этом размашистом и как будто поспешном подборе можно, пожалуй, заподозрить какую-то скрытую холодность.

А между тем эпиграфом к циклу «Ива», которым открывается этот сборник, Ахматова выбрала строку из «Импровизации» Пастернака:

И было темно. И это был пруд
И волны…

По отношению к поэту-современнику это могло быть только знаком духовной близости.

Позднее, в откликах Пастернака на «Поэму без героя», Анна Андреевна помнила и ценила каждое слово. Но помнила она и другое: прежде {413} всего его стихи, многие — наизусть. Они в ней жили какой-то особой своей жизнью, как будто таились до времени и вдруг выплывали на поверхность цитат, эпиграфов, писем.

Эпиграф из «Импровизации» она в последней своей книге «Бег времени» заменила другой строкой Пастернака — из ранней редакции стихотворения «Гамлет»: «Я играю в них во всех пяти», строкой, очевидно, гораздо более для нее многозначительной. А с «Импровизацией» связано еще нечто, по-моему, очень существенное для их творческих взаимоотношений. В один из моих приездов в Комарово в 1961 году я ей прочитал это стихотворение в новой редакции (1946) и рассказал, с чьих-то слов, что Борис Леонидович почему-то торопился непременно дописать этот новый вариант, «пока Ахматова в Москве». Анна Андреевна не знала ни нового текста, ни этой детали; ее явно взволновало и то, и другое, — не знаю, что больше. Она тут же усадила гостившую у нее Л. Д. Стенич-Большинцову за машинку, чтобы я ей это продиктовал.

В одном из ее ленинградских писем 1927 года я недавно прочитал такие, например, строки: «Я одна дома. День студеный и ненастный, льет дождь. Липы, что перед окном, еще совсем черны, клены чуть зазеленели, и весь сад мечется под ветром, как в стихах Пастернака».

Всего Пастернака, всю его поэзию в целом она и позже воспринимала как явление стихийно могучее и неповторимое. Это ведь даже в юморе у нее однажды сказалось, прорвалось неожиданно:

А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет
И думает, что он незаменим,
Что все на свете он переиначит,
Что Пастернака перепастерначит,
А я не знаю, что мне делать с ним.

Помнила она с благодарностью, как Борис Леонидович тревожился о ней, как приезжал к ней в Ленинград, как помогал ей деньгами в самые тяжелые, в самые страшные для нее времена. Помнила и те времена, когда он был в нее влюблен, и очень бурно, хотя и безответно.

Вспоминала она и их встречу в Боткинской {414} больнице, куда она пришла его навестить весной 1952 года, — особенно один какой-то их разговор на площадке лестницы, у окна, когда он ей сказал что-то самое важное о себе, почему он теперь не боится смерти. Она мне об этом рассказала ровно через восемь лет в той же Боткинской больнице, когда я пришел к ней на другой день после смерти Бориса Леонидовича, чтобы подготовить ее к этому удару (самое сообщение взяла на себя пришедшая к ней вслед за мной М. С. Петровых). К своему рассказу Анна Андреевна прибавила, что недавно перед тем самым окном в больничном дворе «совершенно незаконно», раньше времени зацвела липа. Через несколько месяцев я записал под ее диктовку:

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела.
И одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела —
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнею волей храним.

Листок этот подписан: «Анна Ахматова. 1960. Москва».

Незадолго до смерти Бориса Леонидовича Анна Андреевна была у него в Переделкине. Решила поехать, кажется, не без колебаний: они уже давно не виделись. Я не знал, что она туда поехала. Вдруг, в час ночи, звонок по телефону — голос Анны Андреевны, которая никогда мне так поздно не звонила. «Мне именно вам захотелось позвонить, — я была в Переделкине». У нее было, по ее словам, такое чувство, что они помирились, хотя ее к нему в комнату уже не могли пустить, только сказали ему, что она здесь, рядом. Запомнились ее слова: «Я так рада, что у него побывала. Плохо совсем. Мучается. Бедненький наш Борисик…»

«Борисик…». Это слово и прежде изредка мелькало среди разных разностей, которые она о нем говорила.

Давно уже знала она тяжесть невыплаканных слез, которые «внутри скипелись сами», давно научилась завидовать тем, «кто плачет, кто может {415} плакать…». Она и в этом не побоялась признаться в своих стихах. Но когда ей сказали о смерти Бориса Леонидовича, ее глаза были полны слез, и, увидев это, невозможно было этого не запомнить (это со слов М. С. Петровых).

И все же не это самое важное в отношении Ахматовой к Пастернаку. Гораздо важнее другое. Анна Андреевна могла только с оговоркой («не все») называть «прекрасными» стихи из романа, но в своих стихах, посвященных поэту Борису Пастернаку, Ахматова отзывалась на них по-иному, безоговорочно:

Могучая евангельская старость
И тот горчайший гефсиманский вздох…

Она могла не без женской мстительности упрекать его в каких-то там прегрешениях и быть к нему в чем-то несправедливой, но никто из поэтов не проводил его в последний путь таким горчайшим вздохом, как тот, который вырвался у нее:

Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное… Земли.

И никто из писавших или говоривших о Пастернаке при жизни не сказал о нем так проникновенно и поэтически-исчерпывающе:

… Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

### «Будка» и «Ордынка»

С лета 1961 года начались мои очень нерегулярные, редкие, в общем, поездки в Комарово, чтобы повидаться с Анной Андреевной — либо у нее на даче, в «будке», как она называла этот домик, предоставленный ей ленинградским Литфондом во временное пользование, либо, зимой, в литфондовском Доме творчества.

Комарово Анна Андреевна, по-моему, не любила, с этим чуждым ей пейзажем скорее примирилась, чем сжилась, и эта земля навсегда осталась для нее «холодной», «железной» с «черными, {416} приземистыми елками» и чужим, не ее поля, вереском.

На каком-то «листке из дневника» у нее так тоскливо «на своем языке говорят» комаровские «сосенки, которые сейчас сердито качаются на фоне белой ночи…». По-моему, она здесь острее, чем где-либо, ощущала старость и одиночество. Есть и такой «листок из дневника»: «Теперь, когда все позади — даже старость, и остались только дряхлость и смерть, оказывается, все как-то, почти мучительно проясняется (как в первые осенние дни) — люди, события, собственные поступки, целые периоды жизни. И столько горьких и даже страшных чувств…»[[65]](#footnote-66)

Это ведь ясно сказалось и в стихах, особенно в тех, где появляется как бы призрак былого царскосельского парка, например в «Приморском сонете» — «Здесь все меня переживет…» — или в незаконченных «Соснах»:

Не здороваются, не рады,
А всю зиму стояли тут.
Охраняли снежные клады,
Вьюг подслушивали рулады,
Создавая смертный уют.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Она здесь чаще томилась, чем чувствовала себя «у себя», хотя именно здесь в последние годы протекала главным образом ее творческая работа. И оживала она, только когда кто-нибудь к ней сюда приезжал. Я однажды, уходя от нее, видел, как по саду шли приехавшие к ней из города молодые поэты — Бродский, Найман, еще кто-то из их товарищей, и с какой радостной улыбкой, как будто сразу помолодев, она их встречала на крыльце. Об этом должны вспоминать они сами. Но и у меня чудом сохранились как раз наиболее подробные записи в дневнике, связанные с первыми моими приездами в Комарово. Так вот — из дневника — запись, охватывающая три наши встречи.

22 июня 1961. У Анны Андреевны в Комарове, в ее «будке», два раза. Первый раз — 13 мая. {417} В Ленинграде было холодно и слякотно, серый день, моросило. Адрес узнал в Комарове на почте: по Озерной улице, третий поворот налево, ул. Осипенко. Четыре финских домика на участке, одинаковых, темно-зеленых. Ткнулся сразу правильно. Пожилая женщина с густо накрашенными губами и добрыми глазами, приветливая, сказала, что А. А. спит и сейчас же пошла будить: «Ничего, ничего, — мы тут и так слишком много спим»[[66]](#footnote-67). Я остался ждать на крыльце, но меня тут же позвали в дом. Страшно жарко натопленная комната, большая, с зашторенным окном — почти совсем темно. В правом углу кровать, около печки. Лежит, чем-то тяжелым укрытая, показалось, что очень красная, больная. И такая какая-то заброшенная, одинокая… Оказывается, натопили печь и укрыли потому, что был сильный озноб утром.

Мне обрадовалась (первый человек, который туда к ней приехал)[[67]](#footnote-68): «Садитесь поближе». Потом, пока я курил в кухне, встала, оделась очень быстро, с окна убрали занавеску, в комнате стало светло. Полка с книгами; икона. У окна стол. Мебель вся — рухлядь; кровать — подобие: просто пружинный матрац на подложенных под углы кирпичах.

Сразу начала читать. «Мелхола», «Конец Демона», «Сожженная тетрадь», «Смерть Софокла», новая строфа из поэмы[[68]](#footnote-69). Стихи о копейке (странная {418} перекличка с каким-то читательским письмом, как будто заранее отвечавшим ей на это стихотворение)[[69]](#footnote-70).

Глава из «Пушкина» — об Александрине Гончаровой. («Убедительно ли это? Я знаю, вы мне скажете правду»). Ей бы хотелось поскорей кончить эту работу[[70]](#footnote-71), «перестать во всем этом копаться» (очевидно, как какой-то ее долг перед Пушкиным, но в переплетении с чем-то своим, личным).

Обед втроем (перловый суп и котлеты, ничего не пили). Попросил какую-нибудь ее фотографию — подарила несколько, по моему выбору и все сама (не просил) надписала.

Несколько раз хотел уже уходить, она не пускала: «Вы же видите, как я на вас набросилась».

«Чем больше слабею, тем ясней работает голова».

О Мандельштаме. Лучшее у него — «Стихи о неизвестном солдате». «Достаньте и прочтите непременно».

Второй раз у А. А. — 11 июня (приехал в Ленинград на горьковское заседание ВТО). Жара {419} адовая, в Комарове тоже. Пришел к А. А. часов в шесть. Не удивилась особенно моему приезду. Порозовее, пободрее. Опять сразу — стихи. «Бег времени» — два коротких стихотворения под этим названием, но так должна называться и вся книга, «последняя, седьмая, которой никогда не будет»[[71]](#footnote-72). Еще одно — «Прав, что не взял меня с собой…». О том, что хорошо, что не уехала тогда, — зато здесь стала «вьюгой», еще чем-то, еще чем-то (природа русская и поэзия), а то бы вернулась, увы, постаревшей парижанкой[[72]](#footnote-73).

И последнее, потрясающее, которого не могло не быть после «Огонька»[[73]](#footnote-74), со строками:

… Вместе с вами я в ногах валялась
У кровавой куклы-палача…
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Все прочитала, по моей просьбе, второй раз… И, без перехода: «Ну, что же произошло за отчетный период?»

У нее стол передвинут по-летнему, перпендикулярно к окну. На столе тяжелая чернильница и пара старинных голубых фарфоровых подсвечников. За стеной молодые голоса: Аня[[74]](#footnote-75) со своими друзьями. Потом Аня пришла угощать ее мороженым.

{420} Из разговоров интересных, но неприятных — о Цветаевой, в связи с посмертным сборником «Проза». «В главе “Нездешний вечер” видно, как я ей мешала». Вообще недружественно, даже с раздражением (может быть, потому, что я возражал, спорил, напоминал). Что Цветаева «сама себя придумала в своем эмигрантском облике», что «там печатали каждую ее строчку, относились почтительно» и проч. Возмущалась описанием открытия Музея изящных искусств в присутствии «их величеств».

Но весь тон переменился и совсем по-другому заговорила — о ее страшном конце в Елабуге. Со слов Мура, сына Марины Ивановны, описывала, как будто сама видела, унизительное ожидание решения «братьев-писателей» в Чистополе: как «Марина ходила по двору, теребя сумочку», пока те заседали и решали вопрос, можно ли перевести ее в Чистополь, «хотя бы судомойкой», как она просила (Пастернака в это время там не было). «Поехала в Елабугу за вещами и не выдержала».

Было понятно, почему вскоре Анна Андреевна заговорила и о своей «биографии»… Так и сказала, «между прочим»: «Для моей биографии очень важна статья Чуковского "Две России" в альманахе "Дом искусства" за 1920 год…» «Изничтожал» Брюсов. На «вечере поэтесс» в Политехническом музее, описанном у Цветаевой, он не «забыл» фамилию Ахматовой, а «играл», что забыл, нарочно тянул паузу, чтобы зал ему эту фамилию подсказал, как бы приняв участие в ее «изничтожении».

О старых статьях о ней Жирмунского, Тынянова, о книжке Эйхенбаума — но это все больше я, хотя Анна Андреевна все это вспоминала благожелательно. Что-то я сказал о близости ее к Маяковскому, в смысле раскрепощения непесенного стиха (известная теория). Она: «Не в этом сходство, а совсем в другом: в одиночестве, в “несчастной любви”».

Опять о Н. В. Недоброво, о его статье о ней после «Четок» и накануне «Белой стаи», которую она до сих пор считает лучшим из всего, что о ней было когда-либо написано.

Много о Мандельштаме. О том, что Цветаевой посвящены крымские стихи «о браслете» и еще несколько. Что был роман. Но что Мандельштам всегда {421} говорил о себе, что он «антицветаевец»[[75]](#footnote-76). Вообще был слишком всегда самим собой, чтобы быть «чьим-либо».

По другому поводу Ахматова вспоминала: «Душа его была полна всем, что свершилось. Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово народ не случайно фигурирует в его стихах»[[76]](#footnote-77).

Возвращаюсь к дневнику.

«Совсем без всякой связи с этими разговорами, потом, когда я уже уходил, вдруг: “Сядьте, не пожалеете”. И во-первых, продиктовала и подписала “Мелхолу”, а во-вторых (припоминая строфу за строфой) — стихотворение Мандельштама, которое он ей посвятил в 1917 году “Я не искал в цветущие мгновенья…”» (оно было напечатано тогда в какой-то однодневной газете, а потом одна из строф — в сборнике «Стихотворения» (1928 года). Стихотворение кончалось строфой:

Касатка милая, Кассандра!
Ты стонешь, ты горишь — зачем
Сияло солнце Александра
Сто лет тому назад, сияло всем?

Помню ее фразу: «Александр в конце — это, конечно, Пушкин».)

Приехала в Москву 20‑го и утром же позвонила. Голос слабый и больной: на перроне в Ленинграде ей было очень плохо.

Сегодня был у нее. Подарила наконец свою книжку, в белом переплете (а не в зеленом, который именуется «лягушкой»): «Ну‑с, le grand moment approche»[[77]](#footnote-78).

Часа два с половиной — на самые разные темы.

О пушкинских вариантах «Вновь я посетил…». Предположение о душевной болезни, которую Пушкин в это время преодолевал, ей кажется вполне {422} правдоподобным. Невозможность примириться с несвободой в движении (так любил ездить, ходить), — отсюда и «Не дай мне бог сойти с ума…».

Почему-то я стал ее расспрашивать о М. А. Кузмине — какой он был в жизни, правда ли, что умер в нищете, в полном одиночестве и т. д. «Не меня надо о нем спрашивать, если хотите услышать о нем хорошее». Только себя любил. Невероятный цинизм. Вовсе не одинокий. Хороший вкус, но узкий, во всем, и в музыке, и в литературе, с предпочтением второму сорту. Свой страшный дневник он хотел продать Гржебину, издателю (читала Ольга Судейкина — «совала свой носик, когда он у них жил, и секретарша Гржебина — тоже, “ex officio”»[[78]](#footnote-79)). «Но умер достойно». В Мариинской больнице, в 36 году. В больницу попал из-за сердца, но там его еще простудили. Последние слова Ю. Юркуну: «Ну, теперь идите, главное все кончено, остались детали». Тот не успел выйти из больницы, как его позвали обратно в палату: «Михаил Алексеевич скончался».

Дружба Кузмина с Гумилевым, потом резко оборвавшаяся статьей Гумилева «О будуарной поэзии», написанной с позиций акмеизма. Кузмин просил заменить «будуарную» хотя бы на «салонную» — ни за что! Потом «ненавидел нас всех». Роль Анны Радловой в этом отчуждении.

Прочитала отрывки своей прозы о «Поэме без героя». Всеволод Князев прямо назван в одном из них. Но «герой» не он, а другой; «аналогия». Поэт Галкин советовал «заземлить» поэму. «Я пробовала, — не дается». Я что-то сказал о поэме, оговорившись, что это не точно. «Попробуйте сказать точно». Вообще все касающееся поэмы ловит с жадностью, — раньше этого не бывало. Кое о чем спросил у нее. «Полосатый», «верста» — не Маяковский, а «вообще поэт» (а откуда я взял, что это Маяковский? От нее же). «Мамврийский дуб» — как обозначение древности, извечности ремесла поэта[[79]](#footnote-80).

По телефону сегодня, вместо «здравствуйте»: «Мне грустно, что я вас не вижу».

Завтра ей — 72 года.

{423} Я рад, что у меня сохранилась хоть эта краткая запись трех бесед с Анной Андреевной. Нужно только иметь в виду, что многое мне тогда не приходило в голову записывать даже в самой краткой форме. Ну, например, записано у меня где-то, что она ответила на мой вопрос, верит ли она в Иисуса Христа не только как в историческую личность: «Разумеется, — как и все более или менее интеллигентные люди». Анна Андреевна, при всем своем немногословии в подобных случаях, иногда (правда, очень редко, но все-таки) допускала и настоящие, серьезные разговоры о религии, о христианстве, о христианской философии. Особенно если подобные темы затрагивались в связи с ее стихами. Так было однажды, когда она мне прочитала нечто поразительное:

Кого когда-то называли люди
Царем в насмешку, богом в самом деле,
Кто был убит — и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди…

Вкусили смерть свидетели Христовы,
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима — все прошли.
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес —
Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой
И с запахом бессмертных роз.

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово[[80]](#footnote-81).

Еще сложнее, еще неуловимее для каких-либо последующих формулировок на бумаге было все связанное с «тайнами ремесла», с рождением стихов. Если где-то, в каких-то запомнившихся словах, {424} в какой-то фактической подробности это дальше хоть мелькнет, — и то слава богу.

Что же касается вышеприведенной записи, то, сохраняя достоверность беседы по свежим следам, она, конечно, требует комментария. Вернее, вызывает еще другие, более широкие воспоминания и даже толкает на какие-то суждения или оценки, отнюдь не «мемуарные». Не знаю, насколько такие отступления допустимы, знаю только, что ни здесь, ни в дальнейшем обойтись без них уже не смогу. Прежде всего это касается отношения Анны Андреевны к Цветаевой и Мандельштаму.

Собственно, это не отношение, а отношения, совершенно разнородные в самом главном, самом основном критерии: в творческом. По-моему, насколько близок был ей как поэт Мандельштам, не по сходству, конечно, а по восприятию, то есть близок-любим, дорог, внятен от начала до конца, даже в самом сложном, настолько же далека, чужда была ей поэзия Марины Цветаевой. Достаточно уже того, что творчество Цветаевой, как это ни странно, было для нее каким-то «производным» от Андрея Белого. Так по крайней мере она говорила. Но она не раз называла ее «мощным поэтом» и без колебаний включала ее в короткий список тех поэтов, которых она «больше всего ценит».

Почему-то я никогда не слыхал, чтобы она припомнила, процитировала хоть строчку Цветаевой, если не считать эпиграфа к собственному стихотворению «Комаровские наброски» и заключающего это стихотворение «цветаевского» образа:

… Темная, свежая ветвь бузины…
Это — письмо от Марины.

А между тем эпиграф этот, «О Муза Плача…» — начало одного из тринадцати стихотворений, которые Марина Цветаева ей посвятила. Это одно из самых страстных цветаевских признаний в любви и в то же время — одно из самых пронзительных поэтических определений Ахматовой:

О Муза Плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

{425} И мы шарахаемся, и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает. — Анна
Ахматова! — Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна.

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий…
— И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое впридачу.

Написанное давно, летом 1916 года, это стихотворение и сейчас волнует, наверно, всех, кому дороги и Ахматова, и Цветаева.

В статье «Нездешний вечер», которую упомянула тогда в разговоре со мной Анна Андреевна, у Цветаевой черным по белому сказано: «Знаю, что Ахматова… в 1916 – 17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того доносила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама — одна из самых больших моих радостей за жизнь». Правда, в этой статье 1936 года цветаевское славословие оборачивается гиперболой, может быть, чрезмерно напряженной, и неизбежность «соревнования», пусть и облагороженного поэтическим «рвением» (то есть «рвением» к ней, к Ахматовой), как будто подчеркнута. Но все-таки Анна Андреевна восприняла статью превратно: никогда и ни в чем она Цветаевой, конечно, не «мешала». Но что-то, очевидно, мешало их настоящему сближению, и тогда, и много лет спустя, после возвращения Цветаевой в СССР, когда они первый раз в жизни увидели друг друга.

Не могу судить о том, как это было прежде, но в последние годы мне всегда казалось, что у Анны Андреевны на стихи Цветаевой нет отзыва, что она к их прибою, к их неистовой, горькой страстности остается глуха. Но равнодушия в ее отношении к Цветаевой не было никогда, — скорее, доходила до меня даже какая-то скрытая мучительность {426} неприятий, отсюда порой и их страстность. А иногда она ощущала ее совсем близко к себе, рядом. Марине Цветаевой посвящено стихотворение «Поздний ответ»:

Невидимка, двойник, пересмешник,
Что ты прячешься в черных кустах,
То забьешься в дырявый скворешник,
То мелькнешь на погибших крестах,
То кричишь из Маринкиной башни:
«Я сегодня вернулась домой,
Полюбуйтесь, родимые пашни,
Что за это случилось со мной.
Поглотила любимых пучина,
И разрушен родительский дом».
Мы с тобою сегодня, Марина,
По столице полночной идем,
А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет,
А вокруг погребальные звоны,
Да московские дикие стоны
Вьюги, наш заметающей след.

Ну а как же быть с позднейшими, иной раз недобрыми и несправедливыми словами, как бы опровергавшими и эту близость?

Не знаю, как с этим быть. Думаю только, что это могло быть навеяно чьими-то посторонними усилиями и что это далеко не самое существенное в отношении Ахматовой к Цветаевой, при всей их человеческой несхожести и творческой полярности. Думаю, что гораздо важнее нам помнить и эти стихи о «невидимке», и строки еще одного ахматовского стихотворения:

… Но близится конец моей гордыни:
Как той, другой, — страдалице Марине,
Придется мне напиться пустотой… —

и те «Комаровские наброски» 1961 года, которые так знаменательно были первоначально названы автором: «Нас четверо». Кроме эпиграфа из Цветаевой там было еще два эпиграфа — из Пастернака и Мандельштама. Но и без всяких эпиграфов любящему поэзию читателю было бы ясно, кто эти четверо и чем они навеки друг с другом связаны.

И все же… В ахматовском архиве среди «листков {427} из дневника» 1959 года есть запись, которая начинается так: «Марина ушла в заумь. См. “Поэму воздуха”. Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она — dolphinlike [т. е. подобна дельфину. — *В. В*.], как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другие. Пастернак — наоборот: он вернулся (в 1941 г. — Переделкинский цикл) из своей пастернаковской зауми в рамки обычной (если поэзия может быть обычной) Поэзии. Сложнее и таинственней был путь Мандельштама». А далее в той же записи Ахматова говорит о себе, как будто сопоставляя себя как поэта с теми, кого она назвала выше: «“Pro domo mea”[[81]](#footnote-82) скажу, что я никогда не улетала или не уползала из Поэзии, хотя неоднократно сильными ударами весел по одеревеневшим и уцепившимся за борт лодки рукам приглашалась опуститься на дно. Сознаюсь, что временами воздух вокруг меня терял влажность и звукопроницаемость, ведро, опускаясь в колодец, рождало вместо отрадного всплеска сухой удар о камень, и вообще наступало удушье, которое длилось годами. “Знакомить слова”, “сталкивать слова” [любимое выражение Мандельштама. — *В. В*.] — ныне это стало обычным. То, что было дерзанием, через 30 лет звучит как банальность. Есть другой путь — точность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но, когда это удается, люди говорят: “Это про меня, это как будто мною написано”. Сама я тоже (очень редко) испытываю это чувство при чтении или слушании чужих стихов. Это что-то вроде зависти, но поблагороднее.

X. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда — совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно»[[82]](#footnote-83).

Цветаевой стихи не диктовались, наверно, сроду. Они ей доставались как-то иначе. И дело не в том, кому было труднее писать стихи, а в разности путей к стиху. Ахматовское «совсем легко» надо понимать {428} отнюдь не буквально: дождаться «диктовки» и расслышать ее тоже недешево стоило.

К Мандельштаму Анна Андреевна возвращалась не только чаще, чем к Цветаевой, но даже, пожалуй, чаще, чем к Пастернаку. И всегда, даже в беглом замечании, в какой-нибудь подробности, в эпитете, было что-то новое, еще не сказанное о нем. Это и понятно. Кажется, из всех своих современников-поэтов только к одному Мандельштаму Анна Андреевна относилась как к какому-то чуду поэтической первозданности, чуду, достойному восхищения. (Блок в этом смысле стоял у нее на особом месте, вернее, существовал для нее в каком-то другом измерении, как, впрочем, и Анненский.)

Она говорила, что «у Мандельштама нет учителя», что он — «ниоткуда», совсем ни от кого не зависим, всегда сам по себе — и ранний, и поздний, и в акмеизме, и далеко за пределами акмеизма — от «Камня» до «Воронежских тетрадей». О «Воронежских тетрадях» от нее я впервые и услыхал. Позднее я прочитал в рукописи ее воспоминаний о Мандельштаме: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание особенно характерны для воронежских стихов, именно когда он был совсем не свободен и нестерпимо томился».

Она мне советовала, «чтобы лучше его узнать», прочитать его письма к жене («Возьмите у Нади, она вам даст, я ей скажу»). И еще: «Прочтите непременно его заметки о Данте», — говорила она задолго до их появления отдельной книжкой. «Его можно узнать только всего сразу, без упрощений».

Как она сердилась, когда при ней говорили, что в «Стихах о неизвестном солдате» все-таки есть что-то непонятное, «иррациональное»!

— Это в наш-то век? Все понятно, слишком понятно. Надо уметь читать.

Уже когда Анны Андреевны не стало, до меня дошло полностью ее стихотворение, посвященное памяти Мандельштама. Первая строфа, очевидно, связана с его стихами:

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть —
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть.

{429} Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

О, как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там, —
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам.

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гу‑гу…
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу.
 *10 мая 1957, Москва
 5 июля 1957, Комарово*

Эти стихи поразительны во многих отношениях. Они совершенны по гармонии своей поэтической архитектоники — по слитности движения образов, мелодики, ритма. С необыкновенной смелостью и естественностью в строй высокой и мерной поэтической речи вводятся сугубо прозаические слова («пропуск», «ключики от квартиры») и даже совсем уже обиходное междометие («ни гу‑гу…»). А чего стоят хотя бы только эти вольные стяжения одной из стоп трехстопного анапеста, от которых ритм всего стихотворения, как бы синкопически пульсируя, становится еще более ощутимым:

… Это кружатся Эвридики…
… Это ключики от квартиры…

Каким-то пушкинским откровением стихотворчества, неожиданной музыкой звучит здесь простейший повтор «обстоятельства места» — «Над Невой, над Невой, над Невой, / Это плещет Нева о ступени…». И все это дышит, живет, вздымается в безраздельном слиянии раздумия с какой-то щемящей остротой скорби. Но еще поразительней то, как в этих {430} пяти строфах слились воедино две жизни, две судьбы, и то, как из их слияния, уже сам собою, неизбежно встает перед нами трагический образ поэта «суровой эпохи» («Меня, как реку, / Суровая эпоха повернула…» — так начинается другое стихотворение Ахматовой).

Этим общим «гулом времени» предопределена и, как мощным камертоном, настроена их поэтическая перекличка на протяжении многих лет.

Сама Анна Андреевна относила к себе, то есть считала к ней обращенными, помимо всем известного стихотворения, которое так и называется «Ахматова» (сборник «Камень», январь 1914 г.), и упомянутого мной выше «Я не искал в цветущие мгновенья…» (декабрь 1917 г.), еще пять. Это, во-первых, «Твое чудесное произношенье…» (1918 г.) с дивной заключительной строфой:

И столько воздуха, и шелка,
И ветра в шепоте твоем,
И, как слепые, ночью долгой
Мы смесь бессолнечную пьем[[83]](#footnote-84).

И, во-вторых, четверостишия: «Вы хотите быть игрушечной…» (1911 г.), «Черты лица искажены…» (10‑е годы), «Привыкают к пчеловоду пчелы…» (30‑е годы) и «Знакомства нашего на склоне…» (30‑е годы)[[84]](#footnote-85).

{431} Об одном из этих четверостиший, вернее, о том, при каких обстоятельствах оно родилось, Анна Андреевна мне рассказывала, причем несколько подробнее, чем впоследствии на страницах своих воспоминаний о Мандельштаме. Дело было так. Они однажды приехали вместе из Петербурга в Царское (помнится, говорилось о 1915 годе). Ей необходимо было кому-то позвонить, и она вошла в телефонную будку на вокзале. Осип Эмильевич ее ждал и, пока она разговаривала, все время делал ей какие-то странные знаки через стекло. Когда она вышла из будки, он ей сказал:

— Если бы вы знали, какое у вас сейчас было лицо!..

И прочитал ей только что сочиненные стихи:

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой.
Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены…

Никаким провидением эти строки тогда для них обоих не звучали, а как будто, как я понял, скорее, даже юмором. Теперь же невольно вспоминаются через много лет написанные ее стихи из «Реквиема»:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей…

У меня есть любительская фотография, которую мне подарила Анна Андреевна, надписав на обороте: «Москва, 1933 – 1934, Нащокинский переулок. А.». Ахматова — в гостях у Мандельштамов, и едва ли, как она сказала, не в последний раз перед бедой, уже нависшей над этим домом. На тахте, прислонясь головой к стене, со спокойным, {432} задумчивым лицом, в руке потухшая папироса, сидит Осип Эмильевич; рядом с ним с одной стороны — Анна Андреевна, в черном платье и какой-то темной накидке, с челкой, еще совсем как на ранних портретах, а с другой — Надежда Яковлевна, тоже еще совсем молодая. Странным кажется, что они обе такие молодые, а Осип Эмильевич в свои 42 или 43 года уже старик. Чуть левее на той же тахте — поэтесса Мария Сергеевна Петровых (это ей — «Мастерица виноватых взоров…»).

В сборнике Ахматовой «Бег времени» стихотворение «Воронеж» 1936 года (впервые с инициалами посвящения «О. М.») было напечатано полностью, с завершающей его строфой:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

Те же инициалы посвящения: «О. М.» — проставлены на листке со стихотворением «Немного географии», который Анна Андреевна дала мне в Комарове летом 1963 года, сказав, что это последние ее стихи, которые узнал от нее Осип Эмильевич:

Не столицею европейской
С первым призом за красоту —
Душной ссылкою енисейской,
Пересадкою на Читу,
На Ишим, на Иргиз безводный,
На прославленный Атбасар,
Пересылкою в лагерь Свободный,
В трупный сумрак прогнивших нар —
Показался мне город этот
Этой полночью голубой,
Он, воспетый первым поэтом,
Нами грешными — и тобой.
 *1937*

У Мандельштама есть строчка в варианте одного стихотворения: «Сам себя я за руку по улицам водил…», как указано Н. Я. Мандельштам. А в отрывках из трагедии «Пролог, или Сон во сне» Ахматовой «Песенка слепого» звучит так:

{433} Не бери сама себя за руку…
Не веди сама себя за реку…
На себя пальцем не показывай…
Про себя сказку не рассказывай…
 Идешь, идешь — и споткнешься.

Образ облака, сереющего «как беличья шкурка», который мы встречаем у обоих поэтов, — вероятно, не более чем мимолетное совпадение. Бывает у них перекличка образов и более глубокого, и более неожиданного свойства, какое-то странное совпадение радаров поэтической чуткости. Например: «конницей бессонниц» в воронежском радиоочерке Мандельштама о Гете «движется искусство народов, и там, где она протопала, там быть поэзии или войне» (1935 г.). Мы теперь понимаем, что это образ провидческий, и не можем не думать о том же, перечитывая лирические строки Ахматовой, возникшие в 1940 году:

Уж я ль не знала бессонницы
Все пропасти и тропы,
Но эта — как топот конниц
Под вой одичалой трубы.
Вхожу в дома опустелые,
В недавний чей-то уют…[[85]](#footnote-86)

В другом случае — тоже из области «бессонниц», из которых рождаются стихи, — перед нами уже не совпадение, а поэтическая реминисценция. У Мандельштама одно из лучших ранних стихотворений начинается строчкой:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.

У Ахматовой в стихотворении 1940 года «Тень», которое первоначально называлось «Современница», под эпиграфом из Мандельштама («Что знает женщина одна о смертном часе…»):

О тень! Прости меня, но ясная погода,
Флобер, бессонница и поздняя сирень
Тебя — красавицу тринадцатого года —
И твой безоблачный и равнодушный день
Напомнили…

{434} Стихотворение это обращено к женщине, которую Мандельштам когда-то любил.

Но вот кое-что и еще позначительней.

В воспоминаниях Анны Андреевны читаем: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”. Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места». А в первой части «Поэмы без героя», в одном из отступлений, таинственно соединяющих видение Петербурга 1913 года с образами и судьбами далекого будущего, среди выделенных курсивом строк есть такие:

После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» и в отдаленьи
Чистый голос:
 «Я к смерти готов».

Тут уже ни случайного совпадения, ни литературной реминисценции быть не может. Тут бьет один из тех скрытых ключей, которые питают подводное течение поэмы и постепенно делают таким широким ее разлив.

Все внимательно читавшие «Поэму без героя» помнят, конечно, в эпиграфе одной из глав первой части две строчки О. Мандельштама:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.

А рядом еще два эпиграфа:

И под аркой на Галерной…
 *А. Ахматова*

То был последний год…
 *М. Лозинский*

В совокупности смысл всех трех этих эпиграфов, вероятно, прощание с прошлым, незабываемым и невозвратимым. Это важно не только для открываемой ими главы, а для всей первой части, которую автор в подзаголовке называет «Петербургской повестью». Но есть определенные основания полагать, что первоначально с памятью об Осипе Эмильевиче Мандельштаме был как-то связан замысел всей поэмы.

Когда Анна Андреевна дала мне экземпляр {435} «последней редакции» поэмы (1962 года), я ее спросил, что значит дата «Посвящения», 27 декабря 1940, так необычно вынесенная ею наверх, в первую строку. Она ответила: «Это годовщина смерти Мандельштама, — мы только через два года узнали, когда это случилось». На том же особом месте, над «Посвящением» («… а так как мне бумаги не хватило, / Я на твоем пишу черновике…»), открывая первую страницу поэмы, стояла дата «27 декабря 1940» и в окончательной ее редакции, которую я получил в январе 1963 года. И только в книге «Бег времени» дата переместилась вниз, на обычное в таких случаях скромное место под текстом. А наверху справа впервые появились инициалы: «Вс. К.» (то есть Всеволоду Князеву, безвременно погибшему в 1913 году молодому петербургскому поэту, так сказать, псевдогерою «Поэмы без героя» Ахматовой). Как и почему это произошло, я так и не знаю.

Теперь — о Николае Владимировиче Недоброво и о его статье 1915 года, о которой идет речь в вышеприведенном отрывке из моего дневника. К нему Анна Андреевна не раз возвращалась в наших разговорах. И отнюдь не мимоходом, хотя всегда только на краткий миг и как-то очень бережно. Можно было понять, что он сыграл в ее жизни большую роль — не меньшую, если не еще большую, чем его близкий друг Б. В. Анреп (в творческой ее жизни — несомненно, большую).

Это был талантливый филолог и влиятельный критик, блестяще окончивший историко-филологический факультет Петербургского университета (учился он там одновременно с Блоком), признанный эрудит в области теории стиха, один из постоянных сотрудников журнала «Аполлон». К нему тянулись и считались с его мнением, по словам Анны Андреевны, многие поэты. Он и сам писал стихи: некоторые из них печатались, в том числе и посвященные Анне Ахматовой («Альманах Муз», 1916 г.). Ему посвящено несколько стихотворений в «Белой стае» и, вероятно, не одно из более поздних. Его инициалами — Н. В. Н. — это обозначено на таких жемчужинах ахматовской ранней лирики, как «Царскосельская статуя», «Есть в близости людей заветная черта…», «Целый год ты со мной неразлучен…», «Вновь подарен мне дремотой…», «Все мне видится {436} Павловск холмистый…». В некоторых экземплярах сборника «Из шести книг», подаренных Анной Андреевной ее друзьям, ею вставлено от руки посвящение: «Памяти Н. В. Н.» — над стихотворением 1936 года «Одни глядятся в ласковые взоры…». С памятью о Н. В. Недоброво, по-видимому, связаны и стихотворение «Если плещется лунная жуть…» 1928 года, и отдельные строфы поэмы «Путем всея земли», и конец стихотворения «Из цикла “Юность”» («Мои молодые руки…» — 1940 г.), и некоторые, кажется, более поздние наброски неоконченных стихов, например:

Отпусти меня хоть на минуту,
Хоть для смеха или просто так,
Чтоб не думать, что досталась спруту
И кругом морской полночный мрак.
Знаю, как твое иссохло горло,
Как обуглен, как не дышит рот,
И какая ночь крыла простерла
И томится у твоих ворот.

В одном из ранних вариантов окончания третьей главы первой части «Поэмы без героя» («Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе») есть такие строки:

… Где все девять[[86]](#footnote-87) мне будут рады,
Как бывал он когда-то рад,
Что над юностью встал мятежной,
Незабвенный мой друг и нежный, —
Только раз приснившийся сон, —
Чья сияла юная сила,
Чья забыта навек могила,
Словно вовсе и не жил он…

(Могила Н. В. Недоброво, который умер от туберкулеза еще совсем молодым, в декабре 1919 года, до сих пор остается затерянной не то на старом ялтинском, не то на гурзуфском кладбище, — ни тут, ни там мне так и не удалось ее разыскать. Анна Андреевна узнала о его смерти только в 1920 году, от О. Э. Мандельштама. Забытым Недоброво продолжает у нас оставаться и поныне — прочно и несправедливо.)

{437} А в окончательном тексте «Лирического отступления» говорится:

Там за островом, там за садом
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей,
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?

Последние строки невольно приходят на память, когда читаешь в томе журнала «Русская мысль» за 1915 год (№ 7) пожелтевшие от времени страницы его статьи, которую Анна Андреевна так высоко ценила до конца своей жизни. Это неудивительно. Статья Недоброво начинается сразу с самого существенного: «… неожиданно личная складка Ахматовой, и не притязавшая на общее значение, приобрела через “Вечер” и являвшиеся после стихи совсем как будто не обоснованное влияние. … Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать ее: в новом умении видеть и любить человека. Я назвал перводвижущую силу ахматовского творчества».

Да ведь это же о том, что Ахматова впоследствии будет называть «тайной, без которой настоящих стихов не бывает». О том, как личное, пережитое, «интимное», трансформируясь и гранясь, отражаясь зеркально и зазеркально, вдруг совершенно неожиданно, какими-то неисповедимыми путями становится чуть ли не общезначимым (если согрето «новым умением видеть и любить»). И это угадано в начинающей Ахматовой: уже «Четки» Недоброво называет «очень сильной книгой властных стихов, вызывающих очень большое доверие. Оно, прежде всего, достигается свободою ахматовской речи, ее вольностью и силой».

О пластичности первых стихов Ахматовой Недоброво говорит так проникновенно, что мы и сегодня легко распространим его определение на все ее творчество, включая и «Поэму без героя» (между прочим, он уже по первым пробивающимся сквозь ее раннюю лирику эпическим опытам умеет предвидеть, как широко развернется в будущем этого {438} поэта эпос: «в поэме, в повести, в драме»; все сбылось). «Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего; оттого и картины его не отрешенно пластичны, но, пронизанные душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего» [то есть как будто в первый раз и как будто в последний раз, — я так понимаю это. — *В. В*.]. И далее: «Всегда пристрастно и порывисто ее осознание жизненного мгновения, и всегда это осознание совпадает с жизненной задачей мгновения; а не в этом ли источник истинного лиризма?»

По поводу «ахматовской несчастной любви», о которой уже в то время говорилось и писалось столько банальностей, он говорит все главное в одной фразе: «Она — творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды». Но страданиями несчастной любви никогда не исчерпывалась лирическая тематика Ахматовой, и Недоброво знает это уже по ее поэтической юности. Он видит «в меньшем количестве стихотворений, но отнюдь не с меньшей силой» воздействующее на читателей «другое страдание: острую неудовлетворенность собою». Но ведь эта «острая неудовлетворенность собою» пронижет потом десятилетия ее творческой жизни, отразится во многих циклах ее лирики, включая и «Тайны ремесла», и в сильнейшей степени скажется наконец в «Поэме без героя». С этой темой связано в статье Недоброво утверждение, что поэзия Ахматовой вся чужда замкнутости, вся направлена к человеку, к «другим людям», что у нее есть дар «самоотречения», что ее лирика «отличается глубоко гуманистическим характером».

Но подойдем наконец к тому месту статьи, которое сама Анна Андреевна через двадцать пять лет вспоминала как пророчество, основанное на глубочайшем знании ее поэзии. Вот оно:

«Эти муки, жалобы и такое уж крайнее смирение — не слабость ли это духа, не простая ли сентиментальность? Конечно, нет: самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж, скорее, самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и {439} слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук, — все это свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную. Огромное страдание этой совсем не так легко уязвимой души объясняется размерами ее требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам».

В. М. Жирмунский в своей книге «Творчество Анны Ахматовой» привел ее слова:

«Как мог он угадать жесткость и твердость впереди? Ведь в то время принято было считать, что все эти стишки — так себе сентименты, слезливость, каприз… Но Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его, потому что хорошо знал меня».

Весной 1960 года, приехав в Москву, Анна Андреевна рассказала мне, что у нее недавно была в Ленинграде беседа с английским журналистом. Два заданных ей вопроса и ее ответы на них я, придя домой, записал.

Первый. «Думаете ли вы, что после революции люди стали счастливее?» — «Я не очень компетентна в том, что касается счастья, об этом надо еще кого-нибудь спросить. Но одно знаю: у нас люди теперь научились гораздо больше помогать друг другу, чем прежде».

Второй. «Кого из ваших современников вы больше всего любите или цените как поэтов?» — «Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака, Мандельштама и Цветаеву». И примечание, так сказать, к моему сведению: «Один там лишний, — это неправда, Есенина я вовсе не люблю…» Мне показалось знаменательным, что по поводу Маяковского ни малейшей оговорки не последовало. Есенина Анна Андреевна не любила; считала, что хорошие стихи у него, конечно, есть, но они наперечет. Мне всегда казалось, что стихи его она не принимает потому, что не принимает его как личность. Никогда не слыхал, чтоб она критиковала какое-нибудь отдельное его стихотворение. Он был для нее весь — чужой. Но она {440} никому этого своего отношения к нему не навязывала. Знаю это и по себе, как один из тех, кто любит Есенина неизменно.

У меня записан ее рассказ о том, как Есенин пришел к ней (кажется, впервые), когда она еще жила вместе с О. А. Судейкиной, и, не застав дома (она ушла купать собаку в Фонтанке), отправился ее разыскивать. Где-то они встретились, и она привела его к себе. Был он сильно пьян и очень ей «весь» не понравился, особенно же тем, как «злобно, с руганью говорил о Блоке». Впрочем, «несправедливости», то есть необъективности по отношению к Блоку Анна Андреевна не прощала не только Есенину, но даже и Мандельштаму («О стихах говорил ослепительно, пристрастно и иногда бывал чудовищно несправедлив, например, к Блоку»).

Итак, в ахматовском списке имя Есенина если не случайно, то, во всяком случае, непрочно, в то время как имя Блока этот список закономерно открывает и возглавляет. Ведь еще в 1914 году Анна Андреевна так надписала ему свои «Четки»:

От тебя приходила ко мне тревога
И уменье писать стихи.

К проблеме «Ахматова и Блок» мне еще предстоит попробовать подойти близко в другом издании, в связи с «Поэмой без героя»[[87]](#footnote-88). Здесь же ограничусь только тем, что запомнил или даже записал из наших разговоров о Блоке. Их было не так уж много, но начались они с первого моего прихода к Анне Андреевне в «Фонтанный дом». Речь шла, помнится, о том, каким Блок бывал в общении с другими поэтами, в частности с ней. Ее ответ помню точно: «Как вы думаете, это приятно, когда человек смотрит сквозь вас на что-то свое?» (В. М. Жирмунским было опубликовано стихотворение Ахматовой, {441} посвященное Блоку в начале 10‑х годов. Оно начинается так:

Ты первый, ставший у источника
С улыбкой мертвой и сухой,
Как нас измучил взор пустой,
Твой взор тяжелый — полунощника.

Отпечаток блоковского «Страшного мира» здесь очевиден. Но, прочитав впервые эти строки, нельзя было не подумать и о том, что она мне тогда сказала о его взгляде.)

Общее впечатление от позднейших; наших возвращений к теме Блока у меня почти совпадает с выводом Д. Е. Максимова. Отвергая прямую преемственность, Максимов предлагает формулу «зависимости, проявляющейся в отталкивании и преодолении». Может быть, определение «зависимость» в данном случае не совсем точно, как бы его ни мотивировать, — потому и говорю «почти совпадает». Но под знаком «отталкивания» от чего-то огромного, могучего, близкого и вместе с тем чуждого я тоже воспринимал ахматовского Блока. Под тем же знаком одновременного отталкивания и влечения, мне кажется, возникли и три стихотворения о Блоке 1944 – 1960 годов, которым, по-моему, так и не суждено сложиться в стройный триптих, сколько бы раз сама Анна Андреевна ни печатала их подряд, под общим заголовком. Слишком они разные. Никогда не забуду, как она расстроилась, рассердилась, разгневалась, даже щеки запылали, когда я ей сказал, — и, очевидно, не первый, — что строчка «трагический тенор эпохи» применительно к Блоку вызывает у многих недоумение. «Но ведь я же говорю — “трагический”, а не “лирический”, я же говорю — “эпохи”»!.. (У меня как-то не хватило тогда духу замахнуться на нее соседней изысканно-колоритной строчкой: «до самого локтя перчатки», да и все равно она сказала бы, что это тоже «эпоха».)

Зато когда в другом ее стихотворении — «Пора забыть верблюжий этот гам…» — доходишь до строк о «Рогачевском шоссе», которое «помнит разбойный посвист молодого Блока», — сколько бы раз ты это ни читал, всякий раз испытываешь шок неожиданности и какой-то сверхметкости образа (здесь {442} он, конечно, не автор «Стихов о Прекрасной Даме», а просто юный Блок, может быть, верхом на коне). А в третьем стихотворении, которое начинается рискованной для любого поэта парафразой блоковского шедевра «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека…» — «Он прав — опять фонарь, аптека…» — каким сверхчутким слухом расслышанный, достойный предсмертной трагедии Блока конец:

Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

В обывательском представлении Ахматовой почему-то всегда что-то приписывается, как будто того, чем была в действительности ее жизнь, — мало. Может быть, отчасти это происходит потому, что личная жизнь ее всегда протекала очень замкнуто, совсем не на виду. Так «склубилась», по ее выражению, и легенда о ее «романе с Блоком», легенда с вариацией на тему о ее безответной влюбленности. Раз уж было ею написано в 1914 году стихотворение «Я пришла к поэту в гости…», раз уж Блок, как всем известно, посвятил ей стихотворение «“Красота страшна”, — Вам скажут…», — так неужели же не было романа? Ну а если и не было, то…

Как памятно, вероятно, не мне одному, Анна Андреевна версию о своей «влюбленности» отрицала весьма спокойно и категорически, хотя в самой этой версии ничего зазорного для нее не было. Иногда — и не очень даже в шутку, а сердито — говорила, что напишет воспоминания «о том, как у меня не было романа с Блоком».

Чувствую, что еще что-то надо бы сказать об отношении Анны Андреевны к Блоку, даже только касаясь этой темы, но не знаю, как это выразить… Мне всегда казалось, что Блок значит для нее больше, гораздо больше, чем то, что она о нем говорит; что она все время к нему возвращается, продолжает думать о нем, не вспоминать, а именно думать о нем, как о поэте, и как поэта — любить.

Несколько слов о блоковском стихотворении, посвященном Ахматовой (опять — отступление). Во-первых, напомню его:

{443} «Красота страшна», — Вам скажут —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», — Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

Стихи эти датированы точно — 16 декабря 1913 года — и, значит, предшествовали ее стихам с посвящением «Александру Блоку», под которыми во всех изданиях значится 1914 год. Анна Андреевна считала стихотворение Блока «мадригалом», стилизованным в испанском духе. Она говорила об этом в своих воспоминаниях о Блоке: «У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, в волосах не носила. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро»[[88]](#footnote-89).

Смешно было бы спорить по этому поводу с самой Ахматовой, а спорить посмертно — даже как-то кощунственно. Да, собственно, и никакого спора нет: конечно, «мадригал»; очевидно, «романсеро»; образ «испанизирован», то есть стилизован и чем-то близок к блоковскому циклу «Кармен». Все так. Но почему, когда теперь читаешь это стихотворение, что-то еще в нем неотступно слышится, особенно в самом конце;

 … не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна.

{444} Что же касается блоковской «стилизации», то тут невольно приходит в голову, что у Ахматовой в молодости, очевидно, было какое-то тайное свойство: подсказывать тем, кто хотел ее запечатлеть, не прямое сходство портрета, а, скорее, новый поворот давно уже владеющей самим художником темы. Так, Мандельштам облек свою «Ахматову» в совсем иную шаль, в трагедийную шаль героини Расина:

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра:
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Эти стихи были написаны в 1914 году. А незадолго до этого, в далеком Париже, Амедео Модильяни, который тогда, по словам Анны Андреевны, «бредил Египтом», упорно рисовал ее голову «в убранстве египетских цариц и танцовщиц».

Молодой Хлебников, «Велемир I», как он себя называл, который, как это ни неожиданно, любил ее стихи и, при всей своей нелюдимости, бывал у нее в доме в самый разгар вражды между футуризмом и акмеизмом, посвятил ей нечто совсем не «портретное», но зато характерно-хлебниковское:

 **Песнь смущенного**

На полотне из камней
Я черную хвою увидел.
Руки ее нет костяней,
Стучится в мой жизненный выдел.

Так рано? А странно: костяком
Прийти к вам вечерком
И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.
 *1913*

Не то же ли самое можно сказать про облик молодой Ахматовой в стихах Кузмина («Залетною {445} голубкой к нам слетела, / В кустах запела томно филомела…»)?

Но «отступление» мое затянулось.

Если честь быть так или иначе приобщенной к сонму «блоковских женщин» Анна Андреевна с ироническим недоумением отвергала, то совсем другой своей близостью Блоку, им самим засвидетельствованной, она явно гордилась.

Она была по-настоящему рада, когда в воспоминаниях К. И. Чуковского вновь подтвердилось, что Блок запомнил ее стихи 1917 года:

… Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Повторяя эти стихи, Блок говорил: «Ахматова права». Она об этом слышала уже давно, но теперь это ее заволновало, словно только что услышанное. Когда мы с ней об этом говорили, она стала вспоминать вообще Блока последних лет.

В тот раз я, к сожалению, ничего не записал, но более ранняя запись в дневнике на ту же тему у меня сохранилась:

16 июля 1961. «В воскресенье, 2‑го, у меня: Ахматова, Елена Сергеевна Булгакова, Нина Дорлиак и Д. Н. Журавлев. Обед.

По какому-то поводу Анна Андреевна заговорила о вечере Блока в Большом Драматическом театре весной 1921 г.

На этот вечер собралась вся петроградская литературно-артистическая публика. Шли пешком, кто откуда, — трамваев не было. Одеты все плохо, голодные. Анна Андреевна сидела с Ходасевичем в ложе. Блока все просили еще читать. Было видно, как он устал. “Хоть бы они его отпустили!” — на {446} ухо Ходасевичу. Встретились за кулисами. Блок поднял на нее глаза, поздоровался. “А где же испанская шаль?” Больше они уже не виделись. После этого было уже только “… Наше солнце, в муке погасшее”[[89]](#footnote-90).

А. А. читала: стихи, посвященные М. Цветаевой (где про “Маринкину башню”), “Мелхолу”, “В прошлое давно пути закрыты…”, “Бег времени” (теперь это четыре строчки)[[90]](#footnote-91), еще что-то.

Потом я еще два раза был у нее на Ордынке».

… Ордынка. Это место наших встреч у меня в дневнике мелькает чаще, чем какое-либо другое. Иначе и быть не могло: на Большой Ордынке, у Ардовых, Анна Андреевна в течение многих, многих лет подолгу жила, приезжая из Ленинграда. Сюда приходили к ней все близкие друзья. Здесь назначались важнейшие для нее московские деловые встречи, связанные с надеждами на издание стихов. Когда она здесь гостила, ардовский телефон работал вовсю (хотя Анна Андреевна телефонных разговоров вообще не признавала и вела их лаконично, только по необходимости); поток посетителей с трудом поддавался какой-либо регламентации: помимо друзей и давних знакомых, побывать у Ахматовой — в последние годы — стремились еще очень и очень многие. Да она и сама, если позволяло здоровье, много выезжала. Иногда расписание приемов и выездов путалось, одни налезали на другие, и начиналось то, что Пастернак, бывало, очень образно называл «ахматовкой», имея в виду, очевидно, все вместе — и встречи, и проводы, и беспрерывный поток посетителей, и телефон, и хаос в комнатах, и общую приподнятую атмосферу дома, взбудораженного приездом Анны Андреевны.

Все это приходилось не раз заставать здесь и мне. Но еще больше Ордынка помнится мне другой, тихой, без всякой «ахматовки». Может быть, потому, {447} что я часто заставал здесь Анну Андреевну больной, или в периоды после тяжкой болезни, или просто очень усталой. Обычно мы сидели с ней «у нее», то есть в крошечной комнатке Алеши Баталова (старшего сына жены Ардова, Н. А. Ольшевской), которую Алеша неизменно, при любых своих личных обстоятельствах, с радостью уступал Анне Андреевне, когда бы ей ни вздумалось приехать.

В этой комнатке было тесно и от того немногого, что там находилось обычно, — в нее еле вмещалась тахта, маленький письменный стол, стул и, кажется, еще столик с зеркалом. А когда с приездом Анны Андреевны все это еще заваливалось книгами, папками, раскрытыми чемоданами и т. п., закуток становился еще теснее. Стул стоял прямо против ее тахты к очень к ней близко. Уже от одного этого общение с ней поневоле приобретало здесь особую остроту, особенно когда она начинала читать своему гостю новые стихи. А без новых стихов она в Москву не приезжала, — я по крайней мере такого случая не помню.

Читать она начинала почти сразу, непосредственно после какого-нибудь полуиронического вступления, вроде «Ну, что мы имеем на сегодняшний день?» или «Что произошло за отчетный период?» — как будто заранее ждала этого и вот теперь без всяких отлагательств исполняла свое намерение. Читала почти всегда наизусть, только в редких случаях просила достать из чемодана или из груды папок на окне одну из своих записных книжек. И какой бы она ни была в этот день бесконечно усталой, как бы пугающе ни сказывался недавний сердечный приступ в неровном дыхании и иссиня-черном цвете губ, она непременно читала стихи. И ничто не могло помешать ее внутреннему преображению: ни случайность того, что было на ней надето, ни грузная «непоэтичность» ее позы на тахте, ни квартирный шум за стеной, ни духота этой тесной клетушки, в которой она еще предлагала своим посетителям не стесняться курить.

Бывало иногда, что Анна Андреевна ждала у себя на Ордынке не просто слушателя, которому могла доверить свои новые стихи, с которым ей хотелось, так сказать, поделиться, но кого-нибудь, чье впечатление могло бы ей как-то помочь в еще не {448} оконченной работе. Однажды она меня встретила в передней совсем не по-обычному, я сразу заметил, что она чем-то не то взволнована, не то смущена, и подумал, что, наверно, не вовремя пришел. Оказалось, что это волнение, эта немножко напряженная улыбка относятся ко мне непосредственно. Она решила прочитать мне несколько сцен из трагедии Гюго «Марион Делорм», которую в то время переводила по заказу Гослитиздата: «Не бойтесь, я не очень долго буду вас “душить трагедией в углу”, но вы — театральный, “понимающий” и должны мне честно сказать, как это выходит сценически». Прочитала она мне почти два акта, стесняясь, что «утомляет». Но было видно, как она этим переводом увлечена (вспоминают, что она им тяготилась, — я видел другое).

Никогда не думал, что меня ждет такое наслаждение от всегда мне чуждой пышной драматургии Гюго. Но это был Гюго Ахматовой: чувства героев казались по-живому страстными и в то же время прозрачными, осветленными; они словно требовали вот именно такой чистой, строгой декламации, такой естественной мерности, которая звучала сейчас в этом поразительном чтении.

Никаких других переводов Анна Андреевна мне никогда не читала. Всегда только свое, последнее. И почти всегда для меня совершенно неожиданное.

Не знаю, где стихи Ахматовой звучали в ее чтении с наибольшей неотразимостью: на эстраде ли или в каком-нибудь многолюдном обществе, за столом или вот так — с глазу на глаз. Могу только сказать, что уходил я от нее после этих чтений, после «Поэмы без героя», после «Полночных стихов», после стихов «Из сожженной тетради», с каким-то особенным чувством, которое определить трудно, но которое, наверно, и есть счастье.

Что же сказать о том потрясении, которое я испытал, только что прослушав вот так, «между четырех глаз» еще не знавший бумаги «Реквием», с обещанием ничего из запомненного не записывать и «никогда, никому…»? Ведь это было еще задолго до того, как она «рассекретила» это великое свое создание, которое потом многие будут называть в ее поэзии «народным».

### **{****449}** Встречи последних лет

… Свою меж вас еще оставив тень.

*Анна Ахматова*

На бумаге воспоминания о любом человеке — это всегда все-таки некая искусственная штриховка его облика, а главное, невольная концентрация его высказываний. Вот и я, перечитывая написанное, боюсь, как бы Ахматова не стала на этих страницах речистой, с готовыми к случаю рассказами, суждениями, характеристиками. А ведь она была молчаливой. Правда, это вовсе не противоречило ее способности вдруг чем-то загореться, разговориться, вести увлекательную беседу. Естественно, что такие моменты особенно и запоминались. Но все-таки фон ее обычного немногословия, даже на людях, даже в гостях, нужно иметь в виду.

Ко мне она первый раз приехала в конце 50‑х годов, в 58‑м, кажется. С трудом, с одышкой поднялась на второй этаж, но, войдя ко мне в комнату, в предложенное кресло не села, а сразу стала внимательно рассматривать, что висит на стенах. Остановилась у письменного стола перед акварельным эскизом В. В. Дмитриева к «Пиковой даме». Это не эскиз декорации, а всего лишь предварительный набросок, мотив, как бы намек на возможную атмосферу какого-то будущего спектакля: в холодных блеклых предутренних полутонах угадывается вестибюль старинного барского дома с барочными скатами боковых лестниц и балюстрадой наверху, на которой чуть виден мужской силуэт в плаще и треуголке. Я только было открыл рот, чтобы объяснить, что это такое, но Анна Андреевна меня опередила, все еще не отрываясь от картинки:

От меня, как от той графини,
Шел по лестнице винтовой,
Чтоб увидеть холодный, синий,
Строгий час над снежной Невой.

И добавила, взглянув на меня лукаво сбоку: «Не удивляйтесь. Со мной это бывает». (Потом я совершенно неожиданно нашел это четверостишие в примечаниях автора к «Поэме без героя», в качестве {450} одной из не вошедших в окончательный текст, но тем не менее и не зачеркнутых дописок. Оно находилось среди «Dubia», то есть «вызывающего сомнения», и было представлено автором так: «И уже просто клеветническое добавление»[[91]](#footnote-92).)

Я показал ей кое-что из своих книг, в том числе и предмет моей библиофильской гордости — «Образ Ахматовой», антологию посвященных ей стихов, изданную в 1925 году Э. Голлербахом в пятидесяти нумерованных экземплярах. Но она ее даже не перелистала, только сказала, что давно ее не видела, «да и ни к чему это».

Вскоре в комнату вошла моя сестра. Анна Андреевна поднялась ей навстречу, пошел общий разговор, и мы перешли в столовую обедать.

О царственности облика Ахматовой в старости говорят и пишут, кажется, все, кто ее знал, — это уже трюизм. Но без него действительно трудно обойтись, когда вспоминаешь ту совершенно естественную, ненаигранную, спокойную величавость, которая в последние годы стала ей свойственна и в походке, и в жесте, и в повороте головы иногда, например, когда она что-нибудь внимательно слушала. Когда Анна Андреевна замедляла шаг перед закрытой дверью, казалось, что дверь должна перед ней сама отвориться, кресло — придвинуться, белая шаль — лечь на ее плечи и даже непочтительная приставучая наша собака Изора — отстать. Я не любил только, когда к этой «естественной» царственности примешивалось в ее тоне еще что-то совсем другое, что-то петербургское, светское, чопорное, подмораживающее окружающих. Но это случалось редко и только при других гостях. Впрочем, Анна Андреевна могла сама тут же и снять этот тон какой-нибудь неожиданной и отнюдь не светской фразочкой — например, о величайшей уместности раков, когда люди пьют пиво. Оторвавшись от общего разговора при виде кого-нибудь из ардовских {451} мальчиков в полном параде и с элегантно торчащей из верхнего кармашка расческой, могла как бы вскользь заметить: «Ты бы уж лучше зубную щетку туда». Когда мы сидели за нашим круглым столом втроем (она очень тепло относилась к моей сестре Анне Яковлевне, уважала ее и с особым доверием относилась к ней как к врачу), визитной чопорностью и не пахло. От «светскости» ее вообще обычно спасал и уводил юмор. А юмор у Анны Андреевны был отличный, острое словцо она всегда любила. Недаром в одном из ранних ее стихотворений уже мелькнула в лирическом контексте «веселость едкая литературной шутки».

Помня о запретах врачей, я, бывало, не ставил на стол заранее никаких графинов и не без страха спрашивал у нее, что она будет пить, в надежде, что она скажет: «вино» или «ничего». Но ответ был всегда один и тот же: «Рюмку водки, если она у вас есть». И таким же неизменным был ее первый тост, которым она перебивала мой, за нее: «Выпьем за то, что мы опять сидим вместе, что мы опять встретились». От этого тоста становилось уютно. Больше двух-трех рюмок она никогда не пила. Нередко бывало, что тут же за обеденным, еще не убранным столом она начинала читать новые стихи. Потом переходили опять ко мне в комнату. В каждый свой приезд она теперь непременно бывала у нас раз или два, один раз даже осталась ночевать.

Почти не бывало случая, чтобы, придя ко мне, Анна Андреевна не попросила музыки (так и слышу ее: «А музыка будет?»). Ей достаточно было нашего убогого проигрывателя и заигранных пластинок. На вопрос, что она хотела бы послушать, чаще всего отвечала: «Выберите сами» (что это будет классическая музыка, а если современная, то либо Прокофьев, либо Стравинский, разумелось само собой). Но иной раз «заказывала» совершенно определенно: Бетховена, Моцарта, Баха, Шумана, Шопена. И почти как правило, — чтобы играл Рихтер. Он ее не только восхищал как музыкант, но и как личность интересовал чрезвычайно; она меня часто о нем расспрашивала, зная о нашей давней дружбе.

Я любил незаметно смотреть на нее, когда она слушала музыку. Внешне как будто ничего в ней не менялось, а вместе с тем в чем-то неуловимом она {452} становилась иной: так же просто сидела в кресле, может быть, только чуть-чуть прямее, чуть-чуть напряженнее, чем обычно, и что-то еще появлялось незнакомое в глазах, в том, как сосредоточенно смотрела куда-то прямо перед собой. А один раз, когда мы с ней слушали в исполнении Рихтера шумановскую пьесу с обманчивым названием «Юмореска» (кажется, один из самых бурных полетов немецкой романтики), я вдруг увидел, что она придвигает к себе мой блокнот, берет карандаш и довольно долго что-то записывает; потом отрывает листок и спокойно прячет его к себе в сумку. Когда музыка кончилась, она сказала: «А я пока стишок сочинила». Но так тогда и не показала и не прочла, а я не осмелился попросить. Но потом несколько раз читала это стихотворение и у меня, и у себя, и всегда с предисловием: «Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана»:

… И мне показалось, что это огни
Со мною летят до рассвета,
И я не дозналась — какого они,
Глаза эти странные, цвета.
И все трепетало и пело вокруг,
И я не узнала — ты враг или друг,
Зима это или лето.

В книге «Бег времени» эти стихи под названием «Отрывок» вошли в цикл «Нечет» и следуют непосредственно за «Музыкой», посвященной Шостаковичу. «Юмореску» Шумана я потом по ее просьбе заводил ей часто. С музыкой, которая однажды попадала в ее стихи, Анна Андреевна вообще потом уже не расставалась. За пластинкой с записью предпоследней фортепианной сонаты Бетховена ор. 110 она даже как-то заехала ко мне в час ночи, по дороге домой откуда-то из гостей. («И в предпоследней из сонат / Тебя я скрыла осторожно…»[[92]](#footnote-93)). Это было после ее встречи с Г. Г. Нейгаузом, который рассказал ей «все об этой сонате» и произвел на нее большое впечатление своей игрой.

А любимым ее произведением Стравинского, {453} творчество которого она хорошо знала, начиная с «Петрушки» и «Весны священной», была «Симфония псалмов».

Никаких особых разговоров о живописи, вообще об изобразительном искусстве у нас не было. Но как-то повелось что, приходя ко мне, Анна Андреевна просила достать с полки какую-нибудь хорошую монографию или репродукции картин какого-нибудь музея и с удовольствием, не торопясь, их перелистывала. При этом иногда обнаруживались ее пристрастия: например, европейскую готику, Джотто и итальянское кватроченто она явно предпочитала Рафаэлю и Леонардо, а Эль Греко — всем другим «испанцам». Сезанна и Дега любила больше, чем последовательных импрессионистов, а Гогена ей было просто «не нужно». Мне казалось, что не очень нужен ей и Пикассо, и я всегда удивлялся, что, прожив столько лет рядом с Н. Н. Пуниным, таким талантливым и влиятельным знатоком новейшего искусства, Анна Андреевна сохранила полную самостоятельность своих вкусов. А вот о Шагале она никогда не говорила равнодушно и всегда готова была еще раз его посмотреть, хотя бы в репродукции. Недаром Витебск Шагала попал в ее «Царскосельскую оду», да еще в каком качестве — как параллель к собственному поэтическому замыслу: «Но тебя опишу я, / Как свой Витебск — Шагал». Кстати сказать, у этой «оды», в которую так неожиданно для Ахматовой вплелась ирония и нарочито сгущенная проза, было первоначально два эпиграфа: один из «Заблудившегося трамвая» Гумилева — «А в переулке забор дощатый…», а второй — горько запомнившаяся ей фраза Н. П. (Пунина, конечно, — может быть, в момент ссоры): «Ты поэт местного, царскосельского значения». В «Беге времени» остался только первый.

Фраза эта была брошена, надо полагать, случайно. Через много лет, когда они давно уже расстались, Н. Н. Пунин писал ей: «Мне кажется, я в первый раз так всеобъемлюще и широко понял Вас… И мне показалось тогда, что нет другого человека, жизнь которого была бы так цельна и совершенна, как Ваша; от первых, детских стихов (“перчатка с левой руки”) до пророческого бормотания и вместе с тем гула поэмы… В Вашей жизни {454} есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки… Вы казались мне тогда — и сейчас тоже — высшим выражением Бессмертного, какое я только встречал в жизни». Это письмо[[93]](#footnote-94) невольно вспоминается мне за скорбными строками стихотворения 1953 года с инициалами посвящения: Н. П. (в тот год он погиб в лагере):

И сердце то уже не отзовется
На голос мой, ликуя и скорбя.
Все кончено… И песнь моя несется
В пустую ночь, где больше нет тебя.

В конце 50‑х годов, когда у нас впервые разгорелся интерес к творчеству Модильяни в связи с появлением французских и американских монографий в букинистических магазинах и с выходом на экран фильма Ж. Беккера «Монпарнас, 19», Анна Андреевна говорила о нем так, как будто продолжала случайно прерванный разговор о человеке ее круга, всегда ей близком. У нас за столом она рассказывала отдельные эпизоды своих встреч с Модильяни в Париже в 1910 и 1911 году, которые потом вошли в ее воспоминания, опубликованные в «Дне поэзии, 1967». О рисунке Модильяни, сделанном по памяти, а не с натуры, но тогда же, в Париже, Анна Андреевна говорила, что это, конечно, никак не портрет и что он — один из шестнадцати, единственный уцелевший. Остальные, как она выразилась, «скурили солдаты в Царском».

Среди «бродивших» вокруг «Поэмы без героя», но так и не вошедших в нее строф в архиве (ГПБ) сохранились две, навеянные воспоминаниями о встрече с Модильяни. Они записаны карандашом на полях второй части, «Решки», после строфы 7‑й, кончающейся словами: «Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существует она»:

В черноватом Париж тумане,
И наверно, опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.
{455} Но он мне — своей Египтянке…
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря, —
Этот тоже довольно горя
И стыда и лиха хлебнул.

Модильяни она упорно называла «Амедей», а не «Амедео», как все, и сердилась на то, что тупик Фальгьер, где она бывала в его нищенской мастерской, почему-то мемуаристы упорно называют улицей. Вообще чувствовалось, что в воспоминаниях о Модильяни ее заботит предельная точность. Несколько раз она мне звонила с просьбой выяснить какие-то детали: то даты постановок балетов Стравинского во время «Русских сезонов» Дягилева, то дату выхода «Песен Мальдорора» Лотреамона, которым увлекался Модильяни.

Как-то, позвав меня к себе на Ордынку, Анна Андреевна дала мне разрозненные листки рукописи своих воспоминаний о Модильяни, с помарками и вставками карандашом, с дополнениями, место которых не было твердо определено. Она попросила меня связать все это воедино, как мне покажется лучше, а потом перепечатать на машинке. Когда я это сделал и принес ей все четыре экземпляра вместе с ее листками, она при мне прочитала машинопись и один из экземпляров подарила мне с подписью и датой — «за труды». Она тогда еще сомневалась, можно ли оставить в тексте французские слова и целые фразы без перевода, который казался ей в данном случае нелепостью, или лучше сразу написать все по-русски. Почему-то так и не исправила свою ошибку насчет места рождения Модильяни — он родом из Ливорно, а не «из-под Ливорно», как у нее сказано, — наверно, просто потом забыла об этом. И категорически отказалась хотя бы смягчить резко уничижительную оценку фильма «Монпарнас, 19», которой заканчиваются ее воспоминания (я ей это предлагал — «в память Жерара Филипа», но аргумент не подействовал[[94]](#footnote-95)). На несправедливость {456} и рискованную неполноту ее характеристики близкой Модильяни женщины, Беатрисы Хестингс, талантливой английской поэтессы и критика, я ей в то время, к сожалению, указать не мог, потому что только еще начинал тогда всерьез заниматься биографией этого художника.

У меня Анна Андреевна иногда встречалась с актерской молодежью и кое с кем из старшего поколения МХАТ. Театральные разговоры она слушала с интересом, тем более что в ее присутствии они как-то невольно очищались от будничной шелухи.

Несмотря на то, что она давно уже не ходила в театр, некоторые ее замечания о современном театральном искусстве попадали, что называется, не в бровь, а в глаз. Помню, как однажды она, удивительно к месту, вмешалась в какой-то наш спор, просто напомнив слова Пушкина: «Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

У нее был, очевидно, какой-то свой театр, вернее, своя мечта о театре. Какая именно, сказать трудно, но можно было в ином разговоре почувствовать ее тяготение к остраненной сценической обстановке, к смело выдвинутым из привычного быта «предполагаемым обстоятельствам», к сгущенности и остроте психологии, даже в гротеску. Как-то раз она мне сказала, что собирается написать пьесу. Я спросил: «О чем?» — на что последовал лаконичный и загадочный ответ: «О летчиках». И больше она никогда к этой теме не возвращалась.

О ее театральных вкусах судить было трудно. Знаю, что Художественный театр прошел как-то мимо нее[[95]](#footnote-96). Поздний Мейерхольд — тоже. Зато петербургского Мейерхольда она помнила всегда — {457} от «Балаганчика» до «Маскарада». Но ей совершенно не свойственно было останавливаться на старых впечатлениях, хотя бы даже на таких для нее неотразимых, как Шаляпин или как Мариинский балет с Анной Павловой, Карсавиной и Нижинским. Имена эти только мелькали, упоминались, — тут важна была интонация. А среди драматических актеров, которых ей довелось видеть на сцене, был только один, о ком она всегда отзывалась с восхищением, даже больше того, с преклонением: Михаил Чехов (тоже ведь МХАТ!). Его она не раз при мне называла «гениальным», «сверхактером».

Я всегда поражался, как легко и естественно Анна Андреевна становилась центром любого общества, театрального, литературного, старого, молодого, какого угодно, — без малейшего намерения, как теперь говорят, «занимать площадку». Легко и естественно, потому что это происходило не из почтительности к «живому классику» (явление, впрочем, само по себе достаточно редкое), а по праву таланта, ума, знаний, прозрений — словом, по праву высшего духовного приоритета.

Как-то раз у меня собралось довольно много народу, и Анна Андреевна вошла в комнату во время разговора о Кафке, которого тогда, впрочем, еще мало кто из нас читал в подлиннике или хотя бы в переводе. Усевшись в кресло, она без малейшей паузы включилась в этот разговор и моментально им завладела. Мы все рты разинули, когда она по общей просьбе стала пересказывать нам роман «Процесс», причем пересказывать так, что было впечатление, будто мы слушаем самого автора. До сих пор думаю, что это было какое-то наитие сотворчества: ни одного лишнего слова в этом потоке подробностей, как бы перегонявших одна другую, но в то же время поразительно рельефных. Продолжалось это странное действо чуть ли не целый час, но Анна Андреевна не устала нисколько, только щеки у нее разгорелись и глаза необычно блестели.

Я потом только понял, почему ее так волновал и захватывал именно «Процесс»: ведь еще задолго до того, как она его прочитала, Анна Андреевна написала в Ташкенте пьесу «Энума элиш» — {458} «Там вверху»[[96]](#footnote-97). Она ее называла «сатирической трагедией». В каком-то своем свойстве эта пьеса оказалась, по ее словам, спутницей «Поэмы без героя». Там было три части: первая, «На лестнице», и третья, «Под лестницей», — в прозе; вторая, «Пролог», — в стихах. Она мне как-то рассказала содержание третьей, последней части. Больше всего мне запомнился ночной допрос героини на какой-то лестнице. Обвиняемую привели сюда прямо с постели, в одной рубашке. Судят ее чиновники невысокого ранга; им помогают свидетели обвинения — писатели; в руках у них какие-то пайковые свертки, из которых торчат рыбьи головы и хвосты. Подсудимая не может понять, за что ее судят, в этом весь ужас. Она пытается говорить и говорит стихами, но ее обрывают окриками: «Не положено! Как она смеет?!»

Пьесу эту Анна Андреевна сожгла в 1944 году в «Фонтанном доме» («Посвященье сожженной драмы, / От которой и пепла нет…»). Но она еще к ней вернулась почти через двадцать лет. В 1963 году, а может быть, и еще раньше, она пыталась восстановить в памяти то, что тогда сожгла, но написала и новые куски, в прозе и стихах. Многое сохранилось в ленинградском архиве.

Среди наиболее завершенных отрывков там есть один, коротенький, особенно мне запомнившийся, потому что она мне его читала в один из последних своих приездов в Москву:

Этот рай, где мы не согрешили,
Тошен нам,
Этот запах смертоносных лилий
И еще не стыдный срам.
Снится улыбающейся Еве,
Что ее сквозь грозные века
С будущим убийцею во чреве
Поведет любимая рука.

Пять стихотворных фрагментов были опубликованы в 1964 году в «Новом мире». Твардовский, прочитав их, будто бы сказал, что он предпочел {459} бы опубликовать в журнале что-нибудь законченное, а не фрагменты. «Но — это Ахматова, будем печатать».

Стихи действительно неожиданные, нелегкие для восприятия по своему прямому смыслу, но чем-то тайным постепенно покоряющие (за исключением нескольких строк, не то лишних, не то просто слабых). Какая-то потаенная и вдруг прорвавшаяся в «голоса», «ее» и «его», перекличка, — над временем, над реальностью, — о несостоявшейся, загубленной жизни. Торжество «загробной» любви, «та степень духовного слияния, о которой никто еще не имеет представления».

Вот это был ее театр.

Кстати сказать, по-моему, ближе всего у Кафки были ей сны и их странная, пугающая связь с явью. Если в воспоминаниях о Модильяни имя Кафки рядом с именами Пруста и Джойса только обозначают интеллектуальный фон XX века, то в одном из стихотворений 50‑х годов оно пришло к Ахматовой, очевидно, само собой и в совершенно явственной связи с той, сожженной пьесой:

Другие уводят любимых,
Я с завистью вслед не гляжу.
Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сижу.

Вокруг пререканья, и давка,
И приторный запах чернил, —
Такое выдумывал Кафка
И Чарли изобразил.

И в тех пререканиях важных,
Как в цепких объятиях сна,
Все три поколенья присяжных
Решили: виновна она.

Меняются лица конвоя,
В инфаркте шестой прокурор…
А где-то темнеет от зноя
Огромный небесный простор,

И полное прелести лето
Гуляет на том берегу…
{460} Я это блаженное «где-то»
Представить себе не могу.

Я глохну от зычных проклятий,
Я ватник сносила до тла.
Неужто я всех виноватей
На этой планете была?

Но возвратимся к Анне Андреевне в гостях, за столом. Она совсем не была мастером «table talk’а», застольной беседы или застольной новеллы, как Булгаков, например. Но можно ли забыть те вечера в небольшой компании у нас в столовой, когда она по какому-нибудь случайному поводу, экспромтом, начинала вдруг говорить о чем-то ее в данный момент волнующем… О Шекспире и тайне его личности, о подтекстах, поразивших ее, когда она перечитывала «Гамлета», о малоизвестных исторических предпосылках «Макбета». О Хемингуэе, Джойсе, Прусте[[97]](#footnote-98). О массовом, небывалом «стихолюбии» нашей молодежи, как о прекрасном явлении современности. О молодых поэтах. Среди них она явно выделяла Иосифа Бродского. Считала его талант явлением исключительным, пророчила ему «гениальность». А в спорах о нем бывала как-то даже неожиданно нетерпима: слишком уверена в своей правоте и в несправедливости возражений, не говоря уже о нападках. Трудную его судьбу переживала болезненно остро.

В связи с подготовкой к печати сборника ее стихов 1961 года Анна Андреевна записала в одной из тетрадей, думая о том, чем окончить свое предисловие: «И если Поэзии суждено цвести в 20‑м веке именно на моей Родине, я, смею сказать, всегда была радостной и достоверной свидетельницей… И я уверена, что еще и сейчас мы не до конца знаем, каким волшебным хором поэтов мы обладаем, что русский язык молод и гибок, что мы еще совсем недавно пишем стихи, что мы их любим и верим {461} им»[[98]](#footnote-99). Чаще же всего и увлекательнее всего она говорила, конечно, о Пушкине, обычно в связи со своей очередной работой.

Ахматовского Пушкина я могу здесь только коснуться, потому что, во-первых, не так глубоко был посвящен в эту область ее творчества, как другие, как Ирина Николаевна Медведева (Томашевская) или как Эмма Григорьевна Герштейн, с которыми Анна Андреевна делилась всеми своими замыслами на разных этапах своих пушкинистских работ. Во-вторых, потому что лишь немногое из того, что она при мне говорила о Пушкине, сохранилось в памяти, а не записывал я этого, так как был уверен, что скоро мы все это прочтем в ее книге, где будет собрано ею все «пушкинское»[[99]](#footnote-100).

Анна Андреевна явно гордилась тем, что принадлежит к пушкинистам, причем отнюдь не «honoris causa», а по праву исследователя, автора научных работ о жизни и творчестве Пушкина. О себе среди других пушкинистов, по-моему, с каким-то особым удовольствием говорила, бывало, «мы», по разным поводам. Больше всех в этой области, да и не только в этой, она считалась с Б. В. Томашевским, о котором однажды при мне сказала: «Это вообще один из самых просвещенных людей нашего века».

Все-таки и мне довелось услышать кое-что из ее «штудий», как она называла свои предварительные «пушкинистские» разыскания, например то, что потом у нее вылилось в статью «Пушкин и Невское взморье». Делилась она со мной и своими мыслями о «Медном всаднике», которого считала безысходно мрачным, трагическим самовыражением Пушкина («Это — страшная поэма»). Многое из того, что уже тогда входило или должно было войти в большое исследование «Гибель Пушкина», я слышал не только в рассказе, но и в чтении Анны Андреевны.

Меня поразила тогда даже не столько та железная доказательность, с которой она по-новому освещала {462} известные события преддуэльной истории, сколько вдруг невероятно приближенный ею к нам образ поэта, окруженного стеной безысходного одиночества, клеветы и вольного или невольного предательства даже самых близких ему людей (не только Карамзины, но и Вяземский!..). Поразило то, как она слышит и видит каждый его шаг.

Помню и то, как, рассказывая о «Невском взморье», о пустынном заболоченном острове Голодай[[100]](#footnote-101), где Пушкин упорно разыскивал место захоронения пятерых повешенных декабристов, Анна Андреевна говорила об этом острове как об отлично ей самой знакомой дальней окраине Петрограда, куда она «тоже ездила иногда на лодочке», — когда все друзья и знакомые разъезжались из города кто на юг, кто на дачу, — искала могилу Гумилева, конечно.

Секрет той необыкновенной живости и новизны, с которой вдруг представал Пушкин в освещении Анны Андреевны, был не однозначен. Это был секрет с многими гранями. Тоже своего рода «магический кристалл». Удивительная полнота ее знания Пушкина (все помнила!) была как бы наградой за талант внимания, с которым она его читала. Сила пожизненной ее любви к Пушкину делала прозорливыми многие ее догадки и сообщала спокойную твердость ее несогласиям с другими исследователями. Ее творческая интуиция, ее путь к Пушкину не извне, а изнутри творческого мира, — вот это и был ахматовский «пушкинизм», надвременный чуткий отклик поэта — поэту.

Но была и еще одна подспудная тема, которая не могла не сказываться в том, что она говорила и писала о Пушкине: одиночество, «неправое гоненье», преодолеваемые только одним: торжествующим творчеством. Подтверждений и примеров этому можно было бы привести множество. Приведу здесь только один, наиболее разительный — конец ее {463} «Слова о Пушкине», напечатанного в журнале «Звезда» в 1962 году к 125‑летию со дня смерти поэта:

«Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово “Пушкин”, и, что самое для них страшное, — они могли бы услышать от поэта:

За меня не будете в ответе,
Можете пока спокойно спать.
Сила — право, только ваши дети
За меня вас будут проклинать.

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный, aere perennius»[[101]](#footnote-102).

Можно, надеюсь, не разъяснять, кому принадлежат заключающие «Слово» стихи. Но нужно знать, что они были написаны намного раньше 125‑летия гибели Пушкина и были вызваны совсем другими событиями. Так что это, собственно, автоцитата — формально. А в сущности — почти немыслимый по дерзновенности, но вместе с тем и глубоко внутренне оправданный случай «неположенного» поэтического вторжения. Можно себе представить, до какой степени оно было не надуманным, а внутренне необходимым, если Ахматова даже не позаботилась крепче связать свое четверостишие с предшествующей фразой (кто это «они»? и какая связь приведенных стихов с «рукописями, дневниками и письмами»?..).

По поручению Анны Андреевны я получил {464} в редакции «Звезды» гранки ее «Слова» еще до выхода журнала (у нее тогда не оказалось на руках даже полного черновика) и увез эти гранки в Москву, чтобы прочитать их на Пушкинском вечере театральной молодежи в Школе-студии МХАТ. Уже в Москве я получил от нее посланную мне вслед записку:

«Милый Виталий Яковлевич, дайте мое “Слово о Пушкине” Галине Петровне Корниловой для “Лит. газеты”.

Это очень спешно.

Еще раз спасибо за все.

Ахматова.

4 февраля 1962

Комарово».

Как ни интересна, как ни блистательна порой бывала Анна Андреевна на людях, в обществе, а для меня все-таки по-прежнему еще больше значили наши с ней беседы с глазу на глаз. Как раз с того времени, когда уже не только я приходил к ней, но и она начала бывать у нас в доме, все чаще стала выплывать на поверхность одна очень для нее важная и даже, как иногда казалось, почти навязчивая тема. Это была, собственно, не тема, а просто ее мучительные, неотвязные, как будто преследовавшие ее думы о своей литературной судьбе. Ведь она сознавала, что жить ей осталось недолго, и, конечно, не могла не думать о том, какое будущее ожидает ее стихи.

У меня где-то записаны ее слова: «У каждого поэта своя трагедия. Иначе он не поэт. Меня не знают». Помню, что вырвалось это у нее как-то неожиданно, вне прямой связи с предшествующим разговором, чуть ли не у двери в переднюю.

Когда-то она закончила свое стихотворение «Многим» строками безнадежного и сознательного самоотрешения:

… Как хочет тень от тела отделиться,
Как хочет плоть с душою разлучиться,
Так я хочу теперь — забытой быть.

Сколько раз я, бывало, просил ее дать или продиктовать мне эти стихи, ну, хоть подарить мне их {465} в день рождения, что ли, — всегда обещала, но так и не дала, и не продиктовала. Почему? Теперь мне это так понятно: не хотела отрывочно, «вне контекста» возвращаться к тому, что осталось в ее поэтическом самосознании где-то далеко позади, чему теперь не было в нем места. Впрочем, о том, что значило, что таило в себе это желание «быть забытой» уже и тогда, можно догадываться, читая другое стихотворение, написанное тоже в 1922 году:

Дьявол не выдал. Мне все удалось.
Вот и могущества явные знаки.
Вынь из груди мое сердце и брось
Самой голодной собаке.

Больше уже ни на что не гожусь,
Ни одного я не вымолвлю слова.
Нет настоящего, — прошлым горжусь
И задохнулась от срама такого[[102]](#footnote-103).

Существует вариант последней строки, в котором глагол переведен из прошлого в будущее время:

И задохнусь я от срама такого.

В это стоит вдуматься, особенно в связи с эпиграфом из «Фауста» Гете, который Ахматова предпослала своему стихотворению:

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess’ ich jetzt den höchsten Augenblick[[103]](#footnote-104).

Ведь это последние, предсмертные слова Фауста, ослепленного Заботой и все же благословляющего приближение новой эры, ознаменованной торжеством свободного труда, строительства, созидания. У Ахматовой не бывает случайных эпиграфов. И эпиграф из «Фауста» связан с этим ее стихотворением, {466} очевидно, по самой глубокой своей сути, хотя, конечно, и не впрямую. Может быть, это и ее трагический «высший миг», в котором ощущение великого исторического начала отравлено своей к нему непричастностью и угрозой творческой немоты. Но все это теперь, в конце 50‑х годов, было для нее далеким прошлым.

О нет, меньше всего Ахматова хотела бы теперь быть «забытой». Могла показаться, да многим и казалась тщеславной суетностью та нескрываемая жадность, с которой она с некоторых пор стала воспринимать всякое свидетельство популярности своих стихов, как говорится, в широких кругах интеллигенции и учащейся молодежи, а также все возрастающего интереса к ее поэзии на Западе. Она не скрывала своей гордости, вынимая из сумки и какое-нибудь совсем неожиданное, корявое письмо из далекого, когда-то «медвежьего» угла, иной раз из лагеря, с признанием в давней любви и просьбой прислать новую книжку. Она с явным удовольствием рассказывала, как однажды в больнице, куда она попала с тяжелейшим приступом аппендицита, санитарка, причесывая ее в постели, вдруг ей сказала: «Ты, говорят, хорошо стихи пишешь», — и на ее вопрос, откуда она это взяла, ответила: «Даша, буфетчица, говорила».

Каюсь, и мне казалось чем-то нескромным, предосудительным даже, что Анна Андреевна интересовалась, дошло ли до меня, как ее книжка «скандально вела себя» при появлении в Москве и Ленинграде, что распродана она была чуть ли не за полчаса, что за ней всюду выстраивались огромные очереди, что из-за нее чуть ли не дрались «покупатели-генералы» и т. д. К этой «суетности», к этому ахматовскому «желанию славы» и его довольно сложной подоплеке мы потом вернемся. Пока же — еще только несколько слов о том, что так хорошо известно всем, кто в последние годы знал ее близко.

Все, что было связано с надеждой напечатать новые произведения — полный текст «Поэмы без героя», «Реквием» и последние циклы стихов — все это волновало Анну Андреевну мучительно, болезненно — не в переносном смысле, а в самом прямом, до сердечных приступов. Каждую очередную лопнувшую надежду она воспринимала как удар, после {467} которого долго не могла оправиться. Но переживала она свои неудачи молча, а если и говорила об этом, то очень сдержанно и лаконично, без жалоб: просто сообщала факт. И очень хорошо знала цену любой, даже частичной удаче: хотя бы сокращенной публикации, хотя бы «не ее» композиции журнальной подборки.

Меня иногда удивляла при этом ее сосредоточенность на чисто литераторских, сугубо профессиональных заботах. «Лидия Корнеевна мне *очень* помогает, но я сама буду держать корректуру книги», — сказала она мне однажды с каким-то особым упором, словно ей было важно, чтоб я это знал. Бескорыстно-дружескую помощь Лидии Корнеевны Чуковской, ее редакторский талант и опыт она ценила чрезвычайно высоко. Другое дело — и тут не понять ее было трудно — ее обостренная реакция на всякое искажение внутреннего смысла ее стихов. Ее огорчали, разумеется, все опечатки; но некоторые из них она считала нужным исправить хотя бы в тех экземплярах книги, которые она дарила, а тем более надписывала. А вместо каких-нибудь искаженных стихов она могла собственноручно, очень аккуратно вклеить листок, восстанавливающий подлинный ее текст (и у меня есть одна такая вклейка — «Музыка»). Иногда для нее было решающе важным восстановить одно слово. Так, в книжке 1959 года было напечатано:

Полстолетья прошло… Щедро взыскана щедрой судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала теченье годов…

Анна Андреевна, открыв эту страницу в моем экземпляре, с усмешкой сказала: «Вы не находите, что это немножко слишком?» И, вычеркнув слово «щедрой», написала «дивной»[[104]](#footnote-105). В другой раз так же был ею восстановлен конец стихотворения «Ты выдумал меня. Такой на свете нет…» Он должен звучать так:

{468} И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом,
По осени трагической ступая,
В тот навсегда опустошенный дом,
Откуда унеслась стихов казненных стая.

В «Беге времени» последняя строка иная:

Откуда унеслась стихов сожженных стая[[105]](#footnote-106).

Но надо тут же сказать, что не меньше, если не еще больше, ее расстраивали те искажения, которые она находила в русских публикациях своих стихов за границей, не говоря уже о переводах, которые почти всегда, за немногими исключениями, возмущали ее своей грубой небрежностью, а в иных случаях даже безграмотностью (например, перевод стихотворения «Не бывать тебе в живых…» на итальянский язык, который она мне как-то в сердцах не поленилась перевести дословно «обратно», на русский).

Какой жесткой отповедью по адресу Г. П. Струве, главного редактора «Собрания сочинений Анны Ахматовой» в Америке, откликнулась она на выход в свет первого тома, который дошел до нее во время последней, предсмертной ее болезни! Не знаю, успела ли Анна Андреевна отправить за границу свою гневную «критику», как она называет написанные по этому поводу страницы, но, судя по сохранившемуся их тексту, она со всей категоричностью протестовала в своей авторской рецензии и против возмутившего ее предисловия, и против самоуправства в отборе и расположении стихов, и против приписывания ей почему-то двух вообще не ее стихотворений, притом что в книге отсутствуют многие стихотворения, по ее словам, «узловые» в ее творческой биографии, не говоря уже («неприятно и речь затевать», — цитирует она Некрасова) о массе грубых ошибок, пропусков и «чудовищных опечаток».

Ее вообще часто больно задевало отношение к ней, к ее поэзии на Западе, то есть ошибки, неверные домыслы и слишком поспешные выводы о ее поэтических «итогах» некоторых видных итальянских {469} и американских филологов, которые Анна Андреевна объясняла тем, что они слишком мало знают или, вернее, совсем не знают ее творчества за последние двадцать пять — тридцать лет, но зато слишком углубились в мемуары русских эмигрантов, иной раз весьма сомнительной ценности («Петербургские зимы» Георгия Иванова, например). Все это ее возмущало. Одну из таких ее вспышек я даже записал почти дословно: «… а там пишут, что меня надо отнести к десятым годам, после чего “ее вдохновение иссякло, и она замолчала”. Но я никогда столько и так не писала, как в сороковом году. И я вовсе не “в прошлом”. Это Сологуб не мог перейти за революцию, а я перешла. В том, что там пишут обо мне, есть потайные ходы, я-то их знаю: было несколько молодых поэтов при Гумилеве, которые меня терпеть не могли. После революции они сразу уехали, и вот теперь рассказывают… Им верят там, — как же, ведь они русские, знают».

Парижские мемуары С. Маковского и Г. Иванова, так же как и американские — литератора Леонида Страховского, она считала клеветническими по отношению к ней и Гумилеву, к их семейной жизни и литературной взаимосвязи, а по отношению к ней лично — в особенности, до непонятности злостными. Обрывки фактов, отдельные строчки стихов, выдранные из контекста для соответствующей «биографической» иллюстрации, тронутая сплетней или старческим маразмом когда-то от кого-то услышанная фраза, — все эти атрибуты мнимого правдоподобия приводили ее в негодование, иногда даже гораздо более бурное, чем они того, казалось, стоили.

Цену клевете Ахматова, впрочем, вообще знала давно и, кажется, исчерпывающе. Стихотворение «Клевета» 1921 года всем известно («И всюду клевета сопутствовала мне…»); напомню и менее известные строки:

… И ты мне все простишь:
И даже то, что я не молодая,
И даже то, что с именем моим,
Как с благостным огнем тлетворный дым,
Слилась навеки клевета глухая.
 *1925*

{470} Выбирая эпиграф для своей «Александрины», она недаром хотела дать такой: «Из подслушанных разговоров. Первый: Как клевета похожа на правду. Второй: Да, на правду не похожа только сама правда. — Подслушала Ахматова». И снова возвращалась к этому «змеиному шелесту» в своей записной книжке: «“Нет дыма без огня” — я не знаю лучшей формулировки человеческой подлости и низости. Этой фразой можно покрыть какое угодно вранье, какую угодно клевету, и все сразу становится на свое место»[[106]](#footnote-107). А в письме к А. Ранниту, собиравшемуся опубликовать о ней в Америке большую работу, Анна Андреевна — под конец жизни — не могла не сказать следующее: «Мне было приятно узнать, что Вы держитесь того же мнения, что и я, относительно Георгия Иванова и Страховского. И, следовательно, мне не придется еще раз испытывать ощущение, прочтя Вашу работу, описанное в последней главе “Процесса” Кафки, когда героя ведут по ярко освещенной и вполне благоустроенной Праге, чтобы зарезать в темном сарае»[[107]](#footnote-108).

Когда в Италии ее вдруг объявили в одной из солидных научных статей ученицей Кузмина, Анна Андреевна высказалась по этому поводу в форме как бы листка из записной книжки. Она тогда же дала мне этот листок. Вот его текст (машинопись с ее правкой):

«Москва. Ордынка. 17 апр. 19…

Общеизвестно, что каждый уехавший из России увез с собой свой последний день.

Недавно мне пришлось проверить это, читая статью di Sarra обо мне. Он пишет, что мои стихи целиком выходят из поэзии М. Кузмина. Так никто не думает уже около 45 лет. Но Вячеслав Иванов, который навсегда уехал из Петербурга в 1912, увез представление обо мне, как-то связанное с Кузминым, и только потому, что Кузмин писал предисловие к моему “Вечеру” (1912). Это было последнее, что Вячеслав Иванов мог вспомнить, и, конечно, когда его за границей спрашивали обо мне, он рекомендовал меня ученицей Кузмина. Таким образом у меня склубился не то двойник, не то {471} оборотень, который мирно прожил в чьем-то представлении все эти десятилетия, не вступая ни в какой контакт со мной, с моей истинной судьбой и т. д.

Невольно напрашивается вопрос, сколько таких двойников или оборотней бродит по свету и какова будет их окончательная роль».

В другом «листке из записной книжки»[[108]](#footnote-109), который я получил от Анны Андреевны тогда же, она говорит о своей литературной судьбе подробнее:

«… среди этих приемов (не слишком добросовестных) обращает на себя внимание один: желание из всего написанного выделить первую книгу (“Четки”), объявить ее livre de chevet[[109]](#footnote-110) и тут же затоптать все остальное, т. е. сделать из меня нечто среднее между Сергеем Городецким (“Ярь”), т. е. поэтом без творческого пути, и Франсуазой Саган — “мило откровенной” девочкой.

Дело в том, что “Четки” вышли в марте 1914 и жизни им было дано два с половиной месяца. В то время литературный сезон кончался в конце мая. Когда мы вернулись из деревни, нас встретила — Война. Второе издание понадобилось примерно через год, при тираже одна тысяча экземпляров.

С “Белой стаей” дело обстояло примерно так же. Она вышла в сентябре 1917 года и из-за отсутствия транспорта не была послана даже в Москву. Однако второе издание понадобилось через год, т. е. ровно так же, как “Четки”. Третье напечатал Алянский в 1922 году[[110]](#footnote-111). Тогда же появилось берлинское (четвертое). Оно же последнее, потому что после моей поездки в Москву и Харьков в 1924 году по постановлению ЦК, не опубликованному в печати, меня перестали печатать[[111]](#footnote-112). И это продолжалось {472} до 1939 года, когда Сталин что-то лестное сказал обо мне (ни одна моя строчка не была напечатана).

Уже готовый двухтомник издательства Гессена (“Петроград”) был уничтожен, брань из эпизодической стала планомерной и продуманной (Лелевич в журнале “На посту”, Перцов в “Жизни искусства” и т. д.[[112]](#footnote-113)), достигая местами 12 баллов, т. е. смертоносного шторма. Переводы (кроме писем Рубенса, 30‑й год) мне не давали. Однако моя первая пушкинистская работа (“Последняя сказка Пушкина”) была напечатана в “Звезде”[[113]](#footnote-114). Запрещение относилось только к стихам.

Такова правда без прикрас. И вот что я узнаю теперь о себе из зарубежной печати. Оказывается, после революции я перестала писать стихи совсем и не писала их до сорокового года. Но отчего же не переиздавались мои книги и мое имя упоминалось только в окружении площадной брани? Очевидно, желание безвозвратно замуровать меня в 10‑е годы имеет неотразимую силу и какой-то для меня непонятный соблазн»[[114]](#footnote-115).

Думаю, что с этими «листками из записной книжки» как-то связано одно из самых трагических стихотворений в ее лирике:

Вы меня, как убитого зверя,
На кровавый поднимете крюк,
Чтоб, хихикая и не веря,
Иноземцы бродили вокруг

{473} И писали в почтенных газетах,
Что мой дар несравненный угас,
Что была я поэтом в поэтах,
Но пробил мой тринадцатый час…

Наверно, Анна Андреевна могла бы и пренебречь тем, как о ней судят за границей. То, что писали о ней там недобросовестные мемуаристы и недостаточно осведомленные литературоведы, было в конце концов явлением вторичным, следствием, а не сущностью. Свою трагедию она видела в том, что ее, в сущности, «не знают» как поэта и в ее родной стране, что читатели судят и будут судить о ней только по ее прошлому, что им так и останутся неизвестными новые этапы ее творчества, что они невольно ее «замуруют в 10‑е годы». «Поэма без героя» печаталась первоначально в журналах только отдельными кусками; даже в сборнике «Бег времени» отсутствует вся важнейшая вторая ее часть — «Решка», без которой восприятие ее как художественного целого, конечно, невозможно. О публикации еще целого ряда новых и старых стихотворений пока не могло быть и речи. Из «Бега времени», как говорила мне Анна Андреевна, было изъято около 700 строк стихов. Впоследствии многие из них были напечатаны, как и «Поэма без героя», в книге «Избранное» 1974 года, «Стихи и проза» 1976 года — тиражом в 200 000 экземпляров (это издание было повторено таким же массовым тиражом), «Стихотворения и поэмы» 1978 года в серии «Библиотека поэта». Состоялся целый ряд публикаций в журналах и альманахах 60 – 80‑х годов. Вышел в свет и хорошо составленный, со вкусом изданный небольшой сборник стихов Ахматовой в серии «Библиотека школьника». И еще несколько книг, вышедших в Москве, Ленинграде, Свердловске и других городах. Но все это — уже посмертные издания. Она так и не увидела в печати многое из того, что было важной частью ее гражданской поэзии, ее откликом времени, той высшей ступенью творчества, без которой ее поэтический облик и путь неминуемо предстают искаженными. Только в 1987 году, на волне долгожданного раскрепощения отечественной литературы, дошел наконец до читателей ее заветный «Реквием».

{474} Как могла она примириться с тем, что современный молодой читатель воспринимает ее лирику как нечто раз и навсегда сложившееся, внутренне неподвижное и уже исторически отдаленное, а эпоса ее просто не знает совсем, в то время как ею за долгие годы «молчания» был из последних сил прорыт и пройден такой невероятный — почти «загробный», «залетейский» — путь поэта к новому слову, к новым темам и новым ритмам своей эпохи?

В ее записной книжке я прочитал как будто прямо об этом: «Так проходит десять лет. И, принявшая опыт этих лет — страха, скуки, пустоты, смертного одиночества, в 1936‑м я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного коня или Черного коня из тогда еще не рожденных стихов. Возникает “Реквием” (1935 – 40). Возврата к первой манере уже не может быть. Что лучше, что хуже, судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучали непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь, разные и иногда, наверно, плохие».

Она порой приходила в отчаяние. Когда в 1960 году готовилась к выпуску книжка ее стихов, несколько более полная по сравнению с двумя предыдущими (1943 и 1959 гг.), но опять ограниченная «избранным», опять в основном переиздание старого, Анна Андреевна писала в одном из своих писем: «Последнее время я замечаю решительный отход читателя от моих стихов. То, что я могу печатать, не удовлетворяет читателя. Мое имя не будет среди имен, которые сейчас молодежь (стихами всегда ведает молодежь) подымет на щит… Хотя сотня хороших стихотворений существует, они ничего не спасут. Их забудут. Останется книга посредственных, однообразных, и уж конечно, старомодных стихов. Люди будут удивляться, что когда-то в юности увлекались этими стихами, не замечая, что они увлекались совсем не этими стихами, а теми, которые в книгу не вошли. Эта книга будет концом моего пути. В тот подъем и интерес к поэзии, который так бурно намечается сейчас, я не войду, совершенно так же, как Сологуб не переступил порог 1917 года и навсегда остался замурованным {475} в 1916. Я не знаю, в какой год замуруют меня, — но это не так уж важно».

И не об этом ли идет речь в неоконченном стихотворении 1956 года (ГПБ, № 487):

Я иду навстречу виденью,
И борюсь я с собственной тенью, —
Беспощаднее нет борьбы.

Рвется тень моя к вечной славе,
Я как страж стою на заставе
И велю ей идти назад…

Ведь даже о Лозинском, старом своем сотоварище по «Гиперборею» и «Цеху поэтов», Анна Андреевна говорила: «Последние годы, из-за его болезни, мы очень редко встречались, и я не успела договорить с ним чего-то очень важного и прочесть ему мои стихи 30‑х годов (т. е. “Реквием”). От этого он в какой-то мере продолжал считать меня такой, какой он знал меня когда-то в Царском. Это я выяснила, когда в 1940 году мы смотрели вместе корректуру сборника “Из шести книг”».

На Царском, то есть Царском Селе, нельзя не остановиться: вот ведь и здесь, в ее кратких воспоминаниях о Лозинском, оно невольно приобрело обобщенный смысл. Лозинский знал ее не только в Царском, и Царское для Ахматовой — не только место, где прошла ее юность. Здесь сложился ее первоначальный поэтический облик, начался и закончился первый этап ее творческого пути. Даже еще в 1921 году, наверно, не казались анахронизмом по отношению к ее творчеству строки Хлебникова о том, еще недавнем времени, когда

… над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой.

Здесь когда-то был ее «дом» («А теперь бы домой скорее / Камероновой Галереей…»), ее мирок, из которого она потом захотела и смогла выйти в мир. Но это слишком дорого ей стоило, слишком «щедро» была она «взыскана дивной судьбою», чтобы можно было ей теперь примириться с тенденцией приковать ее музу к Царскому Селу навеки.

Это не значит, что она со своим Царским Селом навеки рассталась. Но если когда-то, в юности, {476} в некоторых неровных еще стихах, она и сама себя от него не отделяла («О пленительный город загадок, / Я печальна, тебя полюбив…»), то теперь оно стало обиталищем уже не ее, а только ее тени («Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет…»).

Впрочем, надо сказать, что в первой же книге, «Вечер», Царское Село уже иногда представало в свете отнюдь не идиллическом, а для начинающей «царскосельской поэтессы» и вовсе неожиданном:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой Царского Села.
Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец.
 *1910*

Пройдя через все ее творчество, постепенно изменяясь и приобретая разные смыслы и отсветы, образ Царского Села с некоторых пор все настойчивее требовал от нее какого-то нового осмысления. Как будто ей надо было с этим ближайшим, любимейшим, почти священным для нее символом свести какие-то неизбежные старые счеты, чтобы не остаться «замурованной» в прошлом, чтобы и этот плен «сбросил с крыльев свободный стих».

Так и случилось. Это началось еще с 20‑х годов, с недописанной поэмы «Русский Трианон», среди сохранившихся строф ее есть, например, такая:

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл,
Но в этом парке не слыхали шума,
Хор за обедней так прекрасно пел;
Но в этом парке мрачно и угрюмо
Сияет месяц, снег алмазно бел.

В 1927 году Анна Андреевна писала Н. Н. Пунину о своем посещении Царского Села еще элегически: «Вспомнила всех, кто для меня связан с царскосельскими парками… и стихотворение Пушкина: “В начале жизни школу помню я…”» А в середине {477} 30‑х годов впервые царскосельский парк стал у нее в одном из стихотворений «зловещим парком», через который в «черный масленичный вечер» ее влечет «неспешный бег коня

 … туда, туда,
По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода».

Потом появилась «разоблачительная» «Царскосельская ода» («Царскосельскую одурь / Прячу в ящик пустой…»), а еще раньше прозвучал отказ даже от самой возможности будущего памятника в «царском саду, у заветного пня». Но наряду с отказом и «разоблачением», наверно, неожиданно для нее самой, возник в поэзии Ахматовой совсем новый образ Царского Села, как будто просветленный провидением близящегося конца. «Приморский сонет», написанный в Комарове в 1958 году («Здесь все меня переживет…»), кончается так:

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда…
Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

Проститься с Царским Селом она так и не смогла. Под эпиграфом из Пушкина:

«И царскосельские хранительные сени…» —

звучат в «Беге времени» стихи 1957 года, написанные едва ли не с пушкинской ясностью и глубиной:

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.

Полстолетья прошло… Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала теченье годов, —
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов.

{478} По какой-то косвенной связи с мыслями о своей литературной судьбе Анна Андреевна в последнее время делала иногда что-то вроде предварительных заготовок не то для своей автобиографии, не то для тех, кто захотел бы когда-нибудь написать правду о ней. Так мне по крайней мере казалось, когда она неожиданно давала мне (и не мне одному, наверно) разрозненные листки машинописи с правкой и дополнениями, сделанными ею от руки: то это был полный хронологический список ее выступлений, начиная с первого публичного чтения стихов в 1913 году (вместе с Блоком и Игорем Северяниным), то перечень ее иконографии с указаниями, где что хранится, то какие-нибудь «листки из дневника» и т. п. Собиралась она дать мне и список всех своих адресов — где и когда она жила, но не успела этого сделать. Изредка кое-что и рассказывала о себе в детстве и юности.

Надо сказать, что Анна Андреевна вообще была скупа на воспоминания, а уж на подробности своей ранней биографии — в особенности. Мне довелось услышать от нее только обрывки, клочки. Я ее никогда в этом смысле не неволил, хотя очень любил, когда за «явлением», всегда остававшимся немного таинственным, за слитным нераздельно именем поэта — Анна Ахматова, вдруг начинал вырисовываться образ живой и по-живому неожиданный.

Сначала — девочка, южанка по рождению (Большой Фонтан недалеко от Одессы, дача Саракини — «у самого моря»), но уже в самом раннем детстве переехавшая с родителями в Царское Село. Отец, Андрей Антонович Горенко, «был тогда инженер-механиком флота», мать, Инна Эразмовна Стогова, в молодости принадлежала к кружку, связанному с «Народной волей», от нее — ранняя приверженность к поэзии Некрасова, наряду, как это ни странно, с Державиным. От прабабушки со стороны матери, татарской княжны Ахматовой, идет знаменитый псевдоним (какого-то ее предка по имени Ахмат или Ахмет на протяжении столетий анафематствовали в московском Воскресенском монастыре, поминая татарские нашествия, — рассказывала Анна Андреевна).

В мрачноватой царскосельской квартире Горенко {479} на углу Безымянного переулка и Широкой улицы из-за тяжелого характера отца атмосфера часто сгущается, девочке живется невесело, одиноко. Дружит она, кажется, только со старшим братом Андреем (у нее были три сестры и два брата) и со своей соседкой Валей Тюльпановой. Но пока она еще маленькая, ей приходится чинно гулять по паркам с гувернанткой-француженкой. Девочка ноет, что ей «ску‑учно‑о», на что следует невозмутимый и неизменный ответ: «Не понимаю почему? Есть столько занятий. Вы можете, например, нарвать цветов и возложить их на могилу собак Ее величества», — ответ, от которого становится уже нестерпимо тошно. Но, к счастью, летние месяцы семья Горенко часто проводит в Крыму, под Севастополем. Здесь можно без всякого надзора без удержу часами плескаться в море, заплывать бог знает куда, чувствуя себя как дома в морской стихии, с полной готовностью откликаясь на чье-нибудь досужее предложение: «Девочка, а ну нырни, достань гривенник!» А совсем рядом — развалины древнего Херсонеса и первое, острое, потом на всю жизнь незабываемое ощущение живой, а не сказочной античности.

И снова — Царское Село, надолго, до шестнадцати лет, вскоре уже с гимназией, с тайными попытками стихов, с первой, еще более тайной, любовью (еще не Гумилев, другой, далекий, хоть и живущий рядом), с первыми бессонными ночами над Достоевским («Братья Карамазовы»), с первой, навсегда близкой подругой Валерией Тюльпановой, в замужестве Срезневской. «А юность была как молитва воскресная… / Мне ли забыть ее?» — это ей, в стихотворении 1914 года, и ей же, ее памяти посвящено одно из самых глубоких, самых совершенных последних стихотворений — «Почти не может быть, ведь ты была всегда…».

Незадолго до смерти В. С. Срезневская написала свои воспоминания, кажется, по инициативе Анны Андреевны, и потом просила ее, если можно, пристроить их куда-нибудь, «хоть в Пушкинский дом». Анна Андреевна потом начала редактировать текст Срезневской, вернее, даже переписывать его по-своему, вставляя в него большие куски собственных воспоминаний, но в третьем лице: «она», «А.», «Аня». Для биографов Ахматовой это бесценный {480} клад. Вот хотя бы несколько строк оттуда: «… Анина комната: окно на Безымянный переулок… который зимой был занесен глубоким снегом, а летом пышно зарастал сорняками — репейниками, роскошной крапивой и великанами-лопухами… Кровать, столик для приготовления уроков, этажерка для книг. Свеча в медном подсвечнике (электричества еще не было). В углу — икона. Никакой попытки скрасить суровость обстановки — безд[елушек], выш[ивок], откр[ыток]. Сравним с началом одной из “Северных элегий”: “И никакого розового детства…”» А еще — из гораздо более ранних стихотворений невольно вспоминается:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь,
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

Анна Андреевна как-то показала мне выцветшие любительские фотографии. На одной из них было Слепнево, небольшая усадьба в Бежецком уезде Тверской губернии: одноэтажный деревянный дом с мезонином, с крылечком, кажется, даже без террасы, и кругом довольно голо («Но все мне памятна до боли / Тверская скудная земля…»). Что-то было сказано об этом Слепневе и о жизни там совершенно в духе ее тогдашних стихов, — светлое, летнее томление почувствовалось. Запомнилась фраза: «Ведь мы были совсем еще детьми, гимназистами, когда пришла эта любовь» (об этом потом — в стихах: «В ремешке пенал и книги были…»). О том, что «очень скоро все кончилось». Остались стихи. И Слепнево навсегда осталось в ее лирике.

Были у нас разговоры и о гибели Гумилева. Анна Андреевна была убеждена в его полной политической невиновности, в том, что он был непричастен {481} к активной контрреволюции. Она верила в то, что правда о нем в конце концов непременно восторжествует и что будет это скоро (она считала, что где-то это уже давно знают, но не предают гласности). И еще помню, как она сказала: «Выдумывают о нем много. А в чем состоит правда о нем? Писал прекрасные стихи, храбро воевал и погиб бесстрашно».

К поэтам-символистам старшего поколения Анна Андреевна относилась отчужденно. О Брюсове отзывалась почти всегда враждебно и уничижительно. О Зинаиде Гиппиус — все-таки с учетом ее таланта и ума, но не без иронии по поводу экстравагантных шляп, покровительственного тона литературной grande dame и т. п. (они однажды встретились в артистической на каком-то вечере, где обе читали стихи, и Гиппиус, самоуверенная, как всегда, явно решила «выдвигать» или, как тогда говорили, «лансировать» начинающую, в чем, впрочем, не оказалось никакой нужды). У Вячеслава Иванова, на знаменитой «Башне», была только несколько раз «и очень скучала». К стихам его потом, через много лет, возвращалась — из любопытства, но так ничего для себя из них и не почерпнула (исключение она делала только для «Зимних сонетов» 1919 – 1920 годов, — этот цикл стихов Вяч. Иванова она высоко ценила)[[115]](#footnote-116). По-иному она относилась к Сологубу: случайных выступлений у Ахматовой не бывало, а в ее списке публичных выступлений, о котором я упоминал, значится приветствие Сологубу от имени ленинградских поэтов и чтение стихов на вечере его памяти. Но вот ведь как резко она однажды противопоставила свое отношение поэта к революции сологубовскому. Об Андрее Белом говорила хоть и холодно, но уважительно и жалела, что «его у нас совсем не знают теперь». Никакого отклика поэзии Белого у нее быть, конечно, не могло. Да и что в этом удивительного, если вспомнить, что даже у Блока, в «Снежной маске», ее настораживала «звездная арматура»[[116]](#footnote-117). Что же касается ее отношения к Иннокентию {482} Анненскому, то оно менее всего определялось его «символизмом». Вот полный текст ее стихотворения 1945 года:

 **Учитель**

 *Памяти Иннокентия Анненского
 (Отрывок одной из сожженных поэм)*[[117]](#footnote-118)

… А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал — всю эту одурь выпил,
И славы ждал… Он славы не дождался, —
Он был предвестьем, предзнаменованьем
Всего, что с нами после совершилось,
Всех пожалел, во всех вдохнул, томленье —
И задохнулся…

Анна Андреевна была убеждена, что сама жизнь показала воочию, насколько значительнее для русской поэзии двадцатого века оказались в конечном итоге и акмеизм, и футуризм по сравнению с символизмом, — разумеется, выделяя при этом особое место Блока. Она с горячностью говорила о преодолении символизма обоими этими течениями. Но что же тогда сказать нам, сегодняшним читателям Ахматовой и Мандельштама, Маяковского и Пастернака, о результатах и масштабах другого преодоления — их освобождения от той акмеистической или футуристической скорлупы, из которой каждый из них когда-то вышел?..

… Поздняя осень 1965 года. Я провожаю Анну Андреевну из Курсового переулка на Ордынку, как всегда, в такси; мы сидим рядом, и я вдруг вижу, как она закидывает голову с выражением такой бесконечной усталости, такого изнеможения, что у меня сам собой вырывается глупый вопрос: «Устали?» И вместо обычного категорического отрицания вдруг слышу: «А как вы думаете?» — и по интонации понимаю, что речь идет не о сегодняшней ее усталости, а о другой, накопленной годами.

В последние годы Москва ей давалась нелегко, {483} а без приездов в Москву, и на долгий срок, она не могла жить. Жизнь в Ленинграде и в Комарове была у нее поневоле замкнутой. Правда, и там у нее было к кому пойти и кого принять у себя. Но Москва давала ей возможность гораздо более широкого общения с людьми, которое становилось для нее все более необходимым, а кроме того, ей было нужно приезжать сюда периодически по своим литературным делам, да и работать она здесь иногда любила; во всяком случае, многие свои переводы откладывала «до Москвы». Думаю, что в Москве она все-таки меньше ощущала свое одиночество. Но московский быт ее в последние годы становился все более трудным, как ни старались его скрасить и облегчить такие преданные ей московские друзья, как Э. Г. Герштейн, как Н. Н. Глен, Л. Д. Стенич-Большинцова, М. С. Петровых, у которых она живала особенно подолгу с тех пор, как на длительный срок отпала «Ордынка» из-за тяжелой болезни Н. А. Ольшевской, ближайшего ее друга на протяжении многих лет. Были у нее и другие пристанища в Москве, где она могла рассчитывать на радушный прием. Но ведь, так или иначе, все это было «в гостях», со всеми отсюда вытекающими и неизбежными неудобствами. Усугублялось с годами и то, что Пастернак когда-то называл «ахматовкой», — самые гостеприимные хозяева начинали иногда добродушно подсчитывать телефонные звонки, которых бывало по двадцать — тридцать в день и на которые им часто приходилось отвечать за Анну Андреевну; ее посетители сменяли один другого бесконечной чередой, и нужно было все-таки хоть как-то помогать ей их принимать; да и посильно оберегать ее от чрезмерного утомления тоже надо было. Она бывала легкомысленной по отношению к своему нездоровью, а между тем оно давало о себе знать все более и более тревожными звонками, с валидолом и нитроглицерином она уже не расставалась, задыхания ее повторялись все чаще, приходилось иногда вызывать и «неотложку». Она не жаловалась никогда, в крайнем случае могла сказать о себе: «Я что-то стала совсем плохая», но и это без акцента, мимоходом. Правда, один раз, когда я ее спросил, бывают ли у нее неприятные ощущения в сердце, она мне ответила {484} не очень похоже на себя: «Только эти ощущения у меня и бывают». Но тоже очень спокойно.

Анна Андреевна в Москве бывала всегда, что называется, окружена. Друзья заботились о ней, каждый по-своему, не выпускали ее надолго из поля зрения, старались облегчить ей жизнь. Но то ли потому, что их было много и усилия их, естественно, не координировались, то ли еще почему-нибудь, но только как-то выходило так, что самый элементарный уход, в котором она нуждалась просто уже в силу возраста и болезни везде, и «дома», в Ленинграде, и «в гостях», в Москве, подолгу отсутствовал. В Ленинграде она была «дома», а все-таки жила она там бездомной.

Никого нет в мире бесприютней
И бездомнее, наверно, нет…

Это она сказала о себе недаром. Подумать только, как много лет она прожила странницей, не «у себя», а в чьих-то комнатах и квартирах, чужих с самого начала или вскоре становящихся для нее чужими. По какой-то странной иронии судьбы были среди этих ее пристанищ и пышные петербургские дворцы — Мраморный, Шереметевский (этот — надолго), князей Волконских на бывшей Сергиевской улице. Только всегда почему-то это были дворцовые «служебные помещения» и всегда — с голыми стенами, убогой мебелью, холодом, голодом, неуютом.

Это ведь в Шереметевском дворце родились у нее когда-то такие строки:

Осторожно подступает,
Как журчание воды,
К уху жарко приникает
Черный шепоток беды —
И бормочет, словно дело
Ей всю ночь возиться тут:
«Ты уюта захотела,
Знаешь, где он — твой уют?»

А прощалась она через много лет с этим знаменитым «Фонтанным домом» еще горше:

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
{485} Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца… Я нищей
В него вошла и нищей выхожу…

В Москве, на Ордынке, была каморка, всегда для нее готовая, но тоже ведь не «своя». И многие бывали ей в Москве рады, но ее неприкаянность и здесь оставалась в полной силе. Ну что скрывать? Бывали же случаи, когда по тем или иным «объективным» или «субъективным» причинам ей приходилось слышать даже от очень к ней доброжелательных и немало для нее сделавших людей, что надолго они принять ее в Москве не могут, а в то же время она отлично знала, что и в Ленинграде ее не ждет ничего хорошего. При этом ей, в ее годы, все труднее становилось зарабатывать на жизнь бесконечными переводами, чтобы хоть в этом отношении не только ни от кого не зависеть, но еще и помогать близким ей людям. Однажды я от нее услышал такое: «Ничего не имею против больницы. Больница мне полагается, у меня на нее все права». Да, если подумать об этом обо всем, да еще вспомнить разные предыстории и подоплеки, можно понять, отчего Анна Андреевна чувствовала себя под конец жизни такой усталой…

Как-то я пришел к ней и стал рассказывать, как трудно живется одной из писательских вдов, под впечатлением нашей с ней встречи. Реакция на этот рассказ была совсем неожиданной: «Всех-то вы старух жалеете, кроме меня… А ведь мне тоже нелегко, работаю через силу».

Чем же все это преодолевалось? Усилием воли? Или давней привычкой к терпению? Может быть, и этим, но только отчасти. Поражала и не могла не поражать в этой старой, уже малоподвижной физически, больной и усталой женщине какая-то все возраставшая напряженность духовной жизни, какое-то непрерывное торжество духа творчества над старостью, над болезнями, над обидами, над бездомностью и мало ли еще над каким гнетом. Ведь за последние годы она ни разу не приезжала в Москву без стихов, и каких стихов! Здесь не место для углубления в эту тему, но достаточно сказать, что почти каждое новое ее стихотворение являло собой новую Ахматову, казалось неожиданностью {486} и в то же время было продолжением ее пути, который так до конца и остался путем восхождения. Примеры тут не нужны, лучше просто взять книгу и читать подряд ее стихи последних лет. Но одно стихотворение почему-то особенно настойчиво напоминает о себе в связи с вышесказанным:

Вот она, плодоносная осень!
Поздновато ее привели.
А пятнадцать блаженнейших весен
Я подняться не смела с земли.
Я так близко ее разглядела,
К ней припала, ее обняла,
А она в обреченное тело
Силу тайную тайно лила.

Одно из самых пронзительных откровений ахматовской поздней лирики, это восьмистишие *звучит*, даже когда читаешь его не вслух, а про себя. Не потому ли, что его горький смысл так безраздельно слился с биением его ритма, с гармонией его инструментовки: короткий, как будто учащенно пульсирующий анапест; много раз, вероятно, бессознательно и в то же время так уверенно повторенные всего в восьми строчках звуки *н — л*. Ничего заранее придуманного и ничего случайного. И все проще простого. Неяркие рифмы, самые обычные слова. А под ними — безмерная глубина. Наверно, это тоже из «тайн ремесла».

Я часто вспоминаю, вернее, всегда помню один коротенький рассказ про Анну Андреевну, который я однажды слышал от Любови Давыдовны Стенич-Большинцовой, преданно ее любившей. Когда она впервые приехала к ней в Комарово, чтобы Анна Андреевна не оставалась там одна, и спали они в одной комнате, первые ночи она подолгу не могла заснуть, потому что Анна Андреевна во сне все время не то что-то бормотала, не то пела. Слов нельзя было различить, только ритм, совершенно определенный и настойчивый: «Казалось, она вся гудит, как улей».

Можно очень ясно представить себе, чем она жила в эти свои трудные, неспокойные последние годы, хотя бы по одному обрывочному «листку из дневника».

В этой беглой записи на листке случайной, почему-то {487} синей бумаги, без начала и конца, уместилось, кажется, все: и время, и пространство, и «память хищная», и острота предчувствий, и тайные глубины вскопанного одиночеством самосознания, а главное — непрерывный, непрекращающийся поток стихов, которые приходится, «как всегда, гнать», пока не придет «настоящая строка»:

«Из дневника

24 дек[абря] 1959 (европ[ейский] Сочельник).

… Легкая метель. Спокойный, очень тихий вечер. Т. ушла рано — я все время была одна, телефон безмолвствовал. Стихи идут все время, я, как всегда, их гоню, пока не услышу настоящую строку. Весь декабрь, несмотря на постоянную боль в сердце и частые приступы, был стихотворным, но “Мелхола” еще не поддается, т. е. мерещится что-то второстепенное. Но я ее все-таки одолею[[118]](#footnote-119).

Попытки писать воспоминания вызывают неожиданно глубокие пласты прошлого, память обостряется почти болезненно: голоса, звуки, запахи, люди, медный крест на сосне в Павловском парке и т. п., без конца. Вспомнила, например, что сказал Вяч. Иванов, когда я в первый раз читала у него стихи, а это было в 1910 году, т. е. пятьдесят лет тому назад[[119]](#footnote-120).

От всего этого надо беречь стихи.

Последние дни я все время дополнительно чувствую, что где-то что-то со мной случается. По какой линии, это еще неясно. То ли в Москве, то ли еще где-нибудь что-то втягивает меня, как горячий воздух огромной печи или винт парохода.

29‑го еду с Ириной[[120]](#footnote-121) в Дом творчества в Комарово — {488} всего на 10 дней. Может быть, отдышусь, — вернее, нет.

… Всем известно, что есть люди, которые чувствуют весну с Рождества. Сегодня, мне кажется, я почувствовала ее, хотя еще не было зимы. С этим связано так много чудесного и радостного, что я боюсь все испортить, сказав кому-нибудь об этом, А еще мне кажется, что я как-то связана с моей корейской розой, с демонской гортензией и всей тихой черной жизнью корней[[121]](#footnote-122). Холодно ли им сейчас? Довольно ли снега? Смотрит ли на них луна? Все это кровно меня касается, и я даже во сне не забываю о них»[[122]](#footnote-123).

Одна из последних наших встреч произошла в марте 1965 года — у Елены Сергеевны Булгаковой, когда исполнилось двадцать пять лет со дня смерти Михаила Афанасьевича и она собрала у себя несколько его и своих близких друзей. Близким другом Булгакова Анна Андреевна, впрочем, не была. Она с ним была связана иначе: постоянным интересом друг к другу; незыблемым взаимным доверием и уважением. Анна Андреевна не раз приходила к Булгакову в Нащокинский переулок за советом и за помощью в самые тяжелые для нее времена. Бывала она у него и просто в гостях, но редко. Повесть о Мольере и пьесу «Мольер» («Кабала святош»), не говоря уже о «Белой гвардии», «Днях Турбиных», «Беге», — все это она отлично знала, судя по точности отдельных припоминаний, и высоко ценила. Но самое большое впечатление на нее произвел, по-моему, роман «Мастер и Маргарита», который давала ей читать в 43‑м году в Ташкенте Елена Сергеевна. Ф. Г. Раневская помнит, что, прочитав последнюю из «евангельских» глав, она ей сказала: «Это гениальный писатель». Потом она этот роман перечитывала, тогда все еще в рукописи, у Елены Сергеевны в Москве и, кажется, еще сильнее была им захвачена.

К Елене Сергеевне у нее за долгие годы знакомства сложилось отношение совершенно особое. В Ташкенте, где они особенно сблизились, она посвятила ей стихотворение «Хозяйка», может быть, {489} как-то связанное с образом Маргариты из булгаковского романа:

В этой горнице колдунья
До меня жила одна;
Тень ее еще видна
Накануне новолунья.
Тень ее еще стоит
У высокого порога,
И уклончиво и строго
На меня она глядит.
Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама… Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

Хотя почти всякий раз, когда мы встречались после длительного перерыва, Анна Андреевна чуть ли не прежде всего меня спрашивала о ней («Как живет Булгакова?» — почему-то всегда по фамилии), а с Еленой Сергеевной мы были близкими друзьями, думаю, что я далеко не все знаю об их отношениях. Но всегда чувствовалось, что со стороны Анны Андреевны это нечто большее, чем симпатия, уважение. По-моему, ее к ней всегда влекло какое-то чувство духовной близости. Что же касается «чар», то обаяние личности Елены Сергеевны было настолько сильным, что не поддаться ему было действительно трудно даже самому замкнутому человеку. Я никогда не встречал подобного соединения бескомпромиссно правдивой прямоты с такой душевной чуткостью. Сколько раз ее трудная судьба переходила в трагедию, какие непереносимые удары сыпались на ее бедную голову (сколько близких людей она похоронила!), и каким только чудом возрождалась ее способность так заразительно радоваться жизни, верить в людей и привлекать их к себе своей добротой, своим острым, живым умом, своей победительной, казалось, неподвластной времени женственной грацией! Какая-то удивительная легкость общения с ней, которая возникала буквально уже на пороге ее дома даже для тех, кто приходил к ней впервые, была в сущности только следствием мгновенно рождавшегося к ней доверия. У нее в доме (теперь уже не в Нащокинском, а у Никитских ворот), в светлой маленькой кухне, {490} где для вас, как бы вы ни отбивались, тут же что-то непременно поджаривалось или кипятилось на плите и где в это же время без всяких слов угадывалось ваше состояние, легко было почувствовать себя вдруг раскованным, свободным.

Доверие к ней Анны Андреевны было безграничным. Я знаю, что были какие-то сокровенные темы, на которые ей иногда надо было говорить именно и только с Еленой Сергеевной. Знаю и то, как много для нее значил тот подвиг верности однажды данному слову, который взяла на себя жена Булгакова: сделать его творчество всеобщим достоянием, чего бы ей это ни стоило, посвятить этому долгу всю свою жизнь.

И для Елены Сергеевны Ахматова значила в жизни много, очень много, и как поэт, и как человек. Особенно с того незабвенного для нее дня, вскоре после смерти Михаила Афанасьевича, когда она пришла к ней, совершенно неожиданно, со своим стихотворением, посвященным его памяти (она его включала в свой цикл «Венок мертвым»). Елена Сергеевна рассказывала мне, как это было. Когда она открыла ей дверь, Анна Андреевна сразу, еще в передней, сказала ей, с чем она к ней пришла. И добавила, что эти стихи пока придется просто запомнить. Но это оказалось совсем не просто, потому что у Елены Сергеевны, при ее отличной вообще памяти, всегда, всю жизнь, была злосчастная память на стихи — запоминать их она не умела. При виде ее слез Анна Андреевна сначала тоже растерялась, но тут же сказала, что это ничего, что она будет повторять ей строфу за строфой столько раз, сколько понадобится, что не уйдет, пока она все не запомнит. И с тех пор много лет эти стихи так и оставались только в их памяти. (Единственное исключение было потом сделано Еленой Сергеевной для меня; я запомнил их уже с ее голоса. Анне Андреевне было об этом, конечно, сообщено.)

И вот теперь, когда мы собрались в булгаковском доме через двадцать пять лет, Елена Сергеевна, зная, что стихотворение «Памяти Булгакова» уже обещано для сборника воспоминаний о нем, стала просить Анну Андреевну (а за ней и мы все) прочитать его за столом. Но, как это ни странно, какие-то строки Анна Андреевна наизусть не помнила. {491} Тут же, в соседней комнате, Елена Сергеевна напечатала текст на машинке.

И вот мы наконец слушаем: «Вот это я тебе взамен могильных роз…»

Прежде чем читать, Анна Андреевна сделала одно очень важное исправление: в строке «Мне, плакальщице дней не бывших» прежде было: «жизни бывшей», а еще раньше — «дней погибших». И оказалось, что она все помнит — листок ей не понадобился (он хранится у меня с ее подписью).

В тот же вечер, когда я провожал ее «домой», то есть в Сокольники к Л. Д. Большинцовой, у которой она тогда жила, и думал о том, как это она сейчас будет подниматься на пятый этаж, без лифта, с ее-то сердцем, вдруг начался у нас какой-то совсем неожиданный разговор.

«N. говорит про меня, что я суетная. Неужели вы тоже так думаете?» — сказала вдруг Анна Андреевна. И в этих словах, сказанных ни с того ни с сего, мне послышалась такая горечь!.. Я уж теперь не помню точно, что я ей на это ответил. Помню только, что не врал в тот момент, стараясь уверить ее в нелепости этого обвинения, хотя еще совсем недавно оно мне самому вовсе не казалось таким уж нелепым. А по какому это праву мы, относительно благополучные люди, ее судим с такой легкостью? И что такое, в сущности, эта ее теперешняя жажда успеха, неравнодушие даже к малозначительным отзывам, ее порой наивное, почти ребяческое тщеславие? Смеем ли мы не угадывать под этой шокирующей нас накипью того «кромешного варева» (ее слова), из которого ее чудом спасла — и не в таком уж далеком прошлом! — только ее непобедимая, «непокоренная» творческая воля? («Немудрено, что похоронным звоном / Звучит порой непокоренный стих…».) А эти десятилетия одиночества, когда, как сказано в «Поэме без героя», «Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит», — они что же, даром проходят?

Нет, не так-то все это просто…

Ведь то, что мы легкомысленно готовы были находить в ней «суетным», на самом деле было, несомненно, чем-то связано с самыми мучительными и глубокими ее раздумьями о своей литературной судьбе, — с ее трагедией поэта, которую она однажды {492} кратко выразила словами: «Меня не знают». Ее «желание славы» было не тщеславием, а законным и столько лет остававшимся не удовлетворенным сознанием права на свое, выстраданное ею место в живой жизни современной поэзии (это — прежде всего) и в истории русской литературы.

Я уверен, что когда она с такой горечью говорила о том, что ее «не знают», она имела в виду не только «Реквием» и не только интегральный текст «Поэмы без героя», но и многое, многое другое, и более раннее и более позднее, и напечатанное и еще не изданное. Она имела в виду свое творчество в целом, в его слитном контексте и в его движении («возврата к первой манере не может быть»).

Ведь даже Марина Цветаева в записной книжке 1940/41 года отзывалась на сборник «Из шести книг» осуждающе: «… но что она делала с 1917 по 1940 год? Внутри себя». Это так понятно: она тоже была из тех, кто «не знал». Впрочем, Ахматовой и самой вдруг могло примерещиться, что у нее в стихах, в очередной книге почти сплошных переизданий, что-то слишком уж много «разных садов». Это нам теперь так ясно, что в ее поэзию вместилось, чем полнятся, чем дышат эти неслыханно сжатые строки и строфы, эти «обычные» слова, в своем сочетании почти всегда звучащие у нее так, словно они впервые сказаны, и эти для нас «необычные» слова, ставшие архаизмами, которые в сочетании с обычными живут в ее стихах новой жизнью.

Да, это все — о любви, «о великой земной любви», и о себе, конечно, как и подобает большому поэту — лирику по преимуществу. Но в таком восприятии, в таком жадном вбирании в себя окружающего мира, для которого лирический импульс иногда становится только исходным зарядом. Да, тут и петербургские «бессолнечные, мрачные сады», и многие другие сады, и голоса «несостоявшихся встреч», и призрачные белые ночи, и «розы, что напрасно расцвели», и вещие бессонницы с их «пропастями и тропами». Но тут и провидения, и «смертные полеты» памяти, и таинственная «прапамять» поэта («… Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось…»), и обреченные заранее вторжения «в запретнейшие зоны естества», и неотступная, ничего не прощающая себе совесть, и главное — великие {493} потрясения эпохи, «которым не было равных». Не потому ли так естественно, «без швов», переходит у нее любовная лирика в медитативную, философскую, а философская — в гражданственный эпос. Какую значительную по своему гражданственному смыслу и по внутреннему своему масштабу маленькую антологию можно было бы составить, если собрать воедино все написанное ею о Родине, Все, начиная с этой ее неистовой, почти невероятной, если вдуматься, «Молитвы» 1915 года:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей —

или даже еще раньше, начиная с «Четок», с классических строк:

Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля… —

и кончая широтой трагического эпилога «Поэмы без героя», знаменитым «Мужеством», «Первым дальнобойным в Ленинграде» и стихами о статуе «Ночь в Летнем саду»[[123]](#footnote-124) и о Ленинграде, освобожденном от блокады, увиденном ею «сквозь радугу последних слез». Сюда же, наверное, вошли бы, как одно из последних откровений ахматовской Музы, и те несколько строк, которые каким-то стоном прорвались у нее в Ташкенте в 1942 году, во время тяжкой болезни, в ожидании совсем близко подходившей смерти:

{494} А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой…
На этом корабле есть для меня каюта,
И ветер в парусах — *и страшная минута
Прощания с моей родной страной*[[124]](#footnote-125).

Сколько же сказано в этих последних полутора строчках!..

В январе 1966 года я увидел ее в больничной палате, — как оказалось потом, в последний раз. Она уже давно лежала в Боткинской больнице, очень медленно поправляясь после очередного инфаркта. Я пришел туда передать ей фрукты и на всякий случай попросил узнать, не хочет ли Анна Андреевна меня видеть. Меня тут же провели к ней в палату. Она лежала, не приподымаясь, но с высоко поднятым изголовьем. Спокойная, причесанная, с седой челкой. Явно обрадовалась и долго не отпускала. На трех соседних койках больные тихо разговаривали между собой. Принесли больничный ужин — кашу с киселем, но Анна Андреевна сказала, что «это подождет». Ни на что не жаловалась, с благодарностью перебирала всех, кто о ней заботится. И вдруг, оживившись, вспомнила про письмо, которое получила недавно из Парижа от одной давней своей поклонницы-француженки. Это письмо она тут же дала мне прочесть. В нем высказывалось сожаление, что Анна Андреевна не смогла из-за своей болезни еще раз приехать в Париж, а дальше ее горячо просили иметь в виду, что ее там ждут всегда, что в любое время в ее полном распоряжении квартира на бульваре Распай, автомобиль — с шофером, конечно; перечислялся еще какой-то {495} «персонал обслуживания», включая, кажется, и парикмахера. В письме было подчеркнуто, что она будет там жить так, как ей заблагорассудится, встречаться только с кем найдет нужным, выезжать только куда захочется и т. п.

Письмо это Анну Андреевну, по-видимому, и занимало, и забавляло. «Ну, что скажете? — спросила она, когда я кончил читать. — По-моему, мне вот только этого и не хватало».

А последний наш разговор был уже телефонный, накануне ее отъезда в санаторий с Н. А. Ольшевской, — значит, 3 марта. До этого она звонила мне раз или два и не заставала, потом я звонил, хотел прийти — тоже почему-то не вышло, она была занята. Голос по телефону показался мне обычным, довольно звонким. На вопрос, хочется ли ей в санаторий, она сказала: «Нет, совсем не хочется. Но ведь это не надолго…»

На другой день она уехала. А через день я узнал о ее смерти.

На ленинградском аэродроме, где всех нас знобило в ожидании прибытия гроба, в кадильном дыму панихид у Николы Морского, в многолюдной толпе, которую не мог вместить Дом писателей на улице Воинова, у открытой могилы на Комаровском кладбище и еще долго потом с какой-то тупой прямолинейной настойчивостью ломились в голову все одни и те же стихи:

Какое нам, в сущности, дело,
Что все превращается в прах,
Над сколькими безднами пела
И в скольких жила зеркалах.
Пускай я не сон, не отрада
И меньше всего благодать,
Но, может быть, чаще, чем надо,
Придется тебе вспоминать —
И гул затихающих строчек,
И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек
В тревожной своей тишине.

И слышался мне ее голос: «Там в конце что-то неблагополучно, с “тишиной”».

1. По-латыни это значит буквально: течение жизни, то есть автобиография вкратце. [↑](#footnote-ref-2)
2. Не осуществленный в «Анне Карениной» замысел — сделать синий бархатный занавес в перерыве между картинами как бы обегающим сцену кругом. [↑](#footnote-ref-3)
3. Через много лет И. М. Москвин писал старому киевскому театральному критику В. А. Чаговцу, отвечая на его письмо:

«Помню я тебя за то, что ты так кровно, по-настоящему принял мой страдальческий образ штабс-капитана Снегирева из “Братьев Карамазовых”, которому я в свое время отдал лучшие струны моей души и сердца, а проигравши эту роль первый сезон, выбыл из работы театра на целый год. Такие роли “по-настоящему” безнаказанно играть нельзя; недаром Достоевский говорит про Снегирева, что он “сотрясается”» (письмо от 5 апреля 1938 г., хранится в архиве адресата, копия — в Музее МХАТ, архив И. М. Москвина, № 1093). [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: И. М. Москвин. Статьи и материалы. Под ред. И. Крути. М., ВТО, 1948, с. 285. [↑](#footnote-ref-5)
5. *И. М. Москвин*. Статьи и материалы, с. 284. Подчеркнуто мною. — *В. В*. [↑](#footnote-ref-6)
6. Она была родной сестрой знаменитой балерины Е. В. Гельцер. Ее собственная артистическая жизнь сложилась неудачно и рано окончилась. [↑](#footnote-ref-7)
7. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-8)
8. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. [↑](#footnote-ref-11)
11. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-12)
12. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-13)
13. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-14)
14. Музей МХАТ, архив И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: «Ежегодник МХАТ» за 1943 г., с. 725. [↑](#footnote-ref-16)
16. В его переводе «Фауста» эта строка из монолога Поэта («Театральное вступление») передана поэтически вольно: «Когда все было впереди». Буквальный прозаический перевод: «Когда я сам только еще становился собой». [↑](#footnote-ref-17)
17. О М. Н. Ермоловой, как и о Дузе, о Шаляпине и о других «великих», Ольга Леонардовна вспоминала не так уж часто, но всегда очень конкретно — и зримо и слышимо. Вот, например, у меня в дневнике такая запись от 18 декабря 1947 года: «У Ольги Леонардовны. Лежит, грипп. Рассказывала о том, как Леонид Андреев упросил ее поехать к Ермоловой и уговорить ее читать “Красный смех”. “Ходила по комнате, как львица в клетке. Отказалась, конечно. Спрашиваю ее: "Почему вы, Мария Николаевна, не играете больше Ибсена?" — "Ах, нет, это не мое. Может быть, это нужно…"”. Ольга Леонардовна напомнила ей о “Боркмане”, о том, как она эту пьесу замечательно играла (интересно, почему не о “Привидениях” тоже?), но и это не убедило. “Она не любила Чехова, вообще. И не скрывала этого. Но на "Трех сестрах" плакала, пришла за кулисы”». [↑](#footnote-ref-18)
18. Профессор Борис Викторович Томашевский и его жена Ирина Николаевна Медведева были много лет ближайшими соседями Ольги Леонардовны. Они тогда жили в домике на самом мысу, с трех сторон окруженном морем. [↑](#footnote-ref-19)
19. Р. К. Трегубов. Он и его жена, Капитолина Николаевна, с давних пор сторожили домик О. Л. и ухаживали за садом. О. Л. их очень любила, особенно Капитолину, маленькую худенькую старушку из бывших прислуг, которая отличалась необыкновенно острым умом, бешеным, хотя и сдерживаемым темпераментом и способностью изрекать иногда совершенно неожиданные афоризмы. В другом письме Ольга Леонардовна мне пишет: «Наша гурзуфская Капитоша ругается на “презренную старость” — вот и я так». [↑](#footnote-ref-20)
20. 7 ноября 1950 г. на основной сцене МХАТ состоялась премьера пьесы Е. Ю. Мальцева и Н. А. Венкстерн «Вторая любовь», поставленной В. Я. Станицыным. Молодая актриса Е. А. Хромова играла в этом спектакле одну из главных ролей. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. М. Данилович, первая жена В. В. Шверубовича. [↑](#footnote-ref-22)
22. В библиотеке Василия Ивановича сохранился экземпляр «Мещерской стороны» — в издании Детгиза, в котором его рукой тщательно вписана целая страница этой повести, почему-то опущенная Издательством детской литературы: так он расстроился и возмутился, не найдя в книге того, что любил. [↑](#footnote-ref-23)
23. М. П. Лилина. [↑](#footnote-ref-24)
24. Софья Ивановна Бакланова — друг О. Л. Книппер-Чеховой; Василий Иванович очень ее любил. [↑](#footnote-ref-25)
25. В это время в МХАТ шла работа над новым спектаклем «Три сестры», безрадостная, а иногда даже мучительная для Василия Ивановича, который, репетируя роль Вершинина, едва ли не впервые не находил внутреннего контакта с режиссурой Вл. И. Немировича-Данченко. Эту роль, доведенную им до генеральных репетиций, Качалов так и не сыграл. [↑](#footnote-ref-26)
26. Елена Владимировна Дмитраш, жена В. В. Шверубовича. [↑](#footnote-ref-27)
27. МХАТ возобновлял тогда «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, и М. М. Тарханов репетировал роль Фурначева. [↑](#footnote-ref-28)
28. Так мы иногда в театре называли между собой Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-29)
29. Такая «злая» публика действительно нашлась тогда в зрительном зале Художественного театра. Кое‑кто, преимущественно из среды околотеатральной, и сейчас вспоминает в этом спектакле только «старое лицо», легко забывая «полное внутреннее соответствие». [↑](#footnote-ref-30)
30. Подробная запись об этой генеральной репетиции сохранилась в дневнике Л. М. Леонидова. Он пишет: «Качалов показывает секрет молодости. Играет очень просто, совсем не по-качаловски, бережет себя для 4‑го акта. Вообще будет царем спектакля. Хорошо придумали, назначив его в “Горе от ума”, — не только для спектакля, но и для него самого. Он, как никто, тяжело переживает свою старость, а тут, я думаю, помолодеет. Взлет» (Л. М. Леонидов. М., «Искусство», 1960, с. 411). [↑](#footnote-ref-31)
31. Старый товарищ по сцене, Н. П. Асланов, под впечатлением этой репетиции писал ему: «… и лишь сегодня — 25 октября 1938 года — как я счастлив, что дожил до этого дня! — лишь сегодня я впервые (а я на сцене тридцать пять лет), впервые я увидел настоящего живого человека. Этого человека я любил, ему сочувствовал, с ним вместе страдал, с ним вместе был влюблен в эту прелестную девицу, — я жил вместе с ним. И вот это — что твой сегодняшний герой не был обычным театральным героем, хотя бы и блестяще сыгранным, хотя бы чрезвычайно картинным, хотя бы с теми “нотками” в голосе, на которые был такой мастер покойный Ф. П. Горев, а человеком с теми же нервами и с той же кровью, как я, как все те, кто так искренно аплодировал тебе сегодня, — вот это и есть самое настоящее, самое ценное». [↑](#footnote-ref-32)
32. А. И. Степанова. [↑](#footnote-ref-33)
33. Речь шла о целой серии предъюбилейных вечеров: состоялись вечера В. И. Качалова, О. Л. Книппер-Чеховой и И. М. Москвина. [↑](#footnote-ref-34)
34. В пьесе К. Гамсуна «У жизни в лапах». [↑](#footnote-ref-35)
35. К. С. Станиславский. [↑](#footnote-ref-36)
36. В этом В. И. ошибался, достаточно прочитать некоторые письма к нему М. П. Лилиной, чтобы убедиться в обратном (см.: Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., «Искусство», 1954). [↑](#footnote-ref-37)
37. Им написана прекрасная книга — «О людях, о театре и о себе», в которой центральное место занимают воспоминания о В. И. Качалове. Нижеприведенным воспоминанием он со мной поделился задолго до выхода в свет своей книги. [↑](#footnote-ref-38)
38. См.: *Качалов В. И*. Встречи с Есениным, — «Красная нива», 1928, № 2. [↑](#footnote-ref-39)
39. Сказано это было в сильном волнении, очень резко и по совершенно конкретному поводу: Степан Евгеньевич в апреле 1941 года тяжело заболел, а в театре, как рассказали Василию Ивановичу, к этому отнеслись без должного внимания. «Для него надо сделать все, слышите, все!» — вдруг криком вырвалось у него. Разумеется, материальную помощь от тут же взял на себя, У меня в дневнике: «На днях, во время спектакля “На дне”, В. И. опять спрашивал про Степочку у одевальщиков и у меня, все ли сделано». [↑](#footnote-ref-40)
40. В 1904 году Н. Э. Бауман нелегально жил в квартире Качаловых, скрываясь от полиции. Перед тем как выйти куда-нибудь из дому, ему приходилось гримироваться. Н. И. Комаровская знала его тогда под именем Ивана Сергеевича. [↑](#footnote-ref-41)
41. Репетиционный зал Комической оперы (Музыкальной студии МХАТ). [↑](#footnote-ref-42)
42. Это была неправда. Как раз в это время Василий Иванович часто и тяжело болел. [↑](#footnote-ref-43)
43. Драма Паоло Джакометти, в итальянском оригинале называющаяся «Гражданская смерть»; название было изменено А. Н. Островским в его переводе этой пьесы. [↑](#footnote-ref-44)
44. См.: Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, с. 25 – 27. [↑](#footnote-ref-45)
45. 8 декабря 1940 года он писал А. В. Агапитовой: «Сейчас слушал передачу из Зала Чайковского. Среди жуткой халтуры… прямо заслушался и заволновался Гиацинтовой в “Белых ночах”, — такая свежесть и мастерство». [↑](#footnote-ref-46)
46. Премьера «Трех сестер» прошла весной 1940 года без Качалова. Но в конце ноября Немирович-Данченко решил возобновить работу с ним. У меня 22 ноября в Дневнике: «26‑го с Немировичем будет репетировать Василий Иванович. Как сказала сегодня Бокшанская, Вл. И. заранее огорчается и злится: “Качалов опять будет тянуть на старое, он так недоверчиво принимает все, что я говорю”. А 30‑го уже играть днем шефский спектакль!»

*27 ноября*. «Вас. Ив. репетировал. Играл скромно, притушивает себя. Слово Чехова у него — живое. Нет сухости, но и нет большой теплоты. Не спокойно все — не улеглось в душе. В зал никого не впускали. Я сказал Василию Ивановичу, что и завтра можно закрыть двери, он рассердился: “Ах, да мне это совершенно все равно”. Во время этой репетиции он, оказывается, сказал у себя в уборной М. Г. Фалееву: “Ну, кончено. Больше вы меня здесь не увидите”». [↑](#footnote-ref-47)
47. В «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Качалов В. И*. Встречи с Есениным. — «Красная нива», 1928, № 2. [↑](#footnote-ref-49)
49. Василий Иванович хотел помочь Владлену Давыдову попробовать свои силы на радио. Н. О. Волконский был в то время режиссером многих литературных радиопередач. [↑](#footnote-ref-50)
50. Зам. директора МХАТ по административно-хозяйственной части. Прототип «управляющего материальным фондом театра» из «Театрального романа» М. Булгакова. [↑](#footnote-ref-51)
51. Младший сын Елены Сергеевны. [↑](#footnote-ref-52)
52. Кроме лиц, уже упомянутых выше, я не раз видел у Булгаковых В. О. Топоркова, Г. Г. Конского, Николая и Бориса Эрдманов, П. С. Попова с женой — Анной Ильиничной Толстой. С. А. Ермолинский приходил обычно с женой, Марикой Артемьевной. Частым гостем был здесь и главный администратор МХАТ Ф. Н. Михальский, его Булгаковы очень любили. [↑](#footnote-ref-53)
53. В дневнике Елены Сергеевны после второго чтения, 2 мая: «Миша за ужином говорил: “Вот скоро сдам, пойдет в печать”. Все стыдливо хихикали». Очевидно, приняли это за какую-то горькую шутку?.. [↑](#footnote-ref-54)
54. Калишьян Григорий Михайлович с 1938 по 1942 год был сначала помощником, а потом и. о. директора МХАТ. [↑](#footnote-ref-55)
55. См. воспоминания С. А. Ермолинского в его книге «Драматические сочинения» (М., «Искусство», 1982, с. 652 – 653). [↑](#footnote-ref-56)
56. См. с. 204 – 220. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Булгаков М. А*. Собр. соч. в 5‑ти т., т. 1. М., «Худож. лит.», 1989, с. 52. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Свирель Пана», 1923, № 1. [↑](#footnote-ref-59)
59. Стихи А. А. Ахматовой приводятся по книге: *Анна Ахматова*. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1976 («Библиотека поэта».) Другие источники оговариваются. [↑](#footnote-ref-60)
60. А. Ахматова. Листки из дневника, рукопись. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. 1073, № 81. В дальнейшем ссылки на этот фонд даются в тексте с указанием «ГПБ». [↑](#footnote-ref-61)
61. Мое перевернутое лицо при этом ее признании ей, очевидно, запомнилось. Много лет спустя, рассказывая обо мне Надежде Яковлевне Мандельштам, вдове поэта, перед тем как нас познакомить, она ее предупредила: «Только не говорите ему, что вы тоже не любите Чехова. Вам он этого не простит».

Анна Андреевна, к сожалению, так и не успела потом открыть для себя Чехова, чеховский мир, как это произошло в начале 40‑х гг. с Пастернаком, который ведь тоже раньше оставался к нему холоден (слышал это от него самого, и не раз). [↑](#footnote-ref-62)
62. См.: «Альманах Муз». Пг., «Фелана», 1916; в том же альманахе — четыре стихотворения Анны Ахматовой. [↑](#footnote-ref-63)
63. У Пастернака есть раннее — и превосходное — стихотворение, кончающееся строфой:

Грех думать, ты не из весталок!

Вошла со стулом,

Как с полки, жизнь мою достала

И пыль обдула. [↑](#footnote-ref-64)
64. Строфа эта, первоначально предназначавшаяся для стихотворения «И снова осень валит Тамерланом…» (1947), впоследствии как будто приобрела право на отдельное существование. Именно так мне ее Анна Андреевна и продиктовала. [↑](#footnote-ref-65)
65. Опубликовано Л. А. Мандрыкиной в сборнике «Книги, архивы, автографы» (М., «Книга», 1973, с. 74). [↑](#footnote-ref-66)
66. Это была ныне покойная Хана Вульфовна Горенко, бывшая жена младшего брата Анны Андреевны, которая постоянно жила в Риге и приезжала к Анне Андреевне в Комарово, когда та жила там одна. [↑](#footnote-ref-67)
67. То есть, в то лето первый. [↑](#footnote-ref-68)
68. Это была не строфа, а целая часть эпилога «Поэмы без героя», один из ее «курсивов»:

А за проволокой колючей,

В самом сердце тайги дремучей,

Я не знаю, который год,

Ставший горстью лагерной пыли,

Ставший сказкой из страшной были,

Мой двойник на допрос идет.

А потом он идет с допроса,

Двум посланцам Девки Безносой

Суждено охранять его,

И я слышу даже отсюда —

Неужели это не чудо! —

Звуки голоса своего:

 За тебя я заплатила

 чистоганом,

Ровно десять лет ходила

 под наганом,

Ни налево, ни направо

 не глядела,

А за мной худая слава шелестела.

Меня, конечно, поразил образ «горсти лагерной пыли». Анна Андреевна сказала, что это, собственно, цитата; она слыхала, что Берия кому-то грозил: я тебя в лагерную пыль превращу! [↑](#footnote-ref-69)
69. Если б все, кто помощи душевной

У меня просил на этом свете,

Все юродивые и немые,

Брошенные жены и калеки,

Каторжники и самоубийцы

Мне прислали по одной копейке, —

Стала б я богаче всех в Египте,

Как говаривал Кузмин покойный.

Но они не слали мне копейки,

А со мной своей делились силой.

И я стала всех сильней на свете,

Так что даже *это* мне не трудно.

«… богаче всех в Египте» — цитата из «Александрийских песен» М. Кузмина. [↑](#footnote-ref-70)
70. То есть свое исследование «об обстоятельствах и причине гибели поэта». Статья «Александрина» впервые напечатана в журнале «Звезда», № 2 за 1973 г.; «Гибель Пушкина» — в журнале «Вопросы литературы», № 3 за 1973 г. Обе публикации принадлежат Э. Г. Герштейн. [↑](#footnote-ref-71)
71. Книга «Бег времени» вышла в 1965 г. (последнее прижизненное издание стихотворений Анны Ахматовой). [↑](#footnote-ref-72)
72. Оставляю неточный пересказ, чтобы сохранить достоверность дневника. У Ахматовой — «Из черных песен»:

Прав, что не взял меня с собой

И не назвал своей подругой.

Я стала песней и судьбой,

Ночной бессонницей и вьюгой.

Меня бы не узнали вы

На пригородном полустанке

В той молодящейся, увы,

И деловитой парижанке. [↑](#footnote-ref-73)
73. В журнале «Огонек» за 1950 год был опубликован цикл стихотворений «Слава миру», которым Анна Андреевна пыталась спасти сына, незадолго до того арестованного в третий раз и находившегося в лагере. [↑](#footnote-ref-74)
74. Аня Каминская, дочь Ирины Николаевны Пуниной; Анна Андреевна называла ее своей внучкой. [↑](#footnote-ref-75)
75. В одной из черновых рукописей воспоминаний Анны Андреевны о Мандельштаме я нашел дословно то же самое о его отношении к поэзии Марины Цветаевой, но с очень существенным добавлением: «О Марине: “я — антицветаевец”, — может быть, оттого, что зарубежная Цветаева осталась ему неизвестной». [↑](#footnote-ref-76)
76. ГПБ, № 76, 81. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Наступает исторический момент» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-78)
78. По должности. [↑](#footnote-ref-79)
79. См. «Поэму без героя», главу первую «Петербургской повести». [↑](#footnote-ref-80)
80. Текст этого стихотворения приводится по авторизованной машинописи ГПБ, № 73, картон сборника «Нечет». Строка «И с запахом бессмертных роз» имеет вариант: «И с запахом священных роз». В публикации «Библиотеки поэта» воспроизведен автограф ЦГАЛИ. [↑](#footnote-ref-81)
81. Буквально: в защиту своего дома *(латин.)*. Здесь: о себе. [↑](#footnote-ref-82)
82. ГПБ, № 194. [↑](#footnote-ref-83)
83. Анна Андреевна как-то связывала с собой еще два стихотворения Мандельштама этого времени. Оба обозначены в первых редакциях ее воспоминаний о нем. Это «Что поют часы-кузнечик…» и, «может быть», «Когда на площадях и в тишине келейной…». По поводу первого — «Что пою? часы-кузнечик…» — А. А. продиктовала как-то Л. Д. Стенич-Большинцовой: «Это мы вместе топили печку; у меня жар — я мерю температуру. — “Лихорадка шелестит, / И шуршит сухая печка. / Это красный шелк горит”». Н. И. Харджиев пишет в комментарии к этому стихотворению: «По сообщению А. А. Ахматовой, Мандельштам, беседуя с нею у горящей печки, сказал, что огонь похож на красный шелк». [↑](#footnote-ref-84)
84. Было еще одно стихотворение 1910 года. Анна Андреевна его не любила и относилась к нему с каким-то сомнением, считая его еще не очень «мандельштамовским», скорее, кем-то навеянным, может быть, разговорами о ней с В. К. Шилейко, «который тогда нечто подобное говорил обо мне».

Это стихотворение, конечно, трудно причислить к лучшим среди ранних стихов Мандельштама, но есть что-то вещее в его начале:

Как Черный ангел на снегу

Ты показалась мне сегодня,

И утаить я не могу,

Что на тебе печать господня.

Такая странная печать —

Как бы дарованная свыше —

Что кажется: в церковной нише

Тебе назначено стоять… [↑](#footnote-ref-85)
85. На это, по-видимому, одновременно со мной обратили внимание А. Морозов и В. Борисов (см.: *Мандельштам О. Э*. Записи разных лет. Примечания. — «Вопр. лит.», 1968, № 4, с. 204). [↑](#footnote-ref-86)
86. Музы — примеч. А. А. Ахматовой. [↑](#footnote-ref-87)
87. По существу этой проблемы можно найти много ценного в исследованиях В. М. Жирмунского в его книгах «Вопросы теории литературы» («Academia», 1928), «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» (Л., 1977 — в это издание вошла и позднейшая его работа «Анна Ахматова и Александр Блок», впервые напечатанная в журнале «Русская литература» (1970, № 3), а также в статье Д. Е. Максимова «Ахматова о Блоке» («Звезда», 1967, № 12)). [↑](#footnote-ref-88)
88. «Звезда», 1967, № 12. [↑](#footnote-ref-89)
89. Из стихотворения Ахматовой 1921 г., посвященного памяти Блока: «А Смоленская нынче именинница…» [↑](#footnote-ref-90)
90. Что войны, что чума? — конец им виден скорый,

Их приговор почти произнесен.

Но кто нас защитит от ужаса, который

Был бегом времени когда-то наречен?

(В издании «Библиотеки поэта» ошибочно датировано 1962 годом.) [↑](#footnote-ref-91)
91. В «Библиотеке поэта» эти строки напечатаны в виде самостоятельного стихотворения, по автографу (ЦГАЛИ):

От меня, как от той графини,

Шел по лесенке винтовой,

Чтоб увидеть рассветный, синий

Страшный час над страшной Невой.

 *1958 (?)* [↑](#footnote-ref-92)
92. Это первоначальная редакция начала пятого стихотворения — «Зов» — из цикла «Полночные стихи». В окончательной редакции: «В которую-то из сонат / Тебя я спрячу осторожно». [↑](#footnote-ref-93)
93. ГПБ, ф. 1088, № 297. [↑](#footnote-ref-94)
94. У меня есть любительская фотография: Жерар Филип у дочери Модильяни, Жанны; по ее словам, он пришел к ней «просить прощения за то, что так плохо сыграл эту роль». Она смотрит на него с нежностью. [↑](#footnote-ref-95)
95. А все-таки помню, как она мне однажды ответила на ламентации о том, кому же сейчас нужны все эти мои бесконечные лекции и семинары по истории МХАТ: «Напрасно вы так думаете, вы делаете большое культурное дело». Различным россказням о ее презрительно-враждебном отношении к Станиславскому я просто не верю, — разве что к «системе», о которой она, конечно, могла знать только понаслышке. При мне она как-то говорила о Станиславском и Немировиче-Данченко с сыном Леонида Андреева, Вадимом, очень серьезно и уважительно. [↑](#footnote-ref-96)
96. Было еще и второе название, в скобках: «Пролог, или Сон во сне». [↑](#footnote-ref-97)
97. О Прусте я потом нашел такие строки в ее письме Н. Н. Пунину 16 – 17 февраля 1937 г. из больницы: «Читаю Пруста с ужасом и наслаждением. Думаю, что мы его любим так, как современники любили Байрона» (ЦГАЛИ, ф. 2633, оп. 1, ед. хр. 8). [↑](#footnote-ref-98)
98. ГПБ, № 84. [↑](#footnote-ref-99)
99. Эта книга давно уже издана: *А. Ахматова*. О Пушкине. Составитель и автор послесловия и примечаний Э. Г. Герштейн. Л., 1977. [↑](#footnote-ref-100)
100. Анна Андреевна говорила, что «Голодай» — это давным-давно искаженное жителями петербургских окраин название острова Holiday (по-английски: праздник, день отдыха). При Петре он был, очевидно, гораздо привлекательней, его еще не покрывали болота и топи. Голландские и английские шкиперы со своими семействами устраивали там пикники. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Aere perennius» *(латин.)* — прочнее меди. Цитата из Горация. [↑](#footnote-ref-102)
102. Это стихотворение было поставлено самой Анной Андреевной непосредственно за стихотворением «Многим» в плане-перечне «Издания в трех томах» (ГПБ, № 84), вероятно, в начале 60‑х годов. [↑](#footnote-ref-103)
103. И это торжество предвосхищая,

Я высший миг сейчас переживаю.

 (Перевод Б. Пастернака)

В издании «Библиотеки поэта» в комментарии указывается другой эпиграф из «Фауста», на другой рукописи этого стихотворения: «Остановись, мгновенье». [↑](#footnote-ref-104)
104. Строка «Щедро взыскана дивной судьбою» — той же стилистической природы, что и пушкинские строчки в стихотворении «Наполеон»:

Чудесный жребий совершился.

Угас великий человек… [↑](#footnote-ref-105)
105. Первоначальная редакция опубликована в издании «Библиотеки поэта» как вариант. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Звезда», 1973, № 2. [↑](#footnote-ref-107)
107. ГПБ, № 174. Копия, машинопись. [↑](#footnote-ref-108)
108. Эта форма подчеркнута многоточием в начале и первым словом, написанным с маленькой буквы, то есть идет как бы продолжение каких-то записей. [↑](#footnote-ref-109)
109. Настольной книгой *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Anno Domini» — два изд[ания]. Второе берл[инское] (1923) — одна из причин запрещения. (Сноска А. А. Ахматовой, рукописная.) [↑](#footnote-ref-111)
111. В одном из разговоров со мной Анна Андреевна уточняла: «Не понравилось стихотворение 1922 года. “Не с теми я, кто бросил землю…”, то есть вторая его половина».

(А здесь, в глухом чаду пожара

Остаток юности губя,

Мы ни единого удара

Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней

Оправдан будет каждый час…

Но в мире нет людей бесслезней,

Надменнее и проще нас.) [↑](#footnote-ref-112)
112. «“Мы не можем сочувствовать женщине, которая не знала, когда ей умереть”, — писал Перцов, и это самая “приличная” фраза из его статьи (“Жизнь искусства”, 1925)», — добавила позднее Анна Андреевна. [↑](#footnote-ref-113)
113. Кстати сказать, свою первую в жизни рецензию я написал на эту статью Ахматовой. Она была опубликована в московской немецкой газете «Moskauer Rundschau» за 1932 год. [↑](#footnote-ref-114)
114. Второй антракт (1946 – 1958), к счастью, можно не пояснять. Все ясно само собой. (Примечание А. А. Ахматовой, автограф.) [↑](#footnote-ref-115)
115. Свидетельство Д. Е. Максимова в цитированной выше статье. [↑](#footnote-ref-116)
116. См.: *Аверинцев С. С*. Поэзия Вячеслава Иванова. — «Вопр. лит.», 1975, № 8. [↑](#footnote-ref-117)
117. «В начале века». Поэма начиналась строкой: «Гаагский голубь реял над вселенной…» (ГПБ). [↑](#footnote-ref-118)
118. Стихотворение «Мелхола» было начато Ахматовой в 1922 году, а завершилась работа над ним только в 1961‑м. В архиве ГПБ сохранилось много вариантов и набросков. [↑](#footnote-ref-119)
119. В одной из записных книжек об этом говорится следующее (очевидно, в опровержение очередных вымыслов западных мемуаристов): «На самом деле было так: Н. С. Гумилев после нашего возвращения из Парижа (летом 1910) повел меня к В. Иванову. Он спросил, пишу ли я стихи (в комнате были только мы втроем), и я прочитала ему “И когда друг друга проклинали…” (1909) и что-то еще (кажется, “Пришли и сказали…”). Он кисло улыбнулся и сказал: “Какой густой романтизм”, что по-тогдашнему было весьма сомнительным комплиментом». [↑](#footnote-ref-120)
120. И. Н. Пунина. [↑](#footnote-ref-121)
121. Это все — о «будке» в Комарове. — *В. В*. [↑](#footnote-ref-122)
122. ГПБ, № 194. [↑](#footnote-ref-123)
123. Может быть, не все сразу вспомнят это стихотворение, с его неповторимо нежной и трагической нотой, — на всякий случай, напоминаю:

 **Nox**

 **Статуя «Ночь» в Летнем саду**

Ноченька!

В звездном покрывале,

В траурных маках, с бессонной совой…

Доченька!

Как мы тебя укрывали

Свежей садовой землей.

Пусты теперь Дионисовы чаши,

Заплаканы взоры любви…

Это проходят над городом нашим

Страшные сестры твои.

Когда вам случится проходить по Летнему саду, подойдите поближе к этой «Ночи», и вы сразу поймете, почему Ахматова выбрала именно эту статую Бонацца среди множества других скульптур, белеющих в густых аллеях. В этом тяжелом, тревожном сне стоя, в этой страдальчески поднятой ко лбу руке, в слегка склоненной голове и плотно сжатых губах есть что-то близкое ахматовской «тишине». [↑](#footnote-ref-124)
124. Курсив мой. — *В. В*. [↑](#footnote-ref-125)