

ТЕАТР

театр

театр

театр

ТЕАТР

ТЕАТР

театр

ТЕАТР

ТЕАТР

**Александр**

**ГЛАДКОВ**

ТЕАТР

театр

ТЕАТР

ТЕАТР

ТЕАТР

театр

ТЕАТР

ТЕАТР

ТЕАТР

ТЕАТР

**Александр  
ГЛАДКОВ**

# **Театр**

Воспоминания  
и размышления



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»

1980



**Александр  
ГЛАДКОВ**

**Театр**

Воспоминания и размышления



**ББК 85.443 (2) 7**  
**Г 52**

**Составление и подготовка текста**  
**В. В. ЗАБРОДИНА**

**Г  $\frac{80105-046}{025(01)-80}$  26-80 490700000**

**© Издательство «Искусство», 1980 г.**

Сборник А. К. Гладкова «Театр. Воспоминания и размышления» захватил меня. Со страниц его перед вами возникает беспокойная фигура человека, не знавшего иной страсти, нежели *театр*, человека, с юношеских лет влюбленного в искусство — со всеми его метаниями и пристрастиями — и не мыслящего себе свою жизнь *вне* его. Этой своей одержимостью и влюбленностью книга и захватывает с первых же страниц...

Вы ощущаете, как богата была жизнь юного Гладкова, шестнадцатилетним юношей пришедшего в искусство, чтобы отдать себя этой любви, как сложно, как разнообразно, порою нелепо, устремлялась она то в одно, то в другое русло. И вы буквально осязаете в его простом, везде непосредственном повествовательном тоне рассказчика дух времени, какого бы периода он ни касался, будь то начало и становление советского театра, война или послевоенные созидательные годы. Во всех этих разных периодах ощущается живая душа художника — доброго, яркого, наблюдательного, сложного и всегда правдивого, со своими позициями и пристрастиями в искусстве.

Слова Б. Л. Пастернака, сказанные о А. К. Гладкове в городе Чистополе в годы эвакуации, когда молодого Гладкова принимали в члены Союза писателей, прекрасны и точны:

«Когда вас принимали в Союз, я говорил о несомненности вашего дарования, о молодости, свежести, какой-то юной силе и о том, что могло быть названо романтизмом, если бы это слово не было так истрепано. Но главное ваше активное свойство — это доверчивость вашего воображения, пленяющая читателя. Вы смело и безоглядно ведете свой рассказ, ни на секунду не опасаясь, что вам кто-то не поверит».

Вот это «не опасаясь, что вам кто-то не поверит», подсмотренное и уловленное Пастернаком, и есть, на мой взгляд, одно из очарований дневников и других работ А. К. Гладкова в этом сборнике.

Он проявляет себя как отличный мемуарист, тонкий и умный. Прелесть всех его записей заставляет предполагать, что эта «мемуарная» особенность его таланта, быть может, и есть в результате основа его дарования. Он *видит* людей, о которых пишет, и заставляет нас *видеть* их, он понимает людей, с которыми общается, угадывает их, отмечает тончайшие нюансы их личности. Он *любит* их, умеет ими восхищаться и призывает к этому читателя.

Безусловно, главным трудом жизни А. К. Гладкова станут его воспоминания о В. Э. Мейерхольде — подробный рассказ уче-

ника об учителе, плод долгих и пристальных наблюдений. Но и все остальное, что входит в сборник, не менее интересно и талантливо.

Можно только восхищаться характеристиками Б. Л. Пастернака — такой, как «кажущаяся наивность, граничащая с глупостью», описанием всей чистопольской жизни в эвакуации — трудной, но прекрасной и плодотворной поры (о которой впоследствии не раз вспоминал сам Б. Л. Пастернак), мыслями о созревании гения, чей расцвет создается трудом целого поколения, или так поразительно воспроизведенным чтением книги В. Гюго «О Шекспире», переводимой Пастернаком с листа, с жаром и восхищением! (Кстати сказать, как обидно, что эта книга В. Гюго так и не переведена на русский язык целиком!) В рассказах о Пастернаке — я начал с него потому, что он наиболее пространный и целостный, — об А. Д. Попове, А. Белом, А. Г. Кононе интересно всё. В очерках Gladkova о столь известных, разных и интересных нам людях, как, конечно, и в дневниковых записях, воскресает эпоха, Москва и театры тех лет. Он вспоминает многие знаменитые спектакли, актеров и актрис, взволновавших его воображение, в воспоминаниях этих он неизменно щедр и добр.

Симпатии Gladkova не просто восторги — он очень точно понимает уже в юные годы, что именно привлекает его. Прежде всего он *влюблен в талант*, и это его умение — без зависти и уязвленности — видеть в других мастерах больше, чем в самом себе, умение уважать чужое превосходство, умение восхищаться лишний раз убеждают нас в том, что перед нами труд человека не только «любившего жизнь больше славы и успеха» — так пишет он о себе, — но труд человека, «много думавшего» и «очень мало сделавшего». Эта его характеристика, данная самому себе, представляется мне верным и справедливым выводом.

А. К. Gladkov ощущается в этой книге как личность сложная, с «разными эпохами», он и сам считает свою жизнь «пестрой». Не знаю, только ли эти «разные эпохи» — «наивно-идиллическая», «острого и горького анализа», «эпоха драматическая», «пассивная», «апатии, застоя», или «душевной лени», — мешали ему высказаться в литературе с той силою таланта, воображения и наблюдательности, которые были даны ему природой; ясно одно: он *не сделал* всего того, что мог бы и обязан был сделать... Вероятно, как он признается сам, он слишком «разбрасывался» в своей творческой жизни — планы обступали его, наползая один на другой, — за что он только не брался! И хотя работал он быстро и лучшие свои работы считал самыми *скорыми*, он оставил нам не так много — семь пьес и два-три сценария, отдельные статьи и труд о В. Э. Мейерхольде.

Работал он бессистемно, и это чувствуется, но он непрерывно совершенствовался, пересматривал свои планы и позиции, вечно был недоволен написанным, отказывался от сделанного и через годы возвращался к нему снова — тут вижу я еще одно из качеств взыскательности художника, сегодня неудовлетворенного

тем, что было создано им вчера. Он интересовался всем, что вмещает в себя искусство, — записи о фильмах и спектаклях, записи о выставках, новых книгах, переводах, критических статьях, — он отдавался этим впечатлениям сполна. Однако он еще и «художник во времени» — он остро чувствует и подхватывает все новое; все, что поглощает его жадный ум — от литературных впечатлений и фронтовых корреспонденций до сводок Информбюро, — успевает занести он в свои дневники. И этим они опять-таки очень интересны.

Он несомненно очень сложен, он ищет *свое*, ему «удается *трудное* и не удастся *легкое*», он устает и скучает от собственных работ, критикует их, потом зажигается ими снова — споря с самим собой, спрашивая самого себя, советуясь с самим собой, он растет на страницах дневника как Художник и Личность.

Он и сам понимает, что «разбрасывается» и рискует остаться только «автором «Давным-давно» и мейерхольдовским Эккерманом», но переделывать себя не может.

Однако теперь мы уже вправе сказать, что его первая, «счастливая» комедия «Давным-давно», несмотря на разные прогнозы, неверия и придирки, останется *навсегда*. Кажется, так и сказал ему один из его друзей. И здесь мне хочется добавить, что, хотя труд автора этой комедии не был увенчан никакими лаврами, эта нежная, изящная, по-своему виртуозная, «несерьезная» пьеса не сойдет со сцены. Она всегда будет привлекать театры, зрители и актеров, а особенно, конечно, актрис (кто-кто, а актрисы всегда будут благодарны Гладкову за его Шуру) — таков в ней сценический материал, таковы ситуации комедии, ее роли, язык и творческий вес. Рожденная в годы войны, она затронула самые глубокие уголки сердец, разбудила жажду подвига в юных девичьих душах — я видел письма девушек, желавших подражать Шуре Азаровой. Мне довелось также читать несколько писем А. К. Гладкова, который благодарил тамбовский театр и его актеров за спектакль, поздравляя участников с сотым представлением пьесы. (Спектакль в тамбовском театре прошел сто сорок пять раз — цифра для такого театра небывалая.) В письмах своих Гладков интересовался тем, какие места роли особенно дороги актрисе в его Шуре, и признавался, что равнодушен к воплощению своей героини на сцене. Это его внимание, эта доброжелательность даже к маленьким театрам, спектакли которых он непременно хотел посмотреть, «но не смог», очень характерны для Александра Константиновича. Кстати сказать, я слышал о необычайной скромности этого человека, жившего на улице Грицевец, где его видели за работой в продырявленном кресле с торчавшими пружинами, за неизменной разбитой машинкой «Москвы», буквы которой прыгали со строчки на строчку...

Я уже говорил, что темы «обступали» Гладкова, и темы он брал всегда трудоемкие — тут и Наполеон, и Байрон, и актриса Асенкова, — какие горы материалов предстояло ему поднять для таких тем! А ведь и это говорит о серьезных заявках автора и

готовности к труду емкому и сложному. (И как жаль, что многое осталось только в планах!)

Что же касается основного труда А. К. Гладкова — «Пять лет с Мейерхольдом», — некоторые страницы которого нам уже знакомы по разным юбилейным публикациям, то значимость его и интерес для читателя несомненны; труд этот, как сказала когда-то Гладкову В. Ф. Панова, принесет ему «мировой успех», несмотря на свою некоторую «пестроту».

Книга Гладкова о В. Э. Мейерхольде делится на две части.

Первая — главным образом описание работ Мейерхольда той поры, когда А. К. Гладков был еще *вне* театра, то есть рассказы и воспоминания молодого зрителя двадцатых годов.

Вторая часть касается периода работы в этом театре самого Гладкова, получившего, таким образом, возможность и право в качестве ассистента Мейерхольда слушать, запоминать и записывать. Эти *впечатления* изобилуют удивительными подробностями, наблюдениями и поражают творческой памятью автора.

Сам я, писавший о Мейерхольде в своей книге и одним из первых попытавшийся восстановить его образ (это было вовсе не так легко), с грустью думаю сейчас, как робко я начал, как мало запомнил, как многое забыл. В дальнейшем я дополнял свои воспоминания, восстанавливая в памяти разные детали и высказывания своего учителя, но когда я читаю А. К. Гладкова, скрупулезный труд его, память, зафиксировавшая мельчайшие штрихи в характере Мейерхольда, все разнообразие и противоречивость его высказываний, восхищают меня и мне становятся горько, что я, проведший в его театре больший отрезок времени по сравнению с Гладковым, смог рассказать о нем меньше и беднее. Причиной тому была, вероятно, моя актерская занятость и оторванность сцены от зала. Гладков же, сидевший всегда где-то вблизи Мейерхольда, мог слышать и угадывать больше.

Книга А. К. Гладкова особенно интересна должна быть для сегодняшней театральной молодежи, но она обрадует и обогатит многих. Она расскажет читателям о Прекрасном, о любви к искусству театра и мастерах театра, пробудит добрые чувства. И хотя А. К. Гладков говорит о себе, что он «не светлая личность и не чудак», а просто человек, со страниц его книги встает именно *личность светлая*, человек, любивший жизнь, искусство и людей искусства, постоянно искавший *свое место* в искусстве. Он прожил короткую жизнь, не обрел достаточно громкого имени — те, кто восхищается его пьесой «Давным-давно» и фильмом «Гусарская баллада», не всегда знают имя их автора. Но он оставил нам — советскому искусству и советской литературе — то, что достойно всяческого внимания, любви и памяти.

Все написанное им читается с увлечением, как летопись времени, и вас ни на минуту не покидает ощущение, что перед вами труд удивительного, легкого, изящного, умного и бесконечно талантливое писателя.

Игорь Ильинский

**Александр  
ГЛАДКОВ**

**Театр**

Воспоминания и размышления

## От составителя

В данном сборнике публикуются наиболее интересные и значительные работы А. К. Гладкова, связанные с театром, в том числе отрывки из его дневниковых записей. Из двух работ, написанных о Мейерхольде, мы помещаем воспоминания «Пять лет с Мейерхольдом», где Гладков поставил своей целью нарисовать литературный портрет, рассказать, каким ему представляется образ прославленного режиссера в последний период творчества, со всеми его особенностями и противоречиями. Работа эта была начата в конце пятидесятых годов и завершена в 1964 году. (Книга — «Годы учения Всеволода Мейерхольда» — выпущена Приволжским книжным издательством в 1979 г.).

Рукописи предоставлены составителю Комиссией по творческому наследию А. К. Гладкова при Союзе писателей СССР.

Составитель приносит глубокую благодарность за помощь в работе Ц. И. Кин.

## ИЗ ДНЕВНИКОВ И «ПОПУТНЫХ ЗАПИСЕЙ»

Страстным театралом я стал много раньше, чем впервые попал в настоящий театр. Отца по службе перевели в Москву, семья оставалась в Муроме, но мама стала ездить к нему и посещала театры. Ока привозила из Москвы театральные программки. Это были тоненькие тетрадки журналов «Зрелища», «Театральная Москва» и др. Я прочитывал их с жадностью. Вскоре я уже знал имена актеров, названия театров и пьес: всю сложную географию театральной Москвы начала двадцатых годов. Мамины вкусы были консервативны: Большой и Малый театры, театр бывш. Корша, Художественный (основная труппа его тогда находилась за границей и на сцене МХТ играли студии). Попав на нашумевшую «Принцессу Турандот», мама была шокирована и назвала это «балаганом». В левых театрах она не бывала. Рассказывая знакомым о своих театральных впечатлениях, она что-то забывала и путала, и я с досадой ее поправлял: программки были выучены назубок.

В собраниях сочинений классиков были пьесы (Гоголь, Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Шекспир, Шиллер, Байрон, Мольер). Вскоре моим любимым занятием стало распределять роли. Я воображал, что «Испанцы» Лермонтова или «Вильгельм Телль» идут в Малом театре, и распределял роли. Летом 1922 года в Муром приехала какая-то передвижная опера. Были объявлены «Евгений Онегин» и «Фауст». Оркестра не было, и спектакли шли в летнем деревянном театре под фортепиано. Они произвели на меня огромное впечатление. Во время исполнения «Фауста» разразилась гроза. Крыша протекла, потухло электричество, пол был залит грязными потоками. Зрители забрались с ногами на скамейки, были зажжены свечи, никто не ушел, и, когда раскаты грома стихли, спектакль продолжался при свечах. Мы с братом были в восторге: впечатление как бы удвоилось. Чудо театра было таким потрясающим, что нам казалось, что нет таких жертв, которые нельзя было бы принести, чтобы смотреть; просто сидеть без грязи и свечей было бы как-то буднично.

Глубокой осенью 1924 года, возвращаясь с мамой из Сочи в свой Муром, мы на несколько дней остановились в Москве. Мама



хотела показать нам с братом московские театры. Отец уже служил в Москве и жил в гостинице «Балчуг». Неузнаваемо изменилась Москва с тех пор, а маленькая, уютная, добротная гостиница «Балчуг» по-прежнему существует, хотя вокруг все разрушено и застроено по-новому. Нас с Левой успели сводить на «Сказку о царе Салтане» в Большой театр, на «Синюю птицу» в Художественный и в Госцирк на Цветном бульваре. Шли дожди. Москва была мокрая, блестящая. Лева вдруг заболел. Температура сразу поднялась, мама была встревожена. Болеть в гостинице неудобно, и что именно с Левой — неизвестно, и было принято решение, что мама с Левой уедут, а я до выяснения диагноза болезни останусь с отцом в Москве. Думали, что я задержусь на несколько дней, а я пробыл в Москве полтора месяца. Отец с утра уходил на службу, и я до самого вечера был предоставлен самому себе. Мне выдавались деньги на обед, но я их тратил на покупку журналов с заманчиво красочными обложками.

На третий или четвертый день в номере гостиницы появился мой двоюродный брат Толя — столичный житель, студент и страстный театрал. Он вертелся при одной из редакций тоненьких театральных журнальчиков — «Новая рампа» и еще каких-то — и обладал способностью легко и почти безотказно добывать контрамарки в любые театры. Еще весной, когда он приезжал на пасху в Муром, я заслушивался его рассказами о столичных театральных сенсациях: он был поклонником Мейерхольда и Вахтангова, и впервые эти имена я услышал от него. Отец был очень рад его готовности развлекать меня и поставил только одно условие: он должен был привозить меня домой — в Москве я еще совсем не ориентировался.

И вот началось. Почти полтора месяца — вторую половину октября и весь ноябрь — мы с Толей ежедневно бывали где-нибудь в театре. Я был подавлен обилием впечатлений, и хотя робко поддакивал Толе, когда он громил «аки» и восхвалял «левые» театры, но в душе мне нравилось все: и Игорь Ильинский в Аркашке в «Лесе», и Южин в «Стакане воды», и Михаил Чехов во Фрезере в «Потопе», и Станиславский в Сатине в «На дне». Последний сезон в Москве играл театр «Габима», и я успел увидеть «Гадибук». Как раз в это время пышно праздновался столетний юбилей Малого театра. Торжественный юбилейный спектакль шел два дня подряд: мы попали на второй день. В отрывах из «Отелло» мы видели Южина — Отелло, Яблочкину — Эмилию, Гоголеву — Дездемону. Центром вечера была одноактная французская комедия Соважа и Делюрие «Матрос», где заглавную роль играл В. Н. Давыдов и по ходу действия пел куплеты. В заключительном «Апофеозе» была занята вся труппа. Остужев играл в нем отрывок из «Гамлета».

На той же юбилейной неделе мне удалось посмотреть с участием Южина «Горе от ума» (князя Тугоуховского играл Давыдов), «Ревизор» с городничим — Давыдовым и Хлестаковым —

Остужевым и совершенно фантастический по блеску исполнения спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» с Мамаевым — Давыдовым, Клеопатрой Львовной — Яблочкиной, Манефой — Массалитиновой, Крутицким — Южиным, Городулиным — Климовым. Толя терпеливо высиживал со мной все эти спектакли и иронически говорил: «Одиннадцатый век»; для споров с ним я был еще не вооружен, ничего о театре, кроме тоненьких тетрадочек «Новой рампы», я еще не читал.

В вечер, когда в Малом шло официальное чествование, Художественный театр играл «Ревизор», как значилось на программе: «Спектакль, посвященный Госуд. Академ. Малому театру в день его столетия». Городничего играл Москвин, Хлестакова — Чехов. Наряду со старыми «звездами» Художественного театра (Анна Андреевна — Книппер-Чехова, Хлопов — Тарханов, Ляпкин-Тяпкин — Леонидов, Осип — Грибунин, Земляника — Лужский, Растаковский — Бурджалов) в спектакле участвовали молодые силы театра, влившиеся в него вместе со Второй студией (Бобчинский — Азарин, Добчинский — Яншин, Шпекин — Вербицкий; безымянного трактирного слугу играл Хмелев). Если бы знать... Я не проронил бы ни одного вздоха слуги, не упустил бы ни одного его движения...

Самым счастливым днем в неделе в те годы для меня был понедельник. По понедельникам в помещении так называемого Экспериментального театра, он же филиал ГОТОБа, или в просторечии Большого театра (теперь там находится московский Театр оперетты), в этом огромном зале на углу Большой Дмитровки и Копьевского переулка, шли сборные гастрольные драматические спектакли. Там можно было увидеть и давно уже не идущие пьесы, и давно отыгранные роли, и актеров, которые никогда не встречались вместе на сцене, кроме этих спектаклей или за ужином в «Кружке».

Театральная критика относилась к этим спектаклям свысока и если касалась их, то только в фельетонном разрезе, чтобы пробрать якобы за халтуру исполнения или идеологическую устарелость репертуара. Номинальным организатором этих спектаклей считалось Исполбюро МГУ (так значилось на афишах), а фактическим — какой-нибудь старый антрепренер (дай бог ему здоровья, если он еще жив). Эти спектакли как бы раздвигали рамки эпохи для таких юных театралов, как я, и давали возможность жить сразу в нескольких измерениях. Весь текущий репертуар театров был пересмотрен: любимые спектакли по несколько раз, а самые любимые — десятки раз. Метод получения контрамарки был освоен и действовал безотказно. А на эти спектакли контрамарки не давались, и билет купить было нелегко. Но нас ничто не смущало.

На иных премьерах мы, уже видевшие все и всех, морщились от «эклектизма» и «эпигонства» в режиссуре и оформлении, а тут нас не смущали случайные сборные павильоны, наивные пи-

санные задники, диваны, от которых клубилась пыль, шатающиеся заборы (на «Братьях Карамазовых» с Орленевым забор упал, когда Орленев — Митя перепрыгивал через него в первой встрече с Алешей, — его знаменитое «гастрольное» появление). Это все произошло ради самого большого театрального счастья, ради неповторимых минут той актерской игры, которая была уникальной, единственной, несравнимой. Когда Степан Кузнецов, играя князя Мышкина, шел под пристальным взглядом Парфена Рогожина — Рыбникова к занавешенному алькову и, открыв, замирал с вскриком (а может, вскрика и не было, а был только дернувшийся рот, как в описанном Станиславским вскрике Сальвини; да, я почти уверен, что это было именно так), весь театр в ужасе привставал: это не метафора, я очень хорошо помню, как привстал весь партер. Мне трудно сейчас сказать, хорошо ли играл Степан Кузнецов Мышкина: пожалуй, чересчур патологично, но было несколько мгновений того *захвата* зрителей, без которого настоящий театр немислим и не нужен. Настасью Филипповну играла Вера Николаевна Попова. Видел я там же «Идиота» в другом составе: Мышкин — Рыбников, Рогожин — Нароков, Настасья Филипповна — Гоголева. Шел еще «Идиот» с Ходотовым — Мышкиным, Настасьей Филипповной — Жихаревой. Какой простор для сравнений, сопоставлений, размышлений.

Актеры не всех театров принимали участие в этих спектаклях. Почти никогда в них не участвовали (кроме редких «юбилейных») артисты Художественного театра, Театра Мейерхольда. Играл актер еще существовавшего театра бывш. Корша, Мало-го, Театра МГСПС, Александринки, еще сохранившиеся актеры-гастролеры (Орленев, Россов, Лихачев), крупные провинциальные актеры. Художественный театр иногда играл своим ансамблем, со своими декорациями, а также МХАТ 2-й.

Это всегда были уже игранные раньше роли и, естественно, из числа лучших ролей. Было известно всему театральному залу, что отличный комедийный коршевский актер В. Кригер когда-то превосходно играл капитана Миронова в «Днях нашей жизни». Пьеса эта тогда в текущем репертуаре столичных театров не шла, и я увидел ее впервые в один из понедельников в незабываемом составе, где Кригер и играл Миронова — одну из лучших своих ролей. Может быть, это было счастьем не только для нас, зрителей, но и для актеров: воскрешать былые удачи, уже ушедшие в небытие.

Я не помню своих первых напечатанных строк. Это могло быть в 1928 году в газете «Рабочая Москва» или в одном из тоненьких театральных журнальчиков «Новый зритель» или «Современный театр». Они помещались в соседних комнатах в большом помещении на первом этаже, перегородженном легкими полустеклянными переборками на несколько клетушек, в угловом доме, выходившем на Пушкинскую площадь и Страстной бульвар. В каждой из комнат стояло несколько письменных столов,

тесно прижавшихся друг к другу, с наваленными на них в беспорядке рукописями, гранками, клише, фото с намазанными ретушером белыми пятнами. За столами сидели, острая и балагурия, штатные сотрудники редакций, от которых зависело дать мне «задание» и написать на машинописной страничке в левом верхнем углу «в набор». Я взирал на них с благоговением. Это были ветераны театральной журналистики: Л. В. Колпакчи, В. К. Эрманс, М. И. Ильин, М. Б. Загорский и другие. Появлялись с заказанными статьями тогдашние корифеи театральной критики: В. И. Блюм, Э. М. Бескин, О. С. Литовский, Н. Д. Волков, П. А. Марков. Первые трое считались «левыми», двое последних имели репутацию «академистов». Они писали под своими фамилиями, а также под цветистыми псевдонимами: Уриэль, Садко, Лоренцо и т. п. Некоторые из них вступили на это поприще еще до революции, и отсюда шел своеобразный стиль их писаний: любовь к кавычкам у Садко (Блюма) или пристрастие к плохо переведенным с латинского афоризмам у Уриэля (Литовского). Впрочем, я считаю, что с чисто критической оценочной стороны их статьи бывали профессионально точнее и безошибочнее, чем многие писания современных рецензентов. Это был канун переломного момента в журналистике. Вместе с нэпом и его эклектичным либерализмом испустили дух эти журнальчики. Начинаясь эпоха социалистического наступления, эпоха пятилеток. Вместо тоненьких журнальчиков появилась газета «Рабочий и искусство», старательно имитировавшая тематические подборки больших газет и вытеснившая политизированной информацией и очерками скромный жанр рецензии. На стыке этих эпох и началась моя журналистская карьера. Мне было семнадцать лет. Я страстно любил театр... Весной 1930 года я напечатал свой первый «подвал» — «Театр на посевной», сделанный по стенограмме совещания агитбригад, вернувшихся с обслуживания исторической посевной 30-го года. Вскоре и мне пришлось отправиться «собственным корреспондентом» с одной из таких бригад.

Репортерская работа мне давалась нелегко: я был застенчив. Застенчивый репортер — это нонсенс, но, увы, это было так. Приходя в разные учреждения за информацией, я стеснялся высокомерных секретарш и часто уходил ни с чем. Мой коллега, великолепный Николай Михайлович Ларский, франтовски одетый, с мощной грудью и непобедимым даром дружеской фамильярности со всеми нужными людьми, приносил кучу заметок оттуда, откуда я уходил ни с чем. Правда, он не умел писать и его правили даже редакционные машинистки, но что толку в том, что я знал тайны публицистического стиля Анри Рошфора и Власа Дорошевича: от меня требовались только факты, способные уместиться в трехстрочную заметку. Но где их взять? Я задавал вопросы срывающимся, неуверенным голосом, и чаще всего мне отвечали: «Разве вы не видите, что я занята?» — или: «Господи, подождите, у меня и без вас много дела!..» И я садился на кончик стула и ждал, а про меня забывали, а какие-то сослуживцы

приходили и болтали с секретаршей о пустяках, и та откладывала ради них все дела, и я сидел, с каждой минутой чувствуя себя все более неловко, и, наконец, улучив момент, удирал и спускался с учрежденческой лестницы, чувствуя себя одновременно счастливым и пристыженным.

Политическое напряжение в стране было очень велико. Беспечность юности мешала мне замечать многое, но, когда через десяток лет я прочел талантливый роман А. Малышкина «Люди из захолустья», где очень исторически точно и ярко воссоздана политическая и психологическая атмосфера этих лет, мне казалось, что я узнаю виденное мною тогда. Ничто не давалось даром. Быстрота и кажущаяся легкость моих журналистских дебютов сопровождалась волнениями и сомнениями, вдесятеро более мучительными, чем будущие драматургические дебюты и первые шаги. И хотя театр в те годы был лишь далекой периферией большой истории, творившейся на партийных съездах в Большом театре, в Кремле, в Госплане, в редакциях «Правды» и «Экономической жизни», на полях и заводах страны,— и у нас в нашей заводи аукались залпы тех боев...

Однажды в коридоре Наркомпроса, того самого старого Наркомпроса, где с репортерами за руку здоровался Луначарский, рассеянно спрашивая: «Как поживаете?» — и где можно было без доклада войти в кабинет к самой Крупской, хмурой и внимательной,— направляясь к выходу со скуднейшей наживой, я встретил Николая Михайловича, который пришел сюда по своему личному делу: он устраивал дочку дальнего родственника в школу для особо одаренных детей. Наркомпрос был моей вотчиной: все большие учреждения Москвы, связанные с культурой, строго делились между пятью-шестью репортерами с учетом, чтобы информации хватало на всех поровну, и самый богатый ею Наркомпрос был дан мне именно в силу моей неопытности: тут уж, мол, только дурак ничего не добудет. Но я как раз был тем самым дураком и не раз уходил оттуда с пустыми руками.

— Ну как сегодня дела? — спросил меня Николай Михайлович. — На ужин с шампанским заработали?

Это была его обычная поговорка. Я признался, что добычи у меня маловато. Он посмотрел на меня со снисходительной жалостью и вдруг открыл первую попавшуюся дверь.

— Идемте со мной! — сказал он.

Мы вошли в секретариат какого-то отдела, где секретарша всегда была со мной особенно неприветлива.

— Мусенька, — сказал Николай Михайлович, — ты не видела еще последней программы в «Эрмитаже»? Ну вот, так я и знал. Ты пойдешь вдвоем? Кто же этот счастливец?.. Да, дай-ка этому молодому человеку протоколы вашего президиума за последний месяц: ему нужно тут по просьбе нашего редактора кое-что посмотреть... Так ты приходи в окошечко к Якову Абрамовичу, знаешь, и спроси места для Николая Михайловича. А я ему позвоню. Хорошо, Мусенька? Мне очень хочется знать твое мнение

об этой программе... Да, да, редко бываю, потому что меня бросили на фронт «Изо». Если я тебя не увижу, ты мне передай через Шуру. Он к тебе будет заходить. Должен сказать, что вам повезло. Шура — это наш новый сотрудник, восходящее светило московского репортажа. Да вы уже, наверно, знакомы?

— Очень приятно! — сказала секретарша, глядя на меня другими глазами. В этот момент на ее столе зазвонил телефон. Пока она отвечала кому-то, Николай Михайлович успел мне сказать, что в этих протоколах я найду материала на пять ужинов с шампанским.

Так оно и оказалось.

...А немного позже... Какое это было время! Днем на репетициях Мейерхольда, потом почти на ходу какие-то необходимые дела: редакции, выставки, книжные магазины, читальни. Вечером — друзья, без которых казалось невозможным прожить и суток: Алексей Арбузов, Валентин Плучек, Исидор Шток, Эрст Гарин, М. Я. Шнейдер и другие. Или премьеры, или снова в Театре Мейерхольда; ночью после окончания спектаклей — репетиции в Студии Хмелева, бесконечные студийные собрания с шиллеровскими чувствами, возвращения домой по ночной, странно красивой Москве, еще часто долгое стояние у ворот некоего дома из красного кирпича на Кропоткинской набережной, гамсунувская (как казалось тогда) сложность влюбленности, дома чуть ли не до утра еще писание дневника, или стихов, или писем к той, с которой только что расстался и завтра неизбежно увижусь. Когда я спал? Да и спал ли? Не помню. Когда находил время читать? Тоже не помню. А читал, как всегда, много: почти все выходившее из стихов и романов, историю, философию. Как я жил? Тоже плохо помню. В ГосТИМе я получал мизерное жалованье, в студии не получал ничего. Писал и печатал какие-то статейки о театре и кино, библиографические заметки. Изредка получал гонорар. Одевался более чем небрежно. Но все же шлялся по букинистам, ловил книжные новинки, выписывал газеты и журналы. Удивительно емкое, напряженное существование. Жадно поглощал все, что давала мне жизнь, и сколько мог тратил.

Сколько буре! Ссора и разрыв с Хмелевым, борьба вокруг ГосТИМа, бесконечные романтические волнения, сжигаемые рукописи. И при этом необычайно твердая уверенность в себе, своих друзьях, своих пристрастиях и увлечениях. Лет за двадцать до первого серьезного успеха Плучека как режиссера мы с Арбузовым уже считали его самым талантливым. Он платил нам той же монетой. Беспредельно верили друг другу, бесконечно интересовались друг другом, общество друг друга предпочитали всему на свете. Наша дружба была складчиной всевозможных великолепных открытий в поэзии, литературе, жизни. У каждого были свои любимцы, но почти невозможным казалось восхищаться ими в одиночку. Все тащили за общий стол. Золя, Стендаль, Флобер пришли к нам вместе с Франсуа Мориакom, Хемингуэем,

Рене Клером, Чарли Чаплином. Наизусть знали «Второе рождение» Пастернака, вместе ходили слушать читку только что написанной Бабелем «Марии», спорили о «Наших знакомых» Ю. Германа, восхищались Довженко. А сколько шуток, острот, пародий! Все казалось смешным и занимательным. Составляли внутри нашей, в общем, немногочисленной компании всевозможные блоки и группировки. Они сразу получали шуточные названия... Все это было, разумеется, беззлобно, полупародийно и при этом чертовски серьезно.

...И в осенний вечер 30-го года, смотря с горы бульвара на Трубную площадь, постепенно скрывавшуюся в туманных сумерках, и в летние вечера, когда мы приезжали на Воробьевы горы любоваться Москвой с этой традиционной позиции, воспетой Герценом и Леонидом Андреевым, и даже с колокольни еще не снесенного храма Христа Спасителя, оглядывая огромную, непостижимо бесконечную Москву нашей юности, мы не чувствовали себя Растиньяками, хотя уже прочли в первый раз «Отца Горюю». Разные позы мы примеряли к себе, но эта поза нам решительно не годилась. Не годилась нам и патетическая поза Александра и Ники, о которых некоторые из нас тоже уже прочли. И Глуховцевых и Онуфриев тоже среди нас не было. Все было другое. Мы не ощущали Москву некой враждебной нам силой. И завоевывать в ней было нечего, потому что она сама слагалась на наших глазах и при нашем участии. Быт неповской Москвы уже почти рассыпался. Какой она будет завтра, угадать было трудно. Разные новшества скользили по ней (вроде «непрерывки» — рабочей пятидневки). Начинаясь строительство метро было не штрихом благоустройства, а поэтическим сюжетом времени. Недаром вскоре появились о нем поэмы и пьесы...

...Конечно, та Москва была много меньше теперешней Москвы, но в ней не было метро, троллейбусов, автобусные линии были довольно редки, а трамваи тащились медленно, и их порой обгоняли еще не исчезнувшие извозчики. Кроме того, не всегда были деньги даже на трамвай и еще часто приходилось возвращаться домой в послетрамвайное время, и по всему по этому та Москва, исхоженная пешком из конца в конец (куда не носило дурные головы), и сейчас в памяти моей живет как город куда более огромный, чем Москва нынешняя... «Версты улиц взмахами шагов мну...». Это был реальнейший образ, лишенный какой бы то ни было гиперболы. Не удивительно, что часто ходил я в рваных ботинках. Разве напасешься обуви на такие концы? Так всю юность три времени года я проходил с промокшими ногами и привык «в обществе» прятать носки ботинок каким-нибудь сложным акробатическим вывертом под кресло или диван. Дело было не в бедности. Зарабатывать я начал рано. Но уже тогда деньги уходили на книги, на подарки девушкам, на что угодно, но не на одежду и обувь. Жил без быта в буквальном смысле слова. Бывало, что по месяцам не обедал, пробаываясь сухомяткой. И это тоже не по бедности, а из-за неорганизованности и без-

бытности. Но, может быть, так жилось легче и даже здоровее. Пьянства тоже не было. Пили, конечно, иногда, но именно иногда, и то нас, помнится, больше занимала литературно-обрядовая сторона выпивки как атрибута богемы. За целое пятилетие, с 28-го до 33-го года, я помню всего только несколько посещений ресторанов: два-три раза «Праги», кажется, «Медведя» на старой Тверской, вниз в подвал, ресторана на углу Столешникова и Дмитровки, «Ливорно» на Рождественке — и это все. Правда, с 1931 года в мою жизнь вошел подвал Теаклуба (бывш. «Кружка») в Старом Пименовском, но это было другое, да и тоже пьянства там не было. Ресторанное времяпрепровождение началось с 35-го года. Мне тогда уже было двадцать три. Это совсем другая «эпоха»: другая по воздуху, краскам, звукам.

Разных «эпох», совсем различных по настроению, атмосфере, цвету времени, было в моей жизни много, даже слишком много. Поэтому она кажется такой пестрой. Поэтому так трудно последовательно вспоминать. Поэтому о каждой вспоминаешь по-другому. Были наивно-идиллические эпохи, полные юношеского романтизма. Были эпохи внешне неподвижные, но полные острого и горького анализа. Были активно-деятельные эпохи. Были эпохи драматические. И были эпохи, так сказать, «пассивные», то есть эпохи апатии, застоя, душевной лени. Пожалуй, можно еще прибавить — эпохи легкомысленно-чувственные. Они, эти эпохи, или периоды жизни, и сменяли друг друга четкими, как времена года, сменами и напластовывались одна на другую одновременно. И сейчас память сама собой сортирует и схематизирует их, но это неизбежно.

Есть мир ложных воспоминаний — воспоминаний о том, чего не было, — и они часто ярче, реальнее, пестрее воспоминаний истинных. Они не придуманы, эти воспоминания, — это вольная игра памяти и воображения: в них все из действительно бывшего, но слагаемые перепутаны и соединены друг с другом в порядке, никогда не существовавшем. Иногда это воспоминания о том, о чем думалось, как бы могло быть, — забылось лишь, что это только думалось, а не существовало реально.

*1934 год  
28 февраля*

В помещении Литературного музея в Ваганьковском переулке И. Бабель читает пьесу «Мария» и новый рассказ «Улица Данте». Читает он превосходно, под сплошной смех. И сам он тоже симпатично смешной, с носом пуговкой, в круглых очках с немодной оправой, с какими-то выразительнейшими, вкусно артикулирующими губами, с лукавой усмешкой... Чтение так ярко, что до сих пор помню все интонации. «Мария» — вещь гениальная, рассказ «Улица Данте» тоже мастерский, но более инерционный. «Мария» очень трудна будет для театра своей простотой и лаконизмом. Не знаю, правомерно ли такое сравнение, но



мне захотелось сказать, что она почти так же трудна, как трудны для сцены маленькие драмы Пушкина. Почему-то народу было не очень много... Я долго не мог прийти в себя от этого редкого праздника искусства.

*1936 год*

*4 и 5 марта*

Прогулка с В. Э. вдвоем в машине. Просит меня зайти вечером к нему домой. В. Э. говорит, что вчера в Москву приехал левый французский писатель Андре Мальро, один из романов которого он намеревается инсценировать для театра. Он предлагает мне принять участие в этой работе... Это роман «Условия человеческого существования». Переводить роман должен И. Эренбург. Завтра Мальро будет обедать у В. Э., и он приглашает меня. Обед у Мейерхольда с Мальро. Даже сердце сразу начало биться сильнее...

Вечером интереснейший, содержательнейший разговор на множество тем: о праве на эксперимент и Хокусаи, о родстве с «левым искусством», о гармонике в театре (мечта В. Э. поставить спектакль, где гармоника играла бы роль греческого хора), о романах Мальро, о диалоге и монологе в современном романе, о «внутреннем монологе» и о том, может ли он быть осуществлен на сцене, о «мейерхольдовщине», о неприличии для В. Э. «позы зазнавшегося мэтра», о современном психологизме. Я рассказал ему о Хемингуэе, которого он знает только понаслышке, и он просил завтра же принести ему «Фиесту».

5-го В. Э. просил меня быть у него к 5 часам. Я пришел ровно в 5 часов, минута в минуту. И, разумеется, был первым из приглашенных. Минут двадцать сидели с В. Э. и З. Н. в столовой и разговаривали о московских театральных злобах дня: что будет с актерами МХАТ 2-го, о фильме Вишневского и др. В столовой уже был роскошно накрыт стол: у каждого прибора много разных рюмочек, вилок, ножи.

Стук во входную дверь (у Мейерхольдов почему-то нет звонка). И сразу из коридора доносится знакомый, носового тембра, гудящий голос... Огромный сюрприз! Это Борис Леонидович Пастернак с Зинаидой Нейгауз. Я и не знал, что они тоже должны быть. В. Э. нас знакомит. Разговор все о том же: о борьбе с «формализмом», о «мейерхольдовщине»... Незаметно я рассматриваю Пастернака: он моложав, но кажется утомленным. В. Э. это замечает. Б. Л. жалуется на бессонницу. Снова стук. Нет, это еще не Мальро, а фоторепортер из «Журнала де Москву». До прихода Мальро он снимает В. Э., Б. Л. и меня втроем сидящими на диванчике. Я пытался уклониться, но В. Э. притянул меня за руку.

Мальро появился не один, а со своим младшим братом. Во время обеда больше всего говорили Пастернак и Мальро. Мальро нервен, целеустремлен, мечтателен, человек монологов. В его манере говорить характерно отсутствие непосредственного обра-

щения к собеседнику. Он не участвует в диалоге или общем разговоре, а говорит как бы куда-то в сторону, кусками монолога. Брат молчал или говорил ничего не значащие любезности. Пастернак, как и в своих публичных выступлениях, которые я слышал (так близко я его вижу впервые), говорит сложно, даже витиевато, часто туманно, горячо...

После обеда Мальро и его брат уезжают на Курский вокзал — они сегодня едут в Крым к Горькому, вещи им привезут прямо на вокзал из гостиницы, а мы сидим за кофе еще несколько часов, почти до ночи. Пастернак много говорит. За кофе В. Э. начинает «показывать». Он играет нам официантов разных национальностей, уходит и приходит все время в новом «образе», разливает ликеры и коньяк, выделяет чудеса с салфеткой и пр.

### 11 мая

В. Э. говорил мне о Пушкине «без посредников», о легкомыслии и беспечности в атмосфере работы а-ля Пушкин, о режиме фиалок, поцелуев и солнца, о доме в Пензе с ампиrom, «откуда вышел весь петербургский период Мейерхольда», о том, как и что читать актеру, о работе над Иваном Грозным в Филармонии...

### 16 мая

Почти окончена «Новогодняя ночь». Остались отделка и последняя сцена. Работал с трудом, иногда почти подавляя отвращение к этой уже творчески пережитой вещи. Пьеса в основном мне *не нравится*, хотя есть и удачные места. Самое странное, что удача настигла меня в тех эпизодах, которые были менее всего ясны и не придуманы заранее и казались труднейшими. Это может объясняться тем, что во всем заранее придуманном я как бы оставался на уровне своего вкуса зимы 33/34 года, а в эпизодах, тогда туманных и придуманных теперь для заполнения композиционных пустот, мне удалось стать на уровне своего вкуса если и не этого года, то 35-го. Вкус у меня всегда обгоняет умение. Смотрю на эту работу, как на эскиз красок историзма к «Смерти на рассвете» («Джон Рид») и как на дисциплинарное испытание... Постараюсь писать дальше по-новому: преодолевая отставание техники от вкуса, языковую ограниченность, неумение наблюдать — мои главные недостатки.

### (Без даты)

Несколько лет назад, когда я пописывал в журнале «Рабис», в какой-то статье о драматургии я употребил по отношению к пьесе «Коварство и любовь» термин «мещанская драма». Редактор Михаил Имас вернул мне статью. Слова «мещанская драма» (являющиеся укоренившимся историко-литературным термином) были подчеркнуты и на полях гранок написано: «Называть великое произведение Шиллера мещанской драмой есть не что иное, как отрывка футуризма и литературное хулиганство».

М. И. Ильину стоило немалых усилий спасти мое сотрудничество, в котором я тогда крайне нуждался.

*(Без даты)*

Перечитываю Шиллера и в первую очередь то, что меньше знаю и хуже помню. «Валленштейн» великолепен. Замысел «Дмитрия» очень интересен. Искренний самозванец, только потом узнающий о своем обмане, который одновременно и самообман, — прекраснейшая и богатейшая трагическая коллизия. А сюжет «Ивиковых журавлей» просто удивителен. Это образцовая схема того «высокого детектива», которым не погнушался бы и Достоевский.

*1937 год*

*2 марта*

Я не знаю более точного определения сущности гения Мейерхольда, чем пушкинская формула — «союз ума и фурий»... Пользуясь пушкинскими образами, можно сказать, что в Мейерхольде равно жили Моцарт и Сальери, как, впрочем, и в бессмертном их создателе. Сравнение Мейерхольда с Пушкиным, несмотря на его ошарашивающую дерзость, вероятно, не раз будет делаться впоследствии, хотя сейчас я решаюсь его сделать только в очень узком и специальном кругу. В них много общего не только по типу дарования, но и по характеру и исторической судьбе творчества. Как и Пушкин, Мейерхольд — финальное празднество культуры. И тот и другой — конец, завершение, итог, результат... Как и Пушкин, Мейерхольд — наследник, собирающий в свои руки много различных состояний и титулов. Как и Пушкин, Мейерхольд необычайно разнообразен и широк в своих образах. Как будто все, что было создано значительного в предшествующую ему эпоху, еще более ярко сверкает, вспыхивая в его творениях. Самые различные, крайние творческие явления соединяются в нем: это тот баланс, который в своем итоге несет семена начал... Традиции большого ренессансного искусства Толстого, Чехова, Флора, Золя, буйный романтизм Лермонтова, фантастики Гофмана и Эдгара По, многослойную философичность утонченных обобщений символистов, навыки публицистических боев Писарева, Белинского, Добролюбова, трагический гений Вагнера и греков, лирическую сатиру Гоголя и Сухово-Кобылина, воинствующие эксперименты «левых измов», празднество красок импрессионистов — все это в неравной, но в безусловной мере воспитало искусство Мейерхольда. Не меньше предков и у Пушкина. Так в генеалогии развесистое родословное древо от корней вдруг сводится к одному стволу, чтобы снова распуститься от него во все стороны. В искусстве Мейерхольда, так же как и в искусстве Пушкина, нелегко найти формулу единства. Но она есть. И если для Пушкина эта формула единства — XVIII век, то для Мейерхольда — это XIX век, хотя бы и кончился он на рубеже двадцатых годов XX века...

Как и Пушкин, Мейерхольд своим творчеством смотрит в две стороны. В одном веке корни его образов, в другом — плоды и листья. О Пушкине мы уже можем говорить с этой двухсторонней точки зрения, о Мейерхольде же пока только односторонне.

Второй признак сходства Пушкина и Мейерхольда — народный и интернациональный характер их искусства. Комедия дель арте, балаган... были для Мейерхольда тем же, чем для Пушкина «язык московских просвирен». Он подвел под его культуру изощреннейшего интеллигента мостик живого фольклорного творчества. При всем национальном своеобразии творчества Мейерхольда или Пушкина масштаб их зрения интернационален. Примеры под руками...

Наконец, третье, то, с чего я начал — «союз ума и фурий»... Как и Пушкин, Мейерхольд стремился быть не только художником, но и теоретиком, не только творцом, но и вождем, критиком и технологом. Оба они всегда хотели, говоря словами Блока, «строить находить в нестройном вихре чувства», и это в их сходстве едва ли не самое главное. Может быть, угадавши это историческое сходство, Мейерхольд во второй половине своей жизни всячески подчеркивает свою связь с взглядами на искусство Пушкина и с такой ревнивой тщательностью подготавливает свой отклик на его творчество, своего «Бориса».

*15 августа*

Я имел счастье встречаться с Маяковским и Пастернаком, хотя и немного, и считаю это величайшей удачей своей жизни. Этого (и Мейерхольда!) у меня уже никто не отнимет, что бы со мной дальше ни было.

*1938 год*

*19 апреля*

Замечаю, что воображение мое идет на поводу подсознательно ощущаемых законов музыкальной композиции и искусства светотени. Раньше чувствую, что что-то нужно, и лишь потом нахожу — что.

Перечитываю Ибсена. Смешанное чувство восхищения и досады.

*1 июня*

Прочел «Борьбу за престол» Ибсена. Начал неохотно, боясь скуки, но увлекся и нахожу, что это одна из лучших пьес Ибсена. Образец исторически-философского жанра. Есть и мысль, и поэзия, и действие, и чувство — все четыре элемента искусства. Это самая «шекспировская» пьеса Ибсена. Она синтетична по богатству жанровых струй, в ней льющихся.

*1939 год*

*30 мая*

Придумал драму об апостоле Павле, основателе христианской церкви. Савл и его мечта. Савл и секта чудаков-христиан. Бес-

сонная ночь: ничего не сделано для бессмертия... Он становится Павлом и превращает маленькую секту в огромную всемирную идеологическую организацию: религию в церковь. «Настоящие» старые апостолы сомневаются в нем, отрицают его право быть руководителем. Павел из анекдота о Христе создает миф. Кто же создал великую церковь — Христос или Павел? Тема ревности Павла к Христу.

*8 июня*

Дочитал Ренана. Конечно, выдуманный мною сюжет драмы о Павле противоречит некоторым фактам истории, но противоречит ли он ее сущности? И что, собственно, твердо известно о тех временах и людях? Как выгодна антитеза Павел — Петр. Павел — аристократ, интеллигент, умен. Петр — рыбак, эмоционалист, инстинктивно хитер. Два полюса (и классовых, если угодно!). Павел и Варнава. Перемена ролями: сначала Варнава руководитель, потом наоборот. Павел зарабатывает на жизнь обойным делом. Павел и проповедь к евреям и язычникам. Его мысль, что выгоднее обращать в христианство язычников. Мечта об апостольском звании и трудности в борьбе за него. О том, как язычники в Листрах приняли Павла и Варнаву за Гермеса и Зевса, — почти фарсовый эпизод. Потом в Листрах же Павла побии камнями чуть не до смерти. Тактическая смелость Павла. Павел и Иаков: новатор и «бонза». Драма в Иерусалиме. Арест Павла, толпа. Страшный намек Ренана на истинные причины гибели Павла — не ненависть чужих, а зависть своих. «Об этом думать страшно» (Ренан).

*23 июня*

Все время думаю о драме об апостоле Павле. Это предприятие кажется странным, но в нем есть нечто захватывающее...

*28 августа*

Андрей подбивает принять участие в одной молодой студии, куда его пригласили. Мне трудно не поддаваться на подобное искушение, хотя это, конечно, и безумие с моей стороны. Если бы я все время, ухлопанное мною на различные начинания этого рода, потратил бы на себя и свою литературную работу, я уже давно процветал бы и печатался или ставился. Иногда мне кажется, что я занимался этим не из какой-то особенно страстной любви к театру и театральной педагогике или реальных расчетов, связанных со строительством молодого театрального дела, а только потому, что это так легко и приятно. Проклятое отсутствие характера! Конечно, мне почти не требуется усилий, чтобы трепаться, и блистать в этом роде, и пожинать легкие успехи. Для всего же остального, к чему я способен, нужно приложить усилие, труд, терпение, выдержку — все, чего так мало у меня... Нет, откажусь!

*25 декабря*

Когда-то я очень любил вычитанный мною где-то у Р. Роллана афоризм Вильгельма Оранского: «Я не нуждаюсь ни в надежде, чтобы предпринимать, ни в успехе, чтобы продолжать предпринятое...»

Сейчас я не мог бы эту гордую фразу сделать своим девизом. Теперь мне необходимы и надежда и успех.

*1940 год*

*18 октября*

Вчера умерла Любовь Гуревич, друг и литературный сотрудник Станиславского, бывшая издательница (еще в XIX веке) журнала «Северный вестник», подруга Акима Волинского, критик, беллетрист, умный, тонкий человек. Она видела столько интересного в жизни, что мемуары ее (если она оставила) были бы замечательно интересны. Еще совсем недавно вышла ее последняя книга «История русского театрального быта», том первый.

*12 ноября*

Читал Х. вслух «Конец Казановы» Цветаевой. Я уже давно люблю эту вещь и считаю ее лучшей пьесой в стихах, написанной на русском языке. У нее и только у нее я хотел бы учиться мастерству театрального стиха.

*21 ноября*

Умер Владимир Александрович Пяст, друг А. Блока, приятель Мейерхольда, автор интересных мемуаров, поэт и знаток стиха. Он принимал некоторое участие в работе над «Борисом Годуновым» в ГосТИМе, составив «ритмическую партитуру». Я познакомился с ним летом 1936 года в Киеве, куда он приехал по вызову В. Э. Я счастлив, что знал немного его, что видел и слышал А. Белого — и этим как бы коснулся уже ушедшей в историю эпохи «символистов». Последние годы он жил трудно и временами нищенски скудными гонорарами за переводы. Мне иногда казалось, что В. Э. выдумал нужду в этой «ритмической партитуре», чтобы как-то поддержать Пяста. Но сам В. Э. относился к нему с любовной иронией и часто подсмеивался над пястовским непрактицизмом, витанием в облаках, его церемонной вежливостью и чопорностью и пр.

*1941 год*

*2 января*

Мы идем в Дом печати на вечер прослушивания записи голосов Горького, Есенина, Толстого, Маяковского. Это очень интересно. Хорошо записана «Исповедь хулигана» и монолог Пугачева. Есенин читает хрипловатым голосом, развязанно, лихо, с отчетливой ритмической акцентировкой, хотя и довольно однообразно. Голос Маяковского очень похожий, мало деформирован-

шийся в записи, но почему-то малоразборчиво и тихо. Но все же очень волнует. Особенно прекрасно в его исполнении «Послушайте! Ведь, если звезды зажигают...». Сдержанно, просто, глубоко лирично. Я много раз слышал, как Маяковский читал «Разговор с солнцем»\*, и мне оно запомнилось иным, чем в записи. Зато «Военно-морская любовь» очень похожа и характерна. Удивительно типично своеобразен голос Толстого, хрипло властный, чуть грассирующий, барский даже в любезно-просительных интонациях.

**22 октября**

Перечитал «Дом, где разбиваются сердца». Это гениальная пьеса. Богатейшее по содержанию, выразительнейшее по форме произведение. О ней можно написать большое исследование.

**1942 год**

**17 апреля**

...И в «студии» был запашок снобизма, отравивший даже самых чистых и наивных людей. Юношей и девушек, понятия не имевших об Аксакове и Баратынском, пичкали Хемингуэем и символистами, тем самым поощряя модничество и поверхностность. Думаю, что во мне этого нет совсем и, может быть, это как раз то, что делает меня мною, если можно так выразиться. Я ненавижу снобизм лютой ненавистью, хотя вообще плохо умею ненавидеть.

*(Без даты)*

Сюжет: некто встречается с женщиной, поразительно похожей на ту, которую он некогда любил и которая умерла. Он влюбляется в нее, женится и... вскоре понимает, что в ней нет ничего общего с его первой женой. Разочарование. Она кажется ему ужасной, но она вовсе не плоха. Но он не видит в ней ничего, что в ней есть своего, потому что ищет только повторения.

*(Без даты)*

Комедийная фигура — неугомонный интриган, доводящий себя своей суетой до инфаркта.

**8 декабря**

Был у Т. Л. Щепкиной-Куперник. Она живет на Тверском бульваре, в том самом, слегка выступающем на тротуар доме, где жила Ермолова. Тункель просил меня достать у нее ее последние переводы (она почему-то не отвечает на письма).

Т. Л. была, кажется, рада моему приходу как своего рода контакту. Имя мое она слышала, и когда я объяснил ей, что написал героическую комедию в стихах, то она достала чистенький экземпляр марковского издания Ростана (в двух томиках,

---

\* «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

в издательском переплете) и подарила мне с надписью о том, что русская земля может рождать собственных Ростанов (в стихах).

Рассказывал ей о театральной жизни Москвы, а она о том, как она отбояривалась от эвакуации. Маленькие комнаты, кресла с подушками, десятки фотографий на стенах. Она еще меньше, чем я ожидал: совсем миниатюрная. Вспоминая Чехова, называла его «Антон Павлович», и я подумал, что ведь она была его близкой знакомой, приятельницей. Как это волнует — такое общение через полвека... Она в театре почти не бывает, то есть не бывала, но переводы ее еще идут. Вместе с ней живет дочь Ермоловой: уж не знаю, та ли старушка, которая входила на минутку в комнату, или другая. Огорчалась, что не может угостить меня кофе, но я утешил ее, что кофе не люблю, и от чая отказался. Попросила меня прислать ей книжечку «Давным-давно». Обязательно сделаю это на днях. Дала мне для ЦТКА два перевода Лопе де Вега.

### *25 декабря*

Манкирую дневником, что означает потерянность. Время идет, время сыплется, как песок между пальцев... Очень много читаю старые книги, викторианские романы и знаменитые репертуарные пьесы прошлых десятилетий.

### *(Без даты)*

Пьеса о Наполеоне — это сказка о человеке, которому Сатана (допустим) перед его концом дает возможность переиграть свою жизнь, снова начать ее с того поворотного момента его молодости, когда тот совершил ошибку. Император Наполеон возвращается с Эльбы республиканским генералом Бонапартом. Он может перечеркнуть пятнадцать лет жизни и начать сначала. И все-таки он снова идет тем же путем. Философская сказка о судьбе под одеянием историко-хроникальной пьесы. Так прямо и начинать. Какой-то придорожный трактир невдалеке от Фергюса. Старик рассказывает юноше сказку о человеке, получившем от Сатаны возможность жить заново... За дверью голоса, стук копыт, звон шпор. Входят Наполеон и его приверженцы, ища ночлега. Они только что с Эльбы, возбуждены, на губах соль морского ветра, предчувствие успеха. Юноша уходит утром с ними. А в конце рассказа старик как-то возвращается в пьесу.

### *1943 год*

#### *6 марта*

У В. И. Немировича-Данченко с Тихоном [Хренниковым] и П. А. Марковым. Беседа продолжалась почти четыре часа.

Обед по нынешним временам изысканный, но не слишком обильный. После обеда перешли в кабинет, и туда подали кофе. Кабинет своеобразен. На противоположной от двери стене книжный шкаф с наглухо закрытыми полками и вделанными в него



круглыми портретами писателей против того места, где стоят их книги. Это оригинально, но, право, корешки книг выглядят красивее. Справа от полок письменный стол-контурка. На всех стенах множество фотографий знаменитых актеров Малого театра и стариков МХТ, а также литераторов — современников В. И. По правой стене, той, где окна, огромный кожаный диван. В середине стол, накрытый бархатной скатертью. Я сел на кресло у этого стола, Тихон и Марков расположились на диване. В. И. — в глубине, на фоне книжных полок.

Он очень стар, но не кажется дряхлым. Может быть, потому, что очень много и весьма энергично говорит. Разговор несколько хаотичен, перескакивает с одной темы на другую и часто уклоняется в воспоминания о старых временах, например, о том, как праздновали масленицу в прежней Москве. Во время этих отступлений, которые я слушал с жадностью и любопытством, Марков и Тихон томились. Пользуясь тем, что они сидели сбоку В. И. и он не видел их лиц, они переглядывались и улыбались с выражением: «Ну вот, опять понес...» Признаюсь, что меня это несколько удивило. Вот в старческой болтливости только и чувствуется возраст В. И. Обращался он большей частью ко мне, видимо, чувствуя мое напряженное внимание.

О «Фроле» говорили сравнительно немного. Он одобрил мой план и стал вспоминать об Аверкиеве.

«Давным-давно» он прочитал и похвалил...

— Прочитав вашу пьесу, я думал: сколько есть русских неиспользованных сюжетов. Вот вы открыли для театра Дурову...

Я заметил, что в дни годовщины 1812 года появились уже пьесы о Дуровой.

— Представьте, я не помню. Вероятно, очень плохие. Помню, что были скверные инсценировки «Войны и мира», не помню уж, кто их делал.

Я сказал, что была даже инсценировка Федора Сологуба. Он удивился. Чувствовалось, что ему приятно разговаривать о старых пьесах. Стал расспрашивать, почему Художественный театр не поставил «Войну и мир».

Почему-то перешли на пьесы Юрия Беляева. Снова удивился, что хорошо его знаю, все читал.

— Юрий Беляев был плохим критиком и плохим драматургом. Он был кокет, довольно дешевый. Но у него была интуиция, и он мог угадать успех. В каком-то смысле он лучше понимал театр, чем московские профессора, писавшие о театре целые тома. Я всегда читал его рецензии. Моветон, пустяки, а вдруг что-то есть...

Заговорили об Алексее Дмитриевиче Попове и о том, как он поставил «Давным-давно».

— А он не слишком умен для вашей пьесы? Тут нужно другое: непосредственность...

Я сказал, что летом ЦТКА, наверно, привезет спектакль в Москву, и В. И. сказал, что он обязательно пойдет...

Говорили об «Антонии и Клеопатре»: надеется, что осуществит постановку.

Спросил, люблю ли я балет, и удивился, что я к нему равнодушен. Вспомнил, что А. П. Чехов терпеть не мог балета. Сказал, что Уланова могла бы быть драматической актрисой.

Тут оживился П. А. Марков...

Мне трудно вспомнить весь разговор, может быть потому, что я был несколько напряжен. Тихон, наверно, не так ясно, как я, представляет себе исторический масштаб этого человека. Для него он знаменитость, народный артист, руководитель оперного театра — и только. А мне он интересен как человек из далеких девяностых годов, как первый учитель моего Мейерхольда, как великий XIX век...

### *29 марта*

Смотрел прекрасный английский фильм Александра Корда «Леди Гамильтон». Один из авторов сценария, Р. Шериф, вероятно, автор так любимой мной пьесы «Конец пути». Картина поучительна многим: во-первых, умением сочетать романтическую тему страсти с темой патриотизма и технологически — огромной объемностью сюжета. Есть и недостатки, но их не сразу замечаешь: пропадает из сюжета сын Нельсона, и плохо подготовлена ужасная судьба Эммы, раскрывающаяся в прологе.

### *10 мая*

Замечательно интересная переписка брата А. Н. Островского — П. Н. Островского с И. Щегловым-Леонтьевым в сборнике «Островскому». Там ценнейшие высказывания о драматургии, об ее специфике и сущности.

### *23 мая*

Думая о новых пьесах, лелею три сюжета: «Недотрога» (о женщине на этой войне)\*, старый замысел о романтической пьесе в стихах о Петефи и о пьесе о Наполеоне («Сто дней»). Исподволь много читаю о Наполеоне и кое-что уже придумал.

### *5 октября*

На днях прочел автобиографию Шаляпина «Душа и маска». Это машинописный экземпляр книги, вышедшей в Париже...

Удивительное соединение блестящего рассказа мастера о своем искусстве с почти обывательской, мелкой и ничтожной повестью о себе человека эгоистического и недоброго. Может ли гений быть мещанином? Пример Шаляпина как будто доказывает это утвердительно. Есть в книге эпизоды просто комичные по тупой общественной индифферентности автора. Но есть и замечательные страницы. О Горьком он везде упсминает с нежностью и грустью.

---

\* Этот замысел осуществлен в пьесе «До новых встреч!»

**25 октября**

Смотрю отличный документальный фильм, сделанный Довженко: «[Битва] за нашу Советскую Украину». В середине сеанса демонстрацию прерывают и сообщают об освобождении Днепропетровска и Днепродзержинска. Когда иду домой, вижу салют, особенно красивый на этот раз.

**24 ноября**

Все определенной думаю, что... буду работать над «Наполеоном». Беру период «Ста дней». Это пьеса о гениальном человеке и его грустном конце. Я не хочу ни «развенчивать» его, ни «оправдывать». Просто хочу написать его сложный характер во всех его противоречиях. Он у меня будет и герой и трус, и гений и глупец. Я уже написал подробный план пьесы, почти либретто. Готовлюсь я к ней уже давно, покупаю у букинистов книги, роюсь в старых журналах.

**7 декабря**

Библиотека моя сильно увеличилась за последнее время. Я покупаю главным образом литературные и исторические мемуары, книги по истории и литературоведению, о театре и только самую избранную беллетристику. Ухиляюсь не пропустить ни одной стоящей новинки. Читаю по-прежнему много.

**1944 год**

**26 февраля**

Прочитал «Дракон» Е. Л. Шварца. Огромное впечатление. Это одна из умнейших наших пьес, полная глубочайшего смысла и блестяще написанная. Если она пойдет, это будет событие.

**25 марта**

На концерте А. Вертинского в ЦТКА...

Вертинский — рослый старый мужчина во фраке с истасканным лицом вивера. Голоса совсем нет, но это не имеет значения: выразительность достигается удивительным, тонким, острым мастерством фразировки, жеста, ритма. Я ждал многого, но получил больше.

Изумительные руки, ритмичность, музыкальность. Даже картавость работает на созданный им лирико-трагический образ.

В двух отделениях он исполнил больше двадцати песенок... одну на свои слова, наивные, но трогательные, о возвращении на родину. Заметно волновался: ведь это его первый концерт в Москве.

Он, конечно, больше, чем только исполнитель: он и автор и «герой» цельного цикла песенок — своеобразного лирического романа об изгнании, о чужих городах, о страстной жизни артиста, полной соблазнов и терпких ошибок. Сила Вертинского не только в отточенных гранях его искусства, но и в его лириче-

ском «я», в своем роде повторяющем лирические циклы-романсы Блока и Есенина...

Я был как-то рад за него и даже волновался.

*30 марта*

Мне 32 года. О юности не жалею: конечно, мои лучшие годы — последние и, надеюсь, ближайшие.

Самым последним годом, однако, не очень доволен... Что-то творилось и еще творится со мной. Не умею сейчас в этом разобратся. Голова полна планов, но работает медленно. Странная осторожность овладела мною. Какой-то кризис. Может быть, кризис перехода от «игры в литературу» к профессионализму.

*15 апреля*

Среди моих рабочих планов — авантурный роман о том, как доставляли в США партитуру Седьмой симфонии Шостаковича. Фотопленку с партитурой везли таким маршрутом: Москва — Куйбышев — Тегеран — Египет — Дакар — Южная Америка — США. На этом пути самолет с «консервной коробкой», в которой пленка, преследуется немецкой разведкой, подозревающей, что в США переправляется какое-то секретнейшее изобретение (чертежи). Это роман погони. Герой — советский летчик, не имеющий представления, что именно он везет. Знает, что это сверхсекретное поручение, и только. Всевозможные приключения. Сверхловкий немецкий летчик, не гонящийся за ложной целью. Американская журналистка, которая летит с летчиком. Еще какие-то ситуации. Аварии. Борьба. Все чуть комедийно и почти пародийно, как в «Сердцах трех» Джека Лондона. Тут хорошо сложное сочетание в сюжете документализма с романом-путешествием, как в «80 днях вокруг света», ультрасовременная техника и поэзия: ведь борьба-то идет за *музыку*. Самое трудное — сочетать лихость воображения с точностью рассказа, авантюризм с комедией. Но это — *мое*, я знаю. И я это написать могу, именно я. Это также мог бы быть многосерийный фильм. Но у нас таких не ставят. Нужна смелость выдумки. И любовная какая-то история тоже, конечно, нужна: как же без нее? Я пробовал это кое-кому рассказать — на меня вылупили глаза. Но ведь и «Давным-давно» при первом появлении производила странное впечатление. Но для того, чтобы *такое* написать, нужно особое настроение, которого нет.

*19 мая*

Еще в прошлом году я наткнулся в одном из сборников «Звенья» на переписку М. Волконской с сестрой, которая показывает ее историю глубже и острее, чем либеральная легенда Некрасова. Из этих писем она предстает как человек страстный и большой: смесь Настасьи Филипповны, пушкинской Татьяны и Эммы Бовари. Если взять гипотезу «утаенной любви» Пушкина и допустить, что все-таки она была предметом этой любви

(в гипотезу Тынянова о Карамзиной я не верю), сопоставить трагическую историю их обоих, то из этого можно сделать большую вещь. Главные герои: Мария Волконская и Пушкин (хотя пьеса должна быть больше вокруг него, чем с ним), Александр Раевский, Сергей Волконский, сибирский любовник Волконской итальянец Поджио и сочиняемая Пушкиным его Татьяна, то есть та женщина, которой была и не была Волконская. Подлинный сюжет — история образа Татьяны, жизнь и прототипы и поэт. Все это довольно сложно и больше годится для романа, чем для драмы, но сей жанр мне привычней, и я мечтаю написать эту пьесу, когда освободятся руки.

*(Без даты)*

Весной 1940 года особенно популярны были песни «Чайка», «Маша» и «Любимый город». Прошлой весной пели «Катюшу». Теперь «Катюшу» почти не услышишь, а такую когда-то популярную песню начала тридцатых годов, как «Нас утро встречает прохладой», совсем никто не помнит. Удивительно быстро забываются песни! Даже женские моды держатся дольше. Все это относится только к Москве и ее пригородам. В провинции иной счет времени и памяти.

*1947 год  
13 января*

Мне хочется написать пьесу: простую и человечную, способную не только восхитить знатоков, но и взволновать профанов. Найти конфликт, характерный и типичный. Избежать излишней усложненности. Не впасть в лакировку. Написать пьесу с ясной мыслью центральной и одновременно с богатством разбегающихся от нее ассоциаций. В замысле «Времен года» есть нечто близкое этому, но он еще не стал поэзией. На днях я попробовал рассказать его Шт., и он остался довольно равнодушным. Что ж, не на всякой стадии созревания замысла можно его рассказывать. Или я вижу в нем что-то, что еще не умею пересказать? «Недотрога» уже стала поэзией, но это «женская пьеса»: она естественно импрессионистична. А мне хочется сейчас написать «мужскую» пьесу. Пьесу с жесткими, суровыми линиями, с минимумом лирики и импрессионизма, то есть хочется сделать трудное и новое для себя. И еще — хочется написать пьесу для большого «тиража», пьесу, которая пойдет повсюду (не для заработка, а для удовлетворения потребности в своей нужности).

*1957 год  
(Без даты)*

Я о Байроне последних лет все знаю и понимаю, но это все тонкое, романное, для анализа, обертонов, а драматургия, жанр, сюжет требуют яркости, резкости, романтики. Но романтика, как это ни странно, противопоказана реалистическому изображению характера Байрона. Он отнюдь не человек позы, наоборот. Вы-

ражаясь модным жаргоном, это человек антипэзы. А между тем одно слово «Байрон» у всех вызывает такие ассоциации, что от этой пьесы будут ждать вовсе не того, что я собираюсь написать. Но если я с ней справлюсь, то напишу ее так, как хочу, а не так, как от меня ждут. А если это и сделать основным внутренним сюжетом: он не тот, за кого его принимают. Ему навязывают поведение, а он хочет быть самим собой. Видимо, нужно все противоречия усилить, обрезать, но останутся ли тогда они теми же самыми противоречиями? Да, я разлюбил *театр* и в самом театре, и в прозе, и в жизни.

### *16 января*

К плану «Смерти Байрона». Пьеса должна начинаться комедийно-сатирически, почти а-ля Шоу, перейти в мелодраму и пьесу интриги и кончаться, как высокая драма.

### *15 марта*

Умер Н. Д. Телешов, друг и современник Чехова, Бунина, Горького, Андреева, Шалапина, один из деятелей «русского ренессанса» конца XIX и начала XX века, культурный писатель, мемуарист. Я с ним встречался, когда собирал материалы для романа о Дрейфусе. Недавно вышел его двухтомник. В двадцатые годы его худую, стройную фигуру можно было всегда видеть в Музее МХАТ, организатором и первым директором которого он являлся.

### *1 ноября*

Однажды Мейерхольд сказал мне после одной неудачной репетиции: «Моя беда в том, что я стар и видел много замечательных актеров и теперь меня никто уже не удовлетворяет». Ну а моя беда, может быть, в том, что я знал самого Мейерхольда и теперь меня уже никто удовлетворить не может. Да, скольким я ему обязан, но, кажется, и своей требовательностью, приводящей меня и к бесплодию тоже...

### *13 ноября*

Вечером пошел посмотреть итальянский фильм «Машинист», пришел в восторг и почему-то немного успокоился. Фильм замечательный. Вот то искусство, которое я люблю,— правдивое, скромное, богатое юмором и сердечностью.

### *5 декабря*

Я долго собираю себя и прицеливаюсь, но почти всегда пишу быстро, и (еще закономерность) если быстро, то хорошо, а если медленно, то плохо. Все написанное мною быстро мне удается. Удача как бы подгоняет меня, а неудача останавливает. Если нашел первые несколько фраз точно, то пишу, как качусь с горы. Это почти всегда.

7 декабря

Чувствую уверенность руки — и больше, как ни странно, — когда пишу или без плана или с довольно общим планом. Точный план меня связывает, хотя я понимаю, что все предварительно выдуманное всегда идет в дело.

26 декабря

Сюжет пьесы «Ночное небо», разумеется, полностью вымышлен, но этот вымысел не произволен. Он опирается на вполне реальные факты, сопровождавшие историю восхождения на высочайшую вершину мира — Джомолунгму (прежнее название — Эверест). Вот что рассказывает один из участников восхождения, непалец Тенсинг: «Внезапно со всех сторон начались осложнения. Мои земляки отнеслись ко мне замечательно. Однако в своих усилиях сделать из меня героя они зашли слишком далеко... Каких только глупых выдумок не было: и то, что я тащил Хиллари на себе до вершины, и что он вообще не дошел до верха, и что я чуть ли не один совершил все восхождение. Воспользовавшись моей растерянностью, меня заставили подписать нелепые заявления. Тогда полковник Хант вышел из себя и заявил, что я не только не герой, но и вообще второразрядный альпинист. Это, разумеется, подлило масла в огонь... Журналисты ходили за мной по пятам, и я, обиженный на слова Ханта, и в самом деле сказал кое-что, о чем потом сожалел...» Как известно, все эти и многие другие недоразумения между двумя участниками покорения Джомолунгмы кончились тем, что в результате сложных дипломатических переговоров было выработано совместное коммюнике, где оба участника сошлись на гибкой, но все же туманной формулировке: «Мы достигли вершины почти одновременно»... Только это в последний момент предотвратило полный разрыв, хотя и не заткнуло рты бульварной прессе, продолжавшей стравливать обоих победителей.

Любопытно, что даже английская королева отметила высшей национальной наградой англичанина и более скромной — непальца.

Советский историк альпинизма П. С. Рототаев пишет об этом: «Покорение гигантов» (с. 204). Об этом говорит и крупнейший немецкий альпинист и историк альпинизма профессор Г. О. Диренфут в своей книге «К третьему полюсу» (с. 260). В этой же книге приводятся и другие многочисленные примеры того, как часто победа над неприступной вершиной оспаривалась и победители именовались самозванцами. В труде П. С. Рототаева цитируются односторонние и двусмысленные интервью, дававшиеся журналистам одним из участников покорения Джомолунгмы.

Даже в пьесах исторического жанра допускаются известные смещения событий в интересах драматической рельефности. «Ночное небо» ни в какой мере не претендует рассказать о реальной истории достижения вершины Джомолунгмы. В пьесе не случайно нет ни одного географического названия, хотя, конечно,

автору было иногда невозможно отказаться от ярких и выразительных реальных подробностей.

Замысел пьесы одновременно и уже и шире драматического рассказа о победе над Джомолунгмой.

За вымышленным сюжетом пьесы может просвечивать и драматическая история соперничества Амундсена и Нобиле, полная поразительных по остроте перипетий, коротко, но красноречиво пересказанная в одном из исторических отступлений в романе Лиона Фейхтвангера «Успех». Один из поворотов пьесы совпадает внешне с самым поразительным эпизодом истории отношений Амундсена и Нобиле и, должно быть, подсказан им, хотя характеры и взаимоотношения героев «Ночного неба» не только не совпадают с чертами Амундсена и Нобиле, но и почти противоположны им.

Я убежден, что пьеса всегда рождается (хотя и не пишется) из мелькнувшего в воображении финального эпизода.

Так же родилось и «Ночное небо».

Станиславский и Книппер-Чехова оставили воспоминание о последнем, уже неосуществленном драматическом замысле Чехова. Он настолько необычен, что биографы Чехова обычно его даже и не комментируют, хотя источники рассказа о нем вполне достоверны. И Станиславский и Книппер-Чехова, к сожалению, пересказывают всего один и именно финальный эпизод пьесы. Каждый волен догадываться о том, что могло ему предшествовать в замысле писателя. Вот мои догадки об этом, реальная история покорения Джомолунгмы, история Амундсена и Нобиле и еще многое другое были дорогами, на скрещении которых возник замысел «Ночного неба».

## 29 декабря

...Моя голова полна выдуманными и полунаписанными пьесами, они мешают мне жить и думать о новом, они загнивают и отравляют свежесть новых выдумок. Надо расчистить это кладбище идей, освободиться от того, что уже давно засело в голове,— освободиться двумя путями: часть закончить, другую (большую) часть забыть...

## 1958 год

### 5 июня

Перечел превосходный, хотя и мало известный, роман Верфеля «Верди. Роман оперы». Это — первый сорт, образец историко-биографического романа.

### 19 июня

Можно ли сказать, что Л. Толстой как личность больше своих произведений? Нет, он меньше их. Может быть, трагедия Толстого была в том, что он, чувствуя это, старался подняться и лично над своим искусством и погиб в этой неравной борьбе. Та-



ково всякое большое искусство. Таков и Бальзак. Таков и Шекспир (самый яркий пример). Это один тип художника.

Другой тип — художник как личность больше своего искусства. Это и Горький, и Стендаль, и почти все современники. И Байрон, конечно.

*(Без даты)*

Прекрасная музыка кажется знакомой, даже когда слышишь ее впервые...

*1961 год*

*3 января*

Весь декабрь читал, смакуя, интереснейший девятый том Томаса Манна (автобиографическое и об искусстве).

*(Без даты)*

Конец января (вторая половина) и начало февраля — уезжаю из Москвы и дописываю «Байрона» (третий акт).

Пишу с напряжением и трудно, но, когда мотор разогревается, — хорошо, к собственному удивлению.

*31 марта*

Перечел «Байрона». Как и всегда, в этой пьесе мне удалось *трудное* и не удалось *легкое*.

*17 апреля*

Сегодня приступ тоски, от которой стал спасаться работой над... пьесой о Горьком.

Перечитывая материалы о Горьком, открыл, что написанные в наше время мемуары страшно противоречат документам, современным той эпохе, например переписка Горького и Пешковой — слащавым воспоминаниям Смирнова (Треплева). Конечно, надо верить документам. Они остры и искренни более или менее, а мемуары приглажены и в них молодым, еще никому не известным Пешковым и не пахнет.

*9 сентября*

Мимоходом все время думаю о композиции книги о Мейерхольде. Вероятно, нужно, чтобы в ней были две части. 1 — собственно воспоминания с анализом (а не отдельно, как я хотел) и 2 — «Мейерхольд говорит» с предисловием о том, как это записывалось. Плохо, что вторая часть будет меньше, вдвое короче первой.

Нужно написать еще лист-полтора «Мейерхольд говорит» (написано около трех с половиной листов) и четыре-пять листов воспоминаний (до пятнадцати листов всего). Можно считать, что у меня есть около двух третей книги. Еще кое-что прибавится само собой, как всегда у меня.

1962 год  
4 февраля

В первом номере «Искусства кино» интересное интервью с Чаплином. Он говорит о своей нелюбви к Хемингуэю: это характерно и не удивительно, хотя и произведет полный шабаш в головах московских эстетов.

8 марта

Получил трогательное письмо от дочери Мейерхольда, Ирины Всеволодовны Мейерхольд, из Ленинграда: «Я благодарна тому, что Вы живете сейчас, тому, что Вы были с ним близки, и тому, что Вы владеете пером так безупречно...»

24 мая

Вчера Сарнов передал слышанную им на днях фразу Маршак: «Поэт должен разложить костер, а огонь ударит с неба». Великолепно!

6 августа

Ночью читал «Зойкину квартиру» и отрывки из романа о театре Булгакова. Пьеса разочаровывает: в воспоминаниях она казалась ярче, но роман очень талантлив. Станиславский (в романе Иван Васильевич) выведен в нем смешным самодуром, почти маньяком. Надо бы прочесть роман полностью.

2—12 августа

Позволил сам сделать себе подарок: купил только что вышедшие «Мемуары» Берлиоза, о которых где-то читал что-то хвалебное... Мемуары Берлиоза мне не очень понравились, хотя о них и высоко отзывается Томас Манн. Сумбурно, возвышенно и чересчур романтично.

21 сентября

Письмо от В. П. Веригиной с комплиментами «Давным-давно» и моим воспоминаниям о М[ейерхоль]де. Я бы сказал, что письмо даже кокетливое — в элегантном длинном конверте на надушенной заграничной бумаге. Молодец, старуха! Она была подругой жены Блока и его приятельницей, другом Мейерхольда, партнершей Комиссаржевской. Чудеса! Жалею, что не позвонил ей, когда был в Ленинграде.

1963 год  
28 января

...Понравилось «Перед ужином» Розова.

24 марта

Все еще раскачиваюсь. Это у меня неизбежный период, но сейчас на него трагически нет времени. Чтобы заставить себя «влюбиться» в кино, читаю превосходную книгу Лепроона о фран-

цузских кинорежиссерах, где бездна фактов и много тонких замечаний. Садую далеко до него.

...Смотрел хороший американский фильм «Пожнешь бурю». Проповедь свободной мысли против догмы. Сделан он чудесно, широкими, смелыми мазками, отличный диалог, чудесная игра Спенсера Трэси.

### 1 июня

...Очень хочется написать о трех людях: о Пастернаке, о Юрии Олеше и об А. Д. Попове.

### 2 июня

Загорянка. Тоска. Сегодня по-православному троица. Всю ночь шел мелкий прохладный дождик. Читал историка Соловьева о Смутном времени. В характеристике Годунова есть психологически тонкие вещи, заставляющие думать: контраст его благих намерений и государственного ума с мелкостью характера, растленного придворными нравами Грозного; например, роковое влияние подозрительности и пр.

Недоволен собой. Все эти сценарии допустимы только при противовесе большей серьезной работы. Книга о Мейерхольде? Хорошо, ну а дальше? Нельзя же жить только затем, чтобы есть крошку и покупать книжные новинки. Все чаще и чаще задумываюсь о том, чтобы отважиться на какую-то большую работу, которая поглотила бы меня целиком.

Автор «Давным-давно» и мейерхольдовский Эккерман? И это все? Маловато. Ничтожно маловато!

### 27 июня

Вчера — на премьере «Карьеры Артуро Ui» в БДТ. Ставил поляк Эрвин Аксер. Композитор и художник тоже поляки. Не только хорошо, но превосходно. В меру портретно, в меру свободно для ассоциаций. Удивительная музыка — «поэтический» портрет нацизма. Лебедев — Артуро Ui — замечателен. Юрский играет Дживолу-Геббельса так, как будто сам был с ним знаком. Иногда мне делалось страшно: так это точно и правдиво. Это лучше брехтовских спектаклей в Театре Брехта, где все мне казалось слишком вялым, и лучше наших. Конечно, это не только спектакль о гитлеризме, но и о всяком бандитизме в политике, о всякой коррупции, о всякой шайке. Масса воспоминаний и мыслей вокруг. Последние годы мне казалось: я разлюбил театр. Ну, если б наш театр был такой, я б его любил по-прежнему: то есть умный, идейный, яркий, темпераментный.

### 29 июня

Вчера смотрел хороший, поэтичный грузинский фильм: «Я, бабушка, Илико и Илларион». Чем-то он напоминает американский фильм (очень хороший) «Человеческая комедия» по

Сарояну. Народу в зале было мало, и зрителям фильм не понравился.

...Придумал сюжет пьесы о фашисте-рыцаре, который в полевых условиях, попав в плен, отказывается от переливания крови, потому что кровь ему должен дать врач-еврей (у которого погибли все родные) — у других в санпункте иная группа крови. Пьеса а-ля Брехт: сильный философский диалог между врагами, умными и мужественными. Оплеуха всяческому национализму и расизму.

**27 июля**

...Читаю превосходную книгу статей Б. Шоу о театре и драматургии, только что вышедшую.

**1 сентября**

...Все время исподволь думаю о пьесе «Молодость театра». Наверно, мог бы ее быстро написать. А что если...

**2 ноября**

...Купил сборник о Дмитрие Орлове. Когда-то я бранил его за игру в моем Кутузове и не захотел пойти к нему в уборную, а в книге напечатаны его трогательные, наивные, взволнованные дневники того периода, когда он репетировал Кутузова, и я узнал из них, что он считал эту роль одной из лучших своих работ. И я пожалел, что так свысока когда-то к этому отнесся.

**8 ноября**

Начал набрасывать заметки и воспоминания об А. Д. Попове. Хочу сделать нечто вроде психологического портрета или эссе о характере художника, как я его вижу.

...Думаю о том, что мне снова нужна большая работа. Книга. Или — пьеса. Нет, лучше книга. Без этого жизнь пуста и слишком легка.

**15 ноября**

...О Попове написал две трети листа, но не очень сам доволен. Сначала впал в «психологизм», потом мне показалось, что что-то развязно получается: пишу и тут же переделываю. А дело в том, что я, хорошо зная его, в общем мало над ним думал. Воспринимал его как данность, а не как проблему.

**30 ноября**

...Сегодня возвращаюсь к старой мысли: не написать ли роман по «Первой симфонии» с несколькими «я»: Марина, Щорин, Корнилов и другие. Он должен быть и интрижным, и шутливым, и романтическим: пафос «открытый». Журнал «Юность» может напечатать, а потом переиздания и пр. Если сразу найти верную интонацию — можно написать быстро.

В окне, слева от меня, зловещий, розово-лиловатый закат — в той стороне, где Большой проспект упирается в Малую Невку. Хочется назвать его «блоковским» и вдруг вспоминаю, что этот район полон «блоковских мест» — он тут долго жил и много бродил. Тут где-то, как уверяет Чуковский, и «аптека» и разные подвальчики.

## *24 декабря*

...Простая и гениальная мысль: если каждый день писать 1 (одну) страницу романа, то через полтора года он будет готов. Не считая поденщины, я больше пишу в дневник и письма.

## *26 декабря*

...И все, за что меня хвалили, я писал наспех, то есть (это самое главное!) на уровне своих писем и дневников. Уверен, что годы дневников и привычка писать письма с рассуждениями очень помогают мне быстро неплохо писать. Наверно, так и нужно писать журналистику, то есть для нее нужен постоянный литературный тренаж: чтобы рука шла. То же и для стихов. Да и для всего, вероятно. Спешки бояться не нужно, часто она помогает, а избыток времени расхолаживает. Так у меня, во всяком случае. Надо только быть в форме, то есть все время писать и размышлять.

## *31 декабря*

...Итак, кончается год. Прошлый год кончился смертью мамы. Оглушенный ею, я приехал в Ленинград. За год я написал почти всю книгу о Мейерхольде, о Пастернаке, несколько вариантов сценария «Возвращенная музыка», несколько статей. Дневник. Письма. Количественно это довольно много, а реализовано из этого очень мало, и, хотя после множества перипетий сценарий запущен в производство, а «Новый мир» напечатал две статейки, в конце года я материально оказался почти на мели.

Еще работал над пьесой, но не закончил ее.

...Но спать не хочется. Взял несколько книжек стихов и лег с ними.

## *1964 год*

### *10 января*

...Э. рассказывает, что А. Белинский на репетициях «Чайки» вспоминал меня, приводя в пример тригоринского безразличия к одежде, и говорил что-то еще в этом роде. Сейчас бы помереть — и станешь легендой, и постепенно всё издадут, что написал, и приятели будут писать воспоминания о чуде и светлой личности, а я и не светлая личность и не чудак, а человек, очень много думавший и очень много намеревавшийся сделать и очень мало сделавший, любивший жизнь больше славы и успеха.

*7—18 февраля*

...Умер мой старый хороший знакомый А. Г. Глебов. С ним связаны и воспоминания о начале журналистики, и о драматургическом дебюте, и о Чистополе. Он недавно стал успешно писать мемуарную прозу — как бы начал вторую литературную жизнь после многолетних неудач в драматургии. Уходят люди двадцатых годов.

...Жалко Глебова! Помаившись десятилетиями в неудачниках драматургии, он на старости начал новую литературную жизнь, и начал хорошо. Я как-то с ним об этом разговаривал. Он все повторял: «Если бы у меня было время!..» Но времени у него не оказалось.

*13 февраля*

Мне очень хочется как-то переписать мою книгу о В. Э.— сделать ее внутренне свободнее, убрать адвокатскую интонацию, излишнюю полемичность.

*14 марта*

Третьего дня выдумал новую сюжетную линию в сценарий... то, что Корнилов не сжег партитуру Рахманинова и хранит ее тайно, и она мне настолько понравилась, что все сразу в сценарии (как это часто бывает от новой, все освежающей выдумки) стало интереснее. Есть, правда, и сомнения. Думаю, что возстанут против этого и мои многочисленные редакторы... А в общем все это надоело и снова хочется писать о Мейерхольде.

*26 марта*

...В № 3 «Нового мира» мне понравилась пьеса Розова\* и очень не понравилась повесть Липатова «Чужой».

*28 марта*

Вчера смотрели «Короля Лира» в постановке Королевского мемориального театра. Очень хорошо. Ждал скуки, как на «Святой Иоанне» тоже у англичан два года назад, но тот спектакль и этот — земля и небо. Великолепный вкус режиссуры, лаконизм, простота, напоминающие работы Мейерхольда. Актеры все отличные, не только премьер Пол Скофилд, который очень хорош, но не выделяется. Мы сидели во втором ряду с краю, и уже после начала действия капельдинерша поставила рядом с нами стул, на который сел какой-то человек со знакомым лицом, как-то демонстративно небрежно одетый, седой. Мне показалось, что напоминает Питера Брука, но тот был моложе. В конце выяснилось все-таки, что это Питер Брук (когда его стали вызывать). Ужасно он постарел за эти годы.

---

\* «В день свадьбы».

*30 марта*

Сегодня смотрел «Гамлета» Козинцева на художественном совете «Ленфильма». Сидел между Володиным и Чирсковым. Я разочарован. Ждал другого и большего. Смоктуновский очень хорош, умен, современен, сложен, но в конечном счете банален, ибо его игра не поддержана всей режиссерской концепцией. А концепции никакой нет. Фильм иллюстративен, театрален, много лишней бутафории, актеры (кроме Смоктуновского) играют неинтересно, и даже Полоний — Толубеев не очень интересен. Та же беда, что и в «Дон Кихоте», — общие места, иллюстративность, отсутствие фантазии и темперамента...

Сзади меня сидел бледный и болезненный Шостакович. Его музыка великолепна, особенно последний марш.

Официальный успех будет, он уже определился, но мне показалось, что он не слишком искретен. Козинцев как-то растерян.

*11 апреля*

...Купил «Воспоминания и размышления» А. Д. Попова. Он там тепло говорит о моих пьесах. Книга эта досадно конспективна, но все же благородна и умна. Я участвовал в зарождении самой мысли о ней, и многое из нее А. Д. мне рассказывал — раньше чем записать. И, боюсь, часто рассказывал интереснее. Он работал над ней со стенографисткой. Не от этого ли ее беглость?

...Подумываю — не назвать ли книгу «Пять лет с Мейерхольдом»? Это сузит ее тему, ограничит и претензии к книге, которая и не монография и не биография. При таком названии содержание книги будет гораздо шире его, при более «широком» — может показаться беднее и уже.

Меньше цитат, хотя совсем без них не обойтись.

Все начала глав перенести в рассказ от первого лица, подчеркивая «мемуарность», — так же и кончать. По возможности датировать — это поможет будущему биографу.

Главная проблема — группировка материала не, так сказать, вдоль этих пяти лет, а по «проблемам» и «темам». Уничтожить названия глав, оставив только номера.

*14 апреля*

...Из книги вымарываю рассуждения, полемику, повторения и вставляю новые факты, припомнившиеся и известные за последнее время. Выходит — так на так...

*15 апреля*

Усиленно работаю над книгой. Перекомпоновываю главы. Переставляю. Делаю вставки и вымарки. Правлю и пр.

*1 мая*

В № 4 «Искусства кино» воспоминания Габриловича о Мейерхольде с массой фактических ошибок, удивительных для него. Но есть и интересное.

**21 июня**

Прочитал за эти дни сборник воспоминаний о Мейерхольде, составленный Вендровской. Есть интереснейшие вещи. Книга может быть замечательной. Когда только ее издадут. Я дал в сборник главу из книги, но не лучшую... На меня ссылаются в своих воспоминаниях Юткевич, Варпаховский и кто-то еще (Кристи).

**9 июля**

...Хожу, брожу мысленно вокруг сценария\*. Нет концепционной ясности, хотя «товара» много. Как всегда в начале работы, боюсь непохожести своего замысла на все прочее, что делается. Это может быть одновременно и залогом успеха, как в «Давным-давно», и — неудач, как с «Байроном». Перечитал петербургские повести Гоголя, соответствующие главы Герцена, кое-что Тынянова.

Сегодня вечером смотрели в «Мире» отличную, умную, оригинальную итальянскую комедию П. Джерми «Развод по-итальянски», в основе сюжетного приема которой есть схожесть с такими высокими образцами комедии, как «Герой» Синга и «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

**14 августа**

...Каждое утро слушаю для вдохновения «Старина Люсьен» Э. Пиаф и песенки Беранже в исполнении старухи Грановской. В «Старину Люсьена» я просто влюблен. Приучаю воробьев прилетать за крошками на террасу.

**29 сентября**

...Прочитал забавный, талантливый и странный сценарий Володина в № 9 «Искусства кино». Нечто вроде аллегорической автобиографии.

**11 октября**

...Приехав в Москву, узнаю, что умер Генрих Нейгауз. Меня познакомил с ним на спектакле «Первая симфония» в Театре Ленинского комсомола К. Г. Паустовский. Я очень ценю его отличную книгу «Об искусстве фортепьянной игры», содержание которой куда шире названия.

**30 декабря**

...Год кончается. В этом году я написал «Зеленую карету», расширил и отдал «Встречи с Пастернаком», переделывал книгу о Мейерхольде, возился (в начале года) с постылыми и напрасными переделками сценария «Возвращенная музыка», написал один акт «Молодости театра» плюс еще разные наброски. Мало, мало! Очень мало! Ну, еще порядочно страниц дневника, да это не в счет.

---

\* «Зеленая карета».



1965 год

3 января

В ночь на 2-е В. Ф. [Панова] дочитала мою рукопись о Мейерхольде и утром перед отъездом снова горячо мне ее хвалила, сказав, что ей обеспечен «мировой успех». Она считает ее сильной стороной соединения рассказа-воспоминаний с анализом и размышлениями (то как раз, что стало меня смущать в последнее время).

17 марта

...Еще прочитал отличную книгу Аникста «Театр в эпоху Шекспира». Аникст выпустил в один год три разных работы о Шекспире, и все превосходны, эрудированы, скромны по концепциям, просто, без щегольства написаны.

15 апреля

...Вечером на «Десять дней, которые потрясли мир» — гастроль молодого московского театра под руководством Ю. Любимова. Это талантливо, ярко, смело, хаотично, порой безвкусно, порою тонко. Старые, обветшавшие уже к концу двадцатых годов приемы таких спектаклей, как «Д. Е.» Мейерхольда, «Синей блузы» и т. д., возрождены, оживлены, осовременены и, перемешанные с отдельными приемами театра Брехта, покоряют битком набитый зал.

7 июля

...Вчера смотрели в «Великане» — «В компании Макса Линдера». Одну из картин, составляющих монтаж, я видел еще в Муроме, то есть не позднее 1924 года, в летнем кинотеатре в Окском саду и так хорошо запомнил (о, свежая детская память!), что довольно точно рассказал Э. перед сеансом. Все вместе это мило и занятно. Отчетливо заметны элементы, которые стал развивать Чаплин. В сущности, он прибавил к развитой до виртуозности технике комического только более человечную и демократическую маску героя и нотку минора, которая-то и произвела ту бурную химическую реакцию, образовавшую чаплинизм как стиль. Сейчас он тоже умер, хотя сам Чаплин еще жив. В прошлом году вышла его «Автобиография», которую ждали с нетерпением и которая многих разочаровала.

4 августа

...Мацкин рассказывал о прочитанной им переписке Леонида Андреева с Немировичем-Данченко. Его мнение о Немировиче и его трагедии — интересное и весомое.

22 августа

...Читаю интересную книгу Выготского «Психология искусства», написанную тридцать лет назад и только что выпущенную. Слышал, что вышел «Гете» Людвиг, но еще не достал.

*1 сентября*

...Книга Людвиг по первому впечатлению поверхностна, но масса нового, для меня по крайней мере, материала. И все же герой книги мне мало симпатичен. Сам того не желая, Людвиг рисует его эгоистом и филистером.

*17—18 декабря*

...Просмотрел (не прочитал, конечно!) том Цветаевой. При известных ошибках отбора — он замечателен. 810 страниц, варианты, комментарии. Много взято из недоступных изданий, 55 стихотворений печатается вообще впервые с автографов. 4 пьесы. Поэмы, и в том числе неизвестная — «Автобус». Это огромный подарок всем любящим стихи. Вступительная статья Орлова, где-то слишком осторожная, все же в основном верна... Есть странные узнавания. Я не знал, но догадался, что стихи «Русской ржи от меня поклон» — посвящены Пастернаку. И вообще верно о многом догадывался.

...Листаю снова и снова том Цветаевой. Так как на рождение «Давным-давно» и на образ Шуры явно повлиял ее «Конец Казановы» с удивительной Франциской, а тут я прочитал в комментариях, что она эту роль писала для своей приятельницы Сонечки Голлидэй, мой интерес к неизвестной мне ее «Повести о С. Г.» неслучаен — это догадка о чем-то родном.

*1966 год*

*15 февраля*

...Вчера весь день читал мемуары Эйзенштейна: странный человек.

Прочитал только что вышедшую книжку Х. Херсонского — нечто вроде мемуаров. Ждал, что будет интереснее. В целом это адвокатура по отношению к его прошлому видного кинокритика. Характеристики людей поверхностны и часто неверны.

*17 февраля*

...Все думаю об Эйзенштейне. Его судьба трагичная. О нем мог бы написать Т. Манн.

*4 марта*

...Фильм «Евангелие по Матфею» мне, скорее, понравился, а многим нет. Христа находят слишком красивым и жестким, изложение сюжета — вялым. Ищут более прямых подмигиваний в современность. Мне же понравилась и стилистика фильма, главный слагаемый которого — человеческий портрет, лицо действующего лица, вернее, лица, ничуть не стилизованные, такие же, как и ныне. Хорош пейзаж и обилие жизнерадостных детей. В фильме просторно мыслям, он ненавязчиво претенциозен.

*2 апреля*

Неожиданное письмо от Ю. Короткова. Сообщает, что в план серии «ЖЗЛ» включена книга о Мейерхольде; автор — я. Просит сообщить согласие для высылки договора. Размер: 15 листов. Без аванса (ввиду моей задолженности). Нужно сдать рукопись к марту 1967 года. И тема и автор согласованы во всех инстанциях. Телеграфирую согласие.

*15 апреля*

...За вечер и полночи прочитал «Мою биографию» Чарли Чаплина. Это слабей, чем можно было ожидать: беда книги в том, что самое интересное пропущено или сказано мимоходом — описания работы над фильмами. Автор просто не то выбрал из своей жизни, что сделало бы великой и ее историю. Какая разница с книгой Станиславского. Но все же, конечно, читать книгу интересно, особенно если помнишь время. Но большую книгу о Чаплине его собственная книга, увы, не заменит.

*16 апреля*

...Нужно еще в эти дни решить: стану ли я делать для «Искусства» книжку об Асенковой. В этом многое привлекательно: и то, что я владею материалом, и вкусная эпоха, но на это нужно потратить самое малое три месяца, то есть лето.

*12 июня*

...Надо на что-то решиться. Начать новую работу и перестроить всю свою жизнь.

А пока... А пока разбираю старые бумаги, многое жгу и воочию убеждаюсь лишний раз, сколько было хороших замыслов, начатого, неоконченного, сколько упущено возможностей, сколько потеряно шансов!

*2 июля*

...А потом, может быть, заняться пьесой. Я все еще лелею надежду ее написать. Мне не столько хочется увидеть ее на сцене, сколько это дало бы мне право выпустить сборник пьес с «Байроном» и «Ночным небом» и другими, которых почти никто не знает.

Вообще — пришло время выпускать книги.

*23 июля*

...Читаю любопытную книжку Е. Регирера «О профессии исследователя в точных науках». Очень многое приложимо и к искусству.

...Снова мысли — быстро кончить «Молодость театра». Даже придумываю что-то для последнего акта. Попробовать, что ли (как в работе над «Давным-давно»), обмануть себя и после первого акта пьесы начать писать последний? Тогда будет чувство, что вроде почти все готово. Очень это соблазнительно.

26 июля

...Начал писать последнюю картину «Молодости театра». Писается подозрительно легко, и это останавливает.

Для вдохновения стал перечитывать «Театральный роман» Булгакова. Лучше прозы он не писал.

3 августа

Ночью пришли такие мысли: кто в середине XX века завоевал наибольшую любовь множества самых различных людей всех возрастов и наций? Сразу приходят в голову четыре имени: Экзюпери, Б. Пастернак, А. Эйнштейн и Жерар Филип. Интересуются многими, а полюбили *этих*. При всех различиях они психологически родственны друг другу: их всех отличают широта, бескорыстие, благожелательность, доверчивость, увлеченность своим делом и святящаяся во всем доброта. Чаплин как художник крупнее Ж. Филипа, а Хемингуэй — Экзюпери, но теми только интересуются, а полюбили *этих*. Почему? Может быть, потому, что любовь всегда ищет восполнения того, чего не хватает в себе, компенсации, дополняющей противоположности. Эти четыре фигуры — я ограничиваюсь четырьмя, может быть, их больше — не совпадают со временем, а контрастируют с ним, противостоят ему и поэтому тянут к себе. Век — «волкодав», а дети этого века тянутся к князю Мышкину.

5 декабря

...Целый день сижу за машинкой. Дописал и привел в порядок старые наброски воспоминаний об А. Д. Попове. Получился, вероятно, лист с небольшим. Доволен собой. После осеннего безделья мотор разогревается.

1967 год

2 января

Переписал набело первую главу книги о детстве Мейерхольда. Конечно, получилось больше, чем намечал, — страниц 16 машинописи (стандартных). Средний размер главы должен быть 12 страниц, то есть пол-листа. Следующую постараюсь сделать покороче.

Меня несколько смущает и то, что в моем рассказе активно присутствует автор, рассуждающий, комментирующий, сопоставляющий, а не последовательное чисто эпическое изложение событий жизни. Но так уж записалось, а по опыту своей эссеистики я знаю — лучше всего я пишу, когда не задумываюсь, как нужно писать...

17 марта

Пишу шестую главу («Чехов»), и так как много материала, то боюсь растечься. Как ни странно, мне легче писать, когда материала меньше. Додумывать интереснее, чем пересказывать.

*16 апреля*

Вчера придумал — не то чтобы сюжет, но гвоздь для сюжета сценария: нечто вроде моей неоконченной пьесы «Молодость театра», но на материале начала советского киноискусства где-то в первой половине двадцатых годов. Это и вкусно, и светло, и ароматно.

*18 июня*

...Хорошо бы форсировать дело с «Иегудиилом Хламидой», а пока это будет решаться, начерно написать на любом уровне вторую и третью картины «Молодости театра». Тогда я могу считать обеспеченным, что пьесу я к осени кончу... И — за «Мейерхольда», будучи спокойным за свои дела.

*18 декабря*

Вчера и сегодня утром переделал и дописал почти до размера двух листов статью о мейерхольдовской работе над Грибоедовым для сборника Зингермана, которая таким образом из статьи об исполнении Гариным роли Чацкого превратилась в статью о всем спектакле «Горе уму».

*30 декабря*

Перечитал первые шесть глав биографии Мейерхольда, написанные прошлой зимой. Понравилось. Вероятно, это нуждается в сокращении, но не потому, что есть длинноты, а потому, что по отношению к целому детство и юность заняли слишком много места. Ничего бы больше не хотел, как продолжать сейчас эту работу, но...

*31 декабря*

Еще один год и в общем, надо прямо смотреть в глаза фактам, довольно бесплодный.

Шесть глав книги, два листа о «Горе уму» и бесконечное количество набросков, черновики (да, еще две картины пьесы) плюс многословные дневники — это все.

...Мог бы если не закончить, то сильно подвинуть книгу, закончить пьесу и написать (как-никак) этот сценарий. За то, что не сделал этого, браню себя.

*1968 год*

*7 января*

Ночью снились репетиции «Горе уму» и безмерно ласковый ко мне Всеволод Эмильевич.

*8 января*

...Целый день работаю \*. В короткие перерывы для отдыха читаю (уже дочитываю) Моруа.

---

\* Над киносценарием «Невероятный Иегудиил Хламида».

Написал за день 9 страниц (до возвращения Пешкова из поездки в Нижний). Это половина или чуть больше половины. Но так как первая половина всегда самая трудная, то можно уже считать, что дело подвигается к финишу. Когда я сброшу с плеч этот груз, я буду счастливым человеком. Но странно: пишу с трудом, каждую новую страницу начинаю с тягостью и неприязнью, а когда она готова, перечитываю иногда не без удовольствия.

### *9 января*

...Дочитал ночью книгу Моруа. Как страшна смерть Бальзака. Моруа снисходителен к Ганской: думаю, что это справедливо. Все серьезно, весомо, достоверно: никакой уступки эффектам, выгодным контрастам, игре светотени. Но сама жизнь здесь удивительный романист.

...В ближайшие два дня все решится со сценарием: то есть буду писать кульминационные эпизоды (а они придуманы вяловато и робко, и что-то надо форсировать). Вся надежда на то, что додумаю и довоображу в самом процессе работы, ибо задумчиво фантазировать, лежа на диване, уже нет времени.

### *10 января*

Начал уставать, но сделано, что ни говори, уже более двух третей всей работы. Концы я всегда пишу быстро. Это не так хорошо, как могло бы быть, но и не так плохо, как тоже «могло быть», учитывая то, что фактически я начал писать 4 января и потом один день пропустил. То есть два с лишним листа художественного сценария я написал за пять дней. Быстрее я, кажется, никогда не работал. Теперь подошел к кульминации, но боюсь, что тут будет пшик: нет эффектных ударов, хотя и слил композиционно в один-два разных в предварительном плане эпизода. Главное — мало юмора, того, который мне представлялся. Все-таки мой Пешков больше «герой», чем чудака, Дон Кихот, хотя я и стараюсь, где только можно, ставить его в глупое положение.

### *11 января*

...Утром, еще в полусне, нашел кое-что для финишной части сценария. Не бог весть что, но как-то все начинает склеиваться. Но зато стал сомневаться в самом финале, придуманном уже давно, то есть летом. Он и мне и всем нравился, а сейчас кажется натянутым и не слишком импрессионистическим. Ладно, не стану мудрить. Напишу как-никак. Это дела не решает и переделать недолго.

...Начало пятого. Стучал, не отрываясь, и настучал почти семь страниц. Вплотную подошел к финалу. Еще три-четыре страницы, и сценарий закончен. Придумал «монолог Пешкова» на тексте одного замечательного письма Горького к Е. П. Пешковой от мая 1896 года. Это может выйти прекрасно, если... если хоро-

по сделать режиссерски и хорошо сыграть. Но, главное, это дает мне возможность текстом самого Горького защититься от упреков в противоречивости его, такого, как он у меня написан.

...Даже не верится, что кончаю сценарий.

### *19 января*

...Перечитал сценарий. В нем все верно и нет волшебства искусства. Он написан тактично, со вкусом, но нет главного, и поэтому он плох, хотя принимаются и ставятся десятки куда более худших сценариев.

### *1 марта*

...Купил только что вышедшие мемуары М. О. Кнебель... В книге Кнебель многое отлично. Бросил все и лежу на кровати и читаю. Собственно, это всегда в жизни у меня самые счастливые минуты — когда читаю хорошую книгу в первый раз. Что с этим может сравниться? Ничто!

### *4 марта*

...Я легко бросил курить, могу ограничить себя в еде, почти не пью, но бросить читать — не могу. Совсем не хожу в театры, трижды в год посещаю кино (хотя и живу на заработок в кино), бросил футбол, но чтение, книги по-прежнему властны надо мной. Тут уж ничего не поделаешь.

### *8 марта*

...Замысел: написать комедию большого стиля о Санчо Пансе. Дон Кихот в ней — второплановый персонаж.

### *5 мая*

Я так много знаю о том, о чем пишу («Мейерхольд»), что мне надо не излагать факты, а свободно размышлять о них, попутно давая информацию. Это дает большую свободу в рассказе. И не надо забывать, что нельзя ни на шаг уходить от весьма странно-го и необычного молодого человека, который не в каждую секунду своей жизни — будущий великий человек.

### *30 июня*

Ряд сомнений в связи с книгой. Оправдана ли интонация от «я», живого свидетеля-современника? Не нужно ли писать более активно, «со стороны»? К ночи кончил переписывать главу о Чехове. Еще переписать следующую — самую большую — главу, и этот «тур» работы закончен. Будет семь с чем-то листов набело. Мало, но все же что-то.

### *6 июля*

...Какую захватывающую по интересу историю Художественного театра можно бы написать, если пользоваться всеми документами и ни на кого не оглядываться.

*6 августа*

Первые семь глав книги — 206 страниц, то есть восемь с половиной листов. Слишком много. Это ведь всего одна четверть. Боюсь, что написано это неровно и даже плоховато.

*7 августа*

...Почти целый день разбирал свой «мейерхольдовский» архив. Конечно, я графоман. Столько написано всего! Надо бы все это привести в полный порядок.

...Написал еще только четверть (или треть) книги, а уже подумываю расширить ее. Я легко бы мог довести ее до 40—50 листов. Если сумею сделать первый вариант и он пойдет для «ЖЗЛ», то потом сделаю для «Науки» или «Искусства» настоящую большую биографию.

*1969 год*

*14 января*

Достал «Молодость театра», перечитал. Написано две с половиной картины из пяти, а количественно больше половины с самой трудной частью — экспозицией. Хотя мне и не везет в театре в последнее время, надо бы закончить и снова попытаться счастья.

*19 января*

...Даже если пьеса и не пойдет (хотя почему бы?), все равно хорошо, что она будет написана. Количество начатых и незаконченных моих работ слишком велико, и они мне мешают жить. Замыслу этой пьесы более двадцати лет.

Она трудна тем, что в ней множество человеческих линий, которые сочетаются в сложном контрапункте общего сюжета. Наверно, где-то она из-за этого будет мозаичной. Но таковы принятые мною правила игры.

...Работаю над пьесой. Целый день сижу над третьей картиной пьесы. Долго не мог найти переход от вступительной сцены к сцене спора-собраний, но помучал себя, побродил вокруг и около и нашел. Чтобы не делать долгого и антисценичного праздничного банкета, придумал, что все опаздывают со спектакля, приезжают за три минуты, когда некогда рассаживаться, и из этой находки логически родилась другая — они даже не успели разгримироваться и переодеться и являются прямо в гримах и в театральных костюмах, что придает всей сцене особый аромат. Это красивая находка, если ее хорошо использовать. Но это еще не все.

...Весь вечер работаю. Пока не задаю себе вопроса, а что я стану делать с пьесой, если она будет закончена? Самое разумное — отдать ее Марье Осиповне Кнебель с тем, чтобы она ее поставила, где ей хочется. Ну, ладно, это вопрос второй — надо закончить.

Написал за день пять страниц неплохо, но потом стал мазать, видно от усталости. Но до конца осталось уже совсем немного (то есть до конца картины, а это будет две трети пьесы).



21 января

...Думал о пьесе. В оставшихся сценах есть трудности очень большие, идущие от повествовательности самого замысла. По существу, каждая картина — самостоятельная новелла. Впрочем, так построено большинство моих пьес, если не все они. В четвертой картине нужно найти какое-то резкое обострение, иначе она будет блекла и уныла.

Насколько приятнее и легче писать пьесу с небольшим количеством действующих лиц. Как легко я писал «Ночное небо». Но почему-то подобного рода сюжеты мне не приходят в голову. Все мои сюжеты сложны и трудоемки. А хотелось бы взять почти элементарный сюжет и раздраконить его в диалоге и прямом действии.

16 февраля

...Вчера был вечер разочарования пьесой: перечитал два акта и не понравилось. Показалось, что слишком много быта и всяческих подробностей и за этим как-то потерялось главное — то, чего ради я все это написал, то есть тема *искусства* и тема *самопожертвования* ради искусства. Все как-то пестро, мозаично, мелко-вато. Но, может быть, это и ошибка присмотревшегося зрения. Надо отойти от полотна и взглянуть издали на все в целом. Хорошо бы снова положить в стол, а потом еще раз вернуться, но нельзя: потеряю инерцию и брошу совсем.

20 февраля

...С неприязнью думаю о пьесе. Кусочки, кусочки. Не к чему приковаться вниманию зрителей.

Чтобы спасти пьесу от бескрылого бытовизма, надо выдумать что-то новое, смелое, вроде как я выдумал Кутузова в уже готовом сюжете «Давным-давно». Это все подняло сразу. Тут это может быть какая-то сцена Евгения Николаевича и только в четвертой картине. Нужен его горячий монолог. Он все может исправить. Это должен быть монолог *вождя*. Программа. Речь об *искусстве*. И не риторика, а *трагический* монолог. О своей обреченности. О том, что для искусства не нужно сытости и благополучия. И т. п.

20 июля

...Пол-года потерял для работы по собственной вине, если можно считать виной неясность перспективы, трудности с реализацией. И все равно надо работать, как надо бриться: иначе опустишься. А там, глядишь, что-то подвернется. Надо работать даже без надежды на успех. Надо... Интеллектуально я в форме, но точек приложения не вижу. И все равно — надо работать, писать новый сценарий, кончать пьесу, кончать начатые эссе (Мандельштам, Светлов и другие)... Работать ежедневно с 8 утра до вечера, что бы ни было, какое бы ни было настроение. Может быть, времени у меня не так много. Надо работать.

*11 ноября*

Не пошел в Дом кино на «премьеру» своего фильма. Конечно, я выродок. Никто из моих приятелей так бы не поступил.

*1970 год*

*20 января*

Все больше мне нравится мысль для пьесы: сделать в четвертой картине в помещении студии киношку, вроде как было в аукционном зале «Праги» или кинотеатр «Колосс» в Большом зале Консерватории. Это было типичное явление эпохи нэпа и додержалось до начала тридцатых годов. А в пьесе это даст свежий колорит картине, а то она как-то сливается с предыдущей.

*5 февраля*

Думаю о пьесе. Сейчас ее главный недостаток, кроме мозаичности, — отсутствие толики демагогии. Я пишу все, как было, а надо — как хочется, чтобы это было...

*13 февраля*

...Еще идея: сценарий о футбольной семье, о династии, традиционная дружба пролетарской семьи и разные характеры: столкновения, измены и пр. Сделать это на фоне старой Москвы двадцатых годов. Назвать «Братья Старцевы» или что-то вроде. Один из братьев уходит в другое общество. Чья-то «звездная болезнь», семейный суд. Начать с темы дружбы. Какое-то семейное событие, и все собираются, несмотря на свои дела, заботы, но один опаздывает. Это первая расщелина. Тема семьи больше, чем тема спорта. Семья и характеры. Все братья разные. Сестра выходит замуж за игрока соперничающей команды (Старостины и Дубинин).

Как-то промелькнула мысль: «Давным-давно» — это первый «мюзикл». Пьесу называли «героической комедией», «историческим водевилем» и т. п. Слово «мюзикл» еще не существовало, и сам жанр этот не был известен. Но это именно то, что теперь называют «мюзиклом» на Западе и что медленно и туго идет к нам.

*15 марта*

Ночью мой самый лучший сон: где-то покупаю новые журналы и книги. За окном зима: все белое.

*14 мая*

Прочел сборник о Шебалине. Жаль, не знал, что он делается, а то тоже написал бы. Я его хорошо знал и очень любил. И, кажется, понимал. Было время, когда я встречался с ним часто и он бывал со мной открыт. Помню, как однажды Тихон Хренников горько сказал о том, что тот (Шебалин) по серьезной причине «не состоялся». Многое для меня было новым, я, конечно, слышал про его болезнь, но не знал, что это было так трагично...

Середина тридцатых годов, Студия Хмелева и дом Вильямсов. Мы жили по соседству и всегда вместе возвращались. Потом — ГосТИМ, Мейерхольд, затем в Свердловске во время эвакуации. Его рабочие планы. Он тоже хотел писать музыкальную комедию по «Давным-давно».

*1 октября*

Подумав, нахожу, что моя пьеса не годится для юбилея. Она разочарует тех, кто будет ждать от нее рассказа о Вахтангове. В любом другом театре она сможет прозвучать *скромно*, а в Театре Вахтангова — нет.

Не нужно совершать этой ошибки.

*15 октября*

Взял себя в руки, заставил себя перебелить уже набросанную пятую картину пьесы и, пожалуй, могу сегодняшний день считать днем окончания «Молодости театра». Очень долго я ее писал, а замысел возник еще в 1946 году. Мне она здорово надоела, и верно судить о ней я еще не могу.

*24 октября*

Еще одно письмо от Театра Вахтангова, напоминающее о просьбе познакомиться с пьесой «Молодость театра». Уж и не знаю, как быть. Пресловутый «внутренний голос» говорит, что не нужно этого делать.

...Снова приступ тоски.

Нет у меня дела в жизни — вот главное.

*1971 год*

*9 марта*

...Идея: попробовать напечатать отдельно «Молодость Мейерхольда», в которой десять с половиной листов. Полночи ее перечитываю. Материал мне слишком знаком, чтобы оценить это свободно: вижу все связки и крепления.

*11 марта*

Полночи и все утро правил «Годы учения Всеволода Мейерхольда» (такое новое название я придумал бывшей первой части книги). В ней примерно десять с половиной листов.

Подумываю попытаться что-нибудь с ней сделать.

*1972 год*

*9 января*

Иногда думаю, не переделать ли «Байрона», то есть сократить и облегчить? Можно было бы пожертвовать первой картиной, перенеся часть экспозиционных диалогов в следующие картины. А то уж больно громоздкая пьеса: теперь таких и не пишут.

### *5 февраля*

Вчера смотрел неожиданно «Этот безумный, безумный, безумный мир», который я раньше как-то прозевал. По-моему — отлично, увлекательно и умно.

### *13 февраля*

Под вечер включил радио («Маяк»), и сразу объявили: «Фантазия на музыку из «Давным-давно». Пели И. Архипова и какой-то баритон, хорошо играл оркестр.

Слушал с удовольствием и подумал — по какому-то боковому ходу ассоциаций — о том, что моя сила в лирической хвале жизни и не нужно мне писать проблемных пьес. И «Молодость театра» ведь — то же.

### *23 февраля*

Лева\* заказывал недавно воспоминания о К. Г. [Паустовском] Борщаговскому. Тот спросил: а кто еще написал? Лева (по его словам) ответил, что лучше всех Гладков. Борщаговский сказал, что это его не удивляет. Лева высказал сожаление, что мало кто знает мемуарные работы А. К. Г-ва. Борщаговский ответил, что все, кто надо, знают, а остальные знают А. К. Г. по «Давным-давно», которая — «пьеса, написанная навсегда»... Записываю это, чтобы подбодрить себя, ибо сейчас я в плохой форме и в длительном унынии. Все валится из рук, мысли разбегаются.

### *7 марта*

На днях (5-го) встретил Мунблита, который мне сказал, что его двенадцатилетний сын смотрел по ТВ «Гусарскую балладу» и потом не поверил отцу, что тот со мной знаком более тридцати лет и что мы жили вместе в Чистополе во время войны. Он был уверен, что я жил в начале XIX века, учился с Пушкиным в Лицее и ездил с ним на Кавказ. Это все косвенные комплименты, но они меня мало радуют. Мне понятен рассказ В. Катаева, как Маяковский рассердился на того, когда он попросил его прочитать «Облако в штанах», и, удивившись его бестактности, сказал, что для поэта существует только его самое последнее произведение (тогда «Хорошо»).

И меня теперь больше бы обрадовал самый заурядный комплимент «Молодости театра».

### *11 марта*

Сегодня был первый прогон... Начинаю видеть целое. Спектакль, как и пьеса, — пестрый, яркий, полный красок. Пожалуй, «вахтанговский» больше, чем другие последние работы.

Неужели — удача? Даже не верится...

Премьера ровно через две недели.

---

\* Л. А. Левицкий.

В полумесячной афише театра против двух дней 25 и 29 стоит: «Спектакль будет объявлен особо». Это мой спектакль.

Вечером я лежу весь разбитый: ужасно устал. Даже радио не слушаю. Листаю и не читаю книги и журналы. И очень рад, что я *один* и никто ко мне не пристаёт, хотя, когда я вернулся, мне хотелось, чтобы меня *ждали*.

### 12 марта

Вспоминаю: какая же по счету это моя премьера в театре? «Давным-давно», «Бессмертный». «Новогодняя ночь», «До новых встреч!», «Первая симфония», «Ночное небо», «Украденная жизнь» — семь премьер. Значит — восьмая.

Из них я хотел бы издать шесть пьес (кроме «Бессмертного», написанного в соавторстве, и «Украденной жизни», являющейся свободной переработкой японской пьесы). И к ним добавить «Путь в Миссолунги», которая не ставилась. А из киносценариев: «Зеленую карету» и «Невероятного Иегудиила Хламиду». Была еще у меня инсценировка «Наташа Ростова», не раз принятая театрами, но почему-то не поставленная, и четыре одноактные пьески.

Вот и весь мой драматургический багаж. Есть еще рукописи двух незаконченных пьес: «Лето на полустанке» и «Завтра утром».

### 15 марта

Сегодня ночью, когда не спалось, думал о своем спектакле. Все пока идет неправдоподобно хорошо. «Так в жизни не бывает». Что-то должно случиться.

### 19 марта

...Писать пьесы? Какие? О чем? Обычно мои замыслы созревают десятилетиями.

Оказывается, премьера будет не 25-го, а 6-го апреля, а 25-го и 29-го будут закрытые спектакли для заводов «Динамо» и еще какого-то.

На будущей неделе будут три генеральных репетиции, и после 1-го, может быть, просмотр для ВТО.

...Гладил черный (штопанный) костюм. «Таки я не франт», как говорится в анекдоте, который любил Константин Георгиевич.

### 9 апреля

Вчера после спектакля в ресторане ВТО состоялся банкет. Помоему, он прошел хорошо. Актер Коваль заявил в своей речи, что он присутствовал на семи банкетах, и этот — самый лучший, то есть искренний и сердечный. Стол был хорош. Е. Р. Симонов с прочувствованной речью вручил мне особую вахтанговскую медаль в футляре, которая дается только прослужившим пятьдесят лет в театре, как он сказал, — «по решению руководства театром». Он вообще был неподражаем, читал свои стихи (и мне

«посвященные»), произносил тосты, играл в четыре руки с Солиным на фортепиано танец с саблями и пел цыганскую величальную в честь новых актеров Карельских и Иванова. Я говорил коротко. Раньше ушел только Граве, все остальные были до половины второго. Впрочем, когда я ушел, то часть молодежи еще оставалась. Ко мне специально подходили с теплыми словами Русланова, Коваль, Рысс и другие. Я сидел с Ларой, женой Симонова. Он ничего не пьет. В общем, все было отлично. Солин тоже говорил обо мне тост и упомянул мою статью о Платонове и работы о Мейерхольде.

### 10 апреля

Кажется, я не писал, что на премьере был сын Вахтангова — С. Е. Вахтангов (отец нашего художника). Он был растроган и благодарил меня.

### 16 апреля

Вчера на очередном спектакле «Молодости театра» мне актеры-участники подарили афишу, подписанную всеми.

Симонов написал стихи, которые читал на банкете:

«Дорогому Александру Константиновичу —

Все, что Вы делали на сцене,  
Для нас совсем не все равно.  
И мы Вас любим, мы Вас ценим  
Давным-давно, давным-давно.  
И, что бы ни сказала пресса,  
Мы с Вами будем заодно,  
И Вашу новую пиесу  
Мы ждем от Вас... давным-давно.  
И посоветуем к тому же,  
Уж так у нас заведено,—  
Чтобы писали Вы не хуже,  
А лучше, чем давным-давно...

С любовью и благодарностью  
Ваш Евгений Симонов».

Некоторые из участников тоже «высказывались» на афише...

### 19 апреля

Удивительно, как мало дает удовлетворения ощущение *успеха*. Успех сам по себе малоценен, важно то, ради чего его добивался. А вот как раз с этим у меня теперь плохо — я живу по инерции, или, вернее, по привычке.

### 24 апреля

Сегодня с утра в поликлинике. Заказываю очки. Там Шкловский, Бек, Гус, Константиновский, Шпаликов, Вершинин и другие. Бек мне говорит: «Зачем вам пьесы? Пишите мемуары. Вы рождены, чтобы написать «Былое и думы»!..» Я отвечаю, что за

пьесы все-таки платят, а за «Былое и думы» в лучшем случае получают наследники.

*25 апреля*

Бек мне еще сказал вчера, что в «мемуарах» нужно писать не только «людей», но и «события»: «Пишите о событиях!»

*7 августа*

Ночью в Москве думал о Байроне (то есть о пьесе) и почти решил сократить первую картину. Но, может быть, придется оставить из нее туристов. Эта сценка хорошо дает экспозицию. Сократится страниц на 8—10.

*16 августа*

Работаю над «Байроном». Не изменить ли название, а то это («Путь в Миссолунги») непонятно многим. Можно назвать «Последний год Байрона». Не очень звучно, но верно и ясно.

*21 августа*

Правлю текст «Байрона». И очень мало нахожу того, что нужно вычеркивать. Как-то все прочно написано. Это может нравиться или нет, но это сделанная вещь.

*22 августа*

Придумал новое название для «Байрона»: «Последнее приключение Байрона». Немного длинновато, но лучше прежнего.

*21 сентября*

Придумал начало пьесы: двое мужчин и женщина. Поединок, кончающийся неожиданно: оба ради дружбы отказываются от нее. Это для давно мерещащегося мне «Романа дружбы», для которого «Ночное небо» — только эскиз. Но что дальше — не знаю.

*25 сентября*

Сегодня в «Правде» извещение и некролог о Борисе Ливанове. Последние годы его были печальны: он был против прихода Ефремова в МХАТ... Он совсем перестал, говорят, ходить в театр и даже зарплату просил переводить себе на сберкнижку. Он был хорошим карикатуристом, и, наверно, у него остался любопытный архив рисунков. Я помню его как актера с середины двадцатых годов. Тогда он был обаятелен и очарователен. Замечательно играл Кассио в плохом спектакле «Отелло». Потом пришли слава и почести, но ничего особенного уже не было.

*28 сентября*

Грустная новость. Скоропостижно умер (на следующий день после смерти Ливанова) Иосиф Моисеевич Раевский. Еще в июне он был на «Молодости театра» и хвалил. Он был, пожалуй, самым интеллигентным режиссером МХАТ. А я помню его еще

с двадцатых годов как актера, а познакомился с ним в Сталине. Раде летом 1930 года. У нас сохранялись хорошие, хотя и далековатые, отношения... Говорят, что тяжело больны Еланская и Белокуров.

*29 сентября*

Вчера я записал, что тяжело больна Еланская, а сегодня сообщение, что она умерла. За одну неделю умерли три «первача» из Художественного театра. Она была хорошая актриса, хотя я помню, как Всеволод Эмильевич однажды сказал (не то после «Грозы», не то после «Любови Яровой»): «Какая скучная актриса Еланская!..» Считается, что она прекрасно играла героиню «Воскресения», но я не был увлечен: у нее нет красок простоты. По-моему, лучше всего она играла Элину (жену Карено) в «У врат царства» — я помню ее отчетливо.

*23 ноября*

Читаю разное по Блоку. Не написать ли этюд «Блок и Мейерхольд»? Высказанное до сих пор на эту тему односторонне и не объективно. Так, например, «Записные книжки», опубликованные в девятом, дополнительном томе собрания сочинений, почти не использованы, а интереснейшее как раз там.

*1973 год*

*8 января*

Идея о сюжете: женитьба без любви молодого ученого на влюбленной в него дочери его шефа, знаменитого академика. Жениться его уговаривает сам отец, открывая ему, что она больна неизлечимо и ей осталось три года жизни. Отец хочет, чтобы ей досталось хоть немного счастья. Герой решается и женится, но неожиданно умирает крепкий как дуб сам академик. Или он умирает до женитьбы, но герой не решается обмануть его, хотя карьерно это уже бессмысленно. И он женится. И в нем что-то переворачивается. Он бросает свою тему и начинает работать в области, связанной с болезнью жены, чтобы спасти ее. И он спасает, или кончат надежды, что, может быть, спасет. Духовная трансформация. Дело не в науке, а в любви и в том, как он делается человеком. Сюжет романтичен и драматичен. Еще образ: некто, влюбленный в жену героя и ничего не знающий, и любовница героя, которую он оставляет.

*1 декабря*

...А когда ночью не спалось, читал воспоминания народовольца Чарушина (не очень интересные) и придумал между строчками книги сюжет... комедии из жизни народовольцев. Это история женитьбы С. Синегуба. В Вологодской губернии мелкий помещик тиранит кончившую гимназию дочку, хочет выдать замуж за какого-то болвана, запрещает учиться дальше. Она пишет отчаянное письмо подруге-курсистке: просит помочь выйти фик-



тивным образом замуж, чтобы уйти от отца. Тогда были приняты фиктивные браки. Ищут охотника. Берется благородный и легкомысленный Синегуб. Он едет в уезд, где живет ее отец, знакомится с ним, тот везет его в имение, он обвораживает отца и женится. Но пока это длилось, он и она влюбились друг в друга, и тут начинаются комедийно-психологические препятствия. Можно сделать сцену провинциальной ярмарки, где Синегуб проигрывается (нарочно) ее отцу. Типы. Счастливый конец. Мило, исторически верно, неожиданно. Но не бестактно ли? Народовольцы, герои, жертвы... Семидесятые годы: пледы, накидки, усы, бороды, трости.

*(Без даты)*

Хочется правды и чтобы от нее ломило зубы, как от родниковой воды.

*1974 год*

*4 января*

...В «Вечерке» извещение о смерти Максима Максимовича Штрауха.

Это был прекрасный, умный актер, редкая индивидуальность. Знаком с ним был с начала тридцатых годов, когда он играл в ГосТИМе. Потом случайные встречи до годов войны. Он главреж Театра Революции. «Питомцы славы». Он играет Кутузова: играет точно, умно, верно, но уже в хвост другим исполнителям. У меня даже нет его фото в этой роли. Всех встреч и разговоров и не вспомнить. Может быть, что и записано. Он был чужак и еще играл чужака. Рассеянность. Медлительность. Своеобразный юмор. Иногда склонность к розыгрышу. Книжник... Часто встречался с ним у букинистов. У него должна быть богатая библиотека.

Сколько уже умерло моих Кутузовых. Орлов, Хохлов, Халатов, Кровинский, Штраух... Это только столичные. Но кого-то и забыл. А кто же играл в БДТ? Не помню.

*4 февраля*

...Смотрел в ЦДЛ новый фильм Шукшина «Калина красная». Фильм талантливый, хороший, но я ждал большего. Я читал раньше напечатанный сценарий, и он мне очень понравился, да и отзывы все о фильме были в превосходной степени. Мне иногда мешал цвет, какая-то ситцевая пестрядь. Нарочны блатные. Мне представлялось все более строгим. Актеры играют хорошо. В большом и разностороннем даровании Шукшина все-таки впереди литературский талант, на втором — актерский и уже на третьем — режиссура. То, что героя не было жалко и не было за него страшно, — это режиссерский просчет. Неверно сделан блатный мир. Нет нарастания и неотвратимости расправы, да и не очень ясно, за что с ним расправились. Ведь законы блатного мира позволяют на определенных условиях «завязать».

*17 февраля*

Почти всю ночь читал книгу Гарина. Конечно, я читал ее и прежде по крайней мере дважды, но это было давно, и в печатном виде все как-то иначе. Хорошая книга. И моя глава мне нравится: это маленькая, но исчерпывающая монография о спектакле, написанная точно, свободно и объективно.

*16 марта*

...Днем в ЦДЛ на просмотре «Цирка» Чаплина и фильма об английском певце Томе Стиле. «Цирк» я уже видел раза два. По-прежнему смешно и при всей наивной грубости как-то посвоему изящно. Думал о том, что наиболее условные произведения сохраняются дольше всего, так как сама их условность — это концентрация повседневного. Записалось не слишком ясно, а думалось как-то точно. Большое получил удовольствие. Фильм о Томе Стиле не обременен ни фабулой, ни мыслью, и тем лучше. Песни хороши, и поводы для их исполнения простейшие — и этого достаточно. Любое усложнение испортило бы дело.

*29 марта*

...Ю. Алянский выпустил книжку об Асенковой. А ведь и мне предлагали это сделать, и я поленился. Жалко.

*9 октября*

...Все жалеют о Шукшине. Были ли у него недруги? Не могло не быть. Но кто они? Киношники? Среди писателей вряд ли. Он был отдельной, особняковой фигурой и как бы считался прописанным по другому ведомству.

Ему не все удавалось. Не получился роман «Любавины». Соmnителен роман о Разине. Но это вроде полуфабриката: полу-сценарий. Но рассказов двадцать-тридцать у него первоклассных. Этого достаточно, чтобы остаться в литературе.

*27 ноября*

...Никак не могу построить сюжет сценария о Гарине-Михайловском. Счастливый, удачливый человек. Всего добивался. Легко жил. Нет противоречий. Нет преодолений. А стало быть, нет и движения. Браню себя. Презираю себя. Зачем взялся? Отказаться? Но мне очень нужна эта работа. И самолюбие еще не окончательно умерло.

*31 декабря*

...Когда-то я в этот день подводил итоги уходящего года. Что сделано? Очень мало, почти ничего. Да и то все неокончено.

*1975 год*

*5 января*

...Александр Петрович [Мацкин] написал уже 500 страниц книги об Орленеве. Молодец! Это очень интересно.

**23 сентября**

...Стало хотеться как-то привести в порядок и соединить вместе все напечатанное о Мейерхольде. Может получится довольно большой мемуарный этюд. Но в его частях, печатавшихся вразброд, есть повторения, и их нужно изъять. Это довольно кропотливая работа. И еще надо уничтожить адвокатский пафос, уже лишний. Защищать М[ейерхоль]да уже не нужно, нужно объяснять.

**21 октября**

...Еще купил мемуары Шатровой... Шатрова была любимой актрисой мамы. Читал ночью. Книга Шатровой прелестна.

**1976 год**

**6 марта**

...Все последние дни — острая тоска. Перебираю сюжеты придуманных пьес, и все немоло, ни на чем не могу остановиться. А между тем что-то делать нужно. Не вечно же «Давным-давно» будет меня кормить. Многие проблемы выглядели бы иначе, если бы был некий избыток денег. Но дело не только в этом... Ощущение — что-то случилось или нависло.

**9 марта**

...Написал первую страницу текста пьесы. Боже, благослови! Довольно бойко, но так можно писать верстами.

**21 марта**

Не выхожу из дома и (второй день) набрасываю отрывочками рецензию на книгу Коонен. Не бог весть какой трудности задача, но так распустил себя, что и это мне нелегко. У меня ощущение, что все получается банально, но вспоминаю, что мне казалось так и при писании об Эренбурге, а потом все меня хвалили. Завтра буду соединять и переписывать.

...Запустил все дела донельзя. Эта весна — весна перелома. Или выправлюсь, или погибну.

...Скучно и тоскливо, но все же легче в одиночестве, чем с людьми.

Все эти дни в голове пьеса о разводе. Сюжет ожил с того момента, когда выдумал вторую пару. Но вообще-то все бедновато, и вряд ли кому-нибудь это нужно.

Но надо написать ради дисциплины.

**2 апреля**

...Из Чехословакии конверт с программкой спектакля «Давным-давно» и пачкой фото. Афиши нет.

Когда ехал на такси из Лавки, увидел афишу «Молодость театра» 9 апреля. Сотый спектакль. Не пойти ли?

5 апреля

...Еду в Театр Вахтангова. Беру у администраторши два экземпляра афиши о «100» — «Молодости театра» и прошу записать меня на пропуск на 9-е.

9 апреля

(Текст телеграммы)

«Москва Арбат 26 Театр Вахтангова Евгению Рубеновичу Си-  
монову Поздравляю обнимаю благодарю участников сотого пред-  
ставления Молодости театра и вас дорогой Евгений Рубенович  
заболел не могу быть еще раз спасибо Ваш Александр Гладков».

Вспоминаю театральный «разъезд» после одной недавней пре-  
мьеры. Завлит театра допрашивал о впечатлениях умного и опытно-  
го театрального критика. Тот уклонялся от прямой оценки и  
наконец сказал: «Мне все время не хватало одного...» «Ну,  
ну?» — оживился завлит. — «Мне не хватало мебели из гнутых  
металлических трубок». — «Да, может быть, — сказал несколько  
озадаченный завлит. — В самом деле...» Он был рад, что критик  
ограничился таким второстепенным замечанием, не поняв, что в  
нем заключалась оценка спектакля, представлявшего набор оформи-  
тельских и режиссерских клише. На авансцену выходили мо-  
лодые люди с гитарами, прожектора вырывали из тьмы отдель-  
ные группировки, музыка звучала непрерывно, как будто вы  
пришли в магазин «Мелодия», и не хватало одного клише ходо-  
вого — современной мебели из гнутых трубок. Все остальные при-  
знаки «модного» стиля были на месте.

Почему «мода» — всегда признак того, что В. Э. Мейерхольд  
называл в последние годы *лжеискусством*? Во-первых, потому,  
что настоящее искусство всегда *ново*, то есть идет впереди *моды*,  
которой всегда присущи распространенность и массовый тираж.  
Человек, появившийся в широкополой соломенной шляпе один  
в большой толпе, — не модник, но когда в этой толпе появятся  
пятьдесят его подражателей, это можно назвать модой. Мода —  
это всегда множественность копий, будь то покррой платья, ме-  
бель или прическа. А настоящее искусство всегда единично, не-  
повторимо и тем самым оригинально.

Один известный драматург признался мне как-то, что он не  
представляет себе сейчас пьесу, разделенную не на два, а на  
несколько актов. Зная его много лет, я понимал, что для него  
пьеса в трех актах — просто «дурной тон». Кем же продиктован  
и как возник этот странный закон — обязательно два акта? Мо-  
жет быть, стремлением в «век скоростей», в «век лаконизма»  
сделать спектакль короче, то есть как бы усвоаемей, ибо зрите-  
лю-де теперь очень некогда. Однако и теперь пишутся длинные  
и даже многотомные романы, а фильмы даже имеют отчетливую  
тенденцию делаться все длиннее: когда-то серийные фильмы су-

ществовали только в приключенческих жанрах, теперь это свойственно всем жанрам и — если это не новая мода, то вызвано одним: желанием сказать больше. Почему же тот самый зритель, который с наслаждением будет смотреть фильм в двух сериях с крохотным перерывом или совсем без него, не может вытерпеть в театре, допустим, три акта? Тут отсутствует самая простая логика. Как будто скучный, вялый спектакль, аморфная, бессодержательная пьеса выиграют от того, что будут короче? Я знаю сравнительно длинные спектакли, когда зрители, несмотря на поздний час, не торопятся покинуть зал, а долго вызывают актеров, и знаю спектакли, где зрители исчезают мгновенно, едва спектакль кончается, хотя он был короче более чем на час первого спектакля. Мне кажется унижительным писать и играть для тех, кому так некогда, что он любую пьесу хочет вогнать в условное прокрустово ложе двух актов. Разве мы не помним футбольных матчей, которые зрители покидают задолго до последнего свистка судьи? Но бывают и другие матчи с дополнительным временем, когда со стадиона не уйдет ни один человек, хотя «актов» уже не два, а «три» или даже «четыре» (обычно дополнительно даются два тайма по пятнадцать минут с перерывом). И такие матчи — всегда интересные матчи, с насыщенной «драматургией». Мне представляется, что и тут прав В. Э. Мейерхольд, говоривший, что членение пьесы и спектакля на акты должно диктоваться не принятыми правилами, а внутренними законами композиции пьесы и спектакля, то есть быть связанным с сюжетным нарастанием, расположением кульминаций и пр. А модная униформа тут бессмысленна и часто сковывает действие так же, как и догматическое следование пресловутым «единствам».

А вот еще одно, как любил говорить Бабель, «замечание из жизни». Драматург написал пьесу, которая кончалась смертью героя. Вероятно, в пьесе были и достоинства и недостатки, но первый же режиссер, который захотел ее поставить, предложил автору переделать пьесу так, чтобы она начиналась со смерти героя, а все предыдущие сцены возникали как его воспоминания о своей жизни, согласно распространенному, но мало достоверному выражению «перед ним промелькнула вся его жизнь». Нетрудно вспомнить образцы подобной сюжетной схемы — и «Снега Килиманджаро», и роман М. Фриша, и сценарий «Гражданин Кейн», и т. д. Любопытно, что в России этот сюжетный прием, в котором — самом по себе — нет ничего дурного, встречался гораздо раньше, чем был популяризован западной литературой (я имею в виду «Смерть Ивана Ильича»). Режиссер сказал драматургу, что последовательный рассказ о жизни сейчас покажется «пресным», что это «старомодно», что без «временных смещений» теперь никто не пишет, но, насколько мне известно, уговорить драматурга ему все же не удалось. Может быть, у пьесы были и другие недостатки, но мотив отказа режиссера был имен-

но таков: «Теперь так не пишут». Пьеса, кажется, так и не была поставлена...

Сейчас «модно» ставить Шекспира, сокращая его отступления и монологи и предельно обнажая фабульную схему его пьес, якобы во имя выявления «действия». То есть делается как бы то, что пьесы Шекспира возвращаются к своему источнику, к «бродячему сюжету» или старой заимствованной фабуле. Между тем сила Шекспира вовсе не в «действии», а в его мотивировках, как раз в том, что считается «лишним». Историк В. Ключевский, читая Шекспира, записал в дневнике: «Иное лишнее мне нужнее многого необходимого». Б. Пастернак, великий знаток Шекспира, считал, что самое слабое и неоригинальное у него — его «интриги», то есть внешняя фабула — то самое «действие», которое сейчас стараются выявить. И часто в результате великий драматург предстает как автор довольно банальных мелодрам. Исчезает поэт и философ и остается драматург-ремесленник, которым Шекспир тоже был.

Стало быть, все-таки старая мода может возвращаться? Да, это так, недаром же говорится, что новое — это хорошо забытое старое. Иногда это бывает свежо и плодотворно, как в спектакле «Десять дней...», но представим, что такими приемами решается не историческая тема, а пьеса о современном заводе, и мы получим тот самый «случай из жизни», как локоны маленького лорда Фаунтлероя на слесаре Мытищинского вагоностроительного завода. И как тут не вспомнить Пушкина: истинный вкус состоит не в отвержении какого-то выражения или слова, а в уместном его употреблении.

Итак — вкус! Он ничего не предписывает, но выбирает. Он не подражает, но берет соответственное и нужное. А вкус — это всегда и культура. Это знание не последнего модного фильма или романа, но и «Смерти Ивана Ильича». Это не подражание, а целевой отбор.

Отрицая старомодность как таковую, знаменитый французский режиссер и реформатор парижской сцены Антуан попал в исторически смешное положение... Создатель Свободного театра (отчасти параллельного по своим задачам Московскому Художественному театру) записал 28 декабря 1897 года в своем дневнике: «В то время, как я сегодня вечером по окончании спектакля разгримировывался у себя в уборной, мой товарищ Дюмени внезапно распахнул дверь и с волнением, которое мне предстояло увидеть на лицах всех тех, кто посетил меня вслед за ним, сообщает мне об ошеломляющем успехе пьесы Эдмонда Ростана «Сирано де Бержерак», премьера которой состоялась сегодня вечером и по поводу которой в театральном мире в течение многих дней ходили самые пессимистические слухи. Я сразу же понимаю послед-

ствия той катастрофы, которую означает для нас эта реакция публики...» Далее Антуан пишет, что эта «вспышка романтизма» направлена против «реалистического движения». Он не отрицает достоинств «Сирано», но считает этот успех случайным анахронизмом, как бы возвращающим французский театр к пройденному этапу.

Эта запись чрезвычайно интересна во многих отношениях. Сам А. Антуан — большой художник и реформатор французского театра. Его программа была безусловно прогрессивна. И тем не менее в его оценке «Сирано» сделана историческая ошибка, которая сейчас нам отчетливо видна. Какие пьесы шли в эпоху появления «Сирано» в самом Свободном театре? «Школа вдовцов» Ансэ, «Брак по расчету» Э. Буржуа, «Львиный пир» Ф. де Кюреля, «Десять лет спустя» Л. Мюльфельда и П. Вебера, «Бланшетта и Бубурош» Брие, «Лидуар» Куртелина (беру этот список со страниц дневника А. Антуана). Все эти пьесы, как говорится, канули в вечность, и вряд ли их названия помнят даже историки французского театра. А «Сирано» продолжает триумфально идти семьдесят пятый год, нимало не заботясь о том, что он при своем рождении показался многим компетентным и серьезным людям явлением «реакции». Но реакция — это нечто отжившее, искусственно реставрируемое, анахронистичное, старомодное. Значит, Антуан ошибся?

Да, исторически это так, но ошибка его любопытна, и характерна, и поучительна.

Появилась мода на документальность. Ничего абсолютно нового тут нет. В двадцатых годах в Малом театре шла историческая хроника «1917 год» — пьеса вполне «документальная» по нынешним критериям и отличавшаяся от современных документальных хроник только большей скромностью. Впрочем, большинство так называемых «документальных пьес» — это псевдодокументальные. На сцену выходит щуплый актер в пенсне и черной кожаной тужурке и говорит несколько явно «цитатных» фраз, и по программке мы узнаем, что это Я. М. Свердлов. Актеру играть нечего, а зрителю нечего смотреть. В театрах Революции и МГСПС в свое время шли пьесы о народовольцах, убийстве Дегаева, Азефе и даже пресловутый «Заговор императрицы» вышел с претензией на документальность. В тех пьесах тоже было много цитатных фраз, сценок, заимствованных из мемуаров, историко-фотографические гримы и тому подобное. Но в то время это вовсе не считалось эпохальным новым словом в искусстве, как это провозглашалось у нас недавно. Наоборот, подобные сюжеты казались почти вторым сортом, чем-то бьющим на сенсационность и обывательское любопытство. Критики корили Алексея Толстого за то, что он приложил руку к этим поделкам, а он застенчиво отмалчивался, хотя мог бы сказать по-маяковски: «маленькая, но семья». Допускаю, что при полной добросовестности составителя (язык не поворачивается сказать «автора»)

некоторые из этих пьес могут быть занимательны и полезны, но, увы, куда чаще они прикрывают печатью якобы факта скудость мысли, недостаток воображения, повторение давно всем известных мыслей. И это-то называется «новым словом», об этом пишут исследования и защищают диссертации! Мода — великое дело. Сейчас это поветрие начинает как будто проходить: мода никогда долго не держится. По-моему, жалеть об этом не стоит. Не знаешь, что наиболее неприятно в этом жанре: претензия или скрытая мольба о снисхождении?

Исторические пьесы и романы писались и будут писаться. Лучшие из них будут полны правды, достигнутой размышлениями над документами, анализом и вымыслом. В сущности, так называемые «документальные» пьесы — это те же исторические пьесы, но менее обработанные и мистифицирующие зрителя якобы непосредственностью и неизысканностью. Но разве выбор и оценка — это уже не авторство, хотя бы и прячущееся за ширмами документа?

С каждой новой драматургической работой для меня самого все более ясно очерчивается круг моих пристрастий и возможностей в работе для театра. Меня увлекает *комедия*, причем тот род комедии, который наименее разработан у нас, то есть комедии по преимуществу не сатирической, обличающей, памфлетной или гротесковой, а комедии утверждающей, реалистической и, может быть, романтической (одно не противоречит другому).

Всякий автор, пишущий для театра, знает, что гораздо легче заставить зрителя расхохотаться, чем улыбнуться. Смех может быть механическим, часто это автоматическая, физиологическая разрядка. Улыбка всегда связана с мыслью, с оценкой, с реакцией интеллекта. Последите за зрительным залом во время представления комедии — и если вы разделите реакции на «улыбочные» и «смеховые», то вы увидите, что первые обычно сопровождают более тонкие, художественные моменты, чем вторые. Так вот я мечтаю: написать бы несколько комедий, на которых зритель больше бы улыбался, чем смеялся. Это — не теоретический трактат, и поэтому я условно назову влекущий меня к себе жанр «серьезной комедией». Я бы хотел назвать классические образцы этого рода комедиографии, но не могу найти примеров, достаточно выражающих тот художественный идеал, которому я хотел бы подражать. «Мизантроп», «Горе от ума», пьесы Б. Шоу более литературные, чем сценические произведения оттого, что в них риторика главенствует над ситуацией, блестящее, остроумное слово часто не выражает психологической правды данного характера, а даже искажает его, что зорко заметил Пушкин, назвавший Чацкого дураком. Герои Шоу в большинстве его пьес проносят блестящие парадоксы вне всякой связи с психологической необходимостью. Еще более ярко это заметно в комедиях



О. Уайльда. Русскому театру эта манера всегда останется чуждой, хотя и возможно, что отдельные замечательные пьесы этого плана могут увлекать актеров. Риторическая патетика «Сира-но» тоже чужеродна нам, хотя...

«Сальеризм» и «моцартианское» очень редко встречаются в таком чистом виде, как в драме Пушкина: чаще они смешаны или являются разными стадиями развития художника, в котором берет попеременно верх то одно, то другое или одно постепенно уступает место другому. Так, в Станиславском к концу жизни «моцартианское» уступило место «сальеризму»; у Мейерхольда — наоборот. С. Эйзенштейн явно всю жизнь был «сальеристом», и некоторые его претензии к Мейерхольду (как, например, то, что тот не хотел поделиться с учениками некой «тайной» ремесла режиссуры) объясняются органическим непониманием Сальери Моцарта как художника, не знающего «законов». Только пушкинский Сальери видел в этом некую божественную наивность гения, а Эйзенштейн — лукавство хитреца, берегущего «коммерческую тайну». Меня всегда поражало это место воспоминаний Эйзенштейна... Лев Шестов считает, что Пушкин вынес оправдательный приговор Сальери. Может быть, это верно.

Есть вещи, которые навсегда исчезают из истории, — их никто не записывает, потому что современники думают, что это всем известно. Все знают, что Маяковский великолепно читал свои стихи, но почему-то никто не рассказывает, *как* он читал. Это трудно забыть и кажется общеизвестным, но помнящих это становится все меньше, и близок день, когда не останется вовсе.

Что было главным в чтении Маяковского, кроме силы и красоты голоса и особенного, неповторимого тембра, к которому одинаково не подходят популярные эпитеты «бархатный» или «стальной»? Для «бархатного» он был слишком мужественным, для «стального» — теплым. Он чаровал своей уверенной силой, не знающей усилий и пределов. К нему невозможно было привыкнуть: он удивлял каждый раз заново при первых же звуках, сколько бы раз ни слышал его раньше. Главным была легкость и естественность интонационных переходов и весь тот невероятный по огромности диапазон оттенков — от интонации разговорной, бытовой, комической до патетики несравнимой силы. Я отчетливо помню, как он читал, например, «Разговор с фининспектором о поэзии», — это было одно из самых богатых речевыми красками его исполнений. Интонационные слои сначала менялись большими кусками — от бытового и комедийного в своей подчеркнутой вежливости начала до торжественно-монологического, от гнева до горечи, от шуток до лирического откровения, потом смена их шла чаще и острее — несколько интонационных красок в пределах одной строфы. Переходы брались без разбега, с той полной естественностью, которая повторяла движение мысли, ибо мыслью, как питающей энергией, жило и пульсировало

это удивительное чтение. Не хотелось называть это искусство чтением, как не хочется называть пением искусство Шалапина. Поэты чаще всего читают ритмически остро, но однообразно, иногда почти монотонно (хотя в этом однообразии есть своя выразительность: на ее фоне любой едва заметный интонационный ход кажется событием, как в «Болеро» Равеля). Крайним выражением этой манеры было, видимо, чтение Блока. Я слышал в конце двадцатых годов запись на восковом валике чтения им стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...», — кажется, потом эта уникальная запись погибла, — это был крайний полюс тому, что можно назвать манерой Маяковского. Этой манере подражали, и всегда неудачно: дело было не в «приемах», а в индивидуальности.

Во второй половине января 1933 года на входной двери Дома Герцена появилось написанное от руки объявление, извещавшее о том, что в один из ближайших вечеров состоится доклад о новом спектакле МХАТ «Мертвые души». Внизу объявления более мелко сообщалось, что доклад сделает «писатель Андрей Белый»....

Для моего поколения, то есть для людей, соприкоснувшихся с литературной средой в самом конце двадцатых годов, Андрей Белый был уже фигурой исторической и легендарной. Многие даже не знали, что он еще жив. Его присутствие в литературе почти не ощущалось. Он жил постоянно в Кучине под Москвой, и последние выпущенные им книги «Ритм как диалектика» и «Ветер с Кавказа» мало кто прочел. Я видел его в жизни всего один раз, на премьере «Ревизора» в ГостИме, но тогда я был еще подростком и сохранил о нем самое общее и туманное воспоминание. Больше всего запомнились необычайные глаза. Но с тех пор прошло уже более семи лет, именно тех лет, которые были туго набиты чтением, и в том числе мемуарной литературы о Блоке и символистах, и роль, и значение, и внутренний масштаб Белого мне уже были ясны, хотя сама фигура его почему-то продолжала представляться во многом таинственной.

Объявленный доклад в атмосфере литературной «весны», воцарившейся после ликвидации РАИПа, показался событием чрезвычайным, и в назначенный день и час в подвальную столовую Дома Герцена пришла «вся Москва». В небольшом зале набилось столько народа, что устроители вечера растерялись, но их выручило предложение Мейерхольда, появившегося в разгаре толкотни и давки вместе с З. Н. Райх, изменить дислокацию мест в зале, переведя часть публики на эстраду. Мейерхольд прежде всего позаботился о том, чтобы в центре зала для докладчика было освобождено место, представлявшее из себя почти правильный круг. Именно на круге настаивал Мейерхольд, и вскоре мы поняли почему. Наконец кое-как все разместились, хотя вдоль стен и у дверей стояли многие, кому не хватило стульев. Эта возня с перемещением завершилась тем, что сам Мейерхольд, очутивший-

ся за тесным барьером спин в глубине эстрады, ловко прошел по узкому карнизу зала, балансируя для равновесия стулом, под общий смех и аплодисменты.

Не запомнил, как и откуда появился Белый: помню его уже говорящим. Он оказался именно таким, каким должен был быть. Я уже давно заметил, что, встречаясь впервые с подлинно большим, всегда удивляешься не неожиданности, а редкому в жизни совпадению с ожидаемым: такими в моем опыте оказались Маяковский и Пастернак, таким оказался Париж. У Белого была легкая, совсем не старческая фигура, удивительное лицо с огромным лбом и странными, светящимися глазами. Длинная черная блуза с большим старомодным бантом. Сразу поразили его плавный, грациозный жест и необычайная манера говорить, все время двигаясь и как бы танцуя, то отходя назад, то наступая, ни секунды не оставаясь неподвижным, кроме нечастых, сознательно выбранных и полных подчеркнутого значения пауз. Сначала это показалось почти комичным, потом стало гипнотизировать, а вскоре уже чувствовалось, что *это* можно говорить только *так*. В первые минуты я даже не слушал, а только смотрел на него. Иногда он низко приседал и, выпрямляясь по мере развертывания аргументации, как-то очень убедительно физически вырастал выше своего роста. Он кружился, отступал, наступал, приподнимался, вспархивал, опускался, припадал, наклонялся, иногда чудилось, что он сейчас отделится от пола. Сказав что-то в правой части круга, — вот зачем был нужен этот круг — Мейерхольд создал ему идеально подходящую площадку: округлость движений Белого требовала этого пространственного обрамления, — Белый вдруг отбегал на левую сторону и, словно обрета там новые доказательства, собрав их к груди, нес направо и, раскрыв прижатые руки, выпускал их широким жестом. Впоследствии мне пришлось говорить с Всеволодом Эмильевичем об Андрее Белом, и он бросил четкую формулу: «пластика жеста как ораторский прием». Вскоре незаметно для себя, не сводя с него глаз, я уже не только смотрел, но и слушал, целиком захваченный оригинальной содержательностью доклада. И я понял, что это непрерывное, ритмически и пластически организованное движение не мешает, а, наоборот, помогает слушать, как бы втанцовывая в слушателя мысль. Доклад был блестящим в самом подлинном смысле этого слова. Фантастическая эрудиция во всей сфере гоголевского творчества. Нескончаемая цепь доказательств, примеров, сравнений, цитат. Высказывается и одновременно вырисовывается жестом в воздухе какое-то утверждение и в доказательство с удивительным вкусом приводится пример-цитата. Убедительно. Но сразу идет второй блестящий пример, за ним — третий, четвертый, пятый, шестой, седьмой, им нет конца, и один лучше другого, зал аплодирует уже не только остроте мысли, но и эрудиции, которой невозможно противостоять. Известный и авторитетный критик, слепой приверженец МХАТ, улыбаясь разводит руками, как бы приглашая присутствующих засвидетельствовать свое бессилие

перед этим сокрушительным наступлением. А интонации! Сначала вкрадчиво-любезные и изысканно-вежливые (оратор говорит о Художественном театре), потом патетические, затем вдохновенно-влюбленные, упоенно-восторженные (о Гоголе), затем язвительно-отточенные и в самых резких местах — самые дипломатически-бесстрастные (о спектакле) и снова патетика, восторг и почти декламация (снова о Гоголе): от четкого скандирования переход на полупешот и пауза, которая невелика, но кажется огромной от неожиданной статики вдруг неподвижной на одну-две секунды фигуры, и вдруг почти вскрик и всплеснутые над головой руки. А эти руки! У них нет ни одного ломаного, острого движения, все мягко закруглено, кисти легки и подвижны, длинные пальцы музыканта и локти, вопреки анатомии, образующие не угол, а овал...

Белый доказывал в своем докладе, что в спектакле МХАТ и в помине нет гоголевской стилистики, что поэтическая насыщенность и гиперболизм образов убиты приемами натуралистической режиссуры, что содержание и мысли «поэмы» утрачены... В вышедшей посмертно книге «Мастерство Гоголя» Белый на нескольких сотнях страниц изложил все то, сгустком чего явился доклад. Через год Белый умер, и, видимо, это было одним из последних публичных его выступлений, если не самым последним. Но в тот вечер он не казался дряхлым и даже старым. В конце доклада он не выглядел даже утомленным. После трехчасовой речи стало ясно, что и до приблизительного исчерпания темы еще далеко. Продолжение доклада было перенесено и состоялось через несколько дней, вызвав прилив — слухи разнеслись по городу — еще более многочисленной аудитории. И в первый и во второй день докладчику были устроены овации.

Для меня эти вечера замечательны тем, что я въяве ощутил стиль и «воздух» символистских салонов, как бы перенесясь за четверть века назад на башню Вячеслава Иванова или в зашторенные комнаты Гиппиус и Мережковского в доме Мурузи, о котором я читал в разных мемуарах. И в последний, уже посмертный, том мемуаров самого Белого «Между двух революций» я уже вчитывался иначе, словно видя рассказчика. После этих двух вечеров я не только умозрительно, а и наглядно-чувственно поверил в то, что в образной системе настоящего искусства нет ничего случайного и нейтрального, а все пронизано непрерывным и динамичным смысловым ходом художнической мысли — от графики абзацев до звукописи языка. Несомненно, в этом скрупулезнейшем и, как бы сказали в середине века, «тотальном» разборе Гоголя Белым-исследователем есть чрезмерность в обобщениях и статистике наблюдений, которые иногда скорее подавляют, чем убеждают, но гиперболизм анализа уместен, локален, сродни гоголевскому гению и уже этим оправдан. Раньше «Луг зеленый», «Арабески» и «Символизм» казались мне скущищей и абракадаброй. После этих вечеров я прочитал их в Ленинской библиотеке с жадностью.

Через несколько месяцев, уже летом, я случайно встретил А. Белого на крутой и узкой лестнице в тогдашнем ГИХЛе, в Черкасском переулке. Он был в старинной крылатке и широкополой шляпе и грациозно взбегал вверх без видимых следов одышки и усталости. Разумеется, он не мог меня запомнить, но я непроизвольно с ним поздоровался. Он ответил мне поклоном, но каким поклоном! Какой полукруг описала по диагонали его шляпа! Как склонилась и на секунду замерла, поставив четкую точку, в поклоне его голова! Он приостановился, словно ожидая, что я что-то скажу, но, смутившись, я сбежал вниз. Это было на площадке третьего этажа. Вероятно, он направлялся по какому-нибудь прозаичному делу в бухгалтерию издательства, но он шел туда, будто поднимался на самый доподлинный Парнас.

Мой приятель, маленький художник Хлебовский, по договору с издательством помогал Белому в книге о Гоголе оформлять его прихотливые и сложные чертежи и диаграммы и не раз с ним встречался. Он обещал под каким-нибудь предлогом привести меня к нему. Помнится, мы должны были идти куда-то на Плющиху. Почему-то это не состоялось. Вскоре Андрей Белый умер. Я жил в Абрамцеве, стояли сильные морозы, и я не поехал на похороны, о чем тоже жалею. В этот день О. Э. Мандельштам написал свои гениальные стихи памяти Андрея Белого. А некролог в «Известиях» был подписан Борисом Пастернаком.

Так поэты проводили поэта...

Если согласиться с разделением художников на две группы: те, чье искусство больше и выше личности авторов (Бальзак, Гоголь), и те, чья личность больше созданного ими, — то Белый, может быть, самый яркий представитель второго типа. Все, что им написано легко и импровизационно, интересней и талантливей, чем то, что он писал с максимальным трудом и внутренней ответственностью. Переделывая ранее написанное, он чаще всего это портил, отяжелял, убирал непосредственность самоизлияния. Вторые редакции его стихов, как правило, слабее первых. Он полнее и крупнее выражался в естественных и как бы «черновых» выявлении своей художественной натуры, удивительной по глубине и оригинальности. Свободная и раскованная гениальность замыслов — и связанное, натруженное исполнение. Как критик и теоретик он, несмотря на все противоречия и явную путаницу, всегда значил для меня очень много. И поэт он тоже настоящий, хотя и не крупный. Но как к художнику-прозаiku я оставался к нему равнодушен. Его словесный хаос всегда преодолевал с трудом, а часто и просто-напросто отступал перед ним. Мне кажется, что Белый являлся одним из ярких примеров драматической раздвоенности: почти гениальный ум и средние изобразительные способности, искаженные к тому же претензиями планетарных замыслов. И, может быть, особенно свободным и по-своему естественным он был как оратор. Вот почему мне кажется, что мне посчастливилось узнать настоящего Андрея Белого.

Мне трудно рассказать о Хмелеве, может быть, оттого, что наши отношения были сложны: взаимное увлечение и дружба перешли в неприязнь, а когда ее сгладило время, наши встречи уже не были так часты и интимны, как когда-то.

Раньше чем я познакомился с Хмелевым, я видел его по многу раз во всех его ролях, сыгранных в двадцатые годы. Он восхищал в Алексее Турбине и Пеклеванове, нравился в Силане, заминался в Ушакове, Мокее, Коростылеве. В его артистическом облике было нечто, отделявшее его от других художественников: резкость, четкость и определенность в манере игры, полная «сделанность» всех ролей в лучшем, а не худшем смысле этого слова. Было в нем и нечто притягивающее, почти таинственное. Он издали казался мастером умным и сознательным. К нему влекло.

В 1934 году я узнал о существовании вокруг него группы молодежи, его частных учеников, создающих свою студию. С некоторыми из них я познакомился. В конце года в Наркомпросе сказали, что Хмелев ищет «завлита». В это время я уже работал в Театре имени Мейерхольда, вернее, сидел на репетициях и приглядывался. И как ни было велико мое увлечение Мейерхольдом, не хотелось упускать и этой возможности; и не то в самом конце 1934 года, не то в начале 1935-го, после рекомендательного звонка П. И. Новицкого Хмелеву, сам позвонил ему. Он уже знал обо мне и немедленно назначил мне свидание у себя дома — в угловой комнате на третьем этаже дома, выходившего в проезд Художественного театра и Б. Дмитровки.

Хорошо помню, что мое пребывание в штате ГостИМа не только не отпугнуло его, но как бы особенно заинтересовало. Н. П. в это время был недоволен ходом дел в МХАТ и немножко «фрондировал», иронически говорил обо многих адептах «системы» и явно искал «контактов» с людьми другого театрального лагеря. Кроме меня из Театра Мейерхольда в студии вскоре оказались молодой актер А. Консовский, актриса Ермолаева, пианист-концертмейстер А. Мускатблит. Главным художником студии был тоже тогда еще не очень близкий МХАТ художник — «остовец» П. В. Вильямс, сподвижник Дейнеки и Пименова. Близок к студии был и скромнейший, молчаливейший и милейший В. Я. Шибалин, уже написавший музыку к нескольким спектаклям Мейерхольда.

В общем, Хмелеву явно импонировало то, что к нему тянутся люди «левого» фланга театрального фронта. Помню, что уже в первых беседах он прямо иронизировал над готовившимся в МХАТ «Мольером», посмеивался над режиссурой Судакова, над правоверными истолкователями «системы» и подчеркивал, что ему ближе всего Вахтангов. О Станиславском он тоже говорил больше шутливо, выделяя чудаческие черты его, о Немировиче-Данченко, пожалуй, с большим уважением и даже опаской. Во всяком случае, елейности и священного трепета в рассказах о деятелях и руководителях МХАТ в его рассказах не чувствовалось.

С большим интересом он расспрашивал о репетициях Мейерхольда и вскоре уже почти открыто стал говорить о том, что видит свою роль в нахождении новой «средней» линии между Художественным театром и театрами «левого» фланга. Я его в этом поощрял, подогревал его хвалебными высказываниями о нем В. Э. и однажды почти уговорил его ставить в студии «Сирано де Бержерака» (это было задолго до возобновления этой пьесы на сценах советских театров) с Э. Гариным в главной роли. Я даже как-то привел к нему Гарина, приглашал Гарина и Локшину на закрытые вечера студии, водил Н. П. снова и снова на «Даму с камелиями», на «33 обморока» и другие спектакли, которые Н. П., по его словам, нравились (особенно «Дама»). В этом направлении все и шло до происшедшего в конце 1935 года раскола в студии. К этому времени значительно изменилось и настроение Хмелева по отношению к альма-матер. Он получил большую актерскую работу: «Враги» и «Царя Федора», был поглощен ими — и его фрондерские замашки стали утихать. В связи с расколом охладились отношения со мной, с П. В. Вильямсом и В. Я. Шебалиным, и вскоре он уже начал относиться к нам почти подозрительно, как к «смутьянам»...

Вошла в моду проблема нравственного «выбора», то есть анализ ситуации, в которой человек должен решить, как ему поступить: обычно — выгодно для себя, но сомнительно в нравственном отношении или благородно, принося некие жертвы. Конечно, бывают и такие положения, но чаще в них попадают люди расчетливые и корыстные. Настоящие, хорошие поступки не взвешиваются на весах совести: их совершают хорошие люди, не думая, естественно и произвольно. «Выбор» — это уже расчет.

Есть два способа писать пьесы. Написав первую, после переписать ее, изменив имена персонажей, и так далее. Тогда из многих пьес возникает единственный и цельный мир. Говорят: «театр такого-то». Другой способ: из мира первой пьесы входить в новый и иной мир второй пьесы. Это труднее. И Островский и Чехов писали пьесы первым способом...

Сюжет. Люди чего-то добиваются, за что-то борются, полны этим, проявляют огромную энергию, меняют ради достижения цели свою личную жизнь, идут на жертвы, и вдруг независимо от них происходит, совершается нечто, что делает бессмысленными и ненужными все их действия, и как кто это понимает и сознает. Может быть, еще долго инерция господствует над ними.

Однажды И. И. Соллертинского позвали на прослушивание новой оперы. Безнадежно бездарно. Во время обсуждения, где всякими обиняками все же высказали правду, он молчит. Постепенно дипломатия и вежливость создали картину, что надо еще «поработать» и все будет в порядке. Какой-то приспешник ком-

позитора заявляет, что неудачна только оркестровка, а в клавире все было превосходно. И тут Соллертинский его прерывает: «Это все равно, что сказать: сперматозоид был красавцем, а ребенок вышел урод...»

В Париже в начале тридцатых годов после благотворительного концерта с участием Шаляпина группа участников поехала в один из эмигрантских кабачков. Среди них были Шаляпин, Клара Юнг и другие. В кабачке эстрада и хор балалаечников в шелковых косоворотках. Какой-то белесый тенорок вышел петь «Степь да степь кругом». Поет на фоне бренчания посуды, звона вилок и гула общего разговора. Шаляпин стал тихонько подтягивать, вторя. Кто-то за соседним столиком резко оборачивается к нему: «Не мешайте петь! Безобразие! Не умеют себя вести!..» Ему шепнули что-то, он поперхнулся и сконфуженно замолчал. Но еще больше был сконфужен Шаляпин. Впервые в жизни его просили *перестать петь...*

Драматург Ш. больше всего боялся, что его пьесу прочтут в театре глазами раньше, чем он прочитает актерам вслух. Он славился как чтец и куда больше верил в себя в этом качестве, чем в силу рукописи. Он тщательно заботился, чтобы рукопись пьесы никто не видел до читки. Это называлось «продать» пьесу. Были мастера этого искусства, и Ш. — один из первых. Ни в каком прямом соотношении с литературными достоинствами его сочинений это не находилось. Все объяснялось пресловутой «спецификой» театра. Другой из числа мастеров «продажи» так объяснял мне свою неудачную читку: «Я пришел слишком рано, то есть за десять минут, и ждал, и расколодился. Я заметил, что мне нужно опаздывать, бежать пешком из «Европейской» в Александрино, чтобы меня уже все ждали, и сразу начинать — тогда я читаю горячо и с темпераментом...» Это говорилось без юмора, всерьез.

— Хорошая пьеса, только немного слабовата по линии драматургии, — как сказал один театральный директор.

Когда В. Хенкина после сердечного приступа, который случился с ним в театре на спектакле, «скорая помощь» привезла в больницу и врач спросил его: «На что жалуетесь?» — он открыл один глаз и сказал: «На репертуар!..» Вскоре он умер.

Ш. говорит о П.: «Ему нужен свой театр, чтобы его никто не смел перебивать...»

Наступил момент, когда все конъюнктурщики начали писать пьесы о вреде алкоголизма. Тут не надо было ездить за материалом куда-то на целину.

Бодрая, жизнерадостная лирическая комедия под названием: «*Мусоропровод*»...



Я выбрал жанр своей гусарской комедии с заранее обдуман-  
ным намерением.

Эвфемизм и эмфизема (название для оперетты).

Он верил не столько в свой талант, сколько в бездарность  
других.

Самые мудрые мысли сконцентрированы человечеством в по-  
пулярных песнях и романсах.

Моя способность (и потребность) жить, и чувствовать, и ду-  
мать сразу за несколько человек, которая сделала меня настоя-  
щим драматургом (хотя и не очень удачливым), мало употреб-  
ляемая в дело, превратилась в мой бич, в мою беду, мешающую  
мне работать. Начав что-то писать, я слишком легко ставлю себя  
на точку зрения, с которой все это ерунда и не стоит труда. Вот  
истинная природа моей мнительности. Я привык во время работы  
брать себя за шиворот и заставлять мысленно отойти и посмот-  
реть на делаемое со стороны. Это способствует делу, но когда это  
выходит из рамок, гипертрофируется, то это же и подрубает на  
корню это самое дело. Сколько раз во время писания «Давным-  
давно» мне казалось, что это почти графомания. Тогда я не дал  
себя одолеть этой болезненной мнительности. Но как много раз  
потом я допускал это и губил работы, хорошо и верно начатые.  
Сколько недоконченных работ, написанных наполовину и только  
начатых. Ведь надо бы уже это понять и сдерживать себя, но все  
никак не научусь и по-прежнему обливаю себя холодной водой  
взгляда «со стороны» и в результате, естественно, охлаждаваю.

Разделаться со старыми сюжетами! Уже написана «Смерть  
Байрона», пишется «Асенкова», написать «Наполеона»... Или?  
Или — перестать думать о них, вспоминать их. Голова забита  
старыми замыслами. Они не дают мне меняться, то есть самооб-  
новляться (превращаться — согласно закону энтропии или второ-  
му закону термодинамики). Может, поэтому я так долго и не  
старею, что живу их возрастом, ибо они реальнее меня...

Есть французская пословица: наши недостатки — продолже-  
ние наших достоинств. Вероятно, и наоборот. Главный мой недо-  
статок — нетерпеливость. Сколько хорошо начатых дел я губил  
из-за нее и сколько трудных дел я из-за нее выигрывал. Огром-  
ную пьесу в стихах я написал за три с половиной месяца. Сце-  
нарий «Зеленая карета» — в месяц и десять дней. Сценарий «Не-  
вероятный Иегудиил Хламида» — за три недели. В общем, все,  
что я делал хорошо, я делал быстро. Это закон моей жизни. Заты-  
нув какое-нибудь дело, я его проваливал. Начиная то, что мне  
кажется важным, я всегда тороплюсь. Но не все живут сораз-  
мерно с моим внутренним темпом: отсюда несовпадения, асин-

хронность, разлад со многим близким и попутным. Попадая в чужую мне ритмическую колею, я перестаю быть самим собой. И тогда — провалы... Так что же это — недостаток или достоинство? И то и другое.

Художник (или писатель), завоевавший молодым огромный успех, после всю жизнь мучается завистью сам к себе, старается достичь высоты себя прежнего, становится мастером, арбитром вкуса, придумывает большой опыт, наработывает разные умения, и все равно о нем говорят, как, допустим, об авторе «Девушки с персиками» (если это Серов) или «Девушки, освещенной солнцем», а не дальнейших работ. Его новые вещи хвалят, платят за них бешеные деньги, но все же он только наследник того иного, который, ничего не умея и не зная, шутя создал шедевры. Вот он уже ненавидит себя молодого, ревнует себя к нему, оскорбляется похвалами его. Он создает замечательные работы, но и они не затмевают далекого блеска молодых работ. Ему кажется, что это несправедливость, лень воображения и умов, консерватизм инерции. Другой бы повторил себя, а он себя опровергает. Но и это не помогает. Он противопоставляет свою зрелость своей юности: он отрицает ту, как Толстой, но зоркие и расторопные молодые критики все равно находят единство. В этом драма его жизни. Как он втайне пишет, никому не показывая, свою последнюю работу. Неожиданная смерть. И то, что происходит после... Это может быть сюжетом... Если не напишу (что всего вероятнее) сам, дарю любому.

Можно зажмуриться на чужую беду — это называется трусостью. Можно зажмуриться на беду собственную — это почти мужество...

Мы часто пеняем, что, недостаточно ценя людей (даже значительных) при их жизни, после смерти начинаем их восхвалять. Все это так, но в этом явлении, уж слишком часто повторяющемся, чтобы оно было случайным, есть и другая сторона, кроме обычного равнодушия и нелюбопытства, нечто, что никому не может ставиться в вину. Сама смерть человека дает его жизни последний определяющий штрих, который, как резцом Родена, заканчивает его облик...

Нетрудно найти или выдумать новую тему, а трудно сосредоточиться на избранной теме до той степени проникновения в нее, чтобы увидеть *все* в ней. Только эта способность *сосредоточиваться* — мера истинного таланта...

Пьесу о дружбе Маркса и Энгельса можно было бы начать сценой о том, как где-то (в редакции, в кафе?) встречаются и знакомятся два еще не известных зрителю молодых человека и только в самом конце разговора называют друг другу свои имена:

— Маркс.  
— Энгельс.  
— Будем знакомы!  
— Очень приятно!  
И сразу занавес. Это финал первой картины.

«Стиль — это интенсивность. Синонимов не существует».

(А. Додэ)

Это было странное лето. Сирень цвела дважды — в мае и в октябре, а однажды в июльский полдень вдруг пошел снег. Весной в Художественном театре с триумфом прошла «Анна Каренина». Когда я ехал с премьеры, в Загорянке почти у самой платформы поезд раздавил женщину, и мне это показалось кошмарной пародией на спектакль. А затем последовали события, которые резко изменили мою жизнь...

Лето пришло с первым дождем. Он плясал по асфальту, барабанил по крышам, топтался по песочным дорожкам скверов. Он вернул всем краскам города их первозданную свежесть: металл заблестел, песок порыжел, листья покрылись лаком, а асфальт волшебным образом превратился в зеркало и в нем зареяли вечерние огни. Ливень объединил всех прохожих. Все стали сообщниками: одни побежали, другие спрятались в подъездах. Ливень преобразил город, как воображение сказочника. Он был одновременно маляром, садовником, фонарщиком, дворником, декоратором...

Сюжет. Два врага, совсем разные, в процессе борьбы становятся похожими друг на друга, как старые супруги.

Экспансивная актриса дала пощечину режиссеру, отобравшему у нее роль. Ее вызвали на местком. Она оправдывалась тем, что она пролетарского происхождения. Ее отец-де был пожарным. За пролетарское происхождение и отца-пожарника дело ограничилось выговором и извинением. А потом выяснилось, что отец ее — бывший предводитель дворянства — был почетным попечителем пожарной команды...

В середине августа видел в Загорянке молодых сорок, учившихся летать. Удивительно забавное зрелище! Со своими фрачными хвостиками они мне напомнили юных прожигателей жизни, у которых апломб еще мешается с робостью, как их играли Консовский и Шорин в «Даме с камелиями».

Книгу своих статей С. Э. Радлов когда-то назвал «10 лет в театре». К тому времени он уже был известным и даже маститым режиссером. А что такое теперь десятилетний стаж? Он не только не дает права на подведение творческих итогов, но люди с этим стажем повсеместно считаются еще почти начинающими

и участвуют в смотрах творческой молодежи... Настала эпоха недорослей. Итак, возраст — это понятие не столько физиологическое, сколько историческое (1959 год).

«Талант к расположению событий встречается реже, чем талант к выбору верной речи» (Д. Дидро). Мои приятели зовут меня «сюжетчиком», и в самом деле — писать диалог мне труднее, чем «строить». Значит ли это, что мой род дарования редок?

Совершаемое часто превосходит мечту, но кажется всегда иначе. Мечта не узнается в совершении, потому что совершаемое не является вдруг в целом и готовом виде, а приходит по дням и часам и минутам и мы привыкаем к нему раньше, чем успеваем осознать его новизну.

Формализм (если допустить, что такое явление существует) бывает разный. Художник находит новый, неизвестный до него прием, развитие которого обещает расширение средств выразительности и в психологически понятной щенячьей радости сует этот прием куда нужно и куда не нужно. Стоит ли на такой формализм обрушиваться всем грузом философских, эстетических и прочих возражений? Но есть и другой формализм. Уставший от обманувшей его жизни, изверившийся в добре и зле, циничный до отчаяния, художник начинает верить только в сочетания слов, красок, кадров, утешаясь игрой их комбинаций и почти безразличный к тому, что они выражают. От хорошей жизни к такому формализму не приходят и оголтелым отрицанием его не лечат. Примеры? Живые примеры? Молодой Маяковский и поздний С. Эйзенштейн, взявшийся за апологию Грозного.

Б. подходит очень близко к определению сущности импрессионизма и останавливается, не дойдя до него. Импрессионизм — это дар ощущения настоящего, текущего мгновения, сиюминутного впечатления: способность остановиться на мгновенном и беглом наблюдении, приоритет мимолетного, но зоркого взгляда над всем, отягощенным раздумьем, заботой, посторонним отражением. Импрессионизм — это торжество внешнего, прекрасного и независимо от человеческих забот существующего. Человек редко бывает способен изолироваться от своего вчерашнего, видеть, не раздумывая, просто видеть без предубеждения, без своих счетов с миром. Человек редко живет настоящим: он всегда и всюду волочит с собой и свое прошлое и свои ожидания — то, что мы зовем будущим. А неспособность человека выйти за пределы тревог и раздумий своего существования — неспособность ощущать настоящее — вот это солнечное утро, вот эту ночную грозу, вот этот зеленый от мха камень, вот эту влажную от росы листву. Он или вовсе не видит этого, или видит как-то машинально, сквозь свое вчерашнее существование, и мир не одаривает его своим от всего независимым величием, как бы в отместку за невнимание к себе, за погруженность в себя и свое, за пределы которой

человек не умеет или не хочет выйти. Мир ежесекундно одаривает человека красотой, ритмами, а человек отбрасывает эти дары: они ему кажутся мешающими его внутренней душевной инерции. И вот способность остановиться, забыть все, смотреть, видеть, слушать, чтобы потом вернуться к «своему» уже другим, уже освеженным и очищенным, сопряжение внешнего мира с независимой от него человеческой жизнью, видение ее, как бы протерев запотевшие очки, удивление ею и восторг от этого удивления — это и есть то, что питает стиль импрессионизма. Импрессионизм — это поэзия увиденного. Разумеется, в лабораторно-чистом виде такое состояние редкость, есть, вероятно, люди, ни разу его не испытывавшие, но есть люди и воспитавшие в себе способность ощущать это состояние, вызывать его, задерживаться на нем.

Одно из чудес большого искусства: оно заочно и через пространство воздействует и на тех, кто с ним еще незнаком. Мы влюбились в Чаплина раньше, чем его увидели на экране. Мы знали о нем главное до того, как его фильмы появились у нас в прокате, — и знали верно. Так же пришли к нам и Джойс, и Кафка, и Камю, и многое другое. Правда, мы читали о них в разных статьях, но статьи эти были не данью восхищения, а, скорее, высокомерной проработкой. Нас убедительно предостерегали против того, о чем мы еще не знали, но совершалось чудо, мы влюблялись в неведомых нам художников, отбрасывая ворчливую брань. Атмосфера искусства вокруг их шедевров была так густа и сильна, что она заражала нас и через эти статьи и через какие-то совсем беглые упоминания. («Когда нам ставит волосы копной извесье о неведомом шедевре». Пастернак.) Иногда эта атмосфера оказывалась даже сильнее самих произведений. Очутившись наконец в наших руках, они отчасти разочаровывали. По пересказам, удешевленным воображением, казалось, что это сильнее, крупнее. Впрочем, с Чаплином этого не случилось. Он оказался «тем самым». Но были и уздания, как бы поблекшие от долгого ожидания.

Надо, чтобы под ногами был хоть какой-то кусочек твердой почвы — хоть в чем-нибудь: не в работе, так в личной жизни или в верности корням, памяти матери и еще чему-то более важному, чем это можно себе представить.

Сказавший «А» не обязательно должен сказать «Б». Он также может убедиться, что «А» было ошибкой (Б. Брехт. «Говорящий «да»»). Я слышал близко сходное от Б. Л. Пастернака. Вряд ли Пастернак хорошо знал Брехта (к тому же неопубликованного тогда). Это поветрие мысли, носившееся в воздухе.

Наиболее популярная сейчас сюжетная схема в романах и повестях — это какой-то кризис в жизни немолодого человека (здоровья, убеждений и пр.), который заставляет его обратиться

к воспоминаниям и пробежать всю жизнь, чтобы отыскать причины нынешнего состояния. Назову лишь самые последние из подобного: роман М. Фриша, повесть Катаева, роман Бека. Схема в самом деле благодарная и удобная. Если стоять на точке зрения, что личность человека — это не количественная величина, не сумма разных отдельных психологических состояний, часто противоположных, а некое единство, пусть сложное, то без обозора жизни, без показа судьбы не обойтись. Романы биографической хроники, романы «воспитания» кажутся слишком громоздкими и длинными, и изощренный вкус XX века привык к более терпким и занятым композиционным формам, чем просто роман-биография. А эта схема дает возможность остро и конкретно столкнуть прошлое с настоящим и извлечь из их сопоставления множество эффектов.

Особенно нового в этом ничего нет: так же построены «Снега Килиманджаро» Хемингуэя. Собственно, все эти произведения повторяют схему этой повести, да если порыться в памяти, вероятно, и у «Снегов Килиманджаро» тоже найдутся предшественники. Да уже и подвергается более дальний пример: «Смерть Ивана Ильича»... Но, несомненно, есть в этой схеме и неудобства, и связанность, и ограниченность. Она приводит к утверждению крайнего детерминизма, предопределенности. Богатым истолкованием этой схемы могло бы быть, если бы авторы, показывая возможное в выборе путей судьбы, давали бы варианты нескольких решений, как это и есть в жизни. Это усложнило бы использование этой схемы и позволило бы применять ее более разнообразно и свежо. Роман Фриша выше романа Бека тем, что он все-таки ставит перед героем проблему «выбора», а перед Онисимовым этой проблемы нет совершенно. А если ему и приходится «выбирать», то он это делает совершенно мгновенно, без внутренней нравственной или хотя бы прагматической коллизии. Это свойство само по себе могло бы стать предметом исследования для писателя. Прием ретроспекции, так популярный в литературе сейчас, несет в себе и некую условность, и ограниченность, и преднамеренность в аспектах повествования.

Счастье — не судьба, а талант. Нельзя сделать людей счастливыми, но можно развить в них способность ощущать счастье, если, конечно, эта способность есть у них в зародыше. Одни помнят из всей своей жизни только плохое и считают себя несчастливыми, другие, у которых плохого было не меньше, помнят только хорошее, и это и есть счастливые, как бы мало радости ни давала им жизнь.

Совсем простая пьеса о нескольких людях. Высшая математика чувств, но без утонченности и парадоксов. Мать и сын. Она его воспитала. Ему уже около тридцати, и он всегда жил вместе с матерью. Она умница и тонко и умело «отшивала» тех его подруг, которые становились опасными, не впадая в примитивный

деспотизм и делая это почти незаметно для него самого. Он научный работник. Мать выучилась писать на машинке, чтобы переписывать его работы, и делает это с огромным наслаждением, ибо он — смысл ее существования, ее гордость, все содержание ее жизни. Но вот приходит день, когда в дом он приводит девушку, о которой она и не подозревала. Девушка достойна его, но шаг за шагом нарастает драма ревности, кончающаяся уходом матери из дома. Никакой морали: как не надо жить или как надо. Умные люди, хорошие люди, и все же неизбежно и закономерно возникает драма из мелочей и пустяков.

А потом наступает день, когда уходит жена. Как это вышло?

Муж и жена годами почти не разговаривали друг с другом — не было общих интересов — и наконец вполне мирно решили разойтись. И вот возникли общие интересы: как обменять комнату, разделить вещи. И оба увидели — какие они хорошие, умные люди и как отлично понимают друг друга. Но раздел уже начался и тянулся, хотя обоим этого уже не хотелось. И что вышло дальше...

История искусства знает много примеров как бы случайного, почти самопроизвольного создания больших произведений. Самая величайшая картина в самом плановом и организованном искусстве, таком, как кино, «Броненосец «Потемкин» родилась в силу совпадения нескольких счастливых случайностей. Группа Эйзенштейна поехала в Ленинград снимать большой сценарий о 1905 годе, где истории «Потемкина» уделялось место как частному эпизоду. Испортилась погода. В поисках солнца группа выехала в Одессу. На глаза попалась знаменитая лестница. Стали тут же на месте импровизационно разрабатывать новый сценарий, а многое снимать без всякого сценария. В результате этих съемок и последующей работы за монтажным столом и был создан тот потрясающий фильм, который мы все знаем. Опыт его создания противоречит абсолютно всему, что сейчас считается обязательным в работе над фильмами.

«Приключения Пиквика» были начаты как подписи к юмористическим рисункам. «Война и мир» родилась из неудачи долго обдумывавшегося романа о декабристах, «Василий Теркин» — из бродячих сюжетов фронтовой печати. И так далее. Но было во всем этом и нечто неслучайное, и оно-то и определило насыщенность и полноту выражения в попавшихся под руку сюжетах Эйзенштейна и Диккенса, Твардовского и Толстого: сюжеты эти позволяли наполнить себя авторским «я», так широко и глубоко выраженным, как ни одна другая более привычная и правильная форма. Огромный композиционный дар Эйзенштейна, острота и современность его зрения, его политический пафос — все это словно ждало подходящего повода, и когда повод нашелся и художник не был стеснен никаким планом и никакой иной регламентацией, которая в кино как бы должна застраховать работу

от неудач и неожиданностей, а на деле связывает ее,— он выразился в этом фильме неожиданно и потрясающе сильно, как уже никогда впоследствии, когда у него были тщательно разработанные сценарии и строго рассчитанные планы.

Наше представление о прошлом, возможно, зависит от случайностей. Античную Грецию мы представляем по Гомеру, но, может быть, до нас не дошел какой-нибудь великолепный литературный памятник, изображающий эпоху совсем в ином свете. Ведь «Евгений Онегин» и «Мертвые души» написаны приблизительно об одном времени, но как все различно. «Анна Каренина» и произведения Салтыкова-Щедрина тоже современны друг другу. Вдруг до потомков дойдут только Гоголь и Щедрин и они не будут знать Пушкина и Толстого. Каким односторонним им предстанет русский XIX век. Или — наоборот. Все это очень относительно и исторически зыбко.

Философия нужна человеку, чтобы переносить неудачи. При удачах он отлично обходится без всякой философии. Они не нуждаются в объяснениях. Самые неожиданные кажутся закономерными. Неудачи же всегда кажутся чем-то несправедливым и поэтому требуют объяснений. Счастливый мир не нуждается в философах. Если религиозность возникает из потребности утешения, то философия — из потребности понимания.

Их счастье было основано на лжи. Оба лгали друг другу и были счастливы. А потом узнали правду и стали несчастны.

Есть всего два способа работы в искусстве: импровизация и подвижничество... Это я услышал однажды от В. Э. Мейерхольда и, чем дальше живу, тем больше понимаю, как это верно и умно.



# ПЯТЬ ЛЕТ С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

## Часть первая

### ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

#### ГосТИМ впервые

Москва, середина двадцатых годов...

На Триумфальной площади, рядом с воплощением нэпа — казино — в просторном, неудобном и как бы недостроенном здании — самый удивительный, неповторимый, невозможный, единственный на свете театр.

У входа вместо афиш — лаконичные плакаты. Названия спектаклей звучат, как пароль и отзыв: *«Даешь Европу!»*, *«Рычи, Китай!»* Даже хрестоматийное, знакомое, как спинка домашнего дивана, как изрезанная школьная парта, *«Горе от ума»* тут звучит решительно и императивно, с не допускающей возражений убедительностью — *«Горе уму»*. Рядом с четко определенными *«Мандат»* и *«Учитель Бубус»* совсем иначе звучат и выглядят привычные *«Лес»* и *«Ревизор»*. Здесь они уже *«Лес»* и *«Ревизор»*. Хочется прогromеть эти слова бронзовым басом Маяковского с его подчеркнутыми оборотными «э» и резким «эр»...

Хорошо помню ощущение какого-то необычного единства этой афишно-плакатной фонетики с широкими, пустоватыми коридорами ГосТИМа и открытыми сценическими конструкциями: этими лесенками, мостиками, движущимися кругами, колесами, мельницами. Занавеса нет. Входишь и видишь это сразу на фоне нештукатуренной кирпичной стены. Театральную юность моего поколения это волновало так же, как наших отцов — воспетый мемуаристами сладковатый запах газовых лампочек в старом Малом театре. Во всем этом была новая эстетика времени, кислород и озон дыхания революции, ритм прекрасных двадцатых годов, годов нашей молодости, молодости нашего поколения.

Первый спектакль ГосТИМа, на который я попал, был *«Лес»*.

Я не был удивлен. Я принял все с восхищенным доверием.

Не знаю, этого ли я ждал и ждал ли вообще чего-нибудь сознательно, но после спектакля мне казалось, что ждал именно этого.

Зрительный зал не полон. Я вообще почти не помню полным зал ГосТИМа в театре бывш. Зона. И это тоже не удивляло. Все зрители казались друзьями театра, а настоящих друзей никогда не бывает много. Тети Мани и дяди Пети в этот театр не ходили. Для них он был анекдотом, как и печатавшиеся лесенкой в газе-

рах стихи Маяковского. Спорить с ними не стоило: короткая усмешка превосходства, с грохотом отодвинутый стул, кепка, чернутая с вешалки, — вот и весь разговор...

В этот вечер я впервые увидел самого Мейерхольда. Он вышел во время последнего акта из маленькой двери слева и, стоя на лесенке, смотрел на сцену.

Трудно было не узнать его невысокую, гибкую фигуру и профиль, так хорошо знакомый по бесчисленным карикатурам. Его рисовали в те годы едва ли реже, чем Пуанкаре и Чемберлена. Я сидел с левой стороны партера и хорошо разглядел в условной полутьме театрального освещения седой вихор волос, огромный нос, твердую лепку губ, сутуловатую посадку плеч и гордую запрокинутость головы. Его узнал не я один. По рядам пробежал шепоток узнавания. Помню, он ни разу не посмотрел в зал. Ни одного взгляда. Только на сцену. Он смотрел так внимательно, что это завораживало. И хотя очень хотелось смотреть на него — еще больше хотелось смотреть вместе с ним. Он исчез в маленькой двери за несколько минут до окончания спектакля так же бесшумно и таинственно, как и появился.

Мне повезло. В этот вечер я его увидел дважды.

Его вызывали, и он вышел.

Первый крик: «Мей-ер-хольд!» — раздался с верхнего яруса. К нему присоединился балкон. Мимо меня, проталкиваясь к сцене, бросилась группа молодежи. Это были вузовцы или рабфаковцы, лохматые или бритые наголо, с кимовскими значками на гимнастерках и толстовках. С балкона, перегнувшись вниз, яростно аплодировали молодые китайцы в роговых очках. Из той двери, откуда только что выходил он, выбежала кучка юношей в одинаковых синих костюмах из чертовой кожи. Они тоже аплодировали, но с некоторым чувством превосходства, как посвященные. Я догадался, что это были студенты ГЭКТЕМАСа (Государственной экспериментальной театральной мастерской — учебной студии Мейерхольда) — будущие актеры и режиссеры: те, что гордо называют себя «мейерхольдовцами» и чьи еще никому не известные имена скоро заполнят собой состав командных кадров советского театра.

Он вышел на сцену тоже слева. Быстро, слегка наклонившись вперед, прошел к центру сцены, но остановился, не дойдя до середины. Стремительно и угловато поклонился. Похлопал актерам. Еще раз поклонился. И так же быстро ушел. Зал продолжал его вызывать. Аплодируют исполнители. Но он больше не выходит.

Потухли жужжавшие в боковых ложах прожектора. Отгремели аплодисменты. Шумно споря, разошлись зрители.

Я уйду одним из последних, внимательно изучив в вестибюле все плакаты и афиши, как будущий путешественник изучает неведомые маршруты чудесных путешествий. План ближайших посещений ГостИМа выработан. Домой идти не хочется. Помню ясное ощущение, что в мою жизнь вошло новое и значительное,

грозящее перевернуть все, что я самонадеянно считал своими сложившимися вкусами. И казалось непонятым, как я мог жить спокойно и беспечно, не зная этого.

Морозная московская ночь висит над площадью. Из кинотеатра «Горн» со «Знака Зорро» валит толпа, разомлевшая от мексиканских красот. На углу у пивной — пьяный скандал. Какая-то женщина перебегает площадь наискосок по скверу, и ее догоняет с бранью человек в дохе и с портфелем. Ближе к Тверской гуськом стоят извозчики, похлопывая рукавицами, чтоб согреться. Сияет огнями вход в казино. Трамвай «Б» делает последний круг вдоль Садовых.

Я иду пешком вдоль изгородей и заборов нелепых садилов перед домами, давших имя бесконечной цепи улиц, и останавливаюсь у всех афиш, бессознательно желая продлить в себе то праздничное, с чем я ушел сегодня из театра.

Уже около площади Восстания меня обогнала пара.

Я сразу узнал обоих. Она играла сегодня Аксюшу. А он — это был он.

Из-под низко нахлобученной шапки выбивается знакомый седой вихор, из-за поднятого воротника торчит знаменитый сирани-дебержераковский нос.

Он крепко держит под руку спутницу. Она громко говорит и смеется. Я слышу, как он останавливает ее нежно и твердо: надо беречь горло — мороз...

За спиной еще голоса и смех. Сначала меня, а потом их нагоняет группа молодежи.

Они все летят, раскатываясь по льду, перегоняя друг друга и наполняя своими голосами ночь. Некоторые без шапок, другие без пальто, в свитерах и коротких тужурках. По всему видно — они спортсмены и не боятся холода. Кроме того, им, наверно, в среднем по девятнадцать лет. Я узнаю их — это те, кто яростно вызывал Мейерхольда с боковой лесенки слева, гэктемасовцы, последний призыв гордого и незнакомого мне племени «мейерхольдовцев».

Обгоняя его со спутницей, они на всю площадь кричат ему: «Спокойной ночи!», и он, рассмеявшись, кричит им вслед: «Спокойной ночи!» И вот они уже на той стороне площади, где начинается Новинский бульвар.

Мне не по пути с ними. Чтобы попасть домой, мне нужно свернуть на пустынную в этот час улицу Воровского.

Что-то похожее на зависть жалит меня.

Я иду и думаю об этой счастливой молодежи — его учениках. Чего бы я не дал сейчас, чтобы быть с ними!

Вчерашний провинциал, рано вымахавший подросток, учащийся во «второй ступени» и удирающий с вечерней смены, чтобы попадать в театр, еще недавно простаивавший часами во дворе Художественного театра в ежесубботней лотерее дешевых билетов и до хрипоты вызывавший Качалова после «У врат царства», я возвращаюсь домой один, взбудораженный, захваченный,

уязвленный, предав за один вечер свои прежние театральные симпатии и заболев страстной завистью ко всем, кто видит каждый день этого необычайного человека, — к его ученикам, театральным осветителям, капельдинерам и гардеробщикам...

Где-то тут же вскоре — премьера «Ревизора».

Помню не очень восторженный зал, наполненный (на этот раз до предела) театральной, премьерной публикой. Удивлялись на настоящую дыню, считали туалеты Райх, пожимали плечами на сминительную рубашу городничего и свистки квартальных. Успех был, но с привкусом скандала. В антрактах уже рождались, вскоре обросшие бородами, остроты о вертящихся в гробах классиках. Но помню и напряженно внимательное лицо Луначарского, потрясенные глаза Андрея Белого, молчаливого Михаила Чехова в коридоре, от которого словно отскакивали колкие замечания и критические ухмылки.

В спектакле явно не было чувства меры, но, странно, это казалось не недостатком его, а качеством, родовым свойством. Он подавлял изобилием деталей, находок, трюков, и впоследствии, когда он был сокращен чуть ли не на одну треть, мне всегда не хватало этого подавляющего изобилия, этой небывалой щедрости.

Что такое, в конце концов, это пресловутое чувство меры? Его не было у Бальзака, не было у Рабле, не было у Сервантеса, но зато им в совершенстве обладали многие вполне посредственные художнички. Есть ли чувство меры у Марселя Пруста, у Золя, у самого Гоголя, наконец? А Достоевский? А «Клим Самгин»?

Еще о чувстве меры. Этот иск один из тех, что наиболее часто предъявлялись Мейерхольду.

И действительно, почти все его лучшие спектакли отличались неумной щедростью воображения, как будто с первого взгляда шедшей им самим во вред, а сам В. Э. на репетициях постоянно и настойчиво твердил о необходимости этой самой «меры». Но есть ли тут противоречие? Да, если есть противоречие между строгой мизансценой смерти отца Горио и огромным, полным всяческого обилия миром всей «Человеческой комедии». Так и у Мейерхольда. Как и большие писатели, он вызывал на сцене к жизни целые миры, но, разрабатывая отдельный эпизод, поражал лаконизмом и точностью деталей. П. А. Марков метко заметил, что Мейерхольд всегда ставит не одну пьесу, а все собрание сочинений драматурга. Трудно представить, что Мейерхольд после «Ревизора» будет ставить, например, «Игроков», потому что в «Ревизоре» он поставил фрагментарно и «Игроков», и «Мертвые души» (как это доказал в своем докладе А. Белый), и множество других гоголевских мотивов и сюжетов. Но Бальзак и Золя строили свои огромные здания из множества романов, а Мейерхольд обладал неумолимым регламентом в три-четыре часа сценического времени. И он запихивал в эти три-четыре часа огромные, вызванные им к жизни миры, и временной образ спектакля трещал и ломался. Да, конечно, это своего рода противо-

речие, что Мейерхольд, обладавший несравненным чувством сценического времени в секундах, вдруг терял его в часах. С очень ограниченной, чисто ремесленной точки зрения он тут уязвим, но, как это часто бывает в искусстве, его недостатки — это те же достоинства, и достоинства несравненные и исключительные.

Когда припоминаю тот первый вариант «Ревизора», который я видел в декабре 1926 года, я всегда представляю некий сценический Лаокоон, едва обозримый с одного взгляда: пестрый, блестящий красками мир из мебели красного дерева, голубых жандармских мундиров, музыки Глинки, обнаженных женских плеч, свечей, бутылок, рыкающих начальственных басовых раскатов, свистков квартальных, отчаянного голода, небывалого обжорства, глупой хитрости и хитрого простодушия, денежных ассигнаций, бубенцов тройки, шинелей внакидку и фраков в обтяжку, и, конечно, это не совсем то, что мы проходили в нашей «второй ступени» под названием «Ревизора», но это гораздо большее — это Гоголь, это николаевщина, это Российская империя, описанная де Кюстином; это огромное живописное полотно, на котором смешаны краски и Федотова и Брюллова.

Я не разбираю тут сам спектакль — по отношению к «Ревизору» это сделали блестяще Луначарский, Белый, Чехов, Слонимский и многие другие. С ними остроумно спорили некоторые достаточно компетентные противники спектакля. Мейерхольдовскому «Ревизору» были посвящены специально три книги и множество докладов и диспутов. Сохранились и эти книги и отчеты о диспутах. Спектакль не сходил со сцены одиннадцать лет — до самого закрытия ГосТИМа — и, разумеется, с годами потускнел, подсох, полинял, но продолжал поражать, как продолжают поражать выцветшие, по свидетельству знатоков, полотна Врубеля.

Между моим первым спектаклем в ГосТИМе — «Лесом» и премьерой «Ревизора» я, конечно, пересмотрел весь репертуар театра, то есть «Мандат», «Учитель Бубус», «Даешь Европу!», «Рычи, Китай!» и, должно быть, «Великодушный рононосец». Потом сюда прибавились «Окно в деревню», первая редакция «Горя уму», «Выстрел», «Клоп», «Баня», «Командарм 2», «Последний решительный», «Список благодеев», «Свадьба Кречинского», «Вступление», «Дама с камелиями», «33 обморока», новая редакция «Горе уму» и невыпущенные «Самоубийца», «Наташа», «Борис Годунов», «Одна жизнь». В других театрах я видел поставленные Мейерхольдом «Озеро Люль», «Доходное место», «Маскарад», «Дон Жуан», «Пиковую даму». Слышал радиопостановки «Каменный гость» и «Русалка». В шести спектаклях ГосТИМа последнего времени видел всю работу над ними В. Э. Мейерхольда с начала до конца.

Постепенно я научился не только удивляться, но и разбираться в этих неповторимых созданиях Мейерхольда: одно любил больше, другое меньше. Многим восхищался, на кое-что

досадовал, усвоил некоторые его композиционные приемы и стал понимать природу его воображения и вкусовые критерии. Но могу ли я сказать, что знаю Мейерхольда? Поэт В. А. Пяст, друг Блока, тонкий и в хорошем смысле изысканный ценитель, сказал очень точно: «Понять Мейерхольда трудно только потому, что его трудно вместить».

Решил начать с рассказа о первых впечатлениях от спектаклей Мейерхольда, а вместо этого уже обобщаю и подвожу итоги...

Что же делать, если в памяти «первое впечатление» давно уже смешалось с последующими? Да и кому интересны эти первые впечатления? Пришел, увидел и влюбился. И не спрашивал себя: «Почему?» Просто стало тянуть в этот необыкновенный театр, к этому необычайному человеку. Словно всю жизнь ничего не пил, кроме кваса, а вдруг узнал вкус вина.

Я не был исключением или каким-то оригиналом. Все поколение было влюблено в Мейерхольда. Так это было.

Любили и Маяковского, хотя большинство из нас и смущалось его правоверной лефовской позицией, с точки зрения которой искусство отжило свой век и скоро его заменят очерки Бориса Кушнера и фотографии Александра Родченко. Так убежденно утверждали ближайшие друзья Маяковского, и он им поддакивал. Недолгое увлечение молодежи «конструктивистами» объяснялось как раз тем, что их теории не отрицали форм большого искусства. А Мейерхольд сам был большим искусством эпохи. От него тянулись нити в прошлое — к Александру Блоку, к героическому периоду Художественного театра, к недавним боям за революционное искусство. Он дружил с Маяковским. Он сам был живой легендой и героиней. О его жизни вышло два тома в «Academia» в таких же красочных суперобложках, как и мемуары Бенвенуто Челлини.

Вот так это все и началось.

## Слава Мейерхольда

Только современники *славы* Мейерхольда могут представить себе ее масштаб.

В Москве двадцатых годов имя его повторялось беспрерывно. Оно мелькало с афиш, из газетных столбцов, почти с каждой страницы театральных журналов, из карикатур и шаржей «Крокодила», «Смехача» и «Чудака», оно звучало на диспутах в Доме печати, с академической кафедры ГАХНа, в рабфаковских и вузовских общеклассных, в театрах пародий и миниатюр, в фельетонах Смирнова-Сокольского, куплетах Громова и Милича, в островах Алексеева, Менделевича и Полевого-Мансфельда. Было принято присваивать ему разные почетные звания: он считался почетным красноармейцем (сохранилось его фото в красноармейской форме), почетным краснофлотцем, почетным шахтером и пр. Молодой Назым Хикмет, учившийся в те годы в Москве в Уни-

верситете трудящихся Востока, посвящал ему свои первые стихи, которые так и назывались — «Да здравствует Мейерхольд!» Вот как они заканчивались: «И когда прожекторы с аэро РСФСР осветят тракторы, обгоняемые автомобилями, пусть красная конница мчится по сцене. В этот день ты, Мейерхольд, нашими губами целуй накрашенные щеки спортсмен-артистов!» Русский текст стихов принадлежал Сергею Третьякову, другу Маяковского, переводчику «Земли дыбом» и будущему автору «Рычи, Китай!». Он сам писал тогда: «Имя Мейерхольд — знамя непрекращающегося восстания на базаре искусства, и хватким и горящим знаменосцем его является революционная молодежь, которая споро и слитно шагает в свое будущее, и среди воинственных кличей и сигналов которой есть и такой: *«Взвей вверх вольт, Мейерхольд!»* Поэт Василий Каменский, создатель популярной в те годы поэмы «Стенька Разин» — кто не орал тогда «Сарынь на кичку, ядреный лапоть»? — писал так: «Вперед 20 лет шагай, Мейерхольд. Ты — железобетонный атлет — Эдисон триллионов вольт!» А шумные питомцы знаменитого ФОНа Московского университета, приветствуя Мейерхольда, скандировали хором: «Левым шагаем маршем всегда вперед, вперед! Мейерхольд, Мейерхольд наш товарищ! Товарищ Мейерхольд!» Один театральный журнал как-то объявил подписку среди работников искусств на постройку двух самолетов: «Ермолова» и «Мейерхольд». Это было в расцвете деятельности Мейерхольда и еще при жизни Ермоловой.

Имя Мейерхольда знали буквально все, даже и те, кто никогда не ходил в его театр. Для обывателей оно было почти таким же пугалом, как и слово «мандат» для соседей Гулячкиных. В фонетическом пейзаже Москвы двадцатых годов оно присутствовало так же обязательно, как ходовые речевые конструкции: «руки прочь от...», «лицом к...», «наш ответ...» Только имя Маяковского могло конкурировать с ним, и если бы даже они не были друзьями и соратниками в искусстве, то все равно слух и зрение ставили их рядом по множеству всевозможных упоминаний. Всеволод Эмильевич рассказал однажды, что когда в Москве впервые в годы нэпа организовалось бюро газетных вырезок и он захотел в нем абонироваться, то ему отказали — слишком велик был объем работы по вылавливанию его фамилии с газетных и журнальных страниц. Если это и шутка, то она, вероятно, близка к истине. Из одних шаржей и карикатур на него можно было составить огромную коллекцию (она и существует в одном частном собрании). Легендарные скандалы романтиков на премьерах пьес В. Гюго казались детской шуткой по сравнению с тем, что происходило на премьерах Театра Мейерхольда или на диспутах, где объявлялось его участие.

В стенограмме диспута о «Зорях» (конец 1920 года) добросовестный карандаш стенографистки отмечает в скобках: «Крики невероятные». Затем: «Крики ужасные». Дальше идет пропуск в тексте, отмеченный многоточием и снова примечание: «Шум

и гам такой, что ничего не разберешь — все орут, чуть не до драки»... Что же вызвало эту бурю? Всего-навсего только процедурный вопрос о продлении времени выступавшему на диспуте тогдашнему противнику Мейерхольда А. Я. Таирову. Еще один характерный штрих. Таиров сказал, что если у Мейерхольда и есть что красное, то это его феска (в те годы В. Э. носил ярко-красную феску). Мейерхольд на это крикнул: «А вы, конечно, предпочли бы белую?!..» На диспут сторонники спектакля «Зори» шли по улицам стройными рядами с плакатами, приветствующими Мейерхольда.

Это все необходимо напомнить, потому что, не рассказав об этом незнающим или забывшим, почти невозможно дать почувствовать силу обаяния имени Мейерхольда.

Само слово «Мейерхольд» при его жизни значило больше, чем имя одного человека, хотя этот человек реально существовал, ел, пил, спал, носил пиджак, репетировал в своем неудобном театре, расканивалса со сцены, выступал на диспутах.

Слово это группировало одних и разъединяло других. Оно было боевым знаменем, паролем, не нуждающимся в комментариях нарицательным понятием, поводом для споров, мишенью пародий и шуток и не одной, а сразу несколькими главами в истории русского театра.

У его прежних учеников уже были свои ученики, его яростно отрицавшие. У бывших врагов были последователи, становившиеся вдруг его учениками. Он воплощал собой бескомпромиссность новаторства и противоречивость сложной, уже ставшей легендарной, судьбы.

Одни отрицали его прошлое во имя его настоящего. Другие не признавали настоящее, заколдованные этим прошлым. Ему скоро исполнится шестьдесят лет, а у него была биография, событий которой могло хватить на добрую дюжину прочих. Это биография молодого века, главным содержанием которого было ожидание и совершение революции. И все, что в его искусстве было светлым, чистым, утверждающим, здоровым, могучим, плодотворным, — все это связано с предчувствиями или ответами революции, с тем, что Н. К. Крупская в своих воспоминаниях назвала ее «величественной, торжественной красотой».

За ним шла, им увлекалась, ему аплодировала лучшая, передовая, коммунистическая, комсомольская, активистская часть молодежи: вузовцы, рабфаковцы, курсанты военных школ, лохматые или наголо обритые головы, блузы, гимнастерки, френчи, кепки, тельмановки, красные платочки. Представим себе зрительный зал ГостИМа в обычный вечер на рядовом спектакле и зал концерта Собинова в Доме Союзов или зал «Баядерки» по соседству в «Аквариуме» — это две разные Москвы или, вернее, три.

В 1928 году, находясь в заграничной поездке, Мейерхольд заболел, а в Москве была сделана попытка отобрать у оставшегося временно без руководителя коллектива помещение театра бывш.



Зона. В защиту ГосТИМа выступила комсомольская общественность Москвы. Я еще учился в девятилетке, но хорошо помню горячее, возбужденное собрание в Красном зале МК и речь редактора «Комсомольской правды» Тараса Кострова о необходимости отбить нападение на Театр Мейерхольда.

Не случайно это собрание происходило в том самом Красном зале МК, где Маяковский отчитывался в заграничных поездках и впервые читал «Хорошо!».

Почти все работники ГосТИМа в те годы одновременно работали и в рабочей и красноармейской самодеятельности. Для многих из них это было режиссерской стажировкой. Пришедшие к Мейерхольду из самодеятельности, они продолжали быть с нею связанными, и театр естественно являлся своего рода штабом московской самодеятельности — штрих, который достаточно характерен.

Вставало на ноги молодое советское кино, и в нем сразу заблистали имена мейерхольдовских учеников: С. Эйзенштейн, И. Ильинский, Н. Охлопков, И. Пырьев, С. Юткевич, М. Штраух, Коваль-Самборский, Н. Экк, Г. Рошаль и другие, а позднее Э. Гарин, Н. Боголюбов, Л. Свердлин, Е. Самойлов. Для молодых мейерхольдовцев работа в кино не была «халтурой», как для некоторых актеров других театров. Обрастая творческой мускулатурой, они чувствовали, что им становится тесно в отчем доме на Триумфальной площади, и для многих из них вскоре триумфальной площадью стали экраны всего мира. Именно в те годы, когда кино из коммерческого развлечения стало ведущим искусством эпохи, в эти годы кинематографического «штурм унд дранга» близость самого молодого искусства и спектаклей Мейерхольда середины двадцатых годов была очевидной и бесспорной — достаточно вспомнить «Д. Е.», «Озеро Люль», «Лес» и даже «Ревизор». Но не только кино — все, что волновало нас своей новизной, все, что казалось не благоразумным повторением старого, а выражало наш век, наши ритмы, наше ощущение пространства и фактуры, — все это в какой-то степени впервые пленило нас в этом театре: дух урбанизма, конструкции, синкопы, обогащение материала, экспрессия монтажа кусков, рефлекторы, светящие из лож, новое использование сценической площадки, бесконечное расширение границ условного и пр. Это захватывало, волновало, покоряло, бралось на вооружение. Спина Ильинского — Аркашки в «Лесе» и крупные планы Гриффита, массовки в «Рычи, Китай!» и революционный натурализм «Броненосца «Потемкин», «шествие» в «Ревизоре» и пантомимы Чаплина, танцы Бабановой и пластический рисунок ролей Ричарда Бартельмеса, макеты Шлепанова и обложки Родченко — все это лежало рядом, естественно соседствовало друг с другом, а не резало глаза и слух своей несовместимостью, как многое из того, что окружало нас — новое содержание нашей жизни и косность неподвижных эстетических форм. Близость с передовой кинематографией была особенно убедительной и наглядной. Вряд ли

случайно первый актер мейерхольдовского театра Игорь Ильинский оказался первой «звездой» советского кино, и не случайно «Вечерняя Москва», рекламируя новые шедевры — «Трус» Д. Крюзе и «Наше гостеприимство» Б. Китона, — печатала в объявлениях на всю четвертую полосу отзывы Мейерхольда об этих фильмах. Это вовсе не было снобистским западническим: именно в эти годы сам Мейерхольд резко повернул к русскому классическому репертуару. Но сам воздух Москвы двадцатых годов был насыщен свежим ветром интернационализма: напротив еще не сверженного храма Христа Спасителя играли в волейбол китайские студенты, на Мясницкой во всю стену дома красовался плакат «Руки прочь от Бессарабии!», одним из любимых героев мальчишек был белозубый негр из «Красных дьяволят», в газетных киосках стояли очереди за романом Джима Доллара «Месс-Менд», и даже средняя школа, в которой я учился, носила имя Томаса Эдисона.

Театр Мейерхольда этого периода был идеально современным театром. Именно поэтому, быть может, его кризис в тридцатых годах воспринимался болезненнее и острее, чем тот же процесс в других театрах. Он так полно и ярко выразил свое время, так безудержно тратил себя и свои силы в те годы, что ему, естественно, труднее было набрать заново мускулатуру. И когда я впоследствии смотрел на самого Мейерхольда (хотя бы в дни театрального фестиваля 1936 года), мне вспоминался бессмертный рассказ Герцена об одиноком, нелепом и чуть смешном Чаадаеве в московских салонах сороковых годов. Припомним начало замечательного романа Ю. Тынянова о Грибоедове «Смерть Вазир-Мухтара», о том самом Грибоедове, которого так нежно и мудро любил Мейерхольд: «...в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось...» Мало общего в судьбе тыняновского Вазир-Мухтара и Мейерхольда, но, перечитывая роман, я почему-то все время вспоминал его.

Вдруг переломилось время... Время переломилось — и рванулось вперед. Это досталось дорого не одному Мейерхольду. И не нужно удивляться, что в середине тридцатых годов Театр Мейерхольда временно потерял тематику и аудиторию, актеров и зрителей, авторов и успех: все, кроме еще более зрелого и утонченно виртуозного мастерства самого Мейерхольда, еще более уверенных рук и глаз художника, делавшего чудеса на неудобной сцене, с ослабевшей труппой, но чудеса большей частью уже бесцельные...

Он еще был знаменит и любим. Люди искусства старались попасть на его репетиции. Он превращал эти репетиции в уроки мудрого мастерства. Затаив дыхание сидели в полутемном зале и любовались его «показами» молодые актеры, и режиссеры, и гости Москвы: Нурдал Григ, Фучик, Секи Сано, Леон Муссинак, Луи Арагон, А. Сент-Экзюпери, Мария Тереза Леон, Рафаэль Альберти, Гордон Крэг и Бертольт Брехт. Но задачи, которые он

сам себе ставил, были или нереальны, или мелки. Поседела его голова, и старость смягчила резкость черт и угловатость жестов, он стал шире, терпимее, мягче, но он все же не мог перестать быть самим собой, еще трагичнее выражалось донкихотское в нем: несоразмерность масштаба замыслов недостаточности средств.

Влюбившись в ранней юности в Мейерхольда-трибуна, Мейерхольда середины двадцатых годов, я близко узнал уже другого Мейерхольда. Первый казался недосыгаемым, второй был прост и пленителен; первый вызывал восторг и стремление к подражанию, второго часто бывало мучительно и горько жалко.

Но и тот и другой были удивительными, необычайными, ни с кем не сравнимыми, гениальными, единственными.

### Знакомлюсь...

Меня с Мейерхольдом никто никогда не знакомил.

Это может показаться странным, но это так.

Влюбленный в него и в его театр, я кружил вокруг: торчал на премьерах и рядовых спектаклях, сидел в первых рядах на его докладах и диспутах, где он участвовал; дружа с актерами ГостИМа, проникал на репетиции, читки и обсуждения новых пьес и постепенно, осмелев, стал под разными предлогами бывать за кулисами театра (еще в старом помещении — в театре бывш. Зона).

Наверно, я примелькался ему, и вот однажды, встретив меня за кулисами, он не спросил меня, что я здесь делаю, чего я всегда опасался, а приветливо поздоровался. От неожиданности я пробормотал что-то нелепое в ответ, убежденный, что он принял меня за кого-то другого, заметит ошибку и рассердится. Но В. Э. быстро прошел мимо, и с того дня я уже первый кланялся ему и он мне всегда отвечал. Это произошло в 30-м году, в начале нового сезона — в коридоре слева от сцены, там, где шли ступеньки в зрительный зал, а напротив наискосок была дверь в кабинет директора. Не помню, зачем я пришел в тот день в театр: должно быть, к кому-нибудь из друзей-актеров. Я дружил тогда с еще мало кому известным Львом Свердлиным, с юным, вертлявым, неугомонным Валея Плучеком, с самоуверенным Даней Сагалом, с пылким комсомольским вождем ГостИМа Мишей Шульманом, с золотоволосым Лешей Консовским, с сумрачным, очкастым Сашей Капланом, погибшим в ополчении в 41-м году, с Сашей Нестеровым, с хрупкой, изящной Танечкой Евтеевой (ныне Т. А. Паустовской), с нашим общим любимцем, молодым, но уже знаменитым Эрастом Павловичем Гариным, с вечным искателем и бродягой, не утихомирившимся до сих пор, Андреем Мартыновым, с талантливым, острым Колей Поплавским, фанатиком «закаливания», ходившим зимой без пальто и погибшим от горловой чахотки, и еще со многими другими. К любому из них я мог зайти за кулисы ГостИМа в тот самый

день, когда со мной вдруг поздоровался сам Мейерхольд. Мне пошел восемнадцатый год, в нагрудном кармашке пиджака я носил удостоверение, что являюсь литературным сотрудником газеты «Рабочий и искусство», и был одновременно дерзок и робок, смел и застенчив.

Моя ранняя принадлежность к журналистскому цеху наполняла меня гордостью (те, кто начинал работать в газете, знают, как в этом возрасте вкусно пахнут свежие гранки и какую магическую силу имеют слова «петит», «корпус», «нонпарель», «абзац», «шпон», «разрядка» и др.), но в то же время заставляла побаиваться, что Мейерхольд, узнав, кто я такой, прикажет перестать пускать меня в свой театр. Дело в том, что у В. Э. с московской прессой складывались временами весьма сложные отношения. Он иногда яростно нападал на театральных журналистов, доходя до почти невыносимых резкостей, а они потом публиковали в печати резолюции протеста. Однажды в маленьком журнальчике театра, называвшемся «Афишами ТИМа», появилась статья под странным, но фонетически обидным названием «Бе-блю-за», коим словом В. Э. предлагал отныне именовать театральную прессу (что расшифровывалось как первые слоги фамилий тогдашних критических корифеев: Бескин, Блюм, Загорский). Обиженные критики собрались и написали еще одно письмо в редакцию с решительным протестом, но на этом война Мейерхольда с прессой не кончилась. В один прекрасный день всем контролерам и капельдинерам театра была роздана фотография известного театрального рецензента со строжайшим приказом немедленно, под угрозой увольнения, вывести его из помещения театра, даже если он придет с билетом, купленным в кассе. Мейерхольд со страстным нетерпением ждал этого случая и последующего скандала, но критик благоразумно не являлся. Кстати, через несколько лет он приходил на закрытые репетиции театра по личному приглашению самого Мейерхольда. На одном из собраний труппы театра, на которое я пришел, кажется, с Плучеком, я выслушал в речи Мейерхольда грозную тираду против всюду проникающих и все вынюхивающих «репортеришек» и замер от страха. Но снова все обошлось, и опять после собрания В. Э. рассеянно, но вполне дружески со мной поздоровался. Наверно, он просто не знает, кто я такой, — думал я — и хорошо бы, чтобы он подольше не узнал. Но вскоре, на многодневном, с помпой организованном театральном совещании РАППа, которое я реферировал для газеты и где Мейерхольд выступал с большой речью, полемизирующей с установками РАППа (именно там ему был приклеен ярлычок «механиста»), — на этом совещании он, увидев меня сидящим в закутке, отведенном для прессы, вдруг подошел и стал спрашивать о моем впечатлении от его речи, чем чрезвычайно удивил всю репортерскую братию — моих коллег. Я, конечно, особенно постарался и напечатал его речь почти дословно; редактор, заболевший гриппом, в тот вечер ослабил свою бдительность. Уж не знаю, обратил ли на это внимание В. Э., — он

по-прежнему продолжал здороваться со мной, хотя дальше знакомство не шло.

В последующие месяцы и годы я несколько раз печатал в газетах большие и сочувственные репортажи о его докладах и выступлениях. Некоторые из них не стенографировались, и мои тогдашние записи остались единственным о них свидетельством (репортаж «Мейерхольд на партийной чистке» в «Советском искусстве» и др.). Часто, сидя на выступлениях В. Э., я встречал на себе его зоркий, прищуренный взгляд, но это, а иногда редкое и рассеянное рукопожатие где-нибудь в дверях было все, на чем на несколько лет остановилось мое с ним знакомство. Но я дорожил и малым. Зная его неожиданный и резкий на поворотах характер, я боялся неловкой навязчивостью спугнуть и это немногое. Тут нет ничего странного: я после встречал многих прославленных и именитых людей, которые неизвестно почему боялись Мейерхольда, робели и смущались в его присутствии. Не удивительно, что робел и стеснялся и я. На этом все могло бы и кончиться, если бы...

В своем воображении я много раз представлял себе — вот если бы Мейерхольд вдруг подошел ко мне и спросил... Дальше шли самые разнообразные варианты.

В терминологии «системы» Станиславского есть выражение, кажется, принадлежащее самому К. С., — «магическое если бы...».

Но прежде, чем рассказать о действительно «магическом если бы», которое вмешалось в судьбу моего знакомства с В. Э. Мейерхольдом, я хочу привести несколько фраз из «Воспоминаний о Эмиле Верхарне» Стефана Цвейга, — то место, где он говорит о начале знакомства с поэтом. Оно идеально подходит и к моему случаю...

«Разумеется, уже и тогда в наш город наведывался кое-кто из современных поэтов, что оставляло след в моей душе. <... > С некоторыми я мог бы при желании завязать знакомство, однако меня всегда удерживала какая-то робость, в чем я позднее признал счастливый и таинственный закон своего существования, гласивший: не надо ничего искать, все придет в свое время. И действительно, все, что сформировало меня, было даровано мне провидением и судьбой помимо моих усилий и воли, в том числе и этот необыкновенный человек, столь внезапно и своевременно вошедший в мою жизнь и ставший путеводной звездой моей юности».

Так и у меня — все пришло в свое время...

Что представляла из себя в те годы труппа ГостИМа? О ней было принято говорить, что в ней нет талантов, а только послушные выученики Мейерхольда. Но то же самое говорил А. Кугель (и не он один) о труппе молодого МХТ — той труппе, где были Лилина, Москвин, Книппер-Чехова, Грибунин, Артем, Андреева, Харламов, Лужский, Мейерхольд. И в том и в другом случае близорукость критиков была поразительной: в коллективе ГостИМа тогда были Ильинский, Гарин, Свердлин, Охлопков,

Коваль-Самборский, Яхонтов, Зайчиков, Боголюбов, Жаров, Маринсон, Бабанова, Райх, Тяпкина и другие. Труппа менялась. Уходили и приходили вновь Гарин и Ильинский. Ушли Охлопков и Жаров, и пришли Царев и Самойлов. Ушла Бабанова. На одну роль приходил Юрьев. Были и другие интересные и яркие актеры, но их творческая жизнь сломалась с закрытием театра, и постепенно их забыли, хотя, например, А. Белый одним из лучших исполнений в «Ревизоре» считал исполнение А. Кельбергом роли Заезжего офицера. Театралы, конечно, помнят и Серебренникову, и Ремизову, и Поплавского, и Мухина, и Козикова, и многих других. Ассистентский штаб Мейерхольда состоял из имен, тоже впоследствии ставших достаточно известными: И. Шлепянов, В. Федоров, П. Цетнерович, Х. Локшина, Н. Экк, В. Люце и другие (я не упоминаю С. Эйзенштейна: он был раньше описываемого мной периода). В Гостиме всегда работали блестящие пианисты-концертмейстеры. Мало кто помнит, что в числе их был юный Д. Шостакович. Потом его сменил Л. Арнштам (ныне кинорежиссер), затем — А. Паппе. Теорию изобразительного искусства в техникуме (ГЭКТЕМАСе) долгие годы вел острый Н. Тарабукин. Одно время лекции о словесном мастерстве читались Андреем Белым. Коллектив Гостима был ничуть не хуже большинства других московских театров, обладавших в те годы отличными труппами, а может быть, и лучше очень многих.

А театральная жизнь Москвы тех лет отличалась необычайной щедростью и разнообразием. Молодым театрам было из чего выбирать. В Малом театре играли Климов, Степан Кузнецов, Рыжова, Яблочкина, Остужев. В театре бывш. Корша ежевечерне сверкало замечательное созвездие талантов: Радин, Попова, Шатрова, Топорков, Межинский, Владиславский, Коновалов, Леонтьев, Борисов, Кригер. В Художественном театре еще играли все старики, и до осени 1928 года можно было видеть Станиславского в его лучших ролях. Я успел по несколько раз увидеть его в Гаеве, в Астрове, в Крутицком, в Сатине, в князе Шуйском, в Фамусове. В это время как раз исчез с московской сцены М. Чехов, но я по многу раз видел его в Эрике XIV, в Муромском, в Аблеухове, в Вальволио, в Фрезере и один раз даже в Хлестакове. После его отъезда за границу МХАТ 2-й выстоял: в его труппе были такие замечательные актеры, как Азарин, Готовцев, Чебан, такие актрисы, как Бирман, Гиацинтова, Корнакова. Молодая поросль старшего МХТ вместе со стариками создала замечательные спектакли: «Дни Турбиных», «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Бронепоезд 14-69», «Унтиловск», где рядом с Москвиным, Книппер-Чеховой, Тархановым, Леонидовым, Лужским, Лилиной, Грибуниным блеснули Хмелев, Добронравов, Яншин, Ливанов, Станицын, Орлов, Соколова и другие. На Арбате в будущем Театре имени Вахтангова, а тогда в Третьей студии МХТ, крепи дарования Щукина, Басова, Симонова, Горюнова, Толчанова, Алексеевой, Мансуровой. Студий было хотя уже зна-

чительно меньше, чем в начале двадцатых годов, но все же поря-  
дочно: на Сретенке пестовал своих учеников Завадский, зарож-  
дались студии Симонова и Хмелева. С обновленной труппой  
бывшего Пролеткульта, где блистали В. Орлов, Ю. Глизер, В. Яну-  
кова, работал А. Дикий — постановщик знаменитой «Блохи».  
Еще недавно считавшийся полуфильмом ГостИМа Театр Револю-  
ции славился именами Д. Орлова, Волкова, Канцеля, Терешко-  
вича, Лишина и перешедшей туда Бабановой. Неутомимо боролся  
за создание советской пьесы Любимов-Ланской в Театре МОСПС.  
В расцвете таланта были А. Коонен и Н. Церетели и их «мэтр»,  
многолетний постоянный оппонент Мейерхольда, А. Я. Таиров.  
Существовал необычный, талантливый театр импровизации «Сэм-  
перантэ» с двумя удивительными актерами — Быковым и Лев-  
шиной. В оперетте пели и танцевали Новикова, Бах, Ярон, Днеп-  
ров, Володин, Регина Лазарева, Кошевский, Бравин. На эстраде  
царили эlegantный, едкий Алексеев, неистощимый Менделевич.  
В маленьких театриках миниатюр, в спектаклях, шедших по два  
сеанса в вечер, где актеры переодевались по восемь раз в спек-  
такле: в «Скворешнике» на Елоховской, в театре Дома печати и  
в «Синей блузе» ярко и темпераментно звучали голоса еще совсем  
юных Б. Тенина, Л. Мировая, Р. Зеленой, А. Пановой и уже совсем  
забытых талантливых В. Приска и И. Бугрова.

Выходило сразу пять театральных журналов: три еженедель-  
ных и два ежемесячных, шумно и неутомимо полемизировавших  
друг с другом. «Правда» и «Известия» печатали рецензии на все  
премьеры не позже, чем через два-три дня, а «Вечерняя Москва»  
ухитрялась откликаться почти всегда на следующий день. Дис-  
путы о театре непрерывно шли весь сезон и в Доме печати, и в  
Доме Герцена, и в Доме Рабиса, и в подвальном, но уютном, по-  
пулярном Театральном клубе на Пименовском, а иногда даже  
в помещении цирка и Мюзик-холла. В них участвовали не только  
критики и режиссеры, но политические деятели. Нарком А. В. Лу-  
начарский дискутировал на трибуне с Мейерхольдом и Маяков-  
ским.

Вот афиша диспута «Споры о «Горе уму» 2 апреля 1928 года.  
Называю имена участников: Л. Авербах (критик), Н. Л. Брод-  
ский (историк литературы), М. Ф. Гнесин (композитор), Генри  
Дана (американский историк), Тарас Костров (редактор «Комсо-  
мольской правды»), П. А. Марков (критик), Диэго Ривера (ху-  
дожник), Демьян Бедный (поэт-публицист), В. Сарабьянов (про-  
фессор-философ), Б. Асафьев (историк музыки, композитор) и  
другие. Каждый спектакль рассматривался не как замкнутое  
в себе театрально-эстетическое явление, а как факт обществен-  
но-политической жизни. Театры Мейерхольда и Таирова  
издавали собственные журнальчики, задорно спорившие обо всем  
на свете.

У ведущих актеров московских театров почти не было дубле-  
ров, и, собравшись в МХТ на «Мудреца», можно было быть уве-  
ренным, что если не произойдет землетрясения и спектакль со-

стоит, то в нем будут играть и Станиславский, и Качалов, и Москвин, и Леонидов, и Лужский, и Книппер-Чехова — все вместе в одном спектакле! Юным театрам было из чего выбирать. Я со своими ровесниками в любую погоду стоял с раннего утра каждую субботу во дворе МХТ в очереди-лотерее дешевых билетов, бродил с пропуском «на свободные места» по театрам, где сборы были далеки до аншлаговых, «протыкивался» (популярный технический термин театралов моего поколения) в филиал Большого театра на знаменитые понедельничные гастрольные спектакли, устраивавшиеся Бюро взаимопомощи МГУ, где можно было увидеть в их знаменитых ролях Павла Орленева, Певцова, Григория Ге, Россова, Жихареву, Грановскую, братьев Адельгейм.

Эти спектакли были живой историей актерского искусства. Там в один из понедельников я смотрел «Дни нашей жизни», где Оль-Оль играла В. Попова, мать — Блюменталь-Тамарина, Онуфрия — Топорков, фон Ренкена — Кузнецов, Миронова — В. Кригер и маленькую выходную роль Мишки — А. Е. Хохлов, ныне народный артист республики. Незабываемый праздник актерского мастерства.

А театральные художники? Работали Г. Якулов, И. Рабинович, бр. Стенберг, Крымов, Кустодиев, А. Я. Головин, Фаворский, Шлепянов. Делали свои первые шаги В. Дмитриев и П. Вильямс. Перечитываю и вижу, что забыл упомянуть о замечательном ГОСЕТе и его корифеях Михоэлсе и Зускине. А единственное и неповторимое искусство Владимира Яхонтова! А талантливые дебюты Каверина в маленькой, но любимой москвичами студии Малого театра с Шатовым, Свободиным и Половиковой! А Театр сатиры с Полем, Кара-Дмитриевым, Курихиным, Корфом, Рудиным, Милютиной, Нурм! А плотниковский Швейк в Четвертой студии! А Петровский со своими учениками в Замоскворецком театре! А оперные опыты Станиславского и Немировича-Данченко! А замечательные театры для детей!

Я ограничиваюсь сухим и неполным перечислением имен, но и оно достаточно красноречиво. Откройте тоненькие тетрадки театралных программ тех лет — и на нескольких страничках вы найдете это все. Такова была театральная Москва двадцатых и начала тридцатых годов. Это ее весь мир стал называть «театральной Меккой». Это она взрастила Эйзенштейна, Щукина, Хмелева, Ильинского, Штрауха, Гарина, Бабанову, Охлопкова, Попова и многих других, чьи имена теперь известны на весь мир наравне с именами наших маршалов, летчиков, пианистов и физиков.

В этой бурной, щедрой, изобильной, пестрой Москве создавал свои удивительные спектакли Мейерхольд, и если он иногда противопоставлял себя ей, противоборствовал с ней, то сейчас, с исторической дистанции десятилетий, нам видно, как тесно и сложно он был с ней связан. Невозможно представить себе Мейерхольда вне борьбы, без споров, без дискуссий. Он спорил всегда



и даже с ближайшими друзьями. Маяковский не принял «Леса», заявлял об этом не раз публично и остался другом Мейерхольда. Вишневский не принял «Даму с камелиями» и стал врагом. Невозможно утверждать, что Вишневский был более принципиален, чем Маяковский, или Мейерхольд стал более обидчив; дело тут было не в характерах, а в воздухе эпохи. Мейерхольд отталкивался от театральной жизни Москвы в описываемый период, но ему было от чего отталкиваться: под ногами был упругий трамплин, свободно пружинящий и помогающий прыжку. Молодой Хикмет писал в стихах, посвященных Мейерхольду, что в городе, где существует Театр Мейерхольда, не нужен Большой театр, и требовал его закрытия. Потом Хикмет вспомнил эти стихи с улыбкой. Да, тогда ему казалось, что в одном городе нет места сразу и «левому» искусству и академизму большой оперы. Позже он уже думал не так, но не потому, что он изменил своей первой театральной любви — Мейерхольду, а потому, что остался верен ей. Искусство Мейерхольда еще настолько живое и растущее, что и преданность ему не может оставаться неизменной.

Осенью 1929 года я спрашивал ночью у ныне снесенной Китайгородской стены В. В. Маяковского (я провожал его домой из редакции «Комсомольской правды»), не является ли доказательством моего внутреннего надлома и органической нецельности мировоззрения то, что я одновременно люблю его стихи и стихи Блока. Он ответил мне, что и сам любит Блока, и даже прочитал наизусть «Шаги командора». Мне это тогда не показалось убедительным, потому что я усердно читал теоретические статьи в журнале «Новый Леф», и даже самого Маяковского я заподозрил в пороке, которого стыдился в себе. Поэтому я понимаю улыбку Хикмета при воспоминании о юношеских стихах. Так же улыбаюсь и я, припоминая свой юношеский разговор с Маяковским. Он тогда тоже улыбнулся — неожиданно, коротко и почти хмуро. Я разговаривал с Анной Андреевной Ахматовой. Она рассказала, что осенью 1961 года к ней в больничную палату ворвались два взволнованных студента с требованием немедленно ответить, как нужно писать стихи — как она сама или как М. Цветаева. Один был «цветаевец», другой «ахматовец». Подобно мне в 1929 году, ответом ее были разочарованы оба: Ахматова сказала им, что очень любит Марину Цветаеву, но предпочитает писать по-своему. Рассказывая об этом, она тоже улыбнулась. Теперь Блок и Маяковский стоят у нас на одной книжной полке. Мы не стали всеядными эклектиками, но время и история все настоящее и живое всегда сближают, а не отделяют. Сблизился во времени и Мейерхольд с современной ему театральной Москвой. Только заостренным педантам и догматическим фракционерам в искусстве может сейчас прийти в голову утверждать несовместимость режиссерской эстетики Мейерхольда и актерской «системы» Станиславского да еще, пожалуй, тем, кто и в истории искусства действует по старому макиавеллиевскому принципу: разделяй и властвуй.

Мейерхольда невозможно отрывать от современной ему театральной Москвы еще потому, что она была полна его бывшими учениками. Их можно было встретить везде: в Театре Революции, в Пролеткульте, в «Синей блузе», в оперетте, в детских театрах, в бывшей Четвертой студии МХТ и даже в цирке. В известном смысле его учениками можно назвать и Вахтангова и Таирова; первый это охотно признавал, хотя никогда прямо не учился у Мейерхольда, второй — строптиво отказывался, хотя начинал свою самостоятельную работу под его руководством, как не признавал никакого «родства» с ним и сам Мейерхольд. Но для нас теперь вовсе не обязательно послушно следовать за постоянным мейерхольдовским откращиванием от своих учеников: это часто вызывалось причинами преходящими и ныне невесомыми. Кроме того, это связано с некоторыми личными чертами Мейерхольда, о которых я еще буду говорить.

Вот в этой шумливой, яркой, буйной театральной Москве двадцатых и начала тридцатых годов и работал Мейерхольд. Его особое место в ней в некоторые периоды было главенствующим и определяющим и всегда заметным. Но он вовсе не был в ней одинок, как об этом пишут иногда его зарубежные биографы. Да, он был в искусстве бунтарем, но чаще всего он бунтовал против вчерашнего самого себя и даже против собственного бунта. И неизменно он бунтовал против вчерашнего дня в искусстве, который притворяется днем сегодняшним. Но при этом меньше всего его можно назвать сектантом-фанатиком (как тоже изображается в зарубежных биографиях).

Я, сам завсегдадай всех премьер в те годы, не помню ни одной заметной премьеры в Большом театре, в Малом, в МХАТ 2-м, в Театре Вахтангова, в Театре Революции, где в первых рядах партера не было бы знакомой элегантной пары: сидящего В. Э. Мейерхольда и З. Н. Райх. Помню его часто аплодирующим актерам в конце спектаклей.

А интереснейших премьер в Москве в те годы было по несколько в неделю. Театралы буквально сбивались с ног, стараясь угнаться за всем и не пропустить Радица в «Топазе», Бабанову в «Человеке с портфелем», Терешковича в «Гоп-ля, мы живем!», Новикову в «Женихах», Азарина в «Чудачке», Янукову в «Галстук», Коонен в «Любви под вязами», Глизер во «Власти». Идешь по московским переулочкам, заклеенным афишами, и глаза разбегаются. Тогда литографированные афиши выпускали только к «кинобоевикам» и на афишных стендах не было нынешнего, подчас безвкусного, винегрета красок. Но театралы издали узнавали афиши любимого театра: по типу шрифтов, верстке текста и каким-то почти неуловимым признакам.

В середине двадцатых годов Москва сохраняла старомосковский уют, особенно зимой — с неубранными сугробами и санками лихачей. На площадях еще стояли павильоны трамвайных станций, а вокруг них сидели с лоточками девушки в синих кепи с большими козырьками — знаменитые моссельпромщицы. Летом

Москва была пыльна, шумна и суетлива. На переломе от двадцатых к тридцатым годам город почти по-военному посуровел, и это тоже шло к нему. Потом его во всех направлениях изрыли шахтами и рвами строящегося метро, а улицы наполнились молодежью в прорезиненных комбинезонах — юными метростроителями. Девчата носили их не без кокетства, поэты уже писали о них поэмы, а драматурги — пьесы. Началось сооружение гигантских мостов, реконструкция главных магистралей. На окраинах незаметно для живущих в центре выросли новые кварталы. Постепенно Москва стала принимать современный облик. В 1932 году было сломано старое здание ГосТИМа, на месте которого предполагалось возвести другое, во всех отношениях, технически и архитектурно, совершенное, — и мейерхольдовский коллектив начал жизнь кочевников. Сначала он играл в помещении Театра юных зрителей в Мамоновском переулке (ныне улица Садовских), потом блуждал по районным клубам и домам культуры, затем переехал на улицу Горького в свое последнее пристанище.

Шли годы. Я по-прежнему дружил с молодыми актерами ГосТИМа и застенчиво здоровался с Мейерхольдом. Вместо репортажей я уже писал статьи и рецензии, в которых кстати и некстати ссылался на Мейерхольда или упоминал его. Делал я это без всякого расчета: просто все мои мысли постоянно были прикованы к нему. В 1933 году он разрешил мне посмотреть единственный закрытый просмотр нового спектакля «Самоубийца» Н. Эрдмана... В эти годы я бывал на всех генеральных репетициях ГосТИМа, а во время выпуска «Дамы с камелиями» — даже на черновых прогонах. Помню, как после дневной генеральной репетиции «Вступления» я сидел в уборной, где разгримировывался расстроенный Валя Плучек, и неуклюже пытался его утешать. Он играл в спектакле свою первую большую роль Пири (молодого немецкого прохвоста), но уже знал, что В. Э. им недоволен и решил заменить его к премьере Кельберером. Погоревав, мы начали острить, вышли из сумрачного театрального подъезда на залитую солнцем улицу Горького и пошли по ней, легкомысленно посвистывая: где наша не пропадала! Вскоре Плучек ушел из театра в самостоятельный Трам электриков режиссером, поставил там несколько талантливых спектаклей, и еще через несколько лет уже я уговаривал В. Э. пригласить его преподавать в техникуме ГосТИМа, а весной 1937 года вместе со мной Мейерхольд смотрел его постановку «Бедность не порок» с выпускным курсом. Это было задолго до его серьезного профессионального режиссерского успеха.

Я продолжал дружить с мейерхольдовцами и пописывать театральные рецензии, и, возможно, так бы это все и продолжалось, если бы не состоявшийся в конце апреля 1934 года диспут о «Даме с камелиями». (Вот оно, то самое «магическое если бы»!..)

На этом диспуте, происходившем в помещении ГостИМа, я резко выступил против позиции В. Вишневого сразу после его яркой, как всегда, речи. Это был самый большой ораторский успех в моей жизни. Мне так долго и бурно аплодировали, что Вишневский демонстративно ушел из зала, хлопнув приставным сиденьем кресла и входной дверью. К чести Всеволода Витальевича должен сказать, что он оказался незлопамятным и, когда через полтора года я обратился к нему по делу, связанному с театром, он отнесся ко мне просто и без всякого предубеждения. Но об этом после... Демонстративный уход Вишневого вызвал новый взрыв аплодисментов. Причина моего успеха заключалась не в моем ораторском даровании, а в том, что я защищал замечательный спектакль Мейерхольда, красноречиво сам за себя говоривший. Но все это было как в тумане. Мейерхольд сидел за столом президиума и вместе со всеми аплодировал мне, широко разводя руки, а в последнем слове трижды на меня сослался. Кто-то подошел и сказал, что он хочет со мной поговорить. Меня провели за кулисы. Странно, но я плохо помню этот, пожалуй, самый важный в моей жизни разговор. Он спросил, не желаю ли я работать у него в театре? Не задумываясь, я ответил утвердительно. Кажется, все это было сказано в самой общей и ни к чему не обязывающей форме. Но вскоре после начала нового сезона я был зачислен в штат ГостИМа.

Все пришло в свое время.

## История моих блокнотов

Я провел рядом с В. Э. Мейерхольдом пять лет. Три года я видел его почти ежедневно, а иногда дважды в день. Бывали сутки, когда, встретившись утром, я не расставался с ним до ночи. Уйдя из ГостИМа летом 1937 года, я продолжал время от времени с ним встречаться. Иногда он звонил мне и приглашал зайти, чаще я напрашивался сам. Это были последние годы его жизни. Мне было двадцать два года, когда я с ним познакомился. Мне исполнилось двадцать семь, когда я его видел в последний раз.

Различие возрастов и положений («разница диаметров», как сказал бы Герцен) не мешало нам говорить о многом. Наоборот, именно эта разница давала мне то преимущество, что со мной он бескорыстно оставался самим собой. Он знал, что я записываю наши разговоры, но слава пришла к нему уже так давно, что его не могло смущать чье-то пристальное за ним наблюдение. Мне даже кажется, что оно согревало его. Были минуты и часы одиночества, когда он искал меня. Были случаи, когда вечером меня по его поручению разыскивали по телефонам по всему городу, и когда я в конце концов являлся, выяснялось, что, собственно, я ему вовсе не нужен для чего-то определенного, а просто он хочет,

чтобы я был рядом с ним. Я всегда понимал это сразу, без расспросов. Были вечера (особенно когда ему немного нездоровилось), когда он, сидя дома и читая, требовал, чтобы я находился поблизости, занимаясь своими делами. Я рассказываю это затем, чтобы показать степень его доверительного дружелюбия, дававшего мне право задавать ему любые вопросы. Иногда он отвечал мне шуткой, но никогда не отмалчивался.

Мое заметное преимущество перед другими окружающими было еще в том, что мне почти ничего не нужно было от него по нашим служебным театральным отношениям: ни ролей, ни права на постановку. Функции мои были неопределенны и универсальны. Первая моя должность в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда — в ГостИМе — именовалась «научный сотрудник». Потом я назывался заведующим научно-исследовательской лабораторией (НИЛом), исполняющим обязанности завлита, преподавателем техникума его имени, литературным секретарем и режиссером-ассистентом. Но, как бы ни именовалась моя очередная должность в штатной ведомости, все эти годы я занимался главным образом одним: ходил с записной книжкой за В. Э. и записывал, записывал... Деловая сторона наших отношений была видимостью, и если я тоже иногда приносил ему на подпись какие-нибудь бумаги или ждал от него распоряжений и указаний, как все прочие, то он подписывал или диктовал мне с едва скрытой усмешкой сообщника и часто, подмахнув какой-нибудь протокол, который был предлогом моего прихода, снимал очки и, откинувшись на спинку кресла, вдруг начинал говорить о театральности Пушкина или о трехчастной композиции драмы у испанцев — о чем мы говорили накануне на коротком пути от театра до Брюсовского.

Однажды он предложил мне прочесть в ГЭКТЕМАСе цикл лекций о его творческом пути, послал на эти лекции стенографистку и, прочитав стенограммы, внес в них ряд исправлений, как бы корректируя будущую книгу. Разумеется, я взялся тогда за это только по легкомыслию молодости — я был немногим старше своих слушателей, но сейчас я об этом не жалею. Именно это дало мне возможность говорить с ним о многом, что далеко выходило за пределы работы театра в текущем сезоне, — о всей его жизни, о Чехове, Станиславском, Комиссаржевской, Блоке, Маяковском и др.

Я видел на сцене тридцать спектаклей, поставленных В. Э. Мейерхольдом: многие — по несколько раз, а некоторые — множество раз. Я близко наблюдал его работу над созданием шести спектаклей. Я помню его многие корректировочные репетиции старых спектаклей: переделки, варианты. Я слышал бесконечное количество его речей. Я провел много часов в беседах с ним у него в кабинете в театре, у него дома, в прогулках с ним по Москве, Ленинграду, Киеву, Харькову. Я с ним обедал, пил вино, катался в машине, рылся в букинистических развалах, ходил на вернисажи, принимал на экзаменах поступающих в школу

театра, редактировал отзывы на присланные в театр пьесы, писал за него приветствия и поздравления разным юбилярам, проверял бухгалтерские документы. Я помню его увлеченным, вдохновенным, рассерженным, оживленным и задумчивым, мрачным, бедным, злым, добрым, веселым, печальным. Возвращаясь к себе домой, я всегда тратил еще час, полтора, два на то, чтобы записать виденное и слышанное рядом с ним. Я записывал подробно и по возможности точно: тут мне пригодилась школа газетного репортажа, которую я прошел до театра. Я берег эти записи, и сама история, как я их сохранил, может быть материалом остро сюжетного рассказа...

Я делал свои заметки без определенной цели: вернее, цель была, но туманная и отдаленная (в те годы казалась невозможной публикация подробных материалов о Мейерхольде), а может быть, это был инстинкт, в котором я и сам не мог дать себе отчета. В театре имелась штатная стенографистка, и многим записи мои казались чудачеством: ведь она стенографирует все, что говорится В. Э. на репетиции. Но никакая стенограмма не сохранит взгляда, улыбки, жеста, которые при записи слов работающего режиссера часто определяющи, не говоря уже о том, что В. Э. больше действовал и «показывал», чем говорил. Кроме того, я записывал и то, что В. Э. говорил помимо репетиций, а часто и со мной наедине.

Случалось (особенно в первое время), что надо мной и подшучивали. Потом привыкли и перестали обращать внимание.

Однажды дома у В. Э. после обеда произошел такой разговор: *Мейерхольд* (с наслаждением прихлебывая крепчайший кофе). Я вчера видел, вы на обсуждении репетиции опять что-то записывали. Вы твердо решили стать Лагранжем ГостИМа?

Я. Я хочу стать не Лагранжем ГостИМа, а Эккерманом Мейерхольда...

З. Н. Райх (размешивая сахар в чашечке). Я боюсь, что он будет твоим Бруссоном.

*Мейерхольд*. В таком случае мы должны заранее задобрить его. Зиночка, положи ему еще варенье...

Талантливые, острые, но коварные книги Ж.-Ж. Бруссона, секретаря Анатоля Франса, переведенные у нас в конце двадцатых годов, были тогда довольно популярны. Два томика «Разговоров с Гёте» Эккермана, еще в старом издании, стояли на книжной полке в кабинете Мейерхольда и были исчерканы его пометками. О хронике Лагранжа, актера труппы Мольера и его друга, мало известной у нас, только что напомнила недавно поставленная в Художественном театре пьеса Булгакова, где Лагранж был действующим лицом.

Не знаю, заслужил ли я съеденное мною тогда варенье...

Летом 1935 года я получил от Всеволода Эмильевича, отдыхавшего в Форосе в Крыму, письмо, где он, разрешая мне «совместительство» (одновременно с работой в ГостИМе я участвовал

в создании Студии Н. П. Хмелева), писал: «...но вот о чем я хочу просить Вас: будьте, работая в НИЛ при ГостИме, ближе ко мне. Ни с т. Варпаховским, ни с т. Сано мне почему-то не удастся так сблизиться в работе, как, мне кажется, я могу сблизиться с Вами».

Через несколько месяцев, в дождливый осенний вечер в Ленинграде, когда я зашел к нему проститься (я уезжал в этот вечер с гастролей в Москву, а он оставался еще на несколько дней), В. Э. дарит мне свой портрет — вырванную из номера «Золотого руна» или «Аполлона» репродукцию известного рисунка Ульянова «Мейерхольд в роли Пьеро в «Балаганчике» Блока» с такой надписью в правом нижнем углу: «Новому другу, которого я (никогда!) не хотел бы потерять, — Гладкову Александру Константиновичу с приветом и благодарностью».

А еще через два с половиной года, уже после закрытия ГостИма, при нашей очередной встрече у него дома он пишет мне на обложке своей книги «О театре»: «Александру Константиновичу Гладкову с глубочайшей благодарностью за внимание к моим режиссерским трудам в ГостИме в период 1934—1936 гг., за помощь в работах научно-исследовательской лаборатории при ГостИме, трагически оборвавшихся ранее тех событий, которые связаны с закрытием ГостИма в 1938 г. Прошу не забывать меня! В. Мейерхольд. Москва. 3.II.38».

Мне дороги эти сохранившиеся знаки дружеского расположения и доверия, и я не хочу скрывать, что горжусь ими. Все, что я собираюсь рассказать о Всеволоде Мейерхольде, — посильное исполнение мною его завета: «Прошу не забывать меня!»...

К. С. Станиславский в последние годы жизни, стремясь обобщить и передать другим свой замечательный опыт, написал несколько книг и еще несколько оставил недописанными. Его литературное наследие занимает восемь объемистых томов.

В. Э. Мейерхольд тоже мечтал написать о своем творческом пути, но не успел это сделать. То, что может быть названо его литературным наследием, состоит из большого числа статей на разные, связанные с искусством театра темы, частью резко полемических и в момент написания острозлободневных, но меньше всего они могут считаться подведением итогов или обобщением опыта творческой работы Мейерхольда. В этих статьях получило отражение многое из того, что сам В. Э. в конце жизни считал преходящим, устаревшим, изжитым. Я это хорошо знаю потому, что в середине тридцатых годов помогал ему в подготовке этих статей для переиздания и, полный почтительного рвения, часто смущенно недоумевал, когда В. Э., просматривая некоторые старые работы, категорически заявлял: «Чепуха!» — и целые страницы перечеркивал толстым синим карандашом (например, последнюю главку в интереснейшей статье «Русские драматурги» — сборник «О театре». СПб., 1913).

О многом, что постоянно занимало его мысли, что он считал существенно важным, о чем часто и подробно говорил со своими

учениками и близкими людьми, В. Э. Мейерхольд вообще не написал ни слова. Он все время собирался об этом писать, но так и не собрался. Вот почему интересно и необходимо опубликовать все, что возможно, из бесед и разговоров В. Э., сохранившихся в памяти его сотрудников и свидетелей его вдохновенной работы. Ведь даже в беглых, попутных, мимоходом брошенных замечаниях во время напряженных темпераментных репетиций В. Э. Мейерхольд остро и точно формулировал закономерности искусства театра; увлекал воспоминаниями о великих мастерах, которых он лично знал или видел, любую очередную репетицию, будь это просто рабочая репетиция по «вводу» или переделка старого расклеившегося спектакля, превращая в великолепный урок мастерства. Конечно, записи свидетелей работы мастера не могут заменить его собственных ненаписанных книг, но и они небесполезны для тех, кто интересуется жизнью и творчеством замечательного художника русского советского театра — Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Помню, однажды — это действительно было всего один раз за время нашего знакомства — В. Э. попросил меня показать ему мои заметки. Это произошло в очень своеобразной обстановке — в фойе нашего театра на встрече Нового, 1937 года.

Напряженная работа, начавшаяся с начала сезона, постепенно захватила коллектив и самого В. Э., и в этой активной, рабочей атмосфере и подошел конец года.

Было бы очень заманчиво осветить описываемое ретроспективным светом позднейших воспоминаний и сказать что-нибудь о драматических предчувствиях, властвовавших над нами под Новый, 1937 год, но это было бы неправдой. Я отлично помню наш долгий разговор с В. Э. той ночью — он был оптимистично-беспечным. Всем тогда хотелось думать, что волнения бурного 1936 года позади и что Новый год принесет разрядку и успокоение. А сама ночь была теплой и снежной, как большинство московских новогодних ночей. В театре одновременно репетировались два спектакля — «Наташа» и «Борис Годунов», все репетиции вел сам В. Э., и то, что он пришел встречать Новый Год в театр с труппой, символизировало объединение коллектива ГостИМа вокруг него в давно уже невиданном общем порыве.

О чем же мы говорили с ним в эту ночь?

Об утренней репетиции «Наташи», о том, что он перечитал «Крестьян» Бальзака и деревенские рассказы Мопассана и хочет подражать им в поисках немногих, но точных деталей быта; о недавней премьере «Любови Яровой» в МХАТ (В. Э. критиковал Еланскую), о том, что у нас в технике очень сильный второй курс, который весь можно будет взять в труппу; о том, сможет ли Боголюбов сыграть Бориса и почему он верит в его удачу в этой роли; о переделках в возобновляемом «Вступлении». Помню, как В. Э. вдруг сдернул со стола скатерть и сказал, что гораздо вкуснее пить вино из простых стаканов, стоящих на дере-



вянном столе, «похожем на натюрморт Сезанна». Кругом кружились пары. Танцевала и Зинаида Николаевна. Потом она ушла домой. В. Э. проводил ее и вернулся.

Почти на исходе ночи, когда в зале осталась одна молодежь и были потушены верхние люстры, но градус шума и веселья соответственно повысился, В. Э. все еще сидел со мной вдвоем за угловым столиком без скатерти, задумчиво и неторопливо разговаривая о сценических секретах Пушкина-драматурга. В его седине сверкали звездочки конфетти, а из узкого выреза жилета, как аксельбант, свисала зеленая ленточка серпантина. Иногда он шутил, и одну его шутку в ту ночь я запомнил. Он вдруг сказал, что ему страшно надоела его собственная фамилия потому, что она слишком много стала значить, и мы на днях прочтем в «Известиях» объявление о ее перемене. Вот только он не придумал еще, на какую фамилию он будет менять старую. Развивая до своих обычных гипербола эту тему, он назвал несколько фамилий своих противников и затем стал фантазировать о том, кто, как и почему будет возражать против этой перемены: в те годы в подобных объявлениях писалось, что лиц, возражающих против перемены, просят адресоваться в соответствующий загс... Но это была, пожалуй, единственная двусмысленная и терпкая шутка в ту ночь, и почему-то в нее не хотелось вдумываться.

Я слушал его со странным ощущением, что это все уже когда-то было: вальс, кружащиеся пары, зеркала, свечи, вино на столе, седой вихор волос В. Э. и его хриловатый, то низкий, то лезущий вверх голос. Но я впервые (и единственный раз) встречал Новый год с Мейерхольдом, и спутать это ни с чем другим было невозможно. И вдруг я понял — это похоже на один из эпизодов его спектаклей, где в таинственном и причудливом контрапункте связаны лирическая тема, беспечно веселый фон и эти его излюбленные аксессуары: зеркала, свечи и стаканы, наполненные вином. Сходство было фантастическое: словно чудо волшебной ночи снова превратило народного артиста республики В. Э. Мейерхольда в непостижимого и великолепного доктора Дапертутто, создателя удивительных сценических гофманиад, и выдумка об объявлении с переменной фамилии на минуту показалась такой же реальной, как и любая из его «шутки, свойственных театру».

Вальс сменился модной румбой, включили верхние люстры, и странное очарование нарушилось. Разговор снова вернулся к репетициям «Бориса Годунова».

К нам подошла с бокалом в руке актриса Л. (она же заметная общественная деятельница внутри театра) и, прислушавшись к нашему разговору, стала с кокетливой фамильярностью упрекать В. Э. в том, что он в «такую ночь» говорит о «делах». В. Э. сразу помрачнел, и я испугался, что он ответит ей резкостью, но она, не дождавшись ответа, упорхнула, окликнув еще кого-то.

— О делах! — помолчав, сказал В. Э. очень зло. — А о чем же нам еще разговаривать? О преферансе, что ли?

И вдруг без всякого перехода:

— Дайте-ка мне ваш блокнот! Можно?

Я смутился. Блокнот был полон записей о нем. Они мне сразу показались жалкой кустарщиной. Да разве кто-нибудь может их разобрать, кроме меня. К тому же — мой почерк...

Мне почудилось, что В. Э. как-то неожиданно сурово смотрит на меня.

Взяв блокнот, он перелистал его, на чем-то остановился, прочел внимательно одну страничку, потом сразу захлопнул, отдал мне и неожиданно накрыл своей рукой мою, лежащую на столе, руку.

— Спасибо!

И сразу, снова без перехода:

— А вы знаете, сцена с Басмановым — это почти испанский театр. Его мог бы сыграть Сандро Моисси...

Мне и сейчас кажется, что я еще чувствую тепло его руки...

## Каким он был

Вот они передо мной — эти старенькие, истрепанные блокноты, с которыми я не расставался в те годы.

Перелистывая их, я слышу голос В. Э. и вижу его самого то за режиссерским столиком на репетиции, то за директорским письменным столом в кабинете, то уютно развалившимся на огромном ковровом диване в столовой его квартиры, на котором написал его П. Кончаловский, или на фоне окна просторного гостиничного номера во время одной из гастрольных поездок; вижу склонившимся над книжным развалом букиниста и вытаскивающим с торжеством какой-нибудь старинный «Дуэльный кодекс»; или на набережной Невы в заломленной на затылок шляпе, пронизанным ветром и солнцем; но чаще всего вижу на авансцене во время репетиции, без пиджака и с бесконечно потухающей и вновь зажигаемой папиросой...

Просматривая свои заметки, невольно улыбаюсь: «После репетиции разговор с В. Э. о хоре в «Борисе». В 5 ч. встреча с Л. у памятника Пушкину»... Что делать, иногда, беседуя с Мейерхольдом, я потихоньку поглядывал на часы, беспокоясь — не опоздаю ли на свидание, но, случалось, и опаздывал, а чаще всего откровенно предпочитал общество В. Э. всякому другому времяпрепровождению.

Не все записи кажутся сейчас интересными, но зато некоторые из них вызывают новые воспоминания, резким светом театральных рефлекторов выхватывающие на полутемной сцене забытого прошлого живые эпизоды с участием В. Э. — обрывок разговора о всякой всячине, чирканье спички, несколько тактов музыки, связанной с Мейерхольдом, цвета его домашнего халата, пеструю стену книжных полок в кабинете...

Мне хочется сейчас рассказать, каким он казался тем, кто знал его так же близко, как и я, и, пожалуй, лучше всего, если я

начну свой рассказ с этих самых книжных полок, которые были его привязанностью, потребностью, необходимостью и страстью.

И наше сближение тоже началось с работы над книгой.

В 1935 году, когда небо над ГостИМОм и самим Мейерхольдом еще было сравнительно безоблачно (точнее можно назвать этот период формулой метеорологов «переменная облачность»), В. Э. задумал выпустить новым изданием свою старую книгу «О театре», дополнив ее новыми материалами. Как-то в разговоре с ним я рассказал ему свои соображения о возможном содержании книги, и вскоре после этого В. Э. уже формально поручил мне ее подготовку.

В 1936 году книга в основном была составлена. Ее объем значительно превышал старую, дореволюционную книгу «О театре», хотя многое оттуда было им забраковано как устаревшее и неинтересное для переиздания. Он хотел, чтобы она носила то же название.

У старой книги был эпиграф:

«Если даже ты съешь меня до самого корня, я все-таки принесу еще достаточно плодов, чтобы сделать из них возлияние на твою голову, когда тебя, козел, станут приносить в жертву.

*Аскалонец Евен».*

Однажды я спросил его, кто был этот Евен.

Он хитро посмотрел на меня и рассмеялся.

— Это знает на всем свете один Вячеслав Иванов,— сказал он.— Он мне и нашел это. А что? Хорошо?

Я спросил его, оставим ли мы этот эпиграф и для новой книги.

— Нет, надо что-нибудь новое. Вот вы и поищите.

Я предложил ему из «Гамлета»: «Он был вооружен от головы до ног». («Гамлет» был его любимейшей пьесой.)

Сначала ему понравилось. Он попросил меня напечатать это на машинке на отдельной странице, долго смотрел на нее, потом аккуратно сложил и спрятал в портфель.

Через несколько дней, однако, он принес мне другую страничку. На ней его рукой была написана одна фраза:

«Меня будут упрекать за смелость до тех пор, пока, поняв до конца, не упрекнут за робость.

*Анатоль Франс».*

— Откуда это, Всеволод Эмильевич?

— Из предисловия к «Жанне д'Арк». А что? Хорошо?

Он торжествующе смотрел на меня.

— Перепечатайте на машинке. Посмотрим...

Я перепечатал. Эта страничка и сейчас хранится у меня.

Работа над книгой закончилась к началу 1937 года. Напечатать ее не удалось. Предварительное согласие одного издательства было взято назад. Мейерхольда это очень огорчило. Эта неудача явилась предвестником других, больших по масштабу, неудач, которые привели к ликвидации театра.

Одновременно с работой над этой книгой он мечтал об изда-

нии «Полного собрания сочинений Всеволода Мейерхольда». Кроме его печатных работ туда должны были войти стенограммы репетиций спектаклей последних лет и «Учебник режиссуры». Помню, что на мои вопросы о характере «Учебника» он сказал, что это будет «тоненькая книжечка». В «Собрании» должно было быть восемь томов. План его сохранился.

Еще одно его литературное начинание было связано с «Гамлетом». «Гамлета» он собирался ставить несколько раз в жизни, но так и не поставил. Однажды он сказал полушутя: «Напишите на моем памятнике: «Актеру и режиссеру, не сыгравшему и не поставившему «Гамлета». В последние годы он собирался писать книгу под названием: «Гамлет». Роман режиссера». Он хотел в ней восстановить свой воображаемый и неосуществленный спектакль. Может быть, в его архиве и сохранились какие-нибудь наброски к ней. Это было уже после закрытия театра.

С юности и до последних лет он всегда очень много читал. Его кабинет был набит книгами. Книжные полки шли от пола до потолка. Однажды в каком-то разговоре зашла речь о Бальзаке. Он захотел процитировать одну фразу и стал искать книгу. Он сел на корточки, нашел ее на самой нижней полке и, не поднимаясь, стал читать. Это был роман «Блеск и нищета куртизанок». Увлечшись, он прочел вслух несколько страниц, продолжая сидеть на корточках у книжной полки. Потом я заметил, что книга была вся в карандашных отметках. Поля многих страниц были исписаны. У него была эта привычка — читать с карандашом в руках. Я любил незаметно от него рассматривать его пометки и иногда выпрашивал у него почитать какой-нибудь том только для того, чтобы просмотреть эти заметки.

Состав библиотеки В. Э. характеризовал своеобразие и неординарность его ума и склонностей. Ничего, что «полагается», что стоит на полках и никогда не читается. Много лишнего, случайного, но однажды как-то заинтересовавшего, купленного и прочтенного. Еще больше необходимого, перечитываемого, в том числе такие раритеты, как полное собрание статей и писем Р. Вагнера по-немецки (предмет зависти С. М. Эйзенштейна). Сравнительно немного книг о театре (что меня сначала, помню, удивило; потом понял — это все в нем самом, а не на полках!), очень много о живописи, стихи, классики (но тоже любимые и нужные, а не те, что «полагаются»), книги по психологии, физиологии, философии, политике, полный Ленин в двух изданиях, стенограммы съездов, брошюры, старые журналы.

В те годы обязательной принадлежностью любой библиотеки в солидной столичной квартире был комплект изданий «Academia». Обычно толстые томики небольшого формата в ярких суперобложках ставились подряд вне зависимости от их содержания, и это считалось основой почти каждого книжного собрания тридцатых годов. Среди мейерхольдовских книг попадались и эти томики, но они стояли вразброд и до полного комплекта было далеко. Полнота библиотеки была не показной, а рабочей, и книги

стояли в том кажущемся на посторонний взгляд хаосе и беспорядке, которые для владельца библиотеки были единственным нужным ему порядком. Была полка с переходящим составом книг; сюда попадали специальные издания, питающие воображение для очередной режиссерской работы; иногда они задерживались, потом переезжали на другое место, и полку занимали другие книги, необходимые для нового замысла. Так на моих глазах была переведена полка книг «французов»: Бальзака, Золя, Флобера, Мопассана, задержавшаяся после работы над «Дамой с камелиями». Как и у всякого книжного знатока, у Мейерхольда было много странных книг, довольно неожиданных по содержанию и контрастных по соседству: словарь воровского языка, изданный Ленинградским уголовным розыском, «Пиковая дама» в переводе на эсперанто, множество растрепанных книжек по физиологии и психологии, старые дореволюционные издания Плеханова и Ленина (еще под псевдонимами Бельтова и Ильина), первое русское издание «Эрфуртской программы», брошюры по тэйлоризму, все переведенные у нас книги Форда и пр. Среди книг по искусству были дорогие и редкие зарубежные издания, которыми В. Э. любил похвастаться.

Иногда, вытащив какой-нибудь том, он с гордостью его демонстрировал:

— Вот смотрите, этого даже у Эйзенштейна нет. Он все у меня просит, и я обещал ему завещать...

И В. Э. смеялся своим беззвучным смехом. (И действительно, по прихоти судьбы часть библиотеки Мейерхольда попала потом к С. М. Эйзенштейну.)

Были книги на немецком, английском, французском, итальянском языках. Множество книг с дарственными автографами и посвящениями. Среди них помню книги от Гордона Крэга, Г. Д'Аннунцио, Г. Гауптмана, А. Блока, А. Ремизова, В. Брюсова, Ф. Кроммелинка, М. Метерлинка. Помню очень длинную и остроумную авторскую надпись на книжке стихов Гийома Аполлинера. Я так часто ее рассматривал, что однажды В. Э., расщедрившись, обещал подарить мне эту книгу в день, когда мы выпустим «первый том трудов НИЛа». Но день этот так и не пришел. Среди прочих книг с автографами в библиотеке В. Э. хранился первый том рассказов М. Горького (первое издание) с такой надписью: «Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. Вы с Вашим тонким и чутким умом, с Вашей вдумчивостью — дадите гораздо неизмеримо больше, чем даете, и, будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить Вас... М. Горький.» Эта надпись была сделана в апреле 1900 года. В те годы Мейерхольд часто читал на концертах «Песню о Соколе», и не раз в присутствии автора.

Настольной книгой Мейерхольда был Пушкин. Он знал его блестяще и свободно, на память цитировал и не только то, что обычно знают все, но малоизвестные критические отрывки и неоконченные наброски. Он был хорошим оратором и любил вы-

ступать, но на моей памяти он больше всего гордился своим докладом о Пушкине-драматурге в Ленинграде и выступлением на конференции пушкинистов в ВТО в 1937 году.

Газет он выписывал множество, каждый день бегло их просматривал и складывал в кучу. Два раза в неделю он брался за них снова и читал почти от доски до доски. Он смеялся над теми, кто читает только на потребу очередной работе. Мейерхольд читал всегда впрок, он говорил: «Читайте шире и больше — все равно все пригодится...»

Передо мной случайно сохранившийся у меня номер газеты «Известия» от 7 ноября 1935 года. На нем много пометок Мейерхольда. Это большой праздничный номер на восьми полосах, наполненный самым разнообразным литературным материалом. Тут и статья А. Антонова-Овсеенко «Октябрьские дни», и интервью с академиком А. Ферсманом, и большая статья академика А. Деборина «Человеконенавистники» — о немецком фашизме, и стихи Е. Чаренца и П. Яшвили в переводах Б. Пастернака и Б. Лившица, и статья «Решение самого важного» Алексея Гастева, и «Обращение к молодежи СССР» Андре Жида, и отрывок из книги А. Жида «Новая пища», и подвал И. Эренбурга «Пляска смерти», иллюстрированный гравюрами Ф. Мазереля.

Мейерхольда больше всего заинтересовала статья Гастева, посвященная анализу стахановского движения, и множество подчеркиваний, стрелок, скобок и других знаков, сделанных красным карандашом, испещрило три столбца статьи. Тогда рекорду Стаханова было еще всего полтора месяца, но стахановское движение в стране развернулось уже всюю. Сначала В. Э. подчеркивает третий абзац статьи, в котором говорится: «Как выпрямились, как натянулись струны нашей истории — от Октября семнадцатого года до этих дней, и от сегодня — туда, в нашу даль — к мировому торжеству коммунизма». Далее автор статьи формулирует конкретные выводы по «новой расстановке рабочих сил в трудовом коллективе». Красный карандаш Мейерхольда выделяет строки: «Всюду шли опыты по уплотнению работ, по отделению подготовительных и вспомогательных работ от основных». Пропустив несколько абзацев, В. Э. подчеркивает строки: «Дело идет к коренной переделке производственного поведения всех, от уборщика мусора до директора: дело идет к коренной перестройке всех будней предприятия, всех его живых сил, его часов, его минут, его секунд. И это будет потому, что совсем по-иному, по-новому начинает строиться основная клетка производства». Двойное подчеркивание сопровождается дальше такой абзац: «У Стаханова вместо забойщика, работавшего и как забойщик и как крепильщик, а иногда и как установщик воздушных устройств, получился забойщик как таковой (строго специальный)...» Далее В. Э. снова выделяет фразу: «Отделение вспомогательных процессов от основного». Пропустив несколько абзацев, Мейерхольд жирно отмечает такое место: «Все мастера, начальники цехов, сам директор, если не хотят «ковылять» за

производством, а управлять им, должны взяться за предупредительное обслуживание основного производственного потока». И снова очень жирно: «Готовность сил обслуживания — главное» и «Вот программа перевода предприятия в высший тип организационной культуры». Большая круглая красная скобка заключает в себе еще один абзац: «Управлять современным производством значит управлять через силы вспомогательного обслуживания — живые силы и технические средства. В этом секрет того организационного переворота, который должен произойти на наших предприятиях»...

Помнится, В. Э. дал мне этот номер газеты, попросив перепечатать на машинке все им отмеченное. Наверно, я так и сделал, а газета со статьей осталась у меня и попала в папку материалов 1935 года. Тут же лежит вырезанное из газеты интервью с И. П. Павловым перед его отъездом в Лондон на международный конгресс невропатологов. На нем тоже есть подчеркнутое Мейерхольдом. «Изучение нормальной деятельности мозга, но объективным путем, это тоже физиология. Нет никакого сомнения, что животные по существу от нас не отличаются. Мы изучаем высшую нервную деятельность у собак объективным путем. Это тоже психология. В моих глазах никакой разницы между психологией и физиологией верхнего головного отдела организма нет, потому что это одна и та же деятельность». И дальше: «Основные же законы одни и те же — физиологические и никакие другие. В Америке это сейчас начинают понимать. Ряд американских психологов пришел к заключению, что лучше не рыться в человеческих чувствах, а посмотреть за человеком, что он делает, как он поступает, то есть смотреть на него со стороны *внешним* образом, а не докапываться, что он думает. Эти психологи целиком основываются на наших условных рефлексах».

Нетрудно угадать, с каким энтузиазмом В. Э. прочел эти высказывания ученого. Об этом свидетельствует жирная (на этот раз чернильная) черта под всем вышеприведенным текстом.

И. П. Павлов выразил здесь именно то, к чему шли многолетние (часто извилистые) поиски Мейерхольда, то, на чем вскоре сошлись пути его и К. С. Станиславского, как раз в эти же годы и месяцы формулировавшего свою теорию «физических действий». Это замечательное интервью — точка пересечения интересов Станиславского и Мейерхольда. Может быть, и сам великий учитель В. Э. с таким же вниманием и любопытством читал его.

Так Мейерхольд читал газеты и книги: всегда активно, всегда с карандашом в руке...

А. Эйнштейн говорил: «Достоевский дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс!» Мейерхольд часто повторял, что И. П. Павлов дал ему как художнику бесконечно много. Он искал питающего материала в работах Тэйлора и Гастева. Он читал и Фрейда, но был к нему равнодушен. Он напряженно искал разгадки законов художественного творчества в науке. Однажды он сгоряча заявил, что человек — это физико-химиче-

кая лаборатория. Потом он взял это утверждение обратно, как вульгаризаторское, но развитие науки во второй половине XIX века показывает, что, может быть, критики Мейерхольда и он сам несколько поторопились. Возможно, он в двадцатые годы в своих поисках, за которые его поспешно окрестили «механистом», был ближе к истине, чем его оппоненты, пробавлявшиеся бессодержательным приспособлением старых идеалистических философских терминов к практике нового искусства.

Это был очень умный человек. Другой умнейший человек России, А. П. Чехов, один из первых отметил это в письме к Книппер. В интеллигентнейшей труппе молодого Художественного театра он особо выделял интеллигентность молодого Мейерхольда.

Об этом же писал А. Кугель в своей большой статье о Мейерхольде, являющейся его апологией, написанной недругом. «Он, если можно выразиться, врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта», — писал он о молодом Мейерхольде-актере.

Профессиональное любопытство его было поистине беспредельным. Как-то во время прогулки с ним я был поражен свободой и легкостью, с которыми он вдруг ввязался в разговор глухонемых. Оказалось, он прекрасно знал их условную азбуку. Я спросил, когда и зачем он ее изучил, высказал догадку, что это ему понадобилось для работы с Зайчиковым над ролью Эстрюго в «Великодушном рогоносце».

— Да вовсе нет, — ответил В. Э., — просто это меня интересовало.

В его библиотеке можно было найти самые неожиданные книги. Я до сих пор храню подаренные им старинный письмовник, пособие для обнаружения обманов барышников при покупке лошадей и прекрасно изданный, в роскошном переплете «Дуэльный кодекс». Каждую из этих книг он преподносил с остротой и неожиданной шуткой.

Однажды утром перед репетицией он встретил меня вопросом, читал ли я сегодняшнюю «Архитектурную газету», и искренне удивился, узнав, что я редко в нее заглядываю.

— Да что вы! Обязательно надо читать! Сегодня там напечатаны интереснейшие высказывания Баженова...

Писать он очень любил. Однажды он сказал, что литература — это его неосуществившееся призвание. Он любил вспоминать, что А. П. Чехов в одном из писем к О. Л. Книппер пишет, что ему нравятся письма Мейерхольда и что он должен писать. В другом письме Чехов замечает, что «письма Мейерхольда становятся все интереснее». Кстати, долгое время у В. Э. хранились письма к нему А. П. Чехова. Из них напечатано было только одно. «Из ложной скромности, — говорил В. Э., — я дал в печать только то, где он меня критиковал. А остальные, более лестные, постеснялся опубликовать...». По словам В. Э., он отдал эти письма в конце двадцатых годов на хранение в один из ленин-



градских музеев. Возможно, они еще будут найдены. Любопытно, что в служебной анкете Мейерхольда, хранившейся в театре его имени, в графе «профессия» рукой В. Э. было написано: «Режиссер — педагог — литератор».

Как-то он вытащил из письменного стола и показал мне целую кучу старых записных книжек, заполненных выписками из прочитанных книг (сейчас некоторые сохранившиеся из них находятся в ЦГАЛИ). Он не только читал: он умел работать с книгой, извлекать из нее самое существенное. Читая, он не просто поглощал текст, он активно соглашался или спорил с автором. Прочитанное питало его огромное воображение — было «горючим» его режиссерского видения.

Множество выписок, иногда длинных, иногда кратких — одна-две фразы. Что-то вдруг остановило его внимание, вспыхнула мысль, и цитата-поджигатель занесена для памяти. В его книге «О театре» один раздел так и называется «Из записных книжек» — любопытные цитаты с комментариями. Иногда вместо комментария красноречивый восклицательный знак или вопрос. Вот одна страничка из толстой книжки 1907 года: «Вся тайна драматического искусства заключается в том, чтобы показать только необходимое, но в форме случайного. «Фридрих Геббель!» А вот неоконченная фраза без кавычек: «Театр высшее из искусств именно потому, что он эфемерен и время уносит его целиком: ведь даже музыка остается, будучи записанной. Только театр, как душа и жизнь человека...» Это начало новой цитаты или собственного размышления? Но В. Э. так думать не мог. Разве он не писал: «Творчество большого актера не умирает. Нет Комиссаржевской, а ее интонации звучат у любой инженер-драматик...» Нет, это, должно быть, все-таки выписка, заготовка для полемики. Дальше еще одна цитата: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий». А. Пушкин. Слово «соображению» жирно подчеркнуто...

Сколько раз я давал себе слово забраться в этот кабинет с разрешения В. Э. и внимательно просмотреть все книжки.

Дневника В. Э., по его словам, никогда не вел, но в огромной его переписке с первой женой, О. М. Мейерхольд, день за днем описаны целые месяцы его жизни. Особенно длинно и подробно он писал ей, жившей тогда в Пензе, в первые годы существования Художественного театра. По существу это была настоящая летопись театра, автором которой являлся молодой, любопытный, пытливый Мейерхольд. В небольших извлечениях эти письма использованы в двухтомной работе Н. Д. Волкова, но, как говорил сам В. Э., это ничтожная часть всей переписки. Увы, этим замечательным материалам не суждено было сохраниться. Они погибли вместе с большей частью архива О. М. Мейерхольд, в годы войны.

Некоторые страницы записных книжек и рабочих тетрадок Мейерхольда носят тоже полудневниковый характер.

Мейерхольд часто казался неожиданным, непоследовательным и как бы противоречащим сам себе. Но, перефразируя Шекспира, можно сказать, что в этих его противоречиях была своя «система», вернее, они были глубоко укоренившимися чертами его характера. Выдумщик, фантазер, шутник и импровизатор, он одновременно очень аккуратен и даже педантичен во всем, что связано с подготовкой работы. Будучи превосходным организатором и никогда не фиксируя подробно свои замыслы-видения, давая им свободно развиваться в воображении, он, что касается технической стороны работы, требует подробных записей и протоколов. «Запишите, а то забудете», — постоянно напоминает он. «А вы это записали?» Или: «Вот, видите, я говорил — запишите, а теперь снова нужно вспоминать...» Он умеет и даже любит составлять планы, сметы, акты, протоколы, приказы с многочисленными параграфами: а, б, в... и ссылками: «смотри ниже пункт «г»...» и т. п. Иногда, впрочем, сам шутит над собой: «Немецкая кровь!..» Сотрудники-бездельники могут долго вводить его в заблуждение всяческой служебной писаниной.

Говоря о своих потенциальных профессиях, то есть кем бы он мог стать, если бы не пошел в театр, В. Э. почему-то никогда не говорил об адвокатуре, хотя учился на юридическом факультете Московского университета, но всегда кроме музыки и журналистики называл медицину. Он и в быту очень любил лечить окружающих. Домашние звали его в таких случаях «доктор Мейерхольд». Если кто-нибудь засадил занозу, получил соринку в глаз, поставил синяк или даже занемогал более серьезно, В. Э. немедленно приходил на помощь. Он щупал лоб, считал пульс, ставил термометр, прикидывал, какие нужны на первый случай медикаменты, уговаривал лечь, а если было нужно — сам брал шприц и делал укол. Казалось, «лечить» было у него потребностью, и это не странность и не игра. Просто он очень ценил человеческое здоровье. Творческая одаренность и здоровье для него были связаны. Я записал много его высказываний о необходимости для актеров психофизического здоровья. Среди его друзей было несколько врачей, и он любил слушать их профессиональные разговоры.

В домашней жизни и с друзьями он добр, уступчив, снисходителен, терпим, легок, смешлив. В театре (помимо репетиций) — требователен, упрям, подозрителен, часто несправедлив. В его отношении к людям всегда господствуют крайности: доверяя, приписывает человеку несуществующие достоинства, потерявших доверие награждает злодейскими чертами. Будучи отчаянно и безоглядно смел и дерзок в искусстве и в большой открытой полемике (к нему очень подходили слова Брюно из «Великодушного рогоносца» Кроммелинка: «Он по-прежнему не боится только опасности»), иногда в пустяках он непонятно боязлив, мнителен: может вдруг прийти в отчаяние от полувыдуманного затруднения, избегать людей, которым сам причинил неприятность. Однажды я видел, как он шел по пустому фойе театра и заметил,

что навстречу ему, но еще далеко, идет обиженный им недавно актер Г. Он мгновенно круто сворачивает в сторону и заходит в комнату, где ему совершенно нечего делать. Что это? Может быть, за этим скрывалась врожденная мягкость, которую он в себе подавлял? Я знаю такой случай: через своих помощников он сообщил актеру Н., что он не хочет с ним больше работать и чтобы тот подавал заявление об уходе. Его отговаривали, но он непреклонен. Н. просит о встрече с ним. Мейерхольд категорически отказывает. Н. ловит его на улице, и после пятиминутного разговора В. Э. переменяет решение и Н. остался в театре.

Об его противоречивом отношении к своим ученикам я буду говорить особо. Художественные вкусы его в главных чертах отличаются удивительным постоянством: с годами они расширялись, но существенно не менялись. Актерские же индивидуальности ему часто приедаются: он может внешне безосновательно измениться к своему вчерашнему любимцу в труппе. Тот ломает голову, что он сделал или в чем его подозревает В. Э.? Но он просто надоел Мейерхольду. Ему нужна другая краска на его режиссерской палитре. Через некоторое время он может соскучиться по нему, и вот В. Э. опять уже почти нежен с ним, как он умеет быть бесконечно дружески нежным, когда увлекается человеком и сам хочет нравиться. Надо было переждать эту временную «опалу», и тогда мейерхольдовская приязнь и дружба возвращались с лихвой. Попытки «объяснений» всегда ухудшали отношения, иногда безвозвратно. Не мог же Мейерхольд сказать человеку: «Вы мне надоели». Выдумывались какие-то искусственные причины, и дело безнадежно запутывалось.

Самой странной для меня чертой в Мейерхольде была его подозрительность, временами казавшаяся маниакальной. Он постоянно видел вокруг себя готовящиеся подвохи, заговоры, предательство, интриги, преувеличивал сплоченность и организованность своих действительных врагов, выдумывал мнимых врагов и парировал в своем воображении их им же сочиненные козни. Часто чувствуя, что он рискует показаться смешным в этой своей странности, он, как умный человек, шел навстречу шутке: сам себя начинал высмеивать, пародировать, превращал это в игру, в розыгрыш, преувеличивал до гротеска, но до конца все же не мог избавиться от этой черты и где-то на дне души всегда был настороже.

Однажды, в начале работы над «Борисом Годуновым», он поручил мне дать в прессу заметку о будущем спектакле. Я дал краткое сообщение, указав исполнителей главных ролей. Мейерхольд был разгневан.

— Неужели вы не понимаете, что, узнав, кто кого у нас играет, Радлов сразу поймет наш постановочный план?! (С. Э. Радлов в то время тоже ставил «Бориса» в МХАТ.)

В Киеве, рассказывая М. М. Кореневу и мне о своем постановочном решении нового спектакля, он вдруг услышал за окном шаги — комната, где мы сидели, находилась на первом этаже.

Он сразу прервал рассказ, подбежал к окну и высунулся посмотреть — не подслушивает ли кто-нибудь? Заметив в наших глазах тень улыбки, первый стал шутить над собой...

Актер С., которого В. Э., как мне казалось, недостаточно ценил в своей труппе, хорошо сыграл роль в кино. Появились хвалебные рецензии. Я радовался за С., и мне казалось, что Мейерхольд тоже должен был быть рад. С. был его учеником, можно сказать, созданием его рук и искренне преданно к нему относился. Но Мейерхольд был озабочен. «Эти все статьи организовал сам С., чтобы шантажировать меня», — сказал он. Тут уж я не выдержал и вступил с ним в спор. Мейерхольд слушал меня, словно желал мне поверить, но не мог себе этого позволить...

В течение нескольких недель, изо дня в день я со всей осторожностью старался внушить В. Э., что В. В. Вишневский хочет возобновления дружбы и сотрудничества с ним. Иногда В. Э. как бы уже начинал поддаваться, но потом снова возражал мне и убеждал «не быть наивным». Он был, конечно, опытнее и умнее меня, но боюсь все же, что наивным был как раз он.

Все дело было, конечно, в необузданном и бешеном мейерхольдовском воображении. Оно было послушно ему в его замечательном искусстве, но оно часто командовало им в жизни. Сколько лишних недоразумений это создавало! Сколько путаницы в отношениях с людьми! Сколько ненужных действий самообороны! Скольких искренних друзей он оттолкнул от себя!

Пишу сейчас об этом с горечью, потому что вижу в этом причину многих бед Мейерхольда, хотя и могу понять, как эта черта развивалась в нем. Надо сказать, что биографически она могла казаться вполне обоснованной. Один из самых заметных деятелей молодого Художественного театра, Мейерхольд при реорганизации театра в 1902 году не был включен в число пайщиков-учредителей. Это было несправедливо, и даже А. П. Чехов был этим возмущен и протестовал в письмах к В. И. Немировичу-Данченко и О. Л. Книппер. Мейерхольд ушел из театра. Несомненно, для него это было неприятной и болезненной неожиданностью. Царапина эта, по-моему, никогда в нем не зажила.

1905 год — Театр-студия на Поварской. Туда вложено много труда и страсти, но накануне открытия К. С. Станиславский отказывается продолжать дело. Второе крупное разочарование Мейерхольда и снова неожиданное. Театр Комиссаржевской. В середине сезона в одно хмурое петербургское утро он тоже неожиданно получает от В. Ф. Комиссаржевской письмо с извещением о разрыве контракта с ним. Мейерхольд так поражен и возмущен этим, что требует даже третейского суда. Во время работы в Александринском и Мариинском театрах приходилось все время быть настороже: против него были влиятельные чиновники в министерстве двора, большая часть прессы и многие из столпов трупп обоих театров. Приходилось бороться и завоевывать расположение Савиной, Варламова, стараться избежать ссоры с Давыдовым, Шалапиным и другими. В дневнике А. Бло-

ка есть запись от 29 января 1913 года: «...острая жалость ко всем ... К Мейерхольду — травят». Аресту Мейерхольда в Новороссийске тоже предшествовала травля его столичной интеллигенцией, скопившейся на юге, будущими эмигрантами. Собственно, с их-то стороны и последовал донос на В. Э., который привел его в тюрьму. Позднее в Москве борьба за свой театр часто ставила его перед крахом достигнутого: однажды во время его болезни театр был просто-напросто закрыт и помещение отдано другому театру. Это едва не повторилось в 1928 году, когда он лечился за границей. Затем пошли долгие годы работы без собственного помещения и с постоянно колебавшимся вопросом о постройке нового: Наркомпрос то давал на это деньги, то отказывал. Можно сказать, что всю свою жизнь Мейерхольд провел, как на корабле в шторм, под его ногами была не твердая почва, а качающаяся палуба. Было откуда появиться и развиться чертам вечной настороженности, опаски за свое положение, превратившимся в подозрительность и перманентную самооборону. Но не все это понимали, и многие смотрели на это, как на неприятное старческое чудачество.

Мои отношения с ним были довольно ровны, но это, пожалуй, редкое исключение из правил. Период наибольшей близости — с осени 1935 года до весны 1937 года. В начале 1937 года я полупоссорился с З. Н. Райх (в связи с работой над «Наташей» Сейфуллиной и моим критическим отношением и к пьесе и к работе — З. Н. была исполнительницей главной роли и сорежиссером спектакля). В этот момент я был недалеко от того, чтобы потерять расположение и доверие В. Э. На время я сам отдалился от театра, уйдя в отпуск без сохранения содержания, — это был сознательный маневр, чтобы избежать охлаждения со стороны Мейерхольда, и он мне помог. Через несколько месяцев отношения восстановились полностью. Но ГосТИМ в это время уже шел к краху. Мои коллеги по театру не раз прочили мне «опалу», но я благополучно миновал две-три «критические точки». Несколько раз сам В. Э. пересказывал мне разные наветы на меня (театр, увы, есть театр). Однажды он даже позвонил мне поздно вечером и прямо спросил, правда ли, что я там-то говорил про него то-то. Обычно это всегда было чистым враньем, и В. Э. мне верил. Я дружил с «опальным» одно время Э. П. Гариным. З. Н. косилась на меня, но В. Э. относился к этому спокойно, хотя мои неоднократные попытки вновь расположить его к Э. П. в тот период успеха не имели: он их молча игнорировал...

Два или три раза я видел его в очень тяжелом состоянии. Мне пока еще трудно писать об этом. Но именно в эти часы он был очень спокоен. В какие-то решающие моменты жизни его характер как бы очищался от всего наносного и мелочного. Он всю жизнь мечтал о трагическом герое «с улыбкой на лице». Об этом он писал еще в своей книге «О театре» и снова вспоминал после знакомства с Николаем Островским, который очень глубоко лично поразил его. Мейерхольд говорил, что считает встречу с ним

одной из самых значительных встреч в своей жизни (он ставил ее на третье место — прямо после Чехова и Толстого). И в одной из своих последних больших бесед с труппой театра он снова вспомнил о трагическом герое «с улыбкой на лице», то есть с беспредельной верой в свою правоту...

Мейерхольд — слишком большой и сложный человек, чтобы изображать его олеографически припомаженным. Взвихренная седая шевелюра, хриловатый голос, быстрые, резкие движения, огромный нос — он и внешне и внутренне был угловат, резок, неожидан. Таким же был его характер, полный своеобразных противоречий и причудливых крайностей. Не стоит о них умалчивать. Они неотделимы от него, и, не рассказав о них, трудно описать, *каким он был*.

Чувства тех, кто хорошо знал его, по отношению к нему были сложны. Его очень любили (его невозможно было не любить), но любовь эта была трудной, дорого достоящейся, постоянно борющейся в себе с испытаниями, которым он сам подвергал ее. Я знаю людей, однажды обиженных им и до сих пор неспособных забыть обиду. Для меня ясно, что обида эта прямо пропорциональна их глубокой любви к Мейерхольду. Я знаю людей, уходивших от него, клявших его и снова, по его первому зову, возвращавшихся к нему. Об этом хорошо рассказал в своих воспоминаниях о Мейерхольде И. В. Ильинский. Другой замечательный актер, подлинный ученик Мейерхольда, Э. П. Гарин, недавно в письме, отвечая мне на вопрос об обстоятельствах его первого ухода из ГосТИМа, написал: «Что же касается моего ухода в период «Командарма», то это объясняется глупостью (моею), заносчивостью и отсутствием выдержки»... И говоря об уходах некоторых других учеников Мейерхольда, Гарин добавляет: «Господи! Какие все мы были наивные идиоты. Если кто-нибудь подсмотрел бы в зеркало будущее!!!»...

Рядом с гением часто бывает трудно. Еще труднее бывает понять это вовремя. Когда видишь человека изо дня в день, не всегда удается сохранить к нему верный масштаб отношения. И в Художественном театре тоже существовала целая фольклорная литература — анекдотические рассказы о Станиславском, иногда очень злые. Создавалась она, еще когда он был жив, и переходила из уст в уста среди людей, искренне его уважавших и любивших. Может быть, это является наибольшим доказательством огромной человечности самого Станиславского. Так же было и с Мейерхольдом.

Но я начал эту главу с рассказа о книжных полках в его кабинете. Вернусь к ним — я не все рассказал о них и о том, что еще окружало В. Э. дома и в его повседневной жизни...

Огромное место в личной библиотеке Мейерхольда занимали художественные монографии и хранимые в больших переплетенных в холст папках репродукции, гравюры, офорты. Иногда В. Э. говорил: «Ну, давайте смотреть картинки», — и вытаскивал одну из толстых папок. Характерная черта собирателя — он отлично

помнил, где и при каких обстоятельствах он достал любую из этих «картинок». В великолепном знании живописи, в поразительной памяти, хранившей бесконечное количество великих полотен, — один из секретов его композиционно-пластического дара.

— Картинки! Картинки надо смотреть! — гневно кричал он на одной из репетиций «33 обмороков». Он приволакивал на эти репетиции кипы рисунков из юмористических русских и французских журналов середины и конца XIX века. Эту страсть к «картинкам» он привил своим ученикам. Я помню студентов ГЭКТЕМАСа, обедавших раз в три дня, но выкраивавших из стипендии деньги на покупку у букинистов старых репродукций и потрепанных томиков Мутера, Мейер-Грефе, Моклера, Кон-Винера или муратовских «Образов Италии» (эту книгу В. Э. очень ценил и всегда рекомендовал молодежи). Мейерхольдовские выкормыши знали, какое большое место занимали «картинки» в процессе создания В. Э. спектакля. В какой-то мере этим он заразил всех соприкасавшихся с ним, а некоторых, как, например, С. Эйзенштейна, в исключительной степени, и впоследствии уже сам завидовал знаменитому эйзенштейновскому собранию монографий о художниках, альбомов офортов, гравюр, всевозможных репродукций.

В живописи вкус В. Э. был необычайно широк. Он свободно и увлеченно восхищался мастерами разных эпох и школ: смелостью рисунка Серова, безграничной наблюдательностью и юмором Федотова, архаической величием асимметрических композиций Перуджино, декоративным и плавным Джотто, лапидарной монументальностью Веласкеса (он старался пользоваться его уроками в «шекспировских», как он сам это называл, сценах «Командарма 2»), полнокровными гротесками Калло, подробной, четкой техникой Гольбейна, глубоким и, как он говорил, «загадочным» Альбрехтом Дюрером — художником, которого он считал «наисовременнейшим» (помню его фразу: «Вперед к Дюреру»), бесконечно разнообразным Питером Брейгелем, необыкновенно чувствовавшим остроту «планов». Его «Зиму» с темными, четкими реалистическими фигурами на белизне снега в прихотливой сложной композиции В. Э. мог разглядывать часами. Хорошо помню, как он восторгался «таинственным» Пьетро Лонги, Амброджо Боргоньоне с его готическими сводами и людьми, похожими на статуи из палисандрового дерева, или «Концертом» Джорджоне, полотном, где, предвосхищая Мане, художник смешал вместе нарядных мужчин и обнаженных женщин. Ему нравились жеманные мадонны Рафаэля, белые кони Пауля Поттера, жирные зады кобыл и богинь на полотнах фламандцев, выразительный сумрак Рембрандта, краснощекие мученики Сальватора Розы, острота Эль Греко, угловатость и весомость Сезанна, поэтичная тонкость импрессионистов (он сказал в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», что его консультантами в работе над «Дамой с камелиями» были Мане и Ренуар), выразительность, контрасты и неиссякаемое богатство Пикассо,

с которым он был хорошо знаком (мне запомнились его слова: «Пикассо один — это вся история живописи»), — он приглашал художника работать с ним над «Гамлетом», которым собирался открывать новое здание театра. Он не отвергал и «левых» современников. Картина Ф. Леже — подарок художника — висела у него в столовой. Ему нравились К. Петров-Водкин (однажды он взял меня на вернисаж его выставки, он приглашал его на свои репетиции), П. Кончаловский, А. Дейнека. Он «принимал», например, резко отвергнутый критикой портрет Пушкина работы Кончаловского (тот, где поэт изображен утром на постели в нижней рубашке, с голыми ногами и гусиным пером в руке). Он находил в нем «непринужденность и простоту личного постижения Пушкина». Ему понравилась (больше замысел, чем исполнение, которое он нашел «декоративным») известная картина Н. Ульянова, где Пушкин изображен на лестнице дворца вместе с Натальей Николаевной. Н. Ульянов был его старым знакомым. Когда-то он написал замечательный портрет Мейерхольда в роли Пьеро в «Балаганчике» Блока: здесь В. Э., хотя и «в роли», удивительно похож в чем-то самом главном и определяющем. Ульянов был художником костюмов в «Горе уму». Однажды, будучи в Ленинграде, В. Э. узнал, что там в одной частной коллекции есть интересный Шагал. К сожалению, обладатель коллекции был в прошлом чем-то обижен Мейерхольдом, и на радостное приглашение рассчитывать не приходилось. Но В. Э., узнав про Шагала, уже не знал покоя. То он решал, сделав первый шаг, примириться с хозяином коллекции. «Париж стоит обедни», — говорил он. То он строил фантастические планы, выследив, когда собирателя не будет дома, проникнуть к нему инкогнито. Шутливо развивая этот план, я сказал ему, что это отличный сюжет для новеллы: человека, тайно проникнувшего в дом, считают грабителем, а он пробрался туда, чтобы полюбоваться шедевром живописи. В. Э. это понравилось, и казалось, что он не отвергает и этого пути...

Разумеется, я называю здесь далеко не все, а только то, что особенно запомнилось из совместных с ним разглядываний и его беглых восторженных характеристик. Но при всей широте его эстетических интересов В. Э. нельзя было назвать всеядным. Он в искусстве умел и любить и ненавидеть. В живописи он не выносил того, что он несколько приблизительно называл «натурализмом». Про картины Шишкина, например, он говорил: «В его деревья верят лишь его же медведи...»

Он очень любил показывать понравившиеся ему места. Как-то в Ленинграде, на пути от «Астории» до консерватории, где шли наши спектакли, под осенним прохладным дождем он дважды сворачивал в сторону, чтобы показать какой-то свой любимый городской пейзаж: канал, мост, фонари — и не тронулся в путь, пока не убедился, что спутники его насладились причудливым эффектом вечернего освещения. В другой раз, в день, полный неприятностей и нервного напряжения, он потащил меня за не-



сколько кварталов смотреть великолепную чугунную решетку у старинного особняка и, рассматривая ее, казалось, забыл о всех заботах.

К старинным решеткам у него почему-то было особенное пристрастие. На улице Горького до ее реконструкции была такая чугунная решетка, отделявшая от улицы двор дома, где помещалась раньше малая сцена МХТ, а потом Студия Станиславского. В. Э., возвращаясь домой из театра по другой стороне улицы, часто переходил ее только затем, чтобы еще раз полюбоваться этой решеткой.

Любопытная и характерная подробность: он почему-то был совершенно равнодушен к тому, что называют «обстановкой», — все вещи в его квартире были разностильны и случайны. Ничего дурновкусного, разумеется, не было, но и не было того, в чем обычно первым делом выражается (и исчерпывается) эстетический кругозор мецанина: дорогих и внешне броских вещей (кроме одного старинного секретера в столовой, если мне не изменяет память). От мебели В. Э. требовал одного — чтобы она была удобна, привычна и незаметна. Я помню, как это отсутствие внушительной «обстановки» поразило одного эстрадного туза, которого я привел как-то к Мейерхольду (это было после закрытия театра, когда В. Э. нуждался в заработке и я хотел его сосватать с эстрадно-концертной организацией, где сам тогда работал). Выходя от В. Э., преуспевающий эстрадный деятель приговаривал, спускаясь со мной по лестнице: «Бедно, бедно живет ваш Мейерхольд!»

Мейерхольд жил, конечно, не бедно, но он любил красоту не в показном домашнем комфорте. Во всяком случае, у этого моего знакомого квартира выглядела гораздо более роскошной, чем у Мейерхольда. Как мне рассказывала средняя дочь В. Э. Татьяна Всеволодовна, так же он жил и в ту пору, когда был режиссером «императорских театров». Все зарабатываемые деньги тратились на покупку книг и монографий, на щедрое гостеприимство для многочисленных друзей, и еще задолго до двадцатого числа продукты приходилось брать в лавочке в долг. Зато каждое двадцатое Мейерхольд являлся домой с огромным пакетом, в котором было несколько фунтов самых дорогих конфет. Они ссыпались в специальный ящик буфета, и все дети бесконтрольно ими лакомились.

У Мейерхольда друзей кормили всегда обильно и вкусно, но, мне кажется, В. Э. и тут больше любил, так сказать, церемониальную сторону обедов и ужинов и часто сам колдовал над прихотливой сменой блюд, как в спектаклях колдовал над сменой ритмов и световых контрастов. Однажды в ленинградской «Астории» он угощал меня устрицами, он их ел так, что на это стоило полюбоваться: начиная с лихо завязанной салфетки до виртуозных манипуляций с разными вилками и ножичками; это было зрелищем, на которое невольно смотрели все вокруг.

Пить он мог много и мало пьянел и всегда заботливо ухаживал

вал за каким-нибудь гостем, который, поддавшись на уговоры, выпивал слишком много. Помню В. Э. суетсящимся вокруг одного из таких гостей, укладывающим его на диван, бегающим мочить полотенце. При этом самым забавным было то, что он весь вечер пил не меньше, а гораздо больше опростоволосившегося гостя.

Однажды В. Э. полночи так ухаживал при мне за одним пьяным молодым человеком и цыкал на тех, кто предлагал просто-напросто его выпроводить. Зинаида Николаевна мне рассказывала, что В. Э. был чуть ли не единственным человеком, которому беспрекословно подчинялся пьяный и буйный С. Есенин.

К поэтам Мейерхольд относился по-особому: нежно-любовно. Он очень любил стихи и был связан личной дружбой с Блоком, Вяч. Ивановым, Ю. Балтрушайтисом, А. Белым, Есениным, Каменским, Маяковским, Пастернаком, Эренбургом, В. Пястом. В последние годы у него в доме часто бывали молодые и даже совсем начинающие поэты: Я. Смеляков, Е. Долматовский, П. Железнов и другие. Особенно он увлекался Борисом Корниловым и уговаривал его писать для театра пьесу. Одно из лучших стихотворений Б. Корнилова, «Соловьи», посвящено З. Н. Райх. Поэт сделал это по ее просьбе — стихотворение ей очень понравилось, когда Корнилов прочитал его в доме у Мейерхольдов. В. Э. очень нравилось другое стихотворение Корнилова — о негре, командире Красной Армии времен гражданской войны. Он так увлекался им, что поручил мне придумать и вставить в инсценировку «Как закалялась сталь» эпизодический персонаж — негра в буденовке.

Еще больше он любил музыку. В юности он играл на скрипке и однажды рассказал, что пошел в театр только после того, как провалился в конкурсных испытаниях на первую скрипку в студенческом оркестре Московского университета, где он учился на юридическом факультете. Его можно было видеть на всех примечательных концертах в Консерватории. Он дружил с композиторами С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, В. Шебалиным, Г. Поповым, с пианистом Л. Обориним и другими.

И в музыке вкус В. Э. был очень широк. Он любил Глинку и Чайковского, Скрябина, Лядова, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Глюка, Баха, Бетховена, Моцарта, Шумана, Берлиоза, Листа, Шопена, Вагнера, Равеля, Хиндемита — кажется, проще назвать имена тех, кого он по каким-то глубоко личным ассоциациями не очень любил, как, например, Мусоргского. У него был абсолютный слух, он читал ноты и понимал секреты оркестровки, как профессионал.

Известен такой факт. Еще когда Мейерхольд жил над общежитием ГЭКТЕМАСа на Новинском бульваре (по слухам, этот особняк раньше принадлежал знаменитому адвокату Плевако), в соседней квартире К. Голейзовского начался пожар. В доме поднялась тревога. Обычно при пожаре люди второпях начинают хватать какие-то вещи, которые кажутся им самыми ценными.

Что же взял В. Э.? Рукопись партитуры оперы молодого Шостаковича «Нос» (Шостакович тогда работал в ГостИме пианистом-концертмейстером и жил у Мейерхольда). Такова была его преданность искусству. А с композиторами-рапповцами он боролся, не щадя сил и темперамента. Он не мог им простить травли и глумления над С. Прокофьевым, И. Стравинским и тем же Д. Шостаковичем.

Страстно и преданно относясь к искусству, он переносил свое отношение к тем или иным произведениям на художников, их создавших.

Большей частью в процессе создания спектакля он довлел над соучастниками и определял своей волей их работу, но случались и осечки. После премьеры «Пиковой дамы» в Малом Оперном театре он сказал на премьерном банкете художнику Чупятову в ответ на поздравление: «Если я еще когда-нибудь с вами встречу, я перейду на улице на другую сторону...»

Он всегда утверждал, что люди театра не должны жить в своем узком мире, и реже всего в его доме можно было встретить актеров или режиссеров. Я помню, как однажды, когда надо было обсудить важный вопрос, связанный с судьбой театра, он пригласил для совета И. Эренбурга. Его гостями были архитекторы, художники, военные.

В доме Мейерхольда я познакомился с С. Прокофьевым, К. Петровым-Водкиным, Б. Пастернаком, Ю. Балтрушайтисом, Л. Обориным, со светилами медицинского мира, с Н. Вавиловым. Как-то раз обедал вместе со знаменитым французским писателем Андре Мальро.

Близким другом В. Э. и З. Н. Райх был командующий Ленинградским военным округом, герой гражданской войны, Иван Панфилович Белов. Об этом ярком, умном, необыкновенном человеке хочется рассказать подробнее: он был близок Мейерхольдам и в трудную минуту пытался им помочь.

Помню, как однажды, просматривая какую-то статью, где говорилось, что в «Командарме 2» неверно показана Красная Армия в первые годы гражданской войны, В. Э., сердито скомкав газету, сказал:

— Вот какую чепуху пишут! А Белов говорит, что все правильно. Белов сам мог быть героем «Командарма», а Х. (автор статьи) тогда в «Кафе поэтов» тянул целыми вечерами кофе с сахаром...

Носивший окладистую темную бородку, мужественный, коренастый, И. П. Белов был человеком удивительной, хотя и типичной для революционных лет, судьбы. Портовой грузчик, ставший в царской армии унтер-офицером, он сразу же после революции организовал где-то в Средней Азии военную часть, которой стал командовать, никому не подчиняясь. Громил бухарских князей, баев-богачей, а их имущество отдавал беднякам. По обвинению в партизанщине и бандитизме он был арестован чека и препровожден под конвоем в Москву. На допрос пришел

Дзержинский, выслушал его и приказал освободить, направив со своей запиской в Реввоенсовет. Там Белов сразу получил назначение командиром дивизии. На фронтах гражданской войны он заслужил орден Красного Знамени, а после окончания войны кончил Высшие академические курсы. Белов в разное время командовал несколькими военными округами.

В дружеских отношениях был Мейерхольд и с М. Н. Тухачевским. Я видел в библиотеке В. Э. книжку Тухачевского о походе на Вислу с надписью автора. Исключительно тепло относился к В. Э. С. М. Киров. Во время празднования юбилея Театра имени Пушкина, в котором участвовал и Мейерхольд, С. М. Киров предложил В. Э. вернуться на постоянную работу в Ленинград художественным руководителем одного из театров или создателем нового театра. Я сам слышал об этом от В. Э. С. М. Киров не один раз смотрел «Маскарад». Ему принадлежала инициатива приглашения Мейерхольда участвовать в репетициях возобновляемого в Театре имени Пушкина «Дон Жуана». В. Э. не стремился переезжать в Ленинград, но всегда держал в своих запасниках эту возможность. В середине тридцатых годов он получил в Ленинграде в доме Ленсовета на набережной Карповки постоянную квартиру. Добрые отношения связывали В. Э. и с Серго Орджоникидзе, смерть которого его буквально потрясла. Дружил В. Э. еще с Н. А. Милютиным, одним из первых советских наркомов, с А. В. Луначарским (хотя и часто споря с ним), с очень интересным и широким человеком Б. Ф. Малкиным, с А. Ломовым (Г. И. Оппоковым), с В. Богушевским — известным экономистом, создателем газеты «За индустриализацию», и с другими крупными политическими деятелями. С некоторыми из них он был на «ты» (например, с Б. Ф. Малкиным), хотя был значительно старше их. В. Богушевский в двадцатых годах так страстно увлекался Мейерхольдом, что некоторое время занимался в ГВЫРМе и даже участвовал в спектакле «Смерть Тарелкина». Кажется, и он был с Мейерхольдом на «ты». В. Э. говорил на «ты» со многими, кто был гораздо моложе его, как, например, с Маяковским. Обычно он называл человека или сокращенным уменьшительным именем, или прямо по фамилии. Это было принято и у него в доме: З. Н. иногда обращалась к нему с обескураживавшей меня простотой: «Мейерхольд». Чаще всего это было, когда она сердилась. Старюсь припомнить, кого он звал по имени-отчеству, и, кроме Станиславского и Немировича-Данченко (да еще, пожалуй, Ю. М. Юрьева), никого припомнить не могу.

Бесконечно уважал Ленина, преклонялся перед его памятью. Томик Горького с воспоминаниями о Ленине был у него заложен бумажкой на определенной странице. Как-то, раскрыв книгу, я высказал догадку, что В. Э. заинтересовало ленинское определение «эксцентризма» как особой формы театрального искусства. В. Э. словно даже обиделся.

— Ну, вот и вы тоже... — сказал он. — Раз Мейерхольд, то уж, значит, интересуется эксцентризмом! Не угадали...

Оказалось, что книга была заложена ради рассказа о Ленине шофера Гиля на предыдущей странице: то место, где Ленин на едущей машине перешел к Гилю по подножке, чтобы его успокоить. В. Э. очень любил это место.

Он не раз слушал Ленина-оратора и иногда рассказывал о своих впечатлениях. Он говорил о собранности Ленина, о простоте жеста, о подчиненности ритма речи мысли.

Б. В. Щукин был одним из его любимейших актеров, но в роли Ленина он оценил М. М. Штрауха выше, чем Щукина. Он говорил, что Щукин напрасно старается показать Ленина «тепленьким», что он не «теплый, а горячий», что Штраух лучше передает напряжение и победоносность ленинского интеллекта. Когда он узнал, что Н. К. Крупская высказала то же самое мнение, он очень обрадовался.

Как известно, включение в репертуар ГостИМа «Дамы с камелиями» он оправдывал в числе прочих мотивов также и тем, что, по рассказу одного из старых большевиков, В. И. Ленин за границей смотрел в театре пьесу А. Дюма-сына и был растроган до слез. В устах В. Э. этот факт не был демагогическим приемом: его на самом деле согревал и увлекал этот рассказ.

Трудно сейчас установить точно все факты, но я хорошо помню и отвечаю за свое сообщение: В. Яковлев, автор известной «антиплетневской» статьи о пролетарской культуре, написанной по инициативе В. И. Ленина, в процессе работы над статьей звонил В. Э. по телефону и спрашивал по поручению Ленина о мнении Мейерхольда по этому вопросу. Невозможного в этом ничего нет. Мы знаем из многочисленных ленинских документов, как часто встречается там подобное указание: запросить о мнении такого-то...

У меня в блокноте запись об этом сделана очень конспективно.

Мейерхольд встретил революцию сложившимся, зрелым человеком. Когда он вступил в партию, ему было сорок четыре года. Но на всем стиле его поведения, манере говорить, здороваться до конца жизни оставался отпечаток непринужденной простоты и товарищеской прямоты, свойственный эпохе первых революционных лет. Для рабочих сцены и всего обслуживающего персонала он был своим человеком. Если к нему в кабинет одновременно входили младший осветитель и режиссер-ассистент, то он сначала всегда выслушивал осветителя. Это не было напускным демократизмом.

Его считали высокомерным, но это было совсем особое высокомерие, заметное только издали, а не вблизи.

Однажды на местном театре разбирался инцидент с молодым актером, оскорбившим костюмершу. Всеволод Эмильевич сурово осудил его.

— Ничего нет отвратительней, — сказал он, — когда художник презирает дворника или актер смотрит свысока на рабочего сцены. Это всегда выдает пошлую натуру, и я краснею, столкнув-

тись с этим... Но, — добавил он, помолчав, — я могу понять, когда ороший сапожник презирает плохого сапожника...

В этом — весь Мейерхольд.

Стариковская «старомодность» имеет свое обаяние, но ему на совершенно не была свойственна. Всеми своими интересами он был современным человеком, больше, чем кто бы то ни было из людей его поколения. Друзей-ровесников у него было немного. Он всегда был окружен людьми значительно моложе себя. С молодёжью держался просто и дружески.

Он был жизнелюбом: любил природу, цветы, животных...

Я помню длинные прогулки с ним во время гастролей театра: на катере по Днепру в Киеве, в Петергоф и Пушкин в Ленинграде.

Он умел наслаждаться прекрасным везде, где его находил. Восхищаясь, он делался восторженным и красноречивым. Когда он говорил о Пушкине, его низкий, хрипловатый голос лез куда-то вверх и начинал странно вибрировать. Помню, что таким же высоким, необычным для себя голосом он однажды при мне разговаривал по телефону со Станиславским.

Увлекаясь и восторгаясь, он никогда не становился слащавым. В самый, казалось бы, неподходящий момент он мог улыбнуться, рассмеяться, пошутить.

### Мейерхольд смеется

Вспоминая В. Э., часто вижу его смеющимся, а еще чаще — рассказывающим смешное: хитро прищуренный глаз, мелкую сеть морщинок у рта и лукавое выражение веселого предвкушения удовольствия от какого-нибудь необыкновенного наблюдения или занимательной выдумки.

Он тонко различал особенности разных стилей смешного и когда, рассказывая о чем-то, вдруг восклицал: «Это настоящий Гоголь!», или «Диккенс не выдумал бы лучше!», или «Так бы сказал Маяковский!» — можно было быть уверенным, что это определение совершенно точно. Сам он мог шутить в любой манере, безукоризненно ее выдерживая, и для него не было досаднее ошибки, чем просчитаться в этом.

У меня в отношениях с ним было несколько случаев (немного!), когда я ему противоречил. Расскажу, чем кончился один из них.

Как известно, он любил переделывать свои старые спектакли. Большой частью это их, увы, ухудшало; иногда ему это решались говорить, но он продолжал делать по-своему. Во время киевских гастролей 1936 года В. Э. затеял переработку спектакля «33 обморока». Отчасти это оказалось необходимым из-за ввода новых исполнителей: они не были равноценны старым. Другие исполнители «разыгрались», и надо было снять дешевое комикование и трюкачество. Именно там, в Киеве, на одной из этих

репетиций я впервые увидел Мейерхольда в ярости: он давно не смотрел спектакля и многое из актерских «приобретений» было для него сюрпризом. Обычно весело приподнятый во время работы, В. Э. стал тут почти страшен: досталось всем, и хуже всего, что это было совершенно справедливо. Когда порыв гнева утих, В. Э. начал «показывать». Он играл, танцевал, пел; учил не только актеров, но и оркестрантов — дирижировал и даже сыграл соло на скрипке. Эта репетиция кончилась бурной овацией, тон которой задали именно оркестранты: они стучали по грифам скрипок смычками. Так вот, во время этой репетиции я в ответ на традиционный вопрос В. Э. по поводу какой-то его новой выдумки: «Ну как?» — решился сказать, что мне не очень понравилось. Решиться было не просто, но я сказал. В. Э. посмотрел на меня с недоумением и спросил:

— Почему?

Я сказал, что это скорее Гоголь, чем Чехов. Он на секунду задумался, потом возразил:

— А разве Гоголь не мог влиять на Чехова?

Логически это было вполне убедительно, и я промолчал.

Когда вечером я пришел на спектакль, мне передали, что В. Э. спрашивал меня. Я нашел его в одном из кабинетов Театра имени Франко. Перед ним лежала пачка книг. Это были томики Чехова.

— Вот, послушайте... — сказал В. Э. и с торжеством в голосе стал читать отрывки из ранних рассказов писателя. Читал он с явным удовольствием, и я перестал жалеть, что возразил ему. — Гоголь! — сказал он. — Настоящий Гоголь!.. А вот еще... А вот Чехов, нашедший себя!.. А вот опять Гоголь! А что?

Мы провели остаток вечера до конца спектакля за сравнительным анализом приемов смешного Гоголя и Чехова, и В. Э. так этим увлекся, что прогонял приходивших к нему по самым неотложным делам ассистентов и администраторов. Я понял в тот вечер, какое значение для него имел приведенный мною аргумент. Чехов был моим любимейшим писателем, и я думал, что хорошо его знаю: за год до этого даже прочитал публичный доклад о водевилях Чехова, но оказалось, что Мейерхольд знал его неизмеримо лучше. Признавая его правоту, я чувствовал, что эта маленькая победа доставила В. Э. удовольствие не потому, что он защитил свою находку, — какое значение могло, собственно, иметь мое мнение? — а оттого, что он подтвердил прочность своей позиции в том, что он считал принципиально самым важным: в верности стилю автора.

Встречаясь в жизни и в работе со смешным, В. Э. всегда точно определял его стилистический эквивалент. Иногда это даже делалось у него своеобразной игрой: «Смешно, но как смешно?» Кстати, одной из «самых смешных» книг русской литературы В. Э. считал «Село Степанчиково» Достоевского. Однажды я застал его читавшим ее вслух заболевшей З. Н. Райх. Еще больше восторгался он Гоголем. Любимым примером для доказательства широты выразительных средств реализма ему часто служила го-

голевская фраза из «Мертвых душ» о половом из трактира, который был так вертляв, что лицо его невозможно было рассмотреть.

В. Э. любил и умел «разыгрывать». В первые месяцы нашего знакомства я тоже был жертвой его «розыгрышей», всегда неожиданных и оригинальных. Потом я много раз наблюдал, как он разыгрывал при мне других. Часто он разыгрывал без всякой намершки: иногда с чисто педагогической целью.

На одной из репетиций «Бориса Годунова» В. Э. вызвал читать роль Басманова студента третьего курса техникума Б. У Б. был красивый голос и хорошая внешность, но он еще не сыграл в театре ни одной роли. Когда он взял из рук В. Э. томик Пушкина, у него дрожали руки, а лицо покрылось красными пятнами. Неожиданно для всех В. Э. обратил внимание на его новые вельветовые брюки и, похвалив их, стал спрашивать, где он их купил. Под общий смех В. Э. сказал, что давно мечтает иметь такие брюки, и захотел узнать, есть ли в магазине еще и как туда проехать. В. Э. подошел к Б., пощупал материал, встал к Б. спина спиной, чтобы выяснить, насколько тот выше его, спросил Б., не отдаст ли он ему эти брюки, и, добившись того, что Б. стал свободно и просто разговаривать с ним, еще раз восхитившись брюками, как бы нехотя перешел к репетиции. Я сначала воспринял это как чудачество В. Э., но, садясь рядом со мной на свое место, он мне шепнул: «Смотрите, он совсем успокоился...» И действительно, Б. начал читать совершенно спокойно.

Таких случаев было множество. Удивительно легко В. Э. умел успокаивать экзаменующихся в техникум, создавая простыми бытовыми вопросами свободную атмосферу юмора. В. Э. шутит, кругом все смеются, смеется и взволнованный абитуриент, смеется и успокаивается. Податливость к юмору для В. Э. всегда являлась проверкой артистичности.

Надо было очень привыкнуть к нему, чтобы сразу понять, почему В. Э. вдруг засмеялся. Он великолепно умел разыгрывать с невозмутимым видом, но часто хохотал над тем, в чем другие не видели ничего смешного. Его быстрый ум ловил сложные ассоциативные ходы, а воображение само создавало бесчисленные причудливые положения и ситуации.

Как-то на гастролях в Киеве я сказал ему вечером, что мне надо утром поехать на аэродром встречать прилетающего из Ленинграда поэта В. А. Пяста, приглашенного консультировать работу над стихом в «Борисе Годунове». Это вдруг страшно рассмешило Мейерхольда, хотя я не мог понять почему.

— Пяст в самолете!!! Пяст прилетает!!! — повторял В. Э. хохоча.

Только познакомившись с В. А. Пястом, поэтом-символистом, чопорным, утонченным старым петербуржцем, полным всяких странностей (например, он носил в кармане всегда четвертинку спирта, чтобы, прикоснувшись случайно к дверной ручке или поздоровавшись с незнакомым, незаметно протереть спиртом



руки), изысканно вежливым и до предела наивным, я понял, что, действительно, сочетание этой старомодной фигуры с авиасообщением способно разбудить юмор.

Кстати, Пят и Мейерхольд были ровесниками. Но один из них весь как бы принадлежал XIX веку, а другой казался современником, самым молодым.

Характерным для шуток и розыгрышей В. Э. являлось постепенное нагнетение степени преувеличения. Это вообще был его излюбленный психологический трюк: начиная с серьезного, доводить до гиперболы, когда уже перестаешь понимать, шутит он или говорит всерьез. Я долго не мог привыкнуть к его манере все полущутя преувеличивать, и он заметно наслаждался моей растерянностью. А когда я привык и безошибочно отделял серьезное от шутки, он перестал меня разыгрывать, но, разыгрывая при мне других, часто взглядывал на меня с улыбкой авгура.

Однажды на ответственном совещании, где разные почтенные деятели долго и умно говорили о творческих методах, цитируя и Гегеля и Гоголя, он, взяв слово, очень серьезно стал рассказывать, что открыл замечательную работу, которая может быть теоретическим подспорьем во всей театральной практике, еще раз расхвалил эту работу, и снова сослался на нее, и, пробудив общее любопытство, вынул из портфеля обернутую в газету какую-то брошюру, развернул и показал обложку... Это оказалась книжечка какого-то столяра-краснодеревщика о своем ремесле. Забавно, что приводимые им оттуда цитаты выглядели ничуть не хуже всех прочих цитат, прочтенных в этот вечер.

Серьезные, но недалекие люди называли это шутовством, а его самого гаером, но ему это, видимо, только нравилось.

Он любил всевозможные позы и часто принимал их, особенно с людьми, которые не знали его близко, но одной позы у него никогда я не видел — позы убежденного сединами величия, позы оракула, обладателя вечных истин.

Как и все по-настоящему умные люди, Мейерхольд не боялся показаться смешным. Он знал, что, в противоречие с общепринятым мнением, смех чаще возвышает и сближает, чем уничтожает и разделяет. Мы гораздо охотнее смеемся над теми, кого любим, чем над теми, кого ненавидим. Чаплин, Пиквик, Дон Кихот, Сирано де Бержерак — наши любимцы — лучший тому пример. «Смеяться над чем-то» и «высмеивать» — понятия не однозначные, а противоположные, хотя школярские нормативы эстетики утверждают обратное. Я с детства запомнил, как несколько старых большевиков, лично хорошо знавших Ленина, любовно называя его Ильичем, рассказывали о нем разные забавные истории. Говорят, что Тимирязев сам выдумывал анекдоты про себя. В. Э. если и не выдумывал, то потворствовал распространению юмористических рассказов о себе и сам в изобилии рассказывал всевозможные эпизоды, где он предстал в смешном свете. Он преувеличивал действительные странности своего характера, придавая им комическую окраску. Например, говоря о том, что че-

ловец должен в высшей степени сосредоточиваться на деле, которое он делает, он сказал: «Когда я дома пол мету, меня к телефону не зовут»...

Во время многодневной дискуссии о формализме весной 1936 года, происходившей в помещении, где потом находился театр «Современник», на площади Маяковского (а тогда там помещался Театр сатиры), В. Э. в перерыве, ища спокойного места, где бы он мог перед своим выступлением набросать тезисы речи, забрался в клетку люка под сценой, мимо которого проходили члены многочисленного высокопоставленного президиума, поднимаясь наверх. Все удивленно рассматривали его, сидящего в этой клетке, и, улыбаясь, проходили, а он невозмутимо писал в блокноте. «Посмотрите, куда забрался ваш Мейерхольд!» — сказал мне кто-то. Я пошел под сцену. В. Э., заметив меня, подозвал и, кивая на проходившую мимо В. Н. Пашенную, сказал: «Видали? Увидела меня тут и перекрестилась. (Это, конечно, было его обычной гиперболой.) Наверно, приняла за Пугачева!»

Все это выглядит странным чудачеством, и я затрудняюсь объяснить многое из розыгрышей и игровых затей Мейерхольда в жизни. Но вот передо мной сборник воспоминаний об Альберте Эйнштейне. Крупнейший физик Макс Планк и знаменитый химик Вальтер Нернст пригласили Эйнштейна перейти из его Цюрихской лаборатории в Берлинский университет. Он ответил, что обдумает их предложение. За ответом они должны были приехать к нему в Цюрих. Эйнштейн написал Планку, что он будет их встречать на вокзале и если в его руках будет букет из красных роз, то это означает его согласие. Белые розы означали отказ. Когда Планк и Нернст увидели в окно вагона на перроне Эйнштейна, он стоял с красными розами. В другой раз вместо ответной речи на каком-то чествовании Эйнштейн попросил разрешения у ученого собрания сыграть на скрипке свою любимую сонату Моцарта. Скрипку он предусмотрительно захватил с собой. Наверно, после этого собрания, вернувшись домой, некоторые почтенные герр-профессора, снимая крахмальные воротнички, возмущались Эйнштейном. Сколько раз я слышал подобное о Мейерхольде.

Шутовство? Гаерство? А может быть — протест против напыщенного и ходульного величия менторов-педантов? Суворовское «Ку-ка-ре-ку» на военном совете давно вошло в почтительные жизнеописания великого полководца, а на чудачества Мейерхольда недоуменно разводили руками.

Но было здесь и другое: неиссякаемая лицедейская неутомимость, непрерывное, жадное стремление выдумывать, изобретать, играть, показывать, ставить, поразительная неутомимость нестаряющего художника. Однажды в Ленинграде он пригласил несколько человек на прогулку по «старому Петербургу» под своим руководством. Экскурсия была интереснейшей, но утомительной. К исходу четвертого часа мы остались с ним вдвоем: постепенно

под разными предлогами наши спутники исчезли. Наконец и он почувствовал усталость. Мы добрались на такси до «Астории», и В. Э. позвал меня отдыхать к нему в номер: З. Н. уже ушла на спектакль. Уложив меня на диван, он улегся, кряхтя и охая, на постель, но не прошло и нескольких минут, как я, взглянув на него, увидел знакомо, хитро и весело прищуренный глаз, и еще через минуту он приподнялся, опершись на локоть, и стал, смеясь, вспоминать, как ударили с прогулки наши спутники, и пародировал сам себя, увлекшегося до экстаза функциями гида и не замечающего, что он остался почти в одиночестве. «Как Чацкий!» — хохотал В. Э. А еще через минуту он вскочил, чтобы звонить куда-то по телефону.

Трудно определить смысл многих мейерхольдовских «розыгрышей». Часто это был переливавшийся через край избыток творческих сил, самое «шутовство, переходящее в юмор» (выражение В. Э. об эволюции стиля Чаплина), которое уже переставало быть игрой для себя, а принимало характер особого, ставимого им своеобразного психологического опыта. Иначе я не могу объяснить себе некоторые его «розыгрыши».

Однажды, в конце первого месяца моего пребывания в театре, В. Э. в перерыве репетиции подошел ко мне и спросил, свободен ли я сегодня в пять часов. Если бы даже я был занят, это не имело никакого значения: разумеется, для него я был всегда свободен.

— Вы знаете, где я живу? Приходите ко мне в пять.

И он отошел. Я еще никогда у него не был, но узнать адрес было проще простого. До назначенного часа оставалось порядочно, и все время я мысленно повторял себе: «Я сегодня иду к Мейерхольду!.. Зачем? Не все ли равно! Я иду к нему, я ему нужен!..» Кажется, после репетиции я даже пошел вторично бриться. Ровно в пять я стоял на площадке перед дверью его квартиры № 11 в доме № 12 в Брюсовском переулке. Звонок не работает. Стучу. Мне открывает дверь домработница. Но она не приглашает меня войти, а, придерживая дверь, смотрит на меня с недоумением и говорит, что Всеволод Эмильевич обедает. Я смущенно прошу передать ему, что я пришел. Она идет в столовую, и я слышу, как она называет там мою фамилию. И потом (о, ужас!) слышу такую фразу Мейерхольда:

— Гладков? Что ему нужно?..

Домработница возвращается с этим странным вопросом. Я стою красный как рак и бормочу, что Всеволод Эмильевич сам просил меня прийти... В передней появляется Мейерхольд с салфеткой, засунутой за воротник.

— Что-нибудь случилось? — спрашивает он меня. — Почему вы пришли?..

Мне хочется провалиться. Дрожащим и почему-то виноватым голосом я начинаю ему объяснять, что я прошу прощения, если... Я запутываюсь и умолкаю.

— Нет, вы, милый, просто спутали...

Он внимательно и с любопытством смотрит на меня. Я прощаюсь и поворачиваюсь, чтобы уйти.

— Подождите...— говорит Мейерхольд.— Вы любите яблоки?..

Что? Какие яблоки? Да, я люблю яблоки, но мне хочется умереть.

— Зиночка, у нас есть яблоки? — кричит Мейерхольд куда-то в глубь квартиры (мы стоим в дверях, я даже на площадке).

— Зина, принеси сюда яблоки!..

Появляется удивленная Зинаида Николаевна с вазой, полной крымских яблок. Мейерхольд набивает ими мои карманы. Он сует мне еще два яблока в обе руки. Тогда я не смотрел ему в глаза, но теперь я представляю их выражение. С карманами, набитыми яблоками, и с двумя яблоками в руках я спускаюсь вниз по лестнице. Дверь захлопнулась. Я выхожу на улицу, ничего не понимая, но почти решив, что после этого позора ноги моей в театре больше не будет. Нет, никому ничего не стану объяснять, да разве это объяснишь? Просто я больше не приду... Я иду к своему старому знакомому, актеру ГостИМа Льву Наумовичу Свердлину и рассказываю ему все, что со мной произошло. В доказательство я предъявляю яблоки. Свердлин хохочет.

— Ловко старик вас разыграл!..

— Он меня разыграл? Зачем?..

— Ну зачем? Этого никто не знает. Его не поймешь...

И он с аппетитным хрустом надкусывает злосчастное мейерхольдовское яблоко.

На следующий день на репетиции я старался не попадаться В. Э. на глаза, но он как ни в чем не бывало со мной поздоровался. Через два года я напомнил ему эту историю. Он смеялся, все отрицал и уверял, что я сам это выдумал, что участие в этой легенде яблок доказывает ее вполне мифологическое происхождение (яблоки с древа познания, пресловутое яблоко Ньютона и пр.), что про него часто «сочиняют». Но это был не последний его розыгрыш...

Однажды он попросил меня прийти к нему по делу поздно вечером. Это было в 1937 году: я уже свой человек у него в доме и ничего необычного в этом нет. Но З. Н. была нездорова, и В. Э. предупредил меня, что она на этот раз не должна знать, что я приду: после какого-то заболевания В. Э. запрещали работать вечерами. Его квартира выходила на площадку двумя дверями: это были две небольшие квартиры, соединенные в одну. В одну дверь, справа, обычно ходили, другая всегда оставалась запертой. Как раз около этой двери был вход в кабинет В. Э. Я должен был прийти ровно в одиннадцать, не звонить и не стучать, а ждать у левой двери, когда сам В. Э. мне ее откроет. Не без некоторого смущения я исполняю уговор и ровно в одиннадцать жду у левой двери. Вот дверь тихонько открывается, и я вижу В. Э. с пальцем у рта — знак молчания. Вхожу. Жестом он показывает мне, что я должен снять ботинки. Снимаю. Он бесшумно идет в кабинет, пригласив меня следовать за ним. Я в носках,

на цыпочках, с ботинками в руках иду. Дверь кабинета со множеством предосторожностей закрывается. При малейшем скрипе В. Э. выразительной мимикой показывает ужас. Он усаживает меня и что-то шепчет мне. Я отвечаю шепотом. Проходит несколько минут, и в ответ на какую-то мою фразу В. Э. громко возражает мне:

— Ну что вы? Ничего подобного! — и, тут же спохватившись, изображает беспредельный страх. — Пропали, — шепчет он и, согнувшись, прячется за стол.

Из соседней комнаты раздается сонный голос З. Н.:

— С кем это ты, Севочка?..

Мейерхольд вылезает из-за стола и голосом, одновременно полным отчаяния и успокоительно-нежным, отвечает:

— Это, Зиночка, Гладков, вот зачем-то на ночь глядя пришел. Ну что с ним теперь делать, не знаю?..

Я в ужасе.

З. Н. *(спокойно)*. Ну зачем Гладков вдруг придет ночью? Это ты сам, наверно, его позвал. Ну, хорошо, только, пожалуйста, не шепчитесь, а говорите нормально, а то мне ваш шепот действует на нервы...

Мейерхольд неподражаемо играет ликование и неожиданное спасение.

В другой раз В. Э. позвал меня к себе вечером, когда он был нездоров, а З. Н. играла спектакль. Он по телефону предупредил меня, чтоб я приходил к нему со своей текущей работой, — он меня устроит заниматься у себя в кабинете. Объясняя себе это приглашение тем, что В. Э. не хочет оставаться один (это стало заметно у него в 1937 году), я беру папку с невыправленными стенограммами лекций и иду к нему. Он освобождает в кабинете маленький столик, усаживает меня, а сам погружается в кипу непрочитанных газет. Я правлю стенограммы и слышу, как он на диване шуршит газетными листами. Через некоторое время мое сознание регистрирует, что шелест прекратился. Я взглядываю на него. Он заслонился развернутым листом газеты и читает какую-то длинную статью или речь. Проходит несколько минут в абсолютной тишине, и я снова взглядываю на него. Он по-прежнему закрыт листом газеты, но я замечаю, что он провернул в газете дырку и смотрит сквозь нее на меня. Мне немножко не по себе от этого странного наблюдения, но я делаю вид, что ничего не замечаю. Потом снова взглядываю. Он продолжает смотреть на меня через отверстие в газете. Мне очень неловко, но я себя не выдаю и наклоняюсь к столу. Через несколько минут, показавшихся вечностью, В. Э. что-то говорит о Лиге наций и Литвинове. Так я и не знаю, зачем он наблюдал за мной, и не решился его об этом спросить.

Он часто пользовался в полемике своим актерским талантом. На одном из диспутов в ГАХНе (Государственная Академия художественных наук) с резкой критикой Театра Мейерхольда выступила женщина-искусствовед З. Перед тем как взять слово,

она сидела в президиуме собрания и снова вернулась в президиум после своего выступления. Речь ее была полна сложными философскими терминами: она обвиняла Мейерхольда не то в неокантианстве, не то в младогегельянстве, а в придачу еще в махизме, механистицизме и пр. (Это было в конце двадцатых или в начале тридцатых годов, когда все увлекались философией, а драматург Афиногенов писал книгу о диалектическом методе в театре, вскоре справедливо забытую.) После нее слово берет Мейерхольд. Все с любопытством ждут, как он ей ответит. И Мейерхольд начинает:

— Особа женского пола из президиума...

Его прерывает председатель:

— Товарищ З.! — говорит он, называя фамилию оратора.

Мейерхольд, преувеличенно раскланиваясь, извиняется. Мейерхольд продолжает:

— Так вот, особа женского пола из президиума...

Председатель его снова поправляет под общий смех, и снова Мейерхольд разыгрывает смущение и играет великолепную пантомиму извинений. Но через несколько слов опять говорит что-то про «особу женского пола», посреди фразы останавливается в немом испуге, открыв рот (напоминая Гарина — Хлестакова в сцене вранья), и снова жестами извиняется. Уже смеются все, в том числе и президиум и сам председатель С. Амоглабели, и только З. сидит с постным лицом, что в этой ситуации особенно комично. Мейерхольд сказал еще несколько фраз, уже не называя оратора, а вместо ее имени играя пантомимическую игру забывчивости, оговорки и извинения каждый раз под неудержимый хохот зала. Кончил он под общую овацию.

— Демагог ваш Мейерхольд! — сказал мне мой сосед, смеявшийся вместе со всеми, когда после выступления В. Э. был объявлен перерыв.

Конечно, это была демагогия, но какая же талантливая! И не умнее ли было вот так отвечать искусствоведа З., вместо того чтобы, приняв всерьез ее псевдонаучную абракадабру, пытаться спорить с ней на ее языке.

В почти непрерывной мейерхольдовской игре в жизни несомненно выражался огромный избыток темперамента, артистизма, но, может быть, это было так же и полубессознательной тренировкой, постоянным упражнением, привычной ежечасной работой над собой, чем для Чехова и Флобера в какой-то мере являлось писание писем, — гигантским, непрестанным трудом над своим искусством, тем трудом, который у художников типа Мейерхольда не знает перерывов и включает в себя отдых переменной деятельности. Поводом для этого труда являлось все: от летучей остроты в беседе до уличной сценки, увиденной мимоходом. Все попадавшее в сферу его внимания встречало ответную реакцию, встречный отыгрыш. Его активность становилась такой привычной, что мне, например, спящий или просто бездейственно отдыхающий Мейерхольд казался незнакомым. Импровизационная

легкость создания всевозможных сценических положений, которой он поражал на репетициях, питалась этой неустанной житейской игрой, так же блещущей юмором, фантазией, пластической выразительностью, изобретательной предприимчивостью, как и все создаваемое им на сцене. Грань между работой и шуткой в жизни, репетицией и бытовым розыгрышем иногда почти стиралась. Дух веселой выдумки, пародии проникал в серьезную работу, а артистический профессионализм — в житейские забавы.

Может быть, то, что у Мейерхольда *труд* не отделялся резко, как у многих, от его бытового времяпрепровождения, до предела наполненного наблюдательностью, юмором, мгновенной полушутливой обработкой получаемых извне впечатлений и доведением их до степени искусства, и делало этот труд, когда приходил его час, таким легким, фантастически изощренным, изобильно богатым, точным и как бы сразу отделанным. Этюды, эскизы, наброски, планы, постепенное созревание творческой мысли — все это шло незаметно и играючи, где-то на дальних подступах работы, а репетиция сама была истинно творческим актом; не примеркой, не кропотливым калькированием, не подготовкой, а своеобразным первым исполнением будущего спектакля. Крупная художественная индивидуальность — почти всегда цельный характер. Для большого художника-творца его быт и его работа неразделимы, переходы от одного к другому со стороны часто незаметны, а легкость их и есть то явление дара, которое всегда ошеломляет при близком соприкосновении с ним.

Рассказывая о Маяковском и описывая его рабочий процесс, В. Э. всегда выделял в нем эту же, общую им обоим черту.

— Есть такая порода людей, которые малое количество времени отдают для своего искусства. А такой, как Маяковский, он все время работает непрерывно, и именно оттого он может непрерывно работать, что для него это жизнь (доклад о Маяковском 22 мая 1936 года).

В этом же докладе он говорил:

— Дело в том, что советский художник, конечно, не имеет права (потому что иначе мы работать и не должны), не имеет права отделять жизнь от своего искусства и искусство от своей жизни.

Помню, как позвав к себе домой на обед несколько ближайших друзей (среди них были С. С. Прокофьев и Б. Л. Пастернак), он в продолжение всего обеда, манипулируя салфеткой и смешав всех, показывал гостям типы официантов разных стран. После этого обеда В. Э. заявил, что наконец-то он хорошо отдохнул.

Но, если он *так* отдыхал, то можно себе представить, как он *работал*...

На одной из репетиций чеховского водевиля «Предложение» В. Э. долго и увлеченно работал с Ильинским — Ломовым.

Было подлинным наслаждением смотреть на совместную работу Мейерхольда и Ильинского. Неумная творческая фантазия режиссера подхватывалась актером, обладавшим виртуозной им-

провизационной техникой и восприимчивостью. Ильинский принадлежит к числу актеров, которые, выслушав задание режиссера, не говорят: «Хорошо, завтра я попробую это сделать», — он делает это тут же. Яркость мейерхольдовских показов известна. Ильинский, повторяя их, ничего не терял, а, наоборот, развивал и обогащал. Это вновь подхлестывало режиссера. Стоял общий хохот. Смеялся Ильинский, и даже посмеивался сам В. Э.

В одном из показов, намечая очередной «обморок» (спектакль назывался «33 обморока», и каждый «обморок» сопровождался музыкой Чайковского или Грига), Мейерхольд неожиданно хватается графин, полный воды, и опрокидывает себе на голову...

Общее «ах!», смех, аплодисменты.

Надо сказать, что Мейерхольд вообще никогда не щадил себя на репетициях. Шестидесятилетний старик влезал на высочайшие станки, показывая пример, падал со всех лестниц, прыгал, танцевал, валялся на пыльном (увы!) полу и обладал поистине сверхъестественной способностью не пачкаться и не мять костюм и после самого рискованного показа возвращался за режиссерский столик таким же элегантным, каким он пришел на репетицию.

Поэт Брюно в «Великодушном рогоносце» говорит о своей жене Стелле: «Она и по воде пройдет, ног не замочив». Я часто на мейерхольдовских репетициях вспоминал эту фразу: когда В. Э. увлеченно работал, казалось, что и он может ходить по воде, не замочив ног. Он обладал удивительной физической натренированностью и ловкостью, поразительной пластичностью, замечательно владел своим телом. Во многих мейерхольдовских спектаклях актерам приходилось играть на головоломных конструкциях, падать с них по ходу действия, прыгать, плясать, фехтовать, боксировать, и не было ни одного физического задания, предлагавшегося В. Э. исполнителям, которое он не мог бы с блеском выполнить сам.

Кстати, я никогда не видел, чтобы Мейерхольд пришел на репетицию небрежно одетым. Он мог себе позволить снять во время работы пиджак, как снимал его на эстраде Маяковский, больше чтобы подчеркнуть градус рабочего напряжения, чем потому, что пиджак мешал ему. Но и без пиджака, в свеженакрахмаленной рубашке с неизбежной «бабочкой», он всегда выглядел нарядным и элегантным. Это вовсе не второстепенное обстоятельство, как может показаться. И тут, как и во всем, В. Э. воздействовал примером: рядом с ним все старались быть подтянутыми. Впрочем, старые мейерхольдовцы рассказывают, что в начале двадцатых годов Мейерхольд являлся на репетиции в шинели, военной фуражке и чуть ли не с наганом у пояса, а в середине двадцатых годов ходил в европеизированном спортивного покроя френче, галифе и кожаных крагах. Думаю, что и эта одежда выбиралась им не случайно: она находилась в полном соответствии с духом времени и репертуаром — это была рабочая форма Мейерхольда определенного периода, эстетически обусловленная и со смыслом выбранная.



Но возвращаюсь к репетиции «Предложения»...

Показав «трюк» с графином, Мейерхольд, как всегда, немного сутулясь, возвращается к своему столику. К нему бросается помреж и начинает его вытирать. Еще бы, костюм весь мокрый. Мейерхольд снимает пиджак и остается в жилете. Надо сказать, что репетиция шла в нетопленном фойе, где было изрядно холодно.

Он предлагает Ильинскому повторить.

Ильинский ставит на место пустой графин и готовится повторять.

— А что же вы с пустым графином? Бутафор! — кричит Мейерхольд.

Бутафор приносит второй, точно такой же, графин, наполнив его водой из водопровода. Ильинский щупает графин и передергивается.

Начинают повторять. Мейерхольд отвлекается, объясняя сцену актрисе Атьясовой. Что-то показывая ей, он оказывается спиной к Ильинскому. Ильинский прикладывает палец к губам, намекая, чтобы мы его не выдавали, и быстро уносит за ширму полный графин, ставя на его место пустой.

Репетиция продолжается.

Мейерхольд вернулся на свое место.

По ходу сцены Ильинский поворачивается спиной.

И тогда неожиданно для всех Мейерхольд мгновенно, с дьявольской ловкостью снова заменяет графин, тоже прикладывает палец к губам и возвращается на место. Оказывается, он заметил все.

Ильинский ничего не видит.

Подходит роковое место. Ильинский берет графин и выливает себе на голову несколько литров холодной воды.

Удивление его неопишимо. Неопишум и наш восторг.

Педанты могут счесть неуместными подобные шутки на репетициях, но педанты не водились рядом с Мейерхольдом. Зато как легко было репетировать водевиль в такой творческой, подлинно водевильной атмосфере.

В другой раз, вытащив перед репетицией на сцену заранее приготовленное чучело медведя, Мейерхольд объявил «тотализатор». Кто угадает, зачем медведь, тому он платит 15 рублей. Все пустились в догадки, Мейерхольд слушал, улыбался. Кто-то угадал. Мейерхольд отдал 15 рублей, не принимая никаких отказов, и сказал: «Да, я хотел сделать так. Но раз вы догадались, сделаем по-другому». И медведь сыграл свою роль совершенно иначе. Это было в начале зимы 1934 года, во время репетиций тех же «33 обмороков».

О шуточных розыгрышах Мейерхольда можно рассказывать бесконечно. Его шутки были умны и артистичны. Шутка, острая гипербола вносились им и в работу. Я бы даже сказал, что шутка была у него сознательным рабочим приемом. Это не позволяло

образовываться вокруг него елейной атмосфере священнодействия в искусстве.

Вспомним переписку Чехова. Сколько там неожиданных шуток. В воспоминаниях Бунина о Чехове есть рассказы о его выдумках, совершенно «мейерхольдовских» по стилю. Блок в своей знаменитой речи о Пушкине сказал: «...веселое имя: Пушкин». Там, где царит творческая изобретательность, там всегда весело во время работы. Там не место чинному самоуважению. Там работают, сняв пиджаки, как работал на эстраде Маяковский. Так на своих репетициях работал и Мейерхольд.

Известный французский физик-теоретик Луи де Бройль кроме множества специальных работ является автором интересного этюда «Роль любопытства, игр, воображения и интуиции в научном исследовании». Вот что он пишет: «...склонность к игре — удел не только детства или ранней юности; любой зрелый человек, каким бы серьезным он ни был, в глубине души сохраняет некоторую склонность к игре... Поэтому разве нельзя думать, что склонность к игре, которая является, как и любопытство, естественной склонностью ребенка, но не является чем-то ребяческим (в пренебрежительном смысле этого слова), также способствует развитию науки? На этот последний вопрос, как мне кажется, следует дать положительный ответ».

Могу себе представить, как обрадовался бы Мейерхольд, если бы он знал это высказывание большого ученого. Его личная и, казалось бы, парадоксальная манера работы, его привычка превращать репетиции в некую праздничную игру, где взлет вдохновения сопровождается шутивными отступлениями и своеобразными розыгрышами, все это кажущееся наблюдателям со стороны столь странным, вовсе не является эксцентрической причудой оригинала, а находит прочное обоснование в глубоком знании природы творчества.

Для меня несомненно, что любовь к юмору, привычка к шутке, постоянная готовность рассмешить и рассмеяться у Мейерхольда — не только некая врожденная черта характера, но и самовоспитываемое свойство натуры художника, его тренировка в быту своего ума и воображения. Может быть, когда-то он ставлял себя быть таким, но к зениту жизни он давно уже таким стал. «Если даже вы в это выгались, ваша правда, так надо играть» (Б. Л. Пастернак. «Мейерхольдам»).

Мейерхольд бывал злым и мрачным, но я не помню его унылым. Внутренний мажор, оптимизм, непоколебимая жизнестойкость не покидали его в самых трудных обстоятельствах.

Во время последнего спектакля «Дамы с камелиями», когда уже было известно о предстоящем закрытии театра и битком набитый зал после каждого акта овациями вызывал Мейерхольда, а он не хотел выходить, не желая превращать это в демонстрацию сочувствия, во время спектакля, после которого З. Н. Райх тут же на сцене потеряла сознание, В. Э. сидел со

мной за кулисами на каких-то ящиках и сваленных декорациях (кабинета у него уже не было) и... острил.

Хорошо помню этот трагический вечер. Но и тогда — в свалившейся на него беде — В. Э. оставался самим собой. С 17 декабря 1937 года, когда появилась статья Керженцева, до 8 января 1938 года — опубликования постановления о закрытии ГостИМа — труппа театра находилась в лихорадочном ожидании. Это ожидание длилось почти три недели. В театре происходили бесконечные собрания «актива». Поговаривали о сохранении театра со снятием с него имени Мейерхольда. Люди, обязанные В. Э. всем, осыпали его несправедливыми и нелепыми упреками. Предательство части труппы было, пожалуй, самым печальным штрихом драмы закрытия ГостИМа. Днем шли бурные собрания, а вечером продолжали играть спектакли. Раньше всегда, когда В. Э. появлялся за кулисами, его окружали свободные актеры, но в эти вечера он был почти одинок. Одни не решались к нему подходить, опасаясь себя скомпрометировать выражением сочувствия и блюдя свою благонадежность, другие стеснялись, как люди часто стесняются человека, погруженного в беду. Помню, как мы сидели в уголке на каких-то сваленных станках: третьим был оставшийся все время верным Мейерхольду В. Зайчиков. Говорим о речи В. Э. на «активе» и об одном особенно активном недруге-интригане. В. Э. выражает фантастическое предположение, что он уже доставил стенограмму его речи Керженцеву. Мне подобный заговор кажется маловероятным, и я высказываю сомнение. Но В. Э. убеждает нас и красноречиво рисует картину, как сейчас в кабинете Керженцева строятся планы на завтрашний день. Мимо проходит администратор театра. Я подзываю его и спрашиваю, не брал ли К. стенограмму речи В. Э. Администратор говорит, что стенограмма не готова, а К. взял у него на сегодня контрамарку в цирк.

Мейерхольд поражен.

— В цирк?!

Надо представить себе нервное напряжение этих дней и общую поглощенность ожидаемой развязкой.

— В цирк?!!!!.. — Он с недоумением оглядывает нас, а потом хохочет: — Ну, конечно, в цирк! Куда же ему еще идти? Нет, это гениально и лучше не выдумаешь. Это почти Шекспир: подлость и шутки клоунов!..

Он уже почти забылся и с наслаждением любитесь цельностью тут же выдуманного им гиперболического и противоречивого характера К. (человека вполне заурядного и мелкого). Он даже встал с места, увлекшись трагикомедийной выразительностью созданного жизнью и преувеличенного его воображением этого художественного штриха разыгрывающейся драмы. Он в своем лучшем черном костюме (когда я его спросил, почему он так наряжен, он ответил: «Театр закрывают не каждый день»). Руки засунуты в карманы. Говоря, он раскачивается и причудливо горбится, и сбоку его фигура напоминает его самого на

фантастическом фотопортрете Шерлинга. Мимо нас проходят загримированные актеры в костюмах семидесятых годов прошлого века и актрисы в платьях с тюрнюрками. Зайчиков тоже в костюме и гриме: он играет Сен Годана. А на сцене в это время в нескольких шагах от нас измученная, больная и вдохновенно взволнованная З. Н. играет умирающую Маргерит, последний спектакль в своей жизни...

Через несколько дней я снова зашел в театр. В комнате администратора уже заседала комиссия, распределявшая актеров по другим театрам. В. Э. вызвали «для консультации», но это была, видимо, формальность. Никто с ним не советовался. У гардероба я увидел толпу актеров. Кто-то сказал, что В. Э. ходит по фойе. (К этому времени я уже около полугода не работал в театре.) Я пошел в фойе. В. Э. молча бродил там в накинутой на плечи шубе. Он как будто обрадовался мне, спросил: «Что нового?» — но не очень внимательно выслушал ответ. Он взял меня под руку, и мы стали с ним ходить в фойе уже вдвоем. Я пытался как-то рассеять его, рассказывал ему что-то смешное, спрашивал его о том, какую оперу он будет ставить в Ленинграде (накануне он сказал мне по телефону, что получил приглашение в Театр имени Кирова), рассказал про остроумный ответ В. И. Немировича-Данченко на предложение одной редакции дать ей интервью о закрытии театра, но В. Э. односложно отвечал мне, не поддерживая разговор. Он крепко держал меня под руку, и мы продолжали ходить. Наконец и я замолчал. Мы ходили и молчали оба. Это было тягостное молчание. В. Э. курил папиросу. Докурив ее, он приостановился на повороте и бросил окурок в урну. Урна стояла довольно далеко, но обладавший удивительным глазомером В. Э. попал точно в нее. И я вдруг почувствовал, что этот пустяк — как он попал издалика в урну — приободрил его. Он сразу выпрямился, чему-то засмеялся и начал забавно рассказывать, как относится к закрытию театра швейцар дома в Брюсовском, где он живет...

Пожалуй, небезынтересно сейчас напомнить ответ Немировича-Данченко. Хотя он и был первым учителем В. Э., они не были дружелюбно друг к другу настроены. и это всем было широко известно. Поэтому-то репортер и обратился к нему. Перед этим в газетах было напечатано враждебное Мейерхольду заявление известного театрального деятеля С. И вот рассказывают, что, выслушав просьбу об интервью, Немирович-Данченко решительно отказался дать его и добавил: «Театр Мейерхольда закрыт, и мое мнение ничего не изменит. Это — во-первых. Во-вторых, как говорится, лежачего не бьют. А в-третьих, — прибавил он, помолчав и разглаживая привычным жестом бороду, — это все смешно. Спрашивают С. его мнение о Мейерхольде. Это все равно, что великого князя Николая Николаевича спрашивать, что он думает об Октябрьской революции...»

Как-то в те же дни, просматривая газеты, он вдруг расхохотался. Я спросил, что он нашел смешного.

— Все страшно смешно, Гладков. Вы не находите? Как говорил парикмахер у нас в «Д. Е.» — помните? — «Живем мизерно: вчера тигр скушал племянницу»... Что? А?..

И он снова захохотал.

Из впечатлений тех дней мне еще запомнилась такая картина. В. Э. в накинутаой на плечи шубе сидит на скамеечке в фойе театра, а вокруг него группа молодежи — студентов ГЭКТЕМА-Са. Все ждут от него, что он что-то скажет, но он упорно молчит. Так все и сидят молча, и от этого молчания щемит сердце. Входит студент К. со своей собакой. В. Э. оживляется, подзывает его, садится на корточки перед псом, щупает его подбородок, мускулатуру ног, спрашивает К. об его рационе, показывает себя знающим собачником и начинает рассказывать разные истории о принадлежавших ему собаках. Все смеются. У меня в руках «Лейка». Обращаясь ко мне, В. Э. говорит:

— Можете сделать снимок: Мейерхольд в день закрытия театра...

Но в фойе слишком темно для фотографирования, хотя, конечно, было очень соблазнительно снять В. Э., сидящего на корточках перед собакой. Кто-то вслух удивляется, что В. Э. так хорошо знает собак.

— Да, вот оказалось, что людей я знаю хуже, — говорит В. Э. поднимаясь.

И я снова вижу искорки знакомого смеха в его серых глазах.

Я любил шутящего Мейерхольда с его хрипловатым, а часто и беззвучным смехом, но еще больше я любил Мейерхольда, захваченного работой, стоящего где-нибудь в уголке авансцены, на пружинящих ногах, с откинутым назад корпусом, без пиджака и со смятой папиросой во рту, внимательного, зоркого, всевидящего, ежесекундно готового вмешаться в ход репетиции. Мейерхольда, даже в статике позы таинственно согласного с ритмом происходящего на сцене...

## Сняв пиджак

Мейерхольд часто снимал во время работы пиджак, разгорячась, но иногда он снимал его уже перед началом репетиции, когда рабочие еще устанавливают на сцену выгородку, кто-то подметает, кто-то тащит на режиссерский столик лампочку и укладывает проводку...

Еще не собрались исполнители, еще не прозвонил звонок помрежа, а В. Э., сняв пиджак, уже стоит на сцене справа и молча вглядывается в условные очертания выгородки, потом переходит налево и смотрит оттуда. Это значит: сегодня будет не просто бой, а генеральное сражение. О чем он думает, всматриваясь в таинственный сумрак сцены? В этот момент к нему нельзя обращаться с вопросом — он все равно не ответит. Опустив голову и сутулясь, он сбежит по наклонному трапу в зал, еще о чем-то

размышляет несколько секунд, потом поднимет голову, увидит тех, кто уже сидит в зале, поздоровается и всегда спросит что-то вдруг совсем неожиданное, не имеющее к репетиции никакого отношения...

Таким я помню Мейерхольда перед большими планировочными репетициями, то есть теми, на которых он максимально раскрывался и предельно отдавал себя.

Бывали и другие репетиции, обычно в первоначальной стадии работы над пьесой: исполнители читают по ролям, сидя за столом, а Мейерхольд, надев очки, слушает и следит за текстом по своему экземпляру. Потом останавливает и начинает говорить. Затем просит продолжать и снова слушает. Потом опять говорит, ярко фантазируя и набрасывая сценки и эпизоды будущего спектакля. Он всегда *видит* то, что рассказывает, и его главная задача в этой стадии работы — заставить так же *видеть*. Но и на этих репетициях он постоянно, не удержавшись, начинал *показывать*. Так, во время самых первых «застольных» репетиций «Бориса Годунова», дважды прослушав чтение сцены «В Чудовом монастыре» и ярко, необычно свежо рассказав о своем видении Пимена, он вскочил и «показал» его. Показ этот очень помог талантливому и новому в труппе актеру Килигину. Он сразу схватил суть образа, предложенного ему Мейерхольдом. В. Э. не требовал точного повторения (этого он требовал только у актеров беспомощных и творчески несамостоятельных); его показ был в чем-то преувеличенно комедийн (В. Э. искал характерность Пимена), в чем-то схематичен. Обычно во время чтения пьесы по ролям В. Э. не смотрел на актеров, а только в текст своего экземпляра, а тут он поднял голову и внимательно стал рассматривать Килигина. Очевидно, он знакомился с данными нового для себя актера, вглядывался в его психофизическую индивидуальность, сопоставляя свое представление о Пимене с данными исполнителя. Помню его внимательный, зоркий взгляд. После этого он начал говорить, а потом показал. Я хорошо знал Килигина раньше, и меня поразило, что В. Э. так точно угадал его возможности.

Немыслимо представить Мейерхольда неделями сидящим за столом и терпеливо ожидающим пробуждения у актеров творческой инициативы. В начале работы над «Борисом Годуновым» он попробовал увеличить «застольный период», но вскоре после того, как с помощью поэта В. А. Пяста были разобраны особенности пушкинского стиха, он быстро всех вытащил из-за стола в выгородку. Активность, страстность в работе на всех ее этапах, целеустремленность, легкость воображения, щедрость выдумки — это все Мейерхольд...

Он бывал бешеным, бывал заразительно веселым, бывал увлеченным, но никогда не бывал равнодушным. Даже тогда, когда репетировал пьесу, которая ему не очень нравилась.

Непосредственность, импровизационность работы Мейерхольда на репетиции покоряла и захватывала. Стремительность вооб-

ражения ослепляла. Способность видеть одновременно всю площадку сцены (во время массовых сцен) и при этом одновременно слышать все, что происходит в оркестре, рассчитывать эффекты освещения, в то же время давая указания актерам, дирижеру, осветителям в ложах и помрежу, не успевающему записывать, была почти чудодейственной.

Острый и скептический Сергей Эйзенштейн, вспоминая о мейерхольдовских репетициях в своих автобиографических заметках, вдруг делается влелеречивым и пышнословным, как Стефан Цвейг: «Мейерхольд! <...> Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра». В другом отрывке Эйзенштейн, перечисляя все самое замечательное, что ему довелось видеть в своей жизни, пишет, что это все вместе не идет ни в какое сравнение с тем, что он испытал на мейерхольдовских репетициях «Норы» (1922 год).

Но допустим, что Эйзенштейн и автор этих строк являются откровенными приверженцами и учениками Мейерхольда и их свидетельства окрашены влюбленностью в его искусство. Приведем показание из другого лагеря. Вот что пишет о показах Мейерхольда такой многоопытный и трезвый мастер, как Н. В. Петров. Рассказывая о репетициях возобновляемого «Дон Жуана» Мольера в ленинградском Театре имени Пушкина, Н. В. Петров вспоминает: «...Мейерхольд и развернул весь блеск своего актерского дарования и безудержной, небывалой фантазии, щедро одаряющей актера режиссерским показом — предложением или наглядным раскрытием неисчерпаемости актерских выразительных средств. «Стоп!» — раздавался голос Мейерхольда с режиссерского пульта. Затем он звонил в звонок, пока не водворялась абсолютнейшая тишина. <...> Вероятно, раз тридцать или сорок, а может быть, и значительно больше совершал Мейерхольд этот путь по среднему проходу партера, и каждый раз даже этот простой переход был отличен от предыдущего и уже нес в себе тенденцию будущего показа. То он шел мрачно, медленно, опустив голову, как бы размышляя о той глубине человеческих мыслей, в которую он, режиссер Мейерхольд, сейчас нырнет, показывая виртуозное владение актерской техникой. Иногда этот медленный переход с опущенной головой усложнялся медленным подъемом головы вверх, и, выйдя на сцену, он останавливался, закрывал глаза и как бы весь отдавался во власть своей буйной фантазии. Зал выжидательно замирал, и, когда это напряженное ожидание доходило до предела, Мейерхольд неожиданно, ослепительно молниеносно, острым пластическим рисунком раскрывал суть и ценность жизни сценического образа в данную секунду. Буря аплодисментов всего зрительного зала, а зачастую и всех участников на сцене награждала режиссера-актера Мейерхольда за поданные нам секунды подлинного большого театрального искусства. Бывали переходы на сцену и такие, когда никто даже не успевал проследить за последовательностью всего происшедшего. «Стоп!» и звонки

были одновременны и стремительны. Не выпуская из рук звонка, Мейерхольд вихрем неся на сцену, продолжая звонить. Молниеносный показ, и после него громкий крик: «Понятно?» Снова звонок и такое же стремительное возвращение обратно. Иногда резкий выкрик: «Повторяем с такой-то реплики!» А иногда и совершенно неожиданная реплика: «Дальше, дальше! Не останавливайте репетиции!» Бывали пробеги на сцену, когда Мейерхольд вступал в общение со всем зрительным залом, как бы ища у него сочувствия. <...> Мейерхольд проделывал на сцене такое количество сценических показов <...>, что можно было буквально ослепнуть от богатства и стремительности выбрасываемого ассортимента актерских красок» (Н. В. Петров. «50 и 500». М., 1960). Гордон Крэг во время своего последнего приезда в Москву часто посещал репетиции Мейерхольда. Вернувшись в Англию, он рассказывал о них: «Я был бы рад, если бы меня приковали к моему стулу на несколько недель, чтобы я мог без помех наблюдать мейерхольдовские репетиции, и только тогда, не отврываемый посещениями других театров, я был бы в состоянии изучить и понять этот исключительный театральный гений» («Лондон Меркури», июль, 1935).

Мейерхольд не принадлежал к числу режиссеров, которые позволяют себе начинать работу над пьесой, зная о ней столько же, сколько и сидящие вокруг стола исполнители на первой читке. Он приходил на первую же репетицию с ярким *видением* будущего спектакля. Он горел страстным, нетерпеливым желанием это видение осуществить. Он заражал, увлекал им исполнителей. Он вмешивался в работу художника, он подсказывал композитору. Он редко долго усиживал за режиссерским столиком с лампой под зеленым абажуром. Он вскакивал, расхаживал по залу, смотрел на сцену из разных углов. Я помню много репетиций, когда он вообще ни разу не присаживался. Такова была природа его темперамента. Он подбадривал актеров своим неизменным, характерным, резким и отрывистым «хорошо» или вбегал на сцену и показывал, показывал, показывал...

Не раз я видел Мейерхольда и в роли театрального балетмейстера. Чеховское «Предложение» заканчивалось так: когда совершалось последнее примирение Ломова и Натальи Степановны, неожиданно вбегала пара в утрированно модных костюмах конца прошлого века: он с белым букетом в руках, она — с красным. Он подносил букет Наталье Степановне, она — Ломову. Вступала музыка, и пары вместо традиционной водевильной концовки с куплетами танцевали несколько фигур кадрили. Это не просто было танцем, это была законченная юмористическая танцевальная миниатюра с флиртом, мимолетной ревностью, обменом партнерами и пр. Не знаю, пришел ли В. Э. на репетицию, уже придумав эту концовку. Если б это было так, вероятно, он заранее назначил бы вторую пару танцующих, попросил бы приготовить музыку и вызвал бы балетмейстера. По ходу репетиции казалось, что это было импровизацией. Визитеров он назначил из числа



сидящих в зале актеров. О музыке условился тут же, букеты по его требованию принесли из реквизиторской, а что касается танца, то он поставил его сам с удивительным вкусом, чувством эпохи, грацией и иронией. Тут же, не откладывая, он протанцевал все фигуры, становился поочередно в пару то вместо мужчины, то вместо дамы, сводил их, разводил, дирижировал музыкой, добываясь остроты ритма и щегольского выполнения люфтвауз, игравших роль современных синкоп. Сперва он сказал:

— Сейчас я намечу начерно, а потом вы отделаете с балетмейстером.

Но этого не понадобилось. Увлечшись, он сочинил, поставил и отдал весь танец сам, тут же на репетиции, потратив на это всего двадцать минут.

Сам он танцевал великолепно, с настоящим техническим блеском, хотя и в актерском «образе». Потом он сказал не без шутиливой гордости, что, учась в Филармонии, был первым по хореографическим дисциплинам. Еще иногда он говорил, что его учителем как «балетмейстера» был М. Фокин. С Фокиным он сделал в 1911 году свой прославленный спектакль «Орфей и Эвридика» Глюка в Мариинском театре.

Вряд ли многие знают, что первым исполнителем партии Пьеро в знаменитом фокинском балете «Карнавал» (музыка Шумана) был в 1910 году В. Э. Мейерхольд. По словам В. Э., он сам упросил Фокина попробовать его в таком неожиданном качестве, чтобы лучше изучить законы сценического танца и танцевальной пантомимы, — еще одно поразительное свидетельство необыкновенного любопытства Мейерхольда буквально *ко всему*, что связано с искусством театра. По рассказу Михаила Фокина в его воспоминаниях «Против течения», на первых двух (только *двух!*) репетициях балета Мейерхольду было трудно сразу освоить технику «ритмического жеста», он иногда отставал от музыки. Но к третьей репетиции Мейерхольд овладел и этим тоже и, как пишет Фокин, «на спектакле дал чудный образ печального, мечтательного Пьеро». Постоянный принципиальный оппонент Мейерхольда в те годы художник А. Н. Бенуа в своих статьях так и называл Мейерхольда — «режиссер-балетмейстер».

Таким образом, балетмейстерские импровизации В. Э. на репетициях вовсе не были дилетантскими. Я говорю об этом здесь потому, что это характеризует его свойство — профессионально знать буквально все, что связано с искусством режиссуры, хотя бы даже в такой узкоспециальной области, как балет. Вот почему он умел с таким блеском и фантазией вводить танцевальные мотивы в ткань драматического действия. Яркий пример — сцена княжон в эпизоде разезда гостей в «Горе уму» — тончайший пластический этюд в манере кадрили. Те, кто помнят канкан в первом акте «Дамы с камелиями», третий акт «Мандата», трагический танец Гуго Нунбаха во «Вступлении», танцевальные вальсовые перебивки в «Юбилее» и многое другое, должны знать, что все это было поставлено самим Мейерхольдом и многократ-

...им самим показано, то есть протанцовано. Свердлин, отлично игравший Гуго Нунбаха и всегда вызывавший этим танцем бурю аплодисментов, хотя и был моложе В. Э. лет на двадцать минимум, все же не достигал в этом танце той трагической экспрессии и резкого контраста между пружинящим бешеным ритмом ног и как бы бессильной, повисшей верхней частью корпуса и безнадежно мотавшейся, словно потерявшей связь с телом, головой. Точкой в этом танце был жесткий удар головы о стол, на который падал выдохшийся Нунбах.

Когда спектакль «Вступление» возобновлялся после долгого перерыва, Мейерхольд разрешил по нашей просьбе некоторые репетиции сделать «открытыми», то есть на них были приглашены актеры московских театров. В эти дни В. Э. щедро и много «показывал» и несколько раз протанцевал этот танец. К тому времени Свердлин сыграл с успехом роль Нунбаха уже множество раз, и тем не менее В. Э. смело вступил с ним в соревнование и одержал победу. Овациям не было конца. И — вот любопытный штрих, показывавший такт Мейерхольда и его знание актерской психологии: чувствуя, что Свердлин мог быть задет этой овацией, В. Э. после нее попросил Свердлина еще раз протанцевать, первый начал аплодировать и тут же публично расцеловал его, как бы уступая ему победу в этом необычном конкурсе. Во время этой репетиции я сидел в зрительном зале рядом с Б. В. Щукиным. После танца Мейерхольда он повернулся ко мне и сказал:

— Смотрите, у меня холодные руки. Это со мной бывало только когда я слушал Шаляпина!..

В перерыве, последовавшем за репетицией сцены «В ресторане», я пошел за кулисы к В. Э. Я хотел ему передать сказанное Щукиным, которого Мейерхольд очень любил. Но, прежде чем я успел сказать ему что-либо, он прервал меня вопросом, не обиделся ли, по моему мнению, на него актер М. Я не понял, почему должен был обидеться М., и оказалось, что В. Э. обеспокоен, что М., игравший в спектакле одну из главных ролей, мог быть задетым, что он, Мейерхольд, расцеловал Свердлина, а не его.

— Ему сейчас репетировать важную сцену, — сказал мне В. Э. — Пойдите к нему и скажите, что я хвалил вам его. Ему это нужно. Он мнительный...

Я послушно отправился к М. Через несколько месяцев М., уйдя из ГосТИМа, опубликовал в печати статью «Почему я ушел от Мейерхольда», где в числе прочих грехов обвинял В. Э. в отсутствии такта и чуткости по отношению к актерам...

Кстати, о такте Мейерхольда. Когда Протазанов снимал фильм «Белый орел», он очень волновался перед первой съемкой с участием Мейерхольда, чья мировая слава тогда была в зените. В самом деле, давать режиссерские указания и советы, показывать мизансцены и позы — кому? — величайшему режиссеру современности. Свидетели съемки (а на нее в тот день пришло много народа — все, кто имел право быть в ателье «Межрабпом-

фильма») рассказывают, что многие, злорадно усмехаясь, поглядывали на еще более спокойного, чем всегда (верный признак особенного волнения), Протазанова. И что же? Мейерхольд, все поняв, превратил съемку в урок актерской корректности и внимания к режиссеру. Он ничего не делал сам, а обо всем спрашивал — так ли он понял, благодарил, советовался. Протазанов успокоился и на самом деле работал превосходно. В тот день Мейерхольд играл две роли: сенатора по сценарию фильма и дисциплинированнейшего из актеров на репетиции по своему собственному сценарию.

Мейерхольд бывал зачастую резок, а иногда и несправедлив, но, присутствуя на нескольких сотнях его репетиций, я очень мало помню случаев, когда эти вспышки происходили во время работы: помню одну такую репетицию в Киеве при возобновлении «33 обмороков», одну бурную репетицию «Наташи», и это, пожалуй, все. Каждый раз, всплыв на репетиции, В. Э. потом раскаивался и казнил себя вне зависимости от того, было ли это справедливо с его стороны или нет. Гораздо чаще я поражался мерой его снисходительности и терпения с явно слабыми и ленивыми исполнителями, особенно в последний год существования театра. К этому времени коренных «мейерхольдовцев», его учеников, в труппе стало меньше, а новые и часто случайные люди работали плохо. Впрочем, и этих людей В. Э. захватывал, зажигал своей работой и личным примером увлеченного работой художника.

Он умел увлекаться, забывая время.

Однажды зимой 1936 года в театре после спектакля был назначен просмотр учебных работ техникума. В. Э. пришел усталый — днем была трудная репетиция «Годунова», а вечером какое-то совещание. Среди прочих разных отрывков был показан целиком «Пир во время чумы» Пушкина. Не помню, кто это ставил, но очень неудачно. В. Э., вяло, позевывая смотревший все остальное, тут сразу оживился.

Вот прозвучали последние строки пушкинских стихов — и В. Э. уже на ногах. Он начинает говорить, как это надо играть. Еще несколько минут — и он уже на сцене. Он требует, чтобы ему суфлировали, и начинает что-то показывать. Еще несколько минут — и он уже ставит заново всю пьесу. В пустом зале сидят несколько студентов, К. И. Гольцева — директор техникума — и я. В. Э. «показывает», смотрит, повторяет, спускается в зал, снова вбегает на сцену, репетирует в полную силу, возится с каждым исполнителем, говорит о Пушкине, о Вильсоне, о Шекспире, о старой Англии, о том, что такое трагедия, о том, как читать в драме стихи, об «эпиграмматическом» пушкинском стихе, сам читает, и так проходят час, два, пока не прибегает дежурная сказать, что звонили из дому и беспокоятся, куда он пропал...

Мейерхольд удивляется, что уже глубокая ночь.

— Да, пора заканчивать. Кажется, мы немного увлеклись...

а знаете что? Давайте попробуем еще разок, сначала... Гладков, смотрите на часы и остановите меня через сорок минут, если я опять увлекусь!

Каюсь, я не остановил его через сорок минут.

Трудно отказаться от искушения быть единственным зрителем никому не известной постановки Мейерхольда...

— Да, Пушкин... — сказал он, когда мы вышли на ночную улицу Горького. — Можно весь остаток жизни посвятить только ему и то ничего не успеешь сделать...

Киев. Лето 1936 года. Фашистский мятеж в Испании. После рабочего дня митинг на стадионе «Динамо». Мейерхольд приносит горячую речь и прямо с митинга едет в театр. У нас во время спектакля назначено какое-то деловое совещание. Мейерхольд сидит с отсутствующим видом, хотя совещание было назначено по его требованию, потом вдруг, прервав кого-то, говорит:

— Нет, не могу, взволнован... Давайте лучше о Пушкине... Я собирался сделать примерный хронометраж «Бориса Годунова»... У кого есть экземпляр?

Экземпляр находится. Мейерхольд вынимает из жилетного кармана часы, кладет перед собой и начинает сам вслух читать пьесу, чтобы рассчитать сценическое время, увлекается, и вот уже его голос лезет вверх, и вот уже он играет нам пьесу, а мы восторженно слушаем, забыв про время и хронометраж...

Репетиции «Бориса Годунова» зимой 1936/37 года большей частью шли без перерыва. Мейерхольд увлекался и забывал про необходимость отдыха, а напомнить ему не решились. Было жалко прерывать его неукротимый творческий порыв. К концу репетиции все бывали утомлены, кроме В. Э. А он, закончив, чувствовал еще потребность с кем-нибудь поговорить о репетиции или, как он сам говорил, «просмаковать сделанное»... Он вообще привык и любил во время работы, особенно когда репетиции шли на сцене, спрашивать мнение присутствующих, впрочем, не всегда вслушиваясь в ответ. Да и что ему можно было сказать, если все были увлечены вместе с ним.

На сцене повторяется только что сделанный эпизод, а В. Э. бродит по зрительному залу и смотрит обязательно с разных точек и время от времени подходит то к одному, то к другому и спрашивает: «Ну как, а? Правда, здорово? А? Что?..»

«А? Что??» с двумя вопросительными знаками — это его привычная поговорка. Она даже попала в сцену вранья Хлестакова.

Сперва меня удивляла привычка Мейерхольда искать одобрения окружающих тут же на репетиции. «Ну, не все ли ему равно, что ему скажет Х или У или что скажу я? — думалось мне. — Он мастер с огромным опытом, с блестящим вкусом, задолго до премьеры видящий, как явь, им же выдуманный спектакль. Что мы все можем ему сказать, чего бы он сам не ждал и не предвидел?..»

Потом я понял, что В. Э. важно было не то, что мы скажем; ему просто-напросто было нужно наше одобрение, как самому гордому и взыскательному артисту нужны аплодисменты. Я читал в воспоминаниях о С. Рахманинове, как он был расстроен, когда ему в каком-то маленьком техасском городке после концерта слабо аплодировали. Казалось бы, что ему, прославленному виртуозу, в бурных или вялых хлопках техасских скотоводов? Но он нуждался не в оценке своего исполнения, а в той отдаче, которая одинаково необходима пианисту, жонглеру, драматическому актеру и читающему с эстрады поэту. Молодой МХТ пробовал в свое время запрещать аплодисменты, и не в том дело, удержался этот обычай или нет, а в том, что почтительная, полная признательности и уважения тишина, наступавшая в Художественном театре после того, как медленно задвигался серозеленоватый занавес, тишина, которая была не просто молчанием, а паузой, наполненной содержанием, эта тишина стоила, конечно, самых бурных аплодисментов.

На многих репетициях Мейерхольда присутствующие аплодировали. Большей частью аплодисменты сопровождали его собственные показы, но иногда аплодировали и актерам-исполнителям, и тогда В. Э. всегда присоединялся к аплодисментам. Были случаи, когда начинал аплодировать первым он сам.

Аплодисменты придавали репетициям праздничный характер. Это не было искусственным, наоборот, по моим наблюдениям, это была естественнейшая атмосфера, всегда и повсюду образовавшаяся вокруг Мейерхольда. Он приносил ее с собой, она становилась привычной; поэтому так болезненно труппа относилась к «закрытым» репетициям, когда в 1937 году они вошли в рабочую практику театра. Но эти «закрытые» репетиции, по моему, не любил и сам Мейерхольд: шел на них по необходимости, тяготился ими. Они были следствием общей ненормальной ситуации, сложившейся в театре в последний год его существования.

Бывали, конечно, и трудные, и неудачные, и даже драматичные репетиции. Но они как-то не запомнились, кроме одной, о которой я еще расскажу. Они не были характерны для работавшего Мейерхольда: они — те исключения, которые подтверждают правило.

В перерыве репетиции Мейерхольд обычно, когда он доволен собой, не может сразу перейти к другим делам, хотя его давно уже ждет в директорском кабинете главный бухгалтер с толстой папкой смет и счетов. Но он, взяв меня под руку, ходит со мной вдоль длинного фойе, вспоминая и комментируя все сделанное сегодня. Иногда его тянет к обобщениям...

— Вот запишите мою формулу для нашего будущего учебника. (В. Э. из деликатности всегда, когда говорит о своей книге, называет ее «наша книга», «мы с вами» и т. п.). Актерская игра — это мелодия, мизансцена — это гармония... Я недавно это нашел и сам удивился, какое точное определение. Правда?..

Я говорю В. Э., что для того, чтобы это определение было всем понятно, нужно сначала определить, что такое мелодия и что такое гармония. Не все это знают.

— Да, да... Я и забыл, что у нас режиссеров учат не тому, чему нужно. А музыкальная терминология очень помогает. Я ее люблю потому, что в ней есть почти математическая точность. Главная беда нашей театральной технологии — приблизительность понятий и терминов...

У Мейерхольда есть свои привычные рабочие словечки. Часто это музыкальные термины: крещендо, стаккато, маэстозо, глissандо, легато, рубато и др. Их у нас в театре прекрасно знают не только оркестранты, но и актеры. Не знать — значит не понимать режиссерских указаний. Мейерхольд может, делая замечания, сказать актеру:

— У вас нет (или недостаточно) легативности!..

И все ясно. Иногда, увлекшись, он делает уже более сложные указания, крича из темного зала:

— Васильев, не так! Дайте престо фуриозо! или — анданте-андантино!..

Актер смотрит на него в недоумении, и тогда В. Э. объясняет. У него эти термины возникают естественно: он думает ими, с детства отлично зная музыку. Они в самом деле очень удобны. Одно слово заменяет несколько фраз. Но есть еще у В. Э. и свои любимые слова не из музыкальной терминологии, например «экзижерация». За всю свою жизнь я слышал это слово только от Мейерхольда. Он любит и часто употребляет странные глаголы: «сейсмографировать», «контактоваться».

Он возвращается к своей «формуле»...

— Я понял, что такое искусство мизансцены, когда научился гармонизовать мизансценами мелодическую ткань спектакля, то есть игру актеров. Это очень важно. Об этом можно целую работу написать... (Запись от 23 января 1937 года.)

Бухгалтер ходит за нами на почтительном расстоянии, молчаливо напоминая о своем присутствии. Но В. Э. все еще не может оторваться от впечатлений репетиции. Он просит меня подождать, пока он подпишет какие-то бумаги, и вскоре разговор продолжается у него в кабинете до звонка к окончанию перерыва...

Перерыв и отдых посреди репетиции всегда были очень короткими, если В. Э. не отрывали для какого-нибудь не терпящего отлагательства дела. Как правило, он разрешал обращаться к себе в рабочее время только с делами, связанными со строительством нового здания театра. Очень часто он вообще не делал никакого перерыва.

Но вот небольшой перерыв кончается, и Мейерхольд снова в зале.

И снова он энергично и неутомимо работает: делает замечания из глубины зала или от режиссерского столика, смотрит из

разных точек и все чаще и чаще по мере того, как репетиция разгорается, вбегает на сцену и показывает...

Сейчас мне это самому кажется невероятным, хотя я был этому свидетелем: однажды, во время обыкновенной дневной репетиции (8 апреля 1937 года), Мейерхольд 61 раз поднимался на сцену для того, чтобы что-то показать исполнителям. Краткие замечания он делал из зала. 18 раз он поднялся на сцену до перерыва и 43 раза после десятиминутного отдыха. За все это время он ни разу не присел.

Предо мной сейчас лежит моя записная книжка, где я черточкой отмечал его каждый вбег по трапу.

Это была одна из тех репетиций, когда он снимал пиджак еще перед началом. Репетировалась массовая сцена «Крестный ход» в пьесе Л. Сейфуллиной «Наташа». Ему было шестьдесят три года.

Вот такая феноменальная энергия была у этого человека.

Он поднимался на сцену не для того, чтобы что-то сказать. Каждый раз он показывал, то есть играл целый кусок за одного из тридцати участников массовки.

Режиссеры-педанты, которые хорошо знают, как нужно ставить спектакль и работать с актером, но не умеют ни ставить, ни работать, слушая рассказы о репетициях Мейерхольда или попадая случайно на его репетицию, заявляли, что так много и щедро показывать методологически неправильно, как будто творческий процесс режиссера-художника может быть обуздан подобной школярской регламентацией.

И при чем здесь «метод»? Не «метод», а неповторимый, сумасшедший, все возбуждающий и все заражающий творческий темперамент.

Вряд ли возможно подражать его «показам», но научиться так тратиться в работе, так отдавать себя не помешало бы многим.

Таких репетиций у Мейерхольда было немало, но особенно мне запомнилась репетиция одной из любимейших сцен его в «Борисе Годунове» — девятой — «Дом Шуйского».

## Режиссер — актер

Это было 17 мая 1936 года на одной из самых первых репетиций «Бориса Годунова».

Казалось, ничто не предвещало бури, которая разразилась.

В. Э. не снимал перед началом пиджак, он даже опоздал на несколько минут, что с ним случилось очень редко.

На сцене полукругом стоят стулья. В зале темно. Репетиция намечена «застольная». Все сидят. Выгородки еще нет.

Рядом с Мейерхольдом — ассистенты и поэт В. А. Пяст.

Сначала мирно читают сцену. Пяст кропотливо разбирает технику пятистопного ямба. Мейерхольд, надев очки, следит за тек-

сам по книжке. Среди участников сцены — Л. Н. Свердлин, режиссирующий роль боярина Пушкина. Не совсем понятно, почему именно ему поручена эта роль. Он один из ведущих актеров театра, великолепно играющий Аркашку в «Лесе», Гуго Нундсха во «Вступлении», часто и успешно снимающийся в кино, роль Пушкина совсем небольшая. Правда, там есть монолог, который тоже не очень большой.

Спокойно течет репетиция. Прочли сцену один раз. Пяст разобрал все ошибки. Прочли еще раз. Слово берет Мейерхольд.

Он говорит, что ненавидит «боярские пьесы», говорит о «психологических толщинках», в которых уже с первой читки почувствовали себя исполнители: «Вы уже все себя видите в парче с бородами...» Он говорит, что нужно омолодить всех действующих лиц, взглянуть наивными глазами на живых людей той эпохи, он говорит о «Пушкине без посредников», без традиционных наслоений, без пушкинистов, о Пушкине, как бы прочтенном в первый раз...

— Все в этой пьесе войны, а не приказные бояре с бородами в шубах. Все только минуту назад с верховых коней.

Неожиданно, повернувшись к ассистенту, требует, чтобы тот записал: «Договориться с манежем, чтобы вся труппа ежедневно занималась верховой ездой!»

— А иначе мы «Бориса» не сыграем!..

Ассистент делает вид, что записывает. Он думает, что это обычная гипербола мастера, а впрочем, кто его знает? Среди актеров оживление. Верховая езда! Что он еще придумает?

Впрочем, если это и гипербола, то, надо признаться, очень яркая. Мы слышим это уже с первых репетиций: «Не бояре в шубах, а военные! Минуту назад с коней! Все молодые!..» Он часто повторяет это, но живых лошадей еще пока не требует...

Мейерхольд увлеченно, с точными, яркими, живописными деталями *«раскрывает ремарку»*, как он любит выражаться, то есть рассказывает нам всю эту сцену, ту самую, которую мы только что читали. Но разве это та сцена?

В доме Шуйского собрались оппозиционно настроенные к царю, ненавидящие Бориса бояре-полузаговорщики. Они пьют, потому что это безопасней. За бражниками и кутилами не так лежат Борисовы шпионы. Звенят чарки, ходит по кругу ковш. Общий гул голосов, шум, брань. В низкой палате полутемно. В углу, прикорнувшись на скамье, спит золотоволосый мальчик. Его вдруг толкают в бок. Он должен читать молитву за здоровье царя. Без этого Борис не разрешает ни одного сборища. Хитрый Шуйский позволяет своим гостям говорить о царе что угодно, но шутит с молитвой всегда наготове. Срывающимся спросонья, но чистым, как родник, альтом мальчик среди всеобщего шума начинает читать молитву. Сначала его не слушают: все пьяны и возбуждены. Но постепенно шум стихает. Это колдовство чистого отроческого голоса. Вот уже совсем тихо, только, как ручей, льется этот хрустальный голос. Кое-кто крестится. Кто-то



опустил голову на стол. Всех охватывает оцепенение похмелья. Один за другим гости расходятся. Остаются Шуйский и Пушкин, мрачный, возбужденный, озлобленный.

Вся эта картина должна быть сыграна на протяжении двадцати четырех пушкинских строк. Возможно ли это? Это будет, если так видит ее Мейерхольд.

Сложная, трудная сцена Шуйского и Пушкина. Оказывается здесь что ни фраза, то поворот действия. Так вот что в ней происходит. А нам-то она казалась риторичной.

И, наконец, монолог Пушкина...

Свердлин начинает его читать, но очень скоро Мейерхольд его прерывает...

— Да нет же! Это же Мамонт Дальский!

— ?? ?

— Понимаете, все роли в труппе разошлись, и Борис, и все а на эту роль нужен Мамонт Дальский, его темперамент, его взлеты, его неистовство! Это гастрольная роль! Специально из-за этой сцены люди должны несколько раз приходить на спектакль. Из другого города должны приезжать! Понимаете, Свердлин?

Так вот, значит, что такое этот Пушкин?!

Свердлин в затруднении. «Мамонт Дальский» — это, конечно, новая гипербола В. Э., но откуда же вдруг сразу взять на репетиции темперамент и страсти такого накала?

Но Мейерхольд не настаивает, чтобы сразу... Он, как и все знает, что Свердлин не быстро воспламеняется, но сильно и жарко горит. Недаром сцена Нунбаха всегда заканчивалась овацией.

Тогда ведь тоже казалось, что непосильно трудно выполнить задание Мейерхольда, повторить его гениальный показ.

Мейерхольд ярко и точно объясняет сквозную мысль монолога, как она течет, по каким уступам несется и падает.

И он начинает его читать, сначала по книжке, не снимая очков, потом очки слетают, он уже не смотрит в книжку, и ему кто-то суфлирует, потом весь текст кончается (там только тридцать четыре строки), но Мейерхольд, уже сам импровизируя текст безошибочным пятистопным ямбом, показывает нам, как бы сыграл эту сцену Мамонт Дальский.

Потрясающе! Да, вот это накал!..

Но он не кончает. Он продолжает играть, импровизируя ямбы. Он смахивает со стола стакан, и никто не решается его поднять...

Затаив дыхание, мы следим за гениальной импровизацией. А она продолжается. Он уже стоит на столе. Мы и не заметили, как он вскочил.

Это Мейерхольд? Это Мамонт Дальский?

Нет, это остервенелый, пьяный, истоптанный Афанасий Михайлович Пушкин, живой человек XVII века, со своей обидой, со своей болью, со своей неумной злобой на царя Бориса... нет, на Борьку Годунова, узурпатора и злодея...

Я смотрю на Свердлина. Он бледен. Я смотрю на З. Н. Райх:

наши взгляды встречаются — у нее в глазах страх за близкого человека. Нельзя же так! Ведь ему за шестьдесят! Такой накал темперамента! Такое неистовство страстей! Такое исступление!

И еще, и еще... Это уже почти страшно.

И неожиданно он останавливается, легко спрыгивает со стола и поворачивается к Свердлину: «Ясно?»

Свердлин молча разводит руками.

Все молчат. То, что мы видели сейчас, можно видеть один раз в жизни.

Все боятся пошевелиться. Только после долгой паузы раздаются аплодисменты.

А Мейерхольд берет со стола портфель и невозмутимо объявляет: «Перерыв десять минут!» — и уходит переменить рубашку. Та, что на нем, совершенно мокрая.

Через десять минут репетиция продолжается...

Не знаю, сумел ли я описать эту замечательную репетицию, но память о ней живет во мне наравне с самыми глубокими потрясениями, испытанными в театре.

Мог ли Свердлин повторить этот «показ», да и нужно ли было его повторять? В монологе Пушкина тридцать четыре строки, а Мейерхольд наимпровизировал, наверное, добрых полтора. Он сам бы никогда не стал требовать повторения. Но он дал перспективу образа, его эмоциональные горизонты, его толчок. А в спектакль может войти и четверть этого, и, может быть, даже этого будет много.

Я еще не работал в театре, а пробрался потихоньку с помощью знакомого актера, очень боясь, что меня заметят и попросят уйти, в глубину неуютного зала театра бывш. Зона, когда Мейерхольд ставил финальную сцену «Последнего решительного» Вишневого и показывал Боголюбову, как умирает раненный в бою матрос.

Боголюбов потом замечательно играл эту сцену (те, кто присутствовал на генеральной репетиции спектакля, помнят, как сидевшие рядом Мейерхольд и Вишевский плакали в этом месте), но показ Мейерхольда был незабываем. И совершенно мелочной кажется дискуссия, сумел ли актер перекрыть замечательный режиссерский показ или нет. Ведь зрители видели Мейерхольда только через Боголюбова, да и режиссер, показывая актеру, как эту сцену надо играть, уже внутренним оком видел ее в материале, в индивидуальности Боголюбова, как скульптор видит статую в бронзе или мраморе.

Вероятно, если бы матроса играл Гарин, Мейерхольд и показал бы ему это иначе.

Бесомненно, Мейерхольд своими «показами» ставил перед актерами трудные задачи. Но почему режиссерские задачи должны быть легкими? Здесь уместно напомнить слова К. С. Станиславского: «Лучше поставить трудную задачу и добиться в ней половины успеха, чем рассчитать точно свои силы и в меру их сузить задачу. В этом я расхожусь с Гете: он утверждал обрат-

ное». И в этом тоже Мейерхольд был истинным учеником Станиславского.

В 1925 году Мейерхольд работал над пьесой А. Файко «Учитель Бубус». До премьеры уже оставались считанные дни, когда из театра ушел Ильинский, репетировавший главную роль (после этого он еще дважды возвращался и уходил). Роль Бубуса была передана Б. Вельскому. Его начали «вводить» ассистенты. Как-то Мейерхольд зашел на репетицию, посмотрел на этот «ввод» и... начал репетировать сам, все переставляя применительно к индивидуальности нового исполнителя. За восемь дней он переставил весь уже готовый спектакль. Индивидуальность Ильинского требовала одних постановочных решений, индивидуальность Вельского потребовала других.

Я ни разу не видел в мейерхольдовском «Лесе» такого Несчастливцева, каким был Несчастливцев — Мейерхольд на репетициях по возобновлению спектакля, я даже не видел такой Лидочки Муромской в «Свадьбе Кречинского», какой Лидочкой был Мейерхольд — седой старик, с длинным носом и хриплым голосом, — но и в этих ролях, на которые не нашлось актеров, равных по дарованию Боголюбову, Гарину, Ильинскому, Бабановой, был пламенный отсвет его дарования, его внутреннего роста, его силы.

Сам Мейерхольд, кстати, никогда не рекомендовал «показ» как единственный прием в работе режиссера с актером. Он всегда отличал технику «показа» и технику актерского исполнения в спектакле. На одной из репетиций «Ревизора» при возобновлении спектакля, помню, он кричал из зала актеру Мологину, игравшему Добчинского:

— Вы не играете, а показываете мне, как надо играть Добчинского! Это не актерское исполнение, а режиссерский показ!.. Не режиссируйте, а играйте!..

Но сам он блестяще, гениально «показывал». Это было свойством его индивидуальности, одаренной необычайной фантазией, его страстного, нетерпеливого темперамента, его способности одновременно с «что» всегда видеть «как» — не метод, не правило, а неповторимая особенность его дарования, такая же личная, как легендарное шалашинское чувство ритма.

Неподдельность, эмоциональная первичность этих показов-импровизаций несомненна. Несомненна и подлинность «прожитого» в каждом из этих эскизов, которые творились на сцене в таком щедром изобилии. Эскизы не перестают быть эскизами оттого, что иногда они нравятся нам едва ли не больше, чем их будущее воплощение на законченном полотне, как гениальные эскизы Леонардо, как эскизы А. Иванова или — пример из другой области — как эскизы Сергея Эйзенштейна, недавно опубликованные. Существует специальное исследование о рисунках Пушкина на полях его черновиков; причем они исследуются не только, так сказать, функционально, в той мере, в которой они помогали восстановить создание стихотворного наброска, но и

эстетически, как случайные, но самостоятельные и стилистически совершенные произведения графики. Так же можно было изучать эскизы-показы Мейерхольда. В них были преувеличенность и смелость наброска, его близость к промелькнувшему в видении художника образу и та удивительная идентичность замысла и воплощения, которой иногда не хватало в готовой картине-спектакле, если сравнивать создаваемые актерами образы с эскизами-показами Мейерхольда.

Многие из них запомнились как законченные актерские образы. Они заслуживают быть описанными. Особенным качеством этих актерских созданий Мейерхольда был темперамент. Иногда это была открытая, бурлящая эмоция, как у Гуго Нунбаха, Афанасия Пушкина или деревенской бабы-кликуши в сцене крестного хода в «Наташе» (называю первое, что вспомнилось из длинного ряда такого рода показов), иногда это был кипящий темперамент, выразительно закованный во внешнюю статику, как у графа Варвиля, Кречинского, Алоизия Пфээка. Мейерхольд очень любил острое сочетание внутренней динамики с внешней статикой. К сожалению, подобный сложный рисунок реже всего удавался исполнителям, если это не были Ю. М. Юрьев или Н. И. Боголюбов, актер, которого В. Э. особенно ценил за внутренний накал при внешней сдержанности. Мейерхольду равно удавались острокомедийные и трагические образы — его актерская палитра была богата всеми красками, но я помню также и нежный рисунок Маргерит в «Даме», мягкий лиризм Чацкого, добродушие Муромского, простоватость Луки.

Я любил наблюдать за ним после его «показов». Я заметил, что, сбегав по трапу в зал после своего «показа», В. Э. несколько секунд как бы отсутствует. Я много думал — почему? Очевидно, уже закончив «показ» и сойдя со сцены, он еще внутренне жил только что сыгранным. Из-за этого он часто пропускал начало повторения исполнителем показанного куска. И, только спохватившись и словно стряхнувши состояние, в котором он был при «показе», В. Э. поднимает голову и снова смотрит на сцену... И часто тут же опять бежит или быстро идет показывать или объяснять...

Эти секунды протрации всегда казались мне таинственными.

Все упрекавшие его (заглазно) в техницизме и деланности — если бы они видели В. Э. в эти секунды интенсивнейшей внутренней жизни в разгаре работы!

Однажды у себя дома В. Э. вспоминал о том, как замечательно Станиславский «показывал» на репетициях в первые годы существования МХТ. Рассказ длился долго, и В. Э. увлекся. Зинаида Николаевна, настроенная в этот день капризно, прервав его, заметила, что вот теперь, как говорят, Станиславский считает показ режиссера актеру ненужным и вредным... Мейерхольд недовольно остановился, помолчал, а потом неожиданно сказал:

— Брось, Зина! Он так говорит теперь, потому что у него нет

больше сил показывать так, как раньше. Вы думаете, он сам отказался от актерства? Ему врачи запретили. Вот запретят мне — и я тоже что-нибудь такое выдумаю... — и вдруг, испугавшись, что в сказанном им мы можем почувствовать что-то неуважительное к Станиславскому, быстро превратил весь разговор, как это он часто делал, в шутку.

Режиссировать для Мейерхольда тоже значило играть. Может быть, он выбрал режиссуру не только потому, что стремился создавать и определять своей волей художественно целое, то есть спектакль, но и потому, что, режиссируя, он мог играть бесконечно больше, чем если бы оставался просто актером. И не только больше, но и шире. На репетиционных «показах» ему ни в чем не мешали его личные физические данные — он играл роли всех амплуа; он влюблялся, отвергал, умирал, обманывал, притворялся, попадал впросак; был игроком, опустившимся архитектором, разорившимся богачом, блестящей куртизанкой, наивной обманутой девицей, бурбоном, щеголем, Фамусовым, Чацким, Молчалиным, Хлестаковым, Гамлетом, Годуновым и Шуйским, матросом-пограничником, Павлом Корчагиным.

Был ли Мейерхольд крупным актером? Свидетельства современников противоречивы. В начале его творческого пути рецензенты не были к нему доброжелательны. Доходило дело до полного отрицания в нем актерского таланта. Но вспомним, что это утверждали те, кто начисто отрицал наличие актерских талантов в труппе молодого МХТ. Несомненно, что в Мейерхольде больше, чем в ком бы то ни было из его сотоварищей, было заметно то, что может быть названо новым качеством актерской игры, что на первый взгляд казалось «неактерским».

В начале века отрицателей в Мейерхольде актерского таланта было гораздо больше, чем поклонников, но среди последних были А. П. Чехов, А. М. Горький, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. Его партнерша по спектаклям молодого МХТ М. Ф. Андреева, упрямо не признававшая достижения Мейерхольда как режиссера-новатора, в феврале 1937 года на Горьковской конференции ВТО, отвечая на заданный ей вопрос о том, как А. М. Горький и она оценивали работу Мейерхольда в театре, сказала:

«...Я являюсь большой поклонницей драматического таланта Мейерхольда. Я не знаю ни одной роли, которую бы он сыграл плохо. Возьмите Василия Шуйского в «Федоре» — потрясающе, замечательно. Иван Грозный — замечательно. Треплев в «Чайке», совершенно из другой оперы, — замечательно. Барон Тузенбах в «Трех сестрах» — лучше нельзя. Я потом играла с Качаловым, так, извините меня, Мейерхольд, несмотря на свои убийственные внешние данные — лицо топором, скрипучий голос, — играл лучше Качалова. Затем в Иоганнесе Фокерате он был великолепен. Как он играл Мальволио в «Двенадцатой ночи»! Я перевидела массу интересных актеров, которые играли эту роль, но ничего подобного не видела. Он играл принца Арагонского в «Шейло-

ке». Роли никакой нет, короче воробыиного носа, а как это у него выходило? Настоящий Дон-Кихот, настоящий испанец. Он говорил свой монолог так, что сидишь и слушаешь его рот раскрыв. Ни одной роли не знаю, которую бы Мейерхольд сыграл плохо, — это был замечательный актер. Алексей Максимович был о нем тоже такого высокого мнения».

Я присутствовал при выступлении Андреевой и рассказал на другой день о нем Всеволоду Эмильевичу. Он с удовольствием выслушал меня, но потом, лукаво и хитро улыбнувшись, спросил, почему же я не рассказываю, как М. Ф. бранила его за режиссерский формализм. Оказалось, что я не был первым сообщившим ему об этом. И хотя в тот момент признание его как актера не было актуальным, а каждая шпилька по его адресу как режиссера сразу приплюсовывалась к его и без того огромному счету, но, мне показалось, он охотно простил Андреевой второе за первое. И мне всегда думалось, что, щедро взысканный и через меру избалованный всемирной славой как режиссер, Мейерхольд до конца жизни не был сыт своим успехом как актер. И в страстности его показов на репетициях тоже чувствовалось неутоленное актерское честолюбие.

Больше всего ему приходилось играть в «годы странствий» — в те провинциальные сезоны, которые выпали ему на долю между московским и петербургским периодами его биографии. В период Театра-студии на Поварской он снова играл в Художественном театре своего любимого Треплева в «Чайке» и Станиславский заговаривал с ним о возвращении в Художественный театр. В Театре Комиссаржевской и в Александринском Мейерхольд играл уже немного: постепенно режиссура захватила его всего. В. П. Веригина в своих замечательных воспоминаниях пишет о Мейерхольде-актере: «Мейерхольд сам совершенно замечательно играл Пьеро (в «Балаганчике» Блока. — А. Г.), доводя роль до жуткой серьезности и подлинности». Веригина, проработавшая несколько лет с Мейерхольдом (Театр-студия на Поварской, Театр Комиссаржевской, театр в Териоках), интересно вспоминает о том, как Мейерхольд репетировал «Балаганчик» в Театре Комиссаржевской: «Когда Мейерхольд репетировал с ними за столом, он читал за некоторых сам, причем всегда закрывал глаза. Он делал это невольно и, прислушиваясь к чему-то невидимому, таким образом сосредоточивался. Эта сосредоточенность и творческий трепет режиссера помогли актерам в работе, для многих совершенно новой и трудной».

«Сосредоточенность», о которой вспоминает Веригина, вероятно, сродни тому, что я наблюдал в Мейерхольде в ближайшие секунды после его блестящих показов: таинственные мгновения углубленной в себя внутренней жизни. Веригина вспоминает, что, стоя за кулисами перед первым открытием занавеса в «Балаганчике», полная волнения и трепета, она увидела в полутьме рядом с собой белую фигуру Мейерхольда — Пьеро и на мгновение испугалась, не развеет ли он обычной для него шуткой ее состояние,

но, увидев его глаза в прорезь маски, она поняла, что это были уже глаза не Мейерхольда, а глаза блоковского Пьеро...

Я однажды спросил В. Э., увлекало ли его когда-нибудь в ранний период его деятельности то, что называлось тогда «переживанием» и явилось начальным выражением рождавшейся «системы» Станиславского. Мейерхольд, к моему большому удивлению, ответил утвердительно.

— И в Херсоне, и в Тифлисе, играя чеховских героев — Треплева, Астрова, Тузенбаха, Иоганнеса в «Одиноких», я экспериментировал сам над собой, сочинив в своем воображении те части пьесы, которые не шли на сцене, и целый вечер иногда играл за кулисами в течение спектакля этих действующих лиц виных, не описанных драматургом положениях, предшествующих моему очередному выходу. Я чувствовал себя при этом необычайно приятно, но так как я был одновременно руководителем театра и ко мне поминутно обращались по всякой нужде и тем самым выбивали меня из «игры за кулисами», то я вскоре убедился, что, как ни странно, мне не мешают, а скорее, помогают эти помехи. После них я с особенным удовольствием возвращался к своим «образам». Это было для меня одним из первых уроков подлинной театральности, полученных, так сказать, на собственной шкуре.... (Запись от августа 1936 года.)

Блестящая практика Мейерхольда-постановщика заслонила его актерскую деятельность, и у меня сейчас нет возможности подробно говорить о ней. Я касаюсь ее только в той мере, в какой она связана с его режиссурой, но совсем обойти ее нельзя. Став режиссером, Мейерхольд не просто сменил профессию. Правильнее сказать, что он растворил свою первую профессию во второй: он продолжал играть *показывая*. Актерский опыт у него был очень большой. В своем первом провинциальном сезоне, в Херсоне, он из 115 спектаклей играл в 83. Кроме своих старых ролей, сыгранных еще в Художественном театре, он сыграл Иванова в «Иванове», Астрова в «Дяде Ване», Нарокова в «Талантах и поклонниках», Левборга в «Гедде Габлер», Арнольда в «Микаэле Крамере», Водяного в «Потонувшем колоколе», клоуна Ландовского в «Акробатах», Берента в «Гибели Надежды», Роберта в зудермановской «Чести», Ранка в «Норе», Основу в «Сне в летнюю ночь». В следующем сезоне он еще сыграл Актера в «На дне», Трофимова в «Вишневом саде» (таким образом, он играл во всех чеховских пьесах), Крамптона в «Коллеге Крамптоне», Рахмана в «Евреях», Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира (изменив и, кажется, не очень удачно своему принцу Арагонскому), Чацкого в «Горе от ума», Штокмана в «Докторе Штокмане», Освальда в «Привидениях» и т. д. Все перечислить невозможно. Постоянными в его актерском репертуаре оказались такие роли, как принц Арагонский, Треплев и Тузенбах, приготовленные еще со Станиславским, и это не случайно: они резко выражали грани его актерской индивидуальности. Треплева он играл, как бы сказали сейчас, «исповеднически», в нем было

много автобиографического; Тузенбах был образцовой «характерной» ролью: по свидетельству такого компетентного анатока, как Л. Гуревич, он играл его в иной манере, чем Качалов, чья традиция исполнения утвердилась в нашем театре, менее лирически, более остро; и, наконец, буффонно-гротесковый, невообразимо смешной, глупый, Дон Кихот в миниатюре — принц Арагонский. В этой роли Мейерхольд давал разгуляться своей страсти к преувеличениям, своему темпераменту и неистощимой выдумке.

Для меня несомненно также, что среди многих других причин, вызвавших уход Мейерхольда из Художественного театра и особенное, никогда уже не исчезнувшее обострение личных отношений с его первым учителем — В. И. Немировичем-Данченко, была в какой-то доле и самая элементарная актерская ревность. В труппу Художественного театра пришел молодой Качалов и стал явным кандидатом на роли, которые играл Мейерхольд (Иоганнес, Тузенбах и др.). Страстный, самолюбивый Мейерхольд, вероятно, ревновал, и тут какие-то, может быть, со стороны и незаметные ноступки и слова Немировича-Данченко и вооружили Мейерхольда против него. Это, конечно, только догадка (хотя в частном разговоре такой глубокий знаток истории Художественного театра, как П. А. Марков, и подтвердил мне ее). Простой актерской ревности было бы, разумеется, мало, если б не было и неудовлетворенности Мейерхольда чем-то большим в пути театра (свидетельством этого является его письмо к А. П. Чехову о спектакле «В мечтах»), и более определенно левой его общественной позиции (об этом говорит письмо Немировича-Данченко Станиславскому о «группе Мейерхольда» в театре), да и естественного желания самому расправить крылья; но, как маленькое слагаемое, входит сюда и это. Актерское самолюбие вещь немаловажная в театре, и не всегда оно выражается низменно и мелко. Ломая голову над его неискоренимой неприязнью к Немировичу-Данченко и над внешне превосходным и дружеским, но каким-то чуть-чуть непростым отношением к В. И. Качалову (он и О. Л. Книппер-Чехова были, кажется, единственными художественниками, бывавшими в доме у В. Э. в последние годы, правда, тоже не часто), догадываясь о возможной причине, я считаю эту черту Мейерхольда глубоко трогательной. Надо очень страстно любить театр и актерство, чтобы пронести через все бури жизни и шумную славу свою далекую юношескую обиду на что-то, что могло быть и миражем воображения (фантастическая мнительность Мейерхольда хорошо известна). Конечно, Мейерхольд-режиссер и Мейерхольд-актер — величины несоизмеримые, но невозможно изучать его режиссерское искусство, забывая об его актерской деятельности. Споря о методологической допустимости показов, следует помнить, что метод методом, но есть такая вещь, как личность художника: она не растворяется в любом методе, а без нее и самый лучший метод является бескрылым.



Как актер-профессионал Мейерхольд вышел в последний раз на сцену в сезоне 1916/17 года в Александринском театре в своей старой и, по общему признанию, очень удачной роли (за нее его хвалил даже А. Кугель) — в роли принца Арагонского. В том же году он сыграл еще две роли в кино. В конце двадцатых годов он сыграл роль сенатора в фильме «Белый орел», поставленном Я. Протазановым по рассказу Л. Андреева «Губернатор». Любопытно сравнить его игру в этом фильме с игрой его партнера В. Качалова, резко отличной по манере.

Больше как актер Мейерхольд в последние двадцать лет жизни не выступал. Старые гостимовцы, правда, любят вспоминать, как однажды по всей Москве были расклеены огромные афиши о спектакле «Д. Е.» с участием Мейерхольда в пользу какой-то организации. Оказалось, впрочем, что это «участие» было чисто рекламным трюком. По ходу действия через сцену должен был промчаться мотоциклист. Этим мотоциклистом в тот вечер и был Мейерхольд. Он надел огромные очки-козырек, и узнать его было трудно даже заранее знавшим, в чем дело. Но, хотя этот проезд предварительно долго днем репетировали, очевидцы утверждают, что Мейерхольд перед своим «выходом» очень волновался.

То же неутоленное актерское было, вероятно, и в привычке-потребности Мейерхольда раскланиваться после обычного рядового спектакля. Если он находился вечером в театре, В. Э. обязательно, когда были вызовы, выходил и раскланивался. А вызовы были почти всегда: театралы знали, что Мейерхольда принято вызывать. Раз уж я начал об этом рассказывать, открою одну маленькую мейерхольдовскую тайну: у него в кабинете был специальный звонок от помрежа из-за сцены. Когда помреж слышал после конца спектакля или какого-нибудь наиболее эффектного акта возгласы в зрительном зале: «Мейерхольда!», «Мейерхольда!» — он нажимал у себя на распределительной доске маленькую кнопку, над которой было написано: «На вызов мастеру», и в кабинете В. Э. раздавался звонок. Мейерхольд пересекал наискосок фойе и поднимался на сцену. Бывало, сидишь у него в кабинете во время «Дамы с камелиями» и, когда четвертый акт начинает приближаться к концу, замечаешь, что В. Э. уже несколько раз посреди разговора взглянул на часы, потом стал вдруг рассеян, поправил «бабочку»-галстук и чего-то ждет. Вот раздался звонок, В. Э. быстро встает, извиняется, говорит на ходу, что продолжит разговор после антракта, и выходит. И через несколько мгновений, когда он появляется на сцене, слышно, как овация нарастает крещендо, а потом стихает. Чем-то довольный, В. Э., весело здороваясь с рабочими сцены, уходит до конца антракта в уборную Зинаиды Николаевны. Однажды, уловив в моих глазах тень ласковой улыбки в тот момент, когда он поправлял галстук, торопясь к выходу, В. Э. сказал почти сардито:

— Вы что думаете? Мне это нужно? Это публике нужно в Театре Мейерхольда видеть Мейерхольда!..

Да, я думаю, это было нужно публике, но, несомненно, необходимо было и ему самому — это тоже была «отдача», а вовсе не игра тщеславия или нечто подобное. Он за свою большую жизнь знал такую славу, что ради еще одной капельки этой славы не стал бы ходить на вызовы. Это было *другое*, что-то из того же ряда, что и потребность в праздничном ритуале репетиций. И еще о том же. Я заметил, что, идя на «вызовы», В. Э. всегда чуть-чуть волновался. Странно? Но это было. Удивительно? Но это так!

Отказавшись от актерских выступлений перед зрителями, Мейерхольд продолжал оставаться актером на своих репетициях. По существу, он переиграл все роли во всех поставленных им спектаклях. Правильно ли это было с точки зрения «методологии»? Это спорный вопрос, хотя бы уж потому, что в процессе творчества каждый крупный художник создает свою собственную «методологию». Известно, что Виктор Гюго писал свои драмы в стихах почти набело. С точки зрения литературных консультантов, это, конечно, неправильно: Толстой семь раз переписывал... и т. д. Но вот Гюго писал набело и писал хорошо. Это не значит, конечно, что он был талантливее Толстого. Просто его талант был иной по своей природе.

Природа таланта Мейерхольда была такова, что режиссер-создатель в нем был неразрывно слит с актером-исполнителем. Ему был чужд кропотливый рассудочный анализ в процессе сценических репетиций. Здесь Мейерхольд был гением импровизаций, художественного синтеза, мгновенных блестящих озарений. Те, кто бывали в Гостиме на его репетициях, не могут этого отрицать. Каскад выдумок, водопад импровизаций, поток выразительных и острых эскизов, набросанных стремительно и страстно.

Для меня несомненно, что режиссерская индивидуальность Мейерхольда может быть до конца понята только исходя из глубоко актерской сущности его дарования. Режиссер-художник в нем развился и определил его судьбу раньше, чем была насыщена его огромная жажда играть на сцене. В нем всегда чувствовалось неутоленное призвание к чисто актерскому воплощению манивших его образов или просто-напросто — ему все время хотелось играть.

И Мейерхольду были необходимы наши наивные слова одобрения, потому что он на репетициях не руководил хладнокровно работой других (я видел и таких режиссеров), а вдохновенно творил сам, воплощая свое художническое видение, потому что он играл и импровизировал, потому что он тратился, отдавал себя всего, и те секунды опустошенности, которые я в нем наблюдал после самых ярких «показов», разве они тоже не знакомы всем, кто хоть когда-нибудь работал по-настоящему творчески, то есть тоже отдавал себя? Было тут и другое: прожив минуту-полторы в каком-то куске (а Мейерхольд «жил» внутри своих «показов»), он должен был переключаться на другой ку-

сок, другой актерский образ, на свою собственную позицию «со стороны», и секунды прострации как раз и были моментами этого переключения.

Всем попадавшим впервые на репетицию Мейерхольда казалось, что работа мастера не стоит ему никакого труда. Репетиция движется так стремительно, один показ следует за другим в таком темпе, как будто все происходящее не будничная черновая работа, а некий своеобразный спектакль, разыгрываемый специально для вас. Во всем, что он сам говорит и показывает, невозможно уловить малейшего следа предварительного раздумья. Как из рога изобилия, сыплются жесты, позы, детали, трюки, подробности. Но вот течение репетиции приносит какую-нибудь неожиданность, возникает препятствие, происходит, как говорят в театре, «накладка». И тут вы можете по-настоящему оценить мгновенную, энергичную реакцию постановщика, сразу же находящего выход из положения, даже не «выход», а блестящую находку, которая, может быть, и не родилась бы, если б не встретившаяся трудность. Нет, это не могло быть заготовлено заранее. Это найдено им только что, тут же, при вас, в этом полутемном зале. Импровизация? Да, несомненно. Но этот новый кусок, так случайно найденный, кажется вам лучшим местом спектакля. И вы понимаете, что из этих волшебных неожиданностей и состоит большая часть работы. Знаменитый эпизод с Одесской лестницей в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна был найден так же, неожиданно и почти случайно: его не было в предварительном монтажном плане. Так, значит, роль замысла и предварительного плана, с которым постановщик «уже пришел», совсем не так велика даже у режиссеров, подобных Мейерхольду и Эйзенштейну? Ведь, вспоминая «Потемкина», вы первым делом вспоминаете Одесскую лестницу.

Но подождем торопиться с выводами...

## О природе замысла

Полутемный зал. В проходе стол. На нем лампа под зеленым абажуром. На столе рабочий экземпляр пьесы, карандаши, коробка папирос «Казбек», иногда бутылка с боржомом или стакан молока. Кресло жесткое и неудобное, выбранное по принципу экономии места. Еще несколько стульев. Это место режиссера, чаще всего пустующее. Обычно он стоит рядом или позади, иногда в самом конце зала, иногда в боковых проходах у дверей. Пространственная композиция спектакля должна быть выверена со всех точек зрительного зала. По всему залу кучками сидят люди: это актеры труппы, не занятые в репетиции. Ближайшие сотрудники располагаются вокруг стола (я обычно сидел рядом с местом В. Э. справа, а если садился сзади, то В. Э. звал меня: он любил в процессе репетиции задавать вопросы). Из среднего прохода на сцену идет трап, по которому В. Э. избегает «показывать».

В зале часто раздается смех и вспыхивают аплодисменты. Иногда кажется, что репетируется не только то, что будет происходить на сцене, но и будущее поведение зрительного зала, недаром В. Э. считает зрителя равноценным участником спектакля. Общая праздничность, смех, аплодисменты, острые шутки, заканчивающиеся немногословные объяснения, создают впечатлительное обманчивой легкости, непринужденной импровизационности, полной свободы репетиционного процесса. Зоркий глаз мастера использует все непроизвольно возникающие случайности. Исполнитель поскользнулся на станке и смущенно бормочет извинения, а из зала уже гремит голос мастера: «Хорошо! Оставим так!.. Или нет, лучше сделаем вот как...» — и гибкая стремительная фигура, сопровождаемая гротесково увеличенной тенью на стене, уже взлетает на станок и под общий смех показывает, как нужно поскользнуться. Так из репетиционной случайности — неловкого прыжка на пол, совпавшего с люфтваузой танца, — родился трагикомический ход пляшущего Гуго Нунбаха во «Вступлении». В эти мгновения сидящие в зале чувствуют холодок восторга. Представьте, что вам удалось быть свидетелем взмаха резца Родена, когда он создавал своего Бальзака.

Но это только половина правды.

Это то, что мы видели на репетициях Мейерхольда, всегда праздничных, всегда похожих на спектакль, спектакль одного актера.

Но есть и другая стадия работы — кабинетная. Там порывам вдохновенного Моцарта предшествуют выкладки расчетливого Сальери. Это стадия вынашивания замысла, стадия долгого обдумывания, стадия мечтательная. Там мы видим В. Э., сидящего в очках за книгой (всегда с карандашом в руках) или перебирающего в толстых папках собираемые им всю жизнь репродукции. Готовясь к постановке «Дамы с камелиями», он пересмотрел сотни гравюр Гаварни и других мастеров середины XIX века. Отмеченное им фотографировалось и посылалось художнику. В его архиве сохранились альбомы этих фотографий. По ним можно восстановить, как рождался зрительный образ спектакля. Его замечательный, почти безошибочный вкус питался необъятной эрудицией: память хранила колоссальные запасы художественных впечатлений.

Вот почему на спектаклях «Дамы с камелиями» всегда можно было встретить лучших художников, приходивших во второй, третий, четвертый, пятый раз... Я по многу раз встречал на «Даме» П. Вильямса, В. Дмитриева, Б. Дехтерева, Ю. Пименова, Кукурыников и других.

В. Э. никогда не дожидался, чем удивит его художник, принесший макет или эскизы. Он всегда сам искал зрительный образ спектакля и в большинстве своих постановок имеет право называться соавтором оформления.

Много воды утекло с тех пор, как весной 1902 года, после ухода из Художественного театра и перед первым самостоятель-

ным режиссерским сезоном в Херсоне, он привез из Милана (первая поездка за границу) небольшую тетрадь в клеенчатой обложке — свой первый режиссерский «опус» драмы Л. Мейерхольда «Псковитянка».

Эта тетрадка (она сохранилась в архиве В. Э. и ныне находится в фондах ЦГАЛИ) — его первая режиссерская экспликация. Подробности будущего спектакля, так и не состоявшегося (по разным причинам в Херсоне поставить «Псковитянку» не удалось, а потом Мейерхольд уже далеко отошел от наивного мейнингенства, духом которого пропитана эта его работа), зафиксированы здесь с педантичной тщательностью. Предусмотрен заранее каждый пустяк.

От этой точности, сковывающей воображение во время репетиций, он уже давно отказался, как и от писанных планов-экспликаций.

Но подготовительная работа над литературным, иконографическим и музыкальным материалом по-прежнему занимает много времени и упорного кабинетного труда. Листаются толстые монографии и гравюры в коленкоровых папках, создается специальный режим чтения (к «Даме с камелиями» — Бальзак, Флобер, Мопассан, Гонкуры, Золя, к «Борису Годунову» — почти один Пушкин, но зато запойно и безостановочно), на концертных афишах выбираются программы определенных композиторов.

— Давайте помечтаем о «Борисе Годунове»... — сказал В. Э. мне однажды в Киеве, когда мы с ним сидели в душный июльский вечер в сквере перед Театром имени Франко. Это означало, что он собирается мне что-то рассказать или, может быть, что-то додумать в процессе собственного рассказа.

Нам помешали тогда. К В. Э. подошел киевский журналист за давно обещанным интервью. Но через несколько дней я услышал от В. Э. его «мечтания» — это было отчетливое, ясное, подробное видение будущего спектакля.

Есть одно великолепное фото Мейерхольда: закинутая голова, большая выразительная рука, рука мастера, с полупотухшей папирсой и устремленный куда-то далеко взгляд чуть прищуренных глаз, одновременно рассеянный и зоркий, — таким я представляю себе В. Э., задумывающего новый спектакль. На фото не видна, но как-то угадывается отложенная в сторону книга. Вероятно, она заложена карандашом. Он читал и курил, но задумался. Раздумье длится уже давно, и, когда он очнется от него, ему придется — обычный жест — искать по карманам спички... Мейерхольда трудно подглядеть в такие минуты, потому что в присутствии собеседника он менялся. Я не знаю истории этой фотографии: подстерег объектив действительно задумавшегося В. Э. или он специально позировал для снимка, но, рассматривая его, я как бы вижу В. Э. в то мгновение, когда он не создатель-аналитик, а ясновидящий.

Может быть, главный дар Мейерхольда — это не его редкая врожденная способность к лицедейству, не удивительное умение

анализировать драматургический материал, не безошибочный сознательно развитый вкус, а именно этот дар мечтательной задумчивости «раскованного» (как говорил В. Э.) воображения. Прекрасное слово «мечта» опошлено чрезмерным употреблением: скоро оно станет почти невозможным, как слово «грёза», но я все же рискую сказать, что великий практик сцены Мейерхольд умел мечтать.

II. П. Кончаловский в своем портрете Мейерхольда тоже уловил выражение задумавшегося В. Э. И рядом лежит раскрытая книга. Мейерхольд читал, лежа на диване, потом задумался, отложил книгу, и вот уже его мысли далеко от нее. В отличие от фотографии на портрете Кончаловского есть отпечаток грусти, или, может быть, это я привношу в него свое ощущение: ведь я знаю, что Кончаловский писал его в те годы, когда у В. Э. уже не было своего театра и, отчаявшись поставить «Гамлета» на сцене, он собирался написать роман о непоставленном спектакле. Кстати, трубка, которую мы видим на портрете, явный анахронизм: в эти годы В. Э. не курил трубку, а только папиросы...

Когда, почему, как возникают образы будущих романов, пьес, спектаклей — у этого глубоко личного и всегда чем-то таинственного процесса свидетелей не бывает. Об этом может рассказать только сам художник да и то только если у него есть редкий дар самонаблюдения. Мейерхольд требовал долгого вынашивания режиссером своего замысла: «не меньше года». Говоря так, он, разумеется, имел в виду магистральные, основные постановки, вокруг которых могут делаться и другие работы, творческий процесс в которых облегчен. Иногда это работы-эскизы, иногда это варианты или развитие уже осуществленных спектаклей. «Прежде чем я поставил своего «Ревизора», я сделал двадцать работ, которые были эскизами к «Ревизору», — говорил Мейерхольд. В другой раз он назвал «Свадьбу Кречинского» «работой-вариацией». Среди таких не магистральных, а, так сказать, попутных работ бывали и спектакли замечательные по внутренней законченности и совершенству формы, как, например, «Доходное место» в Театре Революции или «Пиковая дама». Работами-эскизами явились необычайно гармоничные, непринужденно легкие, ясные и изящные простые постановки на радио пушкинских «Каменного гостя» и «Русалки» в 1935 и 1937 годах. В это время начал осуществляться «Борис Годунов», и мы вправе рассматривать их как подготовку к этой большой и основной работе Мейерхольда.

Мейерхольд делил все поставленные им спектакли на две группы: те, что он вынашивал по многу лет («Маскарад», «Ревизор», «Горе уму», «Борис Годунов», непоставленный «Гамлет»), и те, которые он принужден был ставить быстро и ставил, развивая и варьируя приемы, уже найденные им в других работах (почти все прочие спектакли). Таким образом, и эти «быстро поставленные» спектакли оказывались созданными на основе многолетних разработок и заготовок.

Мейерхольд мог целыми часами подробно рассказывать о своих еще не поставленных спектаклях. Так он рассказывал о «Гамлете», которого не осуществлял. Так он рассказывал о «Борисе Годунове», поставленном фактически в 1936/37 году.

Я помню один вечер в Киселе летом 1936 года, когда Мейерхольд детально, до малейших подробностей, рассказал о своем решении сцены с монологом «Достиг я высшей власти». Это был живой образный рассказ, и даже не рассказ — он сыграл нам всю сцену за всех действующих лиц (по Мейерхольду, Борис в этой сцене не один).

И я помню репетицию зимой в Москве, когда Мейерхольд работал с исполнителем роли Бориса — Н. И. Боголюбовым. Я отлично запомнил его рассказ, но мне казалось, что я вижу это впервые, — столько появилось в сцене нового, рожденного актерской индивидуальностью Боголюбова. Это было не снятие копии с головного кабинетного замысла. Это было настоящее непосредственное творчество; нечто, рождавшееся тут же, на наших глазах.

Мейерхольд обладал ярчайшим, доходящим до степени галлюцинаций режиссерским видением будущего спектакля. Это видение не было результатом первого беглого ощущения от прочтенной пьесы: над выработкой его он работал упорно и пристально. Он считал, что как писатель, до того как садится за письменный стол, вынашивает в своем воображении будущий роман, так и режиссер должен длительное время вынашивать в своем воображении образ будущего спектакля. «Не меньше года, — говорил он. — Не останавливайтесь на первых впечатлениях от пьесы. Идите дальше. Думайте еще!..»

— Режиссер должен так хорошо знать пьесу до того, как он ее начал ставить, чтобы даже иметь право ее забыть...

Это кажется парадоксом, но В. Э. настаивал на этом.

Он считал, что только на стыке памяти и свободного воображения может родиться образ спектакля.

Его сотрудники, выслушивая рассказы В. Э. о планах решений сцен будущего спектакля, иногда ловили его на том, что он не слишком точно излагает обстоятельства пьесы. Однажды он начал рассказывать, как будет поставлен чеховский «Медведь», и З. Н. Райх вдруг прервала его замечанием, что никаких таких монологов, о решении которых рассказывал В. Э., в пьесе вовсе нет. В. Э. сначала удивился, начал спорить, была принесена книжка, он убедился в справедливости поправки и, ничуть не смутившись, стал вслух фантазировать, как теперь примирить и сочетать плоды своего воображения с текстом пьесы. И вот тут-то и рождались его подлинные находки.

Спустя несколько лет после того, как я впервые опубликовал в сборнике «Москва театральная» эти интереснейшие высказывания Мейерхольда, в публикации С. Трегуба воспоминаний И. Э. Бабеля в газете «Литературная Россия» (13 марта 1964 года) я встретил такое описание творческого процесса писателя, сде-

данное автором публикации со слов Бабеля: «Он состоял как бы из трех частей: во-первых, нужно хорошо знать действительность; во-вторых, нужно ее *забыть*, и, наконец, в-третьих, нужно ее *вспомнить* (курсив мой.— А. Г.), осветив ослепительным и неожиданным светом...» Особенности всякого творческого процесса имеют и общие закономерности и личные, чисто субъективные — это совпадение мыслей Мейерхольда и Бабеля, возможно, указывает на то, что самонаблюдение В. Э. над своим творческим процессом имеет более широкие выводы, чем это казалось ему самому, всегда подчеркивавшему, что это, вероятно, его индивидуальная особенность и он может рекомендовать ее как пример и опыт только людям общего с ним психофизического склада.

То, что он называл «забыть пьесу», вовсе не значило, конечно, совершенно освободить от нее память. Это значило для него, вероятно, необходимость как бы пройти в своем режиссерском воображении тот путь, какой проходила пьеса от замысла до воплощения в творческом сознании автора, и этим сделать ее «своей», самому чувствуя ее «авторски». «Забытая» пьеса, он, видимо, расковывал и освобождал воображение, которое и начинало совершать работу, параллельную авторскому созданию пьесы. Именно так я однажды попытался в разговоре с В. Э. расшифровать этот его парадокс: «Хорошо знать, чтобы иметь право забыть», и он согласился, что это верно. Его режиссерское видение не было никогда поверхностным: оно опиралось на огромное знание материала. Но оно рождалось тогда, когда он освобождался от рабства слепой и бескрылой «эрудиции».

Он не зарисовывал (в последние годы) будущих планировок спектакля или мизансцен. «Нарисовать — это почти всегда значит закупорить воображение», — ответил он мне однажды на мой вопрос.

Мы не раз возвращались в разговорах к этому вопросу. Однажды В. Э. вспомнил рассказ А. П. Чехова о том, что он старается никогда не рассказывать подробности своих сюжетов, потому что он заметил: если расскажет, ему уже неинтересно писать.

Воображение Мейерхольда никогда не было туманным, расплывчатым, зыбким, неопределенным. Ясновидец и мечтатель мгновенно трансформировался в лицедея, театрального портного, столяра, осветителя, и, что бы он ни выдумывал, на кальке его воображения все казалось рассчитанным, осуществимым, реальным. Высокий профессионализм Мейерхольда заключался именно в том, что он, ставя себе и своим исполнителям задачи, творчески необычные, никогда не ставил задач, практически невозможных. Тесный и одновременно безграничный мир сцены он знал идеально, и один метр направо или влево для него значили то же, что для моряка десять узлов, сотые миллиметра для физика, тысячи световых лет для астронома.

Ясное видение общего замысла и импровизационная свобода



в его выполнении. Точность мысли и небрежная легкость рисунка.

В числе его любимых книг была «История живописи в Италии» Стендаля. Я видел у него этот томик маленького формата на немецком языке, исчерканный пометками и всякими знаками на полях. Когда у нас вышел русский перевод, я перечитал книгу, отмечая все, что, как мне казалось, могло остановить внимание Мейерхольда (его собственный экземпляр утерян: я не нашел его и в библиотеке С. Эйзенштейна, который сохранил многие книги, принадлежавшие В. Э.). Стендаль пишет о Рафаэле: «Он умел возбуждать воображение зрителя. Он владел этой кажущейся небрежностью, которая заставляет зрителя видеть то, что ему нельзя показать». Я не берусь утверждать, что эти фразы были отчеркнуты Мейерхольдом, но они не могли не остановить его внимания потому, что они удивительно выражают одно из самых сильных очарований режиссерского мастерства Мейерхольда, тоже умевшего заставлять зрителя видеть то, что ему нельзя показать. Кстати, любопытное совпадение! — в статье «К постановке «Тристана и Изольды» Мейерхольд, говоря о могущественной силе воображения зрителя в театре, приводит цитату из К. Иммермана: «В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплуатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет». И далее Мейерхольд фантазирует, как можно одним парусом показать без всех других подробностей палубу огромного корабля. Совпадение мысли слишком близко, чтоб не остановить на себе внимание В. Э.

Он мечтал, как поэт, собирал материалы, как исследователь, и творил на репетициях, как импровизатор; он никогда не путал своих излюбленных приемов работы в разных стадиях творческого процесса создания и воплощения спектакля: не позволял себе быть «скованным» в стадии замысла, небрежным в стадии подготовки и педантом-резонером во время репетиций. Для режиссеров последнего типа у него было излюбленное выражение: «режиссеры типа Сахновского», то есть режиссеры-говоруны, занимающиеся рассуждениями там, где надо действовать. Он знал ту меру, за пределами которой предварительный замысел режиссера превращается в докучную шпаргалку; он оставлял в своем плане незаполненные места и пробелы, чтобы репетиция была процессом творчества, а не муштрой или натаскиванием. Он позволял себе импровизировать в своих эскизах-показах, потому что был уверен в себе и знал, что подлинная непринужденность, свобода, легкость достигаются только через эту уверенность. Творчество для него было радостью, поэтому он любил праздничность на репетициях; он щедро тратился и чувствовал потребность в отдаче аплодисментами и словами одобрения.

Пушкин говорил, что один только план дантовского «Ада» уже есть гениальное создание. Это высказывание как бы дает нам право признавать самостоятельную эстетическую ценность и общего замысла произведения. Задуманных, но не поставлен-

ных по разным причинам спектаклей в жизни Мейерхольда было немало: о них остались свидетельства некоторых друзей и собеседников В. Э., и, может быть, кто-нибудь соберет их и займется анализом — это интересная тема.

Лучшие и совершенные спектакли Мейерхольда при их разборе затрудняют отделение замысла от выполнения именно в силу их художественной законченности и творческого синтеза мысли-замысла, композиционной разработки целого и импровизационной непосредственности актерского исполнения, скрывшей швы и белые нитки репетиционного труда. Но есть у Мейерхольда спектакли, которые были великолепно задуманы, но замысел не претворился в равноценное ему законченное произведение. Таким спектаклем был вечер чеховских водевилей, названный в соответствии с озорной остротой замысла «33 обморока». Спектакль имел успех у зрителей и неплохую прессу (во всяком случае, более хвалебную, чем многие замечательные спектакли Мейерхольда, — еще один пример критической слепоты). В нем хорошо играли З. Райх, Н. Боголюбов, С. Козиков, Н. Серебренникова и некоторые другие актеры; были великолепные режиссерские находки, так сказать, частного порядка, талантливые комедийные трюки; но по большому счету это была творческая неудача Мейерхольда, которую он сам впоследствии признавал. Я был свидетелем его работы над спектаклем с самого начала до конца и могу назвать некоторые злосчастные обстоятельства, приведшие к неудаче: неверное в целом распределение ролей, неравноценность отдельных его частей («Юбилей» был поставлен беголо и почти небрежно: «Предложение» работалось вдохновенно и пристально, но избыток трюков и деталей «съел» юмор и непринужденность целого, была утеряна «легкость», как говорил потом В. Э., и, кроме того, образ Ломова, ярко и талантливо сделанный Ильинским, потерял всякое обаяние от совершенно нечеховского, какого-то маскообразного грима — это случилось на генеральной репетиции и как-то не было сразу замечено и исправлено; и только «Медведь» был поставлен и сыгран остро, смешно, легко и изящно). Спектакль репетировался с перерывами: В. Э. часто уезжал в Ленинград, где он выпускал в Малом оперном театре «Пиковую даму».

Стечение всех этих (и других) обстоятельств помешало выпущенным весной 1935 года «33 обморокам» стать тем, чем сулил быть спектакль, — не только освеженной перифразой чеховских пьесок, заигранных и заштампованных тысячекратным повсеместным исполнением, но и тонкой и умной пародией на «большую драматургию» конца века, на все невзрастеническое, мнимодраматическое, псевдотрагическое, фразерское, суетнословесное, что в каких-то странных опосредствованиях докатилось и до наших дней. Мейерхольд точно и зорко обнаружил, что водевили Чехова — пародия на большую драматургию его времени, на все эти пьесы с теряющими сознание героинями и неизбежно страляющимися героями.

— Посмотрите, — говорил Мейерхольд, — как преодолевал сам Чехов такой неизбежный штамп современной ему драмы, как самоубийство героя: в «Иванове» и «Чайке» герой еще стреляется, хотя это самоубийство мотивировано уже куда более психологически тонко, чем в других драмах с самоубийствами того времени: в «Дяде Ване» этот выстрел (неизбежный «аксессуар» драмы) направлен героем не в себя, а в другого и скорее смешон и нелеп, чем драматичен; в «Трех сестрах» этот выстрел вынесен за сцену; это убийство на дуэли, убийство почти случайное и тоже нелепое; а в «Вишневом саде» уже вовсе нет этого неизбежного выстрела, а есть только его ассоциативный отголосок: какой-то непонятный и странный звук, «похожий на отдаленный шум сорвавшейся бадьи». В «Иванове» мы видим и истерику и полубморок у героя и его самоубийство; это первая пьеса Чехова, исключая юношескую: там истерики и обмороки на каждом шагу, а в «Вишневом саде» о самоубийстве рассуждает комический персонаж Епиходов, а об обмороках говорит Дуняша. (Запись от ноября 1934 года.)

Это комедийное «снятие» традиционного самоубийства как образа безысходности эпохи (Чехов сетовал в письмах, что без него нельзя писать пьесу) — лукавая усмешка над набором старомодных и издержавших себя еще в чеховские времена театральных штампов, над вытасченными из нафталина дешевыми неврастеническими приемами игры вроде ломания рук и хватания за сердце, вдруг непроизвольно возникшими на советской сцене в начале тридцатых годов, когда театры снова стали играть Чехова, Горького, Найденова, но превращали их часто как бы в подобие пьес их отнюдь не великих предшественников, в посредственную и «эффектмахерскую» (любимое словечко В. Э.) драматургию Сумбатова, Потапенко, Немировича-Данченко — это все и было прицелом озорной выдумки Мейерхольда. Отчетливая пародийность замысла не снижает калибра сатирического выстрела Мейерхольда: литературоведы доказали, что часто элемент пародии содержится в художественных образах больших эпических жанров — пародия на Тургенева в «Бесах» и, как это убедительно показал Ю. Тынянов, Фома Опискин в «Селе Степанчикове» — пародия на Гоголя эпохи «Выбранных мест из переписки».

Мейерхольд открыл, что герои чеховских водевилей, подобно своим драматическим ровесникам из больших репертуарных пьес конца века, поминутно хватаются за сердце и почти теряют сознание. Он округлил насчитанные им подобные моменты водевильным числом «33», предложил сопровождать каждый «обморок» популярными лирико-драматическими отрывками из музыки Чайковского и Грига, что пародийно еще более обостряло непрерывность комического нагнетания «обмороков», не выводя ассоциативно весь этот эксцентрический план из стиля эпохи. Замысел, по-моему, блестящий, остроумный и вполне отвечающий мейерхольдовскому убеждению: «То, что говорится в шутку, часто бывает серьезнее того, что говорится всерьез».

К сожалению, замысел этот не был достойно реализован, но именно поэтому он как таковой виден отчетливо, рельефно, как проект здания на чертеже. В нем — богатство и широта мейерхольдовских ассоциаций, свежесть художнического зрения, неожиданность ракурса, парадоксального на первый взгляд и глубоко обоснованного тонкостью анализа драматургии и эпохи. С таким видением Мейерхольд пришел на репетиции чеховских водевилей. С таким же ясным до галлюцинаций видением он приходил и на репетиции других своих спектаклей, чье сценическое воплощение рождалось более счастливо, чем «33 обморока». Мейерхольд — художник не только необыкновенных замыслов, но и замечательных свершений, и если я останавливаюсь тут на одной из его сравнительных неудач, то только потому, что на этом примере видно, как он оригинален и глубок даже в своих полупротах.

Мейерхольд не был равнодушен к судьбе «33 обмороков». Он не раз снова пытался переделывать спектакль уже после того, как прошла премьера: и через год, и через полтора, но не довел этой работы до конца, как в «Горе уму», где он через семь лет после премьеры создал совершенно новый и гораздо более удачный вариант спектакля 1928 года.

Хорошо помню, как В. Э. нервничал и волновался на первой монтажной репетиции чеховского спектакля, когда он вдруг смело и, как нам показалось, еще преждевременно решил наполнить зрительный зал публикой, чтобы удостовериться, смешно это или не смешно. Это было 22 марта 1935 года. Уже с начала «Юбилея» (он шел первым) послышался смех, а когда бухгалтер Хири́н (его играл А. Кельберер) вместо двери вошел в шкаф, в зале раздались аплодисменты. Репетиция шла с успехом, но В. Э. очень волновался. В первом антракте он сказал мне, как бы извиняясь: «Почему-то ужасно волнуясь...» Через два дня, на просмотре для реперткома, увидя Ильинского в неожиданно неприятном гриме, я сказал В. Э., что, по-моему, грим очень неудачен. Он рассеянно посмотрел на меня и ответил: «Нет, не в этом дело...» Кажется, он уже понимал, что спектакль не удался так, как был задуман. Работникам реперткома спектакль понравился, и я, обрадованный успехом первого спектакля, работу над которым Мейерхольда я видел всю целиком, сказал ему: «Вот, видите, В. Э., все прекрасно!..» Но В. Э. вовсе не был удовлетворен и доволен. Он уклончиво ответил какой-то общей фразой, а я тогда еще не знал его так хорошо, как впоследствии, и не понял его странного, как мне казалось, настроения. «Критикам можешь не признаваться в своих ошибках, а себе всегда говори всю правду», — сказал он через полгода, когда впервые вслух признал неудачу спектакля. И я понял тогда, что он убедился в этой неудаче уже на генеральной репетиции.

Не берясь описывать процесса мейерхольдовского видения своих будущих спектаклей, могу только высказать догадку, что это не было похожем на постепенное развертывание клубка. Мне

кажется, Мейерхольд фантазировал фрагментарно: в его воображении вырастало несколько четких картин отдельных эпизодов, а между ними были пустоты, провалы, о заполнении которых он мало заботился до начала репетиций.

Осенью 1936 года Мейерхольд уезжал за границу (его последняя поездка). Перед этим театр принял к постановке инсценировку романа Н. Островского «Как закалялась сталь». После завершения «Бориса» В. Э. намеревался начать работу над ней. За несколько дней до своего отъезда он попросил меня во время своего отсутствия встретиться с композитором В. Я. Шебалиным и заказать ему музыку к спектаклю. Он продиктовал мне список нужных ему музыкальных номеров по каждой картине, характеризуя кратко общее настроение картины. О некоторых картинах он фантазировал легко и свободно, другие пропускал, говоря: «Это пока не вижу и не слышу». У меня сохранились эти два листика. В целом получилось нечто вроде самого первого наброска режиссерской экспликации. Помню, что В. Я. Шебалин был вполне удовлетворен записанными мною пояснениями, сказав, что это все, что ему нужно.

Вот чем-то вроде этих двух листиков я и представляю себе первоначальный мейерхольдовский замысел.

В нем-то «ощущение общей композиции» и «верные закрепления», «твердые столбы» заранее продуманного. Остальное заполняется свободной импровизацией в процессе репетиций.

Но в этих импровизациях он не блуждает вкривь и вкось, они подчинены общему плану, а также стилистическому уровню нескольких фрагментов, увиденных сразу во всей цельности и всех подробностях.

Исследователь творчества Стендаля Жан Прево так описывает его манеру работы, очень похожую, по моим наблюдениям, на работу Мейерхольда: наряду с общим, очень приблизительным планом у Стендаля всегда вначале появлялось несколько великолепно написанных отрывков из разных частей романа. «Эти отрывки, созданные в минуты гениального вдохновения, служат ему опорой, творческим стимулом в процессе работы: на таком уровне и надлежит остаться». Ж. Прево верно и ярко сравнивает эти отрывки с маяками порта, куда надо приплыть. Далее он пишет: «Найти несколько доведенных до совершенства отрывков, объединить их в большом произведении, которое с начала до конца должно быть на том же уровне, это — скорее метод поэта. Безупречные отрывки в «Люсьене Левене» похожи на те *исходные строки*, которые Поль Валери находит с самого начала работы над стихотворением или как только он решил его создать (а может быть, эти строки и заставляют его создать стихи). Поэты, от которых остались незаконченные отрывки — Андре Шенье, например, — подтверждают мысль о таком методе. Работа будет заключаться в том, чтобы построить стихотворение вокруг этих строк, а цель — объединить их; они дадут стихам определенную тональность и эстетический уровень. <...> Таковую творческую

манеру, где работа состоит в том, чтобы объединить первые неожиданные и счастливые находки, можно назвать поэтической».

Далее Ж. Прево пишет, что он видит в стендалевском методе сочинения романов «отпечаток вдохновенности, свойственной минутам великих прозрений, пленительной фантастики, подчиненной законам собственной логики» (Ж. Прево. «Стендаль». М.— Л., 1960). Нечто подобное можно прочесть в «Как делать стихи» Маяковского.

Это все очень близко к рабочей манере Мейерхольда. Правда, в последние годы он стал пытаться изменить ее, говорил о необходимости отделки до степени совершенства «отрывков-маяков», о стремлении к скорейшему переходу к «прогонам», но «Бориса Годунова» — свою последнюю фундаментальную работу — он делал еще совершенно так, как было только что описано. Возможно, попытка изменить приемы работы была вызвана необходимостью ставить пьесу, не облюбованную издавна и заранее выношенную, а попавшую в репертуар почти случайно и не очень оправданно («Наташа» Л. Сейфуллиной). Работа над ней проходила драматично и так же драматично закончилась. В ней были отдельные удачи, но они возвышались над общим весьма посредственным уровнем, как редкие островки. Вряд ли на основании этого стоит делать вывод об изменении мейерхольдовской манеры работать.

Воображение Мейерхольда не было хаотическим, беспорядочным и при всей своей щедрой избыточности всегда в своей основе имело ясное интеллектуальное зерно. Пожалуй, можно сказать, что это воображение шло от ума, а не от чувства. Но что такое ум художника?

Все писавшие о Мейерхольде, начиная с его актерских дебютов в молодом Художественном театре (то есть еще в прошлом веке), отмечали его интеллект. Я уже приводил оценку Кугеля. Постепенно это стало стереотипом. Признание большого ума превращалось в упрек: «умничает». Обдуманность работы, которую отрицать было невозможно, трансформировалась в определении: «надуманное». Невероятно трудно преодолеть более чем полувековой гипноз этих вездельных характеристик.

Моцарт говорил, что, сочиняя в уме новую симфонию, он иногда так разгорается, что получает способность как бы слышать *всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно*, в один миг. (Она в это мгновение лежит перед ним, как «яблоко на ладони».) Эти минуты он считает самыми счастливыми и высшими в творчестве. (Цитирую по книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры», с. 66.) Это, вероятно, и есть лучшее определение художнического замысла в его высшем и идеальном виде. Это вовсе не рационалистическое обдумывание. Скорей, это догадка, моментальное озарение, то же самое, о чем говорит пушкинское определение природы *вдохновения* в своей первой половине («расположение души к живейшему принятию впечатлений»). Это внутреннее *видение*, опережающее анализ, хотя, не-

сомненно, на нем же выросшее. Это ощущение *целого*, возникшее вдруг и сразу из обдумывания частных. Это прыжок воображения, делающий ненужным постройку мостов. Иногда это почти галлюцинация, однако без всякого патологического оттенка. Этой способностью, в разной степени выраженной (вероятно, в зависимости от степени таланта), одарены не только художники, но и ученые.

Именно на примере работы Мейерхольда, тоже необычайно одаренного способностью артистического видения своей будущей работы в стадии «замысла», можно понять, как неразделимы интеллект и воображение, «раскованная» мечтательность и ясный план. Одно не может существовать без другого: все связано вместе. Прочитав признание Моцарта, я сразу вспомнил о Мейерхольде — да, так это было и у него.

Весьма живучее и имеющее частое хождение в обиходе утверждение о противоположности склада ума художника и ученого (популярное противопоставление «лириков» и «физиков»), как об этом свидетельствуют неоднократные признания таких людей, как А. Эйнштейн и Ф. Жолио-Кюри, не только неверно, но, скажу даже еще резче, весьма пошло. Научное воображение высшего типа так же синтетично, как и подлинное художественное воображение. По свидетельству Д. Марьянова, А. Эйнштейн говорил: «В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса». По Эйнштейну, научному творчеству, так же как художественному, свойственна способность взглянуть на мир как бы в первый раз, впервые открывшимися глазами, без тяжести установившихся ассоциаций. Мейерхольд не мог знать в середине тридцатых годов гораздо позднее опубликованных высказываний Эйнштейна, но на первой же репетиции «Бориса Годунова» он призвал актеров к Пушкину, «прочтенному впервые». «Старые, привычные ассоциации разорваны. Действительность, лишенная привычных ассоциаций, засверкала свежими красками, которые кажутся парадоксальными». Так видит мир художник. Так видит природу и ученый, подвергающий ее неожиданному эксперименту, приводящему к «парадоксальным, притчающимся при обычных условиях экспериментальным результатам... Первоначально парадоксальный факт находит свое естественное место в мировой гармонии» (Б. Кузнецов. «Эйнштейн»). Можно привести еще близкие к этому высказывания Ф. Жолио-Кюри: «Ученый должен, по-моему, иметь склад ума, близкий к складу ума художника»; «Те качества, которые желательно встретить у исследователя, занимающегося теоретическими предметами, близки к качествам, определяющим и художественную деятельность». Кстати, Жолио-Кюри прекрасно владел палитрой живописца, а Эйнштейн был незаурядным скрипачом, постоянно жившим в мире музыки. Есть подобные высказывания и у другого великого французского физика, Луи де Бройля. «...Человеческая наука,— говорит он в уже цитированной мною работе «Роль любопытства,

игр, воображения и интуиции в научном исследовании», — по существу рациональная в своих основах и по своим методам, может осуществлять свои наиболее замечательные завоевания лишь путем опасных внезапных скачков ума, когда проявляются способности, освобожденные от тяжелых оков строгого рассуждения, которые называют воображением, интуицией, остроумием». Весьма близкое к этому утверждал и Лев Ландау на встрече с московскими писателями. «Талант есть страсть плюс интеллект», — говорил Генрих Нейгауз, в замечательной книге которого я натолкнулся на вышеприведенное удивительное признание Моцарта. Эти цитаты мне нужны для того, чтобы дальше на страницах книги избавить себя от обычного противопоставления мысли воображению, рационализма интуиции и интеллекта чувству.

Мейерхольд не придерживался единого правила в ознакомлении актеров-исполнителей со своим режиссерским замыслом. Иногда он предварял репетиции своим вступительным словом о художественном целом готовящегося спектакля (как это было с «33 обмороками») или излагал нечто вроде постановочного плана по окончании цикла застольных репетиций (как в постановке «Списка благодеяний»), а чаще всего по ходу одной из первых репетиций начинал говорить о том, как надо играть этот спектакль. Иногда мне казалось, что он даже приступает к работе вообще без всякого определенного плана (руководствуясь, очевидно, каким-то внутренним стилистическим камертоном). Так, например, репетиции «Бориса Годунова» начались весной 1936 года в Москве без какой бы то ни было вступительной речи режиссера, а на недоуменные вопросы актеров, с какой литературой им следует ознакомиться, Мейерхольд шутовски отвечал советами ездить верхом в манеже или гулять на Ленинских горах, где очень хорошо весной целоваться. Но с первых же репетиций он работал очень уверенно, и эта работа как бы «без плана» ничем не походила на мучительные блуждания вокруг и около пьесы, что я так часто наблюдал, например, в режиссерской работе Н. П. Хмелева.

Репетиции «Бориса Годунова», прерванные из-за отъезда театра на гастроли, возобновились в Киеве. Сразу по приезде туда В. Э. дал мне поручение достать ему в местных библиотеках несколько редких книг о Смутном времени. Я принес ему эти книги в гостиницу «Континенталь», он положил их стопкой на край стола, и потом я увидел их, только когда он перед моим отъездом попросил их сдать в книгохранилище. Он ни разу на репетициях не ссылался на них и не цитировал. И вот однажды вечером, во время спектакля, в кабинете директора Театра имени Франко он рассказал мне и режиссеру-ассистенту спектакля М. М. Кореневу весь план спектакля. Рассказ продолжался часа два с чем-то, он был очень подробен. Рассказывая, В. Э. играл целые куски (заметно получая от этого наслаждение) и набросал множество актерских эскизов, мычал с закрытым ртом, дирижируя рукой, изображая шум народных сцен, и — в целом — дал нам кроме



редкого, неповторимого удовольствия очень ясное представление о будущем спектакле. Рассказывая и играя, он одновременно следил за нашими лицами: как всегда, ему нужна была отдача.

Провожая его в гостиницу, я сказал ему, что вот хорошо бы повторить этот рассказ в беседе с актерами.

— Нет, я не хочу, — ответил мне В. Э.

— Это их воодушевит, — настаивал я.

— Нет, не нужно. Это закупорит их воображение...

Несколько шагов мы сделали молча.

— Да и мое тоже, — после паузы добавил Мейерхольд.

— И у вас это не записано? — спросил я.

— Нет. Моя память так устроена, что хорошо выдуманное я никогда не забываю, а все, что забуду, — это плохое...

Ленин любил старинную французскую поговорку о недостатках человека, которые являются продолжением его достоинств. Сила воображения Мейерхольда была так велика, что иногда ослепляла его самого. Основное свойство его режиссерской фантазии — усиливать и укрупнять сценическую ситуацию, увеличивать масштаб столкновения действующих лиц, доводя присущие им черты до предельной остроты, — толкало его часто на изобретение дополнительных сюжетных мотивов и персонажей, когда ему казалось, что естественного напряжения в динамике сюжета пьесы недостаточно. Это качество мейерхольдовского режиссерского воображения, проявившееся уже в его известном письме к А. П. Чехову с критикой постановки третьего акта «Вишневого сада» в спектакле Художественного театра, превратившее «Дон Жуана» и «Маскарад» на александринской сцене в небывалые по великолепию зрелища, а «Великодушного рогоносца» доведшее до предела сценического аскетизма (та же тенденция, но в противоположном выражении), перенесшее действие «Ревизора» чуть ли не в столицу и сделавшее городничего Сквозник-Дмухановского почти вельможей, а Хлестакова — крупным авантюристом и т. д. (я могу проследить выражение этого свойства почти во всех работах В. Э.), — эта особенность его воображения, придавшая банальному и заигранному сюжету «Дамы с камелиями» остроту, терпкость и реализм Флобера, Золя и Мопассана, создала в первом акте «Дамы» фигуру салонного Мефистофеля, парадоксалиста и циничного остряка Кокардо, изрекающего афоризмы из «Словаря прописных истин» Флобера, полуприживала, тешащегося своей независимостью, бедняка и в душе поэта. Выдумка превосходная, насыщающая салон Маргерит атмосферой интеллигентности и чисто парижского озорного интеллектуализма. Все было бы прекрасно, если бы Кокардо играл хороший актер. Но роль эта была дана актеру даже не то чтобы плохому, а просто-напросто далекому от какого бы то ни было интеллектуализма. Смотреть на него было невозможно: вся история с Кокардо выглядела низкопробным шутовством. Мне кажется, что это замечали все... кроме самого Мейерхольда. Это не было снисходительностью: просто он смотрел на сцену и видел не реального

Кокардо, нелепого и натянутого, а Кокардо своего воображения. Особенно резко и драматически проявилось это свойство Мейерхольда при работе над «Наташей» Сейфуллиной и в совокупности с другими обстоятельствами привело к крушению спектакля.

Я позволяю себе говорить об отдельных просчетах и слабостях Мейерхольда совершенно откровенно. Это не «ошибки» и не «заблуждения», а проявления определенных черт его личности. Он всего себя отдавал своему искусству: всего, со всеми присущими ему индивидуальными особенностями. Осуждать его за них так же странно и нелепо, как, например, морализировать по поводу страсти Маяковского к игре в карты. В своей замечательной речи на дискуссии о формализме весной 1936 года Мейерхольд сказал: «Человек создает произведение искусства, в котором главным является человек, и несет человек искусство свое человеку же...» Да, это так, и именно поэтому всякий серьезный и плодотворный разговор об искусстве — прежде всего разговор о людях, создающих это искусство. «Система» Станиславского, собравшая многие объективные законы творчества, рождена была субъективным опытом самого К. С. Станиславского. И нет ничего более странного, чем те работы о «системе», где она сводится к «сумме приемов». Это и есть чистейший формализм.

Не часто нам встречаются в жизни люди, индивидуальность которых так плотно срастается с их профессией, про которых можно сказать, что они сделали свой единственно верный выбор. Слова «профессия» и «специальность» кажутся недостаточно выразительными для полной сраченности их «я» с делом жизни. Скорее, тут подходит слово «призвание». Можно представить Бальзака и Толстого не писателями, а деятелями какого-то иного рода (разумеется, тоже гениальными). Но Мейерхольд (как и Станиславский) только и прежде всего именно режиссер: все в нем кажется идеально созданным для этой «самой широкой на свете» (как говорил В. Э.) специальности, как Суворов и Наполеон — полководцы, как Мичурин, и Дарвин, и Павлов — ученые, естествоиспытатели. Когда «профессия» не плотно прилегает к человеку, она кажется то ниже, то выше его. В пору расцвета деятельности Мейерхольда его имя и название профессии звучали синонимами. Само слово «режиссер» в то время было полным гордого значения, как слово «генерал» во время войны. Потом наступили времена, когда профессия эта стала казаться сомнительной, подозрительной, почти несуществующей. Летучий афоризм «режиссер должен умереть в актере», парадоксальный и условно выразительный, стал осуществляться с драматической буквальностью, вряд ли предвиденной тем, кто его бросил.

Мечтая написать книгу о «Гамлете», после того как он потерял надежду его поставить, Мейерхольд видел в этом не только вынужденную уступку обстоятельствам, а естественный новый шаг в своем искусстве. Литературное авторство его всегда тянуло к себе. Он восторженно говорил об А. П. Довженко, для которого кинорежиссура и литература не «совместительство», а одно об-

щее дело. Летом 1936 года в Киеве я присутствовал на его беседах с Довженко. В. Э. восхищался его необыкновенным даром рассказчика, но больше всего его интересовали литературные планы Довженко. На одной из киевских репетиций «Бориса Годунова» В. Э. вспоминал о том, что первыми театральными драматургами были не «поэты», а «актеры», начиная от корифея хора Эсхила до Шекспира и Мольера. Если когда-то (так фантазировал Мейерхольд после разговора с Довженко) актер и драматург были одним лицом, то наступит время, когда одним лицом станут драматург и режиссер.

— Чтобы поставить спектакль, надо иметь все, что нужно иметь и для сочинения, то есть для авторства. Поэтому я выдумал и употребляю термин «автор спектакля»... (Беседа Мейерхольда с выпускниками украинских театральных школ 4 февраля 1937 года. Записано мною.)

— У Чаплина есть способность ставить фильмы так, как будто он их пишет... Мне эта особенность Чаплина особенно дорога, потому что на практике моих работ (я могу это говорить теперь, когда мне шестьдесят два года) я вижу: только те из моих работ удерживаются в репертуаре, которые ставились так, как будто они мною писались. Я имею в виду стремление вырваться со своими собственными принципами в драматургический материал... От больших работ Чаплина мы получаем такое же удовольствие, как от романа. (Доклад Мейерхольда о Чаплине летом 1936 года в Ленинградском Доме кино.)

Однажды К. И. Чуковский мимоходом сказал, что, когда он видит спектакли Мейерхольда, он как будто читает книгу. В. Э. это запомнил и часто повторял. Лучшей похвалы для него и не могло быть.

Заметим разницу: В. Э. не любил писанных экспликаций (хотя и оговаривался, что это его личное психофизическое свойство), но ставил пьесы так, как будто они им писались; тут та же самая «дьявольская разница», как и в пушкинском определении жанровой новизны «Евгения Онегина».

В начале века работа режиссера называлась «инсценировкой». Мы можем встретить это слово, употребляемое именно в этом смысле, и в статьях В. И. Немировича-Данченко и в книге Мейерхольда. Сейчас термин этот значит совершенно другое, а именно приспособление к сцене произведения, написанного не для театра. Эта семантическая пертурбация тоже свидетельствует о том, что драматургические и режиссерские функции (в нашем понимании режиссуры) близки. Мейерхольд на этом настаивал. Он говорил: «мои драматургические принципы». Он называл режиссуру «авторством». Всей своей художественной практикой он отрицал «вторичность» театрального искусства. Именно в этом смысле он говорил про Чаплина и себя, что они «ставят», как «пишут». Параллель неслучайна: Чаплин и писал сценарии, и ставил, и играл, и даже сочинял музыку (а Мейерхольд часто был соавтором оформления спектакля). Близко к этому и искусство Эдуарда Де

Филиппо. Вот почему давно уже пора перестать считать мейерхольдовское определение своей роли в создании спектакля как «авторской» («автор спектакля») выражением его психологического «ячества» или крайнего художественного индивидуализма. Это точное название того, чем он сделал искусство режиссуры.

Мейерхольду в высшей степени было присуще то, что в наши дни назвали бы «тотальным» пониманием возможностей режиссерского искусства. Последовательным и индивидуально оправданным, хотя и явно выходящим за рамки профессии и делающим его опыт во многом исключительным, субъективным и трудным (не для подражания! — подражать этому как раз легче легкого!) для усвоения и плодотворного изучения, явилось то, что он сам назвал авторством спектакля. «Автор спектакля!» С 1923 и до 1936 года так именовал себя Мейерхольд в афишах своих спектаклей. Что это соответствовало действительному положению вещей, не станут отрицать и самые решительные его противники. Это была не странная и неоправданная претензия, а формула, определившая субъективный вклад его как художника в целое спектакля, удельный вес индивидуальности, вложенной в коллективный труд. Это горделивое обозначение, вокруг которого было положено столько критических копий, явилось крайним, но последовательным выражением общей тенденции к усилению роли режиссерского замысла в процессе работы над спектаклем, которую можно наблюдать в истории театра с конца прошлого века.

Само понятие режиссерского «замысла», не существовавшее до Станиславского, Ленского и Немировича-Данченко (я говорю о русском театре) и выросшее из совершенно новой техники спектакля (также созданной Художественным театром и Ленским), так поразительно и многосторонне развитое Мейерхольдом, является исторической необходимостью, естественной закономерностью развития искусства театра. Сложная форма современного спектакля — своеобразный лаконизм и аскетическая скупость (законченным и блестящим выражением этой стилистической тенденции можно считать «Короля Лира», поставленного Питером Бруком на сцене Шекспировского мемориального театра, — в нем каким-то волшебным образом как бы воскресли отдельные приемы из неосуществленного мейерхольдовского «Бориса Годунова») тоже не «упрощение», а своеобразная «простота» через сложность (эту тенденцию предвидел и к ней шел Мейерхольд) — не может не требовать единой творческой воли, а следовательно, и общего единого замысла. Станиславский и Гордон Крэг не именовали себя «авторами спектакля», но если перелистать хотя бы только журнал «Театр и искусство» за первое десятилетие века, то можно встретить обвинения их в том же, в чем обвинялся и Мейерхольд: в режиссерском произволе, в режиссерской диктатуре и т. п. Сначала это порицалось, потом признавалось, затем восхвалялось, потом снова стало порицаться и, наконец, даже преследоваться. В середине тридцатых годов сам

Мейерхольд снял это наименование со своих афиш, вряд ли очень искренне, скорее по тактическим соображениям.

Неистово темпераментный на репетиции, чудодей-импровизатор, умеющий в любой момент сыграть и «показать» все, что он требует от актера, Мейерхольд был одновременно острым мыслителем, идущим от глубокого, обдуманного замысла. Он умел взнуздывать свое вдохновение, и оно несло его послушно и покорно, как умный и горячий конь. Неверно представлять себе Мейерхольда как холодного, рассудочного мастера, отмеривающего приемы, как аптекарь отмеривает дозы медикаментов. Неверно также считать, что он все импровизировал на своих, похожих на сказочный спектакль, репетициях. Анализ и воображение, замысел и импровизация — из сложного сочетания этих так редко встречающихся слитно, вместе слагаемых творческого процесса состоит работа Мейерхольда. В ней всегда много неожиданностей; он, как никто, умеет извлекать их из случайностей репетиционного процесса, так что и рождение этих неожиданностей кажется им предусмотренным. Он любит повторять фразу Беранже: «Хороший план работы — это дуб, куда сами слетятся птицы».

Рассказывают, что С. Я. Маршак однажды в разговоре сказал: «Дело поэта правильно разложить хворост в костре, а огонь должен упасть с неба...» Мейерхольд умел раскладывать свой костер, и огонь с неба падал к нему почти всегда. А если костер вдруг иногда не разгорался, то это могло значить, что или костер плохо разложен, или — а это тоже ведь бывает! — что небо было закрыто облаками...

## «Гамлет»

Через всю жизнь Мейерхольда проходит мечта о постановке «Гамлета». Неоднократно он включал эту, свою любимейшую, пьесу в репертуар ГосТИМа, и каждый раз что-нибудь мешало.

Естественно, что образ задуманного им «Гамлета» все время видоизменялся, как изменялся сам Мейерхольд.

Еще в 1915 году в петроградской Студии на Бородинской Мейерхольд работал над отрывками из «Гамлета» в студийном, ученическом, экспериментальном театре. Это было в самый разгар его «традиционалистских» увлечений, и Мейерхольд тогда старался главным образом постичь сам для себя дух и технику подлинного шекспировского театра.

В следующем своем обращении к «Гамлету», в начале двадцатых годов, в бурные времена ломки и ниспровержения старого театра, постановка «Гамлета» в Театре РСФСР 1-м мыслилась им как спектакль творческой полемики с обветшалыми «традициями» буржуазного театра во имя оживления здоровых традиций народного театра (что позднее было осуществлено в «Лесе»). Для этого нужен был новый перевод трагедии Шекспира. Маяковский

должен был не столько перевести, сколько написать заново прозаический текст сцены могильщиков, куда предполагалось ввести остроты и шутки на политическую злобу дня. Тогда же велись переговоры о работе над переводом с Мариной Цветаевой. По словам Мейерхольда, он предполагал роль Гамлета поручить И. В. Ильинскому. Следует заметить, что это было тогда, когда Ильинский еще не сыграл целую серию ролей комических обывателей (в театре и в кино) и в зрительском представлении его амплуа еще не определилось как чисто комедийное. Кстати, Мейерхольд и гораздо позднее, в своей речи на творческом вечере Ильинского в Театральном клубе в январе 1933 года, утверждал, что «здоровой и солнечной» индивидуальности Ильинского тесно в рамках амплуа «смешного человека». А в те годы, когда Ильинский создал трагикомедийный образ влюбленного поэта Брюно в «Великодушном рогоносце» и в другом театре Тихона в «Грозе» — еще до Аркашки Счастливцева, до Присыпкина, до всех его гротесковых ролей в кино, — назначение его на роль Гамлета могло не показаться странной причудой.

Фрагмент из «Гамлета» был сыгран на сцене ГосТИМа в пьесе Юрия Олеши «Список благодеев», где, как это полагается по пьесе, роль Гамлета играет актриса Елена Гончарова. Эту роль исполняла Зинаида Райх. Вероятно, отсюда пошла легенда, что Мейерхольд собирался ставить «Гамлета» с Райх в главной роли. Во всяком случае, уже в середине тридцатых годов я от В. Э. ничего подобного не слышал, хотя и часто говорил с ним о «Гамлете». В это же время, то есть в самом начале тридцатых годов, В. Бобутов работал над созданием компилятивной пьесы, включающей наряду со сценами из шекспировского «Гамлета» какие-то эпизоды из старинных хроник, послуживших Шекспиру материалом для его трагедии. Предполагалось, что она пойдет в ГосТИМе в постановке Мейерхольда. Из этого ничего не вышло, но сама идея носит на себе следы львиных когтей: Мейерхольд, обычно берясь за классику, всегда к ней искал подхода, параллельного авторской истории создания данной пьесы. Так, план переделки «Леса» Островского возник из открытия, что А. Н. Островский увлекался старым испанским театром, композиционные приемы которого Мейерхольд старался прощупать как действенную мускулатуру комедии под жирком бытового жанра. Так, оригинальной мейерхольдовской сценической композиции текста гоголевского «Ревизора» предшествовало изучение первоначальных набросков и всех черновых вариантов и редакций пьесы. Такая же работа была сделана над «Горе от ума». Только в работе над «Борисом Годуновым» Мейерхольд принципиально отказался от этого пути (хотя тоже вводил в спектакль некоторые пушкинские варианты, как, например, сцену с чернецом и сцену Марины с Рузей, но вводил целиком, не komponуя текст). Можно сказать еще, что хотя критики и ставили Мейерхольду на вид то, что он будто бы «не тронул» текста «Дамы с камелиями», но это совершенно не соответствует действительности: тот текст, который

игрался в театре, был компиляцией канонического текста пьесы А. Дюма (сына), его романа под этим же названием и текстов из произведений Флобера и Золя.

Кстати сказать, перестановка и сокращения текстов классических пьес вовсе не были в русском театре монополией Мейерхольда. «Горе от ума» в Художественном театре шло в компиляции Ю. Э. Озаровского с добавлениями театра. Режиссурой были созданы даже персонажи, которых нет у автора, как, например, роль старого дворецкого, которого играл Б. Сушкевич (см. его воспоминания о Станиславском) на тексте разных слуг. В своей большой статье о постановке Художественным театром «Горе от ума» в 1906 году В. И. Немирович-Данченко писал: «...Художественный театр считает вообще правом театра не подчиняться безусловно указаниям автора во внешней инсценировке пьесы», а также: «Никакой, самый придирчивый автор не поставит в упрек актеру не только перестановку слов, но даже купюры, если актер в своей талантливой интерпретации оживляет и украшает рисунок автора».

В феврале 1935 года, говоря однажды о сложном построении одного романа, где герой то показывается «в третьем лице», то рассказывает о себе от первого лица, Мейерхольд вдруг сказал:

— Я раньше мечтал, чтобы Гамлета в моей постановке играли два актера: один — колеблющегося, другой — волевого. Они сменяли бы друг друга, но когда работал бы один, то другой не уходил бы со сцены, а сидел у его ног на скамеечке, подчеркивая этим трагизм противоположности сочетания двух темпераментов. Иногда даже второй вдруг выражал бы свое отношение к первому и наоборот. Когда-нибудь он мог бы вскочить и, оттолкнув другого, занять его место. Конечно, это легче выдумать, чем осуществить, так как трудно подобрать двух актеров одинаковых физических данных, а в этом вся соль...

В. Э. говорил об этом замысле тогда уже в прошедшем времени, и трудно сказать, к которому из его «Гамлетов» относилось это решение: ясно только, что не к «последнему», так как с 1936 года Мейерхольд декларировал постановку классиков без переделок композиции текста. Впрочем, это решение, несмотря на свою парадоксальность, кажется мне и сейчас интереснейшим и дающим огромные возможности и вовсе не «нереалистичским». Оно, по-моему, предвосхищает некоторые драматургические опыты гораздо более позднего времени. Как я жалею, что не расспросил тогда подробнее В. Э. об этом неосуществленном плане! А как характерна эта «скамеечка» у ног! Мейерхольд не «придумывал», он, выдумывая, видел, и всегда видел не отвлеченно, и не «как бы в жизни», а сразу в данной сценической форме.

Вообще в рассказах Мейерхольда об его замыслах всегда было много ярких деталей и «вкусных» (он любил это слово) подробностей. Его творческое проникновение в произведение впечатляло и было убедительным из-за этих подробностей, казавшихся сна-

чала почти не обязательными, а, скорее, избыточной и избыточной роскошью воображения, изысканным орнаментом на возводимой стене. Кстати, В. Э., очень красноречиво говоря о них, во все за них не держался, когда начинались репетиции. Живое течение репетиции и сценическая конкретность приносили новые детали и подробности, а если кто-то, особенно поразившийся какой-нибудь змеей, с которой привезенный из Азии колдун являлся к царю Борису (о чем живописно рассказывал В. Э.), натомил потом о ней, то В. Э., удивленно посмотрев на спрашивающего, отмахивался яли, лукаво сощуриив глаза, начинал говорить, что такую, как ему нужно, змею найти оказалось трудно, что он списался с зоологическим садом в Ташкенте и ее специально должны привезти оттуда на самолете (в начале тридцатых годов посылка на самолете не казалась столь обычным делом, как в наши дни), то есть разыгрывал простака в своей обычной манере...

Рассказывая однажды (уже в 1936 году) о «Гамлете» и описывая, как Лаэрт с толпой врывается в Эльсинорский замок, он добавил, что толпа была вся мокрая: в этот день шел дождь и вода блестела на голенищах сапог, на шлемах, на оружьи.

— Вот только не знаю, как это нам сделать? — сказал он.

Присутствующие наперебой стали предлагать разные технические способы показать следы дождя. Я не уверен, что этот дождь остался бы в спектакле. Но в стадии видения он ему был нужен.

Иногда он такие подробности явно выдумывал по ходу рассказа. Ожидющие глаза слушателей помогали его воображению. Может быть, и рассказы эти ему были нужны, чтобы стимулировать себя к «выдумыванию», ведь он прежде всего был актер с необычайно развитой и развиваемой до последних дней (пол же Станиславский до глубокой старости гаммы, давно оставив актерство) способностью к импровизации. Но я также помню и много случаев, когда Мейерхольд говорил: *не знаю*. Рассказывая труппе постановочный план «Списка благодетелей», он пропускал отдельные картины, говоря: «А этого я еще пока не знаю...» В подобном же докладе о «Ревизоре» (20 октября 1925 года) он, например, сказал: «Теперь последнее действие. Я миную некоторые подробности начала, потому что для меня еще многое не ясно, сам я еще недостаточно продумал, но заключительную сцену я знаю и в общих чертах о ней скажу...» Но то, что он рассказывал, только отдаленно было похоже на то, как в спектакле кончался «Ревизор». Предварительный замысел был для него ориентиром, но он часто отходил от него в живом процессе репетиций.

После 1931 года постановка «Гамлета», кажется, реально, практически не планировалась в Театре Мейерхольда, но это не значило, что сам Мейерхольд не мечтал о ней и не готовился к ней. Наоборот, в его творческом воображении постепенно рос и зрел замысел постановки, и уже в середине тридцатых годов Мейерхольд рассказывал отдельные сцены из этого так никог-



да и не родившегося спектакля с такой яркостью и точностью, что потом начинало казаться, что ты уже видел спектакль на сцене...

Осенью 1936 года, вернувшись из Парижа, Мейерхольд нам говорил, что он вел переговоры с Пикассо об оформлении для «Гамлета». Это был последний хороший, спокойный рабочий период в его жизни — осень 36-го года. Шли репетиции «Бориса Годунова», и снова в какой-то не очень отдаленной перспективе возникли мечты о «Гамлете».

В том же 1936 году, когда новое здание ГостИМа, казалось, было близко к окончанию работ (В. Э. любил водить на строительство здания своих друзей: он приглашал на осмотр строительства даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его им), Мейерхольд как-то сказал, что он будет открывать новое здание «Гамлетом».

Однажды, помню, он фантазировал о создании особого театра, в репертуаре которого была бы всего одна пьеса — «Гамлет» в постановке разных режиссеров: Станиславского, Макса Рейнгаардта, Гордона Крэга и его самого...

А иногда он полушутя уверял, что фрагменты будущего «Гамлета» содержатся во всех его работах по крайней мере последних двадцати лет.

— Но я их так хитро спрятал, что вы их не увидите, — говорил он. — Мой «Гамлет» — это будет мой режиссерский итог. Там вы найдете концы всего...

Кстати, Мейерхольду не нравились два последних существовавших тогда перевода трагедии. Перевод М. Лозинского он считал «слишком сухим и бескрыло точным». Перевод Анны Радловой он называл «безвкусным». Пастернаковского перевода тогда еще не существовало.

К постановке «Гамлета» в Театре имени Вахтангова он отнесся резко отрицательно и всегда приводил этот спектакль как пример «мейерхольдовщины». Так он называл всякое модернистское модничанье и формальное экспериментаторство, не оправданное большой мыслью. Кстати, его и за этот термин тоже упрекали в «ячестве» — такая была полоса, его упрекали за все, даже за характер его «самокритики». Когда В. Э. встретил в какой-то статье подобный упрек, он подошел к книжной полке, достал том по истории французской музыки и прочел мне, что композитор Клод Дебюсси однажды воскликнул: «Боже, спаси меня от дебюссистов!..»

В 1938 году, оставшись без своего театра, Мейерхольд, как я говорил выше, мечтал уже не поставить на сцене «Гамлета», а написать о своей воображаемой постановке книгу «Гамлет». Роман режиссера», для того чтобы, как он повторял, «кто-нибудь, когда-нибудь, в какое-нибудь «-летие мое» поставил спектакль по созданному им плану. (Запись моего разговора с ним 14 июня 1938 года.) Тогда же он мне рассказывал, что собирается напи-

сать оперное либретто по «Герою нашего времени» Лермонтова для Д. Шостаковича,— это вообще был у него в жизни период «литературных мечтаний».

В странной обстановке происходил этот разговор. В. Э. позволил мне и предложил пойти прогуляться. Был жаркий летний день. Мы ходили по бульварам, потом почему-то забрели в сад «Эрмитаж». В эстрадном театре шла репетиция. Оттуда слышалась музыка, под которую работали жонглеры. Где-то стучали бильярдные шары. Пахло левкоями и котлетами. А В. Э. говорил о своих литературных планах, восхищался только что перечитанной статьей Белинского о Лермонтове, делился планом об организации лермонтовского кружка при Доме актера и рассказывал о книге «Гамлет». Роман режиссера».

Известно, как представлял Мейерхольд сцену встречи Гамлета с Тенью отца из своего воображаемого спектакля...

Свинцово-серое море. Тусклое северное солнце за тонкой пеленой облаков. По берегу идет Гамлет, закутавшись в черный плащ. Он садится на прибрежный камень и вглядывается в морскую даль. И вот в этой дали показывается фигура его отца. Бородатый воин в серебряных латах идет по морю к берегу. Вот он все ближе. Гамлет встает. Отец вступает на берег, и сын его обнимает, усаживает на камень и, чтобы тому не было холодно, снимает свой плащ и укутывает его. Под плащом его такие же серебряные латы, как у отца. И вот они сидят рядом — черная фигура отца и серебряная — Гамлета...

Не знаю — театр ли это или литература? Мне это кажется настоящей поэзией высочайшей пробы.

И это было выдуманно не сказочником, не стихотворцем, а театральным режиссером, умевшим учитывать каждый сантиметр сцены и знавшим цену каждой секунде дорогого сценического времени.

Это родилось в его пламенном воображении, но должен был наступить день и час, когда актер, играющий Тень отца, будет приклеивать себе бороду за кулисами, а Гамлет с помощью костюмера надевать серебряные латы, а помощник режиссера указывать рабочим, на какие доски пола сцены надо поставить камень. И потом все это, ставшее прозой ремесла, снова станет поэзией искусства театра, и сотни людей с замиранием сердца благодарно и восхищенно будут смотреть на это из темного зала...

Гамлет укрывает Тень плащом, чтобы той не было холодно...

Один этот штрих, в котором и нежность и реальность жизни, стоит длинной рассудочной экспликации со всевозможными учеными ссылками и цитатами.

Рассказывая о своем решении «Гамлета», Мейерхольд вспоминал драматургию Маяковского:

— «Гамлет» построен так, что вы чувствуете, что эта фигура стоит на берегу новой, будущей жизни, а король, королева, Полоний — эти по ту сторону: они позади. Это самая великая тема искусства — столкновение прошлого с будущим...

Можно ли более или менее подробно литературно реставрировать замысел мейерхольдовского «Гамлета»? Это трудная, но не безнадежная задача. Для этого необходимо собрать показания всех собеседников В. Э. в последние годы. Главная трудность — не запутаться в разных «редакциях». Мейерхольд любил переделывать свои старые спектакли, но он также «переделывал» свои воображаемые, непоставленные спектакли. «Борис Годунов» 1936/37 года совсем не был похож на того «Бориса», которого Мейерхольд ставил в 1925/26 году в Третьей студии МХТ.

## «Борис Годунов»

С такой же галлюцинаторной яркостью и точностью подробностей Мейерхольд рассказывал сцену за сценой из своего «Бориса Годунова», но, в отличие от «Гамлета», там его режиссерское воображение уже начало превращаться в явь — спектакль был начерно отрепетирован в течение второго полугодия 1936 года.

Как и «Гамлет», и даже больше, чем «Гамлет», постановка пушкинской трагедии была мечтой всей жизни Мейерхольда.

— Я проследил все свои работы с 1910 года и увидел, что все это время всецело находился в плену режиссера-драматурга Пушкина, — заявил Мейерхольд в беседе с труппой при начале работы. Это не было громкой предъюбилейной фразой. В разное время им были уже поставлены оперы «Борис Годунов» и «Пиковая дама», драмы «Каменный гость» и «Русалка». О его «взаимотношениях» с «Пиром во время чумы» я уже рассказывал. У меня сохранился подаренный им мне режиссерский экземпляр «Русалки» с множеством интереснейших пометок. По этому экземпляру можно судить, как бережно и с какой тщательностью он работал над пушкинским текстом. Но не только Пушкин поэт и драматург увлекал Мейерхольда. В равной, если не в большей, степени он высоко ценил программные и критические высказывания Пушкина о драме и театре. Он на них часто ссылался в своих докладах, лекциях и в текущей репетиционной работе, всегда легко и *наизусть* приводя самые длинные цитаты из пушкинских заметок «О народной драме...» и из разных писем. Однажды В. Э. сказал, что хотел бы на фронтоне нового здания своего театра высечь слова Пушкина: «Дух века требует важных персмен и на сцене драматической».

Но, обстоятельно и внимательно изучая для постановки трагедии *всего* Пушкина, Мейерхольд решительно отказался от изучения накопившихся за столетие многотомных комментариев к Пушкину. Наоборот, перед началом репетиций он провозгласил лозунг: «Пушкин без посредников!»

— Мы должны сыграть Пушкина, а не Ключевского, — постоянно повторял он. — Поэзия, а не археология. Непосредственное и чистое восприятие Пушкина, не отягощенное рассуждениями об эпохе...

— В самом тексте Пушкина есть все, что актер должен знать об эпохе. По-утреннему свежий Пушкин, Пушкин, вытащенный утром из-под подушки и прочтенный на свежую голову...

Помню, когда представитель культсектора месткома пришел к В. Э. и спросил его, в какие музеи и на какие выставки надо организовать для исполнителей экскурсии, он ответил: «За город с раннего утра, в Сокольники, в Нескучный и парочками, чтобы влюбленные целовались, а потом уже на репетицию...»

Он и сам являлся на репетиции «Бориса Годунова» влюбленным... в Пушкина, являлся, как на праздник, веселый и щеголеватый.

— Вы знаете, я прихожу на каждую репетицию, как на свидание с Пушкиным,— сказал он мне однажды, когда я, поздоровавшись с ним перед репетицией, спросил, почему у него такой радостный вид.

— Правда, у нас уже много лет не было такой интересной работы? — спрашивал он шепотом, наклонившись к самому уху, во время одной из репетиций...

Все эти недели он был в хорошем настроении: шутил, разыгрывал, смеялся, припоминал забавные эпизоды из своей жизни и пользовался каждым случаем, чтобы взять томик Пушкина и начать самому читать то одну, то другую сцену. И всегда, по мере того как он увлекался, голос его начинал лезть куда-то вверх и странно вибрировать. По одному этому признаку можно было судить о степени его увлеченности.

Репетируя сцену «Келья в Чудовом монастыре», он целый час рассказывал о Толстом. Пимен его воображения — не величественный патриархальный старец, а маленький, сухонький и чуть ли не юркий старичок, каким В. Э. запомнил живого Льва Толстого при посещении во времена своего студенчества дома писателя в Хамовниках.

— Поймите, он профессиональный литератор. У него нет другого дела, как только писать. В монастыре он потому, что в ту бурную эпоху только монахи и могли спокойно писать в своем уединении. А техника письма была трудная, ведь ни машинок, ни самопишущих ручек не было. Только гусиные перья, а с ними масса возни. Все время надо чинить. Вот он и сидит, весь заставленный своими орудиями производства, и возится с ними. Он любит эту возню. Перо тупится, опять надо его чинить, а это дает время немного подумать. Вот я когда-то курил трубку, а она все время тухнет, чуть зазеваясь, и это приятно, потому что во время работы, пока снова зажигаешь, невольно оглянешься на работу в этих паузах труда. Так и Пимен со своими перьями, с какими-то бутылочками. Чем тогда писали? Ну, чем бы ни было, но ведь писчебумажных магазинов не было, сами все изготавливали. Много было технических забот вокруг рукописи, не так просто — садись и пиши. Но настоящие писакки любят эти заботы. Я и говорю, что он суетливый. Невольно засуетишься. Я никогда не верил Шаляпину в этой роли. Совсем не то. Вы думаете, он

на самом деле кончает сегодня свою летопись? Ничего подобного. Это у него присказка такая: «Еще одно, последнее сказанье...» Он каждый день так себе говорит перед работой. Самое трудное в большой работе — это когда впереди еще много, когда не видно берега, конца. Вот он и обманывает себя, что близко конец. Он ведь старенький. Он должен верить, что успеет кончить, не померев. Хороший такой, быстренький старичок...

Сначала это огорошивает. Уж слишком привычен величественный шаляпинский Пимен. Но интересно. Дремлющее актерское воображение разбужено. Помогла эта возня с гусиными перьями и бутылочками, эта живая, не ходульная конкретность сценического положения. Сначала при назначении на роль Пимена актер думал: «Ну, куда там, ведь сам Шаляпин...» А теперь все стало иным, и самое трудное — быть новым, оригинальным — кажется более простым и легким, чем подражание...

Репетиция идет дальше. Вот проснулся Григорий...

— Помните известную гравюру — Пушкин-отрок, там, где он подбородком на ладонь опирается? Вот так Григорий смотрит на Пимена. Пусть и здесь будет пушкинское, правда? А если и возникнет ассоциация, это тоже хорошо, ведь это все в Пушкине... Я всегда, когда смотрю на эту гравюру, думаю, что это юный Пушкин, только проснувшись, задумался. Знаете, какие хорошие, настоящие мысли бывают в юности, когда думаешь, проснувшись, о чем-нибудь... Это сейчас — проснешься, и кашляешь, и отплевываешься... Вот Пимен так. А Григорий юн. Он мечтает, проснувшись. (Актеру.) Нет, ты попробуй!.. Вот так! Ведь хорошо же! А что? (Мейерхольд, когда увлеклся, то часто незаметно для себя говорил «ты» и тем, с кем он обычно на «вы».)

— Стоп! — кричит В. Э. — «Благослови меня, честный отец» — не так. Проще, без значения! Это же ритуал. Ведь не думаете же вы каждый раз о моем здоровье, когда говорите мне «здравствуйте»! Это надо без пафоса театрального, мимоходом... (В. Э. показывает сначала, пародируя театрально-пафосную манеру, потом так, как надо, — скромно и просто.)

— Пимен опять не то! Снова резонер вылезает. Он же не резонер. Он трепетный и нервный, стремительный старик.

— У обоих тут нужна детскость. Они потому и товарищи, что чем-то близки друг другу, вот этой детскостью своей...

— Пимен у вас точно в длинной шелковой рясе. Никакой рясы не будет. Он в рубаше, под которой его скелет. Вот когда пойдет к заутрене, тут как-то надо надеть рясу. А все остальное время в рубаше...

— Нам надо найти черты детской любви у Григория к старику.

— А ритмически сцена такая: темп у старика, а тормоза у Григория. Ведь когда на сцене идет диалог, кто-то обязательно гонит, а кто-то тормозит. И в жизни так. В прежних «Борисах» было наоборот — Григорий был живой, а старик медленный. Неправда это. Григорий в мечтах, у него ритм мечтателя, а старик

торопит. У него навязчивая идея, что он умрет, не успев все дописать, вот он и торопится...

— Вот теперь хорошо! Ведь правда, а? Знаете, хотя Пушкин и старался подражать Шекспиру, — он лучше Шекспира. Он прозрачнее и душистее. Самое главное в Пушкине — что он всего достигает малыми средствами. Это и есть вершина мастерства. И играть Пушкина надо скромно, тоже малыми средствами, иначе будет ходульно...

Репетиция продолжается. Мейерхольд вдруг расхохотался.

— Смотрите, смотрите, какой славный юмор открывается. «Мой старый сон не тих и не безгрешен...». Ведь если это богатырь в шелковой рясе с бородищей говорит — не удивительно: мужик здоровый. А если это наш Пимен — это уже другое. Ведь он скелет почти, а такие сны... Это тоже на Льва Толстого похоже. Помните, как он Горькому говорил: «Буду в гробу лежать, а баба поманит, подниму крышку и выскочу...» Вот и Пимен такой, маленький, сухонький, а нервный, живой... Эта краска о снах — открытие!..

Дойдя до рассказа об убийстве в Угличе, В. Э. ударяет ладонью по столу и кричит: «Достоевский! Ведь у Пушкина корни всей нашей литературы. Вот тут корни Достоевского!...»

В. Э. рассказывает, как он в 1919 году, сидя у белых в новороссийской тюрьме, выпросил томик Пушкина с примечаниями Поливанова и изучал «Бориса» и как он там сочинил сценарий пьесы о Григории, который после предлагал С. Есенину для драмы в стихах...

— У нас будет в келье почти темно и только два луча: один желтоватый из лампы у Пимена, другой голубоватый из окна, под которым спит Григорий...

— Спящий Григорий стонет во сне. Пимен на него заботливо оглядывается. Не менее трех стонов, разных по окраске. Потом, когда он будет рассказывать о своем сне, зритель воспримет это как нечто знакомое... Давайте попробуем!

Роль Григория репетирует в этот день М. И. Царев. (На нее назначены были Э. Гарин, Е. Самойлов, М. Царев.) Он пробует слегка стонать. Получается очень выразительно. Сам Мейерхольд аплодирует. Он очень доволен этой неожиданно найденной деталью.

— Открытие номер два! — кричит он. — Платите мне за это тысячу рублей! Вы понимаете, как эти легкие стоны спящего человека заставят публику ждать его пробуждения. Какая появляется напряженность!.. Очень хорошо! Нет, мало я жалованья получаю, прямо надо сказать, мало...

— А Пимен, оглядываясь на стонущего Григория, пусть его крестит... Вот так!.. Хорошо!..

— Я вас сейчас удивлю, сказав, на кого должен быть похож наш Пимен... На Плюшкина! Да, да... Только на очень симпатичного Плюшкина, на такого Плюшкина, который вовсе и не Плюшкин... Но что-то есть такое. Весь его мир тут, в этой келье,

на этом столе с рукописями, баночками, перьями. Они его богатство... Эта краска вам поможет сейчас на этом этапе. Берите ее смелее...

— У него в глазах мудрость, но не рассудочность...

Сцена повторяется. В. Э. тщательно разрабатывает все найденные детали со стонами, с переkreщиванием, с лампадой и, когда дело доходит до пробуждения Григория, находит выразительный кусок с умыванием. Он оставляет у него в руках полотенце на его рассказ и очень точно показывает все игровые возможности, которые могут возникнуть от полотенца в руках. Полотенце нужно, по его словам, здесь потому, что «когда в руках вещь, жест делается крупнее»... Он иллюстрирует это показами...

В «Борисе Годунове» имеются сцены, которые обычно печатаются не в основном тексте, а среди вариантов под заглавием «Сцены, исключенные из печатной редакции». Это «Ограда монастырская» и «Замок воеводы Мнишка в Самборе. Уборная Марины». Обе сцены для действия очень нужные, но написаны совсем другим стихом, чем вся трагедия. Первая — хореем (как пьесы испанцев), вторая — разностопным рифмованным ямбом (стих «Горе от ума»). Видимо, Пушкин в этих сценах пробовал разные приемы стихосложения. Позже он жаловался, что, избрав белый пятистопный ямб, «ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». Учтя это указание Пушкина, Мейерхольд проектировал ввести сцену Григория с чернецом в спектакль. Но как сделать, чтобы ее стиховой строй не нарушал привычного музыкального звучания спектакля?

— Представим себе традиционную для фольклора картину: дорога и камень... Григорий — бродяга. Осень. Он плохо одет и болен. Он зябнет и температурит. Стараясь согреться, он засыпает, и ему снится сон. Этот сон и есть сцена со злым чернецом. А если сон, то уж и стих может быть другой — это будет естественно. Сцену эту мы всю сделаем на музыке, почти оперной. Прокофьев напишет нам ее на пароходе, по дороге в Америку, как он писал когда-то «Любовь к трем апельсинам»...

Возвращаясь к образу Пимена, В. Э. называет как идеального исполнителя этой роли Михаила Чехова: «В его стариках всегда были ум, юмор и детскость. Только в рассказе о событии в Угличе — другое. Это почти рассказ вестника из преческой трагедии. Здесь его трепетность становится трагической. Но не резонер! Нигде не резонер!..»

Актер С. Килигин, репетирующий роль Пимена, быстро схватывает указания В. Э. Уже на третьей репетиции этой сцены В. Э. часто прерывает его своим одобрительным «хорошо!». Это новый, совсем необычный, непривычный Пимен, но трактовка В. Э. так убедительна и мотивированна, что скоро уже кажется единственно возможной.

Жестокая борьба с декламационностью, с лжепатетикой развернулась на репетициях сцены «Граница литовская».

В. Э. беспощадно пародирует актеров, не сразу овладевающих простотой скромности, которой требует он от всех исполнителей «Годунова». Когда В. Э. пародирует какой-то штамп, то он это делает с таким профессиональным блеском, что сначала даже кажется, что это вовсе не так плохо, и лишь с количественным нагнетанием манерности видишь, как это плохо и неверно. Заканчивает В. Э. «показ-пародию» всегда уже таким гиперболическим преувеличением, что невозможно удержаться от смеха. А, как известно, смех — это лучшее лекарство от всякой фальши.

— Нет, это не Пушкин! Это Алексей Константинович Толстой, это хроники Островского, что угодно, но не Пушкин! Это «Князь Серебряный», роман, который я ненавижу, это жженный сахар в портвейне...

Особенно достается исполнителю роли Курбского.

— Магазин «Восточные сладости»! — кричит ему В. Э. — Вы играете пажа в трико, а не воина! Что у вас на руках?

— Наверное, перчатки, В. Э.

— Нет, не перчатки, нет, не перчатки! Варезки, черт возьми! Понимаете — варезки!..

— Опять пошла сладость! Как вы говорите «чужбины прах»? Он тут сплюнул на землю, понимаете — сплюнул. Делайте — не бойтесь. Пусть натурализм. Это вам сейчас поможет. Мы потом снимем, если Керженцев будет шокирован, а сейчас это нужно...

— У Самозванца тут не разговор с самим собой. Он говорит свой монолог ординарцу, который рядом с ним. Давайте уходить от лже театра, иначе мы не сыграем Пушкина!

— Тут будут еще две немые фигуры: ординарец и какой-то мужик проводник, который показывает дорогу. Перед первым монологом своим Курбский, загородив глаза от солнца, всматривается в даль, куда показывает ему проводник... (В. Э. показывает.) Вот так! У собак это называется стойкой. Это сразу даст напряженность... Это у нас вообще будет тихая сцена: цоканье копыт, лягушки, дергач и негромкие голоса...

— Для Курбского нужен темперамент Боголюбова. Он внешне сдержан, а внутренне темпераментен. Это всегда чувствуется у Боголюбова в голосе. Жаль, что он не может сыграть две роли!

— Боритесь со всякой красотой! Вон ее, вон, вон!

— Снова лезет «Василиса Мелентьева»!

— Почему вы так радуетесь? Какое-то бессмысленное ликование! Что это такое?

Исполнители объясняют В. Э., что радость — это естественное чувство, овладевающее изгнанниками при встрече с родиной.

— Неправда! Поверхность! Вот я столько лет мечтаю о новом театре. Ну, вот его наконец построят. Что вы думаете — я танцевать и петь буду? Нет. Буду тупо ходить по его коридорам, потом подойду где-нибудь к окну и поковыряю ногтем замазку... При исполнении желаний всегда бывает немного грустно, потому что сразу вспоминаются все годы, когда ждал и мечтал. А где эти годы — их уже нет...



Боголюбов очень ярко репетировал Бориса.

Мне кажется, что этому помогал не только его талант, но и то, что Мейерхольд видел Годунова своего воображения уже в самом актерском материале Боголюбова.

Однажды на репетиции одной из сцен, где участвует Борис, довольный работой актера В. Э. вспомнил рассказ про Микеланджело, который на вопрос, как он создает свои скульптуры, ответил: «Я беру кусок мрамора и отсекаю все лишнее». И это действительно было очень похоже на работу Мейерхольда. От репетиции к репетиции как-то незаметно отсекалось «лишнее», и очень скоро для такой сложной работы мы уже видели на сцене не хорошо нам всем знакомого Н. И. Боголюбова, а страдающего, мужественного, умного царя Бориса.

Иногда вдруг Боголюбов останавливался в разгаре репетиции и просил не трогать сцену дальше, потому что он не готов еще к ней, и нетерпеливый, стремительный Мейерхольд, правда, может быть, не очень охотно, прерывал репетицию и переходил к другой сцене.

Особенно запомнились мне репетиции сцен «Царские палаты» (обе) и «Царская дума». Сцена смерти Бориса почти не репетировалась. В. Э. однажды сказал, что эта сцена требует такого душевного подъема, что она должна «вылиться», и отложил ее на конец работы. «Я не хочу ее раздраконивать в своем воображении. Чем позднее мы за нее возьмемся, тем она будет свежее...». К такому приему работы для особенно важных кульминационных сцен пьес В. Э. прибегал не раз. Знаменитую сцену вранья в «Ревизоре» он поставил в одну вдохновенную ночную репетицию за шесть дней до премьеры. Потрясающую сцену самоубийства китайчонка-боя (его играла М. И. Бабанова) в «Рычи, Китай!» он поставил за сорок минут.

Интересно, что Мейерхольд, кропотливо отделывая и шлифуя иногда, казалось бы, самые второстепенные сцены в своих спектаклях, сознательно *оставлял непоставленными* кульминационные, вершинные куски. Э. П. Гарин рассказывает, что при работе над первой редакцией «Горя уму» В. Э., как обычно, оставил напоследок монолог Чацкого в четвертом акте «Не образумлюсь, виноват». Наконец была назначена репетиция, уже совсем незадолго до премьеры. В. Э. долго сидит молча, потом встает и говорит: *«Нет, не знаю, как это надо играть! (Гарину.) Играй, как захочется!..»* Таким образом, этот режиссер-деспот сознательно оставил кульминационную сцену на свободу актерской импровизации. Трудно, конечно, поверить в то, что Мейерхольд не сумел бы придумать решение этой сцены, если бы он не *доверял актеру*.

Характерно, что на одной из первых же репетиций «Годунова», когда Боголюбов в сцене «Царская дума» начал свой большой монолог с подъемом, В. Э. его сразу остановил:

— Нет, подождите, вы уже дадите пламя, а тут только искры...

И потом снова:

— Нет, нет! Вы хотите технически дать большую эмоцию, а технически сейчас выйти не может. Технически выйдет тогда, когда вы накопите в себе настоящие, пусть небольшие эмоции... Не предвосхищайте своего душевного взлета, не профанируйте его, хотя бы и крепким, ремеслом...

— Запомните, что интонации как таковой в природе не существует. Она всегда результат или промелькнувшей мысли, или нервного озноба. Для правильной интонации нужен верный раздражитель. Давайте еще поищем сейчас...

— Нельзя подслушать где-то хорошую интонацию и принести ее на сцену. Надо искать верное действие и правильные обстоятельства — тогда и интонация получится...

— Нет, нет, стойте! У вас голый звук, а нерва нет...

И дальше очень типичное для В. Э. замечание:

— Это должно быть все стаккато, отдельные толчки. Здесь нет легативности...

— В этом монологе Борис внешнюю форму взял напрокат у Ивана Грозного, речи которого Борису часто приходилось слышать. Он не похож совсем на Грозного, но иногда подражает ему...

— Он старается расшатать в себе безумца...

— Надо постепенно подготавливать в себе все так, чтобы это вышло у вас по-настоящему один раз. И тогда вам будет достаточно, чтобы повторить, условного рефлекса хоть от окурка. А сейчас ничего не выйдет и не надо... Сейчас мы все только правильно расположим.

— Не старайтесь запоминать интонации. Тут все интонации должны быть «экспромпизо». Ищите правильное действие, берегите свой внутренний озноб...

Все сцены с Борисом Мейерхольд репетировал как-то особенно осторожно и бережно.

На одной из репетиций сцены «Царские палаты» Мейерхольд сначала поставил в тупик актеров, которые принесли в нее все уже найденное в других сценах (Борис и Шуйский).

— Нет, нет, вы здесь оба другие! И Борис тут другой и Шуйский другой. Ведь они сложные люди, они по-разному поворачиваются друг к другу. Не люблю этот скучный театр, где актер что-то найдет в первом акте и тянет это одно всю пьесу. И не бойтесь потерять «зерно». Ваше «зерно» сидит в ваших физических и внутренних данных. Поищите, поищите...

— У нас Шуйский в сравнении с прежними его трактовками будет увеличен, возвышен. Игруют обычно какую-то лису. А он не просто лиса. Ведь он царем будет. Я никогда не верил, смотря на Шуйского в театре, что этот пройдоха может стать царем. А мы должны верить в это. Он очень талантлив и умен. Он умнее Талейрана. Ведь тот дальше министра не прыгнул. Щукин здорово играл Полония-дурака, но это неверно. Полоний не дурак. Он очень хитер, а Шуйский — это удешевленный Полоний... У нашего Шуйского темперамент иной, чем обычно...

В. Э. показывает Боголюбову, как Борис машинально начинает раскачиваться, когда он растерян или расстроен. «Так качаются татары, когда у них горе. Вот тут татарская наследственность в нем и запела... И после «шапки Мономаха» пусть он тоже покачается. Этим мы снимем джетеатральную концовочность этой слишком известной фразы. Пусть покачается раз, два, три, четыре, пять, и только тогда снимем свет... Тут Борис — дуб зашатавшийся...».

Боголюбов повторяет. Это удивительный штрих. Сам В. Э., не выдержав, аплодирует ему. «Ох, здорово!» — говорит он, потирая руки...

18 декабря 1936 года в моем дневнике есть такая запись: «Вчера была замечательная репетиция сцены Бориса и Шуйского. Уже с мизансценами. Очень тонко репетировали Боголюбов и Зайчиков. В. Э. гениально показывал. Неповторимые часы. Был подъем почти до слез».

Я хорошо помню эту репетицию, да и может ли ее забыть кто-нибудь из тех, кто на ней присутствовал. С самого начала мы все были так захвачены ею, что я не мог даже заставить себя записывать, что, вообще говоря, уже научился делать почти механически за годы работы с В. Э.

На этой репетиции как-то сразу взошли ростки всего, что было посеяно раньше. Бывают в театре такие необыкновенные часы, когда вдруг удается все сразу. «За минуты синтеза надо платить неделями анализа», — как-то сказал В. Э. И вот пришли эти мгновения синтеза. Это была уже одна из тех репетиций, по которым и непосвященный мог судить, чем будет будущий спектакль.

Мейерхольд репетировал в экстазе. Другим словом невозможно определить его состояние в тот день.

Помню такую подробность найденного на этой репетиции.

Он попросил В. Зайчикова (исполнителя Шуйского) в монологе об убийстве в Угличе при словах: «Но детский лик царевича был ясен» — жестом руки очертить в воздухе круг — легкое, едва заметное движение... Потом Шуйский делает несколько шагов в сторону, но Борис продолжает смотреть на этот воображаемый круг, а не на Шуйского.

И после ухода Шуйского в монологе, начинающемся: «Ух, тяжело!.. дай дух переведу...», Борис еще несколько раз взглядывал в эту точку, точно что-то видя в пространстве. В. Э. сказал нам, что он этим подготавливает его галлюцинацию в последней сцене.

— Это прием старинной мелодрамы, — сказал В. Э., — но видите, как действует?

Это действительно производило огромное впечатление.

И тут же В. Э. в который раз процитировал очень любимое им высказывание Пушкина: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

Еще в этот день В. Э. много говорил, говорил проникновенно и как-то трогательно о том, что актер должен хранить и беречь

пайденное состояние, о необходимости уметь «концентрировать чувства»...

Перед началом репетиции «Бориса» Мейерхольд заявил, что ему надоели упреки в том, что он переделывает классиков, и он будет ставить трагедию Пушкина без каких бы то ни было купюр и вставок.

— Единственно, что я себе позволю, это кое-где ввести персонажей без речей. Техника нашего театра и театра эпохи Пушкина различны, и мы уже не можем принять без ощущения натяжки частые монологи, когда герой наедине с собой. Только тут я позволю себе немного дополнить Пушкина. Это необходимо, чтобы Пушкин как драматург воспринимался бы нами не как нечто архаическое или устарелое, а как живой, жгуче современный автор... (Запись 1 августа 1936 года.)

Совершенно необычным, ошеломляюще неожиданным показалось нам предложенное В. Э. сценическое решение знаменитого монолога Бориса: «Достиг я высшей власти...» Об этом стоит рассказать подробнее, так как это была одна из лучших, ярчайших сцен спектакля.

Эта сцена у Пушкина начинается диалогом стольников:

«Первый

Где государь?

Второй

В своей опочивальне

Он заперся с каким-то колдуном.

Первый

Так, вот его любимая беседа:

Кудесники, гадалы, колдуны.

Всё ворожит, что красная невеста.

Желал бы знать, о чем гадают он?»

Далее следует монолог Бориса.

Мейерхольд инсценирует текст фразы первого стольника. Сценка стольников происходит на просцениуме. Когда они уходят, действие переносится в опочивальню Бориса...

Низкая маленькая опочивальня почти битком набита странным людом. Это сvezенные со всей Руси по царскому приказу «кудесники, гадалы, колдуны». Тут и какой-то старик с петухом в решете, и восточный человек со змеей в мешке, и юродивые, причитающие что-то, и слепые старухи гадалки. Борис сидит в кресле, закрытый наброшенным на него тонким шелковым платком, и с двух сторон две бабы-ворожеи выпевают над ним какой-то заговор. Духота, нестройный гам всей этой оравы шарлатанов, вонь невымытых тел, крик петуха, а в углу у маленького слюдяного окошечка калмык, раскачиваясь, играет на дудочке жалобную восточную мелодию...

Рядом с Борисом стоит большой жбан с квасом, и он вдруг, скинув плат, поднимает его и жадно пьет.

Он — измученный, не верящий в эти заговоры и колдовства, но и ищущий в них утешения от своей душевной тревоги; поте-

рвавший мужество, необходимое для борьбы, и еще сохранивший его, чтобы смотреть правде в глаза; большой, страстный, уставший человек среди этой оравы шарлатанов...

Ему душно под платком, он чешется. Ему кажется, что на него уже переползли с них вши, ему противны грязные руки воющих над ним баб, которыми они чуть ли не лезут ему в рот, он отбрасывает эти руки, откидывает платок и опять жадно пьет, но они снова набрасывают на него шелк, а калмык у окна все играет на своей дудочке... «Шум как в бане, джаз-банд XVII века», — говорит В. Э.

И сквозь это все — трагический монолог Бориса...

Когда В. Э. впервые рассказал свой замысел решения этой сцены, на нас, его ассистентов и помощников, сразу пахло правдой далекой эпохи, но осуществить это показалось страшно трудным.

— Удивлены? — спросил В. Э. — Вот так все именно и будет!

Так это и было. И когда эта сцена начала репетироваться, когда театральная форма облекла эту ярчайшую музыкальную живопись режиссерского видения, когда сам В. Э. блестяще показал актерские задачи исполнителю роли Бориса, когда Боголюбов стал осваивать самый сложный предложенный ему рисунок, обогащая его собственными находками, когда В. Э. напел написанную Прокофьевым мелодию песенки, играемой на дудочке калмыком («Эта дудочка — внутренняя мелодия Бориса», — говорил В. Э.), тогда стало ясно, что в таком решении запетый и заигранный монолог зазвучит с потрясающей свежестью и правдой...

— А я тут ничего не выдумал, — говорил В. Э. — это же все написано у Пушкина, я только *инсценировал скрытую ремарку*...

Новизна общего композиционного решения мейерхольдовской постановки «Бориса Годунова», не говоря о красоте решения отдельных сцен и образов, заключалась в том, что В. Э. после тщательного, поистине пушкиноведческого анализа текста и структуры трагедии решительно и категорически отказался от формы так называемого монументального спектакля с большими массовками, с толпами бояр и натуралистическими декорациями. Он утверждал, что «Борис Годунов» стилистически примыкает к «маленьким трагедиям» Пушкина. Необычайный лаконизм и психологическую напряженность двадцати четырех картин пьесы можно передать на театре только если отказаться от того, что он называл «зрелищной мурой историко-бытового спектакля». Он обозначил жанр пьесы «трагической сюитой в двадцати четырех частях» и решал каждую сцену как часть сюиты. «Борьба человеческих страстей на фоне десятибалльного народного шторма» — еще такое определение пьесы давал он. И он резко отличал фон шторма от действия внутри сцен, решенных Пушкиным все же камерно.

— Если мы станем изучать построение картин в «Борисе Годунове», то увидим, что здесь драматургическая техника более совершенна, чем в пьесах Шекспира. В «Борисе Годунове» каж-

дая сцена представляет собой не только ступень в лестнице фабулы; она является самостоятельной величиной, как часть в музыкальном произведении. Она не только фабульно, а и музыкально подготавливает необходимость возникновения следующей части этой сюиты.

— Возьмем третью картину «Годунова» — «Девичье поле». Не надо загромаждать сцену никакими иероглифами, которые как бы должны представлять расстановку разных классовых сил, как в спектакле Театра драмы имени Пушкина, ибо в этой лаконичной сцене никто не успеет прочитать эти иероглифы. Надо использовать в этой сцене не большую, плохо организованную толпу, а только то количество действующих лиц, которым можно обойтись, разделить мысленно сцену на две части, где одна будет исполнять функции крупного плана, а вторая — задачи фона. Только тогда вы не растеряете замечательный пушкинский текст, не засорите его гулом обычной массовки, которая хороша бывает только на премьере. Пригласите композитора, закажите ему построить по методу оратории эту многословицу и создайте грандиозное звучание, где нам не нужны слова, а нужна только музыка народного шторма... Этот хор надо закрыть сложными, как это делается в радиостудии, занавесами, чтобы звучание было отдаленным, не теряя своей нюансировки. А потом надо расставить на сцене простые фигуры, как на полотнах Питера Брейгеля, поискать для них хорошую композицию, освободить сцену от всяких тяжелых построек, дать свет только на крупный план композиции, и тогда это будет наше решение массовых сцен пушкинской трагедии...

— Мы скроем толпу от глаз зрителя и передадим ее звучание, нарастание ее волн только музыкально. А на этом фоне дадим во всем их напряжении, как сложную сюиту, двадцать четыре «маленькие трагедии» Пушкина...

— У нас на сцене будут только корифеи толпы. Всякое иное решение народа будет бутафорией, лжетеатром...

— В этой пьесе важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что для того, чтобы сыграть «Бориса Годунова», нужны не только хорошие актеры на роли Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо количественно они заполняют собой всю пьесу...

— Долой иконописных старцев в парче, долой толстопуzych бояр в шубах и аршинных шапках, омолодим всех действующих лиц, сделаем их всех воинами, все пять минут назад с лошадей...

— Бой мы тоже будем решать музыкально. У нас будет два оркестра: один, так сказать, европейский, другой азиатский — и их единоборство. Зрители должны быть и против Бориса и против Самозванца...

— Только при музыкальном решении народного шторма можно, наконец, осуществить знаменитую пушкинскую ремарку «Народ безмолвствует».

— Чистые перемены будут занимать по десять секунд...

— В пьесе нет ни одного резонера, ни секунды декламации...  
(Записи 1 и 4 августа 1936 года.)

В. Э. мечтал, чтобы спектакль шел без антрактов.

Многое из намеченного было осуществлено. Почти все сцены были срепетированы.

Сергей Прокофьев написал замечательную музыку, в том числе и потрясающие оратории (без слов) для хора — «Шум народный».

Очень хороша была музыка польских сцен.

До сих пор у меня звучит в ушах нежно-жалобная песня Ксении.

Когда С. С. Прокофьев 16 ноября 1936 года после одной из репетиций сыграл для участников спектакля несколько уже готовых музыкальных номеров, растроганный В. Э. его обнял и расцеловал.

Репетиции прекратились в начале 1937 года, но не сразу, а так сказать, затухая постепенно.

После этого я уже никогда не видел В. Э. таким увлеченным, вдохновенным, жизнерадостным.

Я не пытаюсь описать всю работу Мейерхольда над «Борисом Годуновым» или полностью раскрыть его замысел. Мне хотелось только передать, как В. Э. работал над этим спектаклем.

## Маяковский

Однажды в январе 1936 года во время вечернего спектакля Всеволод Эмильевич вызвал меня к себе в кабинет и предложил подготовиться к совещанию, которое он собирается созвать на днях в театре по вопросу о создании нового спектакля, посвященного памяти Маяковского. К этому времени пьесы Маяковского уже давно сошли с репертуара и многие считали их совершенно устаревшими и ненужными. В. Э. попросил меня разыскать в архиве театра все режиссерские и суфлерские экземпляры пьес Маяковского и достать тексты написанных им киносценариев.

Через несколько дней в кабинете Мейерхольда собрались друзья и сотрудники поэта. Помню, что были Н. Н. Асеев, В. А. Катынян, О. М. Брик, Л. Ю. Брик, Н. Н. Незнамов, Б. Ф. Малкин, А. В. Февральский. Не помню, был ли С. Третьяков. Кажется, нет.

После долгих споров о том, какую из пьес лучше всего возобновить в репертуаре ГостИМа, было принято предложение Б. Ф. Малкина составить вольную композицию из отдельных сцен «Клопа», нескольких стихотворений и пролога и эпилога, написать которые решили просить С. Кирсанова. Спектакль должен был называться «Феерической комедией» — так сам поэт определял драматургический жанр «Клопа».

В. Э. сразу увлекся и уже пылко фантазировал о будущем

спектакле. В тот же вечер он занялся распределением ролей. Ему так не терпелось скорее начать работу, что он решил, не дожидаясь установления окончательного текста «Феерической комедии», немедленно взяться за постановку двух сцен из «Клопа», которые, как ему казалось, обязательно должны были войти в спектакль.

Многое связывает Мейерхольда и Маяковского. Несмотря на разные сложные обстоятельства литературно-политической борьбы в двадцатых годах, их отношений никогда не коснулась тень размолвки. Сам Мейерхольд, рассказывая о знакомстве с Маяковским, подчеркивал, что главным в этих отношениях была «политика». Они были союзниками в дни Октября и в те дни, когда страна перешла в социалистическое наступление. Я знал их порознь, а вместе видел только один раз — на одном из диспутов — и хорошо запомнил, как нежно положил Маяковский руку на плечо Мейерхольда, сидевшего рядом с ним в президиуме. Таки́м я и вижу их всегда, когда думаю о них.

Они были на «ты» едва ли не с первого дня знакомства, несмотря на внушительную разницу возрастов. Помню, старый актер Александринского театра, рыхлый, с выцветшими голубыми глазами и сиповатым голосом, встретив В. Э., полез к нему целоваться и называл его «Всеволод», а Мейерхольд, подставляя ему щеки, тоже звал его «Колей», и это решительно ничего не означало, даже простого приятельства. (Кстати, ГосТИМ был, вероятно, первым театром в стране, где в труппе начисто отсутствовал этот приторный и фальшивый обряд целования при встрече.) Во взаимной фамильярности Мейерхольда и Маяковского была естественность и простота товарищества, и это «ты» звучало у них совсем иначе и как-то славно сочеталось с привычным окликаньем друг друга по фамилии: «Ты, Мейерхольд» и «Ты, Маяковский». Мелочь, может быть, но в этой мелочи был стиль времени и отношений.

Я слышал один рассказ про вечер в гостях у Мейерхольда, где собравшиеся стали просить Маяковского почитать стихи.

— А ты будешь слушать, Мейерхольд? — повернувшись к хозяину, спросил поэт.

— Тебе не надоело, Мейерхольд? — спрашивал несколько раз Маяковский с необычайной мнительностью, которая была выражением огромного внимания. Один раз он даже остановился посреди длинного стихотворения, перебив сам себя:

— Ну, тебе все еще не надоело, Мейерхольд?..

Считалось, что оба они принадлежат к «левому фронту» искусства. Это не мешало Мейерхольду и левовцам резко расходиться в некоторых вопросах. Маяковский не принял «Леса», а его соратник по группе Сергей Третьяков был от него в восторге. Маяковскому нравился «Ревизор», а другой член группы ЛЕФ В. Шкловский напечатал о спектакле ругательный фельетон.

Молодой Сельвинский изощрялся в сочинении эпиграмм на Маяковского, иногда довольно грубых, но, когда Мейерхольд по-



что одновременно включил в репертуар своего театра первую пьесу Сельвинского и новую пьесу Маяковского, последний не позволил себе в своих многочисленных выступлениях на всяческих литературных диспутах ни одного выпада против Сельвинского, хотя и отшучивался, когда его вызывали на прямой разговор (я сам однажды спросил В. В., почему ему, как говорят, не нравится «Командарм 2», и он ответил, что нельзя рифмовать «Петров» и «Иванов»). Да, Маяковскому не нравился «Командарм 2», но он понимал, что Мейерхольд нуждается в новых авторах и с великолепной мужественной корректностью, далекой от приятельского взаимного амнистирования, воздерживался от публичной критики пьесы Сельвинского. В 1926 году я слышал его выступление на диспуте о «Ревизоре». Он сказал, что ему многое нравится в спектакле, и тут же добавил, что вот то и то не очень нравится. Мейерхольд с ним не согласился, но после окончания диспута они дружески разговаривали, смеясь. Не многие умели так говорить с Мейерхольдом и не многих он так слушал.

Он восхищался тем, как острит Маяковский. «Он острит с хмурым лицом, а мы лопаемся от смеха», — вспоминал он. Но и его собственное чувство юмора было сродни юмору Маяковского, снижающему бессодержательные «красивости», гиперболическому и неожиданному.

И Маяковский и Мейерхольд оба бывали патетичны, но как огня боялись возвышенной ходульности. Трудно представить живого Маяковского без шутки, без острот. Как и Маяковский, Мейерхольд находил юмор в самых неожиданных положениях.

И Маяковский и Мейерхольд одинаково не терпели всяческое кликушество и шаманство в искусстве.

Они оба редко употребляли слово «творчество», предпочитая ему более скромные заменители: «ремесло», «работа», «мастерство». Впрочем, Мейерхольд и это последнее слово считал слишком громким. Он запретил в техникуме при своем театре название учебного предмета «мастерство актера», считая, что на звание «мастер» имеют право несколько человек в стране, а когда многочисленные имяреки учат «мастерству», то это является хлестаковством. Суть вопроса тут, конечно, была не в семантике, а в философии искусства. «Я знаю, что Венера — дело рук, ремесленник — я знаю ремесло» — под этими скромно-горделивыми строками Цветаевой, вероятно, охотно подписались бы и Маяковский и Мейерхольд, сознательно и активно боровшиеся с живучим обывательским представлением об искусстве как священнодействии и таинстве.

М. Ф. Гнесин в своих воспоминаниях о Н. А. Римском-Корсакове пишет, что он «обладал какой-то страстью мигом совлекать с себя поэтические одежды, оставаясь перед другими и перед самим собой простейшим из смертных, как бы демонстрирующим отсутствие поэтической «ауры» вокруг себя и с особой охотой проповедующим роль ремесла в искусстве, поэтизируя прозу ремесла».

Это определение удивительно подходит к Маяковскому и к Мейерхольду. Вспомним «Как делать стихи» Маяковского. Так же, «проповедуя роль ремесла в искусстве, поэтизируя прозу ремесла» и «совлекая... поэтические одежды», всегда говорил об искусстве театра Мейерхольд. И свой будущий «учебник режиссуры», эту самую «очень тоненькую книжечку», «почти брошюрку», где должны быть собраны только немногие, но математически точные и ясные законы «сценометрии» (термин Мейерхольда) и простейшие примеры, он видел похожим на «Как делать стихи» Маяковского. И в своей работе В. Э. постоянно ссылался на эту книжку.

Мы были преданы Маяковскому и Мейерхольду, но вовсе не слепо преданы. Поколения, сформировавшиеся в двадцатых годах, были «зрячими» поколениями. Нам не предписывалось восхищаться в искусстве тем или другим: мы сами делали свой выбор и мы смотрели на наших любимцев восторженными, но ясными и зоркими глазами. Мы с любопытством читали тощие книжки «Нового Лефа» с яркими фотомонтажами на обложках потому, что нам нравился их боевой, задорный тон, но мы не принимали безоговорочно все, что там писалось. Тогда в советской литературе появилось новое имя — Юрий Олеша. Нам очень нравилась «Зависть», и мы совершенно не были согласны с издательской рецензией, напечатанной в лефовском журнале. Понравился нам и «Разгром» Фадеева, над которым зло острил в «Новом Лефе» Шкловский. Мы со многим не соглашались, но нам была по душе боевая позиция журнала. Споря друг с другом, а иногда и с собой, мы шлифовали свои вкусы. И Маяковский и Мейерхольд нам были вдвойне дороже из-за того, что мы сами их выбрали, оттого, что на них нападали и нам из-за них ежечасно приходилось спорить, и еще из-за того, что мы чувствовали, что не только они нам нужны, но и мы нужны им.

Видя меня на своих вечерах торчащим в толпе у контроля, Маяковский не раз брал меня за плечо и проводил с собой, потому что я ему давно примелькался и он знал: я был одним из его читателей, а таких, как я, было много, хотя и не слишком. На первую читку «Бани» в Доме печати он вел меня через толпу, толкая перед собой по битком набитой лестнице, а сам продвигался, как ледокол, подтягивая над головой графин с клюквенным морсом, взятым внизу в ресторане. В зал пройти уже не было никакой возможности: стояли во всех проходах. Я пробрался за ним за кулисы и прижался к стене: свободных стульев не хватало и здесь. Снова увидя меня, Маяковский подошел и спросил:

— Так и будете стоять весь вечер? Предупреждаю — пьеса длинная!..

Я что-то пресбормотал. Маяковский внимательно посмотрел на меня, взял за руку, вывел на авансцену и посадил там прямо на пол невысокой сцены у левого портала. Там я и просидел, свесив ноги в зал, всю читку «Бани», и только когда начался

диспут, пробрался на какое-то освободившееся место. Я не был его близким знакомым: я был всего только его читателем. Я не уверен даже, знал ли он точно мою фамилию. Через много лет в Музее Маяковского я с удивлением увидел себя на двух-трех фотографиях рядом с Маяковским, но совершенно не помню, когда это снимали. Я там с ним не вдвоем, а вместе с другими, смутно припоминаемыми мною молодыми людьми в юнгштурмовках и входивших тогда в моду рубашках с застешками-молниями.

Когда разнеслась весть о его смерти, мы, не сговариваясь, явились в тогдашний клуб ФОСПа, где и провели несколько дней, почти не уходя, пока его тело лежало там, в зале, которого сейчас уже нет. (Вечером того дня трагическое известие домчалось до Берлина, где тогда гастролировал ГосТИМ, и перед началом спектакля берлинцы по предложению Мейерхольда почтили память первого советского поэта вставанием. Я как-то потом спросил В. Э., не было ли протестов при его предложении — ведь все-таки театр был наполнен в основном буржуазной публикой. «Поднялись, как миленькие», — ответил В. Э.) Мы бесчисленное число раз стояли в почетном карауле у гроба и несли какое-то импровизированное дежурство.

Поколение было памятливым, зрячим и искренним. Лозунг «Левее ЛЕФа» нас не удивил, как и лозунг «Амнистируем Рембрандта», в душе мы уже давно амнистировали не только Рембрандта, но и Блока. Нам было тесно в узких догматических рамках левовской теории, как стало тесно в них наконец и самому Маяковскому. Пафос «Хорошо!» для нас не укладывался в формулу: «...изобретение приемов для обработки хроникального и агитационного материала», — как сам поэт печатно определил задачу своей поэмы, но все же нас, материалистов, диалектиков и безбожников, куда больше устраивал этот теоретический язык, чем возвышенные заклинания, настоянные на водке и разговорах о русской душе, с частым употреблением слова «Творчество» с прописной буквы, которыми тогда еще была полна литература. Маяковский и Мейерхольд привили нам нелюбовь к художническому шаманству, и если уж надо было выбирать, то мы скорее выбрали бы трезвые схемы «левых» теорий и веселую деловитую иронию тех, кто предпочитал называть себя мастерами, а не творцами, а свое дело — ремеслом, а не Искусством с той же прописной буквы.

Когда я думаю над тем главным, чем являлся для наших поколений Маяковский, то мне хочется сказать, что он был огромным усовершенствованным озонатором: его вкусы и пристрастия стали нашей духовной гигиеной, нашей лирической диетой. Люди, влюбленные в Маяковского, уже не могли хихикать над шовинистическим анекдотом, быть подхалимами, угодниками, карьеристами. Маяковский был нашим душевным здоровьем. Поэтому нас особенно поразила его смерть. С горестным недоумением мы всматривались, неся караул у гроба, в его черты. Может быть,

это была первая наша большая рана. Но — знаменательная разница — в отличие от смерти Есенина поколение не ответило на эту смерть «полком самоубийц». Жизнестойкость и здоровье его поэзии оказались сильнее примера смерти.

Актерская молодежь, составлявшая огромное большинство труппы ГостИМа, в основном формировавшейся за счет выпускников школы при театре, была воспитана в духе неподдельной и искренней любви к поэзии Маяковского и восторженного отношения к нему самому. Очень заметно это было на вступительных экзаменах в ГЭКТЕМАС; молодежь знала, что идет в театр, органически связанный с Маяковским, и почти каждый читал его стихи. Говорят, что Мейерхольд однажды позвал на экзамен поэта, но тот вскоре сбежал с комическим ужасом от гигантских порций Маяковского. Строчки, рифмы, остроты Маяковского все время звучали в обыкновенных бытовых разговорах. Получить аванс в бухгалтерии называлось: «вырвем радость у грядущих дней», про вышедшего из комнаты озорно говорили: «он скрылся, смердя впустую» и т. п. Можно сказать, что Маяковский звучал беспрерывно, незаметно и исподволь воспитывая наш юмор и разговорный язык. И сейчас еще «старые мейерхольдовцы», давно уже разбросанные судьбой по разным театрам, случайно встретясь, невольно начинают говорить на языке своей юности. Живая разговорность и своеобразная энергия поэтических интонаций Маяковского определила язык целого поколения (как позднее язык Ильфа и Петрова — предвоенного поколения молодежи), и юные мейерхольдовцы были в этом застрельщиками. Подражали и жесту Маяковского и любовно копировали. Его личный «стиль» долго жил в театре, до самого конца ГостИМа. Не боясь преувеличить, скажу, что почти каждый, самый маленький актер ГостИМа читал Маяковского лучше, чем Качалов, тот самый Качалов, которого я двадцать один раз смотрел в «У врат царства», но чтение которым Маяковского слушаю до сих пор с трудом. Качалов был гениальным актером, но не «конгениальным» нашему любимому поэту, а мейерхольдовцы были «конгениальны» (включая сюда и В. Яхонтова).

Мейерхольд говорил, что он редко видел Маяковского смеющимся. Действительно, этот обладавший таким бешеным юмором человек как-то всем запомнился хмуро-деловитым или мрачно-молчаливым. Но я очень хорошо помню и смеющегося Маяковского. Это было на той самой читке «Бани», о которой я уже рассказывал. Во время обсуждения пьесы на сцене за большим столом сидели двое: председатель вечера (кажется, О. С. Литовский) и сам Маяковский. Стол стоял не посредине сцены, а слева; а справа стояли выступавшие, поднимавшиеся прямо из зала. В конце обсуждения председатель куда-то ушел, и Маяковский сидел за столом уже один. Он беспрерывно курил, перекачивая во рту папиросу, и иногда что-то записывал. Слушал он все выступления, не глядя на ораторов. Пьеса тогда многим не по-

направилась, и часть выступлений была резко критической. Два — три раза Маяковский бросил остроумные и не очень злые реплики. Но вот на сцену поднялся худенький, щуплый человечек и с первых слов заявил, что новая пьеса Маяковского «пошлятина». У него был высокий голос, и он пришепetyивал. Маяковский сидел полуоборотившись к нему спиной, но на слове «пошлятина» он резко обернулся, развернув плечи. Движение его было так крупно, что оратор невольно испуганно отодвинулся к краю сцены. Зал расхохотался — очень уж комичен был мгновенный безмолвный поворот всем корпусом Маяковского и этот почти прыжок от него оратора, словно испугавшегося, что Маяковский собирается его бить. Он, оправившись, стал выкрикивать что-то еще более дерзкое, но зал продолжал хохотать. Вот тут-то засмеялся и сам Маяковский. Он смеялся вместе со всем залом. И как-то сразу стало понятно, что в огромном большинстве зал полон его друзьями. Мне кажется, стало ясно это и поэту. Это забавное происшествие сняло нервность и остроту, в которой шло обсуждение, и два последних оратора под горячие аплодисменты свалили пьесу, и Маяковский уже не смотрел так мрачно.

А мы еще долго, вспоминая этот случай, говорили друг другу: — А помнишь, как тогда повернулся Маяковский?..

Впоследствии я рассказал об этом Мейерхольду. Кажется, это было в перерыве репетиции сцен из «Клопа», после того как В. Э. говорил актерам о характере юмора Маяковского. Он сразу, мгновенно как-то неуловимо стал похож на поэта и тут же сыграл нам эту сценку. Он не был на той читке, но сыграл Маяковского и его движение с поразительной точностью. Тут же он сыграл и испуг оратора. Это был один из самых удивительных «показов» Мейерхольда: несколько секунд — и целый маленький скетч с двумя персонажами.

Кстати, хочу исправить одну неточность. Известно по рассказу самого Мейерхольда, что когда он в конце двадцатых годов собирался ставить в кино инсценировку тургеневских «Отцов и детей» (уже был подписан договор с «Межрабпомфильмом» и набрасывался сценарий), то среди других актерских кандидатур обсуждалась и кандидатура Маяковского как исполнителя роли Базарова. Несколько раз я встречал в последнее время такое изложение этого факта: будто бы Мейерхольд предлагал Маяковскому играть Базарова. Все было как раз наоборот. Прочтя в газете о том, что Мейерхольд собирается ставить «Отцы и дети», сам Маяковский первый позвонил Мейерхольду и предложил себя как исполнителя роли Базарова. Мейерхольд очень удивился и отшутился, сказав что-то неопределенное, вроде: «Ну, посмотрим». Рассказывая мне об этом, он улыбался и даже развел руками.

— Маяковский — слишком резко очерченная индивидуальность и может играть только самого себя, — сказал он.

Итак, кроме беглого и полущутливого разговора по телефону ничего не было. Но все же факт этот очень любопытен. Еще раз

литературно-идейные пристрастия Маяковского и Мейерхольда скрестились на одном образе и именно на образе любимого героя революционной молодежи середины и конца прошлого века. Как ни различны пути обоих художников, сошедшиеся только в октябре 1917 года, генезис их характеров там — в той среде провинциальной молодой России, где любили Базарова, читали Всеволода Гаршина, где с гимназической скамьи шли в революционные кружки. М. А. Чехов в своих воспоминаниях поражался верности Мейерхольда юному пензенскому гимназисту-революционеру. Но таким же гимназистом-революционером был и Маяковский. Интересно, что Маяковский не предлагал себя Мейерхольду ни в Жадовы, ни в Чацкие, ни в Гамлеты. А в Базарова предложил. И если даже В. Э. мягко и шутливо отверг его кандидатуру, то, несомненно, этот неожиданный звонок прозвучал для него одобрением его замысла. В середине тридцатых годов инсценировка «Отцов и детей», сделанная О. М. Бриком (может быть, светлая тень Маяковского лежит и на этой работе), была поставлена В. Смышляевым в руководимом им театре. Мейерхольд прочел мою хвалебную рецензию на спектакль и подробно и не без скрытой ревности о нем расспрашивал. И снова он вспомнил Маяковского.

Мне не удалось быть свидетелем работы Мейерхольда над «Клопом» и «Баней» в 1928—1930 годах, но я записал многое из того, что говорил В. Э. о приемах драматургии Маяковского в те дни, когда он пытался в 1936 году вернуться к его пьесам. То, что эта попытка не была доведена до конца, тоже, может быть, одна из причин творческого кризиса, в котором оказался ГосТИМ в последние годы своего существования, хотя трудно сказать, как прозвучали бы они в то время. Помнится, В. Э. говорил, что руководители Комитета по делам искусств встретили эту инициативу без всякого восторга: многим Маяковский в те годы казался слишком резким, грубым, угловатым, откровенным. Когда в 1940 году московский Камерный театр во время гастролей на Дальнем Востоке поставил «Клопа» и анонсировал открытие нового сезона в Москве этим спектаклем, то это вызвало недовольство тогдашнего театрального начальства. О драматургии Маяковского в то время уже обильно писались диссертации, а играть в Москве «Клопа» Камерному театру не советовали. Так Москва и не увидела «Клопа» в постановке А. Я. Таирова.

В феврале начались репетиции. Сначала репетировалась сцена «В общежитии». Роль Присыпкина готовил Н. И. Боголюбов, роль изобретателя — Е. Самойлов, Баяна — А. Темерин. Потом перешли к «Свадьбе».

Эти картины Мейерхольд ставил совершенно заново. В режиссерской редакции 1936 года они были значительно реалистически углублены. Особое внимание В. Э. обращал на сценическое звучание текста, стремясь интонационно сохранить в нем своеобразие живой речи Маяковского. Так, например, над не-

навила, и часть выступлений была резко критической. Два — три раза Маяковский бросил остроумные и не очень злые реплики. Но вот на сцену поднялся худенький, щуплый человечек и с первых слов заявил, что новая пьеса Маяковского «пошлятина». У него был высокий голос, и он пришепetyивал. Маяковский сидел полуоборотившись к нему спиной, но на слове «пошлятина» он резко обернулся, развернув плечи. Движение его было так крупно, что оратор невольно испуганно отодвинулся к краю сцены. Зал расхохотался — очень уж комичен был мгновенный безмолвный поворот всем корпусом Маяковского и этот почти прыжок от него оратора, словно испугавшегося, что Маяковский собирается его бить. Он, оправившись, стал выкрикивать что-то еще более дерзкое, но зал продолжал хохотать. Вот тут-то засмеялся и сам Маяковский. Он смеялся вместе со всем залом. И как-то сразу стало понятно, что в огромном большинстве зал полон его друзьями. Мне кажется, стало ясно это и поэту. Это забавное происшествие сняло нервность и остроту, в которой шло обсуждение, и два последних оратора под горячие аплодисменты хвалили пьесу, и Маяковский уже не смотрел так мрачно.

А мы еще долго, вспоминая этот случай, говорили друг другу: — А помнишь, как тогда повернулся Маяковский?..

Впоследствии я рассказал об этом Мейерхольду. Кажется, это было в перерыве репетиции сцен из «Клопа», после того как В. Э. говорил актерам о характере юмора Маяковского. Он сразу, мгновенно как-то неуловимо стал похож на поэта и тут же сыграл нам эту сценку. Он не был на той читке, но сыграл Маяковского и его движение с поразительной точностью. Тут же он сыграл и испуг оратора. Это был один из самых удивительных «показов» Мейерхольда: несколько секунд — и целый маленький скетч с двумя персонажами.

Кстати, хочу исправить одну неточность. Известно по рассказу самого Мейерхольда, что когда он в конце двадцатых годов собирался ставить в кино инсценировку тургеневских «Отцов и детей» (уже был подписан договор с «Межрабпомфильмом» и набрасывался сценарий), то среди других актерских кандидатур обсуждалась и кандидатура Маяковского как исполнителя роли Базарова. Несколько раз я встречал в последнее время такое изложение этого факта: будто бы Мейерхольд предлагал Маяковскому играть Базарова. Все было как раз наоборот. Прочтя в газете о том, что Мейерхольд собирается ставить «Отцы и дети», сам Маяковский первый позвонил Мейерхольду и предложил себя как исполнителя роли Базарова. Мейерхольд очень удивился и отшутился, сказав что-то неопределенное, вроде: «Ну, посмотрим». Рассказывая мне об этом, он улыбался и даже развел руками.

— Маяковский — слишком резко очерченная индивидуальность и может играть только самого себя, — сказал он.

Итак, кроме беглого и полущутливого разговора по телефону ничего не было. Но все же факт этот очень любопытен. Еще раз

литературно-идейные пристрастия Маяковского и Мейерхольда скрестились на одном образе и именно на образе любимого героя революционной молодежи середины и конца прошлого века. Как ни различны пути обоих художников, сошедшиеся только в октябре 1917 года, генезис их характеров там — в той среде провинциальной молодой России, где любили Базарова, читали Всеволода Гаршина, где с гимназической скамьи шли в революционные кружки. М. А. Чехов в своих воспоминаниях поражался верности Мейерхольда юному пензенскому гимназисту-революционеру. Но таким же гимназистом-революционером был и Маяковский. Интересно, что Маяковский не предлагал себя Мейерхольду ни в Жадовы, ни в Чацкие, ни в Гамлеты. А в Базарова предложил. И если даже В. Э. мягко и шутливо отверг его кандидатуру, то, несомненно, этот неожиданный звонок прозвучал для него одобрением его замысла. В середине тридцатых годов инсценировка «Отцов и детей», сделанная О. М. Бриком (может быть, светлая тень Маяковского лежит и на этой работе), была поставлена В. Смышляевым в руководимом им театре. Мейерхольд прочел мою хвалебную рецензию на спектакль и подробно и не без скрытой ревности о нем расспрашивал. И снова он вспомнил Маяковского.

Мне не удалось быть свидетелем работы Мейерхольда над «Клопом» и «Баней» в 1928—1930 годах, но я записал многое из того, что говорил В. Э. о приемах драматургии Маяковского в те дни, когда он пытался в 1936 году вернуться к его пьесам. То, что эта попытка не была доведена до конца, тоже, может быть, одна из причин творческого кризиса, в котором оказался ГосТИМ в последние годы своего существования, хотя трудно сказать, как прозвучали бы они в то время. Помнится, В. Э. говорил, что руководители Комитета по делам искусств встретили эту инициативу без всякого восторга: многим Маяковский в те годы казался слишком резким, грубым, угловатым, откровенным. Когда в 1940 году московский Камерный театр во время гастролей на Дальнем Востоке поставил «Клопа» и анонсировал открытие нового сезона в Москве этим спектаклем, то это вызвало недовольство тогдашнего театрального начальства. О драматургии Маяковского в то время уже обильно писались диссертации, а играть в Москве «Клопа» Камерному театру не посоветовали. Так Москва и не увидела «Клопа» в постановке А. Я. Таирова.

В феврале начались репетиции. Сначала репетировалась сцена «В общежитии». Роль Присыпкина готовил Н. И. Боголюбов, роль изобретателя — Е. Самойлов, Баяна — А. Темерин. Потом перешли к «Свадьбе».

Эти картины Мейерхольд ставил совершенно заново. В режиссерской редакции 1936 года они были значительно реалистически углублены. Особое внимание В. Э. обращал на сценическое звучание текста, стремясь интонационно сохранить в нем своеобразие живой речи Маяковского. Так, например, над не-



большим монологом изобретателя В. Э. работал почти целую дневную репетицию (8 февраля 1936 года).

В каждой фразе каждого персонажа Мейерхольд искал своеобразие сценического стиля Маяковского-драматурга...

— Представим, что наш изобретатель — какой-нибудь механик или слесарь. Он у нас не будет пассивно ожидать своей реплики. Почему бы ему не залезть на шкаф! Может быть, он изобрел какую-нибудь систему звонка и налаживает ее, или орудует над часами, или просто что-нибудь прибавляет... (Самойлову.) Понимаешь? Тогда твои фразы станут живыми. Он стучит и говорит. Возникает почти музыкальный ритм. Удар. Потом он поворачивается и говорит. Еще удар. Снова говорит. Эти твои удары и повороты ритмически разобьют текст, сделают его как бы импровизационным. Смотри — удар, поворот, фраза, поворот, удар, снова поворот, фраза... (В. Э. показывает.) Оттого что остальные находятся от тебя далеко, а ты наверху над ними, ты можешь говорить громче, чем обычно, и все твои фразы прозвучат *по-маяковски*, как бы с трибуны...

— Вот слесарь быстро идет к своей койке и начинает надевать рубаху. Да, это быт, бытовая деталь, но сделаем ее опять *маяковской*. Этот кусок должен быть воспринят зрителем как реминисценция своеобразного плаката РОСТА... «Нас много...». Ну, конечно, это словесный поэтический плакат, и вот как прочел бы это сам Маяковский... (В. Э. читает текст, подражая манере Маяковского.) Видите, это почти стихи... Но нам мало речевой характеристики. Мы усилим еще это жестом, раз уж мы в театре... Правая рука всунута в рубашку и... тра-та-та, тра-та... Потом напялил рубаху на голову и оттуда кричит... тра-та-та, тра-та... Движения крупные и поза парадоксально плакатная, но полностью оправданная процессом надевания рубахи. Вдруг вторая рука взмывается вверх, снова плакат, влезает в рукав и опять — тра-та-та, тра-та... И руками размахивает. В сцене умывания мы можем интимно произносить текст, а тут нельзя, здесь идейная программа персонажа, персонажа пьесы Маяковского...

— В действующих лицах пьес Маяковского всегда частичка самого Маяковского, как во всех героях Шекспира — частичка Шекспира. Я всегда думал, что, если мы хотим представить себе легендарную личность Шекспира, нам нужно не в старых церковных книгах рыться, где родословные записи, а изучать его персонажей. Ведь он в них сам живой сохранился. Я даже голос его могу себе представить, как всегда слышу голос Маяковского в героях его пьес. Давайте же работать над тем, чтобы нам услышать сейчас его голос. Нельзя одними и теми же приемами играть Чехова и Маяковского. В искусстве нет универсальных отмычек ко всем замкам, как у взломщиков, в искусстве к каждому автору должен быть специальный ключ... (Самойлову.) Тебе надо написать для себя этот текст, как Маяковский писал свои стихи, с такой же ритмической разбивкой строк. Ты пока еще

в этом куске, играя, мыслишь прозой, а надо мыслить стихами. (В. Э. читает по-своему текст изобретателя.) А к концу монолога мне хочется, чтобы ты, уже напялив рубаху, вытаскивал откуда-то из штанов гребеночку и спокойно причесался. Точка!..

Эти же требования Мейерхольд предъявлял и другим участникам сцены. На следующей репетиции он говорил исполнителю роли Олега Баяна:

— Не надо торопиться! Вам неудобен этот текст, потому что вы его загоняете в темпе. А манера Маяковского не предполагает здесь быстрого темпа. Вы можете вспомнить когда-нибудь торопящегося Маяковского? Я не помню. Это все надо произносить медленно, монументально, даже тяжело... Все слова Маяковского должны быть, как на блюдецке, курсивом, он это любит. Не надо комкаты!.. «В фешенебельном обществе...». Здесь нужен точный поворот Маяковского, поворот всем корпусом, как на диспутах, когда Маяковский бросал свои знаменитые реплики, тяжелые как камни... «Да, оказывается, у вас талант...». Это опять с сочностью Маяковского. Услышите его живой голос!..

Мейерхольд работает над сценой чтения визитной карточки Присыпкина...

— Прочли текст карточки — и сразу дайте взрыв общего смеха. Потом спад смеха. Вот тут идет фраза: «На что Присыпкин?» Снова смех. «Кому Присыпкин?» Опять смех. «Куда Присыпкин?» Смех... Если мы так построим этот кусочек, то мы получим то, чего я все время добиваюсь, то есть чтобы приемы Маяковского в построении его фраз подавались актером с почти авторской заботой о них... (Актеру Донскому.) Ты должен это более шикарно говорить. (В. Э. показывает.) Тут должен звучать голос Маяковского. Ведь эти фразы вроде тех, которыми он пугал мещан на диспутах. Представим диспут с участием Маяковского. Председатель объявляет: «Слово принадлежит товарищу Присыпкину!..» И вот Маяковский, поворачиваясь к залу, произносит: «Кому Присыпкин?», «Куда Присыпкин?»... Ведь именно отсюда, из его личной разговорной манеры происходит этот словесный ход, эта своеобразная речевая конструкция. Пусть на нашем спектакле зрителю чудится иногда, что он вдруг перенесся в Политехнический музей на диспут с участием Маяковского... И ни в коем случае никаких смешков! Категорически! Это только ослабляет текст. Вот ты сам смеешься тому, что говоришь, и сразу пропадает Маяковский. Он очень редко смеялся. Я стараюсь вспомнить его смеющимся и не могу. Это его стиль. Отпустит такую остроту, что зал лопается от смеха, а сам почти мрачен. Все разрываются от хохота, а он молча жует папиросу...

Все эти указания Мейерхольда характерны для приемов его режиссуры. Один из критиков писал про него, что он всегда ставит не столько *данную пьесу*, сколько *всего автора*. Сам В. Э. очень точно определяет этот свой основной принцип режиссуры,

советуя подходить к пьесе не с универсальной отмычкой, а со специальным ключом. В этой великолепной формулировке, говоря его словами, *ключ* режиссерского искусства Мейерхольда.

Актер А. Темерин репетировал роль Олега Баяна. Мейерхольд предполагал совершенно изменить прежнюю трактовку этого персонажа и, чтобы сделать фигуру более актуальной, хотел даже как-то переработать текст Баяна. У Баяна должна была быть элегантная борода, и он сам походит почти портретно на одного из популярных художественных критиков эстетского толка. На репетициях В. Э. называл фамилию и сам «показывал» критика. Он хотел, чтобы это сходство было замечено всеми. Может быть, это были «леса» замысла и к премьере он отказался бы от такого прямого памфлетного приема, поэтому я не называю фамилию прообраза нового Баяна.

— Маяковский и его поэтическая манера допускают такие памфлетные ходы,— говорил В. Э.— Вспомните его: «На сон не читайте Надсона и Жарова». Вспомните лозунг против Ермилова, который он вывесил в зрительном зале ГосТИМа на премьере «Бани», хотя потом и снял по требованию Авербаха. Это в его духе. Он бы нам это разрешил...

Кстати, и этот самый текст: «На сон не читайте Надсона и Жарова» — Мейерхольд хотел заменить другим. К середине тридцатых годов Надсон был уже совершенно забыт, потерял былую популярность и Жаров. В. Э. советовался, какими новыми, более актуальными именами заменить их в этом двустишии. Помню одну оживленную репетицию, на которой присутствующие упражнялись в сочинении новых вариантов.

В те годы весь московский быт уже далеко не походил на быт нэповской Москвы, но и дистанция была еще не так велика, чтобы казалось «вкусным» его живописать. Эпоха «Клопа» не была современностью, но и не стала еще историей. В нахождении верного фокуса режиссерского зрения и в совмещении его с прямой публицистичностью драматургии Маяковского и заключалась главная трудность постановки. Но задача была благородная и заманчивая. Она увлекла Мейерхольда. Он почти заново переставлял сцены «Общезнание» и «Свадьба», реалистически и поэтически углубляя прежнее «жанристское» (по словам В. Э.) решение. Мейерхольд призывал отойти от традиции наивно-бодряческого решения в нашем театре так называемых молодежных сцен...

— В бессмысленном хохоте и прыгании, которые просочились к нам,— говорил В. Э.,— раньше получалось так, что ослаблялась сама пружина действия. Вместо действия была внешняя динамика, довольно пустая по существу. Когда в общезнании возникал Присыпкин, мы не сразу понимали, кто пришел и зачем... Пока его нет, играйте его пустую койку. Говоря о нем, смотрите на нее. Тогда и он возникнет еще раньше, чем физически появится на сцене. Вот, например, Генина могла бы привстать и посмотреть на нее, словно это место Макбета или Ричарда III.

Акцентируйте существование Присыпкина! А то было плохо: скакали, прыгали — и в бессмысленном движении зритель не мог уловить сущности дела. Прощупайте живые корни действия и не забывайте о них. Пусть в начале каждый сидит на своей койке: это, во-первых, сосредоточивает на экспозиции, во-вторых, помогает нам характеризовать каждого в той мере, в которой нам это будет нужно. Вот ты ищешь сапоги, так делай это активнее, лезь под койку, ищи всюду, разозлился, можешь про себя сказать: «Вот, сволочь!» — если это поможет... (Актеру Фадееву.) Ну, вот теперь хорошо!..

Он работает с Темериным над сценой обучения Присыпкина танцам.

— А в тоне вашем должна быть скука и поза. Поза романтическая, а в тоне — раздражение, а то какая-то роستانовщина получается под музыку. Расставьте слова с парадоксальностью Маяковского...

Показывает сцену пения Присыпкина.

— Смотрите жалобно на гитару, как собака, которой есть хочется. Гитара должна возникать в руках произвольно, не то что взял и идет номер. Он играет и смотрит на свою левую руку. Когда играют на гитаре, то самое трудное — это левая рука, правая — легко, а левая — очень трудно. Она ему не дается, эта проклятая левая рука. Нужно, чтобы игра на гитаре и пение не были номерами в публику, а действие — мучительным преодолением небывалых технических трудностей. Логинова тоже пусть не слушает его, а внимательно смотрит на его левую руку. Когда его не бывает дома, то она берет гитару и пробует, и у нее тоже плохо идет с левой рукой. Остальные пусть не слушают совсем. Нужно, чтобы все, как тараканы, расползались по своим местам. Им это все уже надоело, каждый день так. Надо, чтобы выстрел застал нас в атмосфере беспечности и даже своеобразного уюта, вдруг возникшего в общежитии. Все успокоились, идет вечер, уютно — и вдруг выстрел, трагедия... Нет, нет, не так... Нужно, чтобы выстрел попал не на конец куплета, а на неоконченную фразу...

Объявляет Боголюбову, как сидит выброшенный из общежития Присыпкин на своих вещах:

— Тут пусть будет легкая реминисценция чаплинизма. Чаплина в его картинах часто выбрасывают из квартир. Чаплин — это современное искусство, пусть он просвечивает в этом кусочке через Маяковского. Пусть даже его будет жалко. Он сволочь, но его жалко. Если не будет где-то жалко, то дешево будет стоять, что поймем, какая эта сволочь...

В. Э. показывает актрисе Логиновой пробег по комнате на коньках:

— Нет, не то, не по-шваркински... Ничего, что такой текст: «Брось трепаться!», а вы выкрикните это с пробегом, поэтично. Тут она вдруг такая русская Сольвейг — тоже реминисценция, но уже из Блока. Коньки в комнате — это мазок зимы, февраля. Они вносят поэтическую конкретность, а где поэзия, там и реализм,

а не жанристские условности. Дайте мне тут русскую Сольвейг — и сразу получится Маяковский, то есть поэт, а не Шкваркин...

Заново поставив картины «В общежитии» и «Свадьбу», Мейерхольд предполагал в дальнейшем радикально переделать и вторую, «утопическую» часть пьесы, удалив из нее присущие ей в первой редакции «элементы декадентской абстракции» (слова В. Э.).

В процессе репетиций, однако, стало ясно, что монтаж разнородных отрывков со стихами не мог дать крепкой драматургической основы для спектакля, и работа вскоре прекратилась.

В сценической истории пьес Маяковского этот эпизод обычно не упоминается, но, по-моему, он интересен как попытка найти в середине тридцатых годов новый подход к драматургии Маяковского.

На состоявшихся репетициях В. Э. много рассказывал о своей совместной работе с поэтом в прошлом...

Мейерхольд признавал, что ему не удалось полностью найти настоящую сценическую форму для пьес Маяковского, и мечтал, вернувшись к ним, осуществить их новую режиссерскую редакцию, как он сделал с «Горе от ума» Грибоедова. Особенно критически он относился к первой постановке «Клопа». Постановку «Бани» он считал более удавшейся.

В мае 1936 года Мейерхольд выступил в Ленинграде с двумя докладами о драматургии Маяковского.

— Наши театры в долгу перед Маяковским-драматургом. Его пьесы должны вернуться на сцену, чтобы зазвучать с еще большей силой и страстностью, чем они звучали в свое время, — сказал он в одном из этих докладов. — Если в 1928 году контуры будущего не ощущались еще во всей своей конкретности, то сейчас, когда уже отсчитаны две пятилетки, когда жизнь обогнала самые смелые мечты, театр получает все возможности для максимальной сценической конкретизации той обстановки «будущего», которая еще больше оттеняет ничтожество «клопов» — присыпкинских...

Сейчас, когда вернулись на сцену пьесы поэта, когда сюжеты театра Маяковского вдохновляют создателей балетов и кинофильмов, когда, перешагнув границы, они начали завоевывать сцены Парижа, Лондона, Праги, Варшавы, мы видим, что пророчество Мейерхольда сбылось. Хотелось, чтобы зрители этих спектаклей помнили, что самым первым в нашей стране пьесы Маяковского поставил на сцене верный друг поэта — Всеволod Мейерхольд.

И следует пожалеть, что в некоторых книгах, посвященных драматургии Маяковского, о роли Мейерхольда в сценическом рождении «Мистерии-буфф», «Клопа» и «Бани» говорится незаслуженно мало или вообще не упоминается. И в работах, появившихся в последние годы, честь и слава открытия Маяковского — поэта театра — приписывается постановщикам его пьес в середине и конце пятидесятих годов. В одной них, например, говорит-

ся, что «провал» «Бани» в ГосТИМе явился одним из вероятных поводов к самоубийству Маяковского. Даже высказанное в предположительной форме, такое допущение чудовищно. Оно является неуважением к памяти поэта и прямым искажением его собственного мнения. Как это хорошо известно, Маяковскому спектакль Мейерхольда очень нравился. «Первая моя поставленная пьеса», — говорил он, вкладывая в эту внешне сдержанную оценку многое. То, что сам Мейерхольд мечтал возвратиться к пьесам Маяковского и еще раз поставить их заново, вовсе не свидетельствует об их «провале». В. Э. очень многие свои спектакли не раз пересматривал и выпускал в новых вариантах, в том числе и пользовавшийся с первого дня огромным успехом «Лес». И не всегда эти новые варианты были лучшими. В. Э., сравнивая первую постановку «Чайки» в Художественном театре с ее возобновлением в новых декорациях при переносе на новую сцену (были изменены и мизансцены), отдавал предпочтение первому варианту. То, что можно назвать относительным неуспехом «Бани» на первых представлениях, объяснялось не какими-то роковыми просчетами в режиссерском решении или слабым актерским исполнением, а другими причинами, гораздо более сложными. Можно сказать, что ключ к нему был не на сцене, а в зрительном зале. Атмосферу премьеры следует поставить в прямую связь с последним вечером Маяковского в Институте народного хозяйства имени Плеханова, где недружелюбный прием чтения поэта, как всегда блестящего, так тяжело повлиал на него. Во всяком случае, это звенья одной цепи. А «Клоп» с самого начала шел с большим успехом. Исполнение ролей Присыпкина И. В. Ильинским и Победоносикова и Оптимистенко М. М. Штраухом и В. Ф. Зайчиковым я считаю непревзойденным. Отдавая должное талантливости спектаклей Театра сатиры, я должен положить руку на сердце сказать, что они не вытеснили во мне волнующих воспоминаний о старых спектаклях Мейерхольда. То, что может быть названо их режиссерской стилистикой, мне кажется, страдает тяжеловесностью, перегруженностью деталями и трюками, как бы удваивающими комизм сценических положений и отягощающими их этим чрезмерным «креплением». Им свойственна мозаичность, пестрота, суетливость. Мне театр Маяковского представляется более лаконичным и, что ли, четким по своим линиям, ближе стоящим к манере публицистического и поэтического плаката. А именно такими помнятся старые спектакли ГосТИМа. В них было больше воздуха, неукрашенного и ничем не загроможденного пространства. Штраух — первый исполнитель роли Победоносикова (и лучший, с моей точки зрения) — рассказывает, что ему когда-то казались чрезмерно условными и неубедительными лестница и площадка в оформлении «Бани» (художниками спектакля были сын Е. Вахтангова Сергей Вахтангов и сам Мейерхольд), но, когда он увидел фотографию космонавта, снятого у лифта перед подъемом в космический корабль, ему изображение показалось очень знакомым, словно

он уже его когда-то видел. Потом он припомнил, что это очень похоже на сценку из мейерхольдовской «Бани», как похожи люди в современных скафандрах на выдуманный Мейерхольдом костюм Фосфорической женщины. Воображение Мейерхольда выдержало испытание временем и оказалось образцово реалистическим. Дело, конечно, не в частности оформления или костюмов (хотя и это показательно), но и в общем стиле Маяковского-драматурга, которому на сцене, как и самому поэту в жизни, не нужно ничего, кроме «свежевымытой сорочки».

Разумеется, каждая эпоха имеет право на собственное новое сценическое прочтение образцовых пьес классического репертуара (мы можем уже причислить к ним театр Маяковского), но не следует недооценивать и прелести и какой-то неповторимой правды первых представлений, особенно созданных под влиянием и с участием самого автора. Для меня последним настоящим чеховским спектаклем является «Вишневый сад» 1928 года, шедший с непревзойденным первым составом исполнителей, или «Дядя Ваня» тех же лет. А в последующих заново возобновленных «Вишневом саде» и «Дяде Ване» и в прославленных «Трех сестрах» я вижу больше потерь, чем находок. И мне кажется, как в современных постановках Шекспира, в нашем и в передовом западном театре (особенно характерен замечательный «Король Лир» Питера Брука), все больше чувствуются своеобразно преобразованные сценический стиль и техника шекспировского театра «Глобус», так и в дальнейших, новых театральных осуществлениях драм Маяковского (он сам любил называть себя «драмщиком») наш театр решительнее и смелее воспользуется уроками и опытом первых спектаклей Маяковского, тех спектаклей, где поэт был не только автором, но и «сорежиссером» (как это и печаталось в афишах Гостима).

«Охранная грамота» Б. Пастернака заканчивается замечательными страницами о Маяковском. Он называет поэта близнецом «нашему ломающемуся в века и навсегда принятому в них, небывалому, невозможному государству». Он объясняет черты его характера и его «совершенно особенную» независимость «навыком к состояниям, хотя и подразумевающимся нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу». «Именно у этого новизна времен была климатически в крови. Весь он был странен странностями эпохи, наполовину еще не осуществленными». Великолепно сказано! Именно такого Маяковского мы любили. Именно этот Маяковский мог быть, несмотря на двадцатилетнюю разницу в возрасте, верным товарищем Мейерхольда, с которым ему было суждено и в будущих энциклопедиях стоять рядом, — оба на «ЭМ». Но именно этого Маяковского, так отлично понятого им, Б. Пастернак в конце пятидесятых годов в своей автобиографии назвал «никаким», «несуществующим». Какая злощастная аберрация памяти толкнула его на это, такое мелкое, субъективнейшее и во всех отношениях неверное суждение? Об этом нам когда-нибудь расскажут будущие биографы Пастернака.

ка. А для нас эти непонятно раздражительные строки останутся лишь свидетельством того, что Маяковский жив и сейчас. О великих мертвецах не судят с такой страстью, с такой живой несправедливостью. Так же до сих пор часто говорят о Мейерхольде — будто бы он только вчера, где-то тут что-то выкинул новое, ошеломил, поставил в тупик, задел, удивил, обидел. И, как Маяковский, настоящий, живой, не поместился в золоченых рамках официального признания, так и Мейерхольду еще долго не суждено стать общепризнанным, бесспорным, общедоступным. И в этом они тоже — товарищи.

## Об успехах, ошибках и прочем

Дважды в жизни мне пришлось довольно подолгу беседовать с первым учителем В. Э. Мейерхольда — Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Помню, меня удивило и по молодости лет несколько покорило от того, что, говоря о некоторых театральных явлениях, он многократно — слишком часто, как мне показалось, — употреблял слово «успех».

— Я слышал, ваша пьеса имела успех... Я был очень разочарован, что обманулся в «Половчанских садах», приняв их за новую «Чайку», — они не имели никакого успеха... Вы, кажется, правы, «Фрол Скобеев» Аверкиева будет иметь успех... «Обыкновенный человек» (Л. М. Леонова. — А. Г.) я еще не читал. Вы думаете, она может иметь успех?..

Мне подумалось тогда, что для большого художника несколько странно равняться на «успех» и искать его. По инерции юношеского романтизма меня продолжала пленять судьба непризнанного при жизни Бизе, непонятого Хлебникова, освищенного Бюхнера, недооцененного Лобачевского. Мне казалось, что Станиславский и Мейерхольд не заботились так явно и открыто об успехе. Разумеется, я ошибался: вернее, путал совершенно разные вещи.

После гениального, но непризнанного поэта остаются рукописи его поэм, великий математик оставляет формулы, а композитор партитуры, но что оставляет после себя актер театра, не имевший успеха? Даже самые прославленные остаются в истории только с зыбкими и туманными легендами об их исполнении. Если для других искусств «успех» — что-то, что может прийти с опозданием, и это, в сущности, ничего не изменит (не считая горечи, с которой жил и умер непризнанный автор), то для искусства театра «успех» — это непререкаемое условие жизни. Самый чистый и бескорыстный по своему отношению к театру художник К. С. Станиславский был глубоко травмирован неуспехом своего Сальери. После другой неудачи он вообще отказался навсегда от работы над новыми ролями. Участники «Села Степанчикова» запомнили, как Станиславский плакал на сцене перед открытием занавеса на одной из генеральных репетиций.



Мейерхольд часто пренебрежительно говорил о работе для успеха во что бы то ни стало, говорил и о праве художника прямо идти на неуспех, но это отнюдь не означает отрицания всякого успеха, а, скорее, стратегический маневр для завоевания в недалеком будущем ценой данного неуспеха другого, большего успеха, как оставление Москвы Кутузовым имело своей целью в конечном счете выигрыш войны. Мейерхольд говорил, что он любит расколовшийся зал: свистки и шиканье одной части зрителей и аплодисменты другой, но вряд ли он бы помирился на свистках и шиканье всего зрительного зала. Просто он исходил из мысли, что те, кому нравится, например, «Рогоносец», ему ближе и нужнее как зрители его театра и их мнение, пусть не общее, пусть даже малочисленное, в его глазах перевешивало мнение их антагонистов. Он сам иногда лукавил и на своих репетициях кричал «хорошо!» актеру, чтобы его подбодрить, зная, что на поощрение и на «прием» актер ответит своим творческим подъемом. Мейерхольду нужен был успех, как и Немировичу-Данченко и Станиславскому, но, конечно, не успех вообще, успех любой ценой, успех какой угодно, у кого угодно. Думаю, что и Владимир Иванович имел в виду такой успех, без которого засыхает театр, вянет актер и само существование театра, лишенного дыхания восторга, смеха, слез в зале, не имеет никакого смысла и значения. Трезвость и ясность мысли Немировича-Данченко я по романтическому верхоглядству принял за налет цинизма, который тут и не пахло.

Позиция презрения к «успеху» — всегда поза, и, конечно, огромный успех, с которым более 1500 раз был сыгран «Лес», согревал Мейерхольда. Он был оправданием подготовлявших «Лес», более открыто экспериментальных спектаклей. Защищая во многих своих публичных выступлениях право на эксперимент, подвергая сомнению критерий успеха во что бы то ни стало, Мейерхольд делал это не во имя создания театра для немногих, не во имя аристократического искусства для высоколобых или (как утверждали противники Мейерхольда) для эстетов и гурманов — не так уж много их было в тридцатых годах, — а для того, чтобы смелым экспериментом и новаторским опытом подготовить новые спектакли такого же широкого народного звучания, как и «Лес».

Наивно думать, что ученый, производя рискованный опыт, каждый раз приговаривает, как в плохой пьесе, что это нужно для блага человечества. Потому-то он и свободно экспериментирует, целиком погруженный в сложную технику опыта, что знает без напоминаний самому себе или воображаемому свидетелю — истории, что в конечном счете он делает его именно для этого. Абсурд — требовать удачи от каждого опыта. После гениального открытия «теории относительности» А. Эйнштейн еще тридцать лет по видимости бесплодно и «неудачно» занимался теорией единого электромагнитного поля, которая казалась физикам, его современникам, проблемой боковой и несущественной, но на но-

вом выраже движения научной мысли эта проблема может оказаться центральной и главной. Опыт больших жизней, больших судеб в искусстве и науке отличается от маленьких тем, что последние могут на короткой дистанции обгонять их, как бегун, бегущий стометровку, проходит свою дистанцию гораздо быстрее, чем те же сто метров — бегун длинной дистанции. И нам, живущим во второй половине XX века, когда научные эксперименты шаг за шагом подготавливали невиданные успехи всех наук: завоевание космоса, открытия в биологии, кибернетику и др. — нам неприлично повторять ходячие попреки Мейерхольду в его тяготении к творческому эксперименту. Эксперимент никогда не бывает самоцелью, но это не значит, что экспериментатор не любит опыт как таковой.

Если математик может любить процесс математического мышления вне зависимости от его конкретного приложения, то почему не допустить, что такие художники, как Мейерхольд и Пикассо, любили эксперимент как таковой. Живописец с наслаждением вдыхает запах масляной краски и сиккативов и без всякой мысли, что будет написано на его новом полотне. Разве может унижить художника то, что он любит технические средства своего искусства? Когда Мейерхольд говорил, что он мечтает решить на театре то, что в литературе XX века выражается приемом «внутреннего монолога», то он еще, может быть, и не знал, когда и зачем это ему может творчески понадобиться, но он ждал и искал этой возможности. В не показанном зрителю спектакле «Одна жизнь» была сцена смерти еврея-музыканта, где Мейерхольд близко подошел к решению этой задачи. Видевшие репетиции этой сцены никогда не забудут, какими тонкими и точными музыкальными и сценическими средствами Мейерхольд этого достиг. Конечно, это тоже был только опыт, эксперимент небольшого масштаба, единичный, почти проходной эпизод, но всякий подступ всегда скромнен, а это была ступень большой лестницы.

Мейерхольд не нуждался в «успехе», легко достигаемом старыми, проверенными средствами, в том почти автоматическом «успехе», механику которого он знал, как никто. Он всегда хотел другого: успеха, подобного успеху «Чайки» в молодом МХТ, успеху Маяковского у молодежи юной Советской Республики, успеху «Броненосца «Потемкин» во всем мире, — успеха, который открывает новое, называет неназванное, помогает узнать неузнанное. Мы, свидетели театрального расцвета двадцатых годов, помним всевозможные эксперименты в театре. Одни повисали в воздухе, как эксперименты Фердинандова. Некоторые после краткого цветения увядали, не дав ростков, как, например, эксперименты Игоря Терентьева в ленинградском театре Дома печати. Другие привели к рождению нового, еще небывалого театрального жанра, как спектакли яхонтовского театра «Современник», казалось бы, эстетнейшего из эстетных; мы видели необычайный, стремительный, бурный успех и такую же мгновенную

смерть своеобразного театра «Синяя блуза» или трагическую судьбу тонкого искусства ГОСЕТа Михозлса и Зускина. Пора перестать судить и рядить об этих по-разному плодотворных, но внутренне честных организмах только под углом критерия массовых тиражей и немедленной популярности. Изысканный Яхонтов, с прической, с пробором, цилиндром и плащом внакидку, и демократическая «синяя блуза» — кто мог угадать, что будущее за первым, а второе канет в такую глухую безвестность, что даже профессиональные театральные историки не вспомнят об этом по прошествии всего нескольких лет?

Мейерхольд умел ставить мастерские, великолепные по форме, общепонятные и бесспорные спектакли, если он этого хотел. Но — такова уж его судьба — и они никогда не проходили без шума и сражений на критических ристалищах. Удовлетворенно молчала оппозиция «справа» — начинала бурлить оппозиция «слева». Давно уже перестало возмущать привычное в ГостИме отсутствие занавеса, а Мейерхольд вдруг повесил в новом варианте «Горя уму» полупрозрачный занавес — новый взрыв возмущения! Почти совершенный по форме, поражающий спокойным, уверенным мастерством спектакль «Дама с камелиями», стилистически (как и «Маскарад» в свое время) явившийся спектаклем-итогом целого периода исканий, спектаклем-завершением определенной манеры, тоже вызвал бурю споров. Если раньше Мейерхольду ставили в вину, например, то, что в «Последнем решительном» у него палили из настоящего пулемета, то тут один из критиков спектакля упрекал Мейерхольда, что он не отразил стрельбы на баррикадах Парижской коммуны. Если раньше над ним посмеивались за то, что часто в ГостИме не было полных сборов, то здесь ему ставили на вид аншлаги, с которыми неизменно шел этот спектакль. Мейерхольд привык ко всему и давно перестал удивляться, но все же иногда, когда я видел его читающим газеты, он казался усталым.

— Всю жизнь — одно и то же... — сказал он однажды перед репетицией, откладывая в сторону журнал с очередной критической нотацией. Но прозвонил звонок к началу репетиции, и он энергично вскочил с места.

Пафос всей жизни Мейерхольда в том, что он непрерывно преодолевал свой вчерашний день в искусстве, часто преодолевал его раньше, чем золото его открытий и находок становилось разменной монетой последователей и учеников. Вся жизнь его — это постоянное преодоление, поиск нового, разведка, открытие. Не он один такой. Таковы все истинно большие художники. В 1916 году Александр Блок записал: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал». Ценнейшее признание, объясняющее генезис рождения «Двенадцати», этого удивительного произведения, для создания которого понадобилось, чтобы все «вокруг изменилось», где в

классический ямбический строй петербургской поэмы ворвались вместе с метелью революции частушка, городской романс и рифмованный лозунг (не так ли ворвалась гармошка в мейерхольдовский «Лес»?). Мейерхольд тоже постоянно задумывался над этим честнейшим самовопросом художника: не слишком ли он «умеет это делать», и для того, чтобы получить возможность снова «преодолевать материал», в который раз ставил себя в положение испытателя самолета нового типа, рискуя, как он рискует жизнью, всем: успехом, друзьями, сторонниками, славой, признанием и покоем.

Мейерхольд никогда не гнался за модой. Он всегда был впереди ее, хотя она его иногда догоняла. Модернистская мода — это Врубель на стенах гостиницы «Метрополь», это духи «Принцесса Турандот» и папиросы «Д. Е.». В книге «О театре» Мейерхольд писал: «Так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка». Он называл модернистскую драматургию эпохи «интернационализмом котелка, попадающего на головы людей всего земного шара». Когда Мейерхольда догоняла мода, он снова уходил от нее. После успеха спектакля «Д. Е.», полного стремительной внешней динамики, где все актеры играли по несколько ролей, мгновенно трансформируясь, у моцельпромщиц появились в продаже папиросы «Д. Е.», а Мейерхольд уже работал над спектаклем, пронизанным замедленными ритмами, насквозь музыкальным «Учителем Бубусом» и шел к «Ревизору». Логика его движения не всегда казалась понятной. Успех почти всегда толкает к самоповторению. Но не таков Мейерхольд. Он страстно ненавидел моду, которая гналась за ним по пятам. Он уходил от символизма, когда томики символистских поэтов начинали появляться в приемных зубных врачей; он строил на сцене железные конструкции, когда все театральные художники с его же легкой руки наводнили сцену тканями: всеми этими занавесями, падугами, панно, ширмами и драпировками; он обратился к простым щитам из лакированного дерева, когда в подражание ему сценические коробки всех театров оказались набитыми громоздкими металлическими сооружениями.

В истории живописи (реже в литературе) мы знаем много художников с отчетливо различными разными «периодами». Три тома первого алконостовского издания сочинений Блока — это тоже три разных периода, и ценители поэзии часто спорят о «Блоке первого тома» или «Блоке третьего тома». Три периода, но Блок все же один, как один Пикассо, тоже насыщающий несколько разных «периодов». У Мейерхольда этих «периодов», пожалуй, больше, чем у кого бы то ни было. Где-то он был почти рядом с модернизмом, потом круто уходил от него: он менялся и все же оставался самим собой; он влюбился в Маяковского, не разлюбив Блока; он понял и объяснял своим ученикам искусство Чаплина, репетируя Гоголя и Грибоедова.

Однажды во время войны в Союзе писателей был организован своеобразный вечер поэтов — Каменский, Антокольский, Пастернак, Эренбург и некоторые другие «маститые» и «старые» поэты были приглашены прочесть свои первые поэтические опыты, свои ранние стихи. Странная, но психологически любопытная затея. Большинство участников восприняло это как некую шутку и прочло по несколько наивных, действительно слабых ранних стихотворений, мимически и интонационно показывая свое к ним нынешнее ироническое отношение. Б. Л. Пастернак сказал с недоумением: «Ну, зачем я буду читать вам то, что мне уже чуждо?» — и прочел свои новые вещи. И. Г. Эренбург принял вызов и прочел свои старые стихи, но без глумления и иронии, без сегодняшнего чувства превосходства (хотя он очень далеко ушел от них), а очень серьезно и с покорившим всех чувством уважения к своему прошлому. Это уважение передалось аудитории, и он имел наибольший успех.

Иногда многим казалось, что Мейерхольд меняется, в то время как он просто поворачивался другой стороной своего дарования. Ведь не менялся же Пушкин между «Графом Нулиным» и «Борисом Годуновым». Задача биографа была бы очень легка, если бы можно было различать смены тем и стилей у художника, как геолог различает по напластованиям пород историю почвы. Но в чем-то несомненно Мейерхольд и изменялся. Изменялся потому, что развивался. Его искусство оттачивалось, делалось все более разнообразным и гибким, все более широким и всеобъемлющим: росло мастерство, доходя до степени виртуозности, но Мейерхольд оставался самим собой, и было бы величайшей ошибкой считать, что он когда-либо «сжигал корабли» и разбивал прежние «алтари». Отказываясь в какой-то период от своих прежних приемов, он делал это не потому, что признавал их ошибочными, а просто потому, что считал их не соответствующими новым задачам. Конечно, со временем отлетала полемическая шелуха практики и «теории»: зеленые парики, актерская «прозодежда», наивное и поверхностное обоснование «биомеханики», как и такое же наивное обоснование идеалистической фразеологией приемов «неподвижного театра», но не в этих бросающихся в глаза крайностях существо искусства Мейерхольда. И без зеленых париков «Лес» остался «Лесом», и без назойливо подчеркнутой биомеханики Лев Свердлин внутренне обоснованно, вдохновенно (и биомеханически точно) сыграл сцену смерти Гуго Нунбаха. На одной из своих последних репетиций в Гостиме Мейерхольд вдруг совершенно убедительно показал применимость в решении сцены современной пьесы композиционных приемов «Сестры Беатрисы». И я могу себе представить, что если бы ему вдруг для воплощения какой-то новой темы понадобились какие-то, казалось бы, отошедшие в прошлое приемы условно-агитационного театра «Зорь» и «Земли дыбом», то он смог бы умело и со вкусом их воскресить. В годы войны я часто думал о том, как нашему театру не хватает Мейерхольда, этого уди-

вительного мастера героико-патетического спектакля. Мейерхольд был бесконечно богат и широк, но вовсе не многолик, если понимать это как способность к внутренней трансформации. Он умел быть разным, оставаясь самим собой.

Сейчас, когда перед нами весь путь Мейерхольда, мне кажется плодотворным не перебирать его «противоречия», которых у него много как в характере, так и в его искусстве (впрочем, в искусстве меньше, чем в характере), а попытаться отыскать единство, потому что если он во многом и менялся под влиянием времени, то в чем-то и оставался неизменным. Современникам казалось чудом, что из легкомысленного весельчака Антоши Чехонте вдруг вырос «задумчивый» и «хмурый» (пользуюсь эпитетами конца XIX века) писатель Антон Чехов, но сейчас-то мы видим, что в Антоше Чехонте уже находился в зародыше будущий Чехов. Настоящие художники не бывают многоликими Янусами. Не был им и Мейерхольд. И наша задача, если мы хотим понять все лучшее в его искусстве, не разбивать его на мелкие осколки и рассматривать их по отдельности, а, наоборот, попытаться собрать, найти единство его творческих устремлений, отшелушив коросту «моды», полемических крайностей, теоретического «задора». Не было такого дня, когда умер Антоша Чехонте и родился А. П. Чехов. Чехов до самой смерти собирался «сесть и написать водевиль», и в юном Чехове, несмотря на все его легкомысленные «осколочные» завитушки, был уже будущий автор «В овраге» и «Скучной истории».

Как ни «менялся» Мейерхольд, в нем всегда оставалось неизменным благодарное преклонение перед любимейшим из своих учителей — Станиславским. Оставался он всю жизнь неизменным и в том, что В. И. Немирович-Данченко назвал в 1902 году «сумрачным радикализмом» Мейерхольда (см. его известное письмо к О. Л. Книппер) и что точнее и правильнее может быть названо постоянной верностью социалистическим убеждениям и революционной идейности. Это, пожалуй, главное, но не все. Были периоды в жизни Мейерхольда, когда он лихорадочно бросался в разные стороны, торопливо декларируя то, что сейчас нам представляется явно ошибочным. Иногда его вечное беспокойство и непрестанное стремление к новому казались странными и чрезмерными, но он меньше, чем кто-либо другой, может быть обвинен в том, что Лев Толстой называл «душевной подлостью», — в неизменной уравновешенности и спокойствии, которое не что иное, как духовная спячка, инерция, равнодушие, психологическое рантьерство. В иные моменты жизни Мейерхольда ясность его мыслей затемнялась модной фразеологией символистских салонов. Он сам в последние годы это признавал и сожалел об этом. Но для нас сейчас бесспорно, что в искусстве его современника и друга Александра Блока главным был не его «символизм», а большая традиция русской поэтической культуры и общественной совести. Нам, может быть, трудно себе представить «Розу и Крест» на сцене советского театра, но на пути Блока «Роза и

Крест» была органической ступенью развития, а вовсе не только идейной «ошибкой». То же — и «символистский» период у Мейерхольда. Он сам однажды на мой вопрос, чем был для него символизм, ответил, по-моему, совершенно точно: «Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений».

В этом ответе ключ ко многому в Мейерхольде. Его всегда тянуло к себе искусство больших обобщений. Если исключить ученический период его биографии, он никогда не был бытовым эмпириком, импрессионистом, изобразителем частных и житейской поверхности. Это все он называл «натурализмом» и «бытом» и отрицал на всех этапах своего самостоятельного пути. Я помню его вскрик: «Зина, ты меня тянешь в быт» — и сломанный карандаш в руке на одной из репетиций в последний год ГостИМа, когда он вдруг увидел, что на сцене происходит нечто противное его вкусу и убеждениям. Разумеется, эта терминология очень условна и несовершенна. А разве любимый его Федотов не весь в «быте»? Но для него это был другой «быт», им принимавшийся целиком. И у презираемого им Богданова-Бельского (эпигон-передвижник) «быт», и у Федотова «быт». Но один «быт» другому «быту» — рознь. Вот почему, говоря о Мейерхольде, нужно идти глубже и дальше «слов» и «терминов». А разве в «Мандате» нет «быта»? Тот же ответ: есть, да не тот... В одном «быте» — поверхность жизни, в другом — ее сущность, ее правда. И под «натурализмом» В. Э. всегда в обиходе понимал не искусство школы Золя, а псевдоискусство реалистов-эпигонов типа Потапенко. А о «натуралисте» Золя он, для которого не было более бранного слова, чем «натурализм», часто говорил с восхищением. Лучше уж не будем полагаться на эту весьма условную терминологию.

Дело ведь не в словах. Настоящую воду в «Рычи, Китай!», настоящую дыню в «Ревизоре», подлинную антикварную мебель в «Даме с камелиями», живых голубей в «Лесе» и лошадь в «Командарме 2» Мейерхольд не считал «натурализмом», а нарисованный на холсте иллюзорный задник и павильон с потолком — считал. Будем же вкладывать в его термины не наше понимание, а его собственное, иначе мы совершенно во всем заплутаемся...

Борясь за искусство «больших обобщений», он стремился утвердить на своей сцене «театр поэтов», отрицал бытовую драматургию; иногда, увлекаясь, перегибал палку и просчитывался и снова — в который раз — оказывался в одиночестве. У Мейерхольда много чему можно поучиться, но больше всего — его преданности настоящему искусству, которое не может не быть всегда новым, непривычным, удивляющим, молодым.

Любопытно, что абсолютных отрицателей Мейерхольда почти не было, но было множество хулителей того или другого этапа его работы, той или другой «манеры», того или иного «периода». И почти всегда не принималось самое последнее, и его попрекали уже созданным им раньше. Так называемые ученики его, обычно пробыв с Мейерхольдом два-три года, постигнув дух и стиль

одного его «периода», уходили с этим багажом и развивали в своих работах приемы этого «периода», а Мейерхольд уже вступал в новый «период», оттачивал новые приемы, разрабатывал новые темы, вызывал упреки учеников и последователей в «измене» и злился на них, что его «школой» именуют то, от чего он уже отошел. Но он сам переходил от одной «манеры» к другой не потому, что убеждался в ложности прежних путей, а только потому, что жизнь (и репертуар) ставила перед ним новые задачи, решать которые прежними средствами было бы неверно. И вот в этом — величайшая честность Мейерхольда-художника: он органически не мог повторяться.

А когда он все же почему-либо «повторялся», то есть делал спектакль без «открытий», на выработанных приемах, то он, казалось, даже терял. несмотря на свой гигантский опыт, профессиональный минимум. Может быть, Б. Равенских вспомнит, с какой тяжестью в душе мы с ним весной 1937 года сидели на одной из репетиций пьесы Сейфуллиной «Наташа», когда В. Э. ставил сцену собрания, вернее — одно из многих «собраний». У меня в памяти осталось ощущение, что нам было неловко смотреть друг другу в глаза, — насколько трагически беспомощным оказался неувлеченный Мейерхольд, Мейерхольд, пробавляющийся своими «отходами». Кстати, В. Э. не признавался, что пьеса его не увлекает: в этом смысле он совершенно не был циничным. Он и нас уверял, что увлечен, и себя самого, вероятно, старался в этом уверить. Чтобы быть справедливым, надо сказать, что и в «Наташе» им были блестяще поставлены три-четыре эпизода, и не просто хорошо, но и ново и свежо. Но если во «Вступлении» такие два-три «оазиса» все же спасли спектакль, то тут этого не случилось. От слабых, инерционных, страшно сказать, «штампованных» эпизодов по всему спектаклю разлился яд художественной неправды, и это погубило и те сцены в собранном воедино спектакле, которые при работе над ними по отдельности казались (и были на самом деле) свежи и удачны.

Иногда, после какого-нибудь программно-публичного выступления Мейерхольда, к содержанию которого было трудно придраться, приходилось слышать, что он неискренен.

Для знающих его близко подозрение кажется чудовищным.

Я несколько лет провел рядом с ним и не помню, чтобы он хоть раз на репетиции или в интимной беседе, открыто или вполголоса выражал свое пристрастие к «модернизму», «формализму» и т. п.

Уступая нажиму со стороны, он отказался называть себя в программках «автором спектакля», переименовал «Горе уму» в «Горе от ума», «33 обморока» — в «Три пьесы Чехова», отменил у Буланова в «Лесе» зеленый парик, но, кажется, этим и ограничились его «уступки» бурной антимейерхольдовской кампании 1936—1937 годов. Да, еще надо добавить: включил в репертуар «Наташу». Он не умел маневрировать. Один из бывших мейерхольдовских последователей на дискуссии о формализме



выступил с истерической речью, смысл и тон которой можно было выразить словами: «Вяжите меня, православные. Много я нагрешил перед вами...» На этом же диспуте Мейерхольд сказал: «Если бы я отказался от «Великодушного рогоносца», я, говоря словами Маяковского, наступил бы на горло собственной песне...»

У меня есть одно документальное доказательство его искренности.

В конце лета 1936 года Мейерхольд увидел у меня в руках незадолго до того вышедшую хрестоматию «Мастерство актера». В ней были собраны высказывания по вопросам актерского мастерства наиболее крупных деятелей сцены за последние два века и свидетельства современников об игре выдающихся артистов. Собранному материалу предшествовала большая теоретическая статья, написанная составителем книги. Встретив там свое имя, Мейерхольд попросил просмотреть книгу. Через несколько месяцев я нашел ее у него дома на письменном столе, перелистал ее и обнаружил, что она полна карандашных пометок. Мейерхольд стал извиняться, что «испортил книгу», и сказал, что попросит купить мне новую, но, разумеется, я предпочел получить обратно именно этот экземпляр, ценность которого для меня безмерно возросла.

Я сохранил эту толстую книгу в красном переплете.

Пометки, сделанные в ней Мейерхольдом, представляют исключительный интерес уже по одному тому, что они след его размышлений наедине с самим собой. Они не обращены ни к кому и, конечно, не были предназначены для публикации.

Очень интересно было бы напечатать их полностью, но пока я хочу здесь процитировать то, что характеризует его взгляды на некоторые принципиальные вопросы...

Автор вступительной статьи цитирует одно из старых утверждений Мейерхольда: «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве» — и делает к нему примечание: «Эта формулировка предполагает отсутствие в играющем актере чувства...»

Мейерхольд подчеркивает последнюю фразу и пишет на полях: «*Не предполагает*».

В другом месте, где составитель утверждает, что Мейерхольд рассматривал актерскую игру как ряд биомеханических рефлексов, Мейерхольд пишет на полях: «*Ерунда!*»

Против утверждения о том, что условный театр является «проявлением символизма», Мейерхольд ставит вопросительный знак.

Еще один вопросительный знак сопровождает утверждение, что результат практики условного театра — «отрицание самостоятельности актерского творчества».

Автор предисловия цитирует высказывание одного из бывших соратников Мейерхольда о том, что в его постановках недооценивался «психический аппарат актера». Тут Мейерхольд пишет: «*Вздор! Мы не недооценивали! В «Великодушном рогоносце»*

психический аппарат был также в движении, как и биомеханика».

После фразы о том, что сторонники метода «игры-представления» настойчиво подчеркивают раздвоение актера на играющего и наблюдающего, Мейерхольд пишет: *«Не только они, а все»*.

Против фразы о том, что Вахтангов стремился соединить метод Мейерхольда и метод Станиславского, Мейерхольд пишет категорически: *«Ерунда! Глупейшая схема! Нет разных методов Мейерхольда и Станиславского!»*

Автор предисловия приводит отрицательный отзыв Сальвини о манере игры Коклена. Мейерхольд пишет: *«О Коклене надо слушать не Сальвини»*.

Дальше достается уже не только составителю книги, но и Д. Дидро. «Раз заученное остается закрепленным в памяти актера, оставляет вполне свободную душу последнего и для повторения требует только затраты телесной силы», — пишет Дидро.

Мейерхольд подчеркивает слова: «Оставляет вполне свободную душу последнего» — и ставит вопросительный знак. На полях он пишет: *«Неверно! Не только. Ибо и телесной и нервной»*.

Эти заметки были сделаны Мейерхольдом поздней осенью 1936 года. Их одних достаточно, чтобы разбить в прах многое из облыжно ему приписывавшегося.

И, конечно, ценность и доказательность их увеличивается оттого, что это все было высказано не в публичном докладе, где могло бы казаться дипломатией и тактическими ходами, а набросано карандашом на полях книги в одиноких ночных раздумьях.

Это по существу — разговор с самим собой, почти случайно зафиксированный карандашом, по привычке оказавшимся в руках в момент чтения.

## Трудные годы

Новых пьес достаточно, а в портфеле ГосТИМа их нет. Начали так интересно работать над «Борисом Годуновым» и бросили. МХАТ хвалят за «Анну Каренину», спектакль, поставленный под прямым влиянием «Дамы с камелиями» (чего, кстати, не отрицал и сам В. И. Немирович-Данченко), а «Даму» бранят на все корки. Почему? Из «Как закалялась сталь» Мейерхольд сделал трагедию. Хорошие актеры уходят из театра, и не только случайные чужаки, а и такие коренные, свои, как Э. Гарин. Почему?

Подобных вопросов накапливалось очень много. На некоторые из них нелегко ответить даже и теперь. Оставалось верить Мейерхольду и любить его, не задаваясь никакими сомнениями. Но это тоже было невозможно — не так были воспитаны пионерским отрядом, книгами, которые читались с детства, юностью

двадцатых годов, кантонскими кули, английскими горняками, генскими шуцбундовцами и каталонскими партизанами, за которых болели долгие годы, всей историей страны, которая шла на наших глазах, и самим Мейерхольдом тоже в том числе.

На афише ГосТИМа в те годы была только одна советская пьеса — инсценировка романа Ю. Германа «Вступление» (после возобновления называлась «Профессор Кельберг»), да и то действие ее развевывалось не в СССР, а в Германии накануне фашизма и в Китае.

Кроме «Вступления» еще шли: «Ревизор», «Лес», «Горе от ума», водевили Чехова, «Свадьба Кречинского» и «Дама с камелиями». Немного чересчур академично для театра с таким революционным прошлым. Но в 1936 и в 1937 годах в театре репетировались кроме «Бориса Годунова» инсценировка романа Н. Островского «Как закалялась сталь», пьеса о советской деревне Л. Сейфуллиной «Наташа» и спектакль по пьесе Маяковского «Феерическая комедия» — картина внешне благополучная. О судьбе «Феерической комедии» я уже говорил. Расскажу и о других спектаклях. Кроме того, в театре обсуждалась возможность постановки пьесы С. Мстиславского о событиях 1905 года, пьесы В. Волькенштейна о народовольцах, стихотворной драмы о беспризорниках и их судьбе молодого поэта Павла Железнова (В. Э. прочитал несколько вариантов пьесы и сам работал с автором), инсценировки одного антифашистского романа. О классике Мейерхольд тоже говорил, иногда упоминая, как я уже рассказывал, о «Гамлете» да как-то еще о «Привидениях» Ибсена. Как видим, ничего одиозного в репертуарном плане театра не было.

Работа над постановкой «Как закалялась сталь» шла с настойчивой и возрастающей требовательностью. Первая имевшаяся в театре инсценировка была отклонена как слабая уже после того, как над ней фактически началась работа. Была заказана новая писателю Е. Габриловичу (который когда-то играл в спектакле «Д. Е.» в джазе на рояле: джазом руководил поэт и танцор Валентин Парнах, будущий переводчик «Кола Брюньона», шумовиком был тоже молодой писатель, безвременно умерший Гриша Гаузнер, а ударником — танцор и художник А. Костомолоцкий; это, наверно, был самый странный джаз на свете!). Инсценировка называлась «Одна жизнь», и спектакль по ней был готов в декабре 1937 года, но снят. До этого, весной 1937 года, была снята «Наташа» — тоже совсем готовый спектакль.

Вот «факты» двух последних лет жизни театра. Мы видим, что можно говорить о творческих неудачах театра и Мейерхольда (в одном случае неудаче весьма относительной и спорной), но не об отказе от современной тематики. Какой может быть уход от современности, когда, даже репетируя «Бориса Годунова», Мейерхольд все время твердил, что классику нужно играть только через «призму современности», и сам всеми своими интересами, бытом, замыслами, вкусами был человеком современнейшим?

И тем не менее объективно с репертуаром в ГосТИМе в последние годы было вовсе не благополучно. Большинство пьес, которые я называл, малоинтересны, своих авторов у театра уже нет. Маяковский погиб. Сергей Третьяков ушел из драматургии. То же повторилось с Николаем Эрмманом. Юрия Олешу преследовали неудачи: он много писал, но не выпускал пьес, глубоко ими неудовлетворенный (в общем, справедливо). А с И. Сельвинским, В. Вишневским и А. Файко Мейерхольд вскоре после их премьер поссорился. Ссоры с Сельвинским и Файко были однородны: ставя «Командарм 2» и «Учитель Бубус», Мейерхольд сильно эти пьесы переделал. Драматурги обиделись. Последовали строптивые письма в редакции и разрыв отношений. В обоих случаях, по-моему, был полностью прав Мейерхольд. Если б это было не так, нужно думать, что за десятки лет, прошедшие с тех пор, пьесы эти вновь появились бы на сцене в своей первой редакции или хотя бы в новой авторской. Но этого не произошло, и единственной памятью о них остались фотографии постановок Мейерхольда и рецензии. В случае с Сельвинским мне кажется очень досадным, что ни Мейерхольд, ни поэт не сумели впоследствии перешагнуть через эту ссору: их творческий союз мог бы быть плодотворен.

Театральная судьба Сельвинского чрезвычайно обидна: на сценах шли его худшие, а не лучшие пьесы — грустное доказательство уровня вкуса наших театров. Поэтому, хотя он написал пьес куда больше, чем Маяковский, о «театре Сельвинского» говорить как-то странно. Может быть, ему следовало тогда, в 1929 году, терпеливее и внимательнее отнестись к советам Мейерхольда.

Несколько иначе сложились у Мейерхольда отношения с Вишневским, тоже конфликтные и тоже нанесшие творческий урон им обоим.

В 1931 году Мейерхольд поставил пьесу Всеволода Вишневского «Последний решительный». Спектакль оказался очень интересным. Вишневский был им доволен. Рука об руку с Мейерхольдом он сражался на многочисленных диспутах. Казалось, у театра появился свой автор, необходимость в котором остро чувствовалась — только что умер Маяковский. Однако следующую пьесу Вишневского, «На Западе бой», Мейерхольд не поставил — она пошла в другом театре. Произошла размолвка, и, написав «Оптимистическую трагедию», Вишневский отдал ее Таирову. Трещина превратилась в пропасть, когда после премьеры «Дамы с камелиями» Вишневский выступил с резко отрицательной статьей. На какой-то момент Вишневский занял в глазах Мейерхольда никогда не бывшее вакантным амплуа «врага номер один».

Но репертуарный портфель театра был пуст: не было Маяковского, молчали С. Третьяков, Н. Эрмман и Ю. Олеша, отдался И. Сельвинский, новых пьес драматургов, которых Мейерхольд считал себе близкими, не было. В это время вернулся из поездки в Испанию Вишневский, был поставлен фильм «Мы из

Кронштадта». Внутри театра зародилась мысль — уговорить Вишневого написать пьесу об Испании и примирить его с Мейерхольдом. Сначала этот проект казался многим совершенно утопическим. Ведь еще совсем недавно Мейерхольд и Вишневский — люди с темпераментом — осыпали друг друга оскорблениями на диспуте о «Даме с камелиями». Сделать первую разведку попросили меня как самого пылкого сторонника этой идеи.

Трудность моего положения усугублялась одним щекотливым обстоятельством: я тоже участвовал в ожесточенной схватке на этом диспуте.

О моем ораторском соревновании с Вишневым, в котором я неожиданно сам для себя одержал верх, я уже рассказывал. Это могло стать препятствием, если бы Вишневский был мелко самолюбив.

Но делать было нечего — очень хотелось вернуть его в театр, и, набравшись храбрости, я в один прекрасный вечер снял телефонную трубку и набрал номер Вишневого...

То, что произошло дальше в этот вечер, убедительно свидетельствовало, что «враг номер один» наилучшим образом относится к Мейерхольду и если не делает сам первого шага, то только потому, что боится, как бы его протянутая рука не повисла в воздухе.

Я хорошо помню долгий разговор с Всеволодом Витальевичем в маленькой квартирке в писательской надстройке в Кисловском переулке. Это было вечером 15 января 1937 года. Он, не раздумывая, выказал согласие на сотрудничество с театром, на написание пьесы, на примирение с Мейерхольдом. Не ставя никаких условий, он соглашался сделать первый шаг в той форме, какая будет удобнее для Мейерхольда. Он дружески советовался, с чего нам начать. За первые же двадцать минут разговора из вчерашних противников мы превратились в союзников. Он с огромной любовью говорил о Мейерхольде — этот вчерашний гонитель и «враг». И, конечно, это совершило не мое красноречие, а великое обаяние Мейерхольда. Ничто не могло противостоять возможности совместной с ним работы. Вишневский это высказал в тот вечер без всяких обиняков. И не его вина, если это не осуществилось.

Через много лет после этой встречи я прочитал в опубликованных дневниках Вишневого, что он запомнил меня не только по резкой полемике на диспуте о «Даме с камелиями», но и по моему выступлению на обсуждении «Оптимистической трагедии» в конце 1933 года и даже еще раньше — по одной моей очень молодой и задорной статье, где я писал о его драматургических исканиях весьма сочувственно (он выписал в своем дневнике цитату из моей статьи). Придя к нему в январе 1937 года, я начисто позабыл обо всем этом. Но, видимо, он все хорошо помнил.

Мейерхольд тоже наконец стал желать возобновления сотрудничества с Вишневым. Что же помешало этому? Сначала бес-

мысленная инерция ежедневной «текучки». Встреча откладывалась со дня на день. Все время что-то мешало, какие-то пустяки, которые оказались сильнее необходимости. А потом уже ADVИНУЛИСЬ события, которые снова сделали все это невозможным...

Следует сказать, что сам Вишневский тоже допустил одну большую бестактность. Когда моя упорная пропаганда необходимости примирения уже начала приносить плоды и В. Э.— это было в начале мая 1937 года, после снятия «Наташи» — отправил Вишневскому телеграмму (он находился в это время в Ленинграде) с предложением совместной работы, то в разгоряченной, лихорадочной, демагогической атмосфере тот не нашел ничего лучшего, чем ответить Мейерхольду через газету, поставив ему печатно ультиматум — выступить перед работниками искусств с полным и «откровенным» признанием всех своих ошибок. Это было бестактно и неумно, и вскоре сам Вишневский в том уже раскаивался. Разумеется, В. Э. ничего на это не ответил.

А именно тогда еще было время что-то сделать вместе. Потом гоЙ возможности уже не было.

Формальное примирение, впрочем, произошло. Летом 1937 года С. М. Эйзенштейн как-то привез Вишневского на дачу к Мейерхольдам. В ноябре я встретил Вишневского на репетиции «Одной жизни» — он пришел по приглашению В. Э. Художница К. Вишневецкая, жена В. В. Вишневского, оставила интересные воспоминания об его отношениях с Мейерхольдом. Остался след и в дневниках Вишневского, пока только частично опубликованных.

В своей замечательной речи на дискуссии о формализме в 1936 году Мейерхольд сказал, что «Последний решительный» помог Вишневскому создать такой замечательный фильм, как «Мы из Кронштадта», что эпизод «Застава № 6» был как бы эскизом к этому фильму. Это было сказано как раз в то время, когда я уже часто повторял В. Э., что хорошо бы вернуть в число авторов ГостИМа Вишневского, несколько преувеличивая, в тактических целях, встречное желание Вишневского, считал — было бы сделано дело, а там разберемся. То, что Мейерхольд, не так часто публично кого-то хваливший, так превознес фильм «Мы из Кронштадта», было уже моей маленькой победой, которая, однако, ни к чему не привела. В. Вишневский в самые трудные времена ленинградской блокады в своем фронтовом дневнике тоже вспоминал об этом самом финальном эпизоде «Последнего решительного» — «Застава № 6», — потрясающе поставленном Мейерхольдом...

Стоит ли винить Мейерхольда в том, что он не взял ни одной из репертуарных в тридцатых годах пьес Киршона, Афиногенова, Погодина, Гусева, Ромашова и других? Дело было вовсе не в личной антипатии его и данным авторам (В. Э. терпеть не мог только В. Киршона) и даже не в неудовлетворявших его художественных достоинствах этих пьес. Мейерхольд иногда заявлял

об этом, но далеко не всегда достаточно убедительно и мотивированно.

Можно было возразить ему, сославшись на примитивную драматургию почти самодельной инсценировки романа И. Эренбурга «Трест Д. Е.» (автор инсценировки М. Подгаецкий, потом ее переделывал актер ГосТИМа Н. Мологин: тогда спектакль уже назывался «Д. С. Е.», то есть «Даешь советскую Европу» и стал по содержанию окончательно невразумительным) или на «Окно в деревню». Да и «Вступление» далеко не было шедевром драматургии, как это признает и сам автор в своих воспоминаниях о Мейерхольде.

Я не имею здесь возможности подробно разбирать эти спектакли. Два из них («Д. Е.» и «Вступление») все же стали художественными событиями, так сказать, наперекор их слабой драматургии, а «Окно в деревню» вместе с «Выстрелом» и «Списком благодеяний» были явными творческими неудачами Мейерхольда и театра (следует отметить, что «Окно в деревню» и «Выстрел» были только прокорректированы Мейерхольдом, а поставлены коллективом молодых режиссеров театра). Мейерхольд в некоторых случаях решительно предпочитал слабый, но художественно нейтральный драматургический материал, дававший ему возможность «вписать» в эти пьесы режиссерскими средствами свою собственную драматургию, сильную и иногда блестящую. Ю. Герман рассказывает, как это делалось. Когда первый вариант инсценировки романа, уже доведенный до генеральной репетиции, был забракован и автор начал делать инсценировку заново, то Мейерхольд потребовал от него, чтобы он каждый день, приходя к нему обедать, приносил по сцене пьесы. Перед обедом автор читал Мейерхольду новую сцену, В. Э. неопределенно хмыкал, а после за обедом сам пересказывал эту сцену в преображенном своим воображением виде З. Н. Райх, как именно так написанную автором, а после обеда наедине многозначительно спрашивал:

— Ну, как? Все поняли?..

И Герман отправлялся переписывать сцену. Так скучные «приходы» в сцене ресторана превратились в игру с приходами уже перепившейся компании постаревших буршей и стали одной из жемчужин спектакля. Но то, что можно было сделать внутри рыхлых инсценировок вроде «Д. Е.» и «Вступления», то уже было трудно делать в по-своему крепко скроенных пьесах Киршона, Ромашова, Афиногенова и других. Их драматургия вкусово не устраивала Мейерхольда, а подчинить их требованиям своего драматургического кодекса было трудно: форма пьес была внутренне закономерна и сопротивлялась режиссерской интервенции. Так, например, Мейерхольд неожиданно спасовал перед пьесой Юрия Олеши «Список благодеяний», произведением литературно-щеголеватым, полным броскими афоризмами и контрастными эффектами, но внутренне противоречивым, лишенным драматического зерна.

Сначала Мейерхольд очень увлекся пьесой. Его постановочный план был интересен, но замысел повис в воздухе: по мере репетиций дидактический, иллюстративный, мнимопроблемный характер пьесы сковал усилия постановщика. Пьеса больше никогда не шла ни в одном театре и не включалась автором в сборник избранных сочинений.

Репертуарная установка Мейерхольда все годы оставалась одинаковой. Он стремился к поэтической драматургии: точнее, к «театру поэтов». Поэтическая драматургия — это вовсе не обязательно стихотворная драматургия: в прозе были написаны обе пьесы С. Третьякова, последние пьесы Маяковского, комедии Н. Эрмана, так же как и «Последний решительный» Вишневского, но любопытно, что все эти авторы, кроме Вишневского, — поэты. В двадцатых годах стихи С. Третьякова были еще очень популярны; кроме того, он являлся автором текстов известных песен Г. Эйслера, которые тогда пелись повсюду: «Гремит, ломая скалы, ударный труд» и «Шеренги, вставайте». Стихи Н. Эрмана нам неизвестны, но историк литературы И. Розанов сохранил свидетельство о том, что незадолго до смерти Сергей Есенин назвал молодого имажиниста Колю Эрмана «надеждой русской поэзии».

Юрий Олеся тоже начинал как поэт, в чем, несомненно, причина редкого обаяния его манеры, прельстившей Мейерхольда. «Театру поэтов» было свойственно особое отношение к слову, своеобразие сюжетных положений, лишенных наивного и мелкого «правдоподобия», которое Пушкин считал противоположанным природе театра, размах фантазии, естественная оригинальность формы и высокая проблемность содержания, близкого к тому «искусству больших обобщений», к которому всегда и неизменно тяготел Мейерхольд. Всего этого он не находил в пьесах драматургов, называемых в конце двадцатых и начале тридцатых годов «ведущими», большей частью написанных в манере эмпирического бытовизма, который Мейерхольд очень неточно называл «натурализмом». Злосчастная «Наташа» Л. Сейфуллиной как раз была типичной пьесой этого ряда, и, работая над ней, Мейерхольд потерпел самое явное и «непочетное» свое поражение.

Можно ли упрекать Мейерхольда в том, что он предпочитал одно другому? Как ни широка его творческая индивидуальность, но и она имела свои пределы, и он, как всякий подлинный художник, за этими пределами терял свою силу. На какие-то из явлений жизни художник откликается щедро и естественно, к другим он глух и равнодушен (то есть «глух и равнодушен» не как человек, а как художник — это вещи совсем разные). У всех больших поэтов бывают годы молчания, а также периоды (иногда десятилетия) внутренних процессов, душевных переломов, накоплений, психологической самоконцентрации, которая предшествует новым взлетам творчества. Александр Блок воспел Октябрь и остался «глух» к темам гражданской войны, хотя фи-



зически дожил до нэпа. Стоит ли упрекать его в этом и разбавлять кислыми оговорками нашу благодарность за то, что он дал нам «Двенадцать»? «Молчать» не всегда значит «отмалчиваться», иногда — совсем наоборот. Очень часто это только переводимое дыхание, разбег перед прыжком. Известен разговор Станиславского с Михоэлсом. Станиславский спросил Михоэлса, что делает птица, чтобы взлететь? Михоэлс ответил, что она расправляет крылья.

— Ничего подобного, — ответил Станиславский, — птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать.

Чтобы «взлететь», и художник должен набрать дыхание и тоже почувствовать себя «гордым». Но не может быть «гордым» художник, идущий на компромисс со своим «я». Самоунижение в искусстве гораздо страшнее любого другого унижения. Художник может достигнуть большого, только оставаясь верным при роде своего дарования. Но, разумеется, положение временно «молчащего» художника театра гораздо трагичнее, чем поэта или романиста. Лирический поэт может молчать и пробавляться некоторое время, допустим, переводами. От этого будет хуже его близким и ему самому. Но в театрах каждый день должна открываться касса и подниматься занавес. Трудно представить А. Грина, пишущего повесть из колхозной жизни, Юрия Тынянова, сочиняющего роман о выполнении на заводе промфинплана, или М. Шолохова — о современных физиках-теоретиках. Возможно, Ойстрах был бы посредственным пианистом, а Рихтер оказался бы никудышным скрипачом. И не случайно Мейерхольду оказалась чуждой «Наташа», как он ни старался себя насиловать, а высокая романтика «Как закалялась сталь» с ее подпочвенным трагизмом оказалась близкой. Снятие «Наташи» было в какой-то мере закономерно, а «Одной жизни» несправедливо.

Мейерхольд был одним из самых страстных читателей газет, каких я видел за всю свою жизнь, он был полон всеми интересами современности, но Мейерхольд-художник зажигался не всяким отражением современности в драматургии. Мы — его друзья — не ошибались, когда мечтали, чтобы он поставил пьесу об испанской гражданской войне, — это была «его» тема. Для меня несомненно, что, доживи он до годов войны, его дарование снова вспыхнуло бы. У Мейерхольда было «лицо, а не флюгер» (Маяковский), он мучался без новых, современных пьес, которые были бы близки ему: потеряв как авторов театра Маяковского, Третьякова и Эрдмана, он возился с молодым поэтом Павлом Железновым, он уговаривал писать пьесу Бориса Корнилова, но, например, пьесы одного популярного в тридцатых годах драматурга, написанные стихами, он считал «антипоэтическими» и не любил их. Чувство современности, понимаемой широко, а не узко, всегда было свойственно дару Мейерхольда, и, не находя себе применения в очередных драматургических новинках сезона,

оно вырывалось новым прочтением Гоголя, Островского и Грибоедова.

Вспоминая репетиции в 1936/37 году «Бориса Годунова» и то, что Мейерхольд говорил на них, подтверждаю, что вся его работа была пронизана острыми отзвуками времени, да иначе никогда он и не работал над классикой. Помню один такой день, когда утром репетировался «Борис», а во второй половине рабочего дня — «Наташа». И вот в перерыве между этими репетициями В. Э. горько пошутил: «Не все же работать над современным, пора и в сказки поиграться». Пушкинскую трагедию он ощущал горячее и дымящейся современностью, а наивную слащавую пьеску о колхозе — «сказками».

Все это так, и все же нельзя снять часть ответственности с Мейерхольда за репертуарный голод в ГосТИМе. Не в том он виноват, что не ставил пьес Ромашова и Гусева, а в том, что он недостаточно энергично стимулировал рождение новых «своих» пьес. Мог стать автором театра Илья Сельвинский. Мог дать пьесу об Испании Вишневский. Та же «Оптимистическая трагедия» могла пойти не у Таирова, а у Мейерхольда. Могли появиться новые драматурги. Не нужно было тратить силы на компромиссную «Наташу», а раньше выпустить «Как закалялась сталь». Нужно было... Но стоит ли продолжать? В исторической перспективе видны все ошибки прошлого, но, как бы ни были они весомы, их было все же меньше, чем это инкриминировалось Мейерхольду. Неправда, что он демонстративно и злонамеренно уходил от тем современности; правда, что он недостаточно настаивал на утверждении своей линии «театра поэтов». В своем докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» он признавал это. «Нам нужно в театр втянуть трех-четырех драматургов, составляя их работать с нами», — сказал В. Э. Это было еще в марте 1936 года. Как мы видим, время еще было, до закрытия ГосТИМа оставалось 22 месяца. Но Борис Корнилов обещанную пьесу не написал, а работа над инсценировкой «Как закалялась сталь» очень затянулась. Я не знаю, как появилась в театре пьеса Сейфуллиной «Наташа». Вероятно, это была личная инициатива З. Н. Райх. Во всяком случае, я, числившийся тогда исполняющим обязанности завлита, узнал об этом накануне чтения пьесы в труппе.

Главное неблагоприятное было с репертуаром, но имелись и другие немаловажные трудности.

Я уже перечислял состав труппы ГосТИМа в его лучшие годы. Мы знаем многих актеров, учеников Мейерхольда, успешно и активно работавших в разных театрах, после того как был закрыт ГосТИМ или они сами его покинули (М. Бабанова, Э. Гарин, И. Ильинский, Н. Охлопков, Н. Боголюбов, М. Жаров, С. Мартинсон, Е. Самойлов, Л. Свердлин и многие другие). Их биографии категорически перечеркивают утверждения, что Мейерхольд не воспитывал своих актеров. Он не берег их, воспитав, — это отчасти

верно, и этого вопроса я коснусь дальше. Гораздо показательнее, что Мейерхольд очень легко и успешно работал с любой труппой, встречавшейся на его пути. Он быстро находил общий язык с каждым талантливым актером, и все участники его спектаклей, поставленных в бывш. Александринском театре, в Малом оперном или в Оперном театре имени Станиславского, а также актеры Театра имени Вахтангова, где он репетировал в 1925/26 году «Бориса Годунова», сохранили о нем наилучшие воспоминания. Разумеется, этого не было бы, если бы в его «методе» было нечто доктринерско-фанатичное, нечто непонятное непосвященным, какой-либо сектантский, условный язык, понятный только его ученикам — «мейерхольдовцам». Талантливый актер О. Абдулов пришел в труппу ГостИМа в неудачное время — за год до закрытия театра. Он не был удовлетворен доставшейся ему работой, вернее, отсутствием этой работы. Но я помню, как, присутствуя на репетициях «Бориса Годунова», он восхищался тем, как Мейерхольд ведет репетиции. Его подкупало то, что Мейерхольд, как он говорил, делает в этом спектакле «все для актера». Он поражался несоответствием того, что он видел в приемах его работы, с бытовавшими за стенами театра представлениями.

Издали многим казалось, что В. Э. предпочитает актеров-«эксцентриков», мастеров гротеска и преувеличения типа С. А. Мартинсона, например. Но это было вовсе не так. Сергей Мартинсон отлично играл в спектаклях Мейерхольда некоторые роли, но вряд ли кому-нибудь доставалось больше от В. Э., чем ему, за пристрастие к виртуозному трюку и стилизованной форме. Одно время его исполнительская манера стала для В. Э. ходячим примером актерского «формализма». Должен отметить, что С. А. не был злопамятным и в самые трудные дни оставался Мейерхольду верным и благодарным другом.

Случилось так, что я был немного знаком с последним трагиком-гастролером в русском театре — Н. П. Россовым. Он ходил в Москве летом в толстовке особого покроя и сандалиях на босу ногу. Серебряные пушистые волосы и горделивая походка отличали его ото всех, и, когда он шел по улице, на него оборачивались. В начале тридцатых годов он еще поигрывал в каком-то гастрольном ансамбле, громко именовавшемся Театром классики. Я однажды написал заметку в защиту этого ансамбля, когда его хотели прикрыть, — отсюда мое знакомство с Россовым. Это был человек удивительной душевной чистоты, преданности искусству и поразительной наивности. Так, например, он долго считал «газетными утками» сообщения о публичном сожжении неугодных нацистам книг и вопреки всему утверждал, что в стране Шиллера и Гёте этого случиться не могло. Во всех отношениях это была абсолютно архаическая фигура, и каково же было мое удивление, когда однажды я увидел его в фойе ГостИМа ожидающим чем-то занятого Мейерхольда. По моим тогдашним понятиям это было приблизительно то же, как если бы шаман племени нгу-нгу решил нанести визит Альберту Эйнштейну. Я задержался, чтобы

увидеть их встречу. И вот В. Э. выходит из своего кабинета, видит Россова, быстро идет к нему навстречу, и они троекратно целуются. Потом он уводит его к себе в кабинет. Я жалею, что не могу последовать за ними: очень хотелось бы послушать их разговор. Россов и Мейерхольд представляли собой разные возрасты искусства театра, разные и даже несмежные эпохи и были отделены друг от друга несколькими поколениями. О чем они могли говорить друг с другом: последний из Несчастливцевых и новейший режиссер, друг Шостаковича и Пикассо. Оказалось, что Россов сорок лет назад приезжал на гастроли в Пензу и благословил пришедшего к нему за кулисы юного гимназиста на служение театру. В. Э. так и сказал: «служение театру», как бы перенесая в своем воображении в те далекие годы. Я спросил его, был ли Россов хорошим актером? Мейерхольд ответил утвердительно, без всяких оговорок. И я еще раз понял, что корни любви к театру у Мейерхольда очень глубоки и крепко переплетены со старым русским театром. Он очень любил хороших старых актеров. Однажды он спросил меня, видел ли я какой-то новый спектакль Малого театра. Я ответил отрицательно, сославшись на низкое качество пьесы.

— Но ведь там играет Климов! — воскликнул В. Э. — Климова стоит смотреть в любой пьесе...

Климов, старый «коршевец», по общим понятиям, был актером того типа, который полярен по своей технике, вкусам и убеждениям Мейерхольду, и вот — подите же — В. Э. его обожал.

Бесспорно, что группа ГосТИМа очень ослабела к началу 1937 года. Затянувшееся строительство нового здания, временный неудобный стационар, на сцене которого трудно было осуществить новые спектакли, задуманные Мейерхольдом, что сбilo ритм работы в театре, нервная атмосфера вокруг, оказывавшая влияние на многих актеров, повышенная ответная подозрительность и ревность В. Э. — причин для этого было много. Создалось положение, когда каждый уход актера как бы получал характер общественной демонстрации и поддерживался прессой. Участились заявления актеров с просьбой дать им временный отпуск для работы в кино: там спрос на «мейерхольдовцев» шел на повышение. Всему этому Мейерхольд пытался противопоставить интенсивный разворот работы в сезоне 1936/37 года, и это дало некоторые результаты. К этому же времени относится увеличение его внимания к молодежи, учившейся в техникуме театра. Его все чаще можно было видеть на занятиях, экзаменах, просмотрах. Не раз он мне высказывал появившуюся у него мечту — создать новую, молодую труппу. Он смело вводил начинающих актеров в идущие спектакли. Нужно думать, что Мейерхольд сумел бы произвести задуманную им реорганизацию, если бы его театр не был закрыт. Это могло стать возрождением ГосТИМа на новой основе.

После закрытия театра Мейерхольд набросился на книги и на музыку. Он и раньше часто бывал на концертах, а тут стал хо-

дить несколько раз на неделе. Читая, он постоянно задумывался над книгой, и Кончаловский хорошо уловил его выражение в одно из таких мгновений. В те недели я видел у него на столе Хемингуэя, Белинского, Лермонтова, Валери, английские книги «Клэттон Брок «Гамлет» Шекспира», Довер Вильсон «Что происходит в «Гамлете», только что изданные в Лондоне, томики стихов, папки с любимыми репродукциями. Освободившись от прозы театральных будней и множества бумаг, связанных с «директорством», и не умея оставаться без дела, он продолжал выдумывать новые спектакли, ставя их в своем воображении. Иногда эта бешеная работа воображения на холостом ходу казалась со стороны чем-то страшным. Но еще страшнее казался бы бездеятельный Мейерхольд. Ему и З. Н. Райх была предложена работа в более чем посредственном районном Театре Ленсовета, З. Н. не хотела идти туда, а В. Э. иногда колебался. Безделье казалось ему самым худшим наказанием. Были еще какие-то туманные предложения из Ленинграда. Но все это изменилось после нескольких телефонных разговоров с Константином Сергеевичем Станиславским.

### Станиславский, Вахтангов

— Основная проблема современного театра — это проблема сохранения импровизационности актерского творчества в сложной и точной режиссерской форме спектакля. Обычно тут бывает, как в басне: нос вытащишь — хвост увязнет... Я говорил об этом с Константином Сергеевичем, он тоже об этом думает. Мы с ним подходим к одной и той же проблеме, как строители туннеля под Альпами: он движется с одной стороны, а я с другой, но где-то на середине пути должны обязательно встретиться...

Я сижу у Мейерхольда в кабинете. Светлый вечер в конце мая 1938 года. В. Э., рассказывая по комнате, рассказывает мне о том, как он на днях смотрел в Студии Станиславского отрывки из «Виндзорских проказниц» и беседовал с Константином Сергеевичем. После закрытия театра не прошло и полгода, но он снова бодр, жизнерадостен, полон мыслей о будущих путях искусства театра.

Слушая его, я думаю о том, какое это чудо, что великий учитель, прославленный мастер, патриарх современного театра и его непокорный ученик, познавший и славу и гонения, снова встретились: дружат, разговаривают, обсуждают планы совместной работы.

Раздается телефонный звонок. В. Э. неохотно берет трубку, но лицо его сразу меняется.

— Да, да... Здравствуйте, Константин Сергеевич...

Я замираю в кресле.

— Спасибо, хорошо, Константин Сергеевич... А как себя чувствует Марья Петровна?..

Я догадываюсь, что Станиславский спросил о здоровье Зинаиды Николаевны. А Марья Петровна — это, конечно, Лилина... Простые бытовые фразы мне кажутся полными глубокого значения. Я волнуюсь от одного только сознания, что на том конце провода держит телефонную трубку сам Станиславский, что я являюсь свидетелем разговора Станиславского с Мейерхольдом. Слово «свидетель» вполне уместно: ведь я не слышу того, что говорит великий собеседник В. Э., а говорит почти все время он, а В. Э. только подает короткие реплики.

Но волнуюсь не я один: Мейерхольд тоже взволнован. Я уже его хорошо знаю и давно заметил, что когда его голос лезет вверх, то это верный признак того, что он волнуется.

Может быть, мое присутствие здесь сейчас нескромность и мне лучше уйти? Но не будет ли это еще большей нескромностью: вставать и производить шум, выходя? И надо же как-то попрощаться?

Точно в ответ на мои колебания В. Э. поворачивается ко мне и выразительно машет рукой, что означает: сидите...

Я остаюсь. Разговор идет об опере Моцарта «Дон Жуан», о постановке которой давно мечтает Мейерхольд. Какой-то спор о художнике. Станиславский предлагает Вильямса, а Мейерхольд говорит о Кончаловском. Кажется, Станиславский упрямится. Он что-то очень долго говорит один. В. Э. вдруг рассмеялся — значит, великан на том конце провода пошутил. Я счастлив, словно была возможность их размолвки из-за разногласий о художнике. Кажется, Станиславский соглашается. Они услаиваются о встрече. Нет, разговор еще не кончен: Станиславский снова долго о чем-то говорит, а В. Э. внимательно слушает...

Разговор продолжался долго (или мне так показалось?), и когда он закончился, В. Э. был как-то особенно приподнято оживлен. Весь этот длинный майский вечер мы проговорили о Станиславском. «Проговорили» — это значит — говорил, конечно, В. Э., а я подавал реплики и иногда задавал вопросы. Мы сидели долго, не зажигая света, потом пришла Зинаида Николаевна. В. Э. попросил ее показать мне черновик его письма к Станиславскому, написанного в день его семидесятилетия. Письмо это опубликовано, но при публикации опущена характерная приписка З. Н. Райх, в которой была фраза о «главном грешнике, родившем Мейерхольда...»

Вообще при всех наших разговорах в 1938 и 1939 годах имя Станиславского буквально не сходило с уст В. Э. Как-то он, полусуша, но не без тайной гордости за еще одно им обнаруженное сходство свое и Станиславского, сказал, что и у него, как у К. С., бабушка по материнской линии была француженка...

Многие неудачи и провалы последних лет были для него тренне уравновешены и скрашены возвратом дружбы с Станиславским в 1938 году. Я видел их однажды сидеть вместе на одном из экзаменов Студии Станиславского, где они сняты оба вместе.

Колочий, острый на язык, мнительно-самолюбивый, злопамятный, Мейерхольд, находившийся в разнообразно-сложных отношениях со всем театральным миром, активно выступавший против всего, что ему было не по душе, ссорившийся из-за пустяков с приверженцами и друзьями, пронес сквозь всю свою огромную жизнь почти детское преклонение перед Станиславским. Это было больше, чем уважение, это была любовь. Он радовался и торжествовал, когда про Станиславского ему говорили то, с чем он сам мог согласиться. Он замолкал, когда ему передавали какую-нибудь донесшуюся с Леонтьевского переулка осуждающую его фразу и старался убедить себя, что это сплетня, которой не нужно верить.

Он никогда не позволял в своем присутствии плохо или небрежно говорить о Станиславском и резко обрывал всякого, кто, как казалось ему, не относится к К. С. с достаточным уважением. Первым его театральным учителем был не Станиславский, а Немирович-Данченко, вместе с которым он пришел в молодой Художественный театр, но отношение его к последнему было несравнимо с отношением к Станиславскому.

В феврале 1935 года в Москве проходил семинар периферийных режиссеров. Участники семинара присутствовали в ГосТИМе на репетициях и выразили желание задать Мейерхольду несколько вопросов. Один из этих вопросов касался отношения Мейерхольда к Станиславскому.

Вот что ответил Мейерхольд:

— Утверждение, что Мейерхольд и Станиславский — антиподы, неверно. В такой заскорузлой статичности тезис этот бессмыслен. И Станиславский и Мейерхольд не представляют собой что-то законченное. И тот и другой находятся в постоянном изменении. Как мудрый художник, Станиславский ко всему внимательно прислушивается, зорко следит за всем, что делается на фронте искусств. И я сейчас не остался таким, каким был в период «Земли дыбом». В первую пятилетку я был одним, а во вторую — другим. Так же и Станиславский. Прелесть искусства в том и состоит, что на каждом этапе своего творческого пути чувствуешь себя снова учеником... Меня называют мастером, и никто не подозревает, что я дрожу, как ученик, перед каждой премьерой. Этому научил меня Станиславский...

Станиславский после революции видел только два спектакля Мейерхольда: «Великодушный рогоносец» и «Мандат». «Рогоносец» он дипломатично назвал «шуткой режиссера» и отметил своеобразие актерской индивидуальности молодого И. В. Ильинского. «Мандат» же привел его в восхищение, и он в антракте лично отправился за кулисы поздравить исполнителя главной роли, тогда еще совсем юного Э. П. Гарина, что ему, впрочем, сделать не удалось, так как Гарин, страшно разволновавшись и смутившись... спрятался под диван. Свидетели уверяют, что Станиславский и Мейерхольд, разговаривая о спектакле, сели именно на этот диван... Это было осенью 1926 года.

П. А. Марков вспоминает, что особенно понравилось Станиславскому сценическое решение третьего акта «Мандата», как «подлинный гротеск». Более того, он сказал, что именно в третьем акте Мейерхольд добился реализации мечтаний самого Станиславского. П. А. Марков был вместе со Станиславским на «Великодушном рогоносце» и запомнил, как К. С. неожиданно заявил: «А это я все давным-давно делаю!..» Все противники спектакля бранили Мейерхольда за чрезмерную смелость, а Станиславский упрекнул его в недостаточной смелости. Не этот ли разговор вспомнил Мейерхольд, когда отчеркнул на полях тома А. Франса фразу: «Меня будут упрекать за смелость до тех пор, пока, поняв до конца, не упрекнут за робость!»

В книге отзывов ГосТИМа сохранилась такая запись Станиславского от 26 сентября 1926 года (день посещения «Рогоносца»): «Всеволод Эмильевич мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренно верил тому, к чему стремился».

В архиве Мейерхольда находится письмо к нему режиссера и актера Третьей студии МХТ (ныне Театр имени Вахтангова) Б. Е. Захавы (кстати, бывшего первым исполнителем Восмибрата в мейерхольдовском «Лесе»: Захава одно время, не уходя из Третьей студии, параллельно работал в Театре имени Мейерхольда, выполняя тем самым предсмертный завет своего учителя). В этом письме Захава рассказывает Мейерхольду о своем разговоре с К. С. Станиславским, связанным с возможностью творческих встреч Станиславского и Мейерхольда на базе Третьей студии, где Мейерхольд в то время начинал репетировать пушкинского «Бориса Годунова». «Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно,— пишет Б. Е. Захава Мейерхольду.— Когда он говорит об этом, он весь оживает. <...> Говорит о Вас с большим уважением и как бы даже с некоторой гордостью («ведь он все-таки мой ученик»)). Это письмо было написано в год возвращения МХАТ из долгой заграничной поездки, в год «Леса» и «Д. Е.».

Когда в МХАТ возникли трудности с выпуском премьеры «Дни Турбиных», Мейерхольд старался помочь Станиславскому советами: писал и звонил ему.

Уже на моей памяти однажды произошел смешной случай, в котором выразилось отношение Мейерхольда к Станиславскому. Как-то после окончания репетиции, пройдя к себе в кабинет, В. Э., как обычно, спросил дежурную, кто ему звонил. Посмотрев свою запись (дежурная была новая), она назвала несколько имен, и среди них было: «Константин Сергеевич». В. Э. страшно взвешивался. Он устроил настоящий погром. Досталось дежурной за то, что его сразу не вызвали с репетиции, досталось администраторам за то, что ее не предупредили, досталось зам. директора за то, что он распустил администрацию, досталось всем, кто просто попался ему на глаза...



— Разве вы не понимаете, что если мне звонит Константин Сергеевич, то надо немедленно вызывать меня, что бы я ни делал?

Ему говорили, что как-то его вызвали, когда ему звонил ответственный работник Наркомпроса, и он тогда строжайше запретил отрывать его от репетиции. Но Мейерхольд ничего не желал слышать...

— Но это же Константин Сергеевич! Несчастный я человек! Мне приходится работать с нетеатральными людьми. Да вы понимаете, кто такой Константин Сергеевич?

В кабинет робко входит запуганная дежурная и говорит, что у телефона снова Константин Сергеевич. Все замерли. Мейерхольд берет трубку.

И тут выяснилось, что произошло трагикомическое недоразумение. В. Э. звонил его приемный сын Костя Есенин, тогда еще подросток, весело настроенный по случаю сданного экзамена.

Он, конечно, и не собирался разыгрывать В. Э. Все в доме отлично знали отношение его к Станиславскому: он просто пошутил, не учтя совпадения имени и отчества...

На репетициях своего последнего спектакля «Одна жизнь» В. Э. говорил исполнителям: «Если спектакль нам удастся, то мы покажем его Константину Сергеевичу. Так как он не может ходить по театрам, то мы сами придем к нему...»

Даже в бурные двадцатые годы, когда казалось, что никаких мостков между Мейерхольдом «Мистерии-буфф» и «Зорь» и Художественным театром «Каина» быть не может, Мейерхольд напечатал в журнале «Вестник театра» интереснейшую статью под названием «Одиночество Станиславского», где он пытался противопоставить, кажется без достаточных оснований, Станиславского и Вахтангова Художественному театру в целом.

Когда мы с ним в 1936 году составляли план нового издания его статей «О театре», В. Э. при всех перетасовках возможного оглавления книги обязательно вставлял эту статью и только собирался написать к ней, как он говорил, «постскрипtum тридцати

лет»...

Мейерхольд считал, что приемы так называемого условного театра оказались более плодотворными для создания политического, агитационного театра, театра патетики и сатиры первых лет революции, чем школа Художественного театра. От этого убеждения он никогда не отказывался. Больше того, он считал, что эти самые приемы «условного театра» могут быть в новом издании использованы и в тот период, когда перед советским театром встал вопрос раскрыть характеры и судьбы людей нового, социалистического общества. Но ему было ясно, что для выполнения этой задачи требуется уже более сложная актерская техника, и тут-то и начинались его поиски опоры в творческих и педагогических достижениях Станиславского.

В 1935 году Мейерхольд уже раз говорил о том, что «система» Станиславского и ее применение — это стадия учения о «физических дей-

ствиях» близка к тому, к чему и он шел в своей режиссерской и педагогической практике. С необычайной гордостью он повторял после нескольких долгих бесед с К. С. Станиславским, что теперь их ничто не разделяет.

В выпущенном в 1955 году Институтом истории искусств Академии наук СССР томе «Театрального наследства», посвященном К. С. Станиславскому, напечатаны воспоминания Б. В. Зона. Автор приводит ряд высказываний Станиславского, относящихся к последним годам его деятельности. «Чувство вызвать труднее всего, прямым путем оно никогда не придет, ему нельзя приказывать возникнуть. И здесь-то огромную помощь оказывает *ритм*». И далее: «Я не могу сказать, какая в точности, но связь между *ритмом* и *чувством* — *прямая*, и часто внешним ритмическим приемом можно разбудить чувство» (курсив мой — А. Г.).

Все работавшие с Мейерхольдом узнают в этих словах почти буквальное совпадение с одним из многократно повторявшихся его утверждений. Мейерхольд в своей режиссерской и педагогической практике пошел очень далеко в разработке и развитии этого положения. Л. Н. Сverdлин мог бы проиллюстрировать практическое воплощение этого приема в истории рождения замечательного «танца отчаяния» в роли Гуго Нунбаха («Вступление»). Но это тема для специального исследования. Я касаюсь этого здесь, только чтобы показать, что утверждение о многих точках соприкосновения педагогической проблематики Станиславского и Мейерхольда последних лет отнюдь не произвольно.

Мейерхольд часто и много (особенно в последнее время) говорил об импровизационной основе актерского искусства. Он искал путей к сочетанию свободы актерской импровизации с точной режиссерской формой спектакля. Но разве смысл «системы» Станиславского, если отвлечься от ее методологической и, так сказать, рецептурной стороны, вызывающей споры и среди ее безусловных сторонников, не заключается как раз в том, чтобы каждое исполнение роли сделать ее новым творческим рождением, всякий раз заново прожитой жизнью действующего лица. В. Э. не раз мечтал о проведении среди мастеров театра своего рода «терминологической конференции» для установления единой, общей терминологии и определения, как он говорил, «азбучных истин». Может быть, в какой-то мере различие в двух подходах к одной проблеме есть различие только терминологическое. Может быть, спор о терминологии, который считал таким необходимым Мейерхольд, помог бы сближению этих подходов и более точному определению действительных, а не мнимых противоречий. Вероятно, это было бы достигнуто, если бы совместная работа Станиславского и Мейерхольда продлилась. И, может быть, тогда стало бы ясным, насколько прав был Мейерхольд, сравнивавший себя и Станиславского со строителями туннеля под Альпами.

Несомненно, критика Мейерхольдом школы Художественного театра в двадцатых годах часто была односторонней и несправед-

ливой. Но не он один занимал такую позицию. Известны резкие высказывания о книге Станиславского В. Маяковского и его уничтожающие отзывы о спектаклях МХАТ. Многие, ими обоими в запальчивой полемике отрицавшееся, дало живые ростки. Тут они оба ошибались, и в последний год своей жизни Маяковский уже собирался писать пьесу для МХАТ, а Мейерхольд еще через несколько лет пришел к новому союзу и дружбе со Станиславским. Но и до этого, остро критикуя отдельные спектакли Художественного театра (помню его суровый отзыв о «Грозе», например), Мейерхольд старался отделить приемы режиссуры от высокого мастерства актерского исполнения. Отрицая первое, он часто восхищался вторым. Он восторгался талантами Москвина, Тарханова, Хмелева, Ливанова, Станицына, Яншина и других. Были и обратные тяготения. Историкам-схематикам, может быть, это покажется удивительным, но в 1935 году я слышал от Н. П. Хмелева, что он хотел бы приготовить роль под руководством Мейерхольда. (Хмелев был большим поклонником «Дамы с камелиями» и смотрел этот спектакль несколько раз.) Я тогда же пересказал это В. Э., и ему это вовсе не показалось странным...

Судя по рассказу В. Э. Мейерхольда, записанному мной в дневнике, Всеволод Эмильевич сам первый позвонил Станиславскому после закрытия театра. Станиславский был очень удивлен: он ничего не знал о случившемся. Его близкие не показывали ему номеров газет, где об этом писалось. Может быть, они боялись, что К. С. взволнуется и ему станет плохо, а может быть, это делалось по чьему-то совету: прямое вмешательство Станиславского в дело в момент, когда решалась судьба Театра Мейерхольда, могло все изменить. А то, что Станиславский мог вмешаться, — несомненно. Об этом свидетельствует все его поведение по отношению к Мейерхольду в дальнейшем — приглашение в Музыкально-драматическую студию, приглашение в Оперный театр и сохранившаяся запись в блокноте о привлечении Мейерхольда к работе в Художественном театре: «Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппу». И еще: «Художественная часть, я, Немирович-Данченко, Мейерхольд...» Запись эта не датирована. Судя по соседним записям, можно думать, что она относится еще к 1936 году. Это делает ее еще более значительной. В этом случае она означает, что Станиславский обдумывал план привлечения Мейерхольда к работе в Художественном театре не под влиянием дружески сентиментальных чувств после катастрофы с ГостИМОм, а в момент, когда дела в ГостИМе шли относительно хорошо, строилось новое здание и пр.

Начались встречи Станиславского и Мейерхольда, посещения В. Э. бесед и занятий Станиславского в его студии, переговоры о новых постановках. Мои дневники сохранили рассказы Мейерхольда об этих встречах. Сотрудники Станиславского тоже рассказывают о них. По словам М. О. Кнебель, когда она впервые застала Мейерхольда у Станиславского, К. С. представил его так: «Познакомьтесь — мой блудный сын. Вернулся. Будет при-

существовать на моих занятиях с педагогами». Станиславский в тот день рассказывал о своем новом репетиционном методе. Далее М. О. Кнебель говорит: «Мейерхольд молча слушал. Он не задавал вопросов. Ему было, конечно, нелегко в тот вечер. На его нервном постаревшем лице отражались и боль, и надежда, и благодарность. Беседу с нами Константин Сергеевич закончил раньше обычного. «Нам еще о многом надо поговорить с Всеволодом Эмильевичем», — сказал он».

Станиславский сам назвал Мейерхольда «*своим блудным сыном*». Я тогда же записал в дневник это выражение со слов В. Э. Запомнила его и М. О. Кнебель. Несомненно, слышал его от Мейерхольда и С. М. Эйзенштейн, сохранивший его в своих «Автобиографических заметках»: «Было трогательно и патетично наблюдать это наступившее сближение двух стариков... Я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвиденья которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя...»

Сотрудница Станиславского И. Чернецкая так запомнила одно из первых посещений Мейерхольдом занятия Константина Сергеевича в его студии.

Накануне К. С. сказал студийцам:

«Я принес вам приятное известие. Всеволод Эмильевич хочет прийти к нам посмотреть наши работы. Покажем «Снегурочку» (маленький отрывок Снегурочки и Леля), отрывок из «Чио-Чио-Сан» и ваши этюды.

— Когда он придет?

— Можно завтра? — спросил Константин Сергеевич.

— Константин Сергеевич, хорошо бы через неделю, — сказала я.

— Зачем?

— Почистить надо, еще раз пройти.

— Он придет завтра, — сурово ответил Константин Сергеевич, — не ищите результата. Результаты будут через несколько лет. Мне нужно показать процесс работы. Это очень большой человек в искусстве, я его очень уважаю. Правда, из-за болезни я не смог посмотреть его спектаклей. Но мне всё докладывают, всё, вплоть до его цирковых трюков. Его театр закрыли, он принужден приостановить временно поиски новых путей в театре. Ведь главное — процесс поисков, рано или поздно процесс приведет к положительному результату. Может быть, у Всеволода Эмильевича нет пока нужного результата, но смелый процесс, *поиски его очень полезны*. (Курсив мой. — А. Г.) Я рад был бы, если бы он согласился работать у нас в студии...

Студия ждала с нетерпением. Через день пришел Мейерхольд...»

Я виделся с В. Э. как раз после этого посещения и помню, что больше всего ему понравился отрывок из «Чио-Чио-Сан» в испол-

нении студии Соловьевой, которую В. Э. даже (высший комплимент!) сравнил с В. Ф. Комиссаржевской по «дару естественной координации пения и жеста».

Мейерхольд находился в Кисловодске с З. Н., когда в августе 1938 года — всего через два месяца после майского вечера, с описания которого я начал эту главу, — умер К. С. Станиславский. Мейерхольду сообщил об этом Б. Н. Ливанов. В. Э. после говорил мне, что ему захотелось убежать одному далеко от всех в горы и плакать, как мальчику, потерявшему отца.

Конец зимы 1939 года. Прошло уже больше года после закрытия Гостима и семь месяцев после смерти Станиславского. В. Э. Мейерхольд — главный режиссер Оперного театра имени Станиславского. В сезоне 1938/39 года он принимал участие в выпуске нескольких премьер, занимаясь тем, что он называл «режиссерской корректурой». Впрочем, иногда эта «корректур» выливалась в то, что он просто-напросто переставлял целые сцены. Особенно много В. Э. работал над оперой Верди «Риголетто». Спектакль был начат еще самим Станиславским, но все репетиции на сцене уже вел Мейерхольд. По Москве пошли слухи о блистательных «показах» В. Э., об аплодисментах на репетициях и пр. И удивительное дело! Воспитанные строго по «системе» актеры театра, исполнители ролей Джильды, Риголетто, Герцога: Борисоглебская, Бушуев и Орфенов — чувствовали себя прекрасно, работая с «формалистом» Мейерхольдом. Он смело меняет многие установленные Станиславским мизансцены, не вызывая с их стороны возражений. И я вспоминаю, как еще весной 1936 года В. Э., посмотрев поставленную Станиславским «Кармен», расхваливал спектакль и даже сказал (тогда, когда и речи еще не было о том, что он скоро будет работать в этом театре), что многое он сам сделал бы так же.

Иногда я звоню к В. Э. и захожу к нему. По-прежнему он готовится к работе над «Дон Жуаном» Моцарта с художником П. Кончаловским. Это его последнее страстное режиссерское увлечение.

В. Э. энергично работает над составлением репертуара Театра имени Станиславского. Он сам ведет переговоры с композиторами и либреттистами. Он привлекает к сотрудничеству своего старого друга, за искусство которого он поломал в свое время немало копий, композитора Сергея Прокофьева. Прокофьев пишет оперу «Семен Котко» по либретто В. Катаева. В первых числах апреля композитор уже познакомил В. Э. с клавиром двух актов. В начале будущего сезона должны были начаться репетиции оперы. А затем — в перспективе — новая опера Шостаковича. Смело и решительно Мейерхольд строил планы будущего театра. Но все они остались неосуществленными (кроме постановки «Семена Котко», сделанной С. Бирман).

В начале февраля В. Э. приглашал меня по телефону прийти на репетицию «Риголетто». Я обещаю, собираюсь, сам не знаю почему, из-за разных пустяков откладываю это со дня на день

и, наконец, в начале марта читаю в газете о состоявшейся премьере. Мне очень неловко, но я звоню В. Э. и поздравляю его.

— Что же вы не пришли? А я вас ждал. Я и в театре всех предупредил, чтобы вас пропускали...

Мне очень стыдно. Я что-то бормочу.

— Ну, приходите посмотреть спектакль. Там есть и мое...

Это была последняя постановка Мейерхольда — спектакль, начатый К. С., но поставленный и выпущенный В. Э.

«Риголетто» с успехом шел долгое время, до самой войны.

Отношения Станиславского и Мейерхольда — тема для отдельной большой работы. В них было все: утро взаимного увлечения («Мейерхольд — мой любимец», — пишет Станиславский Немировичу-Данченко летом 1898 года, накануне открытия МХТ), долгий день, полный будней охлаждения, новой близости, гневных споров; и вечер — патриархальная величественная старость одного и неугомонная вечная молодость другого — и, наконец, последний эпизод — начало нового сотрудничества и дружбы.

Я не раз записывал рассказы Мейерхольда о Станиславском. Один из этих рассказов В. Э. заключил фразой: «Никогда не станешь сам мастером, если не сумел быть учеником». Учеником Мейерхольд быть «сумел». Он жадно впитывал уроки Станиславского. «Алексеев не талантливый, нет. Он *гениальный* режиссер-учитель». Он был самым пытливым и зорким из числа тех, кто присутствовал на репетициях в молодом Художественном театре. И дальше, в течение всей своей жизни, он непрестанно оглядывался на Станиславского, примеряясь к нему, иногда споря с ним, часто отталкиваясь от него и снова у него учась. Э. П. Гарин, вспоминая одно из посещений Станиславским ГостИМа осенью 1926 года, рассказывает, что они, мейерхольдовцы, привыкшие относиться к Мейерхольду, как к «мэтру», как к некой верховной инстанции, вдруг увидели, как «мэтр» превратился в мальчишку, не умеющего скрыть своего волнения и потерявшего всякую уверенность осянки. Он и до конца жизни сохранил во всей свежести это чувство высокого ученичества, которое не имеет ничего общего с вечным школярством.

Их слишком часто противопоставляли друг другу, в то время как гораздо плодотворнее изучить, как они дополняли друг друга. Все сказанное Станиславским в последний год жизни о Мейерхольде сказано, разумеется, не только под влиянием нахлынувших личных чувств (хотя и это что-то тоже говорит!). Думать так — значит недооценивать принципиальность и последовательность Станиславского в искусстве.

Е. Б. Вахтангов в своем дневнике пытался однажды сравнить Станиславского и Мейерхольда как режиссеров, хотя такие сравнения никогда не бывают убедительными.

С Вахтанговым Мейерхольд был знаком всего год-полтора, но сохранились высказывания обоих мастеров, свидетельствующие об их большом взаимном уважении и тяготении друг к другу.

Вот запись, сделанная Вахтанговым в дневнике 26 марта 1921 года, то есть совсем незадолго до смерти:

«Какой гениальный режиссер — самый большой из доселе бывших и существующих! Каждая его постановка — это целый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление... Он не сравним со Станиславским — он почти гениален. Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгардта, выше Фукса, выше Крэга... Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. <...> У Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что он может разрешить ряд однородных пьес. <...> Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда».

Запись эта гораздо длиннее, в ней Вахтангов подробно разбирает недостатки Станиславского-режиссера (и Мейерхольда — более бегло), но в данном случае нет нужды приводить ее целиком. Кстати, не пора ли, наконец, *полностью* опубликовать дневники и письма Вахтангова, а то ему часто приписывают убеждения, противоположные тому, что было в действительности.

Всего за полтора месяца до смерти, уже после триумфа «Турандот», прикованный к постели Вахтангов в беседе со своими учениками неоднократно вспоминал о Мейерхольде в связи с попыткой разобраться в том, что является подлинной и ложной «театральностью». «Из всех режиссеров русских единственный, кто чувствовал театральность, — это Мейерхольд. Он в свое время был пророком и потому не был принят. Он давал вперед не меньше как на десять лет. Мейерхольд делал то же самое, что и Станиславский. Он тоже убирал театральную пошлость, но делал это при помощи театральных средств. Условный театр был необходим для того, чтобы сломать, уничтожить театральную пошлость. Через убирание театральной пошлости условными средствами Мейерхольд пришел к настоящему театру». Далее Вахтангов остро отмечает слабость позиции Мейерхольда начала двадцатых годов: «Константин Сергеевич, увлекаясь настоящей правдой, принес на сцену натуралистическую правду. <...> Но, увлекаясь театральной правдой, Мейерхольд убрал правду чувств, а правда должна быть и в театре Мейерхольда и в театре Станиславского». И еще: «Мейерхольд никогда не чувствовал «сегодня»; но он чувствовал «завтра». Константин Сергеевич никогда не чувствовал «завтра», он чувствовал только «сегодня». А нужно чувствовать «сегодня» в завтрашнем дне и «завтра» в сегодняшнем». Можно легко оспорить точку зрения Вахтангова в этом последнем утверждении, но не следует забывать, что это говорилось в дни, когда еще только шли последние репетиции «Великодушного рогоносца», увидеть которого Вахтангов не успел и судил Мейерхольда главным образом по предреволюционным спектаклям, оказавшим на него большое влияние. (В одном из писем Вахтангов называет «Балаганчик», «Незнакомку» и «Шарф Колом-

бины», за которые он «полюбил» Мейерхольда как художника.) Формула о Мейерхольде, устремленном только в «завтра», и Станиславсксм, который видит только «сегодня», слишком литературно эффе́ктна, и противопоставление в духе Гюго двух художников весьма условно и неточно, но характерна настойчивая попытка Вахтангсва разобраться в искусстве гениального мастера и его великого ученика и найти между ними свое место.

В напряженные дни выпуска почти одновременно «Гадибука» в студии «Габима» и «Принцессы Турандот» в своей студии — этот великолепный последний творческий бросок Вахтангова навсегда останется одной из прекраснейших легенд в истории театра — Вахтангов писал Мейерхольду, приглашая его посмотреть оба спектакля: «Вам не понравится ни то, ни другое: в первом нет определенности, второе недостойно Вашего внимания, потому что слишком субъективно». В этом трогательнейшем по скромности признании — не только вечный жест подлинного художника, всегда недовольного собой, но и выражение великого доверия к собрату по искусству. Один из участников «Гадибука», А. М. Карев, вспоминая свою последнюю встречу с Вахтанговым, уже тяжело болевшим и предвидевшим трагический исход болезни, рассказал, что, прощаясь со студийцами «Габима», он сказал: «Теперь поработайте с Мейерхольдом».

Когда Вахтангов умер, Мейерхольд напечатал в журнале «Эрмитаж» статью-некролог под знаменательным названием «Памяти вождя».

«Вахтайгов, конечно, был с нами, не мог не быть с нами,— пишет Мейерхольд.— <...> как много сделал этот мастер для того, чтобы дать театру то, чего ему не доставало».

Примечателен торжественный и сурово-лаконичный стиль этой статьи. Так прощаются с погибшим соратником. Она похожа на почетное отдание чести, на воинский траурный салют, на монолог Фортинбраса. Этот оттенок не случаен. С полушутливой интонацией он звучит и в стиле немногих писем, которыми обменялись Вахтангов и Мейерхольд. Однажды зимним вечером в начале 1922 года, этого необыкновенного в летописях русского театра года — года «Гадибука», «Принцессы Турандот» и «Великодушного рогоносца», — В. Э. Мейерхольд и З. Н. Райх без предупреждения зашли в помещение Третьей студии на Арбате и, не застав Вахтангова, оставили ему записку. Она начинается так: «Любимый Collega, в Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии...» и заканчивается: «Скоро ли поговорите со студентами ГВЫРМа. Вас очень ждут солдаты моей Армии». Через несколько дней Вахтангов, поддерживая этот стиль, отвечал Мейерхольду: «Скажите солдатам своей Армии, что я болен чрезвычайно (снова открылась язва желудка и припадки без конца). Обнимаю Вас нежно, если позволите. <...> Любящий Вас *Е. Вахтангов*». Начинается это письмо так: «Дорогой, любимый Мастер! Неизменно благодарный Вам за все, что Вы делаете в театре...» Я привожу эти взаимно восторженные обращения потому,



что всегда поучительно и своевременно вспоминать о дружбе настоящих больших художников, далекой от счета самолюбий и ревнивого соревнования в успехе.

Зная, что он скоро умрет, Вахтангов завещал своим ученикам в трудные минуты обращаться за советом к Мейерхольду. И Мейерхольд всегда был желанным гостем в молодой Третьей студии и впоследствии в Театре имени Вахтангова. Его там можно было видеть не только на премьерах среди других почетных гостей, но и на репетициях. Он корректировал «Льва Гурыча Синичкина» — первую режиссерскую работу молодого Р. Н. Симонова. В спектакле «Марион де Лорм» им была поставлена целая сцена. Но это был не снисходительный, а требовательный друг. Он восхищался крепнущим дарованием Щукина (впрочем, справедливости ради надо сказать, что в роли Ленина он гораздо выше ставил Штрауха, недостатком исполнения Щукиным роли Ленина он считал «сентиментальность»), но резко критиковал такие спектакли, как «Коварство и любовь» и «Гамлет».

Говоря в своем некрологе: «Вахтангов, конечно, был с нами», Мейерхольд имел в виду и расстановку общественных сил на театре в эти годы.

В 1955 году, незадолго до своей смерти, М. А. Чехов напечатал воспоминания о Мейерхольде. В этих воспоминаниях, в целом крайне субъективных и путанных, мемуарист пишет и об отношениях Мейерхольда и Вахтангова.

М. А. Чехов был близким другом Вахтангова, и свидетельство его ценно.

«Вахтангов, — пишет М. А. Чехов, — и сам признавал свою художественную зависимость от Мейерхольда. Всегда было волнительно и трогательно видеть взаимные уважение и любовь этих двух смелых мастеров. Он (Вахтангов. — А. Г.) понимал, что быстрое развитие его режиссерского таланта в значительной степени зависело от того, что Мейерхольд шел впереди него, «уча» и вдохновляя его... Оба художника сцены дополняли друг друга. И еще в одном отношении оба они разделяли судьбу воистину больших художников. Один мудрый человек сказал: три условия, три принципа необходимы для духовного развития: большие *цели*, большие *препятствия* и большие *примеры*. Первый из этих принципов был свойствен обоим художникам; второй выпал на долю Мейерхольда. Но Вахтангов не был холодным, безучастным наблюдателем борьбы Мейерхольда с внешними и внутренними препятствиями, он страдал с Мейерхольдом. Третий принцип был счастливым уделом Вахтангова. Но я не сомневаюсь, что и Вахтангов вдохновлял Мейерхольда своими «примерами», своими блестящими постановками».

Многое верно здесь, кроме одного. Мейерхольд, как и Вахтангов, тоже всегда имел перед своими глазами большой пример Станиславского.

Осенью 1938 года почти при каждой встрече с Мейерхольдом мы с ним много говорили о Станиславском. Муж дочери В. Э.

В. В. Меркурьев рассказывал, как вскоре после похорон Станиславского он ночевал в одной комнате с Мейерхольдом в его московской квартире и, проснувшись среди ночи, увидел В. Э., неподвижно сидящего и смотрящего при свете зажженной свечи на газетный лист с фотографией Станиславского в гробу. Мейерхольд так глубоко задумался, что Меркурьев не решился его окликнуть. Какие воспоминания пробегали перед ним в этот скорбный ночной час? Его мысли не могли быть элегически спокойными. Он не мог не понимать, что со смертью Станиславского должны были рухнуть его надежды на возобновление большой творческой работы в театре: только огромный авторитет и упрямая воля К. С. могли содействовать осуществлению вынашиваемых Станиславским планов о возвращении В. Э. в Художественный театр и создании в нем экспериментального филиала.

На протяжении своей жизни они и сходились и расходились во взглядах, но неизменно общим у них было то, что сформулировал сам Станиславский в одном из писем к Мейерхольду: «Где работа и искания — там и борьба».

4—9 апреля 1939 года, в самом конце сезона, в Оперном театре имени Станиславского, главным режиссером которого с начала зимы уже был Мейерхольд, состоялось производственно-творческое совещание, на котором он сделал большой доклад.

Сохранилась стенограмма доклада, несовершенная и не слишком точная, как все неправленные мейерхольдовские стенограммы. Живая речь В. Э. выразительно дополнялась в его публичных выступлениях мимикой и жестом, без которых она часто кажется непонятной. В этом докладе Мейерхольд среди прочего рассказывает о мотивах, заставивших его в трудный момент жизни прийти к Станиславскому...

— Я сказал себе, что мне интересно, во-первых, посмотреть, что [есть] в моем художественном опыте длинной жизни — не все же у меня было скверное, ведь есть и хорошее. Я поднесу Константину Сергеевичу вот на этом блюдечке это хорошее. Вот, у меня маленький участок, как пепел,— остальное дрянь. (Эта фраза совершенно непонятна, если не представить, как В. Э. взял со стола пепельницу, похожую на блюдечко, и сыграл, что и как он будет преподносить Станиславскому.— А. Г.) Дрянь выбросить можно. А нельзя ли сделать, чтобы это маленькое тоже вам принесло пользу, Константин Сергеевич? А я хитрый, возьму от вас. Я давно у вас учился. С тех пор с вами не встречался. Я возьму для себя кое-что.

Мейерхольд далее рассказывает о самой значительной из его бесед со Станиславским весной 1938 года.

— Он говорил полтора часа. Потом предоставил слово мне. И я говорил полтора часа. Он многого не знал из того, что я сказал. «Ах, черт! Вот над этим никто у нас не работал!» А я слушал его, вбирал в себя. Это была настоящая атмосфера дела, когда два художника обмениваются опытом. <...> Константин Сергеевич сказал: «Не намерены ли вы меня ревизовать?» Я сказал,

что буду с ним согласовывать. На это он ответил: «Я думал, что вы сами будете производить бунт. У меня есть Моцартовский зал. Хорошо начать там ставить маленькие моцартовские оперы. Пусть там штампы, рутина, а мы будем вентилировать свежим вздухом театр». Он говорил: «Мы без занавеса будем играть». Это он хотел мне приятно сказать.

В стенограмме тут отмечено: «Смех. Аплодисменты». Так и вижу знакомые веселые искорки в глазах Мейерхольда и слышу его голос, лезущий вверх, как всегда, когда он говорит о тех, кого любит...

В дни столетней годовщины со дня рождения К. С. Станиславского в наших газетах было напечатано приветствие японского режиссера Сэки Сано, руководящего театром в столице Мексики — городе Мехико. Я помню очень хорошо молчаливого, скромного, аккуратного, хромящего на правую ногу, в огромных роговых очках японца, несколько лет просидевшего на репетициях в ГосТИМе. Попал он в наш театр необычно, и его появление связано со Станиславским.

Японский революционер, подпольщик, деятель левых рабочих театров, Сэки Сано в начале тридцатых годов был членом существовавшего тогда Международного объединения рабочих театров. Руководство этого Международного объединения занимало две крошечные комнатухи в одном из верхних этажей ГУМа (где тогда не было магазина). Приехав в Москву по делам этого Объединения (распущенного в 1938 году), Сэки Сано попал на спектакль МХАТ, увлекся и решил остаться в Москве. Он пришел к Станиславскому и сказал ему, что хочет у него учиться. С сомнением посмотрев на прихрамывающего Сэки (так мы все звали его тогда), К. С. спросил, какие же роли он хочет играть. Сэки пояснил, что он хочет учиться искусству режиссера. «Тогда идите сначала к Мейерхольду, поучитесь у него, а потом уже приходите ко мне», — сказал ему Станиславский. Сэки пришел к Мейерхольду. В. Э., разумеется, был в восторге: во-первых, к нему пришел учиться японский режиссер (а интерес Мейерхольда к восточному театру всегда был очень велик), во-вторых, его прислал Станиславский, в-третьих, Станиславский находит, что школа Мейерхольда нужна и полезна... И Сэки стал аккуратно ходить на все репетиции. Постепенно он включился в ассистентскую работу, активно занимался изучением реакции зрительного зала, вел записи. После закрытия ГосТИМа он некоторое время занимался в Студии Станиславского, потом исчез из Москвы. Говорили об его исчезновении разное: лучшей, но не самой вероятной версией был его отъезд добровольцем в Испанию, где тогда шла гражданская война. Так или иначе, больше о молчаливом, тихом, очкастом Сэки мы ничего не слышали. Но слухи оказались верными: Сэки был в Испании, потом попал в Южную Америку и стал руководить в Мехико театром, этот удивительный японец, ученик и Станиславского и Мейерхольда, о жизни которого можно было бы написать роман. К сожалению, мы ничего не знаем о создан-

ном им театре, но на его судьбе знаменательно скрестились влияния обоих гениев русского театра, и сам Сэки Сано, вспоминая, как он четверть века назад учился в Москве, считает себя учеником и Станиславского и Мейерхольда.

## Ученики

Я спросил как-то раз В. Э. Мейерхольда, кого он считает своими настоящими учениками.

Он ответил без секунды раздумия:

— Зинаиду Райх!

Я сдержал улыбку, но, кажется, он о ней догадался. И добавил:

— И Эйзенштейна...

— И это все, Всеволод Эмильевич?

— А что вам, мало? Один Эйзенштейн — целая академия!

Так разговор из шуток и не вышел. Он не любил этой темы или, вернее, не очень любил учеников. Не чувствуя в себе никакой маститости, он не терпел назойливого подчеркивания своего учительства, как моложавая мать не любит рядом с собой взрослых дочерей.

Через некоторое время я снова задал ему тот же вопрос. Он ответил еще более неожиданно:

— Таиров, Радлов, Охлопков... Судить меня за таких учеников нужно!

Он нарочно назвал имена своих тогдашних противников: разговор происходил в 1936 году. Опять шутка, да еще какая сви-репая...

Но я в третий раз вернулся к этой теме, выбрав момент, когда, мне казалось, он забыл наши прежние разговоры, и несколько иначе сформулировал вопрос.

На этот раз он назвал мне имена трех актеров ГостИМа: скажем, М., Ф. и С. Они ничего не представляли из себя творчески, но Мейерхольд умело использовал их индивидуальности как краски в спектаклях. По существу же, их даже было трудно назвать актерами. Короче, это был не ответ, а издевательство, и не столько надо мной, сколько над самим собой. Я не любил в нем этого настроения иронической злости и замолчал. Он посмотрел на меня внимательно серыми смеющимися глазами.

— Никогда не называйте себя моим учеником. Замечено, что это не приносит счастья.

Я был моложе его почти на сорок лет, но на даримых мне книгах и портретах он всегда писал «другу» или «дружески».

Однажды я принес ему на подпись бумажку с ходатайством предоставить из каких-то фондов фотопленку для работ научно-исследовательской лаборатории. Он попросил меня, чтобы я написал ее не слишком казенно: бумага шла к старому большевику Н. А. Милютину, хорошо знавшему и любившему Мейерхольда.

Письмо должно было идти от имени самого В. Э. Я написал примерно так: «Группа моих молодых учеников, занимающихся исследовательской работой...» Мейерхольд зачеркнул «учеников» и вписал «друзей». Получилось теплее, но дело было не в этом. Он избегал повторять это слово, точно действительно из какого-то суеверия.

Иногда в своих докладах и речах он говорил: «мои так называемые ученики», то есть упоминал об учениках только затем, чтобы от них отмежеваться и дать понять, что он не хочет нести за них никакой ответственности.

Я знаю только два случая, когда он слово «ученик» употребил в положительном смысле: первый раз, посвящая режиссерскую работу над «Великодушным рогоносцем» «ученице-другу З. Н. Райх», и еще, когда надписывал летом 1936 года свой портрет С. М. Эйзенштейну: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение. *Вс. Мейерхольд*». (Сейчас этот портрет хранится в эйзенштейновском фонде в ЦГАЛИ.)

Это все, конечно, неверно.

Учеников у Мейерхольда было много, почти так же много, как у Станиславского. Добрая половина кинематографистов старшего поколения — ученики Мейерхольда. И театральных режиссеров — из поколения, уже выбывающего физически из строя и еще находящегося в строю. Актеры — его ученики — работают в Малом театре, в Художественном, в Театре Вахтангова, в Театре Советской Армии, в Театре Маяковского, в Театре сатиры, в труппах киностудий, в числе преподавателей театральных институтов.

Мне кажется, что Мейерхольд отрешивался от своих учеников только потому, что он сам еще не хотел переставать чувствовать себя учеником. Он все время ставил себе в своем искусстве новые задачи, и ему мешала преждевременная маститость, седины наставника, покой всезнания.

Вспоминаю его фразы о неприличии позы зазнавшегося «мэтра», о том, что он, как юнец, дрожит перед каждой премьерой, о том, насколько еще больше в искусстве театра область того, что он не знает, по сравнению с тем, что он знает. Он говорил, что самое лучшее в искусстве — это то, что в нем на каждом новом этапе опять чувствуешь себя учеником...

Он любил говорить об ученичестве как о самом прекрасном возрасте художника, об умении «быть учеником», с восторгом вспоминал своих учителей и не только Станиславского и Немировича-Данченко, но и мастеров старого Малого театра, которыми он восхищался с галерки, и писателей, которых любил в юности и позднее. И Маяковского и Блока, которые были моложе его, он тоже иногда называл своими учителями.

Он любил в себе «ученика», который ощущает себя дебютантом, любил свое волнение, любил удивляться и восхищаться, ахать, восклицать: «Ох, как это интересно!», любил новое, любил

неожиданности, странности, любил непонятное, вернее, еще непонятное, любил понимать, узнавать, добиваться...

И даже в те периоды его биографии, когда он «учительствовал» в самом прямом смысле этого слова: в петроградской Студии на Бородинской перед революцией, на курсах Мастеров сценических постановок в революционном Петрограде в 1918/19 году или в ГВЫРМе и ГВЫТМе в 1921—1923 годах в Москве, — он не «обучал», а, скорее, «уча», учился сам, и естественно, что результатами такого учения были не экзамены и дипломы, а новые спектакли. Позднее он стал называть свой театр — ГосТИМ конца двадцатых годов — «театром-школой», подчеркивая этим неотделимость творческого процесса от собственно «обучения». К этому типу театра, в котором «учитель» не только передает какие-то знания, а уча, учится сам в процессе создания новых спектаклей, он мечтал вернуться в новом здании ГосТИМа и планировал его внутреннее устройство, исходя из этой задачи.

И придя в 1938 году вновь к Станиславскому, он тоже пришел, чтобы еще чему-то поучиться, опять на какие-то недели и месяцы стать учеником; самым любопытным, самым внимательным, самым зорким, вечным учеником, с которым он не хотел в себе расстаться.

Конечно, среди многих поз, играемых им в жизни, была и эта поза — немножко рассеянного «мэтра» в очках (которых он в жизни еще не носил), но я уже рассказывал, как, придя однажды таким «мэтром» на экзамен актерского техникума, он, позевав час или полтора, когда начали показывать его любимый «Пир во время чумы», забыл эту позу, забыл педагогический церемониал, бросился на сцену, снял пиджак и начал «ставить» пушкинскую «маленькую трагедию», хотя это, наверное, было и «непедагогично» и вообще совершенно практически бессмысленно: «поставленное» никогда не было больше повторено. Просто он раньше не ставил «Пира во время чумы» (хотя и проектировал ставить на радио), и ему этого безудержно захотелось: не для учеников, не для нескольких зрителей, а для самого себя.

Он с раздражительным недружелюбием относился больше всего как раз к тем из своих учеников, которые сами уже претендовали на то, чтобы считаться мастерами, «мэтрами», учителями. Он сурово называл их самозванцами, дилетантами, недоучками. Отношение к С. Эйзенштейну — исключение. Трудно и смешно было бы оспорить его мировую славу, да и то, что Эйзенштейн добился признания не в театре, а в кино, существенно меняло дело. Останься Эйзенштейн в театре, вряд ли В. Э. стал бы относиться к нему по-иному, чем к Таирову или Охлопкову.

Когда близкие иногда упрекали его в «непедагогичности» каких-то его поступков или высказываний и ставили ему в пример Станиславского, то и тут (несмотря на то, что он бесконечно уважал Станиславского и любил) В. Э. начинал, защищаясь, утверждать, что Станиславский стал педагогом по преимуществу только потому, что заболел. Как человек когда-то создавал образ бога

по собственному подобию, так и Мейерхольд хотел видеть своего любимого учителя таким же, каким он был сам. Прочитайте его статью «Одиночество Станиславского»: изображенный в ней К. С. Станиславский очень чем-то напоминает самого автора статьи. Не так уж много можно узнать из этой статьи о Станиславском и очень многое понять в Мейерхольде.

Как сильная, ярко выраженная личность, как человек, к своим шестидесяти с половиной годам еще не насытившийся ни актерством, ни режиссурой, не начитавшись, не наглядевшись на природу, людей, птиц, собак, не наслушавшись музыки, полный жажды работать, жить, познавать и учиться, Мейерхольд не мог и не хотел понять тех, кто, удовлетворившись узким и достигнутым, считал, что с него довольно. Это-то больше всего и раздражало его в тех своих учениках, которых он именовал «так называемыми».

Беда большинства мейерхольдовских учеников была как раз в том, что они были не столько учениками *всего* Мейерхольда, сколько учениками разных Мейерхольдов, Мейерхольдов отдельных периодов. Отсюда их односторонность и так раздражавшая его ограниченность. Один коренной «гвырмовец», видевший репетиции «Рогоносца», участвовавший в массовках в «Зорях» и «Земле дыбом», помогавший за сценой в «Смерти Тарелкина» и впитавший в себя «крайне левого» Мейерхольда 1921—1923 годов, рассказывал мне, что он был потрясен, увидев впервые обновленный в Александринском театре «Маскарад». Ему долго казалось, что одно исключает другое. Так многим ученым, открывавшим в XX веке новые физические законы, казалось, что каждое новое открытие исключает и перечеркивает всю предыдущую науку. Может быть, преимущество Эйзенштейна как раз заключалось в том, что он, учившийся в Петрограде, сначала увидел «Маскарад», а потом пришел в ГВЫРМ, и его восприятие Мейерхольда с первых дней занятий было синтетично. Он уже знал оба полюса искусства В. Э.: зрелищную роскошь, изобилие красок и романтическую манеру игры в «Маскараде» и постановочный аскетизм и очищенную, граничащую с эксцентрикой, скупую и одновременно смыслово многослойную манеру актерского исполнения «Рогоносца» — сценический стиль «Ильбазай» (Ильинский — Бабанова — Зайчиков), как называли театральные критики тогда эту манеру.

Мейерхольд отказался в дни дискуссии о формализме отречься от «Великодушного рогоносца», хотя был далек от него, хотя уже гораздо раньше не терпел эпигонов манеры «Рогоносца». В искусстве флотовождения есть закон — ход эскадры всегда равен ходу самого тихоходного судна. А Мейерхольд всегда был самым быстроходным судном во флоте русской режиссуры: не мудрено, что этот флагман все время оказывался в одиночестве, теряя свою эскадру.

Вот почему отношения Мейерхольда с учениками так часто бывали драматичны: от одних отказывался он сам, другие отме-

жеывались от него. Напомним, что у Станиславского тоже временами было не все гладко с учениками: и он наталкивался на непонимание и должен был искать новых. Потом и эти новые тоже переставали его понимать. И все повторялось. В дневнике Вахтангова есть запись о том, как Станиславский репетировал в Первой студии «Потоп» Ю. Бергера: Вахтангов растерянно и раздраженно обвиняет Станиславского в непоследовательности, ловит его на противоречии с тем, что он еще недавно проповедовал. Должно быть, так бывает всегда, когда ученик и учитель — оба сильные, яркие, творческие личности. Когда-нибудь, может быть, будет написан роман о драме ученичества или учительства. Это великая тема для большого художника.

«Занимаясь с заинтересовавшими его учениками, Мейерхольд сразу вводил их, минуя школьные азы, в творческий процесс создания роли, будь то пантомима, импровизация или сцена из пьесы. Всего, что было необходимо предварительно знать для этого, учащиеся должны были достигать сами», — вспоминает Алексей Грипич.

«...По природе своей он был человеком нетерпеливым, а педагогика, как известно, требует выдержки и времени», — пишет Сергей Юткевич.

Мейерхольд был замечательным учеником и очень странным учителем: для многих плохим, трудным, никаким; для некоторых, редких, — несравненным. Он сам часто говорил об «умении быть учеником»: для того чтобы быть его учеником, требовалось особое «умение». В чем же оно заключалось? Мне кажется, прежде всего в чувстве независимости и внутренней свободы, которое сочеталось бы с искренним восторгом и способностью к артистическому удивлению. Это не постоянно скептически прищуренный взгляд недоверия, но и не безоглядная отдача, без собственного осмысления. Самыми худшими учениками всегда бывают рожденные или ранние скептики. Я помню одного такого на репетиции «Бориса Годунова». Мейерхольд был почти в трансе, все были потрясены, а молодой актер, уже искусившийся недоверием, как свидетель многих проработок, подошел ко мне и сказал: «Неплохо, но абсолютно неверно методологически...» Признаюсь, я послал его к черту. Добавлю: судьба его мне известна — он сейчас работает директором клуба. Он ни в чем не виноват: он просто не был художником. Но были и другие — сидевшие разинув рот, ахавшие и аплодировавшие, но мало думавшие. У этих остались чрезвычайно приятные, но довольно смутные воспоминания — и только.

Но и Эйзенштейн не был исключением: его тоже не миновала драма ученичества. В своих автобиографических записках он говорит о ней бегло, но можно догадаться, что уходу в Пролеткульт и переходу в кино предшествовали разочарования и волнения. Не оправдались какие-то надежды на работу рядом с учителем, были холодно встречены им какие-то проекты...



Эйзенштейн несколько раз в последние годы жизни начинал писать свои воспоминания, и существует несколько довольно хаотичных их редакций. И о Мейерхольде он тоже писал разное и по-разному. Остановлюсь только на том, что совпадает во всех редакциях.

«И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя. Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне? (С. М. Эйзенштейн имел в виду своих слушателей в Киноакадемии. — А. Г.) Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне, а во мне и в моем учителе. Ибо я недостойн развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленых режиссерских мастерских на Новинском бульваре... И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь...».

Эйзенштейн делает любопытное заключение: лекции Мейерхольда давали ему несравненно меньше, чем репетиции Мейерхольда.

«Я кое-кого повидал на своем веку...» — говорит он и перечисляет: съемки Чаплина, Станиславского и Шаляпина в лучших ролях, Маяковского на репетиции «Мистерии-буфф», знаменитых парижских певцов Иветт Гильбер и Монтегюса, того самого Монтегюса, которого Ленин ездил слушать на велосипеде через весь Париж. «Арагонскую хоту» Фокина и Карсавину в «Шопениане», Гершвина, играющего «Голубую рапсодию», полеты Уточкина и карнавал в Новом Орлеане; слушал речи Ллойд Джорджа в английском парламенте, завтракал с Дугласом Фербенксом, поправлял тиау перед съемкой на голове папского нунция Росас-и-Флореса и т. д. «Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре. Я помню непрерывную дрожь. Это — не холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела».

Вспоминая свои занятия у Мейерхольда в ГВЫРМе, Эйзенштейн делает вывод, ставший его кредо в собственной педагогической работе: «*научить* нельзя — можно только *научиться*».

Он высказывает своему учителю Мейерхольду только один упрек: обращаясь к нему с какими-то вопросами о «тайнах» (выражение Эйзенштейна) искусства режиссуры, он наталкивался на насмешливую улыбку...

Дело тут, как мне кажется, вовсе не в том, что Мейерхольд жречески сохранял какие-то главные «тайны ремесла» для одного себя, как это можно понять из комментариев Эйзенштейна, а в разности их натуры. Высокомудрый интеллектуал Эйзенштейн, мне кажется, несколько наивно, а вернее, чересчур догматично относился к тому, что он сам называл «тайнами» ремесла или мастерства. Он верил в абсолютные теоретические законы поэтики, в непогрешимые секреты искусства режиссуры. Но сама концепция «мастерства» у Мейерхольда была гораздо шире, как шире была его индивидуальность по сравнению с индивидуальностью

ученика и даже такого, как Сергей Эйзенштейн. Эйзенштейн верил в правила и рецепты, остроумно и тонко определяя их и блестяще формулируя. Мейерхольд в них мало верил, и чем дальше, тем меньше. У него всегда над «правилами», «секретами» и тем, что он называл «азбучными истинами», торжествовал приоритет бесконечно богатого и разнообразного вкуса и вечно ищущей острой мысли, знающей бесчисленные варианты своего выражения. Однажды Мейерхольд сказал: «Я могу добиться одного и того же, и подняв и посадив актера...» Он обладал виртуозным умением использовать свое огромное знание композиционных, пластических, музыкальных, ритмических, эмоционально-психологических закономерностей в искусстве, знание настолько глубокое, что оно в какой-то мере уже стало бессознательным. Для пользования всем этим богатством ему вовсе не нужно было все время держать в голове его опись. Как говорят музыканты, его мастерство находилось в кончиках пальцев. Он был, во-первых, вторых и третьих — художник, а теоретик — только «постольку-поскольку», а Эйзенштейн — наоборот: мне кажется, в нем теоретик главенствовал. Из них двоих Моцартом был учитель. Вся художественная практика Мейерхольда — отрицание некой всеобщей, универсальной системы создания спектакля, «отмычки», равно годной для всех замков; Эйзенштейн же явно тяготел к созданию такой теории. И, разумеется, вопрос ученика Эйзенштейна о «тайнах» ремесла мог у учителя Мейерхольда вызвать недоумение или настроить его насмешливо. Один сотоварищ Эйзенштейна по ГВЫРМу, хорошо помнящий его юность и знавший его зрелым мастером, называл его «мистиком теории».

Рассказывая об опыте отношений с Мейерхольдом, в другом отрывке воспоминаний Эйзенштейн ищет параллели своего юношеского конфликта с учителем и конфликта Мейерхольда со Станиславским. «Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем... как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

Впервые я услышал рассказ С. М. Эйзенштейна об его сложных отношениях с Мейерхольдом еще в начале 1936 года. Группа молодых актеров, ушедшая от Н. П. Хмелева, предложила С. М. Эйзенштейну организовать театр под его руководством. Посредниками в этих переговорах были П. В. Вильямс и В. Я. Шебалин. Кажется, Вильямсу и принадлежала инициатива привлечения Эйзенштейна. Я в этих переговорах представлял бывших хмелевцев. Дело было за обедом у Вильямсов. Присутствовал и Шебалин. Эйзенштейн отнесся к этому непонятно — и иронически и заинтересованно. Он не отказался, вернее, согласился, но отло-

жил свое участие в работе молодого театра до окончания им фильма «Бежин луг», съемки которого были в разгаре. Разумеется, ничего из всего этого не вышло и выйти не могло. И вот в этом разговоре, узнав, что я «мейерхольдовец» и не собираюсь уходить из ГостИМа, Эйзенштейн весело нарисовал яркую картину моего будущего изгнания оттуда. Я возразил ему, сославшись на письменное разрешение В. Э. на «совместительство». У Эйзенштейна глаза заблестели еще веселее. Он сказал, что единственное, чему он еще может завидовать в жизни, так это молодой наивности, если она, конечно, не переходит той роковой грани, за которой она уже не наивность, а нечто иное... Я проглотил шпильку, предчувствуя интересный рассказ, и он был нам подарен. В живой импровизации он показался мне более ироничным и комически-гротесковым, чем то, что записал ровно через десять лет С. М. в своих мемуарах патетично и лирично. Если бы Эйзенштейн прожил дольше и написал бы свои воспоминания, предположим, в 1956 году, тональность их была бы тоже иной: это необходимо учитывать, оценивая изложенные в них факты. Факты, конечно, не меняются от времени рассказа о них, но отношение к ним рассказчика меняется, и иногда очень резко.

Один критик писал когда-то: «Мейерхольд не счастлив в своих учениках». Я уверен, что будущие биографы Мейерхольда не будут так пессимистичны. История часто пересматривает торопливые выводы современников.

Не стоит снова перечислять множество имен режиссеров, актеров, художников, музыкантов и литераторов, которые в своей юности прошли через руки Мейерхольда: этот список будет гораздо большим, чем можно предположить.

Все ли они вправе считать себя его учениками? Предоставим решать это им самим.

Я хотел бы суметь рассказать, как однажды парадоксально и выразительно В. Э. реагировал на сообщение о поданном актером Х. заявлении об уходе из театра. «Пусть уходит,— сказал Мейерхольд, после того как выслушал ассистентов, объяснявших ему, какие сразу возникнут трудности: ушедшего было нелегко заменить.— Пусть уходит...— Он приподнял правую полу пиджака.— Сколько уж их прошло тут...» — И он загребающими движениями левой ладони показал, сколько их проходило через него. Он замолчал, а левая рука все еще металась над полой пиджака. Очень это было наглядно: точно мы все увидели, сколько их было. Кто знал Мейерхольда, представит, как он это показал, а описать словами трудно...

Когда Э. П. Гарин в первый раз подал заявление об уходе из ГостИМа (он, как и И. В. Ильинский, не раз уходил и возвращался), В. Э. сказал одной актрисе театра: «Гарин — и тот изменил!..» Могу представить его интонацию, поднятые брови и изумленно выпяченные губы. В этом было меньше обиды, чем недоумения. Перед этим Гарин, раньше щедро одаренный мейерхольдовским вниманием, похвалами, нежностью, триумфально

ыгравший Павла Гулячкина (актриса М. Суханова, проработавшая с Мейерхольдом пятнадцать лет, вспоминает слова В. Э.: «Я прямо влюблен в Гарина. И утром, когда встаю, и днем, чтобы ни делал, все думаю и мечтаю, как буду ставить сцену Павлуши Гулячкина,— спросите у Зиночки! Если бы не он, Гарин, играл Гулячкина, не такой бы заварился и спектакль!»), Хлестакова, Чацкого, был им серьезно и незаслуженно обижен. Повод для ухода был, но Мейерхольд все же удивлялся, словно хотел еще сказать, что Гарин-то мог бы и потерпеть. Я уже приводил фразу из письма Гарина ко мне по поводу истории этого ухода. Продолжу цитату: «Я обиделся, наверно захотелось попробовать самостоятельности. Когда мы все жили рядом с Мейерхольдом и смотрели, как он работает, начинало казаться, что это дело нехитрое: у него ведь так легко все получалось». И еще через несколько фраз: «Господи! Какие все мы были наивные идиоты! Если бы кто-нибудь подсмотрел в зеркале будущее!...» Как мы видим, через тридцать с лишним лет Гарин склонен обвинять в невыдержанности одного себя.

Нет, все это было не просто: любить Мейерхольда, работать с ним, переносить его охлаждение, уходить и снова возвращаться, и опять уходить, с тем чтобы через десятки лет винить себя за недостаток терпения и выдержки...

Этот страстный и сложный человек часто наносил незаслуженные горькие обиды преданным друзьям и ученикам. Почти к каждому из них его отношение проходило один и тот же круговой цикл: увлечение, доверие и близость, ревность и подозрительная настороженность. В последней стадии он часто бывал грубо несправедлив. Бывали иногда и возвраты к прежним привязанностям и увлечениям, но очень редко. Они для него не характерны. Чаще бывало противоположное — полный разрыв и только уже на большом отдалении известное смягчение. Инициатива обострения всегда исходила от него самого. Так, например, отношения с Мейерхольдом Эйзенштейна или Ильинского, Бабановой или Гарина — это целые сложные психологические романы. Как это все объяснить? Может быть, еще его ревность к растущей самостоятельности учеников? Или также свойственным Мейерхольду тяготением к новым людям вокруг себя? Но и эти новые тоже постепенно проходили тот же самый круговой цикл — от увлечения до недоверия, и этим объясняется постоянный человеческий вихрь вокруг него: все эти отталкивания, разрывы, уходы. Его подозрительность все усугубляла, и каждый им же обиженный скоро представлялся его воображению врагом.

«Я люблю страстные ситуации и строю их себе в жизни», — сказал он мне однажды. Он, действительно, строил их в изобилии...

Может быть, его всегда влекло к новым людям из жадности и бесконечного любопытства к жизни, которые совсем не ослабевали у него с годами. Все хорошо известное, знакомое и привычное наскучивало, надоедало и казалось пресным. Ведущая черта

его характера — постоянное стремление к новому в себе, в жизни, в своем искусстве, — может быть, требовала и нового окружения, новых восторженных глаз вокруг, новых голосов, новых характеров и новых столкновений. «Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисло». Можно ли упрекать его в этом? Может быть, эти приливы и отливы, эти смены, эта постоянная новизна были ему необходимы, чтобы не уставать, не стареть, не становиться равнодушным.

Отвергнутые и обиженные ученики, однако, редко становились его недругами. Обаяние его творческого гения, нечеловеческого темперамента, огромного, острого ума и на расстоянии подчиняло себе тех, кто покидал его с синяками незаслуженных обид. И — наоборот — на дистанции пространства и времени его влияние еще вырастало. Его вклад в души всех, кто хоть недолго находился вблизи, был слишком велик, чтобы внутренне отречься от него. Это значило бы также отречься от самих себя. Мейерхольд среди множества своих дарований обладал зловещим даром приобретать врагов. Но их круг не совпадал с кругом им лично обиженных. Врагами Мейерхольда были почти всегда те, кто его не знал.

В свое время Мейерхольда упрекали еще в том, что он постоянно терял своих лучших учеников, что на каком-то этапе становления они чувствовали потребность вылететь из родного гнезда.

Но разве это не естественно?

Потребность самостоятельно испытать свои силы не лучше разве долгого школьничества, которое всегда незаметно превращается в иждивенчество? Если бы мейерхольдовские птенцы не начинали вдруг тяготиться учительской опекой и не покидали его, а сидели под его крылом десятилетиями, скольких крупных режиссеров мы недосчитались бы, на сколько интересных театров у нас было бы меньше. В ученичестве у Мейерхольда всегда содержалась закваска будущей самостоятельности. Это мы видим из всей истории советского театра. Станный деспотизм, который окрылял всех, кто под ним находился! И, может быть, было бы гораздо лучше, если бы чаще уходили и бродили по свету, и откалывались, и расходились, и сорежиссировались воспитанники и сосьетеры дорогого, многоуважаемого МХАТ. Ведь когда-то так и было. Люди уходили, основывали новые театры, росли. И сам Мейерхольд, в молодости восторженный ученик Станиславского, списывавший свои ранние дневники пламенными панегириками учителю, вдруг в один прекрасный день почувствовал необходимость уйти от него. Так же потом поступали и его собственные лучшие ученики. Худшие всегда оставались.

Тогда, рядом с ним, все это казалось не так. Иногда нам просто хотелось, чтобы Мейерхольд хоть немного перестал быть Мейерхольдом: был бы уживчивее, добродушнее, терпеливее. Но он не устаивал нас этой милости и упрямо и злонамеренно оставался самим собой: странным, невозможным, непонятным и гениальным.

Может быть, все-таки прав Бальзак, сказавший: «Большое дерево иссушает почву вокруг себя. Оно высасывает все соки, чтобы цвести и плодоносить»?

Не поэтому ли мейерхольдовские семена давали бурный рост и цвет вдали от самого дерева, а все, что росло рядом, казалось незначительным?

Или это обман зрения: лишь закон контраста делал всех маленькими? Мне кажется, что вернее последнее.

У Марины Цветаевой есть замечательный цикл стихов, называющийся «Ученик». Поэт говорит:

«Есть некий час — как сброшенная кляжа:  
Когда в себе гордыню укротим.  
Час ученичества — он в жизни каждой  
Торжественно-неотвратим...»

А дальше — как будто это говорится Мейерхольдом-учителем:

«Я учу: губам полезно  
Раскаленное железо.  
Бархатных ковров полезней  
Гвозди — молодым ступням.  
А еще в ночи беззвездной  
Под ногой полезны бездны...»

Раскаленного железа и гвоздей хватало. Бездн тоже.

Но те, кто проходили через это, делались мастерами. Наперекор учительской ревности, изменчивости, недружелюбию, подозрительности. Наперекор собственному своему желанию быть послушным, примерным, благополучным. С ним это не удавалось. Он не терпел гордецов и обидчивых, но трижды не терпел этих послушных. Они благоразумно оставались при нем, но он их не замечал. А с непослушными иногда впоследствии примирялся. Не со всеми, но с некоторыми. Со всеми не успел.

Я начал эту главу с имени ученицы, друга и жены В. Э. Мейерхольда — Зинаиды Николаевны Райх. Восемнадцать лет она была его верным спутником, и, говоря о нем, нельзя не рассказать и о ней.

При жизни у нее было много недругов — теперь их почти нет.

Так часто бывает с большими людьми, а З. Н. Райх была человеком незаурядным, хотя в данном случае и сам Мейерхольд все сделал для того, чтобы его близость не принижала любимого человека, а поднимала и растила. И он этого достиг.

В 1917 году молодая красивая женщина работала в Петрограде в редакции газеты «Знамя труда», той газеты, которая первая напечатала «Двенадцать» А. Блока и вокруг которой группировались поэты и художники, сразу признавшие Октябрьскую революцию. Там впервые ее встретил Мейерхольд. Но она тогда еще была вся заполнена вспыхнувшим чувством к Сергею Есенину. Ей было двадцать три года, когда она стала его женой. Но брак этот скоро рухнул, и в 1921 году мы видим З. Н. уже в Москве студенткой ГВЫРМа на Новинском бульваре. Вскоре в запутанных, кривых переулках между Тверской и

Большой Никитской можно было встретить бродящих, тесно прижавшись друг к другу и накрытых одной шинелью мужчину и женщину. Он знаменит, немолод, утомлен и болен. Она пережила тяжелую драму разрыва с мужем и вела полуничье существование с двумя маленькими детьми. Это были Мейерхольд и З. Н. Райх. Вокруг них шумело много молодежи: требовательных и ревнивых учеников, которые не хотели уступать его кому бы то ни было. Она еще ничего не умела, но у нее был исконный женский дар — быть на высоте любимого человека; дар, превращавший судомоек в императриц. Полюбив, он сделал ее первой актрисой своего театра с той не знающей оглядки смелостью, с которой Петр I короновал Марту Скавронскую.

На премьере «Великодушного рогоносца» будущая исполнительница роли Стеллы вместе с прославленным постановщиком спектакля вертела мельничные крылья, так как рабочих сцены у молодого театра не было, и строго выговаривала своему партнеру, когда он зазевывался, глядя на сцену. В 1924 году, тридцати лет, она дебютировала на сцене ГосТИМа в роли Аксюши в «Лесе» и с тех пор играла почти во всех постановках Мейерхольда.

Многое созданное им в этот период его жизни сделано если не под ее прямым влиянием, то ради нее. Некоторых, даже в ближайшем дружеском кругу, это раздражало, и иногда они казались правыми. З. Н. была горячим, импульсивным человеком, очень прямым, искренним, самолюбивым, и не все советы, даваемые ею, были верхом мудрости. Часто она давала пищу и для справедливых нареканий. Но относительная правота тех, кто ее осуждал, не была той конечной правотой, с высоты которой нужно судить эти две необыкновенные жизни. Я никогда не примыкал к лагерю скрытых недругов Зинаиды Николаевны, но и мне приходилось сердиться на нее и жаловаться на ее влияние. Однажды, когда я вслух сетовал на З. Н., племянница и старая ученица Мейерхольда К. И. Гольцева сказала мне то, что я запомнил почти дословно: «Вы не правы, А. К., — сказала она, — не правы, хотя бы уже потому, что вы не знаете, что если бы не было в жизни Мейерхольда этой огромной, всепоглощающей, страстной любви к ней, то он давно бы превратился в усталого и равнодушного старика. Поверьте мне, перед встречей с З. Н., в начале двадцатых годов, он казался старше и дряхлее, чем сейчас, через пятнадцать лет. Я видела своими глазами чудо этого омоложения. Если бы не оно, то, может быть, не было бы «Рогоносца», «Леса», «Ревизора», «Дамы с камелиями». Неужели это все не искупает те небольшие оплошности и бестактности, которые иногда делает З. Н. или он ради нее?..» Это мне показалось убедительным, может быть, потому, что я сам множество раз видел, как «молодел» В. Э. при Зинаиде Николаевне, какую тонизирующую силу влияния имело на него ее простое присутствие рядом.

Рассудительные и благонравные биографы часто склонны

осуждать замечательных людей, героев своих изысканий, за их сердечный выбор. Послушать их — и Пушкин должен был бы остеречься жениться на легкомысленной Натали, и Толстой — вовремя покинуть Софью Андреевну. Даже умный и зоркий И. Бунин не удержался в своей книге о Чехове от запоздалого упрека Антону Павловичу за его брак с актрисой О. Книппер. Мейерхольд получил львиную порцию этих осуждений еще при своей жизни. Иногда они принимали формы почти неприличные. У Мейерхольда была привычка печатать на программах своих спектаклей посвящения. Это он делал еще до революции, делал и после. Он посвящал свои работы Красной Армии, подростку Сереже Вахтангову, сыну Е. Б. Вахтангова, которого очень любил, своему другу пианисту Льву Оборину, гениальному китайскому актеру Мэй Лань-фану, пианисту Софроницкому; посвятил один спектакль и «ученице-другу З. Н. Райх». Все принималось как должное, кроме этого последнего посвящения, а оно вызвало непристойную травлю в печати и его и ее. Критик О. С. Литовский в своей книге «Так и было» теперь уже признает, что З. Н. Райх была талантливой актрисой. Такое же признание делает в своих мемуарах «Сам о себе» И. В. Ильинский, оговаривая, что он был раньше пристрастен к ней и не прав.

Аксюшу в «Лесе» она играла просто отлично, была интересной Анной Андреевной в «Ревизоре», прекрасно играла Веру в «Командарме», Попову в «Медведе» и Маргерит Готье в «Даме с камелиями». В этой сложной и трудной роли она, кажется, впервые получила признание театральной Москвы. В радиоспектакле «Каменный гость» она играла обе женские роли: Дону Анну и Лауру — и превосходно. Потом последовала Наташа — общая неудача: актрисы, труппы и режиссера. В «Борисе Годунове» она должна была играть Марину. Я называю не все ее роли, а те, которые мне больше нравились.

В. Э. ее любил глубоко, страстно, нежно. В его умелых, сильных руках она стала актрисой-мастером, хотя, конечно, и тут губительно действовал закон контраста: рядом с ним все казалось меньше своего действительного роста, так было и с ней. Он усыновил и воспитал ее детей от С. Есенина. Я помню их подростками — похожую на отца Таню и немного напоминающего З. Н. Костю. Таня стала журналисткой. Костя — инженер-строитель, один из создателей стадиона имени Ленина и новых жилых массивов Москвы.

У Б. Пастернака есть стихотворение «Мейерхольдам», посвященное ему и ей. Поэт метафорически воскрешает в нем библейский миф о сотворении женщины из ребра человека. Этот творец — Мейерхольд-режиссер:

«И, протискавшись в мир из-за дисков  
Наобум размещенных светил,  
За дрожащую руку артистку  
На дебют роковой выводил...»



Своим внутренним зрением поэт видел дальше, чем друг дома, милейший и добродушнейший Борис Леонидович: дебют и в самом деле стал роковым, если понимать рок как судьбу, так страшно и прекрасно связавшую две жизни — Мейерхольда и его любимой ученицы.

## Часть вторая

### МЕЙЕРХОЛЬД ГОВОРИТ

Записи 1934 — 1939 годов

#### О себе

Театр был главным интересом моей жизни с семи лет. Уже в семь лет старшие заставляли меня перед зеркалом, где я заставлял трансформироваться свою детскую мордочку. Позднее были еще сильные увлечения музыкой (скрипкой), литературой, политикой, но влечение к театру оказалось сильнее всего. Что на меня больше всего влияло в моей жизни? Влияний было много: во-первых, великая русская литература, лично А. П. Чехов, лично К. С. Станиславский, замечательные мастера старого Малого театра, Блок, Метерлинк, Гауптман, изучение старинных театральных эпох, изучение восточного театра, снова возврат к творчеству великих русских поэтов — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, — буря Октябрьской революции и ее суровая красота, новое молодое искусство кинематографа, Маяковский, снова Пушкин, и все с возрастающей силой... Разве все переберешь? Художник должен увлекаться многим, отзываться на разное, что-то отбрасывать, что-то оставлять в себе... Вот вы говорите — Хемингуэй... Я уже слышал это имя и прочту обязательно...

К юбилею Павлова я послал ему телеграмму, в которой несколько легкомысленно написал, что приветствую в его лице человека, который наконец разделался с такой таинственной и темной штукой, как «душа». В ответ я получил от Павлова письмо, в котором он учтиво поблагодарил меня за поздравление, но заметил: «А что касается души, то не будем торопиться и подождем немного, прежде чем что-либо утверждать...» Мне хочется сказать то же самое всем, кто думает, что Станиславскому или мне известны все истины о тайнах творческого труда актера. Проследите за работой Константина Сергеевича, и вы увидите, что он все время вносит коррективы в свою «систему». Я когда-то утверждал, что человек — это «химико-физическая лаборатория». Конечно, это очень примитивно. В моей биомеханике я смог опре-

делить всего двенадцать-тринадцать правил тренажа актера, но, шлифуя ее, я, может, оставлю не больше восьми.

Горькое признание: мы, театральные люди, живем в Москве так разобщенно, такими отдельными монастырями, что часто питаемся в сведениях друг о друге легендами. Мне легче снести с находящимся в Италии Гордоном Крэгом, чем с живущим на соседней улице Станиславским...

Был в моей жизни один такой перекресток, когда я чуть не стал музыкантом-сприпачом. В середине девяностых годов при Московском университете существовал великолепный студенческий оркестр, целые большие концерты давали. Я учился на юридическом факультете, но страстно любил музыку. Пожалуй, даже больше, чем театр. Увлекался скрипкой. И вот объявили конкурс на вакансию в этом оркестре на место второй скрипки. Я это место во сне видел. Упорно готовился, забросил римское право и... провалился на конкурсе. Решил с горя податься в актеры. Приняли. А вот теперь думаю: был бы я второй скрипкой, служил бы в оркестрике театра под руководством Бендерского или Равенского, их бы ругали, как меня сейчас, а я бы пикировал себе и посмеивался...

Если бы у меня было свободное время, я хотел бы переписать некоторые мои статьи из книги «О театре», чтобы, не изменяя их по существу, освободить их от модной в начале века модернистской терминологии. Сейчас она только мешает правильно оценить их. Вот хорошо бы немножко поболеть и, медленно выздоравливая, на досуге этим заняться. А то до сих пор мне приходится терпеть беды от некоторых своих старомодных и неудачных формулировок.

В моей жизни перед каждым новым подъемом были трагические паузы, полные мучительных раздумий и сомнений, иногда почти на грани отчаяния. Только два (и важнейших!) решения своей жизни я принял, не колеблясь: это когда после окончания филармонии отверг выгодные и лестные предложения двух крупных провинциальных антрепренеров и пошел на маленькое жалованье в открывающийся Художественный театр (с обывательской точки зрения это был риск!) и еще когда я сразу понял значение Октября и ринулся в революцию. К принятию этих решений я был подготовлен всем своим внутренним развитием, и они мне дались естественно и просто. Но никогда не забуду своей душевной бури осенью и в начале зимы 1905 года. В стране сильнейшее революционное брожение, а мы готовим к открытию Студию на Поварской. Скандальная премьера «Детей солнца» в Художественном театре. Станиславский принимает решение не открывать студию. Я у разбитого корыта. По предложению Константина Сергеевича, я некоторое время снова играю Треплева

в возобновленной «Чайке» в Художественном театре. Это было чем-то вроде моста к моему возможному возвращению в МХТ, на что К. С. мне намекал. Но были и препятствия: Владимир Иванович относился к этому более чем прохладно. А я тогда и сам не знал, чего я хочу, совершенно потерял ориентировку. Но мне не пришлось самому ничего решать, все за меня решил факт полного отсутствия у меня товарищеского контакта с моими бывшими коллегами — участниками «Чайки», — с которыми я встретился, когда шел спектакль, за кулисами: меня раздражали они, я казался странным им. Московское вооруженное восстание. Я жил в районе, покрытом баррикадами. Никогда не забуду страшных впечатлений тех дней: темную Москву, израненную Пресню. Трагедия разбитой революции тогда как-то заслонила все личное, и боль от смерти неродившегося театра прошла очень быстро. Вскоре я искренне перестал жалеть об этом. А затем поездка в Петербург, новые встречи и знакомства, попытка возродить в Тифлисе Товарищество Новой драмы и, наконец, неожиданное письмо от Комиссаржевской...

Министерство двора, которому до революции были подчинены императорские театры, несколько раз под влиянием охраны пыталось удалить меня из Александринского и Мариинского театров. Меня спасло только безграничное влияние А. Я. Головина на директора императорских театров Теляковского.

Для меня было личной драмой то, что Станиславский закрыл в 1905 году Студию на Поварской, но, в сущности, он был прав. По свойственным мне торопливости и безоглядности я стремился там соединить в одно самые разнородные элементы: символистскую драматургию, художников-стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную по школе раннего Художественного театра. Каковы бы ни были задачи, это все вместе не соединялось и, грубо говоря, напоминало басню «Лебедь, рак и щука». Станиславский, с его чутьем и вкусом, понял это, а для меня, когда я опомнился от горечи неудачи, это стало уроком: сначала надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи. Такой же вывод сделал и Станиславский, в сознании которого тогда уже зрели черты его «системы» в ее первой редакции.

В моей биографии, написанной Н. Д. Волковым подробно и точно, есть все же пробелы. Так, например, там не отмечен такой важный момент моего созревания, как знакомство в Италии, в мае в 1902 году, с ленинской «Искрой» и с только что вышедшей за границей книжкой Ленина «Что делать?». Я приехал в Милан, чтобы смотреть соборы и музеи, и целыми днями шлялся по улицам, любуясь итальянской толпой, а вернувшись в гостиницу, утыкался в нелегальные газеты и брошюры и читал, читал без конца. Тогда уже в воздухе носилось что-то о разногласиях

Ленина с Плехановым и знакомые студенты-эмигранты, захлебываясь, спорили о тактике РСДРП. Термины «большевик» и «меньшевик» еще не существовали, если не ошибаюсь, но дифференциация уже чувствовалась...

Хотите, я вам скажу, что разделило резкой чертой художников, когда пришла революция. Наивно и поверхностно думать, что все эмигрировавшие писатели, музыканты, художники думали только о своих потерянных банковских вкладах или реквизированных дачах, да у большинства их и не было. Шаяпин был корыстолюбив. Все это знают, но и для него не это было главным. Главное то, что Горький, Маяковский, Брюсов и многие другие (и я в том числе) сразу поняли, что революция — это не только разрушение, но и созидание. А те, кто думал, что революция — это только разрушение, проклинали ее. Мы с Маяковским принадлежим к разным поколениям, но для нас обоих революция явилась вторым рождением.

Когда у меня происходит очередной крах, я теперь уже знаю: надо спокойно и терпеливо ждать чуда — спасительной дружеской руки. После закрытия Студии на Поварской — письмо от Комиссаржевской, после ухода от нее — тоже сначала тупик, и вдруг внушенное Головиным письмо Теляковского, и сейчас, после закрытия ГосТИМа, — звонок Константина Сергеевича...

Когда вы осенью видите дерево, теряющее листву, оно вам кажется умирающим. Но оно не умирает, а готовится к своему обновлению и будущему расцвету. Не бывает деревьев, цветущих круглый год, и не бывает художников, не испытывающих кризиса, упадка, сомнений. Но что вы скажете про садовников, которые будут осенью рубить опадающие деревья? Неужели нельзя к художникам относиться так же терпеливо и бережно, как мы относимся к деревьям?

Мне всю жизнь везло на учителей. Stanisлавский, Федотов, Немирович-Данченко, мастера старого Малого театра, Чехов, Горький, Далматов, Варламов, Савина, Головин, Блок, Комиссаржевская — у всех у них учился, как умел. Могу, пожалуй, еще прибавить десяток имен. Никогда не станешь сам мастером, если не сумел стать учеником. Я был жаден и любопытен. И вам посоветую одно: будьте любопытны и благодарны, научитесь удивляться и восхищаться!

У нас самый лучший зритель в мире. Я это утверждаю! И читатель у нас самый лучший! Не сравнить с западными странами и с прежней средней русской интеллигенцией тоже. Поверите ли вы, что в дни моей юности, по общему мнению, Боборыкин, например, считался более «серьезным» писателем, чем Бальзак? Бальзак казался чем-то вроде Поля де Кока. Шпильгагена цени-

ли больше, чем Стендаля. Чехову ставили в пример Шеллера-Михайлова, и до своей смерти, которая поразила читающую Россию, он в широчайших кругах котиrowался наравне с Потапенко. Не мудрено, что от этого повального безвкусия мы шарахались в декадентщину.

Я считаю, что время пороха в искусстве еще не прошло, а порох сыреет от слез. Вот почему я не люблю сентиментального искусства.

Бойтесь с педантами говорить метафорами! Они все принимают буквально и потом не дают вам покоя. Когда-то я сказал, что слова — это узор на канве движения. Это была обычная метафора, каких рассыпаешь много, говоря с учениками. Но педанты поняли это буквально и вот уже два десятка лет научно опровергают мой легкокрылый афоризм. Так, на Гордона Крэга давно уже вешают всех собак за то, что он сравнил актеров с марионетками. Гёте (которого я, кстати, не люблю) сказал однажды, что актеры должны уподобиться канатным плясунам. Но разве это значит, что он советовал исполнителю Гамлета ходить по проволоке? Конечно, нет! Просто он хотел посоветовать на сцене добиваться такой же безошибочной точности в каждом движении.

Основной закон биомеханики очень прост: в каждом нашем движении участвует все тело. Остальное — разработка, упражнения, этюды. Скажите, что здесь такого, что могло возмущать, вызывать протесты, казаться еретическим, неприемлемым? Вероятно, это мое личное свойство — даже самые простые вещи, утверждаемые мною, почему-то кажутся парадоксами или ересью, за которую следует жечь на костре. Я уверен, что если я завтра заявлю, что Волга впадает в Каспийское море, то послезавтра от меня начнут требовать признания моих ошибок, которые в этом утверждении содержались.

Художнику совсем не обязательно знать про себя, кто он — реалист или романтик. Да ведь и под этими понятиями все разумеют разное. Надо нести в искусство свое видение мира, каково бы оно ни было, а после тебя поставят на определенную полочку, да еще иногда переставят несколько раз с одной на другую. У нас часто этими определениями не столько объясняют, сколько одаpивают. Когда про меня как-то написали, что-де я поставил наконец реалистический спектакль, то я обрадовался, правда, не потому, что это верно, а потому, что понимал, что мне хотели сказать приятное. Ну, вроде как: был генералом от кавалерии, а произвели в полные генералы...

Когда я спорил с рапмовцами о том, является ли «Весна священная» Игоря Стравинского великим произведением, то мне все-

гда казалось, что они глубоко неискренни в том, что эта удивительная музыка им чужда и непонятна.

Кто говорит, что я старик? Мне хочется пойти в Совнарком и сказать: «Раз я вернулся после лечения из-за границы не в свинцовом гробу — воскурите мне сегодня фимиам, который приберегается для некрологов». Маяковский в некрологе Хлебникову писал: «Хлеб живым! Бумагу живым!» Я бы добавил: и уважение живым!

Пикассо обещал мне быть художником нашего «Гамлета», когда у нас до него дойдут руки... Когда дойдут руки!.. Я всю жизнь мечтаю о «Гамлете» и откладываю эту работу то по одной причине, то по другой. Откровенно говоря, я уже в своем воображении поставил нескольких «Гамлетов», да вы знаете, я вам рассказывал... Но сейчас я уже решил окончательно: «Гамлет» будет нашим первым спектаклем в новом здании. Откроемся «Гамлетом»! Откроем новый театр лучшей пьесой мира! Хорошее предзнаменование!

Считается, что полюсами театральной Москвы являются мой театр и МХТ. Я согласен быть одним из полюсов, но если искать второй, то, конечно, это Камерный театр. Нет более противоположного и чуждого мне театра, чем Камерный. У МХТ одно время было четыре студии. Я могу дать разгуляться воображению и допустить, что мой театр — тоже одна из студий МХТ, но только, конечно, не пятая, а, скажем, учтя дистанцию, нас отделяющую, 255-я. Ведь я тоже ученик Станиславского и вышел из этой альма матер. Я могу найти мостки между моим театром и МХТ и даже Малым, но между нами и Камерным театром — пропасть. Это только с точки зрения гидов Интуриста, Мейерхольд и Таиров стоят рядом. Впрочем, они готовы тут же поставить и Василия Блаженного. Но я скорее согласен быть соседом с Василием Блаженным, чем с Таиловым.

Когда приходится читать некрологи и разные поминальные мемуары о выдающихся людях, которых мне посчастливилось лично знать, я всегда удивляюсь: это они или не они? Кто скажет, читая элегические страницы о А. П. Чехове, В. Ф. Комиссаржевской, А. Блоке, Е. Б. Вахтангове, что они были в жизни очень веселыми людьми? А я это хорошо помню, так как сам много смеялся вместе с ними. Помню один день на гастролях в Польше, когда мы с Комиссаржевской хохотали целый день от каждого пустяка, — такое было настроение. Чехова помню почти всегда смеющимся. И с Вахтанговым мы, встречаясь, больше острили и шутили, чем проникновенно беседовали о чем-то значительном. Или, может, это я сам такой легкомысленный и беспечный человек, что они со мной так держались? Думаю, что нет. Если после моей смерти вам придется читать воспоминания,

где я буду изображен надутым от важности жрецом, изрекающим вечные истины, поручаю вам заявить, что это все вранье, что я всегда был очень веселым человеком, во-первых, потому, что я больше всего люблю работать, а когда работаешь, весело, а во-вторых, оттого, что я твердо знаю: то, что говорится в шутку, очень часто бывает серьезнее того, что говорится всерьез...

У одних вид пропасти вызывает мысль о бездне, у других — о мосте. Я принадлежу ко вторым.

Вы говорите «театроведение», а я не знаю, что это такое. Ученые спорят между собой о дальних, конечных выводах науки, но все согласны с тем, что при ста градусах вода кипит. А в нашей области еще не установлены подобные азбучные истины. Во всем полная разногласица! Первая задача так называемого «театроведения» — установление единства терминологии и формулировка «азбучных истин». Только тогда оно может претендовать на то, чтобы называться наукой. Но боюсь, что до этого еще далеко... Вы ждете от меня толстого тома о моем режиссерском опыте, а я мечтаю о тоненькой книжечке, почти брошюрке, где я попытаюсь изложить некоторые из этих азбучных истин. И для нее пригодится весь мой «огромный» опыт. Не знаю только, хватит ли у меня времени быть кратким, как хорошо сказал кто-то...

(Одному молодому актеру в перерыве репетиции.)

Не попали вчера на «Пиковую даму»? Контрамарку не дал администратор? Ай-яй-яй! А перекупщики дорого за билеты драли? Ого! А денег, конечно, не было? Ну да, до зарплаты далеко! Так и ушли? А без билета проходить не умеете? А мы вот в молодости еще как умели. Когда-то меня из Малого театра почти каждый вечер выводили. В один вечер первые два акта посмотришь, в другой — еще два... Конечно, стыдно, когда выводят при честном народе, но, чтобы посмотреть Ермолову, на что не пойдешь!.. А вот вам не дали контрамарку, вы и пошли себе... Что, домой пошли? Ах, на каток! Ну, это другое дело! Это даже, пожалуй, лучше, чем «Пиковая дама». Это правильно! Это вы — молодец!..

Наверно, никого из режиссеров всего мира не бранили столько, как меня, но поверите ли вы, если я вам скажу, что никто так строго не судит меня, как я сам. Правда, я не очень люблю публичного самоуничтожения. Я считаю, что в конце концов это дело нас двоих: меня и еще одного меня... Но внутренняя самокритика — штука странная. Бывают победы, которых почти стыдишься, и неудачи, которыми гордишься.

Когда мне говорят: «Вы мастер!» — мне в душе смешновато. Ведь перед каждой премьерой я волнуюсь, как будто снова сдам конкурсный экзамен на вакансию второй скрипки.

Критические попадания в меня были редки не потому, что не было охотников пострелять, а потому, что я слишком быстро движущаяся цель.

Утверждать, что природе искусства свойственна условность, не все ли равно, что защищать тезис, что еда свойственна питательность?

Я люблю переделывать свои старые работы. Мне часто говорят, что я их при этом порчу. Может быть, но я ни разу не мог посмотреть поставленный мною спектакль без желания что-то изменить.

Все время слышу о своих «ошибках». А что такое в искусстве «ошибки»? Ошибается человек, когда он «шел в комнату, попал в другую». Но ведь для того, чтобы сделать эту ошибку, нужно иметь две комнаты, в которые можно войти. Если бы где-то рядом с поставленным мною спектаклем существовал другой, образцовый во всех отношениях, то меня можно было бы упрекать, что я свой поставил иначе. Но ведь другого спектакля, «другой комнаты» нет. В искусстве «ошибаться» можно только в одном смысле: выбрать для «своей» задачи неподходящие средства и тем испортить «свой» замысел. Но ведь не это же мне хотят сказать все те, кто кричат о моих «ошибках». О, если бы они судили меня по пушкинскому правилу, «по законам, мною самим над собой признанным»! Но как редко я слышал такую критику.

Я часто просыпаюсь ночью в холодном поту с мыслью, что я стал банален, что у меня в жизни все слишком благополучно, что я умру под толстым стеганым одеялом, что я перестал быть изобретателем...

Меня часто упрекали за то, что я не развиваю собственные открытия и находки, всегда спешу к новым работам: после одного спектакля ставлю другой, как бы совершенно иной по манере. Но, во-первых, жизнь человеческая коротка, и, повторяя себя, многого не успеешь сделать; во-вторых, там, где поверхностный взгляд видит хаос разных стилей и манер, там я и мои сотрудники видим применение одних и тех же общих принципов к разному материалу, разнообразную обработку его в зависимости от стиля автора и задач сегодняшнего дня... И еще!.. Биограф мастеров Возрождения Джорджо Вазари, характеризуя наивысшее достижение художника, писал: «В манере доселе неизвестной...» Разве вас не волнует эта фраза? Разве не высшая честь для художника — сделать работу «в манере доселе неизвестной»?

Так называемый «успех» премьеры не может быть главной целью театра. Иногда приходится с открытыми глазами идти на провал, которого ждешь. Когда я ставил «Командарм 2» Сель-



винского, я был уверен в неизбежном «провале», но это не влияло на мою решимость. Кроме близких тактических целей у меня были стратегические дальние цели. Мне хотелось, чтобы великолепный поэт Сельвинский понюхал театрального пороха, и я надеялся, что он в будущем даст нам новую замечательную пьесу. В «Командарме 2» были сильные сцены и энергичный стих, но там была и одна роковая ошибка: главное действующее лицо — Оконный — не мог быть героем советской трагедии, он слишком мелок для нее. Но я все же не жалею, что поставил эту пьесу. Без «провалов» не бывает и побед. В спектакле были находки, которые я очень ценю, и несколько первоклассных актерских работ. Разве этого мало? Я считаю, что бывают такие обстоятельства, когда театр должен смело идти на «провал», но не отступать. Это был именно такой случай.

Когда я вижу на улице скандал, я всегда останавливаюсь и смотрю. В уличных скандалах и сценах вы можете подглядеть самые разнообразные и сокровенные человеческие черты. Не слушайте милиционера, когда он вам говорит: «А ну, пройдите, гражданин!» Обойдите толпу, встаньте с другой стороны и смотрите. Когда я в молодости впервые приехал в Италию с планом осмотреть максимум музеев и дворцов, то я скоро это бросил, так как меня захватила оживленная жизнь миланской улицы. Я бродил разинув рот и упивался ею. Если я как-нибудь опоздаю на репетицию, а вы увидите в окно, что на улице какое-то происшествие, так и знайте — Мейерхольд обязательно там.

Критики очень хотели бы, чтобы созревание художника происходило бы где-то в лаборатории с занавешенными окнами и закрытыми дверями. Но мы растем, созреваем, ищем, ошибаемся и находим на глазах у всех и в сотрудничестве со зрителем. Полководцев тоже учит кровь, пролитая на полях сражений. А художников учит собственная кровь... Да и что такое ошибка? Из сегодняшней ошибки иногда вырастает завтрашняя удача.

Феруччо Бузони по-своему интерпретирует Баха, Шопена и Листа, и его интерпретации так и называются: «Бах — Бузони» или «Лист — Бузони». Никому, кроме пошляков, не приходит в голову начинать сравнивать значение Баха с Бузони и упрекать Бузони в нескромности и узурпации. А сколько в меня было вонзено критических копий за то, что я по-своему интерпретировал Островского и Гоголя. Любопытно, что это совершенно не возмущало ни Луначарского, ни Маяковского, ни Андрея Белого, но зато метальников всех видов буквально исходили слюной... Кажется, Мериме в «Кармен» приводит испанскую пословицу: «Удаль карлика в том, чтобы далеко плюнуть»...

Я бы наступил на «горло собственной песни», говоря словами Маяковского, если бы отрекся от «Великодушного роконосца».

В революционные эпохи народы живут стремительными темпами. Вспомните 93-й и 94-й годы восемнадцатого века во Франции, вспомните наш 17-й год, совершенно необъятный и вместивший в себя целые десятилетия. Все перемены в эти эпохи происходят так же стремительно. Мне говорят: «А вот в прошлом году вы утверждали то-то...» «Не в прошлом году, — отвечаю я, — а десять лет назад по моему внутреннему календарю».

Ну, завтра отдыхать на дачу!.. А вы тоже на дачу? А где вы живете за городом? По Ярославской? Где-нибудь около Пушкина? А, по другой ветке?.. (Пауза.) Да, Пушкино... Вот так однажды в пыльный летний денек приехали мы с Москвиным на извозчике на Ярославский вокзал, сели в вагон и отправились в Пушкино. Вот с этого все и началось... Как говорит Стефан Цвейг, роковое мгновение!.. Я слышал, он недавно болел — Москвин? Вы не знаете, как он? Хорошо?.. (Долгая пауза.) Да! Роковое мгновение!..

На столе В. Э. лежит раскрытая книжка Р. Роллана о Бетховене. Перелистывая, вижу подчеркнутую фразу Бетховена: «Нет правила, которого нельзя было бы нарушить ради более прекрасного...»

## Об искусстве актера

У театра есть одно удивительное свойство: талантливому актеру почему-то всегда попадаетесь умный зритель.

Не старайтесь! Доверяйте зрителю! Он гораздо умнее, чем мы большей частью о нем думаем.

Актер должен обязательно найти для себя приятность в выполнении данного действия или рисунка. Нашли эту приятность — и тогда все выйдет, тогда вас ждет победа.

Стоп! (Актрисе С.) Вы безумно напряжены! Я сейчас вас еле сдвинул с места. У актера в спектакле напряжения должно быть ровно столько, сколько у танцора в лезгинке: легкое усилие — и летит через всю сцену...

Не лишайте сцены пьяных внутренней логики! Поведение пьяных отличается только тем, что все их куски как бы не закончены. Вот начинается движение и вдруг обрывается. Или на движение тратится больше усилий, чем нужно. Или меньше. В этом их комизм. Но он должен быть легким. Чем легче — тем смешнее и изящнее. Я бы проверял вкус актера по тому, как он играет пьяного.

Во фраке должны быть полудвижения: локти нужно держать ближе к телу. Удары жестов короткие, движения легкие... Когда Далматов выходил на сцену во фраке — это одно уже было целый номер, за это стоило деньги платить. Помню, Станиславский однажды два часа молча ходил перед нами в плаще, поворачивался, садился, ложился, и я потом не мог заснуть всю ночь. И это нужно любить в театре!

Ближе к двери перед уходом! Еще ближе! Это аксиома! Чем вы ближе стоите к двери, тем эффектнее уход. В кульминациях все решают секунды сценического времени и сантиметры пола сцены. Эту алгебру сценометрии не презирали ни Ермолова, ни Комиссаржевская, ни Ленский, ни Мамонт Дальский.

Не кричите так! Все гораздо тише! Когда актеры так кричат, невозможно нюансировать. Когда я в молодости работал с Константином Сергеевичем, он меня тоже считал ужасным крикуном и все заставлял говорить тише, а я не понимал и сам себя обкрадывал...

В трагедии должен быть сухой голос. Слезы недопустимы.

В искусстве трагическом все сцены идут на подъем, а в искусстве сентиментальном — все вниз.

Если зрителю скучно, значит, актеры потеряли содержание и играют мертвую форму.

Что бы вы ни делали на сцене, во всем соблюдайте полумеру: и в голосе, и в движении. Зритель всегда замечает натяжку и напряжение чрезмерно старающегося актера.

Больше всего ненавижу в театре, когда текст роли засоряется разными неаппетитными междометиями и предложениями: «Эх», «Ну-ну», «Да-с», «Вот-вот» и т. п. К этому привержены обычно актеры низшей квалификации.

Смирнов в чеховском «Медведе» вначале — это Везувий, который еще только легко дымится...

Тренаж! Тренаж! Тренаж! Но если только такой тренаж, который упражняет одно тело, а не голову, то — благодарю покорно! Мне не нужны актеры, умеющие двигаться, но лишённые мыслей.

Чем стремительнее текст, тем четче должны быть перегорочки — переходы от одного куска к другому, от одного ритма в другой. В противном случае теряется мотивация и пропадает живое дыхание мысли.

Фразу нужно подавать сочно, как бы разжигая аппетит, подобно повару, который, подавая вкусное блюдо, не сразу открывает крышку кастрюли. Заколдуйте нас сначала ароматом фразы, а потом уж угостите ею.

Необходимо добиваться на репетиции, чтобы игра с вещами стала вашим рефлексом, а не была каждый раз старательно делаемым трюком.

Предмет в руке — это продолжение руки.

Отчетливо сказанная фраза пробьется сквозь стену любой толщины.

Не заигрывайте экспозицию пьесы. Экспозиция обязательно должна быть четко и ясно «доложена»!

Чтобы заплакать на сцене настоящими слезами, надо испытать творческую радость, внутренний подъем, то есть то же самое, что нужно, чтобы искренне рассмеяться. Психофизическая природа сценических слез и сценического смеха совершенно одинакова. За ними радость художника, его артистический подъем, и только. Все прочие способы вызывать слезы — неврастения и патология, противопоказанные искусству.

Творчество — это всегда радость. Актер, играющий умирающего Гамлета или Бориса Годунова, должен трепетать от радости. Его артистический подъем даст ему тот внутренний вольтаж, то напряжение, которое заставит светиться все его краски.

Актер должен знать композицию всего спектакля, понимать ее, ощущать всем телом. Только тогда он вкомпонует в нее себя и зазвучит в ней.

Добивайтесь получения удовольствия от выполнения сценического задания. Это аксиома номер один!

Вы хорошо играете по-коршевски и плохо по-мейерхольдовски! Вы играете только на себя, забывая общий композиционный план. У Корша тоже не полагалось загораживать партнеров, но это была программа-максимум, а у нас вы нарушили на полметра планировку, и все пропало. Должна быть артистическая дисциплина ощущения себя в общей композиции, или уж меняйте меня на Корша! Одно из двух!

Каждый спектакль играйте этот кусок по-разному! (Исполнителю роли Кречинского в сцене пробуждения Кречинского с пистолетом.)

Я не люблю грим. В молодости любил, а потом это прошло. Теперь терпеть не могу. Актеры часто со мной об этом спорят, когда я перед премьерой начинаю снимать им гримы, а я молчу, так как знаю: придет время и они разлюбят. Грим должен быть минимальным. Гениально делал минимальный и вполне убедительный грим Ленский. Было много сочинено теорий по поводу того, что у меня в «Рогоносце» почти не было гримов; я и сам их тоже сочинял, но ларчик открывался просто: не люблю грим, и все! И зачем бы молодым Ильинскому, Бабановой, Зайчикову грим? Все великие актеры мало гримировались: им это только мешало. Увлечение гримом — это детская болезнь актера.

Актер должен обладать способностью все время мысленно себя *зеркалить*. В зачаточной форме этой способностью обладают все люди вообще, но у актеров она должна быть развита.

Дайте маленькую паузочку! Она обозначает для зрителя конец куска. Пусть он вместе с вами переведет дух. А тогда уж начнется новый кусок. Нужно чувствовать дыхание зрителя и где ему нужно его перевести. Когда вы хорошо играете, зритель дышит вместе с вами.

Если вы не можете отделаться от какого-нибудь недостатка в речи или технике движения, то заставьте зрителя полюбить этот недостаток. Андреев-Бурлак шепелявил, Россов заикался, Леонидов обладает свистящей дикцией, Савина и Сара Бернар говорили в нос, но сила их сценической заразительности была такова, что эти их свойства казались достоинствами.

Кроме великих произведений драматической литературы есть пьесы, которые сами по себе ничего не представляют, но несут великие следы замечательных исполнений. Они являются как бы канвой для потрясающих актерских импровизаций, подобно тому как многие пианистические произведения Антона Рубинштейна тоже являются схемами для виртуозного исполнения. Но только очень талантливая и содержательная игра может наполнить эти схемы. Так, Элеонора Дузе гениально играла «Даму с камелиями», а Шаляпин изумительно пел в слабой опере «Демон».

Аполлон Григорьев восхищался в «Грозе» сценой Кудряша и Варвары как одной из самых замечательных по воздушной прозрачности и лиризму, а в спектакле Художественного театра я с ужасом увидел, как из этой сцены сделали нечто вроде номера из западного мюзик-холла — отвратительную порнографию. Я уже не говорю о бестактности, совершенной по отношению к автору, но мне было обидно и больно за исполнителей: за талантливого Ливанова и за актрису, имя которой я из природной стыдливости постарался не запоминать.

Великий итальянский комедиант Гулиельмо требовал от актера умения применяться к площадке для игры. Движения актера на круглой площадке не те, что на прямоугольной; на просцениуме иные, чем в глубине сцены.

У нас об этом думают только режиссеры, да и то не всегда. А ведь умение располагать свое тело в пространстве — основной закон актерской игры.

Мне страшно подумать, что искусство такого замечательного актера, как Игорь Ильинский, исчезнет с его смертью. Надо, чтобы Ильинский воспитал ученика. Мастер обязан лично воспитывать подмастерьев, которые должны помогать ему, жить с ним, есть с ним, как ученики и у мастеров эпохи Возрождения или у актеров японского театра. Каждый большой мастер обязан оставить ученика, даже если он и не занимается специально педагогикой.

Актер не должен в своих личных дружеских связях замыкаться в узкопрофессиональной среде, как это до сих пор водится. Замкнутая актерская среда — страшное профессиональное зло. Щепкин дружил с Герценом и Гоголем, Ленский — с Чеховым. Я тоже стараюсь всю жизнь дружить с писателями, музыкантами, художниками. Это расширяет горизонт, выводит из консерватизма цеховых интересов.

Расцвет настоящего актера-мастера — сорок — сорок пять лет. К этому возрасту профессиональный опыт подкрепляется богатством жизненных накоплений.

Хороший актер отличается от плохого тем, что он в четверг играет не так, как играл во вторник. Радость актера не в повторении удавшегося, а в вариациях и импровизации в пределах композиции целого. Самоограничиваясь в обусловленной временной и пространственной композиции или в ансамбле партнеров, актер приносит жертву целому спектаклю, а режиссер приносит такую же жертву, допуская импровизацию. Но эти жертвы плодотворны, если они взаимны.

Я много раз замечал, что, когда талантливый актер нарушает установленный мною рисунок, я не то что смотрю на это сквозь пальцы: обычно я попросту этого не замечаю. Иногда мне потом говорят: «В. Э., вот Х там-то нарушил установленный рисунок», и я искренне удивляюсь: «Разве?» Мне даже почти всегда кажется, что это я так установил или придумал.

Я бы строжайше запретил актерам пить вино, кофе и валерьянку. Это все расшатывает нервную систему, а нервная система у актера должна быть самая здоровая. Один поэт написал Флоберу, что он сочинял свою поэму, рыдая, и Флобер его высмеял.

В противоречие с общепринятым мнением, С. Есенин никогда не писал стихи пьяным: я это знаю. Актерское и всякое творчество — это акт ясного и веселого сознания, здоровой, ясной воли. В начале века появился тип актера, которого звали «героем-неврастеником» (Орленев и другие), но характерно, что никто так быстро профессионально не дисквалифицировался, как актеры этого типа. Почти все они к сорока пяти годам были духовными и физическими развалинами, а ведь этот возраст — зенит драматического актера.

Самое ценное в актере — индивидуальность. Сквозь любое, самое искусное перевоплощение индивидуальность должна светиться. Был актер Петровский, обладавший поразительной техникой перевоплощения, но он так и не стал большим актером: у него не было индивидуальности. Может быть, она и была когда-то в зачатке, но он не только не развил ее, но совершенно стер. Мне кажется, что индивидуальность есть в исходной точке у всех: ведь все дети не похожи друг на друга. Любое воспитание индивидуальность стирает, конечно, но актер должен защищать свою индивидуальность и развивать ее. У меня есть привычка — когда я знакомлюсь с новым человеком, я всегда в своем воображении прикидываю: каким он был ребенком? Попробуйте, это очень интересно и поучительно. Так вот, у нас в труппе есть один актер, которого я при всем своем воображении не могу представить в детстве. Он, как луковица: за одним образочком — другой, и еще другой, и еще, и так до конца... Он начисто стер свою индивидуальность и при отличной технике во всех ролях посредствен... Вы хотите знать, кто это? Ну да, так я вам и скажу!..

У Горького есть мудрейшие заметки о людях наедине с собой. Когда я в 1925 году был у него в Сорренто и он мне их сам прочитал, то я был поражен их тонкостью и остротой. В них очевиднее игровая природа человеческой жизни, чем в позерских и витиеватых трактатах Евреинова. В каждом человеке есть такое свойство, которое делает его актером. Последите за собой дома: вот вы вернулись с собрания, где говорили речь, с любовного свидания, с реки, где помогали вытаскивать тонувшего ребенка, — вы и у себя дома будете некоторое время оратором, любовником, героем. Люди не любили бы так актеров, если бы все сами не были немножко ими.

Работа актера, в сущности, начинается после премьеры. Я утверждаю, что спектакль на премьере никогда не бывает готов, и не потому, что мы «не успели», а потому, что он «доспевает» только на зрителе. По крайней мере за свою практику я не видел спектаклей, готовых к премьере. Сальвини говорил, что он понял Отелло только после двухсотого спектакля. Наше время — время других темпов, и поэтому, сократив вдесятеро, ска-

жем критикам: судите нас только после двадцатого спектакля. Только тогда роли у актеров зазвучат, как нужно. Я слышал, что В. И. Немирович-Данченко недавно утверждал то же самое. Но можем говорить это мы с В. И., К. С. Станиславский, Гордон Крэг, Мэй Лань-фан и Моисси, все равно театральным администраторам хоть кол на голове теши — будут приглашать критиков на премьеру...

Школа и творчество — разные вещи. Не всегда тот, кто получает пятерки в актерском училище, будет потом великим актером. Я даже боюсь, что он никогда им не будет. Уроки чистописания нужны вовсе не затем, чтобы писать потом каллиграфическим почерком. Так пишут только полковые писари. Впрочем, это не значит, что уроки чистописания вовсе не нужны. Каллиграфия, не создавая почерка, дает ему правильную опору, как всякая школа. Но прав был Серов, который говорил, что портрет хорош только тогда, когда в нем есть волшебная ошибка. Я разговаривал со многими людьми, с которых Серов писал портреты: меня интересовал процесс их создания. Любопытно, что каждый из них считал, что именно с его портретом у Серова произошло что-то неожиданное и необычное. Но так как это неожиданное происходило со всеми, то, значит, таков был метод работы Серова. Сначала долго писался просто хороший портрет, заказчик был доволен, и его теща тоже. Потом вдруг прибежал Серов, все смывал и на этом полотне писал новый портрет с той самой волшебной ошибкой, о которой он говорил. Любопытно, что для создания такого портрета он должен был сначала набросать «правильный» портрет. Забавно, впрочем, что некоторым заказчикам «правильные» портреты нравились больше.

Звание советского актера должно быть так же почетно, как и звание красноармейца.

Актер не должен заклепывать свою роль наглухо, как и строитель моста — свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы для кусочков игры «эксимпровизо», для импровизации. Мочалов играл по-разному одну и ту же сцену в пьесе, но он не менял мотивы игры, а находил новые варианты в зависимости от своего сегодняшнего самочувствия, наполненности зрительного зала и даже погоды.

Костюм — это тоже часть тела. Посмотрите на горца. Казалось бы, бурка должна скрывать его тело, но на настоящем кавказце обычно она так сшита, что она вся живая, вся пульсирует, и через бурку вы видите ритмические волны тела. Я увидел в балете Фокина и нарочно пошел потом за кулисы посмотреть, как сшит его костюм: на нем было много толстого сукна, ваты и черт-те чего, а на спектакле я видел все линии тела.



Стоп! (Актеру К., сидящему на высокой лестнице.) Перемените позу! Сядьте прочнее, удобнее! (Актер: «Мне удобно, В. Э.») А мне не так важно, чтобы вам было удобно. Мне гораздо важнее, чтобы зритель не беспокоился за вас, не боялся, что вам там неудобно! Эта забота не по существу может отвлечь его от сцены, которую мы играем... Вот так! Хорошо! Спасибо!

*«Белые нитки режиссуры...»* Уберите белые нитки режиссуры!.. Спрячьте белые нитки моего задания!.. (Актрисе Т.) Я просил вас тут сесть, но вы делаете это слишком явно, открывая мой рисунок. Сначала присядьте чуть-чуть, а уж потом усядьтесь плотнее! Скройте мой режиссерский план, мои белые нитки!

Актер в каждой роли приобретает для себя новые краски, и они остаются ему навсегда. Допустим, вы сыграли Армана Дюваля, а потом еще ряд ролей,— через три года вы будете уже и Армана Дюваля играть не так, как раньше, а в какой-то мере приплюсовав к нему и эти новые красочки.

Щукин неплохо играет Ленина, но его подражатели будут невыносимы. Он Ленина несколько сентименталит, а они сделают роль слащавой. Мне кажется, что Штраух играет вернее: мужественнее и умнее.

Вы знаете, мне однажды рассказали о том, как Ленин во время очень серьезного политического спора (а вы представляете, как он умел спорить?), слушая противника, ласкал под столом собаку. По этой детали я впервые до очевидности ясно понял силу внутренней уравновешенности Ленина, его душевного спокойствия. Для актера такая деталь — драгоценность. Услышал это — и готово, роль сделана. Для актера-мастера, конечно...

Я на своем веку видел пятнадцать-двадцать разных Гамлетов, и все они были друг на друга непохожи: общего было только то, что все были в черном.

Я люблю театр, и мне иногда бывает грустно, что эстафета мастерства актерской игры начинает переходить к актерам кино. Я не говорю уже о Чаплине — с каким-то волшебным предчувствием мы его полюбили еще раньше, чем увидели. Но вспомните Бестера Китона! По тонкости исполнения, остроте сценического рисунка, тактичности характеристики и стилистической выдержанности жеста — это явление совершенно исключительное...

Актер будущего будет иметь перед собой на определенном участке спектакля точное режиссерское задание, но также и некие пустоты, пробелы, места для игры «эксимпровизо», которые он должен заполнить не заранее приготовленным, а своей сегодняшней игрой.

Я заметил у нас в труппе зарождение такого явления, как презрение к маленьким ролям. Актер выходит в небольшой роли, и чувствуется, что он своей игрой как бы говорит: «Ну что это за роль!» А вот у Атьясовой я заметил правильное, артистическое отношение. Роль у нее маленькая, а играет она ее в полную силу. За это я сейчас встаю и ей кланяюсь. Спасибо, Атьясова!

Не люблю А. Дункан! Один жест с пятью вариациями...

Я из своего окна в Брюсовском каждое утро смотрю, как мимо знаменитые актеры идут в свой театр. Вот идет М., вот Л., а вот К. «Да, это мы,— говорит их походка,— смотрите на нас, вам повезло, что вы нас видите, мы знамениты...» А я на них гляжу и думаю: как же они будут репетировать и играть с таким ничем не поколебимым сверхуважением к себе. Да ведь их не расшевелишь... А. П. Чехов когда-то радовался, что актеры Художественного театра похожи не на актеров, а на обыкновенных интеллигентных людей. Ни черта! Жизнь все поставила на свое место! Станиславский живет в Леонтьевском, и мимо него мало кто ходит, и он этого не видит, а то бы он наверно устроил скандал. Уж я-то его знаю...

Главное в манере игры актеров кабуки то же, что и у Чаплина,— наивность. Наивность во всем, что они делают: в трагедии и в комедии. Поэтому условная форма их спектаклей кажется естественной. Без наивности игры условные приемы режиссуры кажутся натянутыми и странными.

Качалову очень вредна эстрада. По-моему, он как актер делается все хуже и хуже. Эстрада приучила его декламировать, и это уже стало просачиваться в его роли на сцену. Голос у него бархатный, рост хороший, волосы блондинистые и завиваются, глаза с поволокой, носовой звук дает в голосе фермато. Не человек, а гобой. Выходит на концертную площадку — залюбуешься. А играть уже не может. То же самое происходит и с Юревым. На эстраде актер подает напоказ свое «я», а в театре он через это «я» строит образ. С тех пор как наш Горский стал работать тчецом в ансамбле, он стал заметно слабеть как актер. Я сперва не понимал и думал: что это происходит с Горским? А потом мне сказали, что он работает в ансамбле. Ну, теперь все понятно...

Разница между словесной игрой и игрой нашей школы — как между телеграммой-молнией (у нас) и телеграммой, которую везут в деревню за шестьдесят верст почти на телеге (у словесников). Наше ускорение — это условные знаки наших мизанцен, пантомимическая игра актеров и пр.

Чем смешнее комедия, тем серьезнее ее нужно играть.

Мастер отличается от любителя тем, что в его работе нет ничего нейтрального. Каждая мелочь работает (пусть незаметно) на целое.

Москвин — превосходный Хлынов, Загорецкий. Мне трудно представить лучшего. Но вот городничего он играл тяжело, почти трагично, и не только в финале, где это допустимо, но и раньше.

С актером, который любит музыку, мне вдесятеро легче работать. Надо приучать к музыке актеров еще в школе. Все актеры бывают рады музыке «для настроения», но далеко не все еще понимают, что музыка — это лучший организатор *времени* в спектакле. Игра актера — это, говоря образно, его единоборство со временем. И тут музыка — его лучший помощник. Она может и вовсе не звучать, но должна чувствоваться. Я мечтаю о спектакле, срепетированном под музыку, но сыгранном уже без музыки. Без нее — и с нею, ибо спектакль, его ритмы будут организованы по ее законам и каждый исполнитель будет нести ее в себе.

Наблюдательность! Любопытство! Внимание! Вчера я спросил подряд нескольких наших молодых актеров, какой формы фонари стоят на улице перед театром, и никто не ответил правильно. Это ведь ужас! И из классиков в первую очередь читайте тех, у кого вы можете научиться наблюдательности. Чемпион наблюдательности — Гоголь в «Мертвых душах»!

Знаете ли вы, что Сальвини и Росси играли «Гамлета» почти каждый раз по-разному, то опуская философские монологи, то снова вводя их, в зависимости от состава зрительного зала!

Мы справедливо гордимся нашим театром, но, когда я бываю за границей, я всегда стараюсь углядеть и там что-нибудь хорошее, что нужно позаимствовать. Да, ничтожные пьески, отсталая режиссура, но в актерах меня там всегда покоряют своеобразная музыкальность, высокий профессионализм, подтянутость, пропадающая у нас ответственность за каждый рядовой спектакль. В парижском театре «Мадлен» я был восхищен одним актером, и меня повели к нему за кулисы. И вообразите, после сложнейшего спектакля он не отдыхал, не торопился удрать ужинать, а варил себе на спиртовке кофе и репетировал одно место в спектакле, которое, как ему казалось, ему сегодня не очень удалось. Никто не заставлял его это делать, но он сам это понимал. С профессиональной подтянутостью у нас слабовато, все больше распускаемся, становимся иждивенцами, на спектакли и репетиции не идем, а тянемся, чтобы не сказать более резкого слова. Я считаю, что обломовщина внутри наших трупп — это враг номер один. Нужна постоянная подтянутость, вздернутость,

энергия в работе! Наши спектакли должны быть насыщены волей! Главное назначение театра, как и музыки,— быть стимулом к активной жизни. Условия? Бросьте! В двадцатом году, полуголдный, с туберкулезной дырой в плече, я чувствовал себя превосходно и даже влюблялся...

## Об искусстве режиссера

Я как режиссер начинал с рабского подражания Станиславскому. Теоретически я уже не принимал многих приемов его режиссуры раннего периода, критически относился к ним, но практически, взявшись за дело, сначала робко шел по его следам. Я об этом не жалею, потому что этот период не затянулся, я быстро и интенсивно прошел через него, а это была все же отличная школа практической режиссуры. Подражательность молодого художника не опасна. Это почти неизбежная стадия. Скажу больше: в молодости полезно подражать хорошим образцам — это стимулирует собственную внутреннюю самостоятельность, провоцирует ее выявление. Раньше вовсе не стыдились слова «подражание». Вспомните Пушкина — «Подражание Парни», «Подражание Шенъе», «Подражания Корану». Маяковский, по его словам, начал с подражания Бальмонту, потом он подражал Уитмену и Саше Черному, но это не помешало ему стать самим собой. Скажу еще определеннее: подражание художнику, которого ощущаешь близким себе, позволяет до конца определить себя.

Режиссер всегда должен работать на репетиции уверенно. Лучше, смело заблуждаясь, делать ошибки, чем неуверенно ползти к истине. От ошибки наутро всегда можно отказаться, но ничем нельзя исправить потерю веры актеров в сомневающегося и колеблющегося режиссера.

Если я сегодня сказал актеру: «Хорошо!», то это вовсе не значит, что я буду им доволен, когда он на другой день повторит это место точно так же.

Очень жалею, что не поставил «Дом, где разбиваются сердца» Шоу. Много думал об этой замечательной пьесе и с хорошими актерами мог бы сейчас поставить ее в три недели. Что вы улыбаетесь? Мало беру времени? Молодой Станиславский не удивился бы. Мы обленились, разучились интенсивно работать, работать напряженно... Да, да, и я тоже...

До «Ревизора» я поставил двадцать спектаклей, которые были эскизами к «Ревизору».

В нашем «Лесе» вначале было тридцать три эпизода, но, так как спектакль кончался очень поздно и зрители опаздывали на

трамвай, я внял просьбам администраторов и сократил его до двадцати шести эпизодов. Спектакль, который шел более четырех часов, стал идти три часа двадцать минут. Прошло какое-то время, и администрация мне сообщает, что спектакль снова идет четыре часа. Я решил, что актеры самовольно вернули какие-то сокращенные мною сцены, иду, смотрю — ничего подобного! Просто это они так разыгрались в оставшихся двадцати шести эпизодах. Делаю им внушение. Не помогает. Назначаю репетиции и с болью в сердце сокращаю спектакль до шестнадцати эпизодов. Спектакль некоторое время идет два с половиной часа, но потом снова разрастается до четырех часов. В конце концов спектакль полуразвалился, и пришлось его репетировать заново, устанавливая все ритмы и временные пропорции внутри спектакля. Однажды мне пришлось вывесить приказ, что если сцена Петра и Аксюши, которая должна идти две минуты, будет идти на минуту больше, то я наложу на исполнителей взыскание. Актеров нужно приучать чувствовать время на сцене, как это чувствуют музыканты. Музыкально организованный спектакль — это не спектакль, где за сценой все время что-то играют или поют, а это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным *временем*.

Когда мне вместе с архитектором Бархиным и С. Вахтанговым пришлось разрабатывать проект нового здания нашего театра, я вдруг почти неожиданно сам для себя понял, что оформление ряда моих, как говорится, «этапных» спектаклей бессознательно отражало мои поиски новой архитектуры сцены. Взгляните на проект. Что вам напоминает этот ряд дверей полукругом, выходящих через два балкончика прямо на сцену. Это актерские уборные. Правда, как двери в «Ревизоре»? А оркестр я помещаю над сценой, как в «Бубусе». А сама сценическая площадка почти такая же, как в «Мандате». И так далее. Вот так живешь и ставишь то одно, то другое, как будто без всякой связи и последовательности, а оказывается — всю жизнь возводил стены одного огромного здания. Недавно перечитывал «Блеск и нищету куртизанок» Бальзака и думал о том, как Бальзак в один прекрасный день открыл, что все его романы — фрагменты одной великой эпопеи. Если будете после моей смерти писать обо мне, не увлекайтесь выискиванием противоречий, а постарайтесь найти общую связь во всем, что я делал, хотя, должен признаться, она и мне самому не всегда была видна.

В хорошем режиссере в потенции сидит драматург. Ведь когда-то это была одна профессия, только потом они разделились, как постепенно дифференцируются и делятся науки. Но это не принципиальное деление, а технически необходимое, ибо искусство театра усложнилось и нужно быть вторым Леонардо да Винчи, чтобы и диалоги писать с блеском и со светом управлять (я, конечно, все чуть огрубляю). Но природа — общая! Поэтому

искусство режиссуры — искусство авторское, а не исполнительское. Но надо иметь на это право. А разве Нейгауз или Софроничский исполнители? У кого повернется язык это сказать? Но они имеют право!..

Зрителя можно сколько угодно удивлять в первом акте, но надо, чтобы он безраздельно верил вам в последнем.

Бетховен говорил, что он достиг мастерства, перестав стараться вложить в одну сонату содержание, способное наполнить десять сонат. Если это правда, то мне еще далеко до мастерства.

Я считаю, что своего рода «клака» в театре допустима, если это помогает правильно воспринимать спектакль. Вы, конечно, замечали, как иногда маленькая кучка зрителей встречает аплодисментами появившегося на сцене любимого актера и как к этой кучке сразу присоединяется весь зал. Зрительская эмоция — штука очень заразительная. Когда вокруг вас смеются, то невольно смеетесь и вы, когда зевают, то и вы начинаете зевать. Поэтому мы всегда на «сдачу» спектакля стремимся наполнять театр дружественно настроенными зрителями. Но, учитывая заразительность зрительских эмоций, почему же мы должны исключать прием активного возбуждения в зале нужных нам эмоций. Пусть это шокирует театральных пуритан, но признаюсь, что в «Последнем решительном» я сажал в зал актрису, которая в нужном мне месте начинала всхлипывать. И сразу, как по команде, вокруг нее все доставали платки. А на это шла реплика Боголюбова: «Кто там плачет?» Все средства хороши, если они ведут к нужному результату!

Когда я читаю пьесу, которая мне нравится, я все время невольно сочиняю вкусные ремарки.

Всего труднее ставить плохие, пустые пьесы. За постановку плохих пьес я бы платил режиссерам вдвое больше, чем обычно. А за возможность поставить «Гамлета» или «Ревизора» я бы брал деньги с них.

Проблема антракта в театре — это не столько вопрос о перерыве для отдыха зрителя, сколько вопрос о композиционных членениях спектакля. Пьеса в одном огромном непрерывном акте вряд ли возможна, как речь без пауз и цензур или симфония, состоящая из одной части. Но желательно, чтобы перерывы между актами или эпизодами были не длиннее пауз между симфоническими частями. Это уже задача не техники драмы, а техники театра. С моей точки зрения, спектакль должен строиться так, чтобы зритель отдыхал тут же, сидя в своем кресле (идеально, если бы можно было менять ракурс спинки или наклон кресла, — я безуспешно добиваюсь этого у строителей своего нового зда-

ния), на тихой сцене — от громкой, на спокойной — от полной движения. Ведь психологи давно уже пришли к тому, что отдых — это любая перемена... Смена разных напряжений зрительского внимания — одна из серьезных забот режиссера. Макс Рейнгардт в Германии часто делал один большой антракт, причем он помещал его не ровно посредине пьесы, а ближе к концу, так как учитывал, что вначале менее утомленный зритель может воспринять без перерыва большую часть спектакля. У Рейнгардта антракт приходился приблизительно после двух третей пьесы. Когда ставишь Шекспира или «Бориса Годунова», где акты не обозначены, найти место, где можно сделать перерыв, — это не техническая, а творческая проблема.

Когда я ставил «Даму с камелиями», я мечтал, чтобы побывавший на спектакле пилот после лучше летал бы.

Шекспиризация — это вовсе не реставрация техники театра шекспировской эпохи, а усвоение на новом материале его многоплановости, размаха и монументальности.

Когда мне приходилось одновременно ставить два спектакля, как, например, сейчас «Бориса Годунова» и «Наташу», меня всегда удивляло, что найденное в одной работе обязательно сложным путем перелетится в другую. Сцена «Крестного хода» в «Наташе» будет совсем непохожа на народные сцены в «Борисе», но она вдохновлена ими. Это плодотворно, если работаешь только над далекими друг от друга вещами. Я бы не смог одновременно ставить «Ревизора» и «Женитьбу». По-моему, полезно одновременно ставить классический шедевр и какую-нибудь современную пьесу.

В законах композиции разных искусств, несмотря на различие фактур, есть много общего. Если я буду изучать законы построения живописи, музыки, романа, то я уже не буду беспомощен и в искусстве режиссуры. Я опускаю само собой разумеющееся — знание природы актера, то есть фактуры театра.

Режиссер должен верить в своих актеров так же, как Павлов верил в своих обезьян. Он сам мне говорил, что, увлекаясь, так иногда переоценивал их способности, что ему начинало казаться, что они его разыгрывают.

Искусство театра не прогрессирует, а только меняет средства выражения в зависимости от характера эпохи, ее идей, ее психологии, ее техники, ее архитектуры, ее мод. Думаю, что зрителям Еврипида и Аристофана наши лучшие актеры показались бы бездарностями, как нас бы, вероятно, удивил бы Каратыгин, если бы нам было суждено его увидеть. У каждой эпохи есть свой кодекс условностей, который надо соблюдать, чтобы быть понят-

ным, но не следует забывать, что эти условности меняются. Когда я смотрю иной спектакль в Малом театре, мне кажется, что я вижу старую большевичку, делающую реверанс, или героя гражданской войны, целующего руку девушке в кожаной тужурке. В жизни мы легко чувствуем фальшь устаревших условностей, а в театре часто им по привычке аплодируем.

Я всегда сам знаю, где я потерпел неудачу. Вот, например, «Предложение» из чеховского спектакля явилось экспериментом, которого зритель не принял, хотя мы все работали с удовольствием и любовью. Но мы перемудрили и в результате потеряли юмор. Надо смотреть правде в глаза — в любом самодеятельном спектакле на «Предложении» больше смеются, чем смеялись у нас в театре, хотя играл Ильинский, а ставил Мейерхольд. Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, и мы потерпели крах. Никогда не надо себя обманывать. Критикам можешь не признаваться, а сам себе говори все...

Неопытность режиссера чаще всего чувствуется в невнимании к ясности экспозиции пьесы. Если вы не «доложите» с предельной ясностью экспозицию, зритель ничего не поймет в дальнейшем или будет еще только догадываться, когда он уже должен быть захвачен.

Нет, не люблю работать за столом! Не люблю, и все! Вот говорят — и Константин Сергеевич тоже последнее время разлюбил...

За столом может быть сговор режиссера с исполнителями, и только. Нельзя с самочувствием, найденным за столом, уверенно выходить на сцену. Все равно почти все придется начинать сначала. А часто на это времени уже остается мало: дирекция торопит. И появляются спектакли, полные ритмической и психофизической фальши. И все только оттого, что пересидели за столом и прочно привыкли к найденному там. У режиссеров типа Сахновского актеры, по существу, делают роль дважды — за столом и на сцене, и эти два образа толкаются и мешают друг другу. Советую молодым режиссерам: старайтесь с самого начала репетировать в условиях, приближенных к условиям будущего исполнения. У меня бы провалился «Маскарад», если бы я соглашался с просьбами дирекции начинать репетиции в маленьких фойе. Я должен был с самого начала приучать актеров к ритмам широких планов. Такой мудрый мастер, как Юрьев, прекрасно это понимал и поддерживал меня.

Когда я репетировал почти одновременно две пьесы Лермонтова: «Маскарад» и «Два брата», то я так глубоко влез в тридцатые годы XIX века, что однажды в ответ на одно печатное



оскорбление совершенно серьезно пытался вызвать моего обидчика на дуэль. Не удивительно, что эти спектакли мне удались.

Если вам покажется, что какая-то сцена получилась у меня на репетиции сразу, то знайте, что в своем воображении я уже поставил ее во многих вариантах. Собственно, опыт заключается не в том, что меньше пробуешь и бракуешь, а в том, что постепенно все большую часть этой работы учишься делать наедине с собой.

Неверно противопоставлять театр условный театру реалистическому. Условный реалистический театр — вот наша формула.

Воля говорил, что храбрость нужна писателю так же, как генералу. И режиссеру — тоже!

Меня часто спрашивают о моем отношении к спектаклям Охлопкова, где зрители сидят вокруг сцены и пр. Я не видел этих спектаклей, но думаю, что режиссер-художник имеет право и на такое размещение мест в зале, если это ему нужно. Меня только несколько смущает то, что этот опыт делается в маленьком зале. С моей точки зрения, такая планировка требует большей кубатуры воздуха над сценической площадкой, особого размещения оркестра, специальных акустических данных зала. Хорошая мысль при осуществлении в крошечном помещении, где нет этих условий, может быть практически скомпрометирована.

Когда я смотрю спектакли, поставленные самыми молодыми моими учениками, у меня начинает кружиться голова от непрерывных перемен мизансцен и переходов. И я с испугом спрашиваю себя: неужели я этому их научил? А потом я себя утешаю: нет, это их юность и неопытность преувеличивают мои недостатки, которые они усвоили на пять с плюсом. И мне после этого хочется ставить спектакли еще спокойнее и сдержаннее. Так я учусь у своих учеников.

Неверно, что современному режиссеру не нужно понятие «амплуа». Вопрос лишь в том, как этим понятием пользоваться. Вот хотите еще один парадокс: я должен знать, кто у меня в театре «любовник», для того чтобы не поручать ему ролей «любовников». Я много раз наблюдал, как неожиданно интересно раскрывается актер, когда работает в некой борьбе со своими прямыми данными. Ведь они все равно никуда не денутся, но как бы проаккомпанируют созданному им образу. Нет ничего скучнее провинциальной героини, играющей Катерину. Прелесть Комиссаржевской была как раз в том, что она играла героинь, совершенно не будучи «героиней». Актер так устроен, увы, что, получая роль по своему прямому амплуа, он вообще перестает работать, словно считая, что его вывезет звукочек или фигура. Чтобы

толкнуть актера на труд, надо иногда сознательно дать ему парадоксальную задачу, решая которую он должен будет сам опровергнуть свои «нормы». В моей практике такой метод распределения ролей почти всегда оправдывал себя. Не люблю слащаво декламирующих Фердинандов, Катерин с грудными голосами и Хлестаковых со скороговоркой!

Я убежден, что актер, ставший в верный физический ракурс, верно произнесет текст. Но ведь выбор верного ракурса — это тоже акт сознания, акт творческой мысли. Ракурсы могут быть неверные, приблизительные, близкие, почти верные, случайные, точные и так далее. Диапазон отбора громаден. Но как писатель ищет точное слово, так и я ищу точнейший ракурс.

Мизансцена — это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть и начало временное, то есть ритмическое и музыкальное.

Когда вы смотрите на мост, то вы видите как бы запечатленный в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте, — это главное в нем, а не тот орнамент, которым украшены его перила. То же и мизансцена.

Употребляя сравнения другого рода, могу еще сказать, что если актерская игра — это мелодия, то мизансцены — это гармония.

Режиссер не должен бояться творческого конфликта с актером на репетиции, даже вплоть до рукопашной. Крепость его позиции в том, что он, в отличие от актера, всегда знает (должен знать!) завтрашний день спектакля. Он одержим *целым*, поэтому он все равно сильнее актера. Не бойтесь же ссор и схваток!

Очень плохо, когда режиссер работает с шорами предварительного плана на глазах и не умеет воспользоваться тем, что иногда случайно приносит течение репетиции. Часто какая-нибудь случайность может подсказать совершенно непредвиденный эффект, и надо уметь это использовать. В моей практике такие вещи бывали постоянно. Приведу два примера из работы над нашими последними спектаклями. На одной из генеральных репетиций «Дамы с камелиями» во второй сцене первого акта актеры случайно стали так высоко подбрасывать карнавальный серпантин, что он не упал обратно, а повис на тросах, и это было так неожиданно красиво, что среди присутствующих пробежал шепоток восхищения. Строго говоря, это была «накладка», но она дала нам чудесный штрих. Исполнитель роли Гастона воспользовался этим и без моих указаний взял концы серпантинных лент в руки и рассеянно перебирал их в сцене с Маргерит. Мне оста-

валось только одобрить это и немного развить и усложнить. На репетиции сцены «В ресторане» во «Вступлении» такой непредвиденной случайностью явился тяжелый прыжок на пол одного из свободных от репетиции актеров, сидевших за кулисами на конструкции. Удар этого прыжка так ритмически совпал с люфт-паузой в музыке танца, написанного В. Я. Шебалиным, что я почувствовал возможность перестроить задуманный мною заранее ход Гуго Нунбаха из глубины сцены вперед и направо и поставил Свердлову танец, который на спектакле в его исполнении всегда вызывает аплодисменты.

В первой редакции «Горе уму» я наделал множество ошибок, правда, в этом мне здорово помог художник Шестаков. В спектакль просочился лжеакадемизм. Отдельные эпизоды непропорционально разрослись и не соединялись один с другим. В 1935 году я сделал новую редакцию, в которой исправил некоторые свои ошибки. Переделка почти не коснулась актерских образов (не считая естественной шлифовки). Тут мы были на верном пути и в 1928 году. За ошибки этого спектакля несем ответственность только я и Шестаков, а актеров я не виню совершенно.

Режиссер должен уметь верно прочесть пьесу, которую он ставит, но этого мало — надо уметь построить в своем воображении то, что я для себя называю «вторым этажом пьесы». Как ни толкуй, а пьеса для театра только материал. Я могу прочесть пьесу, не изменяя в ней ни буквы, в противоположном автору духе только одними режиссерскими и актерскими акцентами. Поэтому борьба за сохранение и воплощение авторского замысла — это не борьба за букву пьесы.

В первой половине XIX века в России были случаи, когда цензура снимала с репертуара пьесу, которая в чтении не вызывала никаких опасений и была разрешена. Но актеры-художники типа Мочалова вносили в свое исполнение то, что шло помимо текста: в мимической игре, паузах, остановках, в жесте, ракурсе, в различных акцентах. Зал это прекрасно понимал и на это реагировал. Вот это и было тем, что я называю «вторым этажом пьесы». И это еще было случайно, полуимпровизационно, так как искусства режиссуры не существовало. Увидев такой спектакль, цензоры хватались за голову, и пьеса, считавшаяся до того разрешенной, после представления запрещалась. Они в этом случае понимали природу театра лучше, чем иные наши критики, которые все еще апеллируют к букве текста.

Современный режиссер должен знать не только прямую воздействия актерской эмоции — вышел к рампе и блестяще прочитал монолог, — но и сложные и боковые ходы образных ассоциаций.

Режиссер должен чувствовать время, не вынимая часов из жилетного кармана. Спектакль — это чередование динамики и статики, а также динамики различного порядка. Вот почему ритмическая одаренность кажется мне одной из наиважнейших в режиссере. Без острого ощущения сценического времени нельзя поставить хороший спектакль.

Когда я разделил текст «Леса» на эпизоды, все закричали, что я подражаю кино, и никто не вспомнил, что так построен «Борис Годунов» и почти все пьесы Шекспира.

Игра Ильинского в «Лесе» — это самое последовательное продолжение великой традиции М. П. Садовского. От нее этот тон грациозно, легкость, стремительность, легкомыслие, бравирование. Садовский в свою очередь уловил эту линию от знатока испанского театра А. Н. Островского. Но Ильинский — современный актер, и он не прошел мимо влияния Чаплина. Сплав традиции Островского — Садовского и влияния Чаплина — вот родословная образа, созданного Ильинским.

Сейчас в «Лесе» кое-что кажется грубоватым, примитивным, прямолинейным, подчеркнуто тенденциозным. Но сравните лист газеты 1924 года, номера тогдашних «Крокодила» и «Безбожника» с нынешней газетой и сегодняшним «Крокодилом». Рабфаковцы двадцатых годов тоже не похожи на вузовцев тридцатых годов. Наш «Лес» был направлен целиком современному зрителю, то есть зрителю середины двадцатых годов. И не удивительно, что спектакль в чем-то устарел. Можно удивляться другому — тому, что он сравнительно мало устарел и по-прежнему вызывает бурный прием зрительного зала. Но это объясняется уже другим: тем, что кроме установки на современность спектакль в себе несет влияние изучения традиций лучших театральных эпох. Давайте же уберем из спектакля все то, что шло от «злобы дня» и перестало быть доходчивым. По моим наблюдениям, после многих переделок спектакля за более чем десять лет он становится все менее сатирическим и все более романтическим. Это произошло почти эволюционно и, видимо, вполне закономерно. (Записано в 1936 году.)

Перед премьерой «Дамы с камелиями» я находился в страшной тревоге. Еще бы: спектакль на генеральных репетициях шел около пяти часов. Администраторы смотрели на меня волками. Кое-что я наспех сократил, но все равно было длинно, и, что сложнее всего, это качество спектакля соответствовало его стилистике. Попытка чрезмерного сокращения походила бы на американские выжимки из великих романов Толстого, эти беллетристические консервы. Я ждал встречи со зрителем с необычайным волнением. Согласится ли он слушать мой неторопливый рассказ? И я был на премьере тронут до слез (эти «слезы» вовсе не

риторический оборот, а факт!), когда увидел, что зритель смотрит и слушает без всякого видимого напряжения. Это была минута моей величайшей радости и торжества. А потом ко мне пришли вот такие мысли: торопящийся зритель — враг театра. Горькое лекарство мы глотаем, но вкусное блюдо смакуем. Не стоит злоупотреблять терпением зрителя, но и не нужно угождать такому зрителю, которому всегда «некогда». Если театр не может заставить зрителя забыть про это «некогда», то имеет ли такой театр право на существование?

Режиссер должен знать все области, из которых складывается искусство театра. Мне приходилось видеть Эдварда Гордона Крэга на репетиции, и меня всегда покоряло, что он не кричит: «Дайте мне голубой свет!», а указывает точно: «Включите третью и восьмую лампы!» Он и со столяром мог разговаривать профессионально, хотя сам, может быть, и не сделал бы стула. Надо просидеть часы в будке осветителей, чтобы иметь право ими командовать. Когда костюмеры принесут сшитые костюмы, режиссер не должен мямлить: «Тут поуже, а тут пошире», а кратко указать: «Распорите вот этот шов, а сюда вставьте проволочку». Только тогда ленивые сотрудники не станут возражать, что переделать ничего невозможно, как это бывает обычно, и вы не станете им верить на слово. Станиславский изучал в Париже кройку, чтобы понять природу сценического костюма.

Режиссер обязан уметь ставить все. Он не имеет права уподобляться врачам, специализирующимся только на детских болезнях, или на венерических, или на ухе, горле и носе. Режиссер, который будет претендовать ставить только трагедии, не умея поставить комедии или водевиля, обязательно провалится, потому что в настоящем искусстве высокое и низкое, горькое и смешное, светлое и темное всегда стоят рядом.

Вы и не представляете, как на моих глазах изменилась восприимчивость зрительного зала. Даже в «Балаганчике» зритель еще не принимал быстрой смены сцен и световых эффектов. А эпизод, подобный «Пенькам дыбом» в «Лесе» (с бросанием стульев), вызывающий в наши дни бурные аплодисменты, в начале века просто вызвал бы недоумение.

Мне представляется крайне наивным спор, который все еще ведется на страницах театральных журналов: кто является в создании спектакля ведущей фигурой — режиссер или драматург? По-моему, ведущей является *мысль*, кому бы она ни принадлежала. У кого из обоих членов дуумвирата (автор — режиссер) мысль значительнее, активнее, острее, тот и является в данном случае «ведущим». По отношению к Файко и, пожалуй, Эрдману я был «ведущим», а по отношению к Маяковскому, надо честно сказать, картина была иная... Но я не вижу тут ничего

обидного ни для драматурга, ни для режиссера как в первом, так и во втором случае.

Я был актером широкого диапазона: играл и комические, и трагические роли, и чуть ли не женские. Имею музыкальное и хореографическое образование. Кроме того, изучал юридические науки, писал в газетах и переводил с иностранных языков. Считаю себя литератором и педагогом. И все это мне пригодилось в занятиях режиссурой. Если бы знал еще какие-нибудь специальности, и это пригодилось бы. Режиссер должен знать многое. Есть выражение: «узкая специальность». Режиссура — самая широкая специальность на свете.

Зрительское впечатление богаче, когда оно подсознательно. Некоторые свои приемы я сам прячу от зрителя. Ходы Ильинского — Присыпкина в сцене «Общезитие» в «Клопе» как бы служат натянутой струной во всей сцене, создают необходимое напряжение, но я вовсе не хочу, чтобы зритель это заметил.

Недавно я видел один спектакль, где режиссер грамотно построил мизансцены, художник сделал отличные декорации, участвовали прекрасные актеры и пьеса была неплохая, но зрители отзывались сочувственным смехом на все реплики персонажа-пошляка, которого вопиюще неверно играл хороший актер, и равнодушно выслушивали монологи положительных персонажей. И я сказал себе: гнать надо такого режиссера из театра, это бездарность и тот самый опасный дурак, который хуже врага! Вы хотите знать: какой это был спектакль? А разве мало подобных спектаклей?

Я очень боюсь, что мы приучили зрителей к бездумному, глуповатому смеху — смеху во что бы то ни стало. Не слишком ли много смеются сейчас в наших театрах? Не наступит ли завтра такой момент, когда зрители, развращенные нашими ухищрениями обязательно рассмешить их, встретят гоготом или холодным молчанием тонкую, сложную, умную пьесу? Именно поэтому я всегда так страстно нападаю на драматурга Х. Может быть, он и способный человек, но он активно участвует в развращении зрителей неумным смехом. Только за это я его ненавижу всеми силами своей души!

Если вы начали читать пьесу — не делайте перерыва, а если уж он получился, то, взяв ее снова в руки, опять начинайте с первой страницы. Я заметил, что верно оцениваешь пьесу, только когда читаешь ее всю подряд залпом, в один присест.

На сцене не бывает ничего случайного. В одном спектакле я видел, как актер, уходя, нечаянно обронил цветок. Оставшаяся актриса незаметно его подняла. Кажется, что такое, — пустяк!

А я смотрю, зрители уже перешептываются. Они уже бог знает что заключили о взаимоотношении этих персонажей и ждут чего-то от них в дальнейшем.

Старые суфлеры на генеральной репетиции всегда отмечали в своих экземплярах, сколько должен идти акт: допустим, первый — 34 минуты, второй — 43 минуты, третий — 25 минут... Я видел эти пометки в сохранившихся старинных суфлерских экземплярах пьес и долго не понимал, зачем это делалось, пока театральные старожилы мне не объяснили. Оказалось, что хороший, опытный суфлер обязан был контролировать, сколько шел спектакль. Мы сейчас говорим о хронометраже и думаем, что открыли Америку, а это уже делалось в старину. Суфлер после спектакля был обязан докладывать: акт сегодня шел столько-то, потому что такой-то разыгрался во второстепенной сцене, или такая-то гнала такую-то сцену, или сценариус опаздывал выпустить на выхода... Это была важнейшая функция. Затянув или заторопив акт, мы можем исказить спектакль. Сыграйте быстро Метерлинка — и вы получите водевиль. Сыграйте медленно «Сосед и соседка» — и вам покажется, что это Леонид Андреев.

Режиссер должен иногда уметь хитрить во имя результата. Когда я ставил в Александринском театре «Шута Тантриса», то у меня была там большая сцена с массовой, которую мне все время срывали неумеренно разыгравшиеся статисты, воспитанные Санниным. Они старались всюю: каждый из них стремился поразить своей игрой знакомую, сидящую по контрамарке в тринадцатом или шестнадцатом ряду. И я ничего не мог с ними сделать. Тогда я заставил всех участников массовки взяться за руки. Не помню уж, как я им это мотивировал (это была толпа «стражников»), но, как только они взялись, я их уже не умерял, а даже покрикивал: «Энергичней! Живее!», а сам про себя улыбался. А скажи я им категорически: «Тише! Сдержанней!» — то стояли бы дубами, и все...

Я не люблю начинать работу над пьесой с первого акта. Мне нравится, как это делали некоторые французские драматурги, начинавшие работу с конца, бравшие кульминации и потом подводящие пьесу от экспозиции к нарастанию, брать для начала самые трудные эпизоды, а потом переходить с них к более легким. Большую часть своих работ я делал именно так.

У меня был период, когда я ставил пьесу небольшими кусками и долго каждый из них отделявал. Потом я заметил, что от этого все разрастается и непропорционально разбухает. Теперь возвращаясь к тому, как работал давно: стремлюсь, решив две три главные кульминационные сцены и начерно поставив все остальное, скорее прогонять все акты подряд. Когда гонишь все одно за другим, быстрее вырисовывается целое. Я не знаю тех-

нику работы Вагнера, но убежден, что она не была мозаической работой над кусочками — иначе не родилась бы его «бесконечная мелодия». Целое спектакля легче всего найти в динамике.

Лучшее из придуманного мною заранее, то есть не на самой репетиции, всегда все-таки придумывалось не за письменным столом, как говорится, а на людях, в шум, в движении, когда казалось, что вовсе и не думаешь о работе. Не надо забывать, что художник работает непрерывно. Об этом прекрасно написал Маяковский в «Как делать стихи», этой тоненькой книжечке, где весь его опыт. Когда соберусь написать о режиссуре, буду стараться написать ее так же емко и кратко.

Если проживу еще немного, попробую решить средствами театра то, что в литературе называют «внутренним монологом». Есть у меня к этому кое-какие зацепочки. Нет, пока еще ничего не могу рассказать... Да и пьесы подходящей нет! А инсценировки — это всегда паллиатив!

Самое трудное в постановке пьесы — распределение ролей. Когда мне нужно распределять роли, то я не сплю несколько ночей и почти заболеваю. Но если я с этим справился без явных компромиссов, то дальше я уже смотрю вперед уверенно.

Новая техника театра была продиктована драматургом. У Метерлинка есть в «Смерти Тентажиля» акты, которые идут на сцене по десять-двенадцать минут, а действие происходит в средневековом замке. Но чтобы поставить декорацию замка, надо делать антракты вдвое длиннее актов, а это абсурд. Поневоле пришлось выдумывать «условный замок».

Пьесы Ибсена кажутся спокойными только плохим режиссерам. Вчитайтесь внимательней, и вы найдете там движение, как на «американских горах».

Всю жизнь мечтал поставить греческую трагедию в Ленинграде на площадке перед Казанским собором. Даже в самой Греции нет такого удобного и, я бы сказал, даже идеального места: замкнутые колоннады, двумя крыльями оцепляющие среднюю площадку, большая глубина между колоннами, дающая возможность исполнителям прятаться до выхода.

В театрах одного типа (например, в Художественном) премьера спектакля является верхней точкой в его жизни: завершением цикла долгих репетиций. А у нас — это только ступень: момент, когда в процессе создания спектакля входит зритель, а верхняя точка, зенит жизни спектакля еще далеко впереди.

Использование света в современном театре однозначно использованию музыки. Кроме чисто технической цели освещения



актера и площадки сочетание (как у нас в «Даме с камелиями») голубого и желтого луча даст нам возможность подчеркивания отдельных фраз созданием отдельных эмоциональных волн, то выделяющих какой-то текст, то затушевывающих его. Зритель воспринимает это бессознательно, но постепенно, привыкнув, театралы начнут читать световую партитуру, как знатоки музыки читают музыкальные партитуры. Меня в работе со светом в спектакле интересует не импрессионистская игра светотенью, а создание световой партитуры.

Я враг долгой читки на репетициях или, как говорят, «застольного периода». Когда актеры пробегают строчки ролей глазами, то они невольно начинают декламировать, как это свойственно людям, читающим текст. Мне нужно скорее вырвать из рук актеров тетрадки ролей, и поэтому я тороплюсь перейти к мизансценам. Я даже скорее предпочту, чтобы актеры говорили под суфлера, чем читали роль глазами.

Режиссер должен быть и драматургом, и актером, и художником, и музыкантом, и монтером, и портным.

Бывают режиссерские приемы, которые должны действовать не сразу, а как яд, которым Медичи травили своих врагов, — через определенное время, в соответствующий, заранее выбранный момент. Такие приемы зритель замечает только когда уже кончился спектакль или совсем не замечает — и это еще лучше.

Театральное представление не знает ни «вчера», ни «завтра». Театр есть искусство сегодняшнего дня, вот этого часа, вот этой минуты, секунды... «Вчерашний день» театра — это предания, легенды, тексты пьес, «завтрашний день» — мечты художника. Но явь театра — это только «сегодня». Поэт и музыкант могут работать на будущего читателя и слушателя. Баратынский мечтал о будущем друге в потопстве. Для актера такие мечты — бессмысленность: его искусство существует только пока он дышит, пока вибрирует его голос, пока напряжены в игре его мышцы, пока, замерев, слушает его зрительный зал. Именно поэтому театр — это идеальное искусство современности. Когда театр дышит современностью, то он может стать великим театром своей эпохи, если даже он играет Шекспира и Пушкина. Театр, не дышащий современностью, — анахронизм, даже если он играет пьесы, инсценированные по сегодняшней газете.

Когда я думаю о Чаплине, то меня поражает, что в его фильмах нет художественно нейтрального. Они вовсе не похожи на спектакли знаменитых гастролеров прежнего времени, где рядом с гениальной игрой первого актера почти всегда была полухалтурка. Чаплин как актер велик, но вспомните хотя бы сорванцов-газетчиков в начале и конце «Огней большого города» или

юксерса с амулетом, и вы поймете, какой это великий режиссер. У него можно учиться тому, как это легко, мимоходом сделано.

Каждого автора нужно ставить по-разному — и не только в стилистике спектакля, но и по репетиционному методу. Когда мы спрашивали Маяковского о биографиях его действующих лиц, то он сердился, кричал на нас и стучал палкой. Его пьесы требуют одних приемов работы, пьесы Олеси — других, пьесы Эрдмана — третьих. Мы должны быть гибки в этом, а то у нас все авторы будут похожи на одного, особенно нам полубившегося. Есть такой театр, где это всегда происходит... Но — молчок, не стану дразнить гусей! И так я, сколько ни живу, все не выхожу из полемики. Надоело! Хочется работать, а не спорить!

Если бы мне нужно было посадить в спектакле суфлера, то я бы не прятал его в будку или за кулисы, а сделал бы ему специальный пульт перед оркестром, и он сидел бы там в очках, в манишке, с бабочкой, с толстым фолиантом экземпляра пьесы. Не вижу никакой логики в том, что мы не прячем дирижера, и он никого не беспокоит и ничем не мешает, и прячем суфлера. Зритель охотно принимает любую техническую условность, но не нужно ее стыдиться и маскировать.

Некоторые приемы искусства символистов ожили в нашем кино. Это видно из всех фильмов Эйзенштейна. Яблоки Довженко в его замечательной «Земле» тоже ведь не просто яблоки, а определенные символические образы, как фонарь и аптечная вывеска у Блока.

Работая в Александринском театре, я научился, немножечко хитря, завоевывать себе сторонников среди актеров старого толка, вроде Юрьева. Им всегда нужны были ступеньки и колонны. Раньше в «Гамлете» всегда были ступеньки и в «Отелло» тоже, по которым Отелло мог скатиться, умертвив себя. Поставишь, бывало, ступеньки и колонны — и Юрьев идет на все, горой за тебя.

Ультрафиолетовые лучи главной идеи спектакля должны быть невидимы и проникать в зрителя так, чтобы он их не замечал.

Когда Сельвинский принес нам «Командарм 2», то на сцене театров прошло уже много пьес о гражданской войне, и все они почти были энными вариациями «Любови Яровой». Но нам не нужна была сотая вариация пьесы о расколе семьи под влиянием классовой борьбы: мы хотели более глубокого проникновения в эту удивительную и героическую эпоху. Получив «Командарм 2», я торжествовал: мне казалось, что я выйду из репертуарного кризиса без снижения своей требовательности до уровня авторов, идущих по линии наименьшего сопротивления. Я тогда, как и теперь, стремился вовлечь в театр сильных поэтов, которые при-

несут на сцену в своих пьесах большие проблемы эпохи. Сельвинский поставил в своей пьесе почти философскую проблему (подобно Ибсену в его замечательной пьесе «Борьба за престол») о том, кто имеет право быть вождем. И я увлекся этим. Я всегда мечтал о появлении новых драматургов, которые считали бы пролетариат подготовленным для восприятия большого, сложного искусства, вместо тех, кто представляли себе этот уровень низким и сами еще опускались до него.

Меня как-то спросили: вырос ли наш «Великодушный рогоносец» из биомеханики или, наоборот, она выросла из него? И то и другое... «Великодушный рогоносец» был нашей практикой, происходившей параллельно учебным занятиям. Она была нам нужна, чтобы сами эти занятия не выродились в своего рода схоластику, чистый гимнастический тренинг или в эстетские вариации. Создавая биомеханику, я старался оберегать актерскую молодежь от увлечения слащавым босоножьем а-ля Дункан или пластическими кривляниями в духе Голейзовского. «Рогоносец» показал всем, что биомеханика — это не «арифметика» актерского мастерства, а уже «алгебра». Дойдем когда-нибудь и до «высшей математики», думал я. Начало ее в «Бубусе» и «Ревизоре».

Из моих нерожденных спектаклей я часто жалею о «Риенци» с музыкой Вагнера и художником Якуловым, который я уже почти срепетировал в 1921 году и который мне не удалось показать зрителю, так как Театр РСФСР 1-й был закрыт моими врагами. Недавно мы вспоминали о нем с Эйзенштейном.

Детские игры так убедительны потому, что дети, играя, подражают виденному, а не иллюстрируют что-то понятое.

Современные дирижеры знают, что не только ноты делают музыку, но и те почти неуловимые люфтваузы, которые есть между нотами. На театре — это подтекст, или, можно еще сказать, междутекст. Штидри мне однажды сказал, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. То есть можно: раз, два-три, а можно и по-другому: раз-два, три. Временной кусок тот же, а структура его иная: он дает иной ритм в метре. Ритм — это то, что преодолевает метр, то, что конфликтно по отношению к метру. Ритм — это умение соскочить с метра и вскочить обратно. В искусстве такого дирижера это ритмическая свобода в метрическом куске. Искусство дирижера в овладении пустотами, находящимися между ритмами. Режиссеру это все тоже обязательно нужно знать.

Возьмите какой-нибудь эпизод, где чередуются: диалог 12 минут, монолог 1 минута, трио 6 минут, ансамбль «тутти» 5 минут и т. д. Получается соотношение 12 : 1 : 6 : 5, и этим определяется

композиция данной сцены. Надо следить, чтобы это соотношение было строго соблюдено, но это не ограничивает импровизационного момента в работе актера. Как раз эта четкая временная стабильность и дает хорошим актерам возможность наслаждаться тем, что является природой их искусства. В пределах 12 минут он имеет возможность варьировать и нюансировать сцену, пробовать новые приемы игры, искать новых деталей. Эти соотношения композиции целого и игры «эксимпровизо» и есть новая формула спектакля нашей школы.

Люблю «Дикую утку» за то, что это наименее разговорная пьеса Ибсена.

Когда я долго обдумываю пьесу, то она быстрее ставится.

Я решил оставить актерскую работу, когда во время постановки «Пелеаса и Мелисанды» с Комиссаржевской, где я играл Аркеля, понял, как это трудно — одновременно играть и ставить. Вот почему я еще считаю, что Чаплин — это гений.

Родоначальником театрального конструктивизма был художник Ю. Бонди, еще задолго до того, как появилось это слово, ставивший со мной «Незнакомку» Блока в Тенишевском училище.

Когда актер выходит на сцену, то у него всегда есть внутри некое стремление к симметрическому благополучию, к воображаемому пузырьку в ватерпасе, к абсолютному центру сцены, то есть к месту, откуда его одинаково видно и слышно и слева и справа. На сцене-коробке старых ярусных театров это ведет к фронтальному построению мизансцен. У зрителя тогда тоже возникает чувство композиционного равновесия или, как я говорю, композиционного благополучия. Но не всегда это нужно для пьесы. Иногда необходимо повернуть актера, поставить его в состояние некой деформации, нарушить привычную точку зрения, переместить воображаемый центр пьесы. Тогда и зритель не будет разваливаться в кресле, вытянув ноги, а забеспокоится. Маринетти в своем театре наливал перед началом на некоторые стулья синдетикон. Кто-то, усевшись, приклеивался (а представьте, что это оказывалась дама в новом платье!), возникал скандал, и в этой взбудораженной атмосфере и начинался спектакль. Я хочу добиться состояния зрительского беспокойства не с помощью синдетикона, а другими средствами, то есть композиционными средствами. Актер, занявший положение анфас к залу, всегда немного позирует, чувствует себя как бы на эстраде. Поэтому я ищу выразительных ракурсов для него, которые сбивают его с этой позиции. Если не следить за спектаклем, который долго идет, то актеры всегда постепенно изменяют мизансцены, стремясь к традиционному анфас. Поэтому я так люблю смотреть спектакли из-за кулис: все гораздо выразительнее.

Мизансцены — это ноты, по которым зритель как бы читает мелодию.

Когда я ставил «Даму с камелиями», я все время томился по психологическому мастерству Ибсена. Например, сцену отца Армана с Маргерит он написал бы тоньше. Он разрезал бы ее другой сценой Маргерит и какой-нибудь ее подруги, где мы могли бы узнать о всех колебаниях Маргерит, о которых она не может говорить с отцом Армана. Тогда и другая половина их сцены была бы гораздо острее и драматичнее. У меня не раз поднималась рука... Но «нет, — говорил я себе, — стоп! Ищи это на данном тебе материале, ничего не поделаешь». Именно после работы над «Дамой» я стал мечтать снова поставить «Привидения» и вдоволь насладиться высоким искусством Ибсена.

Командную вышку в театре неизбежно занимает тот из участников спектакля, кто наиболее широко культурен, кто знает, что он хочет и может вести вперед: иногда — автор, иногда — режиссер, иногда — актер, иногда — художник.

Я мало верю в то, что изредка случайно рождаются исключительные гении, вроде Шекспира, а в другие эпохи, почему-то более невезучие, они не рождаются. Мне кажется, что великий драматург возникает там, где есть великий зритель. Я, называя зрителя определенного типа «великим», вовсе не имею в виду число замечательных людей эпохи или какой-то относительно высокий общий уровень. Кто усомнится в том, что русские люди 1812—1825 годов были замечательным поколением, но они не стали великим зрителем. Им театр не был нужен. Так же было и в дни Великой французской революции. Может быть, это происходит и теперь. Пусть историки нравов нам объяснят, почему в какие-то эпохи появляются люди, которым до зарезу нужен театр. Их-то я и называю великими зрителями. Они появились в эпоху Шекспира и вытолкнули его из своей толщи. За ним, как грибы после дождя, полезли и другие замечательные драматурги. Еще раз такие зрители появились в России и в конце века и сразу после революции. Но в последнем случае они создали вместо драматургов нас, режиссеров, что, может быть, в исторической перспективе одно и то же. Потом почему-то (о, почему?!) это поколение великих зрителей исчезло. Я часто смотрю в зрительный зал и вижу в нем каких-то хохочущих или сентиментальных типов. Заметьте, сейчас в театр все ходят парочками. Это верный симптом упадка зрителя. Мы в дни молодости ходили группами товарищей или шли в одиночку, а когда в театр идут только парочками, то это значит, он стал чем-то вроде катка или городского сада.

Поворот на публику традиционен для водевиля, но нужно добиться бесконечного разнообразия этих поворотов, не делать их впрямую. Иногда это сткровенное обращение в зал, иногда чуть

заметный акцент: кивок, полуулыбка. Но нельзя играть водевиль, как спектакль с «четвертой стеной», а потом вдруг — здорово живешь — выстроиться у рампы для куплетов. Надо заранее предвосхитить разнообразными, но не навязчивыми акцентами в публику этот традиционный финал — куплеты у рампы.

Водевиль всегда построен симметрично. Поэтому любая асимметрия в водевиле недопустима. Вот мы дважды повторяем вальс в «Юбилее», и у зрителя возникает ощущение композиционного равновесия — так сказать, музыкальное восприятие водевильной структуры.

Люблю драматургическую форму старого испанского театра с ложным финалом в конце второго акта и убыстренным движением третьего акта, равным по событийному наполнению двум первым. Удивительно — в этой трехчленной формуле учтены законы зрительского восприятия. Я многому у нее научился, хотя я не драматург.

Режиссерский театр — это есть актерский театр плюс искусство композиции целого.

## Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский

Набросок предисловия к «Борису Годунову» Пушкина — гениальный программный документ на века. Насколько он выше и глубже знаменитых предисловий к драмам В. Гюго! Пушкин требовал «вольного и широкого изображения характеров». Разве это требование устарело в наши дни? Могу перечитывать это без конца и все нахожу новые глубины!

Простота — самое дорогое в искусстве. Но у каждого художника свое собственное представление о простоте. Есть простота Пушкина — и есть простота примитива. Не существует некой общедоступной и общепонятной простоты, как не существует в искусстве «золотой середины». Художник должен добиваться достижения своей собственной простоты, которая будет вовсе не похожа на простоту его товарища. Высокая простота искусства — это то, к чему приходят, а вовсе не то, от чего отталкиваются. Это вершина, а не фундамент.

Мое кредо — простой и лаконичный театральный язык, ведущий к сложным ассоциациям. Так бы я хотел поставить «Бориса Годунова» и «Гамлета».

Руководящую идею в плане спенического решения «Горе уму» мне дало письмо Пушкина Бестужеву после прочтения им «Горе от ума». Его плохо помнят: отсюда удивление, которое вызвали

данные мною сценические характеристики Софьи, Молчалина, Чацкого и др. Я осуществил то, что сто лет назад говорил Пушкин, а меня обвиняли в оригинальничании!

Обращали ли вы внимание на то, как похоже кончаются два драматических шедевра Пушкина — «Борис Годунов» и «Пир во время чумы»? *Молчалим*: «Народ безмолвствует» и «Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость». Ясно, что это же не просто пауза, а музыкальный знак для *режиссерской ремарки*. В эпоху Пушкина еще не существовало искусства режиссера, но он его гениально предчувствовал. Вот почему я прав, когда говорю, что драмы Пушкина — это театр будущего.

Когда я сидел в Новороссийске во врангелевской тюрьме, то у меня там был томик Пушкина в издании «Просвещения» с его драмами. Я так привык к нему, что когда потом снова начинал работу над «Борисом» или «Каменным гостем» и «Русалкой», то мне почему-то обязательно хотелось иметь для работы именно это издание, такое компактное и удобное. А может быть, оно просто для меня было окутано моими фантазиями. Там, в тюрьме, я придумал сценарий пьесы о самозванце, идя по пушкинским следам. Я уже начал сочинять ее в голове, но в город ворвалась Красная Армия, и я очутился на свободе. Потом я предлагал разработанный мною сюжет Сергею Есенину и Марине Цветаевой, но поэты — люди гордые и любят выдумывать сами. А вы заметили, что в известном составленном Пушкиным списке его драматических замыслов рядом стоят «Антоний и Клеопатра» и «Дмитрий и Марина»? Вы думаете, это случайно? Нет, по-моему, тут есть какая-то гениальная пушкинская ассоциация, с которой мы обязаны считаться...

Пушкин был учеником Шекспира, и это было достаточно революционно для театра, отягощенного наследством лжеклассицизма, но дух его «Бориса Годунова» еще революционней, чем формальная структура пьесы. Когда он по требованию цензуры заменил возглас народа «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!» знаменитой ремаркой «Народ безмолвствует», то он перехитрил цензуру, так как не уменьшил, а усилил тему народа. Ведь от народа, кричащего здравицу то за одного, то за другого царя, до народа, молчанием выражающего свое мнение, — дистанция огромная. Кроме того, Пушкин тут задал русскому театру будущего интереснейшую задачу необычайной трудности: как сыграть молчание, чтобы оно вышло громче крика? Я для себя нашел решение этой задачи, и я благодарю глупую цензуру за то, что она натолкнула Пушкина на эту изумительную находку.

Пушкин — самый удивительный драматург: у него ничего нельзя вычеркнуть. Когда, например, читаешь «Каменного гостя» — все понятно, а начнешь играть — кажется, что мало тек-

ста. Это потому, что Пушкин, когда писал, предчувствовал будущий, не «словесный» театр, а тот театр, где движение будет дополнять слово.

Пушкин не только замечательный драматург, но и драматург-режиссер и зачинатель новой драматической системы. Если собрать воедино все рассыпанные по его письмам и наброскам статей замечания о современном ему театре, то мы увидим удивительную последовательность взглядов. Я давно уже руководствуюсь ими в своей текущей работе и своих планах.

Читайте всегда с утра хотя бы две-три странички Пушкина...

Главное, чему нам нужно учиться у Пушкина,— это той внутренней свободе, которая необходима в творчестве и которой он обладал. Самое страшное в искусстве — это робкая чопорность, смешная надутость, подобострастие, стремление угадать чей-то вкус и угодить ему, боязнь унизить чье-то высокое знание, оскорбить каких-то спесивых людей. Если ты не отделался от всего этого, то лучше к Пушкину и не подступаться.

Сценическая история «Бориса Годунова» — это история многих провалов. Чем это объясняется? Если мы проследим историю русского театра XIX века и начала XX века, то мы увидим, что провалы больших и замечательных драматических произведений на сцене обуславливались главным образом тем, что эти пьесы были написаны, как мы теперь говорим, новаторски, то есть не с учетом сценической техники своего времени, а с желанием эту технику изменить, попытаться создать новую форму спектакля. Русский театр быстро догнал новатора Чехова, но до сих пор еще не может догнать самого необыкновенного новатора драмы — Пушкина. И сегодня наша театральная техника стоит гораздо ниже того, чем желал ее видеть Пушкин. По-прежнему его пьесы кажутся нам загадочными: то чересчур стремительными по действию, то слишком сжатыми по тексту. Мы еще не научились их играть. Но если подойти к ним как к своего рода партитурам спектаклей, то мы откроем их секрет.

Гротеск — это не что-то таинственное, это просто-напросто сценический стиль, играющий острыми противоположностями и производящий постоянный сдвиг планов восприятия. Пример — «Нос» Гоголя. В искусстве не может быть запрещенных приемов: есть лишь неуместно и некстати примененные приемы.

Меня упрекали в том, что наш «Ревизор» не очень весел. Но ведь сам Гоголь пенял первому исполнителю роли Хлестакова — Николаю Дюру в том, что он чересчур старался рассмешить зрителей. Гоголь любил говорить, что веселое часто оборачивается



печальным, если в него долго всматриваешься. В этом превращении смешного в печальное — фокус сценического стиля Гоголя.

Гениальный «Театральный разъезд» Гоголя — это трагический разговор автора со зрительным залом. Я несколько раз хотел его поставить, но для этого требуется одно условие: самые маленькие роли должны играть лучшие актеры. Я мог бы поставить это, но только силами всех театральных трупп Москвы и Ленинграда.

Моей переделке «Ревизора», о которой было так много разговоров, предшествовали серьезнейшие и долгие раздумья. Во-первых, я установил, что при жизни Гоголя «Ревизор» играли всего два с половиной часа. Как мы знаем, Гоголь исполнением своей пьесы не был удовлетворен, нашел, грубо говоря, что валяли дурака. И в самом деле, когда думаешь, как такую лавину текста можно сыграть в два с половиной часа, понимаешь, что исполнение было поверхностным. Кроме того, читая последнюю редакцию «Ревизора» (ту, что игралась при Гоголе), я все время чувствую, что в ней Гоголь и что — упрощение Гоголя по совету кого-то. Я вижу, что Гоголь всех слушался, как слушается драматург, который страстно хочет, чтобы пьеса пошла скорее. У него, например, в одной сцене в первой редакции было три персонажа, а стало два. Взвешивая, я вижу, что с тремя гораздо интереснее: это явно уступка Гоголя. Ведь театру всегда удобнее, чтобы было меньше персонажей, и Гоголь слушается. Я не сам сочинял свои добавления, а брал те тексты, которые считал более сильными в первых редакциях, чем в последней. Невозможно сейчас ставить ни Гоголя, ни Грибоедова, ни Лермонтова, не учитывая цензурного гнета, сковывавшего их руки, или рутинности тогдашней режиссуры. Мы обязаны перед их памятью изучить все варианты и установить, руководствуясь ими же воспитанным нашим вкусом, самый лучший. Но не так все это просто, как думают лжеакадемисты и охранители канонических текстов. Им легче: напечатать в томе Гоголя или Лермонтова сразу три редакции: одну крупным шрифтом и две другие мелким в приложениях, а мы должны сделать одну, лучшую, которую можно было бы играть, не нанеся автору потерь.

На протяжении каких-нибудь двух десятков лет в русской литературе было создано три таких совершенно замечательных и непохожих друг на друга театра, как театры Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Ни одна театральная культура не знает ничего подобного. Можно еще прибавить четвертый театр — Грибоедова. И он совершенно не похож на три остальных. В этих трех или четырех гранях я вижу чертеж здания всего русского театра, каким он должен быть на века. Это удивительное явление не имеет ничего общего, например, с шекспировской плеядой. Насыщенность шедевров Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Грибоедова уди-

нительна по своему содержанию и стилистической интенсивности. То, что Островский выражал в двух десятках пьес, эти великие драматурги выражали в одной-двух.

Конечно, Достоевский был прирожденным драматургом. В его романах угадываются фрагменты ненаписанных трагедий. Мы имеем право, несмотря на все ошибки его инсценировщиков, упotreблять выражение «театр Достоевского» наряду с «театром Гоголя», «театром Пушкина», «театром Островского», «театром Лермонтова». Я жалею, что мне не пришлось поработать над материалом Достоевского, потому что, мне кажется, я понимаю, что такое его «фантастический реализм».

### О Толстом, Чехове, Блоке и Маяковском

Льва Толстого я увидел близко впервые, когда учился в Московском университете. Как и вся молодежь, мои товарищи кидались от одной доктрины к другой, а так как толстовцев правительство преследовало, то мы им инстинктивно симпатизировали, не задумываясь глубоко. Время было такое, что в компании из трех студентов один уж обязательно был толстовцем. И вот однажды с несколькими приятелями я пошел к Толстому в его дом в Хамовниках. Позвонили. Вошли. Нас пригласили подождать в гостиной. Сидим, волнуемся. До этого я Толстого еще никогда не видел. Отношение к нему было такое... вот хотел сказать, как к Горькому или Ромену Роллану... Нет — больше... Ждали довольно долго — помню, даже ладони вспотели. Смотрим на дверь, в которую сейчас войдет Толстой. И вот дверь отворяется. Толстой входит... И сразу приходится взгляд перевести ниже. Я почему-то невольно смотрел на верхнюю планку двери, а он, оказывается, совсем маленький. Вот такой... На полметра ниже. Помню свое мгновенное разочарование. Совсем маленький старичок. Простой, вроде нашего университетского швейцара. Нет, еще проще! А потом он заговорил, и все сразу переменялось. И снова удивление. Барский голос, грассирующий, губернаторский. Так теперь белогвардейских генералов изображают. С нами говорил сурово и почти недружелюбно. Поразило полное отсутствие в нем заигрывания с молодежью, которым мы были избалованы тогда. И в этом я почувствовал вскоре больше уважения к нам, чем в шуточках и улыбочках, с которыми неизменно разговаривали со студентами прочие «властители дум». Ну конечно, те, кто побойчее, стали задавать вопросы о смысле жизни и прочем. Я молчал. Мне все казалось, что он скажет нам, что это все чепуха, и позвонит лакею, чтобы нас проводили. Но он терпеливо, хотя и не очень охотно, отвечал. Когда он сидел, было незаметно, что он маленький, а когда встал, прощаясь, я снова удивился: совсем маленький старичок... Через несколько лет я еще раз был у Толстого, но первое впечатление всегда сильнее...

Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний. Я с ним переписывался. Ему нравились мои письма. Все советовал мне самому начать «писать» и даже записки рекомендательные в редакции давал. У меня довольно много писем от него было — штук восемь-девять, кажется, но все пропали, кроме одного, которое я дал напечатать. В других было больше для меня лестного, и я стеснялся их показывать. Уезжая из Ленинграда, я дал их на хранение в один музей, а когда приехал, то оказалось, что тот человек, которому я их дал, умер. Простить себе этого не могу. То, что не берег, сохранилось, а над чем дрожал — потерял. Так часто бывает в жизни.

Когда я в первый раз пришел к Чехову в гости, меня удивил в его комнате совершенно пустой стол. Несколько листочков бумаги, чернильница, и больше ничего. Я даже подумал, не собираются ли здесь накрывать для обеда, и поспешил из застенчивости заявить, что я уже обедал. Но оказалось, что Чеховы тоже уже обедали, а пустой стол необходим Антону Павловичу для работы: это сосредоточивает его внимание.

У Чехова была привычка во время рассказа собеседника совершенно неожиданно смеяться в совсем несмешных местах. Это сначала ставило в тупик; лишь потом собеседник понимал, что Чехов, слушая рассказ, параллельно уже мысленно видоизменял его, переделывал, усиливал, дополнял, вытаскивал юмористические возможности и радовался им. Он слушал, думал и воображал быстрее своих собеседников. Параллельная работа его мозга питалась разговором, но была гораздо стремительней и эффективней. Он внимательно слушал и одновременно творчески преобразовывал слышимое. Эту удивительную черту я встречал еще у И. Ильинского, часто поражавшего меня в разговоре своим неожиданным смехом. Я иногда даже останавливался, пока не привык, что он, как и Чехов, смеется не моим словам, а параллельной работе собственного воображения. Это черта душевного здоровья, интенсивности напряженной творческой мысли.

Знаете, кто первым зародил во мне сомнения в том, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов... Его дружба со Станиславским и Немировичем-Данченко вовсе не была такой идиллической и безоблачной, как об этом пишут в отрывных календарях. Он со многим в театре не соглашался, многое прямо критиковал. Но мой уход из МХТ он не одобрил. Он писал мне, что я должен оставаться и спорить с тем, с чем я не был согласен, внутри театра.

Известное выражение Чехова о висящем в первом акте на стене ружье я бы перефразировал так: если в первом акте на стене висит ружье, то в последнем должен быть пулемет...

Что вам сказать об отношениях с Блоком? Они были очень сложными и все время менялись, особенно с его стороны. После «Балаганчика» наступил разлад, потом мы не раз снова сближались вплоть до отношений интимной дружбы и опять расходились не столько лично, сколько принципиально... Когда я читал переписку и дневники Блока, я поражался разнообразию оттенков его отношения ко мне: уважение и колкости, симпатия и холодок. Я думаю, объяснение здесь в том, что, критикуя меня в чем-либо, Блок сражался этим с какими-то чертами в себе самом. Очень много у нас было общего, а ведь никогда собственные недостатки не бывают так противны, как увиденные в другом. Все, за что Блок иногда осуждал меня, было в нем самом, хотя он и желал от этого избавиться. Впрочем, я тогда этого не понимал и досадовал, потому что любил его. Спорили мы редко. Спорить Блок не умел. Скажет свое, выношенное, и молчит. Но он умел замечательно слушать — редкая черта...

Сейчас я мог бы поставить «Балаганчик» Блока как своего рода театральную чаплиниаду. Перечитайте «Балаганчик», и вы увидите в нем все элементы чаплинских сюжетов, только бытовая оболочка иная. Гейне тоже сродни Чаплину и «Балаганчику». В большом искусстве бывает такое сложное родство.

Я первым поставил все три пьесы Маяковского. По какому-то зловещему совпадению все три раза я должен был спешить, подгоняемый производственными обстоятельствами в театре. Поэтому мои постановки я считаю только первыми режиссерскими редакциями, как «Горе уму» — опус 1928 года. Думаю, что больше других мне удалась «Баня». Мечтаю вернуться к ним и на этот раз поработать не спеша.

Жизнь всякого подлинного художника — это жизнь человека, постоянно раздираемого недовольством самим собой. Всегда довольны собой и ничем не терзаются только любители. Мастер же всегда строг к себе. Ему несвойственны самодовольство и зазнайство. Обычно, когда художник кажется довольным и уверенным в себе, — это только поза самозащиты, искусственная броня от ранивших его прикосновений. Таким был Маяковский. Со стороны он иногда казался самоуверенным, но я хорошо знал его и понимал, что внешний апломб и грубоватость Маяковского были только броней, и броней бесконечно хрупкой. Жизнь настоящего художника — это ликование одного дня, того дня, когда на полотно брошен последний мазок, и величайшее страдание многих других дней, когда художник видит только свои ошибки.

Маяковский как-то сказал: «Чтобы смеяться, надо иметь лицо». Хорошо сказано! Очень хорошо!

Маяковский был почти на двадцать лет моложе меня, но с самой первой нашей встречи между нами не было дистанции, как

между «старшим» и «младшим». С первых минут знакомства он начал относиться ко мне без всякой почтительности, и это было естественно: ведь мы сразу сошлись на «политике», а в 1918 году это было главное: для нас обоих Октябрь был выходом из интеллигентского тупика. И когда мы начали работать над «Мистерией-буфф», между нами не было ни одной секунды непонимания. Маяковский и в молодости обладал удивительной политической зрелостью, которой я, «старший», учился у него. Кроме того, он обладал изумительным тактом, несмотря на свою репутацию грубияна. В очень сложной ситуации, когда мы начали работать над пьесой Сельвинского «Командарм 2» и когда литературные шавки стремились сравить Маяковского с Сельвинским, я хотя иногда и чувствовал его невысказанную, молчаливую ревность, но держался он предельно корректно, несмотря на то, что «Командарм 2» ему не очень нравился.

Нельзя одними и теми же приемами играть Маяковского и Чехова. В искусстве нет универсальных отмычек ко всем замкам, как у взломщиков. В искусстве нужно искать к каждому автору специальный ключ.

Маяковский говорил мне, что, работая над «Клопом» и «Баней», он учился у нашего «Ревизора», «Горе уму», «Мандата». Так и должно происходить сотрудничество театра с поэтом: оба учатся друг у друга. Но в чем-то он пошел дальше и задал нам новые задачи. В «Клопе» есть удивительные смены одного эпизода другим, в которых мы прощупываем лучшие ритмические модуляции Шекспира.

## Станиславский

Вы спрашиваете, был ли натурализм в «Чайке» Художественного театра, и думаете, что задали мне «коварный» вопрос, потому что я отрицаю натурализм, а там с трепетом играл свою любимую роль. Должно быть, отдельные элементы натурализма и были, но это неважно. Главное, там был поэтический нерв, скрытая поэзия чеховской прозы, ставшая благодаря гениальной режиссуре Станиславского театром. До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками людей. Это было тогда открытием, а «натурализм» появился, когда это стало штампом. А штампы плохи любые: и натуралистические и «мейерхольдовские»...

Вы, знающие Станиславского только в старости, и представить не можете себе, каким актером он был. Если я стал чем-нибудь, то только потому, что годы пробыл рядом с ним. Зарубите это

себе на носу! Если кто из вас думает, что мне приятно, когда о Станиславском говорят дерзости, то он ошибается. Я с ним расхожился, но всегда глубоко уважал его и любил. Актером он был замечательным, с поразительной техникой. Ведь то, что мы называем профессиональными данными, у него было не очень выгодным. И рост великоват, и голос глуховат, и в дикции заметные недостатки, и даже усы не хотел сбрасывать из наивного кокетства. Но все это забывалось, когда он выходил на сцену. Бывало, вернусь в свою каморку после спектакля с ним или после репетиции и всю ночь не могу заснуть. Чтобы чего-то добиться в искусстве, надо сначала научиться удивляться и восхищаться!

То, что Станиславский был болен в последние годы своей жизни и редко покидал свою квартиру на Леонтьевском, — это одновременно и величайшее счастье (он смог, удалившись от суеты театральной жизни, сконцентрироваться на своих педагогических экспериментах и поисках) и величайшее несчастье (он уже почти не работал как художник). Если бы не болезнь, я уверен, Станиславский подарил бы нам еще замечательные спектакли. Я это знаю, испытав своими руками, какие чудесные эскизы он сделал в «Риголетто». Возраст? Но ведь когда Толстой написал свой шедевр «Хаджи Мурат», ему, наверно, было не меньше лет.

Однажды мы с З. Н. Райх пошли посмотреть «Две сиротки» в Художественном театре. Станиславский узнал, что мы в театре, и после первого антракта пришел и сел с нами. Зинаида Николаевна со свойственной ей прямоотой спросила К. С., зачем Художественный театр ставит такие пьесы. Станиславский ей ответил, что мелодрама ему была нужна, чтобы лечить больных актеров. Он показал на одного актера и сказал: «Вот смотрите, этот актер всегда страдал расхлябанностью жеста, а сейчас он будет говорить большой монолог и не сделает ни одного лишнего движения...» Но актер, начав монолог, не сказал еще и двух фраз, как замахал всю руками. К. С. опустил голову... Как я его понимал в эту минуту!

Самым моим большим горем в жизни было — когда на меня один раз рассердился Станиславский. Это было перед моим уходом из Художественного театра. Все сделала обычная театральная сплетня. Кто-то шикал на премьере пьесы «В мечтах» Немировича-Данченко. А я в это время написал письмо А. П. Чехову, где критически отозвался об этой пьесе. Это узнали в театре (уж не знаю как) и связали мое письмо и шиканье и сказали Станиславскому, что этот протест организовал я. Нелепо, но К. С. почему-то поверил. Он перестал со мной разговаривать. Я хотел объясниться — он не желал меня видеть. Потом все разъяснилось, и он стал со мной нежен, как никогда, как будто был передо мной виноват. Тогда уже я понял, что для меня значило отношение Станиславского.

## Ленский, Комиссаржевская, Дузе, Моисси и другие

Перечитывал «Записки» Ленского и думал: понятны ли они так, как мне, и тем, кто Ленского на сцене не видел? Я в них многое понимаю с полуслова, но боюсь, что если я вычитываю из них двести процентов содержания, то большинству они понятны на двадцать процентов. Увы! Это судьба большинства театральных мемуаров!

Нельзя брать за одни скобки Ленского и Сумбатова и восклицать: «Ах, Малый театр!» Ленский — одно, а Южин-Сумбатов — другое. Когда Ленский играл Фамусова, я восхищался и до сих пор помню узоры его рисунка, а когда играл Южин-Сумбатов, я видел: это комод, в который вставлена граммофонная пластинка. Пластинка-то, может, и неплохая, но комод оставался комодом.

В двадцатые годы я воевал с Малым театром, а в годы своего студенчества почти каждый вечер торчал там на галерке. Меня и моих товарищей так хорошо знали в лицо капельдинеры верхних ярусов, что, даже в бане встречаясь, здоровались. Мы восторгалась Ермоловой и Федотовой, Ленским и Музилом, старшими Садовскими. Чтобы позволить себе осуждать, надо прежде всего *знать*. А я спрашиваю, знают ли все те, кто порочит меня, мои спектакли? На поверку почти всегда выясняется, что они видели один-два спектакля или даже одного не досмотрели, были и такие случаи...

Вы спрашиваете о лучшем актере, которого я видел в своей жизни? Да, я видел всех великих актеров почти за полвека, но я не стану мямлить: с одной стороны, с другой стороны... Отвечу сразу, потому что думал над этим: лучшим актером, которого я знал, был Александр Павлович Ленский. Он обладал всеми данными, которые я ценю в актере, и был подлинным художником.

Александр Павлович Ленский учил всегда начинать читать роль вполголоса, почти совсем неслышно, как бы про себя, и увеличивать силу голоса по мере того, как все в роли становилось яснее. Это был чисто педагогический прием; я не могу его рекомендовать всегда, но иногда можно им воспользоваться.

Ленский обладал драгоценным даром *легкости*, что совсем не то, что легковесность или легкомыслие. Он *легко* играл и такие «тяжелые» роли, как Фамусов или Гамлет. Он умел самые сложные вещи, самые трагические положения передавать поразительно легко, без всякого видимого напряжения, но передавая все нюансы, все время находясь в движении, легко достигая поразитель-

тельной глубины. Он, как никто, мог быть одновременно серьезным, трагическим, глубоким и — легким. Даже Станиславский не приближался к нему в легкости передачи текста Фамусова. Что бы он ни играл (а я видел его в двух десятках ролей, наверно), я никогда не видел в нем актерского труда, и даже казалось кощунством допустить, что он этот труд искусно спрятал. Легкость, праздник в трагедии, в комедии, в бытовой драме — везде. Я думаю, что это объясняется большой школой водевиля, которую он прошел. Ошибаются те, кто думает, что водевиль — это хорошая школа для комедии: нет, это и для трагедии школа также. И Орленев, и Москвин, и Станиславский, и Комиссаржевская тоже прошли эту школу.

Комиссаржевская была изумительной актрисой, но от нее хотели, чтобы она была одновременно Жанной д'Арк. Она, в сущности, умерла вовсе не от оспы, а от того же, от чего умер и Гоголь, — от тоски. Организм, измученный тоской из-за несоразмерности силы призвания и реальных художественных задач, выбрал в себя инфекцию оспы. Ведь и у Гоголя была там какая-то болезнь с длинным латинским названием, но разве в ней дело? Комиссаржевскую помнят больше по драматическим ролям, но она была и прекрасной Мирандолиной и замечательно играла водевили. Она обладала огромной артистической жизнерадостностью, но в то время это никому не было нужно. У нее было богатство красок. Она была в высшем смысле музыкальна, то есть не только сама хорошо пела, но и роли строила музыкально. У нее был дар естественной координации телесного аппарата: на понижениях тона никли руки — вообще говоря, редкое свойство. Ее техника как актрисы была не ремесленной, а индивидуальной, и поэтому казалось, что у нее и нет никакой техники... Молодые люди моего поколения считали своим любимым писателем Гаршина; сейчас это почти непонятно. Вот и я переименовал свое нерусское имя на Всеволод в честь Гаршина. Гаршин нес в себе музыку своего времени... Не знаю, почему я, говоря о Комиссаржевской, вспомнил вдруг Гаршина? Должно быть, все-таки не случайно...

У Комиссаржевской была странная манера: она всегда первые фразы роли говорила как-то резко, точно чужим голосом, лишь потом голос как бы согревался, тон теплел, и уже ни одна фальшивая нота вас не корбила. У нее были слабые и непрочные низы, особенно в разговорной речи, но в пении они вдруг открывались. Разнообразие модуляций и интонировки было поразительным. Она не была красива и никогда не старалась себя приукрасить с помощью грима, но более женственной актрисы я не встречал (не исключая и гениальной Э. Дузе). При этом абсолютное отсутствие вульгарности. Маленькое, чуть асимметричное лицо, сутулая фигура, опущенные плечи и поразительная улыбка, от которой, казалось, светлела рампа. Говорят, ей совершенно



не удалась роль Офелии (я ее в этой роли не видел), но это не удивительно: она не была трагической актрисой, но это была великая драматическая актриса своего века. Время, в которое она жила, требовало от нее не всех красок, которыми она обладала, — высокой романтической комедии не оказалось в ее репертуаре, а у нее были для нее все данные: большие ресурсы шаловливой жизнерадостности, внутренний мажор.

Вы спрашиваете, была ли Ида Рубинштейн талантлива? Она не была совершенно бездарна, и все зависело от того, какой режиссер с ней работает. Она была очень восприимчива, понятлива, любопытна. Конечно, это все-таки было очень яркое в своем роде явление — Ида Рубинштейн.

Хорошие голосовые данные могут и помочь актеру и погубить его... Да, да, не удивляйтесь. Великие актрисы Комиссаржевская, Сара Бернар, Дузе, Ермолова всё строили на словесной игре и замечательно владели голосом. Но бывает, что голос начинает владеть актером и он делается декламатором. Не будь у Качалова такого красивого голоса, он был бы еще лучшим актером. И Остужев. Голос нужен, но это не все: у поразительного Михаила Чехова нет никакого голоса.

Вспоминая игру Элеоноры Дузе, я хочу сказать об удивительном умении экономить свои силы и «отдыхать» на сцене в пассивных местах роли. Она так умно выбирала эти места, что эти пустые куски сами казались полными выразительности. Это давало ей возможность беречь свои силы и почти ежедневно играть огромные роли без усталости и видимого напряжения. Рассказывают, что кто-то однажды спросил Дузе после «Дамы с камелиями», устала ли она сегодня, а она ответила оскорбленным тоном:

— Синьор, вы забыли, что я актриса!..

В игре Дузе поражала сила непрерывного возрастания драматического напряжения. Никто не мог так, как она, передавать процесс изменения человека. В Джульетте она начинала роль с полной детскости, а заканчивала ее зрелой, сломавшейся женщиной. Для того чтобы контраст был особенно выразителен, она даже вначале уменьшала возраст Джульетты: ей было не четырнадцать, а чуть ли не двенадцать. Любят говорить о будто бы полной интуитивности ее творчества и отсутствии всякого расчета мастера, но это чепуха: в этой преувеличенной детскости Джульетты первого акта есть тонкий расчет и глазомер мастера, как и в ее знаменитых монологах, которые она всегда начинала еле слышно, чтобы искусственно увеличить лестницу, по которой голос должен был взлететь. Ее голос не отличался силой по природе, но он казался сильнее от контраста — с полупшепота первых

фраз. В этом искусном растягивании своего диапазона Дузе знала только одну соперницу — Сару Бернар, которая, впрочем, во всем остальном была на нее совершенно непохожа.

Любимый прием Э. Дузе — повторение с разными интонациями одного слова. Если этого не было в тексте диалога, то она меняла текст. Надо было слышать, как она с бесконечным разнообразием повторяла «Арман» в сцене в игорном доме в «Даме с камелиями». Не было, кажется, пьесы, где бы Дузе не пользовалась этим приемом, полным таких возможностей у мастера и таким плоским у плохого актера. Иногда это было простое «ну» то с восклицательным, то с вопросительным знаком, то презрительное, то гневное, то удивленное, то нежное, которое она бросала между фраз партнера. Я не отрекись, если кто-нибудь из театральных ветеранов скажет мне, что мои рассказы об игре Дузе в роли Маргерит Готье повлияли на исполнение этой роли Зинаидой Райх, так же, впрочем, как и замечательная традиция М. Садовского на Аркашку — Ильинского.

Россов — это любитель, который прожил длинную театральную жизнь и так и не стал профессионалом. Странно, но я помню еще его дебюты, хотя сейчас кажется, что он из плеяды Несчастливых, а я подписчик «Правды» и «Известий». Вот как давно я уже живу. Россов был культурнее Орленева, но он так и остался дилетантом, а Орленев был замечательным актером. Из актеров этого типа я больше всех увлекался Мамонтом Дальским с его изумительным темпераментом, которым он властно владел (а не темперамент им, как это бывало с иными актерами-гастролерами).

Если говорить об актерской мягкости, то в первую очередь нужно вспомнить удивительного Сандро Моисси, этого полуеврея-полуйтальянца, игравшего на немецком, чужом для себя, языке. У нас в России эталоном мягкости мы считаем Качалова, но Моисси выдерживал с ним сравнение, и я даже считаю его победителем. Его мягкость была совершенно лишена аморфности: он всегда был мужествен и звонок. Помню спектакли Моисси с ансамблем нашего Малого театра — напряженные, крикливые, форсированные актерские голоса, рассеянный и небрежно слушавший зрительный зал. Но вышел Моисси и смело спустил спектакль, шедший в огромном помещении оперного театра, на несколько тонов вниз, и зал вдруг затих, как заколдованный, при звуках незнакомой речи. У него была удивительно музыкальная речь: какая-то волшебная мелодичность, однако ничего не имеющая общего с декламационным распеваем а-ля Остужев, и поразительная дикция, при которой каждый звук казался жемчужиной. Я после спектакля не удержался от вспылчивой статьи о горепартнерах Моисси, и он мне потом при встрече об этом добродушно выговаривал и даже изящно (впрочем, довольно двусмысленно) пошутил о выгоде для него такого контраста.

Многие из законов биомеханики я впервые осознал, когда смотрел игру замечательного сицилианского трагика Грассо. Он производил на сцене впечатление дикого, необузданного темперамента, но я, присмотревшись к нему, понял, что это был замечательный техник. Если бы у него не было его техники, он сходил бы с ума в конце каждого спектакля.

Кронек иногда в интересах спектакля давал первым актерам играть маленькие роли. Конечно, от этого спектакль очень выигрывал, но выигрывали, мне кажется, и эти актеры. Я считаю, что очень полезно иногда «первачу» сыграть хороший эпизод. Главные роли сами тянут за собой актера, а тут все должно быть сделано. Я подумываю: не распределить ли мне роли в «Борисе Годунове», чтобы маленькие роли играли лучшие актеры нашей труппы. Например, на роль одного из двух стольников (у нас их будет три), разговаривающих о Борисе перед его монологом, мне нужен такой актер, как Качалов. Одна строчка текста, а актер нужен замечательный. Тому, кто сыграет это так, как мне хочется, я сразу прибавлю жалованья через несколько категорий. Ну, кто возьмется?

Когда я впервые увидел японскую актрису Ганако, я долго бредил ею, хотя, конечно, она играла в несколько «европеизированной» манере по сравнению с мастерами театра кабуки.

## Об опере. Шаляпин

Не понимаю, почему до сих пор в наших оперных театрах сохранился такой нелепый анахронизм, как размещение оркестра перед сценой. Ведь это заставляет певцов форсировать голоса и лишает пение тонкостей нюансировки. Певцам страшно трудно пробивать мощную музыкальную завесу оркестра. В Байрейтском театре оркестр расположен гораздо глубже, чем в наших театрах, и эффект от этого огромный. Вагнер, когда ставил в своих партитурах от четырех до шести знаков форте, конечно, имел в виду подобное размещение оркестра, а наши дирижеры в иных условиях слепо следуют этим знакам и, позволяя оркестру дубасить, создают невыносимый звуковой кавардак. Я терпеть не могу в опере крика и поэтому перестал ходить у нас на Вагнера. В бывш. Мариинском театре певцы из-за этого драли горло до изнеможения, калечили свои связки, а Ершов раньше времени ушел на пенсию. Оперное дело требует многих реформ. Архитекторы должны найти другое место для оркестра, а певцы — так учить свои партии, чтобы им не приходилось неотрывно смотреть на дирижера. Я дал себе слово: если буду еще ставить оперу, разобьюсь в лепешку, но посажу оркестр иначе!..

(Записано в 1936 году. В начале 1939 года я спросил В. Э., который начал работать в Оперном театре имени Станиславско-

го, намерен ли он еще провести эту реформу, и В. Э. ответил: «Да, обязательно, только дайте мне немного укрепить там свои позиции».)

Я считаю, что опера Чайковского «Евгений Онегин» должна бы называться «Татьяной». Вслушайтесь в музыку, и вы поймете, что композитор почти равнодушен к внутреннему миру своего героя, но зато влюблен в героиню.

Мой путь как оперного режиссера (а я поставил около десяти опер) резко делится на две части. В своих постановках, осуществленных до революции в бывш. Мариинском театре, я ставил задачей подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке, искал сценических решений в оркестровой партитуре. На этом отрезке пути у меня были известные достижения, но были и потери. В своих работах после революции я, не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться освободить актера-певца от слишком большой скованности музыкой. Примером для меня был Шаляпин, про которого можно было сказать о его отношениях с музыкой, что не его везла лошадь, а он ехал на ней, как говорили кавалеристы. То, чего я начал добиваться в «Пиковой даме», будет по-настоящему принципиально осуществлено в «Дон Жуане» Моцарта, над которым я начинаю работать.

Если бы вы видели «Тристана и Изольду» в бывш. Мариинском театре, то вы поняли бы, как я продвинулся вперед в оперной режиссуре в «Пиковой даме». Если в «Тристане» я настаивал на почти математически точном совпадении движений и жестов актеров с темпом музыки и тоническим рисунком, то в «Пиковой даме» я добивался ритмической свободы актера внутри большой музыкальной фразы (как у Шаляпина), добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в метрически точном, а в контрапунктическом соответствии, иногда даже контрастируя, варьируя, опережая и отставая, а не следуя ей в унисон. Тут должно быть то же самое, о чем я так часто говорю на репетициях в драме: режиссер должен так хорошо знать пьесу, чтобы иметь право позволить себе ее забыть.

Вы говорите, что не любите оперу? Просто у вас не хватает воображения представить, чем может быть опера. Не случайно Станиславский конец жизни отдал опере. Я горжусь тем, что судьба мне судила унаследовать созданный им музыкальный театр.

Именно возможностью импровизации драма и отличается от оперы, где дирижер не дает раздвинуть временной отрезок и где можно только раздвигать темпы. Шаляпин, подлинный актер,

чувствовавший потребность в импровизации, наверстывал ее на темпах. От этого все его конфликты с дирижерами, когда он пытался раздвигать темпы. Я никогда не откажусь от права толкать актеров на импровизацию. В импровизации важно только, чтобы второстепенное не захватило места у главного, и проблема времени и взаимоотношения временных кусков на сцене.

Я работал с Шаляпиным только при постановке «Бориса». Конечно, мы с ним сразу поругались и больше никогда не искали сотрудничества, хотя Юрьев нас и мирил. Но я всегда был его благодарным зрителем.

Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоте тембра — были голоса и посильнее и покрасивее, — а в том, что он первым стал петь не только ноты, но и текст. Ему это удавалось потому, что он был так музыкален, что мог себе позволить о нотах вовсе не думать: поэтому он пел естественнее, чем многие говорят.

Вспыльчивость, скандалы и взрывы Шаляпина на репетициях и спектаклях, ссоры с дирижерами и партнерами объяснялись очень просто: он был так предельно музыкален, что едва заметная фальшь ранила его слух, как вас царапает скрежет кирпича по стеклу. Попробуйте сидеть спокойно, когда озорной мальчишка начнет водить по стеклу куском кирпича. Шаляпин слышал в оркестре все, и самый малейший кикс, которого мы и не замечаем, мучил его, как пытка. Эта ранимая чувствительность — свойство не только психическое, но психофизическое, так же как и ранимость лирических поэтов, которых нужно оберегать от самоубийства, как мы бережем на вредном производстве рабочего, отпаивая его молоком. Смерть Владимира Маяковского — это нарушение охраны труда на самом жизнеопасном производстве — в поэзии.

Мало кто знает, как Шаляпин хозяйничал в партитуре «Бориса Годунова». В сцене «брёда» ему было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку «курантов». Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю, что сам Мусоргский стал бы с этим спорить.

Но, разумеется, и тут нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены. После наших опытов с классикой мы хорошо знакомы с этой особой породой библиотечных червей, которых мог бы прекрасно описать Анатоль Франс. Как-то я слушал по радио «Бориса» и поймал в сцене «брёда» те же «куранты». Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда. Сначала ты самоуправный новатор, а потом убежденный сединой основатель традиции.

Я видел, когда был во Франции, Шаляпина в «Дон Кихоте» в кино. Это совсем плохо, но я не виню Шаляпина, а виню режиссера. В театре Шаляпин всегда был сам своим режиссером (поэтому он так и любил режиссеров типа Санина), а тут, очевидно, незнание техники кино его сковало. Я его не узнавал: он был несмел, невыразителен, слащав. Это Шаляпин-то! Если фильм «Дон Кихот» как-нибудь попадет к нам, не советую его смотреть — ничего не поймете в том, чем был в театре великий актер и певец Шаляпин.

### Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации

Самоограничение и импровизация — вот два главных условия работы актера на сцене. Чем сложнее их сочетание, тем выше искусство актера.

Бальзак говорил, что вершина в искусстве — это построить дворец на острие иглы. В сущности, и «Великодушный рогоносец», с его принципиальным внешним аскетизмом, и «Ревизор», сыгранный на маленькой площадке, были внушены подобным стремлением. Я называю его самоограничением художника.

Актер-мастер должен уметь играть и на большом пространстве, на широких планах (как в моем «Дон Жуане»), и так же, как Варламов и Давыдов, долго сидя на диване (чего я добивался в «Ревизоре»). В одном спектакле (забыл название пьесы) Варламов почти двадцать минут играл один, неподвижно лежа в постели, и это было блестяще. Так полагалось по пьесе, но это было и виртуозным примером актерского самоограничения. Без самоограничения нет мастерства.

Вспоминаю еще более яркий пример: замечательная французская актриса Режан весь первый акт играла лежа на диване. В конце акта по ходу действия ей надо было встать и подойти к двери, и она вставала... Но как она вставала!.. И тут опускался занавес.

Задумывались ли вы когда-нибудь над тем, почему в цирке во время акробатических номеров всегда играет музыка? Вы скажете — для настроения, ради праздничности, но это будет поверхностный ответ. Циркачам музыка нужна как ритмическая опора, как помощь в счете времени. Их работа строится на точнейшем расчете, малейшее уклонение от которого может привести к срыву и катастрофе. На фоне хорошо знакомой музыки расчет обычно бывает безошибочным. Без музыки он уже труден, но еще возможен. А если оркестр вдруг сыграет не ту музыку, к которой привык акробат, то это может привести к его гибели. В какой-то

мере то же самое и в театре. Опираясь на ритмический фон музыки, игра актера приобретает точность. В восточном театре служитель сцены стучит в кульминациях по дощечке: это тоже делается для того, чтобы помочь актеру точно сыграть. Музыкальный фон нужен актеру, чтобы приучить его прислушиваться на сцене к течению времени. Если актер привык работать с музыкальным фоном, то он без него будет совсем по-иному слушать время. Наша школа наряду с развитием способности к импровизации требует от актера еще и дара самоограничения. Ничто лучше не помогает самоограничению игры во времени, чем музыкальный фон.

Игровая пауза очень соблазнительна для хорошего актера, владеющего мимической игрой, но у актеров, не чувствующих времени, она может быть невыносимой. Вот тут-то и нужна развитая способность к самоограничению. Я от спектакля к спектаклю делал в режиссерской партитуре опыты по нахождению приемов самоограничения. В «Учителе Бубусе» музыкальный фон помогал исполнителям добиваться самоограничения во времени. В «Ревизоре» выдвинутая маленькая площадка имела целью добиться самоограничения в пространстве. Эти оба спектакля были для актеров огромной школой самоограничения. Я заметил, что те, кто прошли ее, сразу резко выросли в своей профессиональной квалификации.

Хорошие актеры всегда импровизируют: даже в пределах самого точного режиссерского рисунка. Еще до того, как я увидел Михаила Чехова в Хлестакове, я уже по рассказам знал, что он в одном месте роли пародирует висящий на сцене портрет Николая I, и, идя на спектакль, предвкушал эту талантливую подробность. Но на спектакле я этого не увидел, хотя Чехов был в ударе и играл прекрасно. Больше того, на спектакле я совершенно забыл про свое ожидание этого куска. В тот вечер Чехов сыграл это место иначе, и это было его право, которое у него никто не мог отнять. Он не «забыл» — он заменил это чем-то другим, и отсутствие этой талантливой детали заметили только те, кто смотрел спектакль несколько раз подряд. А когда потом мне говорили: «А Чехов-то как играет с портретом!» — то я говорил: «Да, да», — но вовсе не чувствовал себя обкраденным...

Актер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актерам: «Хорошо!» Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетиции раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное

молчание. Если вы не чувствуете ждущих актерских глаз, то вы не режиссер!

К необходимости маленькой игровой площадки в «Ревизоре» меня привела забота о том, чтобы справиться с огромным количеством текста, сэкономив время на длинных переходах. Но, соорудив такую площадку, я получил возможность понять прелесть того, что я называю «самоограничением». В разной мере этот принцип лежит в природе любого искусства, и эта как бы «несвобода» является источником многих преимуществ в технике выразительности: в ней раскрывается настоящее мастерство.

Афиногенов на театральном совещании РАППа в своем докладе сказал такую чушь, что будто бы то значение, которое я придаю ритму, делает меня мистиком и чуть ли не антропософом. Но хотел бы я видеть настоящего режиссера, который пренебрегает значением ритма. Скажите это Станиславскому, и он вас выгонит прямо с порога. Понятие ритма в спектакле — одно из краеугольных, как говорили греки, начал. Все обстоит как раз наоборот — мы не переоцениваем значение ритма, а недооцениваем. Мы еще недостаточно изучили его природу, всю сферу его влияния на работу актера, но мы это уже сделаем, как бы нас ни называли.

Отсутствие у актера в роли импровизации — доказательство остановки его роста.

Кажется, Скрябин назвал ритм «заколдованным временем». Это гениально сказано!

*Мои любимые ассоциации...* Ищите ассоциативных ходов! Работайте ассоциативными ходами! К пониманию огромной силы образных ассоциаций в театре я еще только приблизился. Тут непочатый край возможностей.

Вы слушаете «Пиковую даму» и вспоминаете вдруг какой-то эпизод из Стендаля, или даже не то что вспоминаете, а рядом с вашим сознанием проходит мгновенное полувоспоминание. Образ Германа и герои Стендаля — это верная ассоциация. Верные ассоциации укрепляют спектакль, бесконечно расширяют силу его воздействия, а неверные — разрушают. В спектакле все может быть точно по букве пьесы — и парики надеты, и носы приклеены, и текст правильно произносится, — но возникающие у зрителя ассоциации чужды замыслу автора и духу произведения. Единственный путь прочтения классиков — это брать их не в одиночку, а вместе со всей библиотечной полкой, на которой они стоят. Пушкин мог почти не знать Стендаля, и, кажется, Байрон, будучи хорошо знаком с ним лично, так и не подозревал, каким Стендаль был писателем, но для современного человека Германн, герои прозы Лермонтова, герои Стендаля, герои Байрона стоят ря-



дом, и в его представлении невольно мелькнут ассоциативные воспоминания о всем ряде, если мы сами не закроем путь этим ассоциациям. Пользуясь ассоциациями, мы можем не договаривать до конца — сам зритель договорит за нас.

Насколько власть образных ассоциаций сильнее буквы текста пьесы, можно доказать двумя примерами из репертуара Художественного театра. «Доктор Штокман», по замыслу автора, — консервативнейшая и антиобщественная пьеса, проповедующая социальное одиночество, но, эмоционально раскрывающая мотив борьбы одиночки с большинством, в революционной ситуации России накануне 1905 года, в зрительном зале, начиненном революционной взволнованностью, имела огромный революционный успех. Зрительские ассоциации совершенно переакцентировали весь сюжет пьесы. То же самое случилось с пьесой «У врат царства» Гамсуна. Зритель совершенно не желал вслушиваться в текст монологов Карено, проповедующих нищезанятие, и властью своих ассоциаций, связывающих борьбу активного меньшинства с большинством, с началом революционным, воспринимал борьбу Карено с либералами, которая у автора была борьбой с более «правых» позиций, как борьбу революционную и окрашивал ее своей собственной левизной. Я это очень хорошо помню, так как сам много раз играл роль Карено.

Не надо думать, что мой тезис об «ассоциациях» ведет к какому-то субъективизму в восприятии искусства. Когда-нибудь физиологи, психологи и философы докажут, что область ассоциаций связана с некими общими (и даже социальными — ведь, в конце концов, все социально) явлениями для множества людей. Звук фабричного гудка значит одно для меня и другое для тех, кто всю жизнь встает с постели по этому звуку. Прозвучав в звуковом фоне сцены, он одним скажет одно, а другим другое, и это не субъективизм, а область социальных ассоциаций. Без общности ассоциаций было бы невозможно никакое искусство: тогда единственным зрителем был бы сам художник, как это случается в крайних сюрреалистических течениях живописи.

## О разном

Нет предела совершенствованию подлинного мастера. Как известно, знаменитый японский художник Хокусаи последние годы рисовал только птиц. Когда друзья пришли поздравлять его с исполнившимся девяностолетием, то один из них, смотря на его последние картины, сказал, что птицы Хокусаи, кажется, вот-вот улетят. «Когда мне исполнится сто лет, они улетят!» — сказал Хокусаи. И он был прав — они улетели бы, если б художник дожил до ста лет: совершенство его искусства уже стало почти волшебным.

Не помню, кто сказал: «Искусство относится к действительности, как вино к винограду». Сказано превосходно!

В жизни шарлатаны обычно симулируют болезни, а в искусстве они симулируют чаще всего здоровье.

Самый страшный враг красоты — красивость.

Чайковский в фортепианном концерте использовал мелодию французской шансонетки, которую, как мне рассказывал его брат, часто напевал их дядя. Художник имеет право черпать свой материал отовсюду: вопрос в том, что он с ним сделает.

В искусстве важнее не знать, а догадываться.

Греческий драматург Фриних, друг и соперник Эсхила, был изгнан из родной страны за то, что его трагедия, изображавшая гибель Милета, дала такое натуральное изображение народного бедствия, что зрители не могли удержаться от стенаний и слез. Он был наказан за то, что его искусство было не очищением, а сентиментальной эксплуатацией сострадания зрителей. Если бы я принял участие в голосовании, я тоже подал бы свой голос за изгнание Фриниха.

Знаете ли вы, что сын Конан-Дойля женился на внучке Г. Андерсена? Забавно! Если бы евгеники были правы, то мы могли бы ждать от этого брака рождения самого гениального рассказчика всех веков. Но природа не любит, когда с ней шутят, и наверно родится скучнейший тип.

Мастер-пианист думает пальцами, но все же *думает*, а не бренчит, черт возьми!

Мастерство — это когда «что» и «как» приходят одновременно.

Современный самолет, легкий, обтекаемый, как бы сделанный из одного куска, на первый взгляд кажется менее сложной машиной, чем прежние «фарманы» и «блерио». То же и в искусстве. Прекрасное создание мастера кажется простым и элементарным по сравнению с громоздкой работой стареющего любителя.

Я никогда не любил «Персимфанса» (существовавший в двадцатых годах симфонический оркестр, игравший без дирижера. — А. Г.). Жест дирижера помогает мне понимать ритмические тонкости партитуры.

Когда я работал с Вишневским, мне очень нравилось, что он как бы боится слов. Дал нам великолепный сценарий «Послед-

него решительного», а потом приходил на репетиции и по горсточке подсыпал слова. Мы просим: «Всеволод, дай еще слов», а он держит их за пазухой и бережливо отсыпает. И это вовсе не потому, что у него их мало — у него грандиозный запас, а потому, что он экономен по чутью вкуса и ощущению истинного театра. Помоему, лучше выпрашивать у драматурга нужные слова, чем марать страницами тех, у кого эти слова дешевы.

Недавно я прочитал, что император Фердинанд, подославший убийц к Валленштейну, приказал отслужить по нем три тысячи панихид. Вот характер посложнее Макбета!

Не бойтесь небольших перерывов в работе, только не выбрасывайте в это время работу совсем из головы. Не занимайтесь ею, но думайте о ней потихонечку. Я заметил, что после перерыва часто приходишь на репетицию с чем-то бóльшим, нежели то, на чем остановился перед перерывом. Правильно заделанная работа сама продолжается в вас, и вся мудрость состоит только в том, чтобы этому не мешать.

У Сальвини было два сына, и оба стали актерами. Они были похожи, как близнецы, но один унаследовал его талант, а другой нет. Одинаковое воспитание, почти одинаковые данные — и ничего общего. Я часто думаю о тайне таланта, и мне иногда казалось, что история детей Сальвини могла бы быть прекрасным сюжетом для романа.

У Врубеля есть рисунок, называющийся «Бессонница». Это просто измятая перина, смятая подушка. Человека нет, но все ясно — так это нарисовано. Человека нет, но он есть...

Прочтите этюд Бернарда Шоу об Э. Дузе и С. Бернар! Вот что такое театральная критика!

Леконт де Лиль говорил: «Строго этимологически не существует понятия формы. Форма — это наинатурнейшее выражение мысли». Целиком подписываюсь!

Кто не отдал искусству всего, тот ничего ему не отдал.

Водевиль не терпит неприятных образов. В водевиле и злодеи приятны. Это закон жанра.

Перечитывал Белинского. Вот что он пишет в статье «Русская литература в 1843 году»: «Искусство смешить труднее искусства трогать...» Как вы думаете, верно это? Пожалуй, со всеми оговорками, все-таки верно! И живет в веках комедия дольше, чем драма. Жив еще Фонвизин, живы Грибоедов и Гоголь, даже Шаховской еще идет на наших сценах, а современные им драмы

мертвы. Кому нужны пьесы Озерова, Полевого, Кукольника или «Бедная Лиза»? Комедия полнее вбирает в себя правду своего времени. Парадокс? А вы подумайте!..

Хотите — странное признание... Когда я читаю сцену убийства в «Преступлении и наказании», мне всегда хочется, чтобы Раскольников успел уйти, чтобы он не попался. И вам тоже? Вот что значит великий дар романиста. А читая о подобном происшествии в газете, вы, конечно, желали бы, чтобы преступника поскорее поймали. Нет, совсем не простая штука — искусство, очень двусмысленная это штука.

Я люблю Оскара Уайльда, но я терпеть не могу тех, для кого Оскар Уайльд является самым любимым писателем.

Не путайте понятий «традиция» и «штамп». Штамп — это обесмысленная традиция.

Есть черты лица, а есть выражение лица. Плохой портретист пишет только первое, а хороший — второе...

Самое сценичное в драме — это зримый процесс принятия героем решения; это куда сценичнее подслушиваний, пощечин и поединков. Именно поэтому «Гамлет» — любимейшая пьеса всех времен и народов. Это гораздо сильнее, чем «узнавание», хотя в «Гамлете» есть и «узнавание». В «Гамлете» есть все, а для самых неискушенных и наивных он еще к тому же прекрасная мелодрама. «Привидения» — хорошая пьеса, но сравните «Гамлет» и «Привидения», и вы увидите, насколько богаче «Гамлет».

Сюжет драмы — это система закономерных неожиданностей.

Карло Гоцци не потому победил в борьбе с Гольдони, что он возродил (правда, ненадолго) народную комедию масок, погибавшую под напором литературного театра, а потому, что он заставил эти маски говорить языком его современности. Реставраторские и стилизаторские задачи совершенно чужды настоящему искусству.

Театральные традиции живут в веках сложной жизнью. Они ветшают, и кажется, что умерли, но потом вдруг оживают и воскресают по-новому. Всякий театр по-своему условен, но условность условности рознь. Я думаю, что нашей эпохе ближе условность Мэй Лань-фана или Карло Гоцци, чем условность трагедий Озерова или Малого театра эпохи его упадка.

Самое прекрасное в искусстве — это то, что в нем на каждом новом этапе опять чувствуешь себя учеником.

Одно из необходимейших свойств режиссера — остро чувствовать драматические кульминации пьесы. Мне иногда приходилось исправлять и переделывать спектакли, поставленные другими режиссерами, когда на это уже оставалось мало времени и театральное производство требовало выпуска премьеры. Я всегда поступал так: определяю для себя одну-две кульминационных сцены (как часто они бывают неверно найдены — величайшая ошибка!), поработаю над ними, и, смотришь, спектакль пошел, все сразу встало на место.

Читайте больше! Читайте без устали! Читайте! Читайте с карандашом в руках! Делайте выписки! Оставляйте в своих книгах листочки с выписками всех мест, остановивших ваше внимание! Это необходимо. У меня на все книги моей библиотеки есть такие листики и заметочки. Например, я прочел всего Вагнера на немецком языке. Его все знают как композитора и автора текстов либретто, а он еще написал десять томов интереснейших статей. Они у меня все проштудированы. Вы можете достать из этих томов исписанные мною листочки и тогда сразу поймете, что меня в них заинтересовало. Не жалейте книжных полей! Испысывайте их. Исписанная мною книга для меня вдесятеро дороже новой.

Я сейчас скажу как бы парадокс: для исполнения маленьких ролей мне иногда бывают нужны актеры более высокой квалификации, чем для исполнения ролей центральных. «Пиковая дама» так удалась, потому что я настоял на том, чтобы роль графини, у которой всего один романс, или роль Елецкого пели лучшие артисты и певцы, которые в других спектаклях могут исполнять главные роли. Меня недавно глубоко задело, когда у нас в театре мне про роль Луки (в «Медведе» Чехова) кто-то сказал, что это даже и не роль, а так, служебно-сюжетная функция. Да если бы я уже не отстал давно от актерского дела, я сам бы мечтал сыграть Луку, и тогда бы я показал вам всем, роль это или не роль! Секрет исполнения «Бориса Годунова» — в распределении так называемых маленьких ролей.

Позволю себе сказать вам, моим соратникам и ученикам, что тезис о режиссерском театре — это полный вздор, которому не следует верить. Нет такого режиссера — если только это подлинный режиссер, — который поставил бы свое искусство над интересами актера как главной фигуры в театре. Мастерство режиссуры, искусство построения мизансцены, чередование света и музыки — все это должно служить замечательным, высококвалифицированным актерам!

Не люблю, когда говорят: «Я работаю в театре». Работают на огороде, а в театре служат, как в армии и на флоте.

Представьте себе обыкновенный, нестройный и неорганизованный шум улицы, пестроту и мелькание движений в толпе. Но вот по улице проходит с песней рота солдат. Пусть они всего только идут с вениками в баню, но последите, как на них все оглядываются, как многие, еще продолжая заниматься своими делами, идти, куда шли, разговаривая о своем, уже делают это по-иному. Марш моментально всех организовал, и вот уже улица живет по-другому: подчиненная ритму марша, песни, чеканному стуку сапог...

Если в пьесе все сцены написаны с одинаковой силой, то ее провал обеспечен: зритель такого напряжения выдержать не сможет. Начало должно увлекать и что-то обещать. В середине должен быть один потрясающий эффект. Перед финалом нужен эффект поменьше, без напряженности. Все остальное может быть каким угодно. Экстракты в театре не проходят.

Я часто показываю своим актерам по трем разным причинам: во-первых, чтобы короче и проще объяснить исполнителям, чего я от них хочу; во-вторых, чтобы самому проверить, можно ли так сделать, проверить, так сказать, собственной шкурой комедианта; и в-третьих, иногда еще потому, что мне просто хочется поиграть... Но вот этого вы, пожалуйста, никому не говорите! Хорошо?

Современный стиль на театре — сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма. Но, конечно, все дело в пропорциях, а это уже вопрос вкуса, таланта, ума.

Я чистейший реалист, только острой формы. Понимаете?

Если ваш спектакль все хвалят, почти наверное, это дрянь. Если все бранят — то, может быть, в нем что-то есть. А если одни восхваляют, а другие бранят, если вы сумели расколоть зал пополам, то это наверняка хороший спектакль. Сара Бернар тоже утверждала, что хуже всего, когда спектакль принимается всеми. Это часто бывает вежливой формой равнодушия.

Что такое музыка? Горсть нот, брошенная гениальной рукой мастера на пять линеек, на пять самых обыкновенных черточек, может привести в движение лавины воображения и чувств.

«Электра» — ошибка моя и А. Головина. Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой. Нас подчинила себе археология, ставшая самоцелью. Этой ошибки я больше никогда не повторял.

Мой любимый актер Мамонт Дальский говорил, что никогда не должно быть совпадения личного настроения актера с на-

строением изображаемого лица — это убивает искусство. Он играл Гамлета всегда в сложном противоречии с настроением, с которым приходил на спектакль. Если являлся энергичным и бодрым, то играл его мечтательным, нежным и трепетным. Если был настроен задумчиво-лирически, то играл с мужеством и страстным пылом. Это и есть артистическая основа перевоплощения.

Я влюбился в М. Дальского, когда заметил у него легкое и сразу прерванное движение руки к кинжалу при первом обращении к принцу Гамлету короля, обращении, приторно любезном и почти нежном. Собственно, этим полудвижением, мгновенным, чуть заметным, но выразительным, актер уже завлек нас в сердцевину пьесы, посулил нам все то, за чем мы теперь с таким волнением будем следить.

Актер приходит вечером в театр. Он вешает пальто, и через час он уже другой человек. Он еще не Отелло, но он уже в гриме Отелло. Он еще болтает о разном с соседями по уборной, но он уже не Иван Иванович, а на полпути к Отелло. Больше всего я люблю подглядывать за хорошими актерами, когда они на полпути к своим образам: еще Иван Иванович и в то же время уже чуть-чуть Отелло...

Панически бояться ошибок — значит никогда не знать удачи.

Чаще смотрите хорошие картины, и вам не придется думать, куда поставить ноги и деть руки. Они сами найдут верное положение. Смотрите, смотрите картины!

Всегда ищите асимметрию движений, держите руки не по швам, а на разной высоте...

Настоящего актера я всегда могу отличить от плохого по глазам. Хороший актер понимает цену своему взгляду и только одним отклонением зрачков от линии горизонта вправо или влево, вверх или вниз даст нужный игровой акцент, который будет понят зрителем. У плохих актеров, у дилетантов всегда беспокойные, бегающие по сторонам глаза.

Актер должен уметь работать «на музыку», а не «под музыку». Колоссальная и еще не совсем понятная разница!

Если в драматическом материале нет сильного действия, то создавайте режиссерскими средствами препятствия на сцене, и, преодолевая их, актеры начнут действовать. Это азбука, сценические буки и веды...

Браните всегда короткими словами: «плохо», «скверно», а хвалите длинными — говорите: «великолепно», «превосходно», «замечательно»...

Главное в «Отелло» не тема любви или ревности, а тема зла, интриги и клеветы. Главное действующее лицо — это зловещая машина коварной интриги, под колесами которой гибнут Отелло и Дездемона. И отсюда главный герой — страшный машинист Яго.

В лучшем кинофильме всегда есть элементы подлинного театра.

В паузах нужно уметь держать темп диалога.



# «ДАВНЫМ-ДАВНО»

(Из воспоминаний)

## 1

Осень 40-го года. Отшумела финская война, пал Париж, кровоточит под немецкими бомбами Лондон. У нас покой и будни, но с каждым месяцем растет напряжение. Как я жил до этой осени? Читал и писал стихи, штудировал в «Ленинке» старые газеты эпохи дела Дрейфуса, читал лекции в никому не известных театральных студиях, что-то консультировал, где-то режиссировал. Милые девушки, у которых не менялись даже имена, звонили, приходили, уходили, смеялись, сердились, исчезали и появлялись снова. Все это повторялось изо дня в день, из недели в неделю и наконец стало казаться бессмысленным.

И вот, почти случайно выбрав из десятка сюжетов, с легкостью выдумывавшихся и от этой легкости казавшихся несущественными, один, показавшийся более заманчивым именно потому, что он был трудно осуществим, я, как говорится, «в один прекрасный день» перестал бриться и сел за работу над романтической комедией в стихах. Это могло быть той привычной полуигрой в литературу, которой была заполнена вся юность, или тоже привычным бахвальством перед собой и очередной из милых приятельниц, это могло стать новым самообманом, каких было немало до этого, и это на самом деле было чем-то подобным первые несколько недель, когда я сам себе не верил, что работаю, а не забавляюсь работой, но кипа исписанных листиков росла и вместе с нею вырастало новое и приятное в своей новизне чувство ответственности перед этими листиками. Впрочем, корабли были сожжены отказом от привычных халтур, продан костюм и три чемодана книг, и, как выброшенный с лодки посреди озера, я должен был во что бы то ни стало плыть и выплыть...

На московских бульварах царила солнечная осень. У трамвайных путей линии «А» появился плакат: «Осторожно, листопад!» Красные и желтые листья застилали рельсы, и могущественный бог электричества пасовал перед ними. Как всегда, осень принесла успокоение, желание думать, работать. Уже не волновали телефонные звонки. Уже не огорчали неисполненные обещания. Одиночество стало казаться праздником, и мысль с утра о беспредельном дне, принадлежащем одному тебе, возбуждала, как весной ожидание счастливой встречи... Почему-то я не выписывал в тот год газеты и ходил их читать к стендам на Гоголевский бульвар или в маленькую читальню в доме ресторана

«Прага». Читальня эта всегда была заполнена занимавшимися студентами первых курсов. И вот здесь однажды, перелистывая «Военный вестник» с переводом какой-то статьи о разгроме Франции, я вдруг отложил журнал в сторону и набросал на листке клетчатой бумаги первые строки «Давным-давно» (сцена кузин и Шуры). Выйдя из читальни, я долго бродил по бульварам и повторял наизусть эти стихи, и легкий, шипучий ямб пьянил меня, как сентябрьский воздух...

Когда мы с братом были маленькими, мама прочитала нам за две зимы вслух «Дети капитана Гранта» и «Войну и мир». Светосила детского воображения такова, что мне потом часто казалось, что я помню 1812 год; не книгу, не роман, а именно 1812 год с людьми, красками, звуками — помню, вижу, слышу, как нечто реально бывшее в моей жизни. Поэтому когда осенью 1940-го я задумал написать пьесу о 1812 годе, то каким-то образом в моем воображении соединились в одно давние впечатления о «Детях капитана Гранта» и «Войне и мире» и я понял, что хочу написать очень веселую пьесу.

Той осенью москвичи повторяли изустно замечательное по своей исторической точности стихотворение Н. Тихонова о бомбардировках Лондона, кончавшееся словами: «Мы свой урок еще на память учим, но снится нам экзамен по ночам». Стихотворение это я увидел в журнале только через восемнадцать лет. Но оно читалось, переписывалось, повторялось, запоминалось потому, что верно выражало истинные настроения той осени. И так как сны наши были мрачны и тревожны, то вопрекор им мне очень хотелось написать веселую, жизнерадостную военную пьесу. А еще как раз тогда мне на глаза попала рецензия молодого Горького на «Сирано де Бержерак» с ее призывом к утверждению светлого, романтического, веселого искусства. («Я вообще за веселое и против торжественного, ибо последнее гораздо чаще похоже на похороны...» Из письма М. Горького к П. А. Маркову. Конечно, тогда мне это высказывание Горького еще не было известно, так как оно не было опубликовано, но замечательно, как был устойчив Алексей Максимович в своем тяготении к театральной романтике и жизнерадостности.) И пока пьеса писалась, на столе лежали не труды Михайловского, Данилевского и Тарле, а «Капитанская дочка» Пушкина и «Черная стрела» Стивенсона, томик Дениса Давыдова и «Три мушкетера» Дюма («Ночью буду читать «Трех мушкетеров» — наслаждение!» Из письма М. Горького к И. Груздеву), старая русская повесть о Фроле Скобееве и «Сердца трех» Джека Лондона. О «Войне и мире» не говорю.

## 2

В. Б. Шкловский в статье, призывавшей мемуаристов к точности, в первых же строках сделал ошибку. Сравнивая мой сценарий «Гусарская баллада», написанный по «Давным-давно»,

с воспоминаниями девицы-кавалериста Надежды Дуровой, он высказал предпочтение «правде» этих воспоминаний перед «вымыслом» сценария. Между тем немного в русской мемуаристике таких неточных и наполненных выдумками книг, как воспоминания Дуровой. Об этом подробно сказано в специальной работе С. А. Венгерова в пятом томе бродячего издания Пушкина, куда и отсылаю желающих для проверки. Странно, что В. Б. об этом не знал при его начитанности. А может быть, просто забыл. Во всяком случае, к «документальному жанру» книгу Дуровой отнести нельзя, и, скорее всего, здесь В. Б. пал жертвой традиции противопоставления «литературы вымысла» «литературе факта».

Однако на книге Дуровой лежит отблеск пушкинской похвалы. Он напечатал ее в своем «Современнике» и изящно-увлеченно сам написал о ней. Мне кажется, что Дурова не забыта не столько благодаря своей книге, сколько благодаря этим пушкинским строкам. После них сама книга разочаровывает. Во всяком случае, так произошло со мной. Правда, между Пушкиным и Дуровой я прочитал статьи Венгерова и Вересаева (в книге «Спутники Пушкина»). В них описано, как вызвавшая большой интерес в Петербурге в свой первый приезд, после выхода из печати ее воспоминаний, Н. А. Дурова в дальнейшем разочаровала всех — она оказалась неумна, примитивна, назойлива, неправдива. От нее старались отделаться, никуда не приглашали, ее новые сочинения разочаровывали. Конец жизни ее был печален. Она одиноко доживала свой век в Елабуге, носила и старухой мужское платье, курила трубку; когда выходила на улицу, ее дразнили мальчишки и бросали ей вслед разную дрянь. В героини лихой, мажорной гусарской комедии реальная Дурова явно не годилась. Мне не оставалось иного, как встать на путь вымысла, ибо даже в начале работы я понимал, что новизна и оригинальность пьесы, если она мне удастся, будет не в соответствии ее фабулы фактам, а в душевном настрое, внутреннем задоре, сюжетном озорстве и романтическом темпераменте.

Именно поэтому я и решил писать пьесу стихами. В ранней юности я мечтал стать поэтом и с той поры продолжал писать стихи, как говорится, «для себя». И хотя меня немного пугал масштаб работы, но основами версификации я владел. Впрочем, неверно изображать это как своего рода рациональное решение. Еще не написав ни одной строчки текста, я уже не представлял мою пьесу иначе, как стихотворной.

Поверит ли мне кто-нибудь, если я признаюсь, что не имел терпения дочитать до конца «Записки кавалерист-девицы» Надежды Дуровой? Да что там — дочитать? перелистал несколько страниц и бросил. И уже после того, как «Давным-давно» много лет шла на сцене в десятках театров страны, я иногда вдруг угрызался и говорил себе, что надо все же эту книгу прочесть. Но снова не находил охоты и терпения. Если учесть мою жадность ко всяким воспоминаниям, то в этом одном оценка книги. Но может, именно здесь и главный секрет удачи: я не был свя-

зан в сочинении пьесы ничем, кроме влюбленности в эпоху — в Дениса Давыдова, Бурцева, Лунина, Фигнера, Николая Ростова... Но я заимствовал только общие линии судеб и подробности быта и нравов, а все характеры выдумал. То есть сделал именно то, что сделал и Ростан в «Сирано». Чем «Сирано» сильнее «Орленка»? Свободой вымысла и смелостью красок. Об этом мы говорили с умной старухой Т. Л. Щепкиной-Куперник, подарившей мне свои переводы Ростана с лестной надписью, где я назван «российским Ростаном». Это было в начале зимы 1942 года, в пустой, холодной и темной военной Москве...

Если искать истоки «Давным-давно» — они в моем безбрежном юношеском чтении: в голубых с белым парусом на обложках книгах Стивенсона, во «Всаднике без головы» и «Подвигах бригадира Жерара», извлеченных однажды из волшебного и неисчерпаемого сундука в темной и холодной «палатке», куда я увязался как-то за бабушкой, и в раннем и все заслонившем чтении мамой вслух «Войны и мира». Чтение! Нет, это не было чтением. Это было наиреальнейшим существованием в чудесном, удивительном мире, рядом с которым возвращение к будням с уроками и скучными играми казалось томительным сном. В самом деле, что я ярче всего помню из детства? Наш двор и дом? Нет, — какую-то ссору ковбоев в тейксасском баре, карточный проигрыш Николая Ростова, зловещее постукивание одноногого моряка из «Острова сокровищ», веселые хитрости Д'Артаньяна. Именно это было самой главной реалией детства и помнится ярче, чем тихий провинциальный быт начала двадцатых годов. Скорее, о нем я вспоминаю как о прочитанном, а о том, другом, — как о прожитом...

В самом замысле пьесы соединились три личных импульса: гражданственно-патриотический, то есть мысль о том, что неминуемую опасность надо встретить смело и оптимистически; второй — мой долг отплатить всему самому дорогому для меня в искусстве, что формировало меня с детства и продолжало восхищать, и желание наконец испытать свои собственные силы, которое было сродни порыву моей героини. Мне не пришлось для написания ее «изучать эпоху»: я и так ее великолепно знал. Кстати, я не верю в «изучение», которое совершается вслед за появившейся идеей. У меня оно всегда предшествовало замыслу. Читаю без особой цели, вернее, без всякой цели, читаю впрок и неизвестно ради чего, кроме того, что мне это почему-то чертовски интересно, а вдруг рождается замысел вещи. Так были созданы пьесы о Байроне и о Вахтангове, сценарии об Асенковой и о молодом Горьком.

В самом процессе работы было своего рода «гусарство», риск, отвага. Я спрятался от друзей, не подходил к телефону, питался чаем и бульонными кубиками. Когда я закончил пьесу, у меня не оказалось денег на ее перепечатку. Пришлось продать великолепное, роскошно иллюстрированное издание «Отечественная война и русское общество» в семи толстых томах, репродукции

и гравюры которого тоже питали мое воображение во время работы. Букинисты оценили его, с моей точки зрения, слишком невысоко, но с помощью приятеля мне удалось продать эти книги в... библиотеку «Мосфильма». Когда двадцать лет спустя на «Мосфильме» началась работа над «Гусарской балладой», я увидел мои старые тома в руках членов постановочной группы, и они снова послужили пьесе: там были отличные картинки — мундиры всех видов войск в 1812 году.

Писалась пьеса в разные дни по-разному, но в целом легко, а иногда — и довольно часто — сказочно легко. Были рабочие ночи, когда я писал с ощущением, что кто-то за моей спиной диктует мне стихи. Я совсем не размышлял, какими должны быть моя Шура и мой Ржевский. Я набрасывал сцену по приблизительной фабульной схеме, и все характерные черты и подробности являлись сами собой, как по волшебству. Это было, конечно, не чудо, а результат долгой бессознательной подготовки. Я был полон пьесой, и мне оставалось только ее написать.

Я сочинял ямбические строки не только у себя в комнате за письменным столом, но повсюду: в булочной, в метро, в вагоне электрички (по воскресеньям я ездил обедать за город к маме). Финал третьего акта с репликой Нурина «Она или не она? Коль мы теперь одни...» я сочинил в поезде на перегоне между Тайнинской и Перловской. Вагон был битком набит, записать было невозможно, и я без конца твердил строки, чтобы не забыть. Суть эпизода с Кутузовым я придумал на углу улицы Фрунзе, возвращаясь домой из продмага. Я так пропитался музыкой ямба, что машинально выворачивал на ямб все встречавшиеся мне словосочетания с вывесок и уличных объявлений.

Сначала я писал по двадцать-тридцать строчек в день, потом стал писать по сто строк, а в конце работы писал уже по сто пятьдесят, а иногда и двести строк — так постепенно «разогрелся мотор». Правда, я после дня писания делал перерыв для переписывания написанного и отделки. Сначала я написал первый акт. Работа над ним длилась сорок дней. Потом я взялся за четвертый акт. Я сделал это, чтобы обмануть себя и, увидев конец вещи, подбодрить. В это время, то есть примерно в середине работы, я придумал ввести Кутузова и стал писать третий акт. Всю сцену Кутузова я написал в одну ночь. Наутро свалился в изнеможении и заснул, а проснувшись, боялся перечитать: а вдруг это бред? Последним я писал второй акт: он занял всего неделю работы и я считаю его самым лучшим.

Из песен труднее всего мне дался «Романс Жермон». Я написал несколько вариантов, и все мне не нравились. Как-то открыл том стихов П. Вяземского и, взяв метрическую схему одного стихотворения (редкую), написал по ней — и оказалось как раз. Много было вариантов и основной гусарской песни «Давным-давно», пока не явилось это словосочетание, и счастливо дало мне рефрен, и озарило своим настроением всю пьесу. Я написал полсотни куплетов с этим рефреном, прежде чем отобрал лучшие.

Песни «Колыбельная Светланы», «Прелестница младая» и «Жил-был Анри Четвертый» написал почти сразу набело. В пьесе были и другие песни, например «Романс Ржевского», еще одна песня Жермон, но я от них отказался. Было несколько (около десятка) проектов названия, но иные казались манерной стилизацией, иные как-то неточно выражали характер пьесы. Уже написав куплеты песни «Давным-давно», я понял, что лучше названия не придумая. Оно, правда, очень не понравилось Н. П. Акимову, он мне мгновенно сказал, что противники пьесы будут называть ее «Г...ным-г...но», и по его просьбе я предложил ему (из стихов Дениса Давыдова) «Питомцы славы». Так у него и значилось на афише (а также на некоторых других афишах), но его мрачное пророчество не оправдалось — противников у пьесы оказалось немного, и они не склонны были острить.

В процессе работы были, конечно, дни острого недовольства написанным и минуты отчаяния — не без этого, — но все же их было немного. Работа шла быстро и в основном удивительно легко. С тех пор я твердо знаю, что когда пишется быстро, то всегда «выходит» — и наоборот. Во всяком случае, для меня это верно.

Самым неинтересным и скучным в работе было строго следовать заранее придуманному, как бы оно ни было хорошо. Это тоже мое личное свойство: выполняя намеченный обязательный предварительный план, я вяну и тускнею. Нужно внести что-то новое, чтобы оживиться и начать писать с увлечением. Но без плана большую пьесу не построишь. В четвертом акте у меня был один небольшой эпизод, необходимый для действия. Он был точно придуман заранее, и осталось только оснастить его скелет стихами. Как же он тяжело мне давался! Как мне не нравилось то, что я пишу! Несколько дней я просидел на тридцати строчках. Наконец зажмурился, что-то накарябал и перешагнул через это. А после оказалось, что все вполне прилично, и на спектакле в этом месте я даже проронил слезу. (Это была сцена свидания Шуры с дядей перед ее предполагаемым расстрелом.)

Самочувствие во время работы иногда бывает обманчиво: сколько раз замечал это. Я человек мнительный и относящийся к себе скептически и завидую тем, кто в процессе работы приходит сам от себя в восторг. И когда такое случается, я это долго помню. Люблю строить пьесу, составлять план. Терпеть не могу кропотливо этот план осуществлять. И больше всего люблю импровизировать, галопом ускакав в сторону от плана. И тем не менее верный и точный план — это полдела.

Из первого литературного варианта пьесы до сцены не дошло немного. В третьем акте вначале пребывал штабной генерал Виттенбах, в корпус которого и приезжает Кутузов. До его приезда между Виттенбахом и Давыдом Васильевым происходит ссора — классическое и несколько банальное столкновение «штабных» и «фронтовиков». Оказывалось, что Кутузов тоже не любит Виттенбаха. За этим были определенные исторические реалии, но они отяжеляли пьесу, и я легко согласился с чьим-то советом, что

все это не нужно. Во втором акте был еще длинный лирический монолог Васильева о России. Он задерживал действие, и его риторика казалась в пьесе чужеродной. Его я тоже вымарал. В первом акте было восемь «кузин» — стало шесть. Во втором акте было двенадцать «партизан» (не считая Васильева и Ржевского), а стало восемь.

Приходилось выбрасывать отдельные реплики, делать мелкие купюры, но это оказалось трудно. Взять и выбросить фразу не просто — повисала незарифмованная строка. В «Давным-давно» для стихотворной пьесы сравнительно много коротких фраз. Это придало диалогу живость и ту «разговорность», которая часто теряется в пьесах, написанных стихом. Я делал это сознательно и даже принципиально. Мне казалось, что риторическая стихотворная драматургия, где текст тяготеет к фразе, сентенции, афоризму и монологу, чужда современной манере актерской игры, основанной на физическом действии. Она невольно тянет к позе, к декламационности. Такова драматургия В. Гюго и даже Ростана. Высоким примером, которому я мечтал следовать, была драматургия Марины Цветаевой, где стих максимально действен и естественно «разговорен». Я уже тогда знал пьесы Цветаевой и увлекался ими, особенно поразительным по мастерству «Концом Казановы». Я не прошел и четверти пути к совершенству этой идеальной, с моей точки зрения, стихотворной драматургии, но я все же пошел по этому пути, и некоторые чуткие читатели и зрители это заметили.

Повторяю, сюжетных вариантов в уже написанном тексте у меня почти не было. Я их проигрывал в воображении: отвергал или принимал, а писал по «железному сценарию», оставляя импровизационность нюансам, подробностям и чисто словесным находкам, которые невозможно предусмотреть никаким планом. Мое любимое место в пьесе — фраза Шуры в сцене гусарской пирушки во втором акте. Вот это: «Жизнь моя была... нет... был...» Ей показалось, что, оговорившись, она про себя сказала в женском роде и выдала себя. Помню, написав это, я — редкий случай у меня! — так обрадовался, что долго сам хохотал в одиночестве, предвосхищая сценический эффект. И я угадал: не было спектакля, когда зрители не отозвались бы на эту мимолетную шутку.

Для драматурга очень важно предчувствовать сценическое звучание написанного. Это, собственно, и есть главная проверка драматургической квалификации. Я еще не начал писать четвертый акт, а уже придумал и набросал стихами финальное объяснение Шуры и Ржевского. До премьеры мне все говорили, что эта сценка не нужна. По сюжету уже все ясно, и она задерживает действие, стремительно несущееся к развязке. Я спорил, и на премьере выяснилась моя правота: по полному, почти предельному захвату зала это лучшее место спектакля. Да, строго говоря, по правилам сюжетосложения без этого можно было бы обойтись, но, попирая формальную логику развития действия,

автор тут одерживает победу. Парадокс: сцена не нужна, но как ее слушают и смотрят! И где? В конце длинного спектакля. Успех этой сцены основан на психологическом законе наслаждения воспоминанием. Шура, играя со Ржевским, как бы снова проигрывает с задором и кокетством весь сюжет пьесы, всю историю их отношений. Я угадывал это восприятие сцены, отбивался руками и ногами от вежливых сомнений в ее необходимости. И оказался прав.

Почему-то считается, что спектакли в наши дни должны быть короче, чем раньше, хотя в то же самое время кинофильмы делаются длиннее. По-моему, тут есть какая-то уступка в приспособляемости к равнодушному зрителю. Скажу по себе: если спектакль мне нравится, мне всегда бывает жаль, что он кончается, а если не нравится, я уйду в первом антракте. Говорю сейчас об этом, потому что из-за вынужденной необходимости экономить время из прожитого тридцать лет прекрасного спектакля «Давным-давно» в ЦТСА выпали две сцены, которые хорошо игрались и были нужны. Я имею в виду финал линии испанца Сальгари и, главное, дуэтную сцену французского генерала Дюсьера и актрисы Жермон. Невозможно забыть, как умно и тонко играли это Н. Хомякова, С. Корнев и В. Благосбразов. Исполнители роли Дюсьера делали грим по одному из портретов Стендаля, и не случайно. Линия взаимоотношений Дюсьера и Жермон взята мною из биографии Стендаля, который, придя в Москву с армией Наполеона, встретил свою возлюбленную, французскую актрису, когда-то оставившую его. В кинофильме ничего этого вообще нет, а в спектакле остался жалкий рудимент. А эпизод этот был очень нужен: он контрастно разрезал почти кинематографически развивающийся четвертый акт, в нем были сложность, грусть, раздумье. Он нравился такому взыскательному зрителю, как Б. Л. Пастернак. Мне говорили, что сцена эта «выпадает из жанра пьесы». Согласен, если говорить о жанре классического и традиционного водевиля. Но «Давным-давно» все-таки не водевиль, и новое в искусстве всегда возникает, не когда жанры педантично соблюдаются, а когда они смещаются. Вспомним шедевры Чаплина. Их бы не было, если бы Чаплин заботился только о соблюдении законов жанра. Законы жанра нужно знать, чтобы им изменять. Станиславский на репетициях «Продавцов славы», по свидетельству Н. Горчакова, говорил о возможности соединения комедии с мелодрамой. Но это, так сказать, отступление в сторону на бабелевскую тему «Зачем бабы трудятся?». Зачем стараться строить пьесу искусней и неожиданней, если удавшаяся сцена перечеркивается ради экономии пяти минут времени?..

В процессе работы у меня был свой «рабочий эпиграф». Он красовался на титульном листе пьесы, но, когда она пошла в отдел распространения и в печать, я снял его. Этот эпиграф — две строчки из стихов Дениса Давыдова: «Роскошествуй, веселая толпа, в живом и братском своеволье!» — как мне казалось, удивительно точно выражал дух «Давным-давно», ее живопись, гар-



монию, но началась война и переакцентировала направленность пьесы. И тем не менее я всегда говорил актерам об этих строках. Вообще Денис Давыдов был, пожалуй, самым активным из всех добрых гениев моей работы. Я знал его почти назубок и попутно даже выдумал пьесу о нем самом. Не стал писать ее, потому что испугался повториться, если не в сюжете, то в красках и ритмах, и хорошо сделал, хотя сюжет был придуман довольно лихо. Весь Ржевский вышел из стихотворения «Решительный вечер». Невозможно перечислить, сколько словечек, бытовых подробностей, оборотов фраз я заимствовал из давыдовских стихов и прозы. А у него отличная проза, и его автобиография — настоящий шедевр. Я пропитался им насквозь и мог без конца импровизировать в его манере.

У меня есть или, вернее, была одна странность. Пером и карандашом я мог почему-то писать только на клетчатой бумаге. Гладкая или просто линованная бумага парализовала мое воображение. Мой и без того скверный почерк на гладкой бумаге или полз вверх, или круто спускался вниз, а я вместе с тем терпеть не могу «грязно» написанную страницу: хаос и неровность строчек отбивают у меня охоту продолжать. Пишу это не для психиатров, а чтобы рассказать одно забавное происшествие с рукописями «Давным-давно». В те месяцы клетчатой бумаги и тетрадей в магазинах не было. Тетрадки для арифметики выдавали по школам. Я страдал, и казалось, что работа моя того и гляди остановится.

Незадолго до начала работы над пьесой я познакомился с начинающим безработным молодым кинорежиссером, недавно закончившим Киноакадемию, — Петро Вершигорой. Он и сам тогда еще не мог представить, что в не слишком далеком будущем станет одним из самых знаменитых людей в стране, генералом, Героем Советского Союза. Не было у него еще и его прославленной бороды: попирая законы тогдашней моды и предвосхищая моду нынешнюю, бороду тогда носил я. Он пришел ко мне с предложением написать вместе киносценарий и принес мне, как материал для сценария, кипу своих повестей, которые непредусмотрительные редакции отказывались печатать. Я прочел повести, и они мне тоже не понравились. Они были написаны в подчеркнутой романтической манере, под «Всадников» Ю. Яновского. Это направление мне всегда было чуждо. Не стоит ловить меня на слове. Выше я назвал «Давным-давно» пьесой романтической, но противоречия здесь нет: между «комедийно-романтическим» и «патетико-романтическим» — расстояние весьма большое. Я сказал об этом Вершигоре, он огорчился, мы выпили принесенную им бутылку «Шамхора», и он ушел, забрав свои повести. Но вскоре я обнаружил, что он забрал не все и сотни полторы страниц плотной машинописи по нашей общей рассеянности остались у меня. Время шло, Вершигора больше не появлялся. Кажется, он куда-то уехал. Повести лежали на столе и искушали меня. Дело в том, что они были перепечатаны на соблазнитель-

ной и желанной клетчатой бумаге и, что особенно важно, с одной стороны листа. В разгаре работы у меня наступил очередной кризис с бумагой, и однажды я решился... Я разорвал листы повестей Вершигоры пополам и стал писать свои стихи на обратной стороне вершигорской прозы. Разумеется, я утешал себя мыслью, что у него остались копии, а в случае, если он хватится и позвонит, решил отпереться. Если когда-нибудь кого-либо заинтересуют сохранившиеся рукописи «Давным-давно», то он найдет эти листки, на которых с одной стороны под синюю копирку напечатано о страданиях старого чабана и коварстве прекрасной Мариуцы, а с другой — зарифмованные в ямбе соленые гусарские шутки. Я встретился с Вершигорой уже после войны, когда он стал прославленным героем и автором отличного эпоса «Люди с чистой совестью». Я рассказал ему, как употребил его рукописи. Он улыбнулся и пошутил:

— Сразу видно, что пьеса на романтической подкладке, хотя ты и говорил, что не любишь романтику...

Я жил тогда в квартире, где не было центрального отопления, а денег у меня тоже не было и дрова кончились. Раз в неделю я ездил к маме на дачу и привозил несколько бутербродов и большой портфель, набитый черными торфяными плитками. Я топил свою печь два раза в неделю: на это как раз хватало одного портфеля. В комнате было прохладно, и это тоже помогало мне. Я был бодр и неутомим. Стояли ясные зимние дни, солнечные и морозные, такие, как в 1812 году.

Вот несколько дат: они говорят сами за себя. Середина сентября 1940 года — возвращение к старому замыслу комедии о девушке-гусаре. 27 сентября — первая запись о возможностях сюжета. Набрасываю первые строки текста. Первые три недели октября — разрабатываю сценарно сюжет и с 24 октября начинаю последовательно писать первый акт. 14 декабря кончаю первый акт. 18 декабря начал писать четвертый акт. 9 января 1941 года я закончил четвертый акт. 11 января начал писать третий акт. Кончил его 18 января. 20 января начал писать второй акт и 27 января закончил. Два акта — 1400 стихотворных строк — я написал в две недели: вот как «разогрелся мотор»! Именно эти акты я считаю лучшими в пьесе. Еще две недели уходят на переписывание всей пьесы целиком с одновременной отделкой. С 10 февраля я начал диктовать пьесу машинистке... Ну разве не гусарство? Настоящая кавалерийская атака! Риск и натиск! От стремительного темпа работы и сама пьеса стала стремительной и, несмотря на ее внушительный размер, легкой, куда-то несущейся.

В пьесе, когда я ее закончил, было 3500 строк. Это довольно много. С трудом сократил около ста строк: осталось 3400 — тоже немало. Самым длинным был первый акт. Это ничего: еще Чехов говорил, что первый акт может быть каким угодно длинным. Третий акт был почти вдвое короче первого: это правильно. Второй акт подлиннее третьего. Но плохо, что несколько длинноват чет-

вертый акт. Зато в нем много действия: он самый энергичный и живой. И тем не менее... Я стал считать по строкам знаменитые стихотворные пьесы и немного утешился. Ну что ж, бывают и подлиннее.

### 3

Мои приспешники желали мне добра, и вскоре их дружеским попечением рукопись пьесы оказалась в руках у М. И. Бабановой.

Я принадлежу к поколению, вся театральная юность которого была окрашена влюбленностью в эту чудесную, неувядаемую актрису. Мы видели ее по многу раз во всех ее ролях, мы знали наизусть ее интонации и наяву бредили переливами ее голоса-колокольчика и острыми ритмами ее пластики. Мы пропадали не только на спектаклях, где она играла свои прославленные роли, но и на тех, где она появлялась в одном-двух эпизодах, чаще всего с танцем («Д. Е.» у Мейерхольда, «Озеро Люль» и «Воздушный пирог» в Театре Революции), чтобы только увидеть ее лишний раз.

Мою рукопись читает Бабанова. Чего еще я мог себе пожелать?

С того момента, когда рукопись попала к ней, я старался представить каждый ее шаг. Пьесу передали ей вечером во время спектакля, стало быть, вполне возможно, что она прочитает ее, вернувшись домой. Чтение займет часа полтора, ну от силы — два. Вряд ли она станет звонить мне в два часа ночи, но на всякий случай я не ложусь спать до трех.

Но звонка нет ни ночью, ни утром.

Ага! Все понятно! Она не хотела читать пьесу на несвежую голову и прочтет с утра. Значит, звонка можно ожидать не раньше... А что если утром у нее репетиция? Ну, вечером она не занята в спектакле и уже наверное прочитает... Несколько дней я не выхожу из дома в ожидании звонка, но его все нет. Когда звонят другие, стараюсь скорее прекратить разговор, чтобы телефон не был занят. Я кажусь невежей и грубияном. На меня обижаются, пожимают плечами, перестают звонить.

Мой приятель, тот, кто передал пьесу, болен гриппом, телефон только в подъезде, и надежды узнать что-либо через него — никакой. Я вспоминаю рассказ о том, как он передавал ей пьесу. Взяв ее в руки, она изумленно сказала:

— Ого! Какая толстая!..

Я знаю, что больше всего театральные люди не любят длинных пьес. И уж конечно, эта фраза — самый дурной признак. Несомненно, Бабанова пьесу мою давно прочла и она ей не понравилась. Я перебираю все возможные варианты. Фантазия работает безудержно. Оказавшаяся на холостом ходу после того, как я написал на последней странице слово «Занавес», она, как автомат, выбрасывает все новые и новые комбинации событий,

происшедших с моей рукописью. Только одно мне почему-то не пришло в голову: самому снять телефонную трубку и набрать номер Бабановой.

Уже смертельно устав от этого ожидания, я все же продолжаю ждать звонка. Он мне необходим, чтобы развязать себе руки и иметь право предложить пьесу в другой театр. Я жду без всякой надежды, приготовившись вежливо и сухо поблагодарить за внимание, не вдаваясь в подробности и не доискиваясь мнения. Но звонка нет по-прежнему.

Тогда я выбираю из оставшихся экземпляров самый четкий, спускаюсь на Волхонку, сажусь на трамвай № 17, еду на площадь Коммуны, оставляю пьесу секретарше ЦТКА и быстро ухожу.

Когда я, вернувшись, открыл дверь в свою комнату, еще длился пронзительный телефонный звонок. Я схватил трубку. Это была Бабанова.

Оказалось, что рассеянный приятель просто-напросто забыл дать ей номер моего телефона. Она уже несколько дней как прочла пьесу и передала ее в дирекцию. Пьеса ей нравится, и она хочет играть Шуру Азарову. Вероятно, завтра мне позвонит директор на предмет заключения договора: «Надеюсь, вы ни с кем больше не ведете переговоров?» — и короткий, отрывистый бабановский смешок.

Я что-то бормочу в ответ.

Я презираю себя, я восторгаюсь, я сконфужен, я горд, я в смятении...

Но дни идут, а дирекция Театра Революции почему-то медлит. Разумеется, пульс по-разному бьется у того, кто принимает пьесу, и у того, кто ожидает ответа.

Дирекция Театра Революции еще что-то взвешивает и колеблется. Формального предложения от нее у меня нет, и я еду на площадь Коммуны в состоянии неуверенности, вспоминая пословицу о двух зайцах. Утром я звонил Бабановой. Она сказала, что зайдет в дирекцию и поторопит, и извинилась, что ей некогда со мной разговаривать — она опаздывает на урок пения.

Моя мнительность обнаружила в ее голосе досаду, а «урок пения» почему-то меня обидел, хотя я знал, что знаменитая актриса продолжает тренироваться и в пении и в танце.

В Театре Революции еще долго раскачивались, уже подписав со мной договор, — не могли найти пьесе место в репертуарном плане, подгоняли «параллель», искали режиссера, выбирали художника. Театр Революции, первым взявший пьесу, поставил ее только в 1943 году в Ташкенте. Замечательный художник П. В. Вильямс еще до эвакуации сделал превосходный макет к спектаклю, но в горячке сборов в отъезд и сам макет и все материалы к нему были безвозвратно потеряны, и в Ташкенте пришлось обращаться к А. Тышлеру. Я помню основные композиционные принципы макета, и до сих пор они мне кажутся находкой. Отмечаю это для будущих биографов П. В. Вильямса.

Были потеряны при переезде и все имевшиеся в театре экземпляры пьесы.

К началу войны пьеса репетировалась в нескольких театрах, но последовавшие события, эвакуации и пр. задержали премьеры. Только Н. П. Акимов в осажденном Ленинграде в нетопленном театре показал спектакль в день празднования годовщины Октябрьской революции в 1941 году. Я узнал об этом через несколько дней из заметки в «Правде». Превратности первых месяцев войны забросили меня в Чистополь. Акимов давно уже не отвечал на мои телеграммы (позже я узнал, что они до него не доходили). Так же долго я ничего не знал о Театре Красной Армии и Театре Революции. Все связи казались оборванными. И вдруг эта заметка о самой первой моей премьере. Я был горд и счастлив.

Теперь, когда на основе пьесы поставлен фильм «Гусарская баллада», я могу раскрыть один секрет. Еще было сочинено всего несколько страниц, а мне вдруг страшно захотелось писать не пьесу, а сценарий для кино. Комедия о гусарах без ржания коней, без цоканья копыт, без скачек и погонь, без сабельных боев, без милых сердцу пейзажей русских равнин и перелесков? В театре ничего этого не будет, а в кино... И вот ко мне пришли два молодых кинорежиссера, энергично искавших себе сценарий. Я рассказал им сюжет и кое-что прочитал. Они переглянулись и дружно сказали, что писать комедию о 1812 годе неуместно и не нужно и при известной всем установке, что наша страна не хочет войны и не собирается воевать, сюжет кажется им политически бестактным и вообще все это зряшная затея. Вскоре после этого наш разговор аукнулся в газете «Кино», где один добрый знакомый режиссеров зло иронизировал над горе-драматургами, считающими возможным в наши дни писать комедийки о девушках-гусарах. Должен добавить, что один из режиссеров, не желавших осенью 1940 года работать над военной темой, погиб в июле 1941 года смертью храбрых в ополчении под Ярцевом. А статейку эту, прочитав, сразу забыли, и никакого влияния, к счастью, на судьбу моей рукописи она не имела.

#### 4

Когда в 1943 году Театр Красной Армии привез свой спектакль в Москву, на премьере два человека сказали мне, что из этого нужно сделать фильм: А. С. Щербаков и И. А. Пырьев. Художественным руководителем творческого объединения «Мосфильма», осуществившего постановку фильма «Гусарская баллада», тоже был И. А. Пырьев. Его дружеской поддержке очень обязаны мы с постановщиком фильма Э. Рязановым. Он неизменно верил в нашу затею, несмотря на все трудности. Иногда мы спорили с ним, но и споры эти нам помогали.

На этот раз — при новом рождении пьесы в кино — трудности

были уже совсем иного рода, чем двадцать один год назад. Уже никто не говорил нам, что нельзя весело рассказать о войне 1812 года: этот довод парировался всей сценической историей пьесы. Но как раз именно этот ее театральный успех выставлялся главным аргументом против создания фильма. Вспоминались все многочисленные случаи неудач попыток создания сценариев из пьес, говорилось о невозможности преодолеть традиции театральности и пр. Один умный человек напомнил мне старинное изречение: нельзя дважды войти в одну и ту же реку...

Но мы с Э. Рязановым вовсе и не собирались входить в «ту же реку». Нам было ясно, что кинематографическую жизнь «Давным-давно» может получить только при условии, что сценарий будет не точной киноинсценировкой пьесы, а достаточно свободным ее вариантом. Мы решили отказаться от многих сцен, которые хорошо звучали в театре, а взамен их написать новые о событиях, упоминавшихся в пьесе только в разговорах действующих лиц, а то и заново придуманных. Так появились в сценарии эпизод вступления Шуры в армию, нападение партизан на французский обоз, эпизод освобождения Шурой из плена генерала Балмашова и др. Наверно, это действительно плодотворный способ переделки пьесы в сценарий. Мы, во всяком случае, выбрали этот путь. Нас ждали на нем досадные потери и счастливые приобретения. Сейчас мне трудно судить, чего оказалось больше.

Э. Рязанов — фанатик и энтузиаст комедийного жанра в кино. Это тот труднейший род искусства, за работу в котором нужно поощрять, как поощряется служба на Дальнем Севере. Удача в этом жанре щедро прославляется, но зато неудачи сопровождаются такими поношениями и унижениями, как ни в одном другом роде кинематографического оружия. Это, может, по-человечески и понятно. Мы все любим комедии, хотим их видеть чаще и не прощаем своего разочарования и обманутых надежд. Надо быть упрямым, мужественным человеком, чтобы упорно работать над созданием советской кинокомедии, перешагивая через неудачи и не исполняясь деморализующей спеси при успехе. Именно таков Рязанов.

Расскажу один эпизод. Случилось так, что начало работы над фильмом шло негладко. План и график съемок не выполнялись. Был финансовый перерасход. Директор группы и постановщик схлопотали по «строгачу». И в этот самый момент, когда нужно было любой ценой нагонять «план» (к концу съемок группа его почти нагнала), Рязанов вдруг пришел к руководству с идеей дополнить утвержденный и прометрированный сценарий новой сценой, требующей довольно сложных съемок, массовок, денег, пленки и пр. Можно представить, как это в первую минуту было встречено. Но Рязанов не сдавался. Он убеждал, что это необходимо, привлек на свою сторону редактора фильма и директора объединения, он сулил компенсировать новые метры сокращениями в других эпизодах, он заставил меня переписывать стихотворный диалог, и он добился своего. Пантомимиче-

ский эпизод наступления и отступления французских войск по одной и той же дороге на фоне закадровой хвастливой гасконской песенки о короле Анри Четвертом (в пьесе она поется совсем в другом месте), — это тот самый эпизод, который выдумал и своевластно осуществил Рязанов.

Так же упрям и упорен он был в отстаивании кандидатуры на исполнение главной роли юной студентки ГИТИСа Ларисы Голубкиной, хотя вокруг и слышались настоячивые советы привлечь для «укрепления» фильма какую-нибудь уже популярную кинозвезду. Актерскую неопытность Голубкиной Рязанов сумел искусно «положить» на характерность образа, сделав ее естественной чертой житейской застенчивости юной героини. Упрямство и требовательность Рязанова однажды едва не привели к непредвиденному драматическому осложнению. Голубкина по ходу действия должна была прыгать с антресолей высотой чуть ли не в два человеческих роста. Актриса послушно прыгала. Сняли несколько «дублей». Я был на съемке, и мне казалось, что все идет отлично. Но Рязанов заставлял ее прыгать снова и снова, потому что в какой-то момент, который я не мог уловить, он замечал, что Голубкина перед прыжком непроизвольно подгибает колени, как этого не должна была делать Шура Азарова. Я наблюдал это с предчувствием, что сейчас что-то должно случиться. Так и оказалось. На шестом или седьмом прыжке Лариса упала. Съемка была прервана. Ее увели из павильона под руки. Сразу было неясно, что это — перелом, вывих или растяжение, но для судьбы фильма ничего хорошего это не сулило. Нам повезло. Рентген и несколько дней лечения и отдыха вернули нашего молодого корнета в строй, но не скрою, что все эти дни я думал о Рязанове не слишком вежливо.

Роль Кутузова была поручена И. В. Ильинскому тоже не без опасений ряда прикосновенных лиц. Яркие фигуры Огурцова и Бывалова — и вдруг любимый всеми нами мудрый Кутузов. Я с самого начала верил в успех Игоря Владимировича, я знаю его как актера необычайно широкого, пожалуй, больше других. Я работал вместе с ним в Театре имени Мейерхольда, я был влюблен в созданный им блистательный образ Брюно, я не раз слышал от самого В. Э. Мейерхольда, что возможности Ильинского, по его мнению, гораздо шире рамок комического амплуа. В. Э. даже одно время собирался с ним ставить «Гамлета» и «Бориса Годунова». А недавний Аким во «Власти тьмы»? Но на это нам с Рязановым отвечали, что да, это все так, но это, дескать, было в театре, а в кино к Ильинскому слишком все привыкли как к воплостителю образов комических обывателей и неизбежные ассоциации помешают ему в роли Кутузова. Но Рязанов настоял на кандидатуре Ильинского, и судите сами, был ли он прав. По-моему, Кутузов сыгран с необычайным мастерством и тактом, а для автора является настоящим наслаждением слышать, как Ильинский произносит текст: каждое слово, каждый слог полны удивительной и вкусной выразительности.

Еще одно дорогое для меня воспоминание...

Впервые задорные ямбы романтической комедии в стихах «Давным-давно» прозвучали не с театральной сцены, для которой они писались, а из радиорупоров и «тарелок» трансляционной сети (радиоприемники в то суровое военное время были сданы на хранение государству).

Август 41-го. Первая половина. Тяжкие дни отступлений и эвакуаций. Скупые сводки Совинформбюро. А летняя Москва полна цветов, мороженого всех сортов и книжных лотков с последними новинками, хотя большие витрины магазинов в новых домах на улице Горького уже закрыты мешками с песком.

В узкой, темной, похожей на нору букинистической лавке на Арбате встречаю театрального и балетного критика Володю Голубова. С начала войны он работает в отделе литературно-драматургического вещания в Радиокомитете.

— А я вас уже несколько дней ищу, — говорит он, держа в руках прекрасно сохранившийся экземпляр «Книги ликований» А. Волынского (у меня в руках потрепанная «История французской революции» Карлейля). — Мы решили передать по радио отрывок из вашей пьесы, той, что репетирует Театр Революции. Я уже звонил Бабановой, но она почему-то не хочет. Надо ее уговорить!

— Уговорим! — несколько легкомысленно отвечаю я, тогда еще не в полной мере представляя себе сложный характер актрисы и как трудно ее уговорить сделать то, чего ей делать не хочется.

Нужно было быть большими оптимистами, чтобы покупать книги в эти тревожные дни, но мы оба оказались таковыми и через несколько минут вышли из книжного сумрака на солнечный и шумный Арбат: Володя Голубов с Волынским под мышкой, а я со своим Карлейлем. Проходим вместе полквартала и прощаемся на углу у обезображенного недавним прямым попаданием фашистской бомбы Театра Вахтангова. Решено, что через день-два я зайду в Радиокомитет продиктовать машинистке текст выбранного мною отрывка.

— Смотрите, чтоб было не больше, чем на двенадцать минут, — говорит Голубов. — Мы теперь избегаем больших передач.

Бабанову уговорили легко. Собственно, и уговаривать-то не пришлось: оказалось, что она просто плохо поняла предложение Голубова.

Утром 3 августа, просмотрев на платформе в Загорянской «Правду» (мне запомнилась вечерняя сводка от 2-го — попытка наступления на Белую Церковь и Коростень и упорные бои на эстонском участке фронта), я поехал в город со скомпонованным накануне отрывком, состоящим из нескольких эпизодов третьего акта пьесы. Я сопровождал их небольшим прозаическим текстом объяснительного характера.



Это было воскресенье, но война уже сломала привычный обиход москвичей, и праздничный день ничем не отличался от обычного.

Я выбрал сцену с Кутузовым, и в редакции сразу возникли сомнения в уместности показа образа великого полководца в комедийном освещении. Я сейчас уже не помню фамилию мрачного человека в очках, который тогда уверял нас с Голубовым, что это может быть воспринято как шарж и профанация. Спор длился довольно долго, потом Голубов мне подмигнул и сказал, чтобы я подождал его в соседней комнате. Я догадался и вышел, оставив их наедине. Через пятнадцать минут судьба фельдмаршала Кутузова была решена, как говорится, в положительном смысле.

А через день начались репетиции. Они происходили в Театре Революции (теперь — Театр имени Маяковского).

Кутузова репетировал Дмитрий Орлов. Шуру Азарову — Бабанова. Графа Нулина — Сергей Мартинсон. Генерала Балмашова — Г. Кириллов. Режиссировал и читал объяснительный текст С. Майоров. По счастливому совпадению все участники работы (и автор в том числе) были бывшими мейерхольдовцами, и общий язык был сразу найден.

Как раз в этот день в сводках появилось новое «направление» — Холмское, на восток от Новоржева. Было понятно, что фашисты стремятся выйти на Бологое и перерезать железную дорогу Москва — Ленинград. Ночью фашистский самолет сбросил осветительную ракету и много зажигательных бомб в дачном поселке Клязьма и деревне Звягино по нашей Ярославской дороге.

Утром в поезде рассказывали, что там сгорели детская амбулатория и несколько домов. Над Щелковым и Загорянкой тоже очень высоко кружили вражеские самолеты, и вокруг шла отчаянная пальба зениток. Темный купол неба, луна и звезды в редких просветах между облаками, белые щупальца прожекторов, красные пунктиры трассирующих пуль, алые язычки зенитных разрывов, иногда где-то далеко красные зарева, над самым краем горизонта какие-то белые зарницы, негромкий и словно осторожный шум самолетов в вышине, гул зениток и отдаленных взрывов, дрожащие стены и стекла — вот чем стали теперь наши подмосковные ночи. С начала войны прошло сорок пять дней, и хотя все повторяли, что за этот срок немцы полностью разбили Францию, — в душе понимали, что это не утешение и что самое трудное впереди.

Репетировали на сцене. Я сидел один в пустом, темном зале и волновался при мысли, что передача может быть не разрешена или сорваться почему-либо. Мне было досконально известно, что автору полагается волноваться, слушая, как написанный им текст впервые произносят актеры, но эта естественная реакция отодвинулась куда-то в сторону. Думалось только о том, что написанное мною оказалось нужным для войны.

За неделю до этого осколки бомб пробили крышу Театра Революции, где-то там, в сумраке, над колосниками. Это случилось в ту самую ночь, когда у Никитских ворот была разрушена школа, а напротив воздушной волной сбросило с пьестала каменного Тимирязева.

Как мы ни сокращаем текст, наш отрывок идет полные двадцать пять минут. Все согласны, что необходимы дополнительные купюры, но, когда доходит до дела, каждый исполнитель начинает яростно защищать свои реплики.

Слушаю из темного зала удивительный голос Бабановой. Когда я писал пьесу, я туманно мечтал, что она, может быть, сыграет мою Шуру. И вот мечта сбылась, но совсем не так, как это мне представлялось. Идет война. Она страшна и неумолима. И все, что мы теперь делаем, — для войны. И чувство удовлетворения от этого сильнее и острее авторской гордости и простительного тщеславия.

Бабанова работает нервно, напряженно, неутомимо. Она не может усидеть на месте, хотя в радиопостановке мизансцены значения не имеют. Она вскакивает, ходит. Четко и дробно звучат ее каблучки по старым доскам сцены. По ее требованию ей принесли сапожки. Она их примеряет и чем-то недовольна. Она всегда такая на репетициях: требовательная, энергичная, подтянутая. Орлов кажется ленивым и вялым, но мне говорят, что это его обычная манера. Мартинсон все схватывает с полуслова и уже очень смешон. Кириллов придирчиво обговаривает каждую фразу. Майоров настроен оптимистически и, потирая руки, уверяет, что все пройдет отлично. Автора лихорадит: только что ему казалось, что все превосходно, а через минуту — что все не то...

В те времена радиопередачи не записывались предварительно на пленку, а шли прямо из студии. Не стану утверждать, что так было со всеми передачами, но именно так шла наша.

Я слушал ее из радиофонического кабинета студии, помещавшейся в здании Центрального телеграфа на улице Горького. От исполнителей меня отделяло толстое зеркальное стекло. Это было 8 августа. Передача началась в час сорок минут дня и закончилась ровно в два часа.

Когда передача закончилась, к микрофону подошел диктор Герцик с листом бумаги в руках. Это была только что полученная утренняя сводка Совинформбюро от 8 августа. В ней сообщалось об упорных боях на прежних направлениях. «На прежних направлениях». Значит, фашисты существенно не продвинулись? И хотя мы знали, что важные известия всегда появлялись только в вечерних сводках, нам тогда это показалось наградой за нашу работу.

Вышли в переулок вместе с Бабановой и Майоровым. Идем к улице Герцена. Майоров поздравляет нас обоих «с премьерой». Бабанова хмурится: что-то у нее получилось не так, как она хотела, но чувствует, что и она довольна. В сущности, Майоров

прав: это и в самом деле настоящая моя премьера. До постановки в Центральном театре Красной Армии с популярной и в наши дни музыкой Тихона Хренникова оставалось еще полтора года и композитору еще даже не грезились ни «колыбельная» Светланы, ни песенка о короле Анри Четвертом.

Как оказалось, передача наша имела успех, и на радио стали приходить письма. Несколько писем получила лично Бабанова. В одной из газет появилась заметка.

22 августа в 6 часов 30 минут вечера передача была повторена. Вместо заболевшего Мартинсона роль графа Нурина экспромтом исполнил Майоров.

Я слушал передачу уличного репродуктора в конце Гоголевского бульвара рядом со станцией метро, которая тогда именовалась «Дворец Советов».

Тогда люди часто стояли у уличных репродукторов и слушали, чего-то молчливо ожидая. Военное положение к этому времени снова ухудшилось. Занят Гомель. Занята станция Чудово. Железная дорога Ленинград — Москва перерезана. Занято Тосно. Через день-два будет занята станция Мга и начнется блокада Ленинграда. У Борисова фашисты перешли Березину. На юге подошли к Днепропетровску. Эвакуируется Таллин. Начинаются бои за Киев. Из Москвы идет эвакуация детей и отдельных предприятий.

Никогда не забыть, с какими лицами люди слушали в те недели сводки Совинформбюро. Так же они начали слушать и нашу передачу. У репродуктора остановились два красноармейца, пожилой человек в кожаной куртке, словно сохранившейся с гражданской войны, девушка в ситцевом сарафане с книгой и тетрадкой. Приостановился и торопливо шагавший старичок с рюкзаком за спиной. Они остановились и слушают. Они и не знают, что рядом, чуть в стороне, на бульварной скамейке сидит автор, делающий вид, что он углубился в «Правду».

Сначала они слушают с недоумением. Старичок скептически покачал головой и пошел. Зато подошли две пожилые женщины с тяжелыми сумками и подросток, что-то насвистывающий со скучающим видом.

Звонко звучит голос Бабановой:

«А если все: ум, сердце, силы, нервы  
Приказа просят — за тебя, страна,  
Мать-родина, отдать все без остатка,  
А если...»

Ее сердито прерывает Кутузов — Орлов:

«Прошу вас: говорите кратко.  
Я стар, мадмуазель, и от речей устал,  
А пуще не люблю от барышень нотаций...»

Кто-то улыбнулся. И еще другой. Одна из женщин опустила сумку на землю. Красноармеец переглянулся с девушкой. Подросток перестал насвистывать. Они все улыбаются.

Да, они улыбаются. И они победят!

Через два с половиной месяца в осажденном Ленинграде была показана самая первая премьера «Давным-давно» («Питомцы славы») в постановке и оформлении Н. П. Акимова в его Театре комедии. Я о ней знаю только по рассказам. Актер Г. Флоринский и поэтесса Л. Давидович напечатали о ней воспоминания (в спектакле играл муж Л. Давидович). Помещение театра было разбомблено, и премьеру играли в помещении БДТ имени Горького на Фонтанке. Она много раз прерывалась воздушными тревогами, и загримированные исполнители вместе со зрителями спускались в убежище, а после отбоя продолжали играть спектакль. Первыми зрителями «Давным-давно» были балтийские моряки. А на одном из последующих представлений пьесы актер, игравший Кутузова, подняв голову, вдруг увидел над собой в полумраке колосников... морозное звездное небо. Оказалось, что крыша театра пробита осколком бомбы. Шуру играла Елена Юнгер, Ржевского — Борис Тенин.

А еще через три с половиной года в День Победы в этом же помещении «Давным-давно» играл уже БДТ имени Горького, вернувшийся из эвакуации. Ефим Копелян, участник спектакля, вспоминал: «Зал был полон, у всех взволнованные, радостные лица. Жизнь продолжалась».

Бесспорно, что в мире существуют еще не познанные нами закономерности. По одной из них у трех лучших исполнительниц роли Шуры Азаровой было общее отчество: «Ивановна». Мария Ивановна, Любовь Ивановна и Лариса Ивановна, — я вас люблю и бесконечно вам благодарен!

Для меня история моей пьесы неотделима от истории первых спектаклей. «Давным-давно» не «лейзе-драма». Это подстрочник для вдохновенного актерского творчества. А. Ходурский такой же «автор» графа Нурина, как и я. То же самое могу сказать о Л. Добржанской, непревзойденной исполнительнице роли Шуры, о В. Пестовском — гусарском поручике Дмитриии Ржевском, о Н. Коновалове — дядюшке Азарове, о В. Ратомском — денщике Иване, об А. Хохлове — Кутузове и о многих других. А. Хохлову даже принадлежит в пьесе одна строка, которую он сочинил на репетиции и которая мною внесена в печатные издания «Давным-давно». Я придумал, что в третьем акте, перед уходом Кутузова, адъютант при звуках доносящегося марша отдергивает на окне занавеску, в комнату врывается блик солнца и Кутузов говорит: «А день какой! Что в мире солнца краше?...» И уходит. Но Хохлову этого казалось недостаточно. Его актерскому сердцу хотелось на уход аплодисментов, и он был прав: в данном месте это были бы аплодисменты не только ему — отличному актеру, но и

признание зрителем великодушной мудрости и правоты старого фельдмаршала и одновременно Шуриной победы — аплодисменты благодарности и радостного удивления.

И он предложил другое. Он смотрел на Шуру с крестом на груди и громко говорил: «Герой, герой!.. — И, проходя мимо нее к двери, полушепотом одной ей: — А девкой был бы краше!..» И зал взрывался, как по команде, все пятьсот спектаклей, в которых сыграл роль Кутузова покойный Александр Евгеньевич, и во всех остальных спектаклях, которые играют теперь актеры, наследовавшие ему в роли. Эта «отсебятина», радостно принятая залом и утвержденная автором, была превосходна, так как в ней главное «зерно» пьесы. Конечно, не всегда бывает так. Кто спорит: актерские вольности с текстом могут быть и безвкусны и разрушающи для целого пьесы. Но ничего нет бессмысленной авторской спеси, упрямо держащейся за букву текста.

Чтобы быть справедливым, я должен здесь назвать и других исполнительниц роли Шуры Азаровой, которые играли талантливо и увлекали зрительный зал.

К сожалению, по обстоятельствам военного времени я не видел Е. Юнгер, самую первую мою Шуру. Театр комедии сначала играл в блокированном Ленинграде, потом на Кавказе и в Таджикистане. Когда он вернулся в Ленинград, спектакль уже распался. Преемницей Юнгер в Театре комедии через пятнадцать лет стала безвременно ушедшая вскоре из жизни Л. Люлько. Она в заново поставленном режиссером М. Чежеговым и оформленном художницей Т. Бруни спектакле создала образ чистый и какой-то особенно нежный. После Л. Добржанской прекрасно играла Шуру также безвременно умершая Л. Фетисова в возобновленном спектакле ЦТСА. У нее был свой образ Шуры, и ее несколько более прямолинейный, но необыкновенно темпераментный юный корнет Азаров очень нравился зрителю. Побив, кажется, все рекорды сценической жизни спектакля на периферии, шла «Давным-давно» в тамбовском театре, где около ста пятидесяти раз сыграла мою Шурочку Т. Еремеева, еще в годы войны. Теперь мы уже много лет видим Еремееву на сцене Малого театра. И я горжусь, что ее первым большим успехом была героиня «Давным-давно». Помню, когда она только начинала играть эту роль, мы обменялись с ней письмами и меня поразило, как она верно угадала все подступы к роли и всех моих «муз», которые стояли над колыбелью пьесы. Необыкновенно привлекательной и обаятельной Шурой была А. Смолярова в спектакле киевского Театра имени Леси Украинки. Было бы несправедливо не вспомнить Т. Карпову, с задором и удалью заменившую М. Бабанову в «Питомцах славы» Театра Революции. В спектакле Большого драматического театра в Ленинграде, поставленном уже покойным П. Вейсбремом, отлично и ярко играла ее однофамилица, на редкость талантливая, но, к сожалению, рано оставившая сцену З. Карпова. Если я не упоминаю здесь кого-либо из других прекрасных исполнительниц Шуры Азаровой, то не по забывчиво-

сти, а потому, что мне просто не повезло и не пришлось их увидеть.

Зато мне очень повезло с Л. Голубкиной: она в этой роли, как говорят в спорте, сделала «дубль» — сыграла Шуру Азарову и в кино и в театре. Если еще не вывелись театралы, какими были мы в юности, которые смотрят не только премьеры, а стремятся увидеть полюбившихся актеров и через некоторое время после премьеры, и не один раз, то те, кого Лариса Голубкина впервые пленила в фильме «Гусарская баллада», должны признать, что сейчас, через десять лет, она стала играть в спектакле ЦТСА — в том самом, знаменитом поповском спектакле — лучше, глубже. Тогда, в 1962 году, она еще только кончала ГИТИС и была совершенно неопытна. А теперь за ее плечами много ролей, сыгранных на драматической сцене, и Шура ее выросла, но — удивительное дело — не стала старше. Я очень рад, что Л. Голубкина не осталась только в кино, хотя приглашали ее сниматься, как говорится, нарасхват, а вернулась в наш старый и вечно молодой театр, — рад за нее и рад за себя. Актеры меня поймут. Авторы — тоже.

# А ДЕ — ХМУРЫЙ ВОЛШЕБНИК

Перепечатанная на машинке рукопись стихотворной пьесы втрое толще пьесы прозаической: ведь стихи печатаются столбиком и имя персонажа принято, по многовековой традиции, помещать не на той же строке, где идет его текст, а в середине страницы строчкой выше.

А пять экземпляров занимают неправдоподобно много места.

Кажется чудом, что эту гору рифмованного текста написал сам. Чудом или безумием. Не могу сказать, что я тогда был способен видеть в пьесе какие-нибудь недостатки, как, впрочем, и достоинства. Мое мнение о ней полярно менялось при каждом перечитывании: то мне она безоговорочно нравилась, то я впадал в отчаяние.

Но так или иначе героическая комедия в стихах «Давным-давно» уже существовала независимо от моих настроений и была к ним устойчиво безразлична.

Впервые отдав ее в чужие руки, я испытал странное чувство сиротливости и брошенности.

На вопрос приятеля, уже опытного и имеющего успех драматурга, кому я хочу ее предложить, я назвал Центральный театр Красной Армии и имя А. Д. Попова и сразу был высмеян. К этому мнению присоединились другие. Все единодушно утверждали, что А. Д. Попов — человек мрачный, лишенный юмора и легкости, и пьеса, как говорится, не в его палитре, что ЦТКА — это мертворожденный, казенный организм, что на его сцене можно показывать только шествия и художественную гимнастику, что в труппе театра нет ярких актеров, что суровое политначальство его никогда не позволит ставить пьесу, где льется шампанское и трижды дерутся на дуэли, и так далее и тому подобное.

Почему я все-таки отдал пьесу не в какой-нибудь другой театр, а именно в этот, где, по словам моих доброжелателей, ей все противопоставлено? Иногда люди вдруг совершают неожиданные поступки, которые бывают умнее их самих. Собственно, причина могла быть только одна — имя Алексея Дмитриевича Попова, лучшего, с моей точки зрения, режиссера конца тридцатых годов, все работы которого, начиная с «Виринеи», я видел не один раз.

Прошло всего три дня, пока раздался долгожданный звонок. Это звонил завлит ЦТКА Г. Н. Бояджиев.

Неправдоподобно быстро он прочитал пьесу, поступившую в театр «самотеком». Ни до, ни после я не слышал, чтобы с кем-нибудь случилось так, как со мной. Незвестный, начинающий автор принес в театр рукопись, а через три дня ему звонит завлит и говорит, что пьеса ему очень понравилась.

Примерно так мне и сказал Г. Н. Бояджиев, добавив, что сейчас пьесу уже читает А. Д. Попов. Он даже не сказал «Попов», он сказал: «читает А Де» — и сразу со смехом поправился. Оказывается, так заглазно называют Алексея Дмитриевича его сотрудники.

И вот, через какое-то, тоже неправдоподобно короткое, время меня вызывают в ЦТКА на разговор с А. Д.

Стоя на передней площадке заднего вагона трамвая № 17, я принял решение: если меня в ЦТКА будут осыпать золотом, отдать пьесу им. Я знал, что рассержу друзей, горой стоявших за Бабанову и предубежденных против ЦТКА, но в конце концов своя рубашка ближе к телу...

Но в ЦТКА меня золотом осыпать не стали, а, наоборот, предложили выбросить из пьесы Кутузова и весь третий акт.

Это сказал мне сам Алексей Дмитриевич Попов. По его словам, пьеса их заинтересовала, и театр готов работать над ней, чтобы сделать спектакль для детских утренников, но нужно проинформировать ряд больших купюр («Видите, какая толстая», — пошутил он, хмуро улыбаясь и взвешивая экземпляр на руке) и, главное, вымарать роль Кутузова, историческая фигура которого неуместна в комедийном освещении и выпадает из жанра вещи.

Разговор происходил в его кабинете на втором этаже. А. Д. сидел в центре комнаты за большим письменным столом, а по обе стороны от него, в разных позах, сидело еще довольно много народа. Помню, что присутствовали замнач. театра Захаров, Бояджиев, режиссеры Тункель, Пильдон, Шапс, Ворошилов и кто-то еще. Возможно, что происходило какое-то заседание, прерванное для беседы с автором. Вся композиция напоминала «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Автор сидел на кончике стула у двери.

Сказанное застало меня врасплох. Акт с Кутузовым был моим самым любимым в пьесе. И хотя предложение сократить его было сделано отнюдь не в дискуссионной форме, а почти ультимативно, я начал его оспаривать. Попов молчал. Мне возражали другие. Иногда я взглядывал на А. Д. Он слушал нас с интересом и, как мне показалось, внимательно меня рассматривал, но в разговор больше не вмешивался. До этого я с ним не был знаком, хотя еще в бытность газетчиком мне однажды приходилось брать у него интервью о его новом спектакле. Но это было еще в самом конце двадцатых годов, а разговор о пьесе шел во второй половине марта 1941 года — за три месяца до начала войны.



Я не соглашался на переделку пьесы с упрямством, со стороны, вероятно, казавшимся странным в дебютирующем авторе. Мне любезно предложили «подумать». Бояджиев проводил меня до лестницы и очень дипломатично дал понять, что он по существу согласен со мной, но все же советует задуматься и над предложениями театра. Через несколько дней он позвонил и спросил о моем решении. Я ответил, что вымарывать Кутузова не стану и, вероятно, отдам пьесу в Театр Революции. Он выразил сожаление, и на этом наши переговоры закончились.

Сомнения в необходимости для сюжета пьесы фигуры Кутузова не были новы для меня. Он появился в пьесе не сразу. Мне вдруг показалось, что сюжет уж как-то слишком условно-водеvilen. Я почувствовал необходимость его, так сказать, заземлить, крепче привязать к исторической реалии. Кроме того, один приятель-музыкант, прослушав отрывки написанного, сказал мне, что у меня не хватает «баса». Я перечел для вдохновения «Капитанскую дочку», выдумал сцену с Кутузовым и написал ее залпом всю за одну ночь. Но одним из первых прочитавший пьесу А. Арбузов сказал мне, что он считает Кутузова персонажем ненужным в сюжете пьесы, хотя сама сцена с ним ему и нравится. Он с дружеской настойчивостью убеждал меня отказаться от нее. Теперь то же самое говорит и А. Д. Попов. И, несмотря на всю весомость для меня этих советов и их несомненную компетентность, я не послушался. Бывают в жизни случаи, когда нужно верить только самому себе. Дальнейшая успешная сценическая жизнь пьесы перечеркнула эти сомнения, но, когда спустя много лет по пьесе был написан киносценарий «Гусарская баллада», опять возникли те же самые сомнения. На этот раз говорилось, что в театре появление Кутузова в комедийной сцене было возможно и оправданно (уже трудно было с этим спорить после того, как эту роль блестяще играли Д. Орлов, М. Штраух, А. Хохлов, О. Абдулов, А. Халатов, Л. Колесов и другие), а «специфика» кино такова, что появление на экране Кутузова в комедии будет «коробить». Но случилось, что директором творческого объединения «Мосфильма», где ставился фильм, оказался Ю. Шевкуненко, бывший актер, ученик А. Д. Попова, когда-то сыгравший в спектакле ЦТКА «Давным-давно» несколько ролей. Он решительно встал в защиту Кутузова и кандидатуры на эту роль И. В. Ильинского, которая тоже оспаривалась как чересчур смелая. (Ильинский до конца съемок так и не был «утвержден» и снимался под личную ответственность Ю. Шевкуненко и постановщика фильма Э. Рязанова.) Но уже на первых просмотрах едва только смонтированного фильма выяснилось, что Ильинский победил скептиков. Помню, ко мне подошел в просмотрном зале «Мосфильма» С. Бондарчук, готовившийся к началу съемок «Войны и мира», и первое, что он сказал:

— Я вам завидую. Какой у вас замечательный Кутузов!..

И в рецензиях игру Ильинского отмечали как самую бесспорную удачу фильма.

Вышло так, что первым, что из «Давным-давно» прозвучало в актерском исполнении, была как раз сцена с Кутузовым.

8 августа 1941 года она была сыграна на радио с участием М. Бабановой, Д. Орлова и С. Мартинсона и потом повторена 22 августа. Шли бои под Смоленском, и ямбы героической комедии звучали как продолжение очередной сводки Информбюро.

А. Д. впоследствии рассказал мне, как он услышал эту передачу и впервые подумал, что был не прав. Со свойственной ему прямоотой он сделал из этого немедленные выводы и, когда ЦТКА обосновался в Свердловске, включил «Давным-давно» в репертуар, решив сам ее ставить. Я об этом узнал только в середине зимы, когда ЦТКА, разыскав меня (первое время после эвакуации все связи были потеряны), вызвал в Свердловск. К этому времени пьеса уже была сыграна в осажденном Ленинграде в Театре комедии.

Позднее А. Д. признался мне, что моя строптивость при первой встрече понравилась ему и расположила его в мою пользу. (Об этом также рассказывает в своих воспоминаниях Д. Тункель — в сборнике, посвященном памяти А. Д. Попова.) Такой уж странный человек был А. Д. — он любил, когда с ним спорили, если это не было спором из-за пустой амбиции. Большей частью возражения заставляли его еще больше укрепляться в своей точке зрения, так как чаще всего он был прав, но если он признавал свою неправоту, то прямо и решительно. Однажды он сделал какое-то замечание актрисе после спектакля. Она возразила, что играла именно так, как он ей указал накануне. А. Д. разъярился и выпытал:

— Значит, я сказал чепуху! Но почему же ты не послала меня к черту и не сыграла по-своему?..

«Давным-давно» в постановке А. Д. Попова прошла на сцене театра более пятисот раз. На протяжении времени история создания спектакля кажется идиллически-благополучной — это всегда радостное воспоминание для всех, кто имел к нему отношение. Но начало работы было вовсе не гладким, как и принятие пьесы.

Алексей Дмитриевич довольно долго считал, что пьеса в ЦТКА, как принято говорить в театре, «плохо расходуется»... Всем помнящим концертный первый ансамбль исполнителей (Шура — Л. Добржанская, Ржевский — В. Пестовский, Кутузов — А. Хохлов, Иван — В. Ратомский, дядюшка — Н. Коновалов, Жермон — Н. Хомякова, граф Нурин — А. Ходурский, Лепелтье — О. Шахет) это может показаться невероятным: в готовом спектакле казалось, что роли как будто писались прямо на исполнителей. Подобное мнение мне приходилось не только слышать, но даже читать в статьях. Но на самом деле распределение ролей происходило туго и долго варьировалось. Предполагалось даже на главную роль пригласить Валентину Серову. Когда это почему-то отпало, на роль Шуры были назначены две молодые актрисы: А. Романова и А. Фомичева. (Превосходный, изумительный человек А. Романова вскоре погибла на фронте, попав

с бригадой ЦТКА в майское харьковское окружение 1942 года.) О Добржанской еще не было и речи. Но однажды к А. Д. пришла сама Добржанская и попросила дать ей возможность сыграть Шуру. По его словам, она волновалась, когда говорила об этом, и в ее горячности и убежденности он увидел будущую Шуру в сцене с Кутузовым, которая убеждала оставить ее в армии, и поверил ей. Однако ее первое время «страховали» другой кандидатурой. Но Добржанскую это только подстегивало. А после премьеры исполнение Добржанской роли Шуры Азаровой стало общепризнанным эталоном. То же самое произошло с ролью гусарского поручика Ржевского. Сначала эту роль получил великолепный актер Г. Васильев. Сейчас ясно видно, что это был просчет. Васильев мог бы ярко и сочно сыграть моего гусара, но это был бы новый вариант известной еще со времен Плавта традиционной маски «хвастливого воина». Еще в начале работы Васильев был заменен Пестовским, и новый выбор был безошибочным. Даже композитор найден был не сразу. Тихон Хренников в то время был заведующим музыкальной частью ЦТКА, но сам он взялся писать музыку только после того, как по какой-то причине отпала кандидатура Д. Кабалевского.

И вообще это театральное «чудо» — чем кажется всякий удачный спектакль, когда он уже родился, — было не счастливым совпадением сходящихся друг к другу творческих волей, не удивительной случайностью и уж вовсе не импровизацией, когда что-то получается, а как и почему — неизвестно, это было сражение, выигранное точностью режиссерской мысли А. Д. Попова, верностью его ощущения природы пьесы, безошибочностью его вкуса и — самое главное — тем удивительным и покоряющим серьезом, который он внес во всю эту затею.

Уже после того, как в журнале «Театр» была напечатана та глава из «Воспоминаний и размышлений» А. Д., где он говорит, как при первом прочтении пьесы ему явился образ мазурки, я спросил его, какое же чтение пьесы он имеет в виду — то ли, после которого он требовал выбросить Кутузова и не принял без этой купюры пьесу, или повторное чтение, когда пьеса окончательно принята ЦТКА, — он мне ответил, что он имеет в виду *первое* чтение им пьесы, когда он знал, что будет сам ее ставить, то есть чтение в начале зимы 1942 года. Таким образом, он подчеркнул, что просто чтение пьесы существенно отличается от творческого режиссерского чтения. Вношу эту поправку не для того, чтобы уличить А. Д. в неточности или непоследовательности, а чтобы еще раз отдать дань его удивительной ответственности как художника за каждую делаемую им работу.

Я не присутствовал на репетициях «Давным-давно»: театр работал в Свердловске, а я был в Москве. Но перед началом репетиций, в апреле 1942 года, А. Д. попросил меня рассказать актерам о всем, что я думаю, вокруг пьесы и как я себе ее представляю на сцене. Этот разговор происходил в какой-то комнате, напоминавшей класс, в свердловском Доме офицера. Кажется,

там даже стояли парты. Когда я кончил, актеры зааплодировали, вероятно, не за то, что я сказал, а потому, что им нравилась пьеса. А. Д. ни слова не прибавил к сказанному. Все разошлись. Мы шли с ним вдвоем по какой-то лестнице, и он продолжал молчать. Я спросил его, согласен ли он с тем, что я высказал.

— Я не знаю,— сказал он с честностью, которая обидела меня только на мгновение.— Не знаю еще пока... Может быть, что-то тут и есть верное. Не знаю.

Он всегда говорил *не знаю*, когда он не знал,— редкое свойство в режиссере. Чем объяснялась его так не принимавшаяся многими, казавшаяся жесткой, откровенность? Во-первых, он жалел время и энергию на *обиняки*, а во-вторых, он глубоко верил, что верна старинная поговорка о том, что правда сама лечит раны, которые наносит.

Мне всегда казалось, что некоторые актеры, даже много лет с ним проработавшие, его побаивались. Но это был страх не перед капризным или самоуправным диктатором, а страх людей, привыкших к условному притворству в отношениях и боящихся неуютной и мешающей спокойно жить правды.

Однажды, уже после капитального возобновления спектакля в 1954 году, я как-то сказал ему, что заходил на рядовой спектакль «Давным-давно» и испугался, что новая исполнительница Шуры Азаровой Л. Фетисова очень идет за зрителем и играет на «прием». Он так сразу помрачнел, что я пожалел, что рассказал об этом. После я узнал, что он пришел на следующий спектакль, посмотрел сам и устроил актрисе страшную взбучку. Он тогда сказал ей замечательную фразу: «Если на спектакле стали смеяться больше, чем раньше, то это не значит, что он вырос, а значит, что он покатился вниз». Я не знаю другого такого режиссера, который заботился бы о том, чтобы в его спектакле (комедийном притом) меньше смеялись. Только один А. Д. Попов мог сказать так. Ведь «прием», всякий, какой угодно, «прием» любой ценой,— увы, главный хозяин в театре до сих пор.

По-моему, его главная режиссерская находка в «Давным-давно» — это то, что он ставил пьесу, не борясь с ней, но и не удваивая условности жанра добавочной условностью театральных приемов. В условном сюжете он искал безусловных мотивировок, создавая реалистический фон, окутал острые ситуации сюжета атмосферой мягкости и лиризма. От этого и романтика и комедийность только выиграли. В сценических обстоятельствах спектакля персонажам стало уютно и по-домашнему спокойно. Ничего подчеркнуто театрального, кроме золотисто-белых драпировок и занавесей, но тоже мягкого тона. Только один раз эти занавеси были использованы с волшебной условностью — в финале первого акта.

Постановщик поверил во все, что произошло в пьесе, и помог поверить в это актерам. За ними поверили зрители. Только и всего.

Только и всего, но как это трудно — из множества заманчивых своей сложностью решений выбрать самое простое, то, которое кажется первым попавшимся, а на самом деле является самым ответственным и необычным. Кто же станет ставить водевиль, не купаясь в трюках, кто поверит, что авторское определение жанра «героическая комедия» — не украшение, а истина?

Однажды Б. Л. Пастернак мне сказал: «В драме надо пользоваться стихом только для того, чтобы сделать сюжет еще естественней...» Он прочитал «Давным-давно», и мы говорили о стихотворной драматургии. Я пересказал это А. Д. Попову. Сначала он как бы пропустил это мимо ушей, затем остановился, прервал разговор, вернулся к этой фразе и попросил повторить ее.

— Это замечательно верно, — сказал он. — Это так удивительно верно, что мне хочется еще расширить и продолжить эту мысль. А что если мы скажем так: условность нужна в театре только для того, чтобы сделать его более безусловным?..

Перед началом репетиций он ездил на фронт с одной из бригад театра. Впоследствии он рассказывал, что еще кое-какие сомнения у него насчет «озорного жанра» пьесы оставались. Но во время фронтовой поездки, наблюдая, с каким восторгом бойцы принимали самые непритязательные комедийные номера в эстрадной программе бригады, он понял психологический закон компенсации в восприятии искусства: когда людям трудно, им хочется светлого, радостного.

— Понимаете, — говорил он, — у меня осталось впечатление, что смех им нужен больше, чем хлеб и свиная тушенка...

Когда он вернулся с фронта, сомнений у него уже не было. В главных чертах он уже знал, зачем и как он будет ставить мою пьесу. Остальное нашлось на репетициях. Хочется отметить, что верным и талантливым помощником его в этой работе был не так давно безвременно скончавшийся режиссер Д. В. Тункель, один из немногих людей, понимавших А. Д. всегда с полуслова.

Впрочем, не всем постановка А. Д. Попова «Давным-давно» нравилась. Мне приходилось слышать, что режиссура не воспользовалась «театральными возможностями пьесы». Мне об этом говорили соболезнующе, и говорившие были большей частью режиссеры, поставившие или собиравшиеся ставить «Давным-давно». Я видел некоторые из этих спектаклей, в которых «театральные возможности» действительно были использованы на 250 процентов. Они имели известный успех у зрителя, но быстро поблекли и сошли с репертуара. А поповский спектакль все шел и шел, переваливая одну за другой за новые сотни спектаклей. Театральные люди знают, что долгая сценическая жизнь обеспечена только тем спектаклям, у которых глубокие корни — то, что питает рост, цвет, плодоносность.

Так вот и случилось, что кажущийся неулыбчивым, мрачноватым и как бы вечно чем-то недовольным А. Д. Попов легко и

непринужденно создал один из самых мажорных, жизнерадостных и бравурно веселых спектаклей советского театра.

Впрочем, это могло удивлять только тех, кто не следил за творческой работой А. Д. в предшествующий период — в Театре имени Вахтангова и в Театре Революции. А я задолго до того, как стать автором этого замечательнейшего режиссера, был его восхищенным и внимательным зрителем.

Не стану здесь описывать свои впечатления от таких спектаклей, как «Вириная», «Разлом», «Мой друг», «Поэма о топоре», «Ромео и Джульетта», и других. Они не позабыты, и ничего нового я о них сказать не могу. Хочется только сказать несколько слов о моем самом любимом сценическом создании «раннего Попова» — о спектакле «Заговор чувств». Мне кажется, что некоторые молодые исследователи советского театра, пишущие о нем на основании анализа драматургического текста или критических отзывов, иногда ошибаются в оценке этого необычайно своеобразного, умного и тонкого спектакля. В своей, в общем содержательной и достаточно объективной, статье о драматургии Юрия Олеши в первом томе «Очерков истории русской советской драматургии», Л. Климова повторяет старое обвинение в неравноценности показа в спектакле отрицательного и положительного и в том, что Андрей Бабичев — это не революционер-строитель социалистического общества, а некий бизнесмен советского образца, деляга, мечта которого не поднимается выше желания создать новый сорт колбасы. Я видел «Заговор чувств» несколько раз и не только на премьере, как большинство рецензентов, но и на протяжении всей жизни спектакля, хорошо его помню и хочу своим свидетельством это опровергнуть.

Во-первых, в своем мире, противопоставленном миру Кавалерова и Ивана Бабичева, Андрей не одинок. С ним рядом и заодно были мудрый иронический романтик, седобородый Шапиро, на редкость обаятельно сыгранный Б. Щукиным (кстати, Мейерхольд считал эту роль одной из лучших у Щукина, которого он необычайно любил), и очаровательная, нежно-лиричная Валя (в исполнении Е. Алексеевой). Столько уже видел-перевидел всего в театре, а сцену, когда Валя, разговаривая с находящимся в соседней комнате Андреем, засыпает на маленьком диванчике, скованная мгновенной юношеской усталостью, помню до сих пор, как будто смотрел это вчера. В этом эпизоде режиссер достиг того, чего он всегда (а иногда тщетно — об этом еще будет речь впереди) добивался в театре, — в кино это называют «крупным планом». Смелая мизансцена с диванчиком на переднем плане, почти на просцениуме, удивительная мягкость и интимность интонаций, ничуть не слащавая, а тонко комедийная. Валя сердилась на Андрея, который не отвечал ей, чем-то занятый, говорила то с ним, то сама с собой, то так, то эдак ворочаясь и устраиваясь на неудобном диванчике, прислушивалась к тому, как звенят его пружинки, и почти сквозь сон бормотала, засыпая: «Про-

клятый колбасник!» — с интонацией, прямо противоположной смыслу фразы.

Литературный анализ текста не может открыть прелести и свежести сцены так, как она была поставлена А. Д. Поповым и игралась актерами. Вообще, не забываем ли мы часто о тех волшебных превращениях, которые происходят с текстом, когда на него накладывается, так сказать, интонационная партия актера? Многие находки этого спектакля были как раз в этом. Л. Климова, анализируя текст Олеши, утверждает, что Андрей Бабичев плоско глумился над сюжетом «Отелло» и «неверно» отвечал Кавалерову на то, что тот приписывал Андрею утверждение, что в новом обществе личность «ничто». Да, по тексту Андрей произносит: «Так мы говорили», но в том-то и дело, что в поповском спектакле Андрей в обоих случаях не декларировал, а отшучивался, не принимая недостойного спора и уходя от него с ощутимым внутренним пренебрежением в юмор. Как шутка воспринимался и весь разговор об «Отелло». Так играл Андрея Бабичева О. Глазунов, может, еще несколько неуверенно на премьере, когда спектакль смотрели рецензенты, и уже более последовательно и свободно в дальнейшем. И только так его нужно было играть.

Юмор Андрея был юмором превосходства над противником. Режиссер тактично и почти неуловимо перевел пьесу в отчетливо комедийный план. Я помню реакции зрительного зала — он все время смеялся. Этот неожиданный результат достигался не борьбой с авторским текстом пьесы и даже не его переосмыслением: я бы, скорее, это назвал умным и тонким прочтением этого текста, прочтением истинно творческим. Как известно, Ю. Олеся не только не возражал, но и был в восторге от спектакля Попова. Те, кто помнят личную манеру Олеши читать (и говорить) — патетико-декларационную на его отчетливейшей дикции, — сравнивая ее с интонационным строем спектакля, должны признать, что у вахтанговцев эта манера осталась только у Горюнова — Ивана Бабичева и у некоторых персонажей сцены в коммунальной квартире.

«Положительный» лагерь в спектакле «Заговор чувств» — Андрей, Валя и Шапиро — был психологически объемлен, эмоционально трехмерен, а мир Ивана и его союзников был плоскостным, условным, декларативно-патетичным. Первому принадлежали утренний свет, веселый романтизм, юмор; второму — ночные тени, истерический пафос, озлобленность. Это было принципиально новым решением в советском театре темы столкновения двух миров. До этого чаще всего «положительному» лагерю сопутствовала условная декларативность и психологическая однолинейность, а их противникам — психологическая утонченность, оттенки, глубина. Осуществленный в переломный момент в жизни советского общества — в театральном сезоне 1928/29 года — на пороге первой пятилетки, спектакль А. Д. Попова «Заговор чувств» был замечательным явлением. Драматург определял

канр своей пьесы как «ироническую драму». Не знаю, как определил бы жанр спектакля постановщик, но его можно было назвать высокой, философской комедией. В театрах, поставивших «Заговор чувств» более послушно автору (вернее, как бы более послушно, то есть послушно чисто внешне), пьеса такого успеха и долгой сценической жизни не имела.

Может показаться, что я слишком подробно говорю о «Заговоре чувств», но это отступление нужно для моего рассказа об А. Д. Попове, потому что одна из его замечательных черт как художника сцены — это умение создавать то, что можно было бы назвать комедийной атмосферой. Никаких комических трюков, никакого явного желания смешить, но постепенно, так естественно, что этого почти не замечаешь, на сцене возникает такая атмосфера, в которой актер смешит самой простой интонацией, едва заметным движением. Это-то и было в полной мере в его постановке «Давным-давно».

Прежде чем вернуться к прерванному рассказу о судьбе этой пьесы, еще одно небольшое отступление.

На генеральную репетицию поповского спектакля «После бала» я попал через полтора часа после того, как вернулся из журналистской поездки в колхоз под Кимрами. За сутки до этого в непроглядно темную весеннюю ночь я сидел на крыльце правления колхоза и слушал по радио Скрябина. Кругом была невообразимая распутица, и перейти улицу без риска надолго застрять было невозможно. Колхозные девчата тоже не решились сунуться в эту грязь и лузгали семечки и смеялись где-то в темноте на паперти бывшей церкви, превращенной в клуб. На стене старинной кладки этой церкви и был приделан мощнейший радиорепродуктор, или он казался таким в тишине деревенской ночи. Вот это все в необычном сочетании — церковные стены, радио, Скрябин, семечки, чернота ночи и весенняя распутица — все жило во мне, когда я вошел в зрительный зал Театра Революции. В этом спектакле режиссер предвосхитил многие новации конца пятидесятых годов, посадил в ложе пианиста, который и оркестранировал действую колхозной комедии, играя Чайковского и Рахманинова. Критиков это, помнится, чрезвычайно шокировало. Они вспоминали мейерхольдовского «Учителя Бубуса», и пусть ли не в первый раз в жизни Попов был обвинен в формализме.

А между тем это был точный и верный образный ход. Для девяностых тридцатых годов уже не были характерны ни хор Пятницкого, ни гулянье под балалайку. Уже тогда трудно было найти уголки в нашей стране, где не гремело бы радио, а вместе с ним и большая и настоящая музыка. Это было метко и точно не только по бытовой правде, но, что не менее важно, по правде художественной, и только банальное и инерционное мышление могло сопротивляться таким современнейшим контрастам, как древнее российское весеннее бездорожье, лузганье семечек и прекрасная музыка, плывущая над темной деревней. Режиссеру-



эстету, пожелавшему сопровождать бытовой спектакль фортепианной музыкой, может быть, было и не нужно оправдание через жизненную мотивировку, а А. Д. оно грело. Позднее, когда я уже был с ним хорошо знаком, я спросил его, как у него возникло это, казалось бы, условнейшее и парадоксальнейшее решение, и рассказал о своем впечатлении от колхоза, и он обрадовался. Он тоже летом 1933 года слышал где-то в селе по радио Баха, и это определило выбор музыки к пьесе Погодина. Режиссерские находки Попова могли быть очень условны на первый поверхностный взгляд, но рождали их всегда реалии, исторические или бытовые.

Я не мог быть на премьере «Давным-давно» и увидел спектакль через месяц, в конце октября 1942 года. В этот вечер в зале присутствовала в полном составе труппа Московского Художественного театра, бывшего «отчего дома» А. Д., только что прибывшая из Саратова в Свердловск. После третьего, «кутузовского», акта пришлось раскланиваться со сцены и мне, и, когда после я пробирался в сумраке кулис к выходу, неизвестно откуда рядом со мной вырос А. Д., весело ткнул меня кулаком в бок, да не условно-театрально, а вполне ощутимо, и сказал:

— А насчет Кутузова ты был прав. Люблю упрямых!.. — Знавшие его помнят, что он иногда в минуты подъема и волнения обращался на «ты», уж не знаю, произвольно или нарочно, но всегда удивительно кстати. У меня с ним было еще два или три случая, когда он мне говорил «ты», и все их я помню. Это был первый.

Он совершенно по-разному говорил на людях и наедине. Выступая публично, он говорил затрудненно и почти мучительно, помогая негладко льющейся речи какими-то гримасами и угловатыми жестами. Иногда на совещаниях, где выступал А. Д., слушая его, я пробовал «выключать слух» и только смотрел, как он говорит: это производило странное впечатление. Казалось, что в обществе холеных людей с бабочками на крахмальных пластронах, самоуверенных и высокомерных, затесался протопол Аввакум, как топором из бревна тешущий свою простую правду. Наедине или в небольшом обществе друзей он говорил совершенно иначе: свободно, с юмором, легко.

Он любил слушать. Встречаясь с новым человеком, он всегда ждал узнать от него что-то интересное. Если он в этом обманывался, он преисполнялся скукой, которую не умел и не хотел скрывать. Но первый внутренний посыл к людям у него всегда был — доверие и ожидание. И те, кто не боялись прямых и беспощадных разговоров, перед ним раскрывались. Раскрывался и он с ними.

У него были умные, зоркие, проницательные глаза. Он не был дипломатом и не щадил людей в разговорах, но иногда все же ему приходилось стараться смягчать какие-то свои оценки, и тогда всю правду договаривали его глаза. Вспоминая А. Д., вижу

прежде всего его глаза, с легким, часто насмешливым прищуром...

Что ему совершенно не было свойственно, так это поза в жизни. Он был хорошим актером, отлично показывал на репетициях, и ему, конечно бы, не стоило большого труда изобразить и усталое величие, и гениальную отрешенность, и всевозможные оригинальные и изящные странности, чем балуются иногда даже по-настоящему умные и талантливые люди. Но А. Д. это было ненужно и, вероятно, попросту жалко на это времени и усилий. Его личный авторитет был непререкаем и совершенно естествен. Мне кажется, что А. Д. был очень рано созревшим человеком и всегда этим выделялся среди больших и взрослых детей, которых так много среди людей театра. Он пробыл в Художественном театре всего пять-шесть лет, внутренне перерос актерское положение, которое он там занимал, и перспективы, на которые мог надеяться, и, повинаясь скорее непреодолимому инстинкту, чем каким-либо расчетам, ушел из него и уехал в Кострому делать там «свой театр».

А. Д. терпеть не мог пышных слов и высокопарных разглагольствований. В ЦТКА поступил, отчасти при моем посредстве, новый работник. Через некоторое время я спросил Д. А., как он ему нравится. А. Д. похвалил его, но добавил:

— Вот только одна беда...

— Что такое?..

— Все хочет, чтобы я дал ему часика два-три, чтобы он изложил мне свое творческое кредо. Я ему говорю: давайте работать, и все станет ясно. А он опять: нет, я должен высказать свое кредо... Уж я ему...— И вдруг А. Д., не закончив фразы, мгновенно исчез, нырнув в какую-то дверь. Я оглянулся в недоумении. С другого конца коридора приближался актер, о котором мы говорили, приятно улыбаясь, еще издали увидев нас вдвоем с А. Д., и, видимо, предвкушая большой творческий разговор. Он был разочарован исчезновением А. Д., но позиций не сдал.

— Как вы думаете? — спросил он меня.— Вот я хочу заявить А. Д. следующее...— Я еще слушал его, когда через полчаса мимо нас прошел энергично и быстро А. Д. и в ритме очень занятого человека поздоровался с моим собеседником, чуть заметно мне подмигнув. После он со смехом сказал мне, что я защитил его грудью.

Презирая всякое притворство и любую неискренность, он был никудышным тактиком. С начальством ладил плохо и ссорился с ним, как говорится, на ровном месте. Однажды при мне на одном из первых спектаклей «Давным-давно» в Москве, в июле 1943 года, в ложе филиала МХАТ А. Д. Попов разговаривал с одним очень влиятельным и ответственным товарищем. Кажется, в это время решался вопрос о эвакуации театра из Свердловска в Москву. Начальствующий товарищ благосклонно смот-

рел спектакль, смеялся, аплодировал и был настроен вполне благожелательно. В антракте он сказал:

— Вот, А. Д., поставили бы вы... — И он назвал одну только что появившуюся военно-историческую пьесу. Оказалось, что он читал эту пьесу и она ему понравилась. Но, на беду, А. Д. тоже уже успел прочитать эту пьесу. Без секунды раздумья он удивленно возразил:

— Что вы (имярек), это же полная чепуха!..

Товарищ обиделся, насутился и замолчал. Его недружелюбие А. Д. после, по его словам, ощущал не раз. А что ему стоило сманеврировать и сказать хотя бы нечто ни к чему не обязывающее, вроде, что он пьесу не читал, но теперь обязательно прочтет и т. п. Но и на такое невинное дипломатическое притворство А. Д. совершенно не был способен. Он не умел не только слукавить, но и промолчать, когда это было полезно.

А. Д. знал эти свои свойства и был убежден, что он ими нажил много врагов. В записных книжках у него есть об этом грустная запись. Но если В. Э. Мейерхольд часто ссорился с драматургами, которых он ставил, то «врагами» А. Д. Попова (конечно, слово «враги» слишком сильно: лучше сказать — недоброжелатели) были, если говорить о драматургах, те, кого он не ставил. А из числа авторов, работавших с Поповым, я не знаю никого, кто бы унес в воспоминаниях о нем тяжесть обиды, несмотря на его неудобную и колючую правду. Один, впрочем, такой чудак все же нашелся, и А. Д. всегда говорил о нем с большой горечью, но я думаю, что и он теперь, вспоминая А. Д., признает в балансе своих с ним отношений несравнимое преобладание радости над обидой.

Когда в ЦТКА репетировалась моя пьеса «До новых встреч!», которую ставил другой режиссер, а А. Д. только «выпускал» как главный режиссер театра, у меня на репетициях стали возникать острые споры. Нормальные творческие отношения грозили испортиться, потому что режиссер был обидчив и дулся на меня после каждого моего замечания. И наступил момент, когда я во имя «худого мира» перестал делать эти замечания. А. Д. в работу еще не вступал. Как-то мне пришлось быть у него дома. Он спросил, как идет работа. Я рассказал ему о своих претензиях. Вскоре он пришел на репетицию и встал на мою сторону. Но когда он выяснил, что многое, что я сказал ему, я не говорил на последних репетициях, он на меня страшно рассердился. Для него формула «худого мира», который лучше «доброй ссоры», была совершенно неприемлема. Он просто этого не мог понять.

— Рано еще вам дипломатничать! — сказал он зло и ушел не попрощавшись. Я на полчасика обиделся, но побольше бы нас так обижали...

Однажды Алексей Дмитриевич в разговоре мимоходом и не подчеркивая сказал:

— Вы знаете, ведь я же неудачник...

Я изумился и прервал его:

— Вы считаете себя неудачником? Народный артист Советского Союза? Руководитель одного из лучших театров страны? Постановщик знаменитых спектаклей? Самый уважаемый и авторитетный учитель сцены?

— И все-таки я — неудачник! Этого всего я достиг, так сказать, попутно, почти не стремясь к этому. А то, чего хотел, не сделал...

Потом я не раз возвращался мысленно к этому разговору. В сказанном А. Д. не было позы: он произнес слова о «неудачнике» мягко и почти без горечи, как нечто давно продуманное.

Что же это такое? Тяжелый характер человека, которому всего мало? Неврастеническая привычка быть всем недовольным? Или, может быть, редкий и высокий внутренний счет человека с самим собой, поразительная неослепленность успехами, вовсе не мнимыми, а реальнейшими, чистота и незамутненность своего критерия?

В его биографии было несколько крутых переломов. Вернувшись в Москву, в Третью студию к вахтанговцам, он сразу занял среди них, естественно, руководящее положение. Оно не было обусловлено никаким внешним писаным или устным статутом: просто он был внутренне зрелее, «взрослее» других студийцев. Именно поэтому на каком-то этапе он кое-кому стал там в тягость. Отсутствие дара дипломатии и откровенно выражаемые мнения о некоторых спектаклях театра в один прекрасный день сделали взаимоотношения слишком трудными, и он ушел в Театр Революции. С его приходом туда началась третья эпоха расцвета этого театра (первая связана с эпохой «Доходного места», «Озера Люль», вторая — с сатирико-бытовыми пьесами типа «Воздушный пирог» и «Человек с портфелем»). Уход из Театра Революции менее понятен, и объяснения самого А. Д. мне не кажутся до конца убедительными. «Сквозное действие» всех его уходов — это настойчивое стремление создать «свой театр», «свой» не в смысле полноты власти художественного руководителя (этого у него не было в Театре имени Вахтангова, но уже было в Театре Революции), а в смысле однородной по художественному «вероисповеданию» труппы, составленной из творческих единомышленников. Почему-то ему показалось, что в Театре Красной Армии он этого добьется скорее, чем в Театре Революции. В этом он был прав, но он не учел сопротивления огромной сценической коробки нового здания ЦТКА. Его тянуло к театру психологическому, а специфика этого театра и условия времени требовали создания помпезных, массовых спектаклей. И тем не менее он проработал в ЦТКА больше двадцати лет, как умел, борясь за «свой театр», приближаясь иногда почти вплотную к решению этой задачи и все же не достигая ее до конца. У театра была отличная труппа, многие спектакли имели бурный успех, и не все сотрудники А. Д. в ЦТКА понимали его неудовлетворенность, считали это самодурством, странностью, чудачеством, капризом, дурным характером, но все же это было так: все удачи ЦТКА радовали

А. Д. только наполовину, и постоянное (вернее, постоянно возвращавшееся) состояние недовольства было его вечным спутником.

Менее всего это ощущалось во время войны.

Когда в марте 1942 года мы с А. Арбузовым привезли в Свердловск только что написанную пьесу «Бессмертный» о студентах, посланных рыть картошку и ставших в немецком окружении партизанами, А. Д. очень ею увлекся.

В Театре Красной Армии в это время образовалась большая группа талантливой актерской молодежи. Это были учащиеся организованной накануне войны учебной студии при театре, потом превращенной в так называемую молодежную «команду» ЦТКА. В ней были сын А. Д., еще совсем юный Андрей Попов, А. Петров, С. Кулагин, Е. Жаров, В. Муравьев, Ю. Шевкуненко, Терешин и другие. А. Д. Попов распределил почти все роли в «Бессмертном» среди них и мечтал создать спектакль идеального ансамбля и «студийной» свежести. Он отдал много сил, увлечения и творческого горения этой работе, и попервоначально казалось, что спектакль удался. Премьера прошла в Свердловске с большим успехом, и С. Герасимов написал о ней восторженную статью, особо отмечая все то, чего добивался А. Д. Но когда спектакль был перенесен с небольшой сцены Свердловского Дома офицера на гигантскую сцену ЦТКА в Москве, пропорции и ритмы в спектакле изменились и он как-то потерялся. И случилось так, что эта работа, которой А. Д. отдал много сил и возлагал на нее особые надежды, быстро сошла с репертуара, а легко и импровизационно, без долгих дум и творческих мук поставленная «Давным-давно» продолжала идти с нарастающим успехом.

Репетируя «Бессмертный» (ему помогал И. П. Ворошилов — один из режиссеров Четвертой студии МХТ, для которого «студийность» была альфой и омегой театра), А. Д. Попов, как он сам говорил, мечтал о создании в театре театра, то есть в большой труппе гранд-театра ЦТКА тесной группы актеров-единомышленников, преимущественно молодежи. Этой же цели должна была послужить «малая сцена» ЦТКА. Внутри этой группы нравы артистического общежития должны были быть иными, чем в большом театре. Имело тут значение и то, что, будучи несравненным мастером массовых или, как говорили по традиции, идущей от МХТ, «народных» сцен, А. Д. Попов все время мечтал о драматургии крупных планов, о драматургии, ловящей мельчайшие движения человеческой души, о пьесах с небольшим числом действующих лиц.

Удивительным, особым, не похожим ни на что виденное в жизни, было отношение А. Д. к своему сыну Андрею (ныне народному артисту СССР, главному режиссеру ЦТСА). Вероятно, лучше всего когда-нибудь расскажет об этом он сам, а я лишь упомяну об одном эпизоде. Когда-то, еще в Первой студии МХТ, А. Д. великолепно играл в инсценировке рассказа Г. Успенского «Неизлечимый». В этой роли его хвалили Станиславский, Немирович-

Данченко, М. Чехов и «старики» Художественного театра. Прошли годы, и на одном показе отрывков актерской молодежью ЦТСА в первые послевоенные годы эту же роль приготовил и показал Андрей Попов. Помнится, что просмотр отрывков был глубокой ночью после спектакля. А. Д. страшно волновался, кажется, куда больше, чем Попов-сын. Не знаю, что он после говорил ему, — может быть, педагогический принцип несколько ослабил его привычную прямооту, но мне наедине он сказал:

— Андрей-то сыграл лучше, чем я!..

Из литературской любви к сложным оттенкам и противоречиям я пытался уловить в его голосе нотки ревности и не нашел. Он ликовал.

Рассказывал А. Д. всегда не гладко и вовсе не красноречиво, но с какой-то врезающейся в память точностью. Однажды я спросил его об одном исчезнувшем со сцены актере дореволюционного Художественного театра, игравшем Моцарта в той самой роковой постановке «Моцарта и Сальери», где, как известно по «Моей жизни в искусстве», сам Станиславский «провалился» в Сальери. Оказалось, что с этим актером А. Д. дружил в юности и даже одно время жил вместе. Я услышал удивительную повесть о легком отношении к искусству, о даровании, растроченном в бездумном самолюбовании, о невероятном самомнении, ставившем в тупик и самого Станиславского и других «стариков» Художественного театра и чуть ли не внушавшем с гипнотической силой, что труд в искусстве бессмыслен. Будто бы Станиславский робел перед ослепительной яркостью этого самоутверждения и терпел от молодого актера замечания и упрёки, от которых других мороз продирает по коже. Кстати, А. Д. утверждал, что Станиславский очень интересно играл Сальери и безусловно преувеличил свою неудачу. Был в этом рассказе и быт актерской молодежи тех лет, на всю жизнь памятных лет ученичества. Потом актер этот был мобилизован во время империалистической войны в армию, и о дальнейшей его судьбе А. Д. ничего не знал. Прошло несколько лет, пожалуй, добрый десяток. Я снова сажу у А. Д., и он снова рассказывает. И вдруг он прерывает сам себя...

— Да, помните, я вам когда-то рассказывал о Х.? Слушайте, какой финал придумала фантазерка жизнь!.. — И он рассказал, как одна его знакомая летом на Рижском взморье увидела старого пляжного фотографа, лицо которого ей показалось знакомым. Она встречала его там изо дня в день и наконец спросила, не жил ли он когда-нибудь в Москве. И что же? Оказалось, что пляжный фотограф и есть тот самый Х., постаревший, много испытавший и почти забывший о блестящей юности. Он был удивлен и растроган, узнав, что в Музее МХАТ есть его портрет. Этот новый рассказ не нуждался в морали: она была очевидна, и А. Д. вдруг задумался, а потом, словно угадав, о чем я подумал, сказал с вызовом, что есть множество разных способов стать неудачником...

Умел А. Д. и слушать. Меня он чаще всего расспрашивал о В. Э. Мейерхольде. Летом 1944 года, когда он уже готовился к работе в МХАТ над «Трудными годами» А. Толстого, он однажды приезжал ко мне на дачу на целый день, и почти весь день и даже на обратном пути в тесно набитой электричке, по дороге из Загорянки в Москву, он слушал, и спрашивал, и снова слушал о том, как В. Э. Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова». Видимо, что-то из этого ему пригодилось. Когда я напечатал первый отрывок воспоминаний о Мейерхольде, он прислал мне открытку, где писал: «О Мейерхольде прочитал. Многие весьма важно и интересно!..»

Работа над «Трудными годами», так много обещавшая, принесла ему немало горечи и разочарования. Следует сказать, что известная часть труппы МХАТ приняла его недружелюбно, упрекала его в каких-то отступлениях от «системы» (я сам это слышал) и отнеслась к его манере работать недоверчиво. Накануне премьеры на одной из генеральных умер Н. П. Хмелев, исполнитель роли Грозного, главный пропагандист А. Д. в Художественном театре. Это окончательно подкосило спектакль. То, что говорит об этой своей работе, бывшей для него важнейшим биографическим этапом (возвращение «блудного сына» в «отчий дом»), сам А. Д. в автобиографической книге, только в очень общей форме передает его чувства и переживания, с ней связанные.

Мне в этом отношении повезло. Задолго до того как А. Д. начал работать над своими воспоминаниями, я слышал от него рассказы, вошедшие потом (а также и не вошедшие) в книгу, в более расширенных и эмоционально-выразительных вариантах, и, может быть, поэтому «Воспоминания и размышления» меня отчасти разочаровали. В них все как-то сглажено и скомкано, изложено неровно и слишком бегло. По состоянию своего здоровья А. Д. диктовал текст стенографистке и потом правил. Разумеется, диктовать безразличной стенографистке не то, что рассказывать заинтересованному собеседнику. А потом еще две правки: собственная и редакционная. И получилось так, что, читая книгу, я не везде слышу живую интонацию А. Д. Но вот самые последние фразы — это он, тот самый Алексей Дмитриевич Попов, которого я знал двадцать с лишним лет. Автор спрашивает, должен ли он считать свою прожитую жизнь счастливой. И в его ответе есть что-то недоговоренное, словно сомнение, остановившееся на полдороге.

— Вы считаете меня счастливым, — как бы хочет сказать А. Д. — Ладно! Не стану с вами спорить. Кто знает, может, вы и правы, но...

Не знаю, как кому, а мне этот пристальный и невеселый самоанализ, эта высокая самокритичность, эта горькая честность острой и искренней самооценки, эта художническая беспощадность бесконечно дороги в хмуром волшебнике театра — А. Д. Попове, которого мы — люди эпохи условных кодов и шифров — для краткости называли между собой запросто «А Де»...

Ему нелегко жилось и работалось именно потому, что ему многое было дано и он это понимал и предъявлял огромные требования к самому себе и другим. Сколько раз после удачной, как мне казалось, репетиции, когда у автора в душе все пело от радости, этот самый А. Д., собрав вокруг себя участников и выразительно помолчав, говорил что-нибудь неожиданно едкое, и становилось ясно, что радоваться еще совершенно нечему, что впереди работы куда больше, чем позади, но так же становилось ясно, что мы делаем важнейшее дело, куда большее, чем нам всем казалось. Он говорил это, как обычно, угловато жестикулируя и иногда коротко мыча в поисках нужного слова, а над нами — словно выше поднимался потолок. И вдруг, резко повернувшись к исполнителю выходной роли, сидевшему у двери, он коротко и безоговорочно хвалил его, называя на «ты». Ох, уж это поповское «ты» — как много оно значило...

«Трудный человек А. Д.», — одинаково говорили и друзья и недруги. Да, это так. Но, как ни трудно иногда бывало с ним, без него оказалось куда труднее. Это-то мы все сейчас хорошо поняли.



# ОБ АЛИСЕ ГЕОРГИЕВНЕ КООНЕН И ЕЕ КНИГЕ

Почему всегда так интересно читать актерские мемуары, если они правдиво воссоздают портрет эпохи, театра, человеческих судеб и не сводятся только к перечню удач, похвал и наград? Не потому ли, что в самой природе театра есть как бы некое удвоенные жизни? Другими словами, актеры проживают свою жизнь многократно, и правдивый рассказ о ней более насыщен, чем любой «закрученный» литературный сюжет?

В последние годы жизни замечательная русская актриса Алиса Георгиевна Коонен написал о себе книгу «Страницы жизни». И вот она перед нами.

В пору театральной юности у нас были любимые и нелюбимые театры. Я принадлежал к тем, для кого Камерный театр был «нелюбимым». И тем не менее я исправно ходил на его премьеры. За четверть века — с середины двадцатых годов до конца сороковых — я видел почти все. Смотрел я и прежние спектакли театра, сохранившиеся в его репертуаре. Уже наступила режиссерская эра, в нашем понимании спектакль был целостным произведением искусства. И что-то мешало вычленять из него актерское исполнение и подвести оценочный баланс. А игра Коонен вырывалась из контекста целого и часто контрастировала с ним. Иногда это противоречие бросалось в глаза, иногда, в самых совершенных спектаклях, оно было почти незаметным. Но оно присутствовало всегда...

Слишком долго и не к месту рассказывать, почему так было. Позволю себе сослаться на резко критический отзыв о Камерном театре в дневниках Вахтангова. Я разделял его мнение, разделяю и теперь. Но и тогда, несмотря на острое неприятие стилистики Камерного театра, я был страстным поклонником актрисы Коонен.

В тех спектаклях, где она главенствовала, я готов был примириться с красотами подчеркнутой пластики и мизансцен, и с речитативной манерой речи, и со стилизованными кубами, цилиндрами и треугольниками, воздвигнутыми художниками. А таких спектаклей было достаточно. Назову «Адриенну Лекуврер», «Федру», «Любовь под вязами», «Негра», «Машиналь», «Патетическую сонату», «Оптимистическую трагедию»,

«Мадам Бовари», «Чайку». Рядом с Кооной как-то «очеловечивалось» все остальное и заметно вырастала режиссура А. Я. Таирова. Рядом с ней возникала другая мера вещей, иной уровень вкуса, да и зрительный зал становился совсем другим. Мощество таланта и сила индивидуальности все преображали, подчиняли себе, перестраивали.

В манере игры Кооной была музыкальная отчетливость, которую некоторые принимали за холодноватость; была дистанция артистизма, логическая гармоничность. Она не влекла за собой, а вела. И ей совершенно не была свойственна та неровность, которая присуща чисто эмоциональным актерам: была очищенность чувства. Ее роли запоминались естественным чередованием подъемов и торможений. Оно было как дыхание, и к кульминациям она подходила без напряжения и срывов, словно хорошо тренированный альпинист. Сравнение не случайно. Ее искусство было высокогорным и требовало разреженной атмосферы. Оно не было «безбытовым»; оно было «надбытовым». Быт оставался в предгорьях. Хранительница заветов старшего русского театра А. А. Яблочкина написала, что Кооной была трагической актрисой, продолжившей линию великой Ермоловой. Ермолова для нас — историческое предание, но если кто из тех, кого мы успели видеть на сцене, и имеет право на звание трагической актрисы, то только Кооной. «По скрипичному тянущийся звук ее голоса» (выражение Станиславского) — это был звук трагедии, хотя чисто трагических ролей Кооной сыграла всего одну или две. Но понятие трагедии изменяется во времени, и вряд ли Кооной похожа на Ермолову. Она трагическая актриса XX века.

Когда актер нравится, его поклонники из театральной молодежи бессознательно копируют его особенности и даже недостатки. В то время, когда Алиса Георгиевна Кооной была любимицей Москвы, театральные студии старались выработать у себя манеру часто-часто моргать ресницами. Такова была привычка Кооной: нечто вроде слабого тика. Подражательницы, конечно, преувеличивали, и одно время казалось, что женскую половину театральной молодежи охватил повальный тик. Вслед Певцово подражали его затрудненной речи с алогичными паузами, вслед Качалову мягко растягивали гласные. Копировать недостатки — свидетельство заразительности дарования. Но можно ли назвать это недостатком? Никто из поклонников Кооной с этим бы не согласился. Эти трогательно моргающие реснички — тоже была Кооной. Казалось, что без них не существовало бы и ее.

За ресницами огромные горящие глаза. Не помню их цвета. Они могли быть черными, карими, темно-синими. Однажды они мне показались даже голубыми. Они как бы меняли свой цвет в зависимости от роли. Казалось, дрожание ресниц должно было умерить, смягчить блеск глаз.

Очень красивый, глубокий голос, тот самый голос, который в старом театре среди элементов актерской игры ставился на первое место. Он шел и к высокой риторике Расина и к нюансам

и полутонам современной психологической драматургии О'Нила и Тредуэлл. Этот голос был так прекрасен, что в пьесах полузабытых («Наталья Тарпова», к примеру) он даже мешал, создавал средостение между исполнительницей и образом. Как и все актеры, Коонен иногда бралась за роли, за которые братья не стоило. Этого требовали сложные условия производственной жизни театрального коллектива. Премьеры конца сороковых годов — собственно, все ее роли, кроме «Мадам Бовари» и «Чайки», ничего не прибавили к ее росту, а даже как бы убавляли, и, если бы в репертуаре они не перемежались со старыми спектаклями, составившими и поддерживавшими ее славу, вероятно, стал бы замечен процесс упадка. До актерской старости было еще далеко — это была старость театра. Нельзя безнаказанно играть плохие роли в плохих пьесах. Но останавливаться на этом не хочется. Только после закрытия театра Коонен на концертной эстраде вернулась к репертуару Расина, Пушкина, Блока, Ибсена. И тогда снова по-настоящему зазвучал ее голос. Я помню ее в концертах. Конечно, эстрада — это не театр, но чувствовалась освобожденность актрисы от всего, что раньше мешало ее смотреть на старой площадке особняка на Тверском бульваре.

В своей книге Коонен весьма снисходительна к спектаклям не лучшей половины репертуара театра (их было больше чем половина), и не станем с ней спорить. Ей делают честь ее такт и лояльность. Но все же удивительно, как удалось ей прожить десятки лет в высоком артистическом накале, не коснувшись посредственности и манерности, соседствовавших рядом с созданиями ее вдохновения и мастерства.

Правда, чувствуется, как временами ей было трудно. И когда репертуарный тупик стал невыносим и изголодавшаяся по большой работе актриса поняла, что пассивность ведет к прозябанию, она сама взялась за перо и написала сценический вариант романа Флобера «Мадам Бовари». Таиров осуществил его с размахом и смелостью. Коонен пишет об этом с трогательной скромностью, словно не единолично ей принадлежал этот ответственный и смелый замысел.

Книга начинается с неторопливого рассказа о детстве в старой Москве. Если исключить гастроли в Европе и Америке и годы эвакуации на Алтае, вся жизнь Коонен прошла в небольшом треугольнике между Патриаршими прудами, Спиридоновкой и Бронной, в старинном центре студенческой Москвы. Она увлеченно описывает свою счастливую артистическую юность и рассказывает о добром наставничестве Станиславского, о дружбе с Качаловым, Леонидом Андреевым, Скрябиным, Гордоном Крэгом, о квартирах московских цыган в селе Всехсвятском, где она собирала материал для роли Маши в «Живом трупe», первой исполнительницей которой ей привелось стать.

Личность Станиславского окружена у нас заслуженно почтительным пиететом. И, пожалуй, нелегко написать о нем со свободой, соединяющей остроту наблюдательности и добрый (от

любви!) юмор. Коонен это удалось отлично. Тут все прелестно, начиная от свирепой телеграммы из Кисловодска о «безобразных гастрольях Сары Бернар» до преувеличений и крайностей начальной редакции только еще складывающейся «системы».

Жизнь развертывалась заманчиво и многообещающе. Первые роли в театре принесли успех и популярность в Москве. И вдруг — резкий слом: молодая актриса покидает родной дом Художественного театра и поступает в собранный «с бору да с сосенки» эклектический Свободный театр, не просуществовавший и одного сезона.

Почему она так поступила? Еще не было Камерного театра. Она еще не знала о существовании режиссера Таирова. Ее уход не был взвешенным, рассчитанным шагом — он был прыжком в неизвестность. Сама Коонен довольно туманно говорит о смутных мечтах об искусстве больших страстей и больших обобщений. Все это неясно и неопределенно. Но больше всего это напоминало бунт. Бунт против своего любимого учителя и его слишком властной опеки.

Когда актриса заявила о своем уходе В. И. Немировичу-Данченко, он задал ей вопрос, в своем ли она уме. Близкие друзья — Качалов и Лилина — называли это также безумием. Мать дома рыдала. И даже оскорбленный в своих лучших чувствах Станиславский не удержался от слез, узнав о ее уходе, и после долго не отвечал на ее поклоны. У благоразумных и рассудительных друзей были все основания считать это капризом избалованной и взбалмошной девчонки. И, что говорить, риск был немалый.

Мы знаем, что примерно в то же время в стенах Художественного театра большая группа талантливых учеников Станиславского иначе отнеслась к его «системе» и урокам (М. Чехов, Вахтангов и вся Первая студия). И что же? Правы оказались и они и бунтарка Коонен, и послушные и непокорная. И то и другое решение не однозначно. В каждом из них правда своего пути, своего характера. И Коонен и «послушные ученики» это доказали. В этом пример и урок. Урок — как важно быть самим собой. Пример — как трудно, но необходимо оставаться верным себе.

Дальнейшее — в рассказе А. Коонен — похоже на чудо. После распада Свободного театра как из-под земли появляется молодой, никому не известный режиссер А. Я. Таиров. И внезапно, без средств, без помещения, без труппы возникает Камерный театр. То, что разрыв Коонен с Художественным театром предшествовал созданию нового театра и не был ее переходом из одного театра в другой, окрылило новое дело романтикой бескорыстного идеализма.

Основание нового театра всегда похоже на робинзонаду. Стучат молотки в наспех снятом и перестраиваемом особняке. Среди штукатуров и плотников репетирует маленькая группа актеров. И вот открывается занавес. На первых порах трудно отделить успех от провала, и Коонен не сразу находит себя в пестром и

отсвечивающем столичной модой репертуаре. Но еще Несчастливцев знал, что прежде всего для театра нужна актриса. Актриса была. И постепенно она заняла свое место, единственное, только ей принадлежащее.

Все-таки удивительная вещь — жизнь. И в ней не всегда самые необдуманные поступки бывают самыми неразумными.

А. Г. Коонен подробно рассказывает и историю создания своих ролей. Читать об этом интересно и поучительно.

С чисто исторической стороны книга бесценна: она излагает летопись театра по сезонам, не обходя и прозы жизни, то есть бюджета, сборов, долгов, займов. Ибо и в этом тоже жизнь театра.

Книга «Страницы жизни» принадлежит, на мой взгляд, к лучшим образцам мемуарного жанра. Но самое главное, самое нужное современному читателю — это осязаемая в каждой странице влюбленность героини-автора в свое призвание, романтическое отношение к искусству театра, высокая преданность ему.

# ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР

Редко встречается книга, название которой так исчерпывающе точно определяло бы ее содержание, как новая книга Н. Я. Берковского «Литература и театр». Пожалуй, так могла бы называться и каждая из статей, собранных в книге. Название не формально обозначает содержание — оно раскрывает сквозную тему сборника. Оно не условно, как это бывает большей частью, а концептуально. К тому же теперь, когда принято даже претендующие на серьезность искусствоведческие труды озаглавливать пестро и броско, как заграничные бестселлеры (мне кажется, что издатели тут иногда переходят границы элементарного вкуса), название это, скромное и краткое, уже как бы характеризует книгу.

Книга содержит восемнадцать историко-теоретических и критических работ. Три из них: «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии», «Станиславский и эстетика театра» и «Таиров и Камерный театр» — занимают в совокупности больше половины тома: 347 страниц из 639. Остальные пятнадцать, являющиеся статьями «на случай», — это разнообразные критические отклики на премьеры московских и ленинградских театров, а также на гастроли нескольких европейских театров, написанные и опубликованные между 1941 и 1965 годами.

Это критика и история, спаянные вместе. Это историческая критика и критическая история. Автор не спешит к обобщениям: он приходит к ним вместе с читателем. Он повсюду конкретен. Синтез выводов не подготовлен заранее, он исходит из материала, который в свою очередь не иллюстрирует размышления автора; автор как бы делает вывод одновременно с читателем. Поэтому, несмотря на сложность и даже утонченность анализа, книга читается легко. Эта легкость достигается не искусственным облегчением, не популяризацией, часто оборачивающейся вулгаризацией, а силой мысли, высвечивающей трудности.

Если взять на себя смелость очень кратко пересказать главную тему книги, то она такова: новаторская драматургия Чехова оплодотворила театральную реформу Станиславского, но она сама возникла не случайно, а явилась развитием и завершением новаторской прозы Чехова и продолжила ее приемы и темы.

Поэтому исследование послечеховского периода истории русского театра начинается с исследования чеховской прозы. Большая литература всегда питает подлинный театр — и тесно связанный с современной и классической литературой молодой Художественный театр определил дальнейшее развитие русского и мирового театра. Именно в союзе с большой литературой театр достигает значения и силы самостоятельного и оригинального искусства, преодолевая «вторичность» и функции «исполнительства», свойственные ему в период упадка. Композиция книги адекватна ее концепции. Отсюда ее удивительная цельность, несмотря на то, что она состоит из отдельных работ, написанных на протяжении многих лет.

Появление книги очень своевременно. Она глубоко и по существу современна. Дело в том, что в критической литературе о театре накопилось много шаблонов. Они разнообразны и иногда даже конфликтуют друг с другом, как, например, шаблон инерции и шаблон моды, хотя и не перестают от этого быть шаблонами.

Поясню свою мысль. О театре писали и пишут по-разному: и талантливо, и казенно, и сухо, и глубоко, и восторженно, и наукообразно. Существуют многотомные истории театральных костюмов и объемистые хрестоматии по световой аппаратуре. Но никто еще почему-то не попытался написать историю театральной критики. А это было бы любопытно и поучительно. Не станем забираться в седую старину и припомним только совсем недавнее.

Еще совсем близко то время, когда в театральной критике господствовало романтическое красноречие, за которым пряталась деловая рассчитанность апробированных оценок. Это была эпоха, когда критике все было известно заранее, похвалы распределялись строго по рангам, а все неожиданное просто игнорировалось. Слащавая монотонность иногда разнообразилась волной проработок. Из них неукоснительно следовали оргвыводы, но когда волна спадала, вспоминать об этих статьях считалось дурным тоном по пословице: «Кто старое помянет...» Это время счастливо минуло, и наступила полоса философических писем о театре, в которых спектакль и игра актеров были только поводом для демонстрации туманного глубокомыслия. Малый джентльменский набор модных словечек: «отчуждение», «коммуникабельность», «энтропия», «структура» и др. — соседствовал со считанным числом популярных имен, употребляемых кстати и некстати (Брехт, Экзюпери, Ионеско, Осборн). Гуманная тенденция этих статей была ясна: они стремились как-то соотносить наш русский театр, такой милый, но такой ужасно старомодный и провинциальный, с новой всесветной модой. Я запомнил одну статью, где автор похлопывал по плечу Антона Павловича Чехова, обнаружив, что диалог в «Трех сестрах» приближается к лучшим страницам Ионеско. Эта эпоха совпала с тем самым мощным режиссерским движением, когда под знаменами, на ко-

торых декларировалось максимальное богатство театральных средств выразительности, большинство столичных спектаклей было приведено к почти казарменному однообразию; отсутствие занавеса, избыток музыки, стилизья мебель на нейтральном черном или сером фоне, усиленные микрофонами кустарные, живые актерские голоса. Торжествовал тот самый «новый шаблон», о бессмертии которого предупреждал Саша Черный. Эта эпоха еще не миновала, но она явно на закате, а что ее сменит — кто это может знать? Ясно одно — будет и новая мода, и новый шаблон, и новые предрассудки, и новые словечки.

Но, «как ни старались люди... весна была весною...» И театр, несмотря ни на что, оставался театром. Шли премьеры, зрители шумными аплодисментами благодарили любимых актеров, на лучшие спектакли нельзя было достать билета, и все талантливое было неожиданно и, как всегда, не похоже на шаблон моды и ни на какой другой шаблон. А истинные любители театра размышляли о нем, вспоминали, сопоставляли, анализировали...

Под статьями, составившими книгу Берковского, стоят даты, приходящиеся на оба характеризованные нами периода, но она независима от поверхностных волн и течений этих лет; хотя целиком в свое время, но на иной глубине познания, так сказать, в его фарватере. И современность книги определяется не только театральной панорамой, предстающей перед нами из подробных и точных рассказов критика. Она рождена широтой и свободой суждений, которые еще недавно были редкостью, а сейчас встречаются все чаще и чаще.

В работе «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии», занимающей центральное место в книге, при всей ее свежести и оригинальности, обобщен большой запас наблюдений многих критиков, писавших о Чехове: от Л. Шестова и А. Кугеля до А. Скафтымова и В. Лакшина (и в том числе авторов английских, французских и немецких). Со старомодной вежливостью Берковский ссылается на всех, кто был ему полезен в его аргументации, и избегает полемики, ставя себе другие цели. Даже там, где, казалось бы, мысль автора могла быть наиболее ярко выявлена путем сравнения с противоположными точками зрения, Берковский предпочитает этого не делать. Из этого возникает его особенное качество: он спокоен и нетороплив, ничего не утверждает априори и как будто не слишком стремится в чем-то убедить, но он так последовательно и ненавязчиво делает читателя соучастником аналитического процесса, что достигает наибольшей убедительности именно с помощью своей рассудительной и доказательной ненавязчивости. Разумеется, скрытая полемика часто присутствует, и компетентный читатель может легко представить себе строительные леса авторской мысли, но они в работе убраны. Примем же условия игры, предложенные нам критиком, и не станем навязываться ему в непрошенные соавторы.



В творческой биографии Чехова существует одна мнимая загадка: почему он не написал традиционный для русской литературы большой роман? Находились, как известно, всякие ответы. Мы знаем, что одно время писатель не только намеревался писать роман, но и сел за него. Но роман превратился в слабо связанный цикл рассказов и написан не был. Известно также, что многие знатоки и поклонники Чехова считали, что то, что он в последние годы главные силы отдал писанию пьес, было его ошибкой и объяснялось особыми личными соображениями. Не стоило бы об этом вспоминать, если бы так не думали, например, И. Бунин и Л. Толстой. Особенно резко формулировал это свое мнение Бунин, и он не пересмотрел его до конца жизни (его книга о Чехове вышла посмертно). Он считал пьесы Чехова — и особенно последние — выражением его творческого упадка. На этот вопрос — почему же не роман, а пьесы? — с большим количеством аргументов и доказательств отвечает работа Берковского. И вот его вывод: «...именно драма окажется для Чехова собирательным монументальным жанром, а не тот большой роман, писать который его побуждали литературные друзья и за который не однажды он был готов приняться. <...> Но драма была у Чехова не одним только расширением его повествовательной манеры, она была и более широким полем для разработки основных его тем, жизненных и идейных. В драмах нам является тот же Чехов повествовательной прозы, однако же укрупненный, обладающий масштабами тем и общего смысла, не всегда доступными его повестям и новеллам».

Авторитету имен отрицателей чеховской драматургии (из них Берковский упоминает только Л. Толстого) критик противопоставил подробнейший — иногда почти молекулярный — анализ тем и образов драм Чехова и проследил зарождение их в его прозе. Для большинства прозаиков, пишущих пьесы, драматургия является ослабленной популяризацией их прозаических находок. Для Чехова драма стала усложнением и обогащением. Она естественно и органически выросла из его прозы и завершила ее. Превращение новеллистики Чехова в новый жанр, в «драму-роман», стало возможным только потому, что в распоряжении писателя оказался такой необыкновенный инструмент, как искусство молодого Художественного театра с режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко. Нет сомнения, что две последние и лучшие пьесы Чехова не были бы написаны, если бы не возник Художественный театр. Тут налицо сложное взаимодействие: Художественный театр не стал бы театром новаторским без Чехова и драмы Чехова не революционизировали бы драматургию без этого театра.

Само по себе это не ново, но новы и свежи собранные критиком доказательства и аргументы. А всем, кто любит Чехова, тонкий и изящный анализ того, как в его искусстве «образ входит в образ», как проза превращается в драматургию, должен доставить истинное наслаждение.

Попутно с раскрытием главной темы автор высказывает столько интересных и оригинальных соображений о различных сторонах искусства Чехова, что назвать и перечислить их в небольшой статье просто невозможно. Остановлюсь лишь на некоторых.

Общее место всех недалеких критиков — постоянный упрек писателю в том, что у него «отрицательные» или «несимпатичные» герои очерчены более ярко и характерно, чем «положительные» или «симпатичные». На материале чеховских повестей и драм Берковский находит ответ, и исторически и художественно-стилистически точный. Острохарактерные персонажи, или, как говорит автор, «люди с приметами», — это почти всегда «люди застоя и мертвой законченности». «Люди с приметами — это, собственно, конченные люди, от которых ждать нечего. Люди былого, люди без движения, конечно, не дают основы драмам Чехова. Драмы Чехова, как и повести, как рассказы его, живут сопоставлением былого и будущего. Главное в драмах — молодые неопределившиеся души с открытым горизонтом, с неожиданностями поведения, будут ли это Треплев и Заречная, будут ли это сестры Прозоровы, Тузенбах, Аня и Трофимов». И дальше: «Молодые души, еще не тронутые, все вместе взятые образуют в драмах некую многообещающую туманность, создают впечатление дали, тянут нас в эту даль, а консервативные отработавшие души старших и стариков — они вблизи, мы натываемся на них, как на косные физические тела». И следует естественный вывод: «Те, кого называют «положительными героями» у Чехова, строго говоря, отсутствуют. Нет никого, кто бы был несомненным ставленником автора, кто бы послан был автором в будущее. Есть другое, идет освобождение душевных сил, более не работающих на прежние цели и интересы, идет накопление в душах материала, частица за частицей, способного создать нравственный мир будущих людей».

Это размышление относится к Чехову, но его с полным правом можно отнести и к иным произведениям эпох, подобных чеховской, когда «одни вещи кончились, а другие еще не начались». «Изо дня в день происходит невидимое накопление элементов лучшей жизни, которая не выдерживает еще вражеского натиска, но когда-то выдержит и когда-то установится вопреки всему». Тут же критик очень верно определяет разницу между А. Н. Островским и А. П. Чеховым: «...у Островского не было душевного союза с будущим, как у Чехова <...>. Не вошедшее в фабулу, не получившее твердой формы в практике жизни Островский считал пусть и милым, прекрасным, но как бы не существующим, бессильным, в расчет не принимаемым. У Чехова рыхлое и слабое, на сегодня побежденное обладает будущностью, поэтому Чехов так внимателен к нему». Продолжим мысль критика: этим же может объясняться обилие у Островского натянутых и условных «счастливых» развязок и отсутствие их у Чехова.

Парадоксально, но это так: несчастливая развязка у Чехова внутренне оптимистичнее, чем «счастливая» у Островского. Ведь именно вера в будущее дает силу смотреть правде в глаза в настоящем, а безнадежность нуждается в миражах. Очень правильно отвечает в этом смысле критик на оценку творчества Чехова философом Львом Шестовым, назвавшим писателя изобразителем «безнадежности».

Ценно и тонко определение Берковским (вслед за цитируемым им А. Скафтымовым) соотношения в повествовательной прозе и драмах Чехова элементов фабульности, событийного ряда и повседневности, потока быта. И в самом деле, то, что критик называет «повседневность со всем оркестром своих подробностей», — это у Чехова всегда на первом плане. Берковский здесь не обращается к опыту многих неудачных постановок драм Чехова в последние годы, где всячески вытравливались и быт и повседневность, где очищенная от подробностей фабула игралась на условном фоне и тем самым не то чтобы искажалось внутреннее соотношение стилистических элементов в чеховской драме, но разом уничтожалась ее основа. (Зародыш подобных трактовок можно было увидеть уже в возобновлении в МХАТ перед войной в новой режиссерской редакции «Трех сестер». Спектакль этот был превознесен согласно укоренившемуся заблуждению — последнее равно прогрессивнейшему, так как жизнь всегда идет вперед. Но если в науке это так, то в искусстве далеко не всегда. Любопытно, что такой «чеховский» актер, как Л. М. Леонидов, участник трех чеховских премьер в молодом Художественном театре, создатель ролей Соленого, Лопухина и Боркина, оставил в своем дневнике отрицательную оценку этого спектакля.) В этой связи следует сказать, что положительная оценка Берковским постановки «Чайки» в Камерном театре противоречит так точно сформулированному им правилу о соотношении в драмах Чехова «событий» и «повседневных подробностей». Именно этот спектакль положил начало многочисленным впоследствии «безбытовым» постановкам Чехова. Сейчас эта манера уже стала ходовым шаблоном. Возвращение к сценическому, «авторскому» прочтению подлинного Чехова, вероятно, еще впереди, а когда для этого наступит время, то исследование Берковского окажется на-сущно полезным.

Вот еще одно размышление критика, которое мне очень нравится и кажется своевременным: «Существует мнение, что реализм в искусстве заключается в передаче чувственного образа вещей, а осмысление их есть как бы добавление извне, порой даже будто бы разрушительное, — элемент интеллектуальный будто бы ослабляет художественный образ, подрывает иллюзию самостоятельной жизни, которая создается в нем. На деле же тут мы имеем превосходный прием диалектики: переход, подъем к мысли и к смыслу есть завершение всего, что дано нам было в чувственном, в эмоциональном содержании художественного образа, смысл появляется изнутри, смысл — это доразвитие;

нужно, чтобы вполне сложилось духовное, без чего не довершается и чувственное. Осмысление не добавок к реализму, осмысление — реализм как таковой...»

Далее автор подходит к ответу на вопрос, который вкратце можно сформулировать так: почему нам так интересны «чеховские люди», почему нас не перестают волновать их судьбы, несмотря на резко изменившиеся исторические и социальные условия нашей русской жизни? Можно понять популярность Чехова на Западе. Там в воздухе разлито ожидание ощущений и предчувствий, то есть атмосфера мира чеховских героев. Но дело, видимо, в том, что основные человеческие проблемы не снимаются сразу одновременно с социальными изменениями, вернее, они разрешаются медленнее, чем проблемы социальные. И главное требование Чехова к человеку не устарело и не преходяще. «Широта входит в природу человека; когда взывают к широте, то взывают ко всему человеку, ко всему, что его составляет, и в ответ является энергия, настоящая способность жить и действовать. Всякая узость идет против истинных масштабов жизни, и поэтому она кончается насилием над нею». Так определяет Берковский главную мысль рассказа «Дом с мезонином», многие из мотивов которого стали темами чеховской драматургии и ее настроением. Мне не хочется пересказывать своими словами это очень интересное и важное место, а все время цитировать невозможно. Пусть лучше читатель обратит внимание на это в книге.

И все-таки еще одна цитата: «Чехов, по примеру Пушкина, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого, строго держится в прозе своей той картины мира, какая была у него перед глазами, а также и перед глазами всех. Настоящее во всей его полноте, вся зримая поверхность жизни <...> изображены у Чехова с величайшей точностью. Соблюдается соотношение сил, как оно дано в самом объекте, без передвижек, без перестановок, без бросающихся в глаза усилений или преуменьшений. <...> Нет никаких деформаций, повседневная, сегодняшняя оболочка жизни сохраняется. Работа в пользу новых оценок, новых осмыслений и переосмыслений ведется у Чехова на значительной глубине и прямо этой оболочки не затрагивает. <...> Чехов отклоняет и натурализм и визионерство, он отклоняет и живописание как цель в самой себе, и безмерную преданность мечтанью и чересчур навязчивое выдвигание наружу внутреннего смысла, как это после него делали экспрессионисты. Чехов изучает внутреннее движение современной жизни, что оно такое, что оно обещает, всегда помня о том, как выглядит ее поверхность, напоминая нам об этом всей своей поэтикой, всеми приемами художественного письма». Это все очень верно, и пока наш театр не станет стремиться дать нам сценического Чехова в его «поэтике», не превращая его ни в одностороннего лирика, ни в автора мелодрам, ни в жанриста-сатирика, подлинного Чехова мы не увидим. Ключ к новому театральному Чехову еще не найден, и,

может быть, стоит, следуя проницательному анализу Берковского, искать его в глубинах чеховской прозы.

Невозможно подробно перечислить все новое и свежее, что содержится в исследовании «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии». Оно написано на редкость сжато и густо. Увеличив количество поясняющих примеров и разрабатывая бегло намеченное, его без труда можно было бы расширить до размеров толстого тома. Автор этого не делает. Не поэтому ли нам интересно размышлять между фраз, додумывать, договаривать? Так у нас пишут редко. Под статьей дата: 1966. Когда последняя работа — лучшая работа, нужны ли другие доказательства зрелости мысли автора?

Вторая по значению и размеру работа в книге — «Станиславский и эстетика театра» — в каком-то смысле продолжает исследование о Чехове и может рассматриваться как его вторая часть.

О Станиславском у нас написано очень много, но гораздо больше о Станиславском мыслители и педагоге, чем о великом художнике. В обильной литературе о нем образовался явный крен, и не потому ли те новые поколения, которые не видели Станиславского на сцене и не помнят поставленных им спектаклей, начинают его представлять себе только как проповедника-доктринера. А так как живые образы и примеры всегда убедительнее кодексов и катехизисов, то в том, что обаяние Станиславского как-то померкло, следует винить не столько его малоосновательных критиков, сколько односторонних и скучных поклонников. Именно они невзначай проделали ту разрушительную работу над снижением престижа Станиславского, на которую никогда не хватило бы сил у его отрицателей. У Блока в дневниках есть запись о том, что футуристы, бранившие Пушкина, тем самым заставили его заново полюбить. Это вовсе не парадокс. Апологетика, превращающаяся в тавтологию, только усыпляет мысль, а несправедливое отрицание вызывает приток свежих аргументов в защиту.

И если в огромном наследии Станиславского долгое время преимущественно изучалась только «этика» и оставалась в тени «эстетика», то монографическая работа Берковского в какой-то мере стремится восстановить равновесие. Показывая зависимость русского театрального реализма от реализма литературного — Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, видя его корни в большой русской литературе, автор вместе с тем восстанавливает историческую правду и подробно рассказывает о влиянии на Художественный театр Ибсена и особенно Гауптмана. Это соответствует фактам, хотя долгие годы неправомерно обходилось. Он подчеркивает пафос борьбы Станиславского с театральными шаблонами, той борьбы, которой не может быть конца, ибо плохи не только «те» шаблоны, с которыми лично боролся Станиславский, но и новые «эти», которые буйными сорняками выросли уже после его смерти. Но самое основное то, что в работе Берковского раскрывается утверждение Стани-

славским театральным искусством не как искусства «вторичного», исполнительского и иллюстративного, а как самостоятельного, «первичного». Именно осознание этого делает центральной фигурой искусства театра актера-человека. Открытие Станиславского — это «новая по глубокости своей весть, что такое человек, независимое от тех или иных переходящих форм, в которые история заставляет его укладываться и которым она не в силах всегда подчинить его». Берковский правильно называет суть художественного метода Станиславского словом «импровизация», смысловые границы которого шире и богаче одиозного и двусмысленного термина «переживание». Самое важное в понятии «переживание» целиком входит в «импровизацию», так, как этот термин раскрывает автор в применении к эстетике Станиславского: «постижение человеческой личности в ее непринужденности, в ее свободных силах, в игре их». Дело, конечно, не только в терминах, но в точности и богатстве смысловых связей, ими рождаемых.

Существенно размышление критика о целостности ощущения театрального «времени». Берковский утверждает, что «в театре все есть настоящее время, так и в драме, едва она стала театром». «Драматурги, разрушая в драме неколебимый грунт настоящего времени, лишают драму одного из сильнейших ее воздействий». Во многих пьесах, написанных в последние годы, бесцеремонные манипуляции со временем, непрерывные забеги в прошлое и будущее привели, на мой взгляд, к тому, что зрители не бывают целиком захвачены происходящим на сцене, а при равнодушном зрительном зале искусство театра делается как бы несуществующим. Театру и актеру, чтобы жить, нужно сопереживание зрителя, и любое новаторство может идти как угодно далеко, если оно считается с этим неперменным условием.

Интереснейшие мысли Берковского о «тексте» и «подтексте» являются своего рода самостоятельным экскурсом в историю и теорию драматургии, как, впрочем, и многое другое. Повторяю: все отметить невозможно.

Статья «Таиров и Камерный театр» — третья большая монография в книге — стоит несколько особняком. И в ней есть много острых и точных наблюдений и исторических припоминаний о том, что недостойно забыто. Благородна и вызывает сочувствие сама задача — восстановить полузабытое искусство замечательного художника и его соварищей. Автором дан, может быть, лучший портрет А. Г. Коонен, этой удивительной актрисы, не имеющей в русском театре ни предшественниц, ни учениц. В статье есть интересные и самостоятельно ценные замечания, как, например, о связи театра Де Филиппо и прозы А. Моравиа и пр., но тезис о «театре страстей», якобы последовательно осуществлявшийся в своей практике А. Я. Таировым, по-моему, не вполне выражает природу искусства Камерного театра. И уж совсем неверно приписывать Таирову «убежденную неприязнь

к условному театру — к театру, стоящему вне жизни человеческой души, высокомерному к живой эмоциональности, к языку воли и чувства». Такая «похвала», вероятно, привела бы в изумление и самого Таирова. Да и формула «условного театра» здесь раскрывается слишком бедно и односторонне.

Поэт сказал: «Все отшумело. Ставши поодаль...» Пришло время, «ставши поодаль», не амнистировать таких крупных художников, как Таиров, а восстановить их подлинный вклад в историю театра, ибо ошибки художника и его заблуждения остаются на долю его личной биографии, а его удачи входят в общую сокровищницу-кладовую. Я хорошо помню спектакли Камерного театра, начиная с «Принцессы Врамбиллы» и до «Чайки», многие видел несколько раз и сужу не по театроведческой литературе, которая на редкость бедна. Берковский верно отмечает, что в манере некоторых европейских театров, приехавших к нам после войны, мы узнали черты Камерного театра. Но вряд ли это случайно. Камерный театр всегда был у нас самым «западническим» театром. Может быть, именно это ярче всего определяло его профиль. Говорю это отнюдь не в упрек. В конце двадцатых и в начале тридцатых годов нигде так интересно не ставились переводные пьесы О'Нила и С. Тредуэлл, как в Камерном. Прочие театры явно уступали ему в глубине проникновения в западную культуру. Недаром именно Камерный театр сценически осуществил Расина, любимого во Франции и мало понятого у нас. Зато «Гроза» или «Дети солнца» на его сцене производили странное впечатление. Что же касается «условного театра», то та же «Принцесса Брамбилла», например, — наиусловнейшее из зрелищ — была подлинным шедевром театральности. Тонкий критик, в статье о Чехове предостерегающий от употребления термина «натурализм» только в одиозно-отрицательном смысле, почему-то поддался искушению отмежевать А. Таирова от «условного театра», которым он рожден и вскормлен.

Из других статей, помещенных в томе, наилучшей мне кажется статья «Русский трагик» — о Н. Симонове. Особенность Берковского-критика: он пишет тем интереснее и темпераментнее, чем выше и значительнее сам предмет критики. Я вообще не могу его представить в роли «разносного» критика или рецензента-брюзги, которых в нашем мире, увы, большинство. Чужая неудача его как бы обескураживает и обессиливает, и свое порицание он высказывает как-то вполголоса. Это, пожалуй, редкая черта: куда чаще встречаются критики, у которых при необходимости осудить мужественно крепчает голос.

Знарок немецкой литературы, Берковский отлично понимает и чувствует полузабытого нами Г. Гауптмана, которым когда-то так восхищались Чехов, Горький и Станиславский. Его анализ пьесы «Перед заходом солнца» удивительно богат и содержателен, и хочется сожалеть, что актеры познакомились с ним только после премьеры. Он так убедителен, что, кажется, выслушай

они это раньше, многое было бы по-другому. Превосходно описана игра Н. Симонова в ролях Сальери и Феди Протасова.

На примере двух статей об инсценировке «Идиота» в Театре Вахтангова и в БДТ имени Горького понимаешь, что такое точность оценки и насколько эта точность важнее похвальной или отрицательной аттестации. Ленинградский спектакль понравился критику больше московского, но, высоко оценивая режиссуру Г. Товстоногова, он тем не менее далек от обескураживающей голословности. И сколько правды в суждении об оформлении спектакля и о том, что «биосфера» романа Достоевского — белые ночи, и художнику следовало идти именно от этого. «Белые ночи — это духовное бодрствование героев, далеко зашедшее за обыденный предел, это фантастическая победа света, чрезмерная и в своей чрезмерности недостоверная, подobaющая роману, где господствует трагическая утопия». Дальше критик говорит, что даже в наших лучших театрах актеры отличаются «неполной отзывчивостью на стиль автора». То, что правильно для Островского, неверно для Достоевского. А еще дальше идет точный и кажущийся поначалу даже грубым своей очевидностью совет: «Люди Достоевского живут быстро, актеры же играют этих людей медленно. <...> В спектаклях, поставленных по романам Достоевского, медленная игра удаляет от автора и иногда грозит потерей связи с ним». Как это верно! Актерское уважение к значительности драматургии чаще всего наивно выражается в паузах и замедлении темпов, и все режиссеры знают, как с этим трудно бороться. Даже выверенный во всех ритмах на премьере, спектакль ощутимо растягивается при последующих представлениях.

Сколько, казалось бы, уже написано о трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», но в этюде, открывающем книгу «Литература и театр», читатель найдет новые интересные наблюдения и сопоставления. В очень любопытной работе «Манера и стиль» автор пользуется при разборе постановки «Фауста» Гамбургским театром критериями и методами самого Гёте. Полезны и содержательны и другие критические статьи.

Я уже говорил о внутренней цельности книги. Точнее всего ее характер можно выразить формулой самого автора, высказанной им по другому поводу: «Когда завоеван смысл, когда фрагменты соотносятся друг с другом, когда явление, изображенное перед нами, получает свое место в общей картине бытия, тогда-то возникает у нас и максимальное чувство реальности этих фрагментов». Вольно или невольно в рамках историко-критической работы автор книги следовал тому же правилу, что и его любимый художник, о котором сказаны эти слова.

К книге приложен портрет автора на фоне книжных полок его библиотеки. Можно в воображении представить и другой фон — кресла партера в театральном зале. Мне кажется, что с таким выражением лица смотрел автор книги те спектакли, со своими размышлениями о которых он нас познакомил: вни-



мательно, благожелательно, зорко. Как это хорошо, что в театре еще существуют подобные зрители! Театру нашему требуется сейчас многое, но больше всего самоуважение. А оно может возникнуть только как ответ на уважение зрителя. И я уверен, что прекрасная книга Н. Я. Берковского, книга размышляющего зрителя, книга влюбленного в театр ученого-филолога, истинного театрала, одновременно требовательного и снисходительного (а такой всегда бывает подлинная дружба), очень полюбится читателю.

# ВСТРЕЧИ С ПАСТЕРНАКОМ

(Из воспоминаний)

Крыши городов дорогой,  
Каждой хижины крыльцо,  
Каждый тополь у порога  
Будут знать тебя в лицо.

*В. Пастернак*

Я познакомился с Борисом Леонидовичем в конце зимы 1936 года в доме Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич пригласил меня на обед в обществе Пастернака с женой и Андре Мальро с братом. Обед затянулся до вечера. Мальро со своим спутником уехал на Курский вокзал к крымскому поезду. Вместе с И. Бабелем и М. Кольцовым он отправлялся в Тессели к заболевшему Горькому. После их ухода я тоже хотел уйти, но меня непустили, и я провел длинный блаженный вечер в обществе Пастернака и Мейерхольда с женами за превосходным сваренным самим В. Э. кофе с каким-то необыкновенным коньяком.

Разговор за кофе был конфиденциален и интересен, но почти весь связан с Мейерхольдом и его тогдашним положением...

Потом сидели еще долго, говорили о разном, но, к сожалению, исключительность обстановки, моя перенапряженность, не нуждающаяся в оправдании, и несколько чрезмерные порции коньяка, который В. Э. щедро подливал, а я стеснялся отказываться, привели к тому, что я запомнил далеко не все, что тогда говорилось, за что себя на другой день беспощадно казнил.

Но все же это было началом знакомства с Пастернаком.

Встречая после Б. Л. довольно часто на концертах, я кланялся, и он отвечал, но разговаривать с ним мне долго не случалось, кроме одной встречи на Гоголевском бульваре, когда он сам остановился и заговорил с необычайной прямоотой и открытостью...

В начале января 1938 года, на второй или на третий день после опубликования постановления о закрытии Театра имени Мейерхольда, я обедал у В. Э. и просидел до позднего вечера. Всеволод Эмильевич старался казаться спокойным и забавно разговаривал со своим зеленым попугаем (участником спектакля «Дама с камелиями»), ласково поглаживая его желтый хохолок. Зинаида Николаевна тяжело молчала и ничего не ела. Общий разговор вязался плохо и все время прерывался паузами. Потом З. Н. ушла в спальню. Когда звонил (не часто) телефон, то В. Э. бросался к нему так стремительно, словно он чего-то ждал. Около семи вечера раздался звонок в передней и через две двери

я услышал громкий, баритональный, гудящий голос Пастернака. Он просидел недолго, но важно было, что он пришел. В. Э. почти по-детски обрадовался ему и сразу достал свои любимые зеленые хрустальные фужеры и бутылку настоящего «Шато-лароз». Тут я узнал, что в последние часы истекшего 1937 года у Б. Л. родился сын, названный в честь отца художника, Л. О. Пастернака, Леонидом. Говорили об этом, и об отце Б. Л. (помню, что В. Э. сказал, что он рисовальщик «серовской хватки»), и о том, что второй день метелит, и о разных последних новостях... Зашел разговор о том, что у В. Э. нет никаких сбережений и придется, наверно, продавать машину. На это Б. Л. почему-то весело сказал, что у него тоже нет и никогда не было сбережений. Коснулись откликов печати на закрытие театра. После его ухода В. Э. оживился. Он назвал Пастернака настоящим другом и противопоставил его некоторым постоянным завсегдаям дома, сразу исчезнувшим в эти дни с горизонта.

Весной 1940 года Б. Л. читал «Гамлета» в клубе МГУ на улице Герцена. Это был открытый, афишный вечер. Вместе с Всеволодом Лободой, молодым поэтом, погибшим вскоре на войне, мы купили билеты. Приятно было после сравнительно большого перерыва услышать милое носовое гудение Б. Л. и его чтение с такими неожиданными ударениями. Он показался молодым и бодрым. Но еще больше понравилась мне реакция переполненного зала — восторженная, чуткая, умная, интеллигентная. В большинстве это были студенты МГУ и ИФЛИ начала сороковых годов, чудо-поколение: поколение Кульчицкого, Майорова, Гудзенко, Слуцкого. Помню, как, придя домой, я записал в дневнике о своем удивлении перед чудесной аудиторией, разумеется, не предвидя исторической судьбы этого поколения, почти уничтоженного вскоре двумя войнами.

Лобода, мечтавший познакомиться с Пастернаком, уговорил меня зайти к нему в помещение за сценой. Б. Л. стоял посреди большой комнаты, окруженный девушками, и громко, увлеченно говорил им о Гёте, Гердере, Шекспире, а они, улыбаясь, смотрели на него (на Б. Л., когда он увлекался, трудно было смотреть без улыбки, так он всегда был непосредствен и чист в своем предположении, что остальным это так же интересно, как и ему). Он нас не заметил, и мы не решились его прервать. Когда мы вышли на улицу, только что кончилась первая летняя гроза. Вдали еще погромыхивало, а воздух был полон озоном, запахом молодых майских лип и гудением пастернаковских строчек.

Чем-то этот вечер напомнил мне другой вечер начала тридцатых годов, когда я впервые увидел Пастернака и услышал его чтение.

В клубе ФОСПа, в том самом знаменитом «ростовском» доме, где и сейчас помещается Союз писателей, в зале, где в апреле 1930-го лежал мертвый Маяковский, в двухсветном, неудобном зале с низкой сценой и крошечной комнаткой сзади, Пастернак

читал только что законченного «Спекторского». Он вышел на сцену красивый, совсем молодой, смущенно и приветливо улыбнулся, показав белые зубы, и начал говорить ненужные объяснительные фразы, перескакивая с одного на другое, потом вдруг сконфузился, оборвал сам себя, сказал что-то вроде:

— Ну, вот сами увидите...

Снова улыбнулся и начал тягуче:

«Привыкши выковыривать изюм

Певучестей из жизни сладкой сайки...»

Я и сейчас, через тридцать с лишним лет, могу скопировать все его интонации, и, когда пишу это, у меня в ушах звучит его густой, низкий, носового тембра голос.

«Пространство спит, влюбленное в пространство»...

А в открытые окна доносился запах лип и дребезжание трамвая № 26 на улице Герцена.

В стихи Пастернака я влюбился за несколько лет до этого, еще в средней школе. Первой моей книгой Б. Л. стала маленькая белая книжка библиотечки «Огонька» с портретом на обложке, где я наткнулся на цикл «Разрыв» и с юношеским пристрастием ко всему драматическому стал бормотать его стихи еще раньше, чем понял, нравится мне это или нет. Маяковский, которым я уже давно увлекался, не пропуская ни одного его выступления, упомянул в «Как делать стихи» строфу из «Марбурга», назвав ее гениальной, и этого было достаточно, чтобы вскоре знать «Марбург» наизусть. Понимание не предшествовало любви, скорее — наоборот. Очень скоро все напечатанное поэтом вошло в душевный инвентарь юности. Все летние дожди стали казаться цитатами из него, все туманные рассветы, все закапанные утренней росой сады — пригородная природа горожанина, которую волшебство поэзии лишило скуки обиходной привычности и вернуло ей блеск и трепет чуда. Стало ясно, что куст домашней сирени ничем не хуже какого-нибудь романтического дуба на обрыве или есенинской березки. Неоромантизм Пастернака не уводил далеко в экзотику дальних гор или морей. Он отлично уживался со скамейкой на Гоголевском бульваре, купальней на Клязьме, Нескучным садом. Он превращал в поэзию все окружающее, с детства знакомое — город, его мостовые, шелуху семечек, вкус апельсиновой дольки, шелестящий под дождем ночной сад, расплыв вальса, книжные полки с томами старых философов и историков. В одной точке чудесно соединились сразу бессмертное и почти бессмысленное чмокание фетовского соловья, ирония Гейне, философская высота Тютчева и пряная музыка импрессионистов. Истинно поэтическое всегда ближе к «непоэтическому», чем к истасканным поэтизмам романсной популярщины, разменивающей на медь пушкинские и лермонтовские червонцы. «У капель тяжесть запонок», «вечер пуст, как прерванный рассказ, оставленный звездой без продолженья», «намокшая воробушком сиреневая ветвь». Поколения, рано полюбившие Пастернака, сразу взяли барьер вкуса, став-

ший обязательным на всю жизнь. Мир юности сложен, и тяга к простоте ей чужда, если это не притворство. И в моем личном опыте и в опыте моих ровесников поэзия Пастернака никогда не противостояла поэзии Маяковского: наоборот, она ее дополняла, углубляла, расширяла. Из своих живых современников только Хлебникова и Пастернака Маяковский называл гениальными. Впрочем, прямое противопоставление их друг другу тогда еще было не в ходу, и никто не навязывал нам этой фальшивой дилеммы выбора.

Впоследствии Пастернак читался и перечитывался по-разному. Я говорю сейчас только о первом узнании поэта, о том, как он когда-то вошел в мою жизнь, а сколько этих встреч было потом! Всегда книги его открывались на каких-то страницах и строчках, нужных именно в данное мгновение, и каждый раз знакомые, но заново прочитанные стихи становились чем-то вроде ключа к тайнописи душевной путаницы, из которой поэзия помогала выбираться без урона.

Летом 1932 года вышло «Второе рождение». Из этого лета я сейчас и помню только бесконечные проходящие ливни, маленькую книжку со стилизованной крышкой фортепиано на обложке, все места, где она читалась, и тех, с кем она читалась. Стихи из нее не нужно было стараться запоминать. Едва прочтенные, они не уходили из головы сами. Это было именно то, что имеет право называться стихами: нечто невозможное в пересказе прозой так же кратко и поражающе точно. Как и строфы из «Сестры моей — жизни» и «Поверх барьеров», они сразу становились формулами душевного опыта, расшифрованной стенограммой чувств, озарением догадки о многом еще не испытанном, но предстоящем.

Немного раньше появилась, сначала в отрывках в «Звезде», «Охранная грамота» и тоже стала одной из тех книг, которые суешь в чемодан, куда бы ни ехал, с которой боишься расстаться и которую можно читать, открывая наугад, с любого места, всегда получая что-то новое. Ее по выходе проворно выругали за идеализм, и до сих пор она существует с этой репутацией. Некоторые страницы в ней и сейчас еще для меня темны, но я не убежден, что виноват в этом автор, а не читатель. Но главы о детстве, о начале поэзии, о первой любви, о Скрыбине, Рильке и Маяковском я считаю соперничающими с лучшим, что есть в русской прозе...

Чаще всего я встречался с ним во время войны и в первые послевоенные годы. Уже был переведен «Гамлет» и заканчивался перевод «Ромео и Джульетты». Он работал над «Антонием и Клеопатрой». Была написана книжка «На ранних поездках», писались стихи о смерти Марины Цветаевой, стихи из книги «Земной простор» и из романа в прозе, писался роман. Была начата и потом брошена поэма о военных буднях.

В этот период я записывал более или менее подробно разговоры с ним, то есть, конечно, главным образом то, что говорил

он. Несмотря на дальнейшие передрыги моей жизни, записи сохранились. Они являются основным содержанием этих заметок, а все прочие воспоминания должны помочь восстановить реальный фон наших разговоров — обстоятельства времени и места.

В самом конце осени 1941 года я попал в Чистополь, куда была эвакуирована часть Союза писателей. К моему приезду Б. Л. находился там уже несколько недель. Я не застал М. И. Цветаеву: она уехала дальше по Каме в Елабугу навстречу своему концу.

Маленький обычный провинциальный городок с приездом эвакуированных москвичей и ленинградцев принял своеобразный вид. Особый оттенок придавали ему писатели, которых было, вероятно, несколько десятков. В модных пальто и велюровых шляпах, они бродили по улицам, заквашенным добротной российской грязью, как по коридорам дома на улице Воровского. Не встречаться два-три раза в день было почти невозможно. Все получали деньги через отделение ВУАПа, разместившееся на втором этаже деревянного домика; все обедали в крохотной столовке напротив райкома; все ходили читать подшивки центральных газет в парткабинет, все брали книги в библиотеке Дома учителя. Здесь были тогда Л. Леонов, К. Федин, Н. Асеев, К. Тренев, В. Шкловский, М. Исаковский, Д. Петровский, А. Дерман, Г. Мунблит, С. Гехт, А. Глебов, А. Явич, Г. Винокур, Г. Гудзий, П. Шубин, С. Галкин, П. Арский, М. Зенкевич, В. Боков, А. Эрлих, А. Письменный, Гуго Гупперт, М. Рудерман, С. Левман, А. Арбузов, А. Лейтес, В. Парнах, М. Петровых, М. Добрынин, Вс. Багрицкий, И. Нусинов и другие плюс множество писательских жен.

К семьям приезжали А. Фадеев, А. Сурков, М. Лифшиц, Е. Долматовский и другие.

В этом составе писательская колония на берегу Камы просуществовала недолго. Уже в первые месяцы 1942 года все стали постепенно разъезжаться, особенно те, кто был помоложе и предприимчивее. Мы с Арбузовым уехали в середине марта. Немного раньше уехали Павел Шубин, Вс. Багрицкий и другие. Б. Л. в конце 1942 года приезжал в Москву, потом опять вернулся в Чистополь, перезимовал там, а летом 1943 года снова жил в Москве, сначала один, без семьи, а затем перевез и семью.

Мой первый разговор с Пастернаком в Чистополе свелся к воспоминаниям об истории нашего знакомства...

Жизнь Б. Л. в Чистополе зимой 1941/42 года не была «сладкой сайкой». В бытовом отношении ему жилось хуже, чем большинству писателей, не говоря уже о литературных «первачах». Некоторые из них снимали целые дома, а он ютился в небольшой и неудобной комнатухе (улица Володарского, 75)... Поэт и переводчик, в прошлом парижанин, музыкант и танцор, книга стихов которого вышла с иллюстрациями Пикассо, Валентин Парнах, похожий в своей выдавшей виды заграничной шляпе

на больного попугая, следил в столовке за пару мисок пустых щей, чтобы входящие плотно закрывали дверь. И вот, приходя в эту столовую, где температура была такая же, как и на улице и где никто никогда не раздевался, Пастернак обязательно снимал пальто и вешал на гвоздь шапку. Мало того — он и в столовую брал с собой работу: англо-русский лексикон, миниатюрный томик Шекспира и очередную страничку перевода. Помню еще какие-то длинные листки, на которые он выписывал трудные места. В ожидании порции водянистых щей из капусты (вскоре кончились и они) он работал. Одной из труднейших проблем чистопольского быта были дрова. Все хозяева пускали только квартирантов с дровами. Однажды райисполком выделил писателям несколько десятков кубометров сырых, промерзших дров, сложенных далеко на берегу Камы. Подъезда к ним почему-то не было, и сначала их нужно было перетаскать к дороге. Состоятельное меньшинство наняло грузчиков и возчиков, но большинство отправилось таскать дрова сами. Я работал рядом с Пастернаком. Он не ворчал, не жаловался, а ворочал поленья если и не с удовольствием, то, во всяком случае, бодро и весело. А мороз в тот день стоял почти тридцатиградусный.

В комнате, которую снимали Б. Л. с женой, всегда было холодно из-за какого-то нелепого расположения печей. Он жаловался, что у него, когда он пишет, забнут пальцы. Ходить приходилось через кухню общего пользования, где шумело три примуса. Иногда, чтобы температура сравнялась, Б. Л. открывал дверь на кухню. Часто к шуму примусов присоединялись звуки патефона. Набор пластинок был разнообразный: Утесов, модные танго, хор Пятницкого. Все это несло в комнату, где работал Б. Л. Жены его целыми днями не бывало дома. Зинаида Николаевна служила воспитательницей в интернате литфондовского детдома, где ей давали обед и ужин. Ужин она приносила домой и делила с Б. Л. И в этих условиях он не унывал.

— Видите, я с утра и до ночи один, но зато могу без помех работать, — бодро сказал мне Б. Л., когда я пришел к нему в первый раз.

Он в неудобствах и трудностях быта старался найти хорошую сторону.

— Зато мы здесь ближе к коренным устоям жизни, — часто говорил он. — Во время этой войны все должны жить так, особенно художники...

Я редко встречал таких терпеливых, выносливых, неизбалованных людей, как Пастернак. Простота и скромность жизни, казалось, были его потребностью...

У одного из чистопольских старожилов, доктора Авдеева, сохранился альбом с автографами живших в военное время в Чистополе писателей. Есть там и почти никому не известное стихотворение Б. Л. Пастернака:

«Грядущее на все изменит взгляд,  
И странностям, на выдумки похожим,

Оглядываясь издали назад,  
Когда-нибудь поверить мы не сможем.  
Когда кривляться станет ни к чему  
И даже правда будет позабыта,  
Я подойду к могильному холму  
И голос подниму в ее защиту.  
И я припомню страшную войну,  
Народу возвратившую оружие,  
И старое перебирать начну,  
И городок на Каме обнаружу.  
Я с палубы увижу огоньки,  
И даль в снегу, и отмели под сплавом,  
И домики на берегу реки,  
Задумавшиеся пред рекоставом...»

Через десять лет после первого чистопольского года Б. Л., отвечая на вопрос чистопольских школьников о том, вспоминает ли поэт Чистополь, ответил им так:

«Хотя я совсем не то, что вы думаете, и совершенно не гожусь в образцы и примеры того, как надо жить и думать, я в большом долгу перед Чистополем... Я всегда любил нашу глушь, мелкие города и сельские местности больше столиц, и мил моему сердцу Чистополь, и зимы в нем, и жители, и дома, как я их увидел зимой 1941 года, когда приехал к эвакуированной семье... Я имею в виду именно связи безымянные, встречи с незнакомыми на улице, общий вид города, деревянную резьбу на окнах и на воротах. Все это мне нравилось, все это меня душевно питало».

При позднейших встречах со мной Борис Леонидович всегда сердечно вспоминал Чистополь и даже написал об этом на подаренном мне своем однотомнике: «На память о зимних днях в Чистополе и даже самых тяжелых...» И все же чистопольская жизнь далеко не была идиллией. Лучше всего о законах ретроспекции сказал сам поэт в «Высокой болезни»: «И время сгладило детали, а мелочи преобладали». Порой эти «мелочи» вставали поперек горла и терпеливому, выносливому, безмерно снисходительному и скромному Пастернаку.

Однажды, когда патефон на кухне дребезжал непрерывно несколько часов, Б. Л. не выдержал, вскочил, вышел и сбивчивыми, слишком длинными фразами попросил, чтобы ему дали возможность работать. Я слышал о происшедшем только из рассказа самого Б. Л., но, по-видимому, патефон остановили, пробормотав под нос что-то вроде: «Подумаешь...»

Но Пастернак в этот день работать больше не смог. Он ходил из угла в угол, браня себя за отсутствие выдержки и терпения, за чрезмерную утонченность и барство, за непростительное самомнение, ставящее свою работу, может быть, никому не нужную, выше потребности в отдыхе этих людей, которые ничем не виноваты, что их не научили любить хорошую музыку, и так далее и тому подобное. В тот же вечер на общегородском тор-



жественном собрании в честь Дня Красной Армии, где эвакуированные писатели читали свои произведения, когда пришла очередь Б. Л., он, выйдя на сцену, неожиданно отказался читать и заявил, что не имеет права выступать после того, что произошло утром, что считает своим нравственным долгом (тогда слово «нравственный» было еще в забвении, а не в ходу, как сейчас) тут же принести извинения людям, которые... Городское начальство ничего не поняло, но было недовольно и морщилось. Писатели посмеивались, а переполненный зал недоумевал. Помню сконфуженное лицо Федина. Запутавшись и сбившись, Пастернак оборвал свою речь на полуслове и в отчаянии, что он снова все усложнил, ушел с собрания. Я догнал его, и мы долго бродили среди сугробов. Я догадался, что не нужно комментировать случившееся, и заговорил о бродивших в те дни слухах о новых невероятных победах наших армий, о взятии Брянска, Харькова, Полтавы, Киева и Одессы и о том, почему об этом не сообщается официально.

Поведение и отдельные неловкие поступки Б. Л. часто вызывали смех и улыбки. Во время работы Первого съезда писателей в Колонный зал пришла с приветствием делегация метростроевцев. Среди них были девушки в прорезиненных комбинезонах — своей производственной одежде. Одна из них держала на плече тяжелый металлический инструмент. Она встала как раз рядом с сидевшим в президиуме Пастернаком, а он вскочил и начал отнимать у нее этот инструмент. Девушка не отдавала: инструмент на плече — рассчитанный театральный эффект — должен был показать, что метростроевка явилась сюда прямо из шахты. Не понимая этого, Б. Л. хотел облегчить ее ношу. Наблюдая их борьбу, зал засмеялся. Пастернак смутился и начал свое выступление с объяснений по этому поводу...

Неверно считать, как об этом написал один молодой мемуарист, что Пастернак «играл» свои странности. Это могло казаться тем, кто разучился всегда и при всех обстоятельствах быть самим собой, что, разумеется, нередко выглядит «смешно» в среде притворщиков и людей, закованных в бытовые условности. Прямодушие и честность дипломатам и хитрецам всегда кажутся наивностью, граничащей с глупостью. Подобных «глупостей» множество в жизни Пастернака. Но это те «глупости», которые имел в виду Анатолий Франс, говоря, что их редко делают дураки, а гораздо чаще очень умные люди...

Дальше пойдет мой чистопольский дневник: вернее, отдельные записи из него, связанные с Б. Л. Пастернаком, встречами и разговорами с ним. Привожу их почти без сокращений. Кое в чем они совпадают со ставшими нам известными высказываниями Б. Л. на разные темы в частично опубликованной переписке, в «Автобиографии», но чаще дополняют, развивают или даже иногда противоречат чему-то высказанному позднее. Среди сохранившихся записей есть и такие, которые я не мог впоследствии связно изложить: очевидно, стремясь к полноте, я что-то

записывал очень условно, полушифром. Кое-что восполняю по памяти: до сих пор многие фразы Б. Л. звучат в ушах, как будто только сказанные вчера.

### *Чистополь. Ноябрь 1941 года*

Столовка Литфонда на углу улиц Толстого и Володарского. Вход прямо с улицы без тамбура. Дверь все время открывается и захлопывается, люди входят и уходят, сидят, стоят, оживленно разговаривая о фронтовых сводках; о том, суровая ли зима ожидается и не переехать ли, пока не поздно, в Ташкент; когда встанет окончательно Кама, где достать дров и разрешение горсовета на сильную лампочку; и только один Валентин Парнах, маленький, с несчастным, как бы застывшим лицом, с поднятым воротником помятого, когда-то щегольского пальто, в коричневой парижской шляпе, одиноко стоит здесь в углу с утра до часа, когда столовая закрывается, ни с кем не разговаривая. Угловатый, в кожаном пальто, с красным шарфом, с лицом, протравленным жесткими морщинами, с седыми, словно спутанными волосами и дикими глазами, все времядвигающийся, то входящий, то уходящий, чтобы сразу же вернуться обратно, Дмитрий Петровский. Ловкий, грациозно-полноватый, любопытно-ироничный, но чуть неуверенный и как бы ко всему присматривающийся Виктор Борисович Шкловский; разговаривающий со всеми, но думающий что-то свое, Леонид Леонов с усами, ставший похожим на иностранца. Спокойный, бодрый, вечно чем-то занятый Глебов; маленький, похожий на шуку, Асеев. Провинциально-барски актерствующий и позирующий со своей трубкой Федин. Но и в нем чувствуется какая-то фальшинка или отсутствие уверенности. Рассудительный, здорово-прозаичный Письменный. Нервный, быстрый Гехт. Уныло-скучнейший, с вечной капелькой на носу, Миша Рудерман. Глухо кашляющий, зеленый Г. Мунблит. Бледный, вежливый Эрлих. Всему удивляющийся Гуго Гупперт. Умный, молчаливый Г. Винокур. Красавец С. Галкин. Кряжистый, как дуб, старый «правдист» Павел Арский. Всегда насупленный, неприветливый Тренев. И многие другие. И среди них веселым контрастом — ладный, благожелательный, доверчивый, занятый собой и своей работой Борис Леонидович Пастернак...

### *15 ноября*

Сегодня днем на площади у райкома меня остановил Б. Л. Я уже несколько раз встречал его и кланялся. Он отвечал, но, как выяснилось, забыв, где и как мы познакомились...

— Послушайте, ваше лицо мне удивительно знакомо...

— Да, мы встречались с вами, Борис Леонидович.

— Но где же, где?

Я напоминаю об обеде у Мейерхольда.

— Да, да, вспомнил! — восклицает он. — Конечно. Да, да. Отлично помню...

Мы говорим недолго о Мейерхольде. Лицо его омрачается. Потом он спрашивает меня, как я оказался в Чистополе.

Он в черной шубе и черной каракулевой шапке. В волосах уже заметна проседь, но ее еще мало. Пожалуй, он моложав для своего возраста.

Я провожаю его по улице Володарского. Он живет в самом конце ее, напротив городского сада. Прекрасный зимний русский морозный денек.

Все литераторы, оказавшиеся здесь, единодушно бранят Чистополь, но Б. Л. говорит, что ему тут нравится. Он зовет меня зайти к себе, но я спешу домой, и мы уславливаемся повидаться на будущей неделе. Он кажется бодрым и ничуть не растерянным, как большинство. Узнаю от него, что Шкловский вчера уехал в Алма-Ату. Кама еще не встала окончательно, но паромы уже не ходят. Четыре дня нет почты.

### *1 декабря*

В Доме учителя первое собрание секции поэтов. Как автор стихотворной пьесы приглашен и я, хотя формально я еще не член Союза писателей.

Три часа пустой болтовни ни о чем. Пастернак не пришел. Были Асеев, Зенкевич, Обрадович, Колычев, Рудерман, Д. Петровский, П. Шубин, В. Боков, Г. Гупперт, П. Арский, В. Бугаевский и кто-то еще. В каком-то смысле я — герой дня. Неделю назад сюда пришел номер «Известий» от 16 ноября с корреспонденцией «В театрах Ленинграда», где говорится, что в Театре комедии большим успехом у зрителя пользуется пьеса А. Гладкова «Питомцы славы». Все тут ощущают себя как рыба на песке, потерявшими связи с издательствами, редакциями, ненужными и забытыми, и то, что у живого «чистопольца» где-то состоялась премьера, привлекает общее внимание. Встреченный на днях Б. Л. Пастернак тоже поздравлял меня с этим. Он со мной очень приветлив, и каждый раз, расставшись с ним после краткой случайной встречи, я браню себя за то, что не продлил разговора.

### *10 декабря*

Прихожу в столовую. Холодно, но Б. Л. сидит без пальто, положив его на соседний стул. Увидев меня, зовет сесть за свой столик, но извиняется, что он будет заниматься и за едой. Справа от тарелки остывших пустых щей перед ним лежат четыре маленьких листика бумаги. Он то ест, то просматривает их, что-то исправляя. Среди унылых, бездельничающих, сидящих здесь, сплетничая, в шубах и шапках прочих литераторов он, чьи мысли прежде всего в своей работе, как белая ворона.

### *17 декабря*

Сегодня Федин читал в Доме учителя воспоминания о Горьком. Перед началом Пастернак суетится, усаживая поудобней

свою жену. У нее почему-то обиженное лицо. Он то сажает ее к печке, то пересаживает, чтоб не было жарко: удивительно внимателен и откровенно нежен. Небольшая комната тесно набита местной элитой. Чуть запоздав (наверно, обдуманно) приходит барственный Федин с щегольским бюваром. Он достает из него отлично напечатанную на превосходной бумаге рукопись, сброшюрованную алой ленточкой. Просит принести воды. Первым срывается с места Пастернак, но кто-то его опережает. Когда появляются графин и стакан, Федин расставляет все это симметрично на столе и начинает читать, не торопясь и очень актерски изображая окаяющую речь Горького в диалогах. Наверно, это хорошо, но как-то уж слишком отделанно. Смешные места он педалирует, и первым смеется Пастернак, обводя всех взглядом, как бы приглашая разделить его восторг. Слушатель он благодарнейший, с постоянной готовностью рассмеяться, восхититься, просмаковать. В перерыве говорю с ним. Он в восторженном состоянии. В этой доброжелательности есть что-то старомодное, рыцарское и ничуть не подобострастное. В нем совершенно нет той заботы о сохранении позы достоинства, которая так присуща бывает остальным, и многие литераторы средней руки рядом с ним кажутся куда более маститыми и самодовольными.

Смотрю, кто как слушает. Большинство сдержанно и самоуважительно вежливы. Только у Б. Л. какое-то мальчишески восторженное выражение лица: может быть, оно кажется юным от выпавшего среднего верхнего зуба. Он и улыбается и что-то бормочет. Хесин развалился на диване и слушает снисходительно, свысока. Рудерману очень хочется, чтобы скорее объявили перерыв. Он то и дело вынимает и снова прячет кисет с самосадом. Тренев хмур и рассеян. Дерман хитро улыбается, словно он на чем-то поймал автора. У Эрлиха непроницаемое лицо. Гехт моргает и щурится. Федин изредка, с равными промежутками, отпивает из стакана воду. Все очень пристойно, литературно, солидно.

В перерыве Б. Л. просит меня дать ему прочесть мою пьесу. Я говорю «хорошо», еще не решив, что сделаю это. Меня останавливает, что с его стороны просьба эта — обычная любезность. Кроме того, мне трудно представить, что мои стихи будет читать Пастернак.

### *18 декабря*

Снова обедаю с Б. Л. в столовой Литфонда. Рисовый суп, очень жидкий, и почти несъедобное рагу из чего-то, что здесь называется условно бараниной. Б. Л. с аппетитом грызет горбушку черного хлеба. Говорим о военных и политических новостях. Я рассказываю ему о бесчинствах немцев в Ясной Поляне (слышал утром по радио). Он ужасается, недоумевает и почти не верит.

20 декабря

Морозный денек. Наши части заняли Рузу, Тарусу, Ханино. Так говорится в утренней сводке. В то время, как в помещении ВУАПа наши пикейные жилеты и домашние стратеги, дымя махоркой, обсуждают эти события и совместно планируют следующие удары, приходит бодрый, раскрасневшийся с мороза Пастернак и, поздоровавшись со всеми, проходит к Хесину, на ходу напоминая мне, что я обещал принести ему пьесу. Сговариваемся на послезавтра.

22 декабря

Днем захожу к Пастернаку. Он живет в небольшой комнатке, ход в которую через кухню, где вечно шумно и грязно. На столе словари, томик Шекспира и книга В. Гюго о Шекспире на французском языке. Когда я беру ее в руки, Б. Л. начинает ее хвалить и жалеет, что она мне недоступна. У меня тут всего один экземпляр пьесы с массой опечаток, сделанных при перепечатывании в отделе распространения, выправленных мною расплывшимися на скверной бумаге чернилами, но Б. Л. это не смущает. Он только спрашивает, можно ли ему не торопиться и читать понемножку, так как «я терпеть не могу читать залпом».

На обратном пути иду в ВУАП, и Хесин сообщает мне, что под вечер из Казани будет звонить консультант Комитета искусств Г. Г. Штайн, который просил вызвать к телефону меня, Пастернака и Глебова. Я берусь передать это Пастернаку и возвращаюсь к нему. Вхожу со страхом, что он прочитал первые страницы пьесы и сейчас вернет мне ее обратно, но — счастье! — рукопись лежит на том же месте, куда я ее положил, а он сидит и работает.

Вечером снова встречаюсь с Б. Л. в райкоме, куда должен последовать звонок Штайна. Кроме Глебова и Пастернака приходит еще Д. Петровский. Ждем звонка часа два. Пастернак, Глебов и я болтаем, а Петровский сидит нахохлившись. Первым зовут к телефону меня. Приятные новости о том, что пьеса принята к изданию и что Театр Революции все-таки будет ее ставить в Ташкенте. Я рассказываю Штайну о нашей новой, совместной с Арбузовым, пьесе. Пастернак просит меня подождать его. Он говорит со Штайном о каких-то расчетах по переводам и жалуется на безденежье. После разговора он вдруг становится нервен и почти уныл, что ему так несвойственно. Я провожаю его, и мы снова сидим у него в комнате. З. Н. на дежурстве в детском интернате Литфонда. Он рассказывает, что на днях кончил перевод «Ромео и Джульетты», но сам не очень высоко оценивает эту работу. Жалеет, что война опрокинула все планы постановки его любимого перевода «Гамлета». От него я собираюсь в Дом учителя на концерт пианистки Лойтер. Ему не хочется оставаться одному, и он идет со мной.

На концерте, в скудно освещенном маленькой керосиновой лампой зале, все сидят в шубах и шапках. Пастернак собирает-

ся раздеться, и я почти насильно заставляю его этого не делать — холодище адский. Лойтер играет Баха, Бетховена, Листа, Чайковского. Пастернак слушает удивительно. Вместе со всеми бурно аплодирует, потом идет за кулисы и целует руку пианистке, маленькой, некрасивой еврейке в круглых очках и трех шерстяных кофточках. Провожая его до дому. Полный день с Пастернаком.

## 25 декабря

Днем встретил в столовой Б. Л. Он зовет меня сесть за свой стол.

Едим постные щи, к которым дается 200 граммов черного хлеба. Второго нет. После обеда он зовет прогуляться: сегодня теплее. Идем мимо собора к Каме и направо к затону.

Разговор о многом. Снова об его «Гамлете». Он удручен неудачей с постановкой. Он ставит эту работу, пожалуй, слишком высоко по сравнению с другими, даже оригинальными своими произведениями. Жаловался на то, что, чем серьезнее переводческая работа, тем меньше шансов, что она может как-то обеспечат:

— Шекспир, поверьте, мне почти ничего не дает, а грузинские поэты могут прокормить год-полтора...

Он прочитал два акта «Давным-давно» и говорит, что они веселы, живы и изящны, но, пожалуй, слишком «густо написаны»...

— Не чересчур ли вы увлеклись фоном и колоритом?

Впрочем, он оговаривается, что это только самые первые, предварительные замечания, а настоящий большой разговор о пьесе у нас будет позднее, когда он прочтет все четыре акта.

Б. Л. спрашивает о моих дальнейших замыслах. Ему очень понравилась мысль написать героическую драму о Петефи. Он сам недавно переводил его стихи и прочитал его биографию. Интересно говорит о «цыганском, буйном духе» его поэзии. Дал совет прочесть для пьесы статью Ф. Листа о цыганских мотивах в венгерской музыке и как следует познакомиться с Н. Ленау (я признался, что плохо его знаю). Если бы я сумел достать здесь томик Ленау по-немецки, то он охотно попереводил бы мне его прямо с листа... Потом говорим о М. Цветаевой. Выслушав мою восторженную оценку «Конца Казановы», он с огорчением говорит, что не читал эту пьесу «или непростительно забыл». Говорим о ее смерти в Елабуге — «вон где-то там», — и он показывает рукой вверх по Каме. Снова о его переводе «Ромео и Джульетты», о переводческом искусстве и о переводах Луначарского, которые лучше, чем можно было ожидать (в частности, переводы Петефи), и снова о «Гамлете». Опять оп сетует на МХАТ за то, что он отказался от постановки.

Говорим и еще о многом...

— Гений — не что иное, как редчайший и крупнейший представитель породы обыкновенных, рядовых людей времени, ее

бессмертное выражение. Гений ближе к этому обыкновенному человеку, чем к разновидностям людей необыкновенных, составляющих толпу окололитературной богемы. Гений — это количественный полюс качественно однородного человечества. Дистанция между гением и обыкновенным человеком воображаема, вернее, ее нет. Но в эту воображаемую и не существующую дистанцию набивается много «интересных» людей, выдумавших длинные волосы, скрипки и бархатные куртки. Они-то (если допустить, что они исторически существуют) и есть явление посредственности. Если гений кому и противостоит, то не толпе, а этой среде, так часто являющейся его непрошеной свитой. Нет обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален...

— Наверно, я удивлю вас, если скажу, что предпочитаю Демьяна Бедного большинству советских поэтов. Он не только историческая фигура революции в ее драматические периоды, эпоху фронтов и военного коммунизма, он для меня Ганс Сакс нашего народного движения. Он без остатка растворяется в естественности своего призвания, чего нельзя сказать, например, о Маяковском, для которого это было только точкой приложения части его сил. На такие явления, как Демьян Бедный, нужно смотреть не под углом зрения эстетической техники, а под углом истории. Мне совершенно безразличны отдельные слагаемые цельной формы, если только эта последняя первична и истинна, если между автором и выражением не затыкаются промежуточные звенья подражательства, ложной необычности, дурного вкуса, то есть вкуса посредственности так, как я ее понимаю. Мне глубоко безразлично, чем движется страсть, являющаяся источником большого участия в жизни, лишь бы это участие было налицо...

— Вспоминая формулу Маяковского, в общем верную, но неверно понятую, хочу сказать, что нам не нужно нескольких Маяковских или нескольких Демьянов Бедных. Поэт — явление по существу своему единичное и только в этой единичной подлинности ценное. Асеев, настоящий поэт, принес свое дарование в жертву своей преданности Маяковскому. Но эта жертва, как, может быть, вообще все жертвы всегда, ложная... Для созревания Пушкина были нужны и Дельвиг, и Туманский, и Козлов, и Богданович, но нам достаточно одного Пушкина с Баратынским. Поэт — явление коллективное, ибо он замещает своей индивидуальностью, безмерно разросшейся, многих поэтов, и только до появления такого поэта нужны многие поэты...

— Я часто недоумеваю перед легкостью, с которой отличают хорошие стихи от плохих, словно это сделанные по стандарту части какой-то машины. То, что обычно считают плохими стихами, вовсе и не стихи. Я часто возвращался к мысли, что плохих и хороших стихов не существует, а существуют хорошие и плохие поэты, то есть отдельная строка существует только в системе мышления творчески производительного или крутящегося

вхолостую. Одна и та же строка может быть признана хорошей или плохой, в зависимости от того, в какой поэтической системе она находится...

— Поэт должен иметь мужество, меняя круг тем и материал, идти на то, чтобы временно писать как бы плохо. То есть не плохо вообще, а плохо со своей прежней точки зрения. Так я писал после своей книги «Второе рождение». Я шел на это сознательно, иначе мне было бы не одолеть пространства, разрезанного публицистикой и отвлеченностями, малообразного и неконкретного...

— Первый признак одаренности — смелость. Смелость не на эстраде или в редакторском кабинете, а перед белым листом бумаги...

— Плохой вкус куда хуже откровенной безвкусицы...

— Меня сейчас влечет к себе в поэзии точность, сила и внутренняя сдержанность, прячущая все неостывшее и еще дымящееся личное, все невымысленно реальное и частное в знакомую всем общность выражения. Я мечтаю о стиле, который я бы назвал незаметным, о простоте, похожей на лепет, о задушевности, близкой к материнскому баюканью...

## 29 декабря

Письмо из Свердловска от Бояджиева. Центральный театр Красной Армии ставит «Давным-давно». Музыку будет писать Тихон Хренников. Бояджиев просит сообщить, есть ли ошибки в экземплярах отдела распространения, и прислать поправки. Мне не остается ничего другого, как пойти к Пастернаку за моим единственным экземпляром, чтобы снять копию с поправки. Застаю его за работой. Сбивчиво рассказываю ему все. Он поздравляет и отдает мне экземпляр пьесы, взяв слово, что я верну его ему, как только он мне не будет нужен.

— Как хорошо, что хоть вам везет, — говорит он и сразу просит извинения за «необдуманное и вырвавшееся слово «везет»: — Оно неуместно, ибо все это вами с лихвой заслужено...

И он опять хвалит пьесу.

## 31 декабря

Снова долгая прогулка с Б. Л. Он слегка простужен: у него прострел в спине. Обычный для него длинный, перебивающийся отступлениями, захлебывающийся монолог.

Сегодня радио сообщило прекрасные новости: наш десант занял Керчь и Феодосию.

Сначала говорим об этом, потом о войне вообще. Б. Л. рассказывает, что все месяцы войны в Переделкине и в Москве до отъезда у него было отличное настроение, потому что события поставили его в общий ряд и он стал «как все» — дежурил в доме в Лаврушинском на крыше и спал на даче возле зениток... Я зову его встречать Новый год с нашей компанией.



Сначала он даже как будто обрадовался, сказал, что собирался быть этим вечером один, так как З. Н. на вечере в детском интернате, и спросил адрес Сони и Анели, но потом вспомнил про свой прострел и решил, что, пожалуй, лучше он посидит дома. Странный штрих: он не знал, что Крым уже занят немцами, и удивился, когда я ему это сказал.

— Будущее — это худшая из всех абстракций. Будущее никогда не приходит каким его ждешь. Не вернее ли сказать, что оно вообще никогда не приходит? Если ждешь А., а приходит Б., то можно ли сказать, что пришло то, чего ждал. Все, что реально существует, существует в рамках настоящего. Наше ощущение прошлого тоже дано нам в настоящем. Собственно говоря, это тоже абстракция, но все же менее условная, чем будущее...

— Человеку одинаково нужны и разум, и смута, и покой, и тревога. Оставьте ему только разум и покой, — он будет скучно вяннуть, спать. Дайте ему смуту и тревогу — он потеряет себя и свой мир. Поэт — это крайний человек. Он ищет разум в смуте и в покое — тревогу, в разуме — смуту и в тревоге — покой. Потребность искать во всяком явлении его противоположный полюс свойственна каждому, как почти каждому свойствен зачаток дара поэзии...

Вечером, перед тем как идти в нашу компанию, захожу на минутку к нему, чтобы еще раз предложить ему участвовать во встрече Нового года. Он лежит в постели с книжкой Гюго. На столе маленькая лампочка. Так встречает Новый год Пастернак...

## *2 января 1942 года*

Тридцатиградусные морозы с ветром. Сегодня встретил Федина, который мне сказал, что чистопольскому филиалу правления Союза писателей предоставлено право принятия в члены ССП с последующим утверждением официальным секретариатом в Казани и что Б. Л. советовал ему предложить мне подать заявление.

— Ваша пьеса идет везде, и просто неприлично, что вы не член Союза. Борис Леонидович ее очень хвалил...

Я тут же, на краешке стола Хесина в ВУАПе, пишу заявление и краткую автобиографию.

Федин просит дать пьесу прочесть Треневу, а тот сразу передаст ее Леонову и ему.

А я-то уже хотел снова нести экземпляр Б. Л. Делать нечего: отношу Треневу. Он встречает меня довольно хмуро, и, отдав рукопись, я уже жалею, что сделал это.

## *9 января*

Узнал, что на последнем заседании правления ССП (понедельник 5-го) я был принят в члены Союза. Мою пьесу прочли Тренев и Леонов. На заседании присутствовали: Федин, Леонов, Исаковский, Тренев, Асеев, Пастернак, Добрынин. Обо мне го-

рячо хвалебно говорил Б. Л. и, неожиданно, Тренев. Леонов тоже хвалил пьесу. Приняли единогласно. Это решение еще будет утверждаться в Казани секретариатом Союза (Бахметьев, Аппетин и другие). Впрочем, персональный состав собрания, принимавшего меня, своей бесспорной авторитетностью предreshает окончательное постановление. Первый порыв — пойти к Б. Л. поблагодарить его, но удерживаюсь. Не хочется показаться навязчивым...

*19 января*

Встречаю в ВУАПе Б. Л. Говорим о дровах и о том, как их привезти. Стоят страшные морозы, а дрова в затоне. Я объясняю ему технику получения литфондовских дров. Выслушав меня, Б. Л. говорит:

— Простите, я ничего не понял. Скажите еще раз. Я в некоторых отношениях бестолков...

Я повторяю. Приглашает заходить.

*24 января*

Иду днем к Б. Л. Последние дни стояли невиданные здесь морозы. 21-го и 22-го в Чистополе было 53 градуса ниже нуля, а в затоне — 58. Б. Л. сидит за столом, накинув на плечи пальто, — у него дома холодно. Я извиняюсь, что помешал работать, но он говорит, что сидел и читал и рад, что я зашел...

— Вы не читаете по-французски?.. Ах, да, я вас уже спрашивал... Я хотел поделиться с вами наслаждением, которое я получаю от чтения книги Гюго о Шекспире. Я читаю ее понемногу. Она возбуждает столько мыслей, что большими порциями читать ее просто невозможно. Это сокровищница мыслей, и не только о Шекспире, но и об искусстве вообще. Читая ее, чувствуешь себя мальчиком... Не могу удержаться, чтобы не показать вам кое-что... (Он читает, тут же, сразу переводя текст.) «Дать каждой вещи столько пространства, сколько ей нужно, ни больше, ни меньше — вот что такое простота в искусстве. Простота — это справедливость. Таков закон истинного вкуса. Каждая вещь должна быть поставлена на свое место и выражена своим словом. При том единственном условии, что будет существовать некое скрытое равновесие и сохраняется некая таинственная пропорция, самая величайшая сложность, будь то в стиле или в композиции, может быть простотой...».

Б. Л. останавливается и с торжеством глядит на меня, как бы предлагая разделить свое восхищение. Я хочу что-то сказать, но он меня прерывает:

— Нет, подождите, это еще не все. Вот, слушайте... «Простота поэзии подобна ветвистому дубу. Разве дуб производит на вас впечатление чего-то византийского или утонченного? Его бесчисленные антитезы: гигантский ствол и крошечные листья, твердая кора и бархатистый мох, свет, выпиваемый им, и отбрасываемая им тень, ветви, венчающие героев, и плоды, питающие

свиней, — неужели это все признаки надуманности, манерности и плохого вкуса? Не слишком ли дуб остроумен? Быть может, он смешной жеманник? Страдает гонором и важностью? Или принадлежит к упадочной школе? Неужели же простотой имеет право называться только кочан капусты?...»

Остановившись и передохнув, Б. Л. продолжает: «У Шекспира нет сдержанности, нет умеренности, нет границ, нет умолчаний. Что же у него есть? У него есть все. У него отсутствует только отсутствие. Он ничего не бережет про запас. Он не постыдится. Он не знает преград, как буйная поросль, как набухшие семена, как утренний рассвет, как пламя. Если вам холодно, вы можете согреть руки у этого пожара. Он отдается, он раздает себя, он щедро наделяет собой и все-таки не исчерпывается. Он просто не может быть опустошенным. В нем есть все и нет одного — дна. Он наполняет себя и растрчивает, он разбрасывает себя пригоршнями и лопатами и опять начинает сначала. Это какая-то дырявая корзина духа из волшебной сказки...» «В глубине его смятения — спокойствие, потому что его смятение — это человечность...».

— Вы знаете, с тех пор, как я работаю над переводами Шекспира, мне хочется написать что-то о нем. Нет, вернее, мне хотелось, пока я не прочел эту книгу Гюго. Теперь я просто не смею. Подумайте только, она у нас не переведена... Нет, послушайте еще. Я вам не надоел? Ну, хорошо...

«Гамлет прикидывается помешанным не для того, чтобы ему было удобнее выносить план мести, а для того, чтобы не быть убитым. Поэт — в то же время прекрасный историк, знающий нравы этих зловещих королевств. В те времена горе было тому, кто узнавал про преступление, совершенное королем. Вольтер предполагает, что Овидий был сослан из Рима за то, что знал что-то страшное про Августа. Знать, что король — убийца, само по себе было государственным преступлением. Человек, подозреваемый в подозрении, мог считать себя погибшим...».

Он пересказывает наблюдение Гюго о «двойном действии» Шекспира.

Говорим о его переводах. Его отношение к ним — образец того, как должен писатель относиться к вынужденно-необходимой, хотя и не основной, своей работе: взявшись за них, он заставил себя этим искренне увлечься.

*28 января*

Очередная «литературная среда» в Доме учителя. Асеев читает отрывки из новой поэмы, еще не законченной им, и новые лирические стихи.

Все мелко и фразеристо, кроме двух безделушек: о стрелке на стволе винтовки и «Разговора с другом». Но присутствующие единодушно восхищаются, кто от доброжелательности (как Пастернак), кто от плохого вкуса (Арский, Боков, Никитин и другие). Пастернак произносит очень длинную речь об искус-

стве, записать которую, даже тезисно, почти невозможно. Она вся состоит из тончайших парадоксов. Это фейерверк блестящих мыслей, логически друг с другом мало связанных. Очень хорошо это все им произносится: с каким-то юношеским запалом и милым добродушием. Б. Л. председательствует на собрании. Писательских жен сегодня почему-то больше, чем самих писателей, и он заботится, чтобы все было удобно сидели, сам бегаёт за стульями в читальню, рассаживает. В комнате холодно, но он раздевается, подавая тем пример. Перед началом несколько раз подходит к Зин. Ник., которая, кутаясь, сидит у железной печки, и тихо и нежно о чем-то ее спрашивает. Слышу ласковое: «киса». Во время чтения Асеева он улыбается, восхищенно качает головой, негромко, но внятно говорит: «Очень хорошо!», «Прекрасно!» — и вообще ведет себя изумительно изящно, артистически-гостеприимно. Смотрю на него с наслаждением. Он сам в тысячу раз прекраснее асеевских стихов. Он красив и легок. Вот уж *поэт* в подлинном смысле слова. Его речь и отдельные реплики — бесконечное содержание, сложное, ибо это почти стенограмма мыслительного процесса сильного и утонченного ума.

— Главный дар поэта — его воображение. Богатое, бурное, стремительное воображение — именно этим отличались Маяковский и Есенин от множества отлично владевших словом непоэтов. Именно воображение дает поэту свободу и ту безоглядную смелость, без которых нет побед в поэзии...

— Никто не может подарить мне свободу, если я не обладаю ею в зародыше сам в себе. Ничего нет более ложного, чем внешняя свобода при отсутствии свободы внутренней. Житель какого-нибудь Чикаго, пережевывающий то, что дает ему его ежедневная газета или радиоприемник, менее свободен по существу, чем философ в одиночной тюремной камере...

— Самопознание не есть задача с готовым ответом. Надо идти на риск. Душевный риск — профессиональный долг поэта; вернее, это поле его деятельности, то же, что высота для верхолаза, мина для сапера, глубина для водолаза...

— Быть самим собой в искусстве нужно лишь в той единственной мере, в какой ты не можешь им не быть. Об этом не стоит заботиться, так же как о том, чтоб у тебя росли ногти. Пример неудачный, но постарайтесь меня понять. Самим собой рождаются, потом себя теряют и всю жизнь мучительно возвращаются к тому, чем ты уже был. Надо ставить себе задачи выше своих сил, во-первых, потому, что их все равно никогда не знаешь, а во-вторых, потому, что силы и появляются по мере выполнения кажущейся недостижимой задачи...

*3 февраля*

Л. М. Леонов сказал мне как-то, что он считает высшим достижением русской литературы «Капитанскую дочку» Пушкина. Меня это поразило, и больше всего тем, что это никак не вы-

разилось в его собственном творчестве. Недоумевая, я рассказал об этом Б. Л.

— Нет, нет, я его очень хорошо понимаю. Нельзя подражать тому, что больше всего любишь. Но это замечательное признание. Вы правы, сначала кажется действительно странно: не Достоевский, не Лесков, а Пушкин и даже «Капитанская дочка». Но оно раскрывает Леонова: ведь это его противоположный полюс, а мы всегда к нему духовно стремимся. Первой любовью Леонова, наверно, был Достоевский. Пушкин — это его внутренняя зрелость, но на бумаге он далек от нее...

Мне странно, что Б. Л. почти не читает газет. Нет, он вовсе не равнодушен к тому, что происходит на фронтах войны, он очень радуется хорошим известиям, которые стали так часты в последнее время. Но он не ходит читать подшивки в парткабинет и не торопится к тарелке репродуктора в час «Последних известий».

— Главное я все равно узнаю. Вот вы, например, мне рассказываете... Сейчас мир устроен так, что приходится экономить свое усвоение информации, иначе она вас оглушит и забудет. Жизнь делается призрачной, когда с утра не работаешь, а ищешь новостей, когда живешь отзвуком где-то происходящего... Нет, нет, я вовсе не говорю, что это плохо. Может, кому-то это и нужно, но я так не могу. Я должен каждый день работать, иначе я стыжусь самого себя...

Он замечательный труженик, но, работая, он не кажется выполняющим какой-то суровый, но необходимый долг: он работает, как другие отдыхают. Он работает потому, что это нужно, но также и потому, что это доставляет ему удовольствие. Второе, пожалуй, на первом месте. От императива «нужно» — только выбор работы. Сейчас он переводит «Ромео и Джульетту» и может в часы безделья и на прогулках бесконечно говорить о Шекспире. Ему все интересно в нем. Сомнение в авторстве актера театра «Глобус» кажется ему смехотворным. Он в связи с этим говорит о чуде развития художника-гения, о свойстве, которое Гёте называл «антиципацией», то есть о способности художника знать и то, чего не было в его личном опыте. Доказательство подлинности Шекспирова авторства он видит в небрежностях и самоповторениях в его пьесах. «Подделки создаются всегда более тщательно, чем подлинное». Он говорит о несомненном даре импровизации Шекспира, подчинявшем своим поэтическим взлетам условные и часто заимствованные планы пьес. «Я, пристально вглядываясь в текст Шекспира, прошел сквозь два его шедевра и утверждаю — это не скопировано, а написано одним человеком, дыхание которого почти слышишь...». Интересное наблюдение: Б. Л. утверждает, что Шекспир легче импровизировал стихами, чем писал прозой. Он даже думает, что Шекспир сначала набрасывал стихами и те сцены, которые потом переписывал прозой. О своеобразном составе общего образования в эпоху Шекспира. Сейчас знание мифологии — при-

знак высшего гуманитарного образования, а тогда первая ступень знаний, как и латынь. «Тогда мальчишки с лету узнавали латынь и мифологию, как наши подростки узнают устройство автомобильного мотора». «Шекспир писал всегда наспех и вряд ли перечитывал после того, как пьеса сходила с репертуара. Он забывал написанное и знал себя хуже, чем знает его любой современный диссертант»...

*10 февраля*

Прогулка с Б. Л. Разговор начинается с его работы над переводами Шекспира. А потом еще о многом.

— «Ромео и Джульетту» я перевожу не так, как «Гамлета», стремлюсь быть проще. Непереводимые метафорические выражения и народные поговорки перевожу их смысловым, а не образным эквивалентом...

— Лучшими русскими переводами «Ромео и Джульетты» я считаю перевод Михаловского в трехтомнике Гербеля и перевод Аполлона Григорьева, хотя последний страдает чрезмерной русификацией текста. Вершиной пьесы по красоте я считаю пятый акт...

— Никогда не забуду ночь бомбежки Москвы 23 июля, розовые зарева летним утром. Я всю ночь был на крыше, а через день я прочитал в «Известиях» очерк об этом одного моего коллеги, который всю ночь просидел в подвале. (Говорю: «Ну это просто элементарное жульничество»).

— Жизнь в Чистополе хороша уже тем, что мы здесь ближе, чем в Москве, к природной стихии: нас страшит мороз, радует оттепель — восстанавливаются естественные отношения человека с природой. И даже отсутствие удобств, всех этих кранов и штепселей, мне лично не кажется лишением, и я думаю, что говорю это почти от имени поэзии...

— В Переделкине, перед отъездом сюда, я старался как можно больше выработать для денег и ночью во время бомбежек часто усаживался писать. Бомбежки мне в этом не мешали, но очень мешала наша домработница, пожилая, умная женщина, но отчаянная трусиха. Она вдруг врывалась в мою комнату и пугала страшным криком: «Опять стреляют. Боже мой!» Потом выбегала куда-то прятаться, и мне приходилось бежать вслед за ней, чтобы закрыть дверь, распахивая которую настежь, она нарушала светомаскировку.

— Здесь у меня светлая хорошая комната, но тепло в ней бывает только если отворяешь дверь к хозяевам, а там целый день ссорятся, учат уроки, сплетничают, заводят патефон — и все это неизбежно слушаешь. Даже когда работаешь, то только половиной сознания в работе, а другой половиной — там. Но тем не менее я здесь количественно более производителен, чем в Москве, хотя далеко не уверен в качестве...

— Спасение искусства от наступающего лжеискусства, которое страшнее любого непонимания или отсутствия потребности

в искусстве, не в повышенном трудолюбии. Искусство немислимо без риска и душевного самопожертвования, без свободы и смелости воображения. Настоящее искусство всегда неожиданно.

— Обращали ли вы внимание на сходство языка Льва Толстого с языком Ленина? Когда Италия напала на Абиссинию, газеты напечатали отрывки из толстовского дневника времени первого нападения Италии на Абиссинию, в девяностых годах. Прочитав выдержки, я был буквально потрясен открывшимся мне сходством. Может быть, я и увлекаюсь, но мне дорого это сходство, удивительное по общности тона, по простоте расправы с благовидными и общепризнанными условностями. За этим сходством я вижу нечто глубоко русское, издавна родное — невяляющую верность фактам и правдивость, которая всегда сначала кажется чем-то несвоевременной. Знаменитые толстовские бури разоблачений и бесцеремонностей для меня теперь являются выражением нашего национального...

— Зло, чтобы существовать, должно притворяться добром. Оно безнравственно уже этим притворством. Можно сказать, что зло всегда обладает комплексом неполноценности: оно не смеет быть откровенным. Интеллигенты типа Ницше главной бедой зла считали именно эту его неполноценность, его способность быть оборотнем. Им казалось, что, явись зло в мире само собой, оно станет нравственным. Но это невозможно: даже фашизм под самое черное из своих преступлений — расизм — подводил какие-то объяснения о пользе немецкого народа...

— Однажды, в начале двадцатых годов, явившись на очередное поэтическое ристалище внутренне несобранном, недовольным собой, потерянным и недостойным чьего бы то ни было внимания, я, выйдя на эстраду Политехнического, был встречен громкими аплодисментами. В эту минуту я почувствовал, что стою перед возможностью рождения второй жизни, отвратительной по дешевизне ее мишурного блеска. И тогда меня навсегда отшатнуло от этого пути эстрадного и почти балаганного разврата. Я увидел свою задачу в возрождении поэтической книги со страницами, говорящими силой своего оглушительного безмолвия...

— Вы говорите о Маяковском? Я стал удивляться его гениальности раньше большинства, клянущегося сейчас ему в верности, и долго любил его до обожания. Но Маяковский на эстраде был такой живой и потрясающей истиной и давал так много, что на несколько поколений вперед оправдал это для него одного бесспорное поприще и тем самым искупил вперед грехи будущих героев поэтического мюзик-холла, в своем развитии дошедшего до дикарства...

*15 февраля*

Стало теплей. Днем на солнце даже немножко тает. Появились сосульки. Дороги пахивают, как в детстве, конским на-

возом. Завтра начинается великий пост. Мне сказал об этом встреченный сегодня Б. Л.

У меня в руках была взятая в библиотеке книга о художнике Н. Н. Ге. С нее и начался разговор...

— Я знал Ге, когда был мальчиком. Он даже иногда говорил, что у него есть только два настоящих друга: Лев Николаевич Толстой и я. Мне тогда было пять лет. Для меня он был не знаменитый художник, а старый знакомый отца, просто «дядя Коля»...

Идем с ним, как обычно, к Каме и говорим о разном...

— Если бы мне когда-нибудь пришлось выпускать собрание сочинений, я был бы беспощаден к своим ранним произведениям. Если говорить совершенно прямо, то мое будущее собрание сочинений еще не написано. Ну, на два тома, может, и наберется. Но не больше, нет, не больше, клянусь вам. И это не кокетство, не подумайте так, избави боже. Это мое сокровеннейшее убеждение: я несколько десятков лет живу, по существу, в кредит и ничего стоящего пока не сделал. Я не боюсь этих мыслей, они страшны духовным банкротам, а меня они только подбадривают...

— Постепенно я начинаю тяготиться своими переводческими работами, но, увы, все остальное непрочно, а они дают какой-то верный хлеб. Лучшая моя работа — «Гамлет», я это знаю, что бы мне о нем ни говорили. «Гамлета» раньше не так переводили. У Шекспира это субъективнейшая из его трагедий, поскольку трагедия может быть субъективной. Другое дело — «Ромео и Джульетта»... Я нашел в тексте «Ромео и Джульетты» много почти дословных сходств с образной системой Маяковского (и в том числе даже «любовную лодку», натолкнувшуюся на быт, — финальные реплики Ромео). Здесь сходство настолько близко, что мне пришлось даже его уничтожить, чтобы оно не бросилось в глаза. Для меня несомненно, что Маяковский читал и учился у Шекспира. Есть у обоих поэтов и природное, так сказать, врожденное сходство, например, в типе их остроумия...

— У Маяковского литературная родословная гораздо сложнее, чем принято считать. Я воспринимаю его как продолжение Достоевского. Его ранние стихи могли бы написать младшие герои Достоевского, молодые бунтари типа Ипполита, Раскольникова и героя «Подростка». Все лучшее, что им сказано, сказано навсегда, прямолинейно и непримиримо, и даже не столько сказано, как с размахом брошено обществу, городу, пространству.

*20 февраля*

Сегодня утром сел за работу, как обычно, вдруг стук в окно. Смотрю — Б. Л. Выбегаю. Он не хочет заходить и зовет меня гулять. Возвращаюсь одетый, а он ждет меня, сбивая с крыши сосульки.



— Вот уже седею, а сосульки все те же самые, что и в детстве,— говорит он.— Вон ту я, кажется, помню...

Идем нашим постоянным маршрутом к Каме мимо церкви, а потом направо к затону. Я получил от мамы известие, что в Москве уже висят афиши премьеры моей пьесы и говорю ему об этом. Он весело поздравляет меня.

Хороший, почти весенний денек и интересный длинный разговор, из которого записываю только малую часть...

Он жалуется, что последние дни ему не работается. Вот и сегодня в рабочие часы вышел гулять.

— И вам помешал работать...

— Я знаю, что дело не в помехах, на которые я все сваливаю, а во мне самом. Помех всегда оказывается в нашем распорядке сколько угодно, когда работать не хочется. Это у меня бывает довольно редко, и я не люблю себя заставлять. Перейдешь какую-то меру принуждения, и работа может потерять прелесть, без которой будет чего-то не хватать, даже если и все сделаешь, как наметил...

— В те периоды жизни, когда я работал преимущественно по ночам, я приучил себя днем не думать о работе, чтобы вернуть свежесть написанному, оставленному и полузабытому. Но и то, что я не работал, а погружался в различного рода праздность, тоже было своего рода подготовкой к работе. После бессонной ночи бываешь вял и ленив, и в этой дымке полусна и лени делается какая-то очень важная предварительная половина работы, нарастает тоска по энергии, по законченности, по определенности, сделанное претерпевает важные видоизменения. Собственно работа никогда не останавливается, но она имеет то открытый, то тайный вид. Это все, разумеется, относится главным образом к стихописанию, а над переводами я работаю иначе, более, что ли, рационалистично и трезво...

Не помню, какой переход привел нас к разговору о театре. Тяга Б. Л. к театру сейчас очень велика. Может, то, что я «театральный человек», ученик Мейерхольда и драматург, тоже объясняет его интерес ко мне. По тому, как он говорит о театре, чувствуется, что для него это искусство кажется важным непосредственностью своих «отдач», запахом успеха. Как зритель на спектаклях, он необычайно непосредствен. Недавно я завел его в местный театрик на спектакль «Чужой ребенок». Б. Л. смотрел его и смеялся так, что чуть не упал со стула, и это привело меня в недоумение: подобный юмор мне кажется более чем невзыскательным. Он часто говорит, что мечтает написать пьесу, и его внимание к моей работе тоже, конечно, связано с тем, что драматургия сейчас лежит на скрещении его интересов.

То, что он дружил с Мейерхольдом, вовсе не ограничивает его собственные театральные вкусы одним «левым театром»: он с уважением говорит о Художественном театре и, кажется, еще не потерял надежду увидеть на его сцене свое любимое детище «Гамлет».

**26 февраля**

Сегодня в зале Дома учителя Б. Л. читает свой перевод «Ромео и Джульетты». Билеты платные: по 4 и 5 рублей. Сбор идет на подарки солдатам Красной Армии. Под вечер в городе авария электростанции, и свету нет. Б. Л. читает, освещаемый двумя керосиновыми лампочками. Зал почти полон. Тут вся писательская колония и много местной интеллигенции, хотя в тот же вечер рядом в Доме культуры в театре премьера «Обрыва». Начинают всего с получасовым опозданием.

Б. Л. в черном костюме и пестром вязаном галстуке. На ногах белые валенки. Долго разворачивает неуклюжий сверток из мятых старых газет и достает оттуда рукопись. Как обычно, перед тем как начать читать, он говорит вступительные замечания, растекается в них, перескакивает с одного на другое, запутывается и наконец обрывает. Читает он не то чтобы хорошо, но мило, громко и понятно. Он абсолютно не актер, и когда в речах характерных персонажей, вроде кормилицы, начинает как бы играть, то это получается наивно. Лучше всего он читает текст Ромео и Лоренцо. Драматично прозвучала сцена смерти Меркуцио. Сам перевод очень хорош, едва ли не лучше «Гамлета». Рифмованные куски переведены образцово.

Он читает перевод не полностью, а делая купюры во второстепенных сценах. Вначале предупреждает, что вершиной пьесы по красоте он считает пятый акт, но, для того чтобы до него добраться, «вам придется потерпеть». Пятый акт он читает весь целиком. Пропущенные места пересказывает своими словами, и опять — характерно для него — часто этот пересказ с комментариями и отступлениями так разбухает, что, поняв это, он говорит со смехом:

— Ну, пожалуй, проще будет это прочесть...

И почему-то всегда рядом с ним обязательно смешное. Графина с водой и стаканом на столе не было, а Б. Л. вдруг попросил пить. Из-за кулис подали металлическую кружку с водой. Он начал пить, а из зала увидели, что кружка проржавела и из нее течет. Кто-то ему крикнул. Б. Л. грустно посмотрел на свой костюм и сказал:

— Ну вот, я, конечно, облился...

В зале засмеялись. Б. Л. виновато улыбнулся и стал вытирать носовым платком обшлага пиджака. Я почему-то представил недовольное лицо З. Н.

**27 февраля**

Гуляем с Г. О. Винокуром и после обычных разговоров о войне переходим к Пастернаку. Винокур верно говорит, что живой Пастернак является ходячим опровержением пошлого тезиса о том, что книжная мудрость и непосредственное поэтическое восприятие мира являются антагонистами. Настоящему поэту ничего не мешает. Не будь Пастернак так образован, разве был бы столь неожидан и велик круг его ассоциаций? И Гёте, и Байрон,

и Пушкин, и Фет, и Блок были очень образованными людьми, и от этого еще пышнее расцветал их поэтический дар. Говорим об отношениях Пастернака и Асеева, и Винокур вспоминает Пушкина и Баратынского. «Сальеризм» Баратынского и то же у Асеева. Винокур, хорошо знавший Маяковского, подтверждает рассказ Л. Брик о том, что Маяковский без конца бормотал строки Пастернака. Он любил Б. Л., как любят непослушного младшего брата. В их отношениях (а Винокур наблюдал их вместе) всегда были: ровная, теплая приязнь Маяковского и бурные смены восторгов и какого-то детского бунта Пастернака, бунта младшего брата против стеснительной опеки и забот старшего...

Г. О. был близок к журналу «Леф», печатался в нем, дружил и с Бриками и с Маяковским. Он умница с отличным вкусом и прекрасный человек.

### *3 марта*

Стою в очереди за хлебом в бывшей нашей литфондовой столовке, уже давно закрытой для обедов, которые не из чего готовить, и превращенной в нечто вроде распределителя. Очередь довольно большая: в основном писательские жены и домработницы, еще кое у кого имеющиеся. Входит Пастернак. На него сразу сварливо кричат, чтобы он закрыл дверь. Он смущенно извиняется. Я машу ему рукой, увидя, что он скромно встал в самый хвост. Он мне приветливо улыбается, но не понимает, что я хочу поставить его перед собой. Я пытаюсь взять у него карточку, но он затевает по этому поводу объяснение, и очередь начинает ворчать.

— Что вы? Не нужно! Зачем? — говорит Б. Л., все еще улыбаясь.

Моя очередь уже близка, но я выхожу из нее и становлюсь сзади него. На нас искоса поглядывают, а мы говорим об Аполлоне Григорьеве. По-моему, Б. Л. так и не разобрал, почему я встал рядом с ним, и решил, что мне просто захотелось поговорить. Но совесть у людей все-таки есть. Когда подошла моя очередь, меня позвали, а заодно и Б. Л. — и так вдруг просто и сердечно, что он не смог отказаться. Все улыбаются и почему-то довольны. А он с буханкой хлеба в авоське продолжает красноречиво рассуждать об Аполлоне Григорьеве и молодым «Москвитянином».

### *5 марта*

М. Никитин читает на «литературной среде» отрывки из своей книги. Сумбурная, витиеватая, надуманная штука. Обсуждение гораздо выше предмета. Говорят: Пастернак, Леонов, Асеев, Дерман, Добрынин и кто-то еще. Все говорят «вообще», по-разному уклоняясь от прямой оценки вещи. После нескольких выступлений я ухожу с конца диспута в читальню. Там сидит Г. О. Винокур и слушает транслируемое из Куйбышева первое исполне-

ние Седьмой симфонии Шостаковича. Я успеваю прослушать 3-ю и 4-ю части. Передача и диспут кончаются почти одновременно, и мы уходим из Дома учителя вместе с Б. Л. Пастернаком. Провожая его до дому. Морозец крепнет. Так славно идти по скрипящему под ногами снегу. Б. Л. спрашивает о чтении «Ромео и Джульетты» и со смехом советуется, как достать самоварную трубу. Узнав про трансляцию Седьмой симфонии, попенял мне, что я его не позвал.

Б. Л. сегодня говорил о том, что «безличье всегда сложнее лица», но эту свою старую мысль (она сформулирована еще в «Охранной грамоте») он развивал несколько иначе, чем раньше. Я рассказываю ему об определении Мейерхольда: «Простота — это вершина, а не фундамент», — и он приходит в восторг.

— Самое сложное — это хаос. Искусство — это преодоление хаоса, как христианство — преодоление доисторических бесконечных массивов времени. Доисторический хаос не знает явления памяти: память — это история и память — это искусство. Прошлое вне памяти не существует: оно дается нам памятью. История и искусство — дети одной матери: памяти. Искусство — это упрощение как возвышение, а не как снижение: это реальность, выкристаллизовавшаяся из хаоса, который по своей природе антиреален. Он есть, но его не существует, то есть он существует только через искусство и историю, через лица, наперекор безличью хаоса...

Я решаюсь вставить:

— Герцен говорил: «То, о чем не осмеливаешься сказать, существует только наполовину...»

— О, да, да... Это верно. Кажется, что это противоречит известному афоризму Тютчева, но, в сущности, и то и это — две стороны медали...

Мы уже стоим у его дома. Прощаясь, Б. Л. просит принести ему завтра «Давным-давно» и обещает сразу ее дочитать.

*6 марта*

Днем заночу Б. Л. пьесу. Сажу у него недолго. В Чистополе снова стоят морозы. Он просит прийти к нему завтра, обещая сегодня же дочитать. Советские войска заняли Юхнов. В наших встречах уже образовалась традиция — я ему рассказываю последние военные и политические новости.

Перелистав пьесу, Б. Л. вдруг говорит:

— Ваша главная удача в том, что вы взяли необычайно заманчивый и благородный материал. Когда я читал первые два акта, мне казалось, что я вдруг нашел где-то на темном чердаке ящик с моими любимыми детскими игрушками...

*7 марта*

Почти пятичасовой разговор с Б. Л. у него дома, после которого я уйду пьяным от счастья. Пьесу он не успел дочитать, и говорили мы о другом, но бесконечно интересном.

Явился я к нему, выбрившись, в начале первого. Он моется в своей комнате и кричит мне, чтобы я подождал минутку на кухне. Тут же у керосинки рыхлая хозяйка с детишками. На стене плакат к фильму «Песнь любви». За дверью веселый плеск воды и громкое фыканье Б. Л. Наконец дверь раскрывается, и он приглашает войти. Он в брюках и нижней мятой и забрызганной белой рубашке. Разговаривая, он продолжает одеваться, застегивает ворот, надевает воротничок, подтяжки, пиджак. На пиджаке нижняя пуговица правого борта болтается на ниточке, и я невольно все время на нее смотрю. Пол залит водой. Б. Л. приносит щетку и затирает пол. Он уже усадил меня на стул, а сам еще рассказывает и только минут через двадцать садится на кровать.

Я снова рассматриваю комнату, пока он выходит. Она средней величины и неважно побелена. Посредине стены идет бордюр с черными и красными птицами. Две сдвинутые рядом кровати (узнаю наши «литфондовские» из интерната — у меня такая же), рабочий стол Б. Л. и несколько стульев. В углу подобие шкафчика. Очень неуютно, но довольно светло. На столе лежит толстая рукопись большого формата — это «Ромео и Джульетта». Старинное издание Шекспира в двух томиках на английском. Английский словарь. Французский словарь. Книга В. Гюго о Шекспире на французском языке, вся переложенная узкими бумажными листиками. Под книгой толстая тетрадь, полная выписками (почерк Б. Л.), — проза, наверно, из Гюго. На столе чернильница, кучка карандашей, лезвия для бритвы, стопка старых писем и каких-то квитанций...

В волосах Б. Л. уже заметна проседь, но она еще не преобладает. Глаза желто-карие, крепкие лицевые мускулы, свежая кожа. Впереди нет верхнего зуба. Он оживлен и подвижен.

Очень трудно записать этот разговор. Насколько мне было легче записывать В. Э. Мейерхольда. Б. Л. всегда многословен, сбивчив, хаотичен, хотя все говоримое им внутренне последовательно и только форма импрессионистически парадоксальная. Затрудняясь в каком-нибудь слове, он неясно мычит, и это странное междометие сопровождает все его монологи...

— Я много бы дал за то, чтобы быть автором «Разгрома» или «Цемент»... Поймите, что я хочу сказать. Большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем...

— Когда я говорю «мы», то это всегда значит — те, кто идет от преемственности и традиции...

— Я шесть лет перевожу. Надо же, наконец, что-то написать...

— Пятьдесят процентов вашего хорошего отношения ко мне — это, вероятно, мой перевод «Гамлета». Я буду огорчен, если вы станете отрицать это. Все прочее мне давно уже кажется чрезмерно сложным, натянутым, украшенным... (Я все же решаюсь возразить.) Нет, нет, не говорите, я совершенно убежден в этом. Не заставляйте меня думать о вас плохо, не говори-

те, что вы любите «раннего Пастернака»... Что? Любите? Тем хуже для вас. Тогда вам не должно нравиться то, что я теперь собираюсь делать. Вы отстанете от меня, как я отстал в двадцатых годах как читатель от Маяковского. История литературы показывает, что у каждого поэта бывает несколько поколений читателей, принимающих один период его работы и не принимающих другой. Вспомните Пушкина, Толстого, Горького. Художник должен иметь мужество сопротивляться вкусам своих поклонников, бунтовать против их инстинкта заставить его повторяться. Нет большей храбрости для художника, чем проснуться в одно утро нищим, свободным от всего. В этом смысле терять художнику важнее, чем находить. Читатель всегда консервативнее поэта. Да, да, и вы тоже. Надеюсь, я вас не обидел?

— Чтобы говорить правду, надо быть еретиком. Это было и будет во все времена...

— В нас живут, не желая умирать, наши прежние, уже преодоленные развитием вкуса художнические привязанности. Я давно предпочитаю Лермонтову Пушкина, Достоевскому и даже Толстому Чехова, но, как только остаюсь наедине с собой, с пером в руке, закон отдачи художественного впечатления, равный квадрату силы увлечения, воскрешает под пером призраки их образов, технические приемы, ритмы, краски...

— Стремление к чистоте жанра свойственно только так называемым эпигонам. Открыватели и родоначальники варварски смешивают разнородные стилистические и композиционные элементы, оказываясь победителями, не по законам вкуса, а по его инстинктивному чутью. И их беззаконные победы потом становятся образцом для новых толп подражателей...

— Надо уметь доверяться мнимому художническому безделью, отдаваться ему без понуканий и самоупреков. Потребность в таком безделье — чаще всего неосознанная необходимость перескочить в том, что называют подсознанием, трудный барьер, который не удалось взять в рабочие часы с лету. Как часто я бессознательно и поражающе легко брал такие барьеры, стоило только мне перестать стараться и погрузиться в подобное безделье или в неожиданный сон...

— Об избирательности впечатлений в жизни художника, как и в любой жизни. Человек идет по главной улице современного большого города. Если он станет все окружающее воспринимать с одинаковой силой, то он будет раздавлен впечатлениями. Его сознание отцеживает их, берет некоторые крупным планом (чаще всего связанные с целью), другие — как попутные, аккомпанирующие, третьи — отбрасывает совсем. Сложный регулятор бесвязанности впечатлений — прообраз воли художника. Я знал двух влюбленных, живших в Петрограде в дни революции и не заметивших ее...

— Нет ничего более полезного для здоровья, чем прямодушие, откровенность, искренность и чистая совесть. Если бы я был врачом, то я написал бы труд о страшной опасности для

физического здоровья криводушия, ставшего привычкой. Это страшнее алкоголизма...

Когда я ухожу, он снова церемонно извиняется, что не успел дочитать пьесу.

— То есть, вернее, я и не раскрыл ее. Мне вчера помешали. Но это не беда. У нас будет повод снова вскоре встретиться, хорошо? Я с вами люблю разговаривать. Вы мне не поддакиваете, но, кажется, меня понимаете...

### *11 марта*

Очередная «литературная среда» в Доме учителя посвящена диспуту о писателях и критиках. Говорят: Винокур, Леонов, Дерман, Пастернак, Федин, Нусинов, Галкин. Пастернак берет слово трижды, но говорит еще более хаотично, чем обычно. Кроме него интересно говорил умница Винокур.

Кто-то принес номер «Правды» от 8-го, где напечатано стихотворение А. Ахматовой «Мужество», и он ходит из рук в руки. Б. Л. сияет от радости. За несколько дней до этого в «Правде» была заметка, что «Давным-давно» ставит Центральный театр Красной Армии. Меня снова все поздравляют. Б. Л. приглашает к себе в субботу.

### *13 марта*

Днем встреча с Б. Л. в помещении Союза. Увидев меня, он сразу подходит:

— Здравствуйте, А. К., вы не забыли, что завтра вы у меня?

В Союзе дают билеты на просмотр фильма «Разгром немецко-фашистских оккупантов под Москвой». Мы берем с ним на понедельник 16-го.

Я говорю ему, что через несколько дней мы с Арбузовым улетаем в Свердловск. Он искренне огорчается.

— Мне будет здесь вас не хватать...

Выходим вместе. Снежно. Метелит.

### *14 марта*

Разговор с Б. Л. о прочтенной им «Давным-давно».

— Верные и яркие краски фона. Он густ, точен и мягок. Увлекательная наивность в ведении сюжета. Ваша лучшая черта — пленительная доверчивость воображения. Пьеса изящна в полном смысле слова. Нигде не изменяет вкус. Сразу оговариваюсь, кроме одной фразы Кутузова: «К мадам...»

— В стихосложении есть ошибки в расстановке слов в строке. Но они редки, и вообще это совершенный пустяк. Хороши песенки о короле Анри Четвертом и романс Жермен. Прелестна «Колыбельная Светланы» — в ней даже угадывается мелодия: так она выразительно музыкальна. Она наивна без жеманства. В гусарской песне «Давным-давно» есть цыганская сложность позднейшей эпохи. Вместо Дениса Давыдова где-то вдруг звучит Апухтин. Впрочем, не знаю — плохо ли это? Вы тут, как и во

всем, свободны от мелочной стилизации. Комедию делают мыши и кукла. Мне это нравится. Очень хороши французенка, Дюссьер, испанец. Это все верные краски рыцарского характера тех войн... А вас не упрекали, что французы у вас мало звери?.. Нет? Ну, еще скажут...

— Очень интересен Пелымов. Вот образ, окутанный множеством ассоциаций, хотя и написанный очень лаконично. Мне почему-то хочется, чтобы он стал партнером Шуры вместо Ржевского к финалу. Ржевского я бы сделал фигурой более комической. Он искусственно попадает к концу в герои... Простите за советы, не мог от них удержаться, потому что мне понравилась пьеса... «Давным-давно» — вещь юношеская в подлинном смысле. Когда-нибудь про нее станут говорить: «Это молодой Гладков». Вы разбредили мою мечту написать пьесу. За это тоже вам спасибо. Может быть, и напишу. Но я мечтаю о драме в прозе, и почти бытовой, об изнанке войны...

— Как мне ни понравилась ваша пьеса, мне все же кажется, что она ниже возможностей автора. Когда вас принимали в Союз, я говорил о несомненности вашего дарования, о молодости, свежести, какой-то юной силе и о том, что могло быть названо романтизмом, если бы это слово не было так истрепано. Но главное ваше активное свойство — это доверчивость вашего воображения, пленяющая читателя. Вы смело и безоглядно ведете свой рассказ, ни на секунду не опасаясь, что вам кто-то не поверит...

— Вам трудно писать драму стихами, потому что вы застали наш русский стих в ужасном состоянии. Сейчас нужны точные рифмы, а не ассонансы...

— В драме надо пользоваться стихом только для того, чтобы сделать сюжет еще естественней...

— Вы встали на путь создания в драме игрового стиха вместо стиха риторического. Эта дорога параллельна тому, что сделал Художественный театр. Если у театрального стиха есть будущее, то оно только тут. Риторический стихотворный театр умирает. Нет ничего более старомодного, чем пьесы в стихах Гусева и других...

— Ошибки глаза, то есть ошибки в строении вещи, предупреждают ошибки слуха, то есть языка...

— Вы говорите, что ваша новая пьеса начинается с рытья картошки? (Я рассказал Б. Л. сюжет пьесы «Бессмертный», над которой я работал тогда вместе с А. Арбузовым.) Удивительное совпадение — моя пьеса тоже должна начинаться с картофельного поля. А дальше — старинное имение... Тема — преемственность культуры... (Я молчу, не решаясь сказать, что и у нас тоже дальше — имение!) Я мечтаю возродить в этой пьесе забытые традиции Ибсена и Чехова. Это не реализм, а символизм, что ли?.. (Я подсказываю: «Импрессионизм».) Да, да, совершенно верно... Я уже получил аванс за эту пьесу от новосибирского театра, ну, того, где работает актер Илловайский. Вы знаете его?



(Я говорю, что слышал, что это хороший актер.) Он работал над моим «Гамлетом». Мы переписывались с ним о «Гамлете» и прочем. У него есть несколько моих писем...

— Вы помните, что я говорил вам о бомбежках Москвы и о том, как я дежурил на крыше? Вот что-то в моей пьесе и от этого...

(Снова говорим о замысле биографической драмы в стихах о Петефи. Ему он нравится. Он говорит о романтизме, Новалисе, о «цыганской струе» в мировой поэзии.)

Разговор этот был вечером дома у Б. Л. Он нездоров и полулежит. Долго за это извинялся. У него нет лекарств, а Зинаида Николаевна на дежурстве в детском интернате Литфонда. Отдал ему завалявшуюся в кармане коробочку кальцекса. Он просит зайти по дороге в интернат, разыскать З. Н. и попросить ее пораньше вернуться домой, что я и делаю. З. Н. как-то довольно равнодушно выслушивает меня и сухо говорит:

— Хорошо. Спасибо...

Трескучий мороз, и, хотя еще не поздно, чистопольские улицы почти пусты. Тускло светят в окнах слабые лампочки. До дома, где я живу, мне надо пройти две длиннющих улицы: улицу Володарского и пересекающую ее улицу Льва Толстого. Я преодолеваю этот путь, как на крыльях, не замечая ни мороза, ни обледенелых колдобин под ногами, по которым и днем-то нелегко пройти. Снова и снова перебираю в памяти все, что сказал Б. Л.

Да вправду ли это было — я говорил с Пастернаком о своей пьесе? В самых смелых мечтах я никогда не надеялся на это. Я еще не видел ее на сцене, а уже получил за нее высшую награду — его одобрение. Даже если большую часть его отнести на счет его доброжелательности и дружеской снисходительности, то и того, что остается, вполне достаточно, чтобы чувствовать себя безмерно счастливым.

### 17 марта

Не видел вчера Б. Л. в кино и подумал, что он еще болен. Завтра я лечу в Свердловск — вызов от Театра Красной Армии в кармане — и решаю зайти к нему проститься. Так и оказалось: он лежит. Он один дома и обрадовался мне. Простились сердечно. Он должен был сегодня читать «Ромео и Джульетту» в помещении Городского театра, но отменил чтение из-за болезни. Просит меня пойти туда повесить объявление о переносе чтения и дает текст.

Прямо от него я отправляюсь в театр. На дверях висит прежнее объявление. Я срываю его и беру на память. Оно написано им самым большими буквами красным и синим карандашом и довольно забавно. Кроме того, это автограф Пастернака...

«Немногочисленные одиночки, интересующиеся всем текстом «Ромео и Джульетты» в моем переводе без сокращений, могут его услышать во вторник 17-го марта в 7 часов вечера в помещении Городского театра (дом культуры на улице Льва Толстого).

Я буду читать перевод труппе театра, любезно открывшей двери всем желающим. В случае препятствий обращаться к артисту тов. Ржанову.

*Б. Пастернак».*

*20 марта*

Я уже второй день в Казани. Живу в кабинете режиссера Гаккеля в театре. Вчера вслед за мной прилетел из Чистополя Арбузов и привез мне записку от Б. Л. и экземпляр «Ромео и Джульетты», перепечатанный на машинке.

«Дорогой Александр Константинович, счастливой дороги! Итак, помогите: если бы явилась надобность в размножении экземпляра. Проследите *скрупулезнейше* за правильностью копий. Поклон Алексею Дмитриевичу. Если будет что сообщить, напишите. Мой адрес: Татарская АССР, г. Чистополь, ул. Володарского, 75, квартира Вавиловых. В Казани интересуются рукописью для газеты «Литература и искусство». Если вы задержитесь, дайте им для ознакомления, но вообще предоставляю все это Вашему усмотрению.

Может быть, если Попов заинтересуется и возьмет перевод, пообещать им (газете) это потом, обратным Вашим проездом из Свердловска.

Спасибо за участие. Всего лучшего.

*Ваш Б. Пастернак».*

На письме нет даты, но я знаю, что написано оно было 18 марта 1942 года. Б. Л. сам принес сверток с рукописью и письмо и постучал в низенькое окно домика, где я жил, как раньше, когда звал меня гулять у затона.

Эту рукопись (то есть машинопись с рукописной правкой) читали многие. С нее перепечатали экземпляр в отделе распространения ВУАПа, и я целую ночь выверял копии. А. Д. Попову перевод понравился, но у него в труппе не нашлось исполнителей для главных ролей, хотя он все-таки долго не давал отрицательного ответа, примеряя разные комбинации с распределением ролей. Мне удалось заинтересовать в переводе руководство Малого театра: они даже объявили в печати о готовящейся постановке и, кажется, подписали с Б. Л. договор (во всяком случае, собирались: я им дал его адрес). О переводе прослышал В. Н. Яхонтов и зашел ко мне, чтобы его получить. В этот момент у меня не было его на руках, и он заходил еще дважды. Когда он получил перевод и прочел, у него возникла мысль сыграть одному всю трагедию. Это было летом 1942 года. Помню вечер, когда мы сидели с ним и с увлечением примеряли возможные купюры, поглядывая на часы, чтобы не прозевать комендантский час. К сожалению, В. Н. так мне и не вернул экземпляра, когда эта затея почему-то расстроилась.

Обо всех моих хлопотах по устройству перевода я написал Б. Л., но просил его до времени мне не отвечать, так как должен был вместе с Тихоном Хренниковым ехать на фронт с бригадой

ЦТКА (тогда еще Красная Армия не была переименована в Советскую Армию и ЦТКА — в ЦТСА). Наше оформление в бригаде задержалось в Политуправлении, и она под руководством режиссера Пильдона уехала, нас не дождавшись, попала в майское окружение под Харьковом и почти вся погибла. Только два человека случайно вышли из окружения.

Следующая встреча — через полгода в Москве.

*22 октября 1942 года. Вторая военная осень.*

В ресторане клуба писателей почему-то был выключен свет. На улице еще довольно светло, а в большом высоком холле клуба ранние осенние сумерки все укутали в серую полутьму.

Знакомый голос, не похожий ни на какой другой:

— Александр Константинович!

Всматриваюсь. За столиком в углу сидит Б. Л. Пастернак.

Подхожу. Он вскакивает и обнимает меня. Неожиданная горячность встречи сковывает меня смущением. Но он так открыто и сердечно приветлив, что оно сразу исчезает.

Он приехал на несколько недель из Чистополя, оставив там пока семью. Сдает в издательство книгу «На ранних поездах». Есть новые переводческие заказы. Завтра он будет читать «Ромео и Джульетту» в ВТО.

У меня завтра очень трудный день: надо получить пропуск в милиции для выезда в Свердловск, а это большая волокита, но я говорю, что постараюсь быть.

— Я, как всегда, — только к себе и не спрашиваю о ваших делах. Впрочем, я видел на улице афишу «Давным-давно» и это мне все сказало. Я вас от души поздравляю. Когда вы пригласите меня на спектакль?

Я объясняю Б. Л., что спектакль, идущий с весны в Москве, с моей точки зрения, неудачен и мне не хочется, чтобы он его смотрел. Рассказываю о спорах с режиссером Горчаковым, о наивных, прямолинейных публицистических вставках в роль Кутузова, которую отлично тем не менее играет Д. Н. Орлов. А полсезавтра я еду в Свердловск, где недавно состоялась премьера в Театре Красной Армии, от которой жду очень многого. У меня в кармане телеграмма от А. Д. Попова и Г. Н. Бояджиева о большом успехе спектакля.

Я знаю, что Б. Л. слушает меня не из простой вежливости. Все, что касается театра, его живо интересует. Спрашиваю про пьесу, которую он собирался писать.

Он отвечает, что не кончил ее «и даже, пожалуй, не начинал», но еще вернется к этому замыслу. Он говорит, что рад за Леонова и за его пьесу, написанную тоже в Чистополе...

— Я уверен, что это отличная вещь. Чистопольский воздух располагает к работе... — говорит Б. Л. с обычной своей щедрой благожелательностью.

Расспрашиваю о новой книге и попутно жалуюсь, что у меня зачитали его однотомник. В этот момент загораются свет. К на-

шему столику подходит кто-то со свежими новостями из Советского информбюро о последнем немецком штурме под Сталинградом.

На другой день прихожу на чтение «Ромео и Джульетты» в ВТО. Чтение происходит в Малом зале. Я опаздываю и сажусь у входа. В перерыве подхожу к Б. Л.

— Вы пришли? Спасибо! Я вас увидел у двери и обрадовался. Вы мне напомнили нашу трудовую зиму в Чистополе и разговоры обо всем на свете... Вот, я украл для вас в доме, где ночевал. Тут я написал вам, но не читайте сейчас...

И Б. Л. передает мне свой одностомник 1935 года в светлосиней суперобложке. Мне не терпится посмотреть, и меня выручает профессор Морозов, как всегда, румяный, экспансивный, многоречивый. Он завладевает Б. Л., а я выхожу на площадку лестницы и там раскрываю книгу.

Крупно карандашом на оборотной стороне своего портрета Б. Л. написал:

«Александру Константиновичу Gladкову

Вы мне очень понравились. На моих глазах Вы начинаете с большой удачи. Желаю Вам и дальше такого же счастья. На память о зимних днях в Чистополе и даже самых тяжелых.

*Б. Пастернак*

22.X-42 Москва».

Но какого же еще счастья мне нужно? Я еду на премьеру своей пьесы, да еще с таким дорогим напутствием!

Возвращаюсь в зал, чтобы поблагодарить Б. Л., но профессор Морозов уже втянул его в дискуссию о каких-то семантических тонкостях текста. Они оба тесным кольцом окружены пожилыми дамами, постоянными завсегдатайшами всех чтот и диспутов ВТО.

Нужно ли добавлять, что одностомник был бережно уложен на самое дно моего чемодана и что десятки раз в дороге я переворачивал его содержимое, чтобы еще достать книгу и перечест надпись?

А в Свердловске? А в Свердловске я испытал самое большое счастье драматурга — увидел свою первую пьесу в замечательной постановке, в неподражаемом исполнении.

А еще через девять месяцев, когда Театр Красной Армии вернулся в Москву, я смотрел мой спектакль вместе с Б. Л. Пастернаком и после шел с ним пешком домой душной летней ночью через весь город. Но об этом потом, в своем месте...

В самом конце года (15 декабря 1942 года) в клубе писателей в Москве состоялся вечер новых стихов Пастернака, из готовившейся к печати книги «На ранних поездах».

Общее настроение в те дни было повышенное. Завершилось окружение немцев под Сталинградом, и окончательно провалилась их попытка деблокировать «котел». В Африке союзники

заняли Тобрук и Бенгази. Французы в Тулоне потопили свой флот, чтобы не отдавать его врагу. Англичане и американцы наперебой расхваливали Красную Армию и «славянскую душу». Снова, как в прошлом году в это время, стало казаться, что победа не за горами. С 1 декабря часы работы метро и начало комендантского часа были продлены до половины двенадцатого. Декабрь стоял мягкий, снежный...

Когда Б. Л. вышел на низенькую эстраду в большом холле клуба (где сейчас ресторан), его встретили дружные аплодисменты. Народу было много: вся литературная Москва. Значительная часть — в военной форме. Это были писатели-фронтовики, оказавшиеся в Москве проездом или в отпуске, и их товарищи.

Б. Л. читал стихи в приподнятом самочувствии. Обсуждение вылилось в поток приветствий и благодарности.

Мне захотелось укрепить Б. Л. в состоянии доверия и оптимизма, и, попросив слова, я произнес что-то звонкое и романтически-возвышенное о том, что любовь, которую почуствовал сегодня к себе поэт, должна быть возвращена им нам, его читателям, новыми большими и смелыми произведениями, и упомянул о неоконченном романе, о замыслах пьес и поэм.

Мне тоже дружно хлопали, и Б. Л., отвечая, сказал, что он принимает читательский вызов, о котором говорил «Александр Константинович», как свой долг, и он белозубо улыбнулся в мою сторону — я сидел рядом с эстрадой. Он казался обрадованным и даже растроганным.

Для полноты характеристики общего единодушия добавлю, что в конце вечера ко мне подошел грузный и широкоплечий молодой человек в военной форме и сказал, что ему очень понравилось все, что я сказал, и что он вполне со мной согласен. Мы дружески пожали друг другу руки.

— Я вас знаю, а вы меня нет,— сказал он и назвал: — Анатолий Софронов, поэт...

Но в тот вечер ко мне подходили многие, и еще не одну руку я пожал в самодовольной уверенности, что комплименты как оратору были мною заслужены. Но еще больше я был, разумеется, рад за Пастернака.

Кажется, через несколько дней он уехал обратно в Чистополь.

Книга «На ранних поездках» вышла из печати в середине лета 1943 года.

Б. Л. почему-то всегда смущал ее сравнительно небольшой размер. Он говорил, что она должна быть «по крайней мере в десять раз больше». Кроме того, ему не нравилось соединение под одной обложкой стихов середины тридцатых годов и предвоенных, «переделкинских». По его словам, где-то между этими циклами для него проходил какой-то внутренний рубеж. Для него «книга стихов» всегда была (или должна быть) чем-то целым, то есть определенным периодом жизни, выраженным в стихах. Он жалел, что между «Вторым рождением» и «На ранних

поездах» у него не было еще одной книги, которая могла бы объединить все написанное вплоть до конца 1936 года...

Из военных стихов Пастернака, некоторые из которых вошли в книжку «На ранних поездах», а большая часть с прежними вместе собрана в следующей книге — «Земной простор», я люблю самые первые, как бы примыкающие к чистому и простому циклу «На ранних поездах» — «Бобыль», «Застава» и «Старый парк». Батальные картины не могли удаваться Б. Л., и внутренняя натяжка, с которой они писались, чувствуется в их большей сложности и, как ни странно, большей схожести с прежним Пастернаком, которого сам поэт давно уже преодолевал в себе.

Я увез из Чистополя небольшой список последних стихов Пастернака, полученный от него самого. Он сохранился. Сравнивая недавно его с книжкой, я увидел, что в напечатанном тексте «Старого парка» нет нескольких, имеющихихся в моем варианте, строк. После предпоследней строфы шло:

«Все мечты его в театре.  
Он с женою и детьми  
Тайно, года на два, на три,  
Сгинет где-нибудь в Перми».

И заканчивалось стихотворение так:

«Сколько пожеланий сразу!  
Сколько замыслов и дел!  
Заглядишься вдаль вполглаза,  
Да туда б и улетел».

Это стихотворение связано с замыслом пьесы в прозе о войне, о которой Б. Л. мечтал в 1941 и 1942 годах. Там, по рассказу Б. Л., раненый герой тоже оказывался в лазарете, размещенном в имении, принадлежавшем его предкам. Возникновение этого сюжетного мотива связано с жизненной реальностью: осенью 1941 года военный лазарет временно был размещен в Переделкине в усадьбе, когда-то принадлежавшей семье славянофила Самарина (ныне там писательский Дом творчества). Один из Самариных был студенческим товарищем Пастернака, и Б. Л. знал этот дом с юности. Действительно ли встретился там осенью 1941 года Б. Л. со своим старым товарищем или это только игра поэтического воображения? Разумеется, такая встреча вполне могла произойти.

Нетрудно понять, почему Б. Л. отбросил строфы, приведенные мною. Они делали стихотворение слишком лично-биографическим. Поэт приписал своему герою собственную «мечту» — скрываться в провинции, работая над пьесой. «Все мечты его в театре» — так мог бы Б. Л. сказать о себе самом.

Первый вопрос, который он мне задал, когда мы с ним снова встретились в самом начале июля 1943 года, был:

— Ну, как ваши театральные дела?..

Но раньше, чем я успел ответить, Б. Л. начал говорить, что он все знает, что ему повсюду попадаются афиши с моим именем, что он даже читал недавнюю статью в «Красной звезде»...

За несколько дней до этого в «Красной звезде» в связи с возвращением в Москву Театра Красной Армии, открывшего спектакли в филиале МХАТ моей пьесой, появилась статья, начинавшаяся фразой: «Почему советские люди так полюбили пьесу Александра Гладкова «Давным-давно»?» В самом вопросе уже заключалось утверждение, бывшее для меня высшей похвалой, тем более что это было напечатано в самой популярной и любимой газете военных лет, в знаменитой «Звездочке».

Б. Л. сказал, что теперь он уже обязательно хочет посмотреть спектакль и не примет никаких отговорок. На беду заболела исполнительница главной роли Л. И. Добржанская, и спектакли были отменены. Я обещал держать его в курсе репертуара театра. Мы шли по улице Герцена. Солнечный день перемежался ливнями. От одного из них пришлось укрыться в подъезде дома на углу Мерзляковского переулка. Мы простояли в нем минут двадцать.

Я заговорил о только что вышедшей его книжке, но он как-то вяло, неохотно и словно бы смущенно ответил, что она «ничтожно мала», что противоречивость ее содержания ему не по душе, и сразу страстно заговорил о «неполноценности» своего литературного существования, вспомнив мое выступление о его «долге» на вечере прошлой зимой. Сейчас он привез в Москву законченный перевод «Антония и Клеопатры» Шекспира, и, хотя он чувствует, что перевод удался, это его мало радует, потому что «нельзя же в такое время пробавляться переводами». Он не показался мне бодрым и уверенным, как полгода назад. Я опять почувствовал в нем уже хорошо знакомое мне недовольство собой. И снова среди его планов, о которых он бегло сказал, на первом месте был театр.

Я рассказал Б. Л., что весной был у В. И. Немировича-Данченко, совсем незадолго до его смерти, и он говорил, что с нетерпением ждет окончания Пастернаком перевода «Антония и Клеопатры» — «моей любимейшей пьесы», как он сказал. План постановки ее был им уже разработан.

— Теперь без Владимира Ивановича ее не поставят. Видите, как мне не везет с театром. Кажется, все идет хорошо, но потом вдруг что-нибудь случается...

Я узнал от Б. Л., что на этот раз он уже привез из Чистополя свою семью, но его квартира после суровой зимы в нежилом состоянии и ему пока негде жить.

— Живем временно у Асмусов, а работать хожу в комнату брата...

Он дал мне телефоны обеих квартир и просил позвонить, когда пойдет «Давным-давно».

Этот наш разговор был в самых первых числах июля, когда битва на Курской дуге еще не началась. Московское лето 1943 года было дождливым (особенно первая его половина), на фронтах продолжалось затишье, которое уже стало казаться зловещим...

Совсем недавно мне удалось прочесть некоторые письма Б. Л. Пастернака описываемого мною периода его жизни. Вот что он писал меньше чем за месяц до его возвращения из Чистополя в Москву: «Через молодежь и театры мне хочется завести свое естественное отношение с судьбой, действительностью и войной. Я еду бороться за свою сущность и участь, потому что жалостность моего существования непредставима». На письме дата: 10 июня 1943 г.

Это очень близко тому, что я слышал от него, хотя сама интонация его разговоров со мной была иная: я бы сказал, более оптимистическая. Меня он тогда считал счастливым, схватившим за хвост жар-птицу. Может быть, мое приподнятое настроение заражало и его, или, по естественному чувству такта, он не хотел вносить в него диссонанс.

Сражение на Курской дуге уже развернулось и шло с огромным ожесточением, когда я в следующий раз встретил Б. Л.

Это было 8 июля в ВТО, где он читал «Антония и Клеопатру».

Небольшое помещение битком набито, хотя среди слушателей преобладают пожилые дамы из многочисленных секций ВТО и зеленая молодежь из ГИТИСа. Длинный летний вечер еще только начинался, на улице совсем светло, но в Малом зале на верхнем этаже (там же, где он читал зимой «Ромео и Джульетту») полутьма из-за окон, наглухо заделанных фанерой. Горят лампы.

Замечаю то, что как-то не увидал при прошлой встрече: Б. Л. очень поседел с зимы. Он читает в очках, но, отрываясь от рукописи, сразу их снимает.

На этот раз он почти обходится без своих обычных пространных предисловий и объяснений. (Он только назвал пьесу «историей романа между кутилой и обольстительницей» и сказал, что, по его мнению, это самая «объективная» и «реалистическая» трагедия Шекспира, заставляющая вспомнить «Анну Каренину» и «Госпожу Бовари».) Читает он с заметным воодушевлением и очень хорошо.

Перевод отличен. Это еще выше «Ромео и Джульетты». Тончайшее чувство красоты подлинника. Превосходный, полновесный текст.

После сцены рассказа Энобарба в Риме о Клеопатре и ее знакомстве с Антонием в зале стихийно возникают аплодисменты.

Б. Л. радостно улыбается, снимает очки, как-то очень неловко кланяется и говорит:

— Подождите, дальше будет еще лучше...

Общий смех. Улыбается и сам Б. Л. Он снова надевает очки и читает дальше.

В прозаических кусках Б. Л. несколько наивно наигрывает и старается читать «по-актерски», что ему, конечно, плохо удается. Пожалуй, это было бы даже немного смешно, если бы не



его доверчивое артистическое обаяние. В трагических местах он сам трогательно волнуется и читает превосходно.

В зале душно. Только что прошла гроза, но открыть окна нельзя. Объявляется перерыв.

Я пробираюсь к Б. Л. Он говорит, что не заметил меня, хотя и «привычно искал глазами», и снова неожиданно начинает говорить о моей речи на его вечере и о том, что он «не оправдывает надежд» и вот «снова привез в Москву не оригинальную работу». Я хвалю перевод. Он благодарно улыбается и спрашивает, не выздоровела ли Добржанская?

— Не забудьте же мне позвонить, когда пойдет спектакль...

Рядом суетливо вертится А. Крученых со своим неизменным портфелем, из которого он достает чернильницу и ручку, прося нас обоих расписаться в какой-то тетради.

Но вот чтение продолжается. В сцене пира на галере Помпея Б. Л. сам первым неожиданно смеется на словах: «Любопытная гадина!» — и все смеются вместе с ним. Сцену смерти Клеопатры и финальные сцены слушают затаив дыхание...

Конец. Бурные аплодисменты. Все встают, продолжая аплодировать. Пастернак снимает очки и, улыбаясь, кланяется.

Аплодисменты не стихают. Крученых взгромождается на стул и что-то выкрикивает — экспромт:

«Такое Шекспиру не сразу приснится:

Пройдет Клеопатра с твоей колесницей!...»

Новые аплодисменты. Крученых доволен. Пастернак снисходительно и смущенно улыбается. Он уже окружен толпой дам.

Выхожу на улицу очищенным электрическими разрядами истинного искусства. Воздух после грозы свеж. Зелень на бульварах неопишима. Домой не хочется. Долго сижу на скамейке у памятника Пушкину. Где-то вдалеке в радиорепродукторе звучат уже завоевавшие известность песенки из «Давным-давно». Мне приходит в голову, что, может быть, их слышит и Б. Л., тоже возвращающийся сейчас домой.

Наконец Добржанская выздоровела и спектакли возобновились. Но мною уже овладели сомнения — нужно ли звонить Пастернаку? Может быть, это только обыкновенная любезность — просьба позвать его на мою пьесу? Я колеблюсь, сомневаюсь, раздумываю, пока не встречаю его самого в писательском клубе.

С утра идет дождь, но он в светлых парусиновых брюках, забрызганных снизу грязью, и белых брезентовых туфлях, совершенно промокших. Он спрашивает меня, почему я ему не звоню. Он видел в газете объявление о спектакле.

Сговариваемся на субботу. Это будет 31 июля, то есть послезавтра. Я должен занести ему билеты утром на квартиру его брата. Записываю адрес. Оказывается, что это в том же переулке, где живу я, — в бывшем Большом Знаменском, недавно переименованном в улицу Грицевец в честь погибшего на войне летчика.

Дождь продолжает лить, и мы стоим некоторое время в подъезде, ожидая, пока он стихнет, и говорим о последних военных событиях: о нашем победном наступлении под Орлом, о падении Муссолини и его аресте, о народных демонстрациях в Милане. Я рассказываю ему про странную и неожиданную реакцию зрителей на идущем сейчас в Москве американском фильме «Миссия в Россию», полном политических наивностей, встречаемых дружным смехом. Голливудская историко-драматическая хроника воспринимается у нас как веселая комедия.

И вот наступает этот день — 31 июля. В одиннадцатом часу утра с двумя билетами в кармане и книжкой «На ранних поездах», которую хочу попросить Б. Л. мне надписать, я отправляюсь к нему.

Сколько раз я проходил мимо этого странного полустеклянного дома в стиле Корбюзье, выходящего сразу и в переулок на его крутом сгибе и на Гоголевский бульвар.

Я неверно записал номер квартиры и не без труда нахожу ее. Внутри дом совсем не так импозантен, как снаружи: грязные лестницы с обвалившейся штукатуркой, тоскливый кошачий запах. Окна заделаны фанерой. Натыкаюсь на ведро с песком. Звонок не работает. Стучу. Дверь открывает сам Борис Леонидович.

Он проводит меня в узенькую комнатку с окном, выходящим на бульвар. Здесь живет его брат архитектор.

На письменном столе стопка старых книг Б. Л. Он мне объясняет, что по предложению Чагина составляет небольшой сборник избранных произведений. В него должно быть включено все «самое описательное», как он сам говорит. Скоро выходит из печати «Ромео и Джульетта». Еще ему предлагают перевести «Отелло» и «Макбета»...

— Но я не решил, возьмусь ли. Пора, кажется, кончать с переводами. В конце концов, это суррогат настоящей деятельности. Вы были правы тогда на вечере...

Я улыбаюсь про себя. Думал ли я, что моя безответственная риторическая импровизация так запомнится Б. Л.?

И я говорю ему, невольно впадая в его манеру, что я сказал это вовсе не для того, чтобы дать ему в минуты недовольства собой оружие против самого себя, что это было не упреком, а лишь пожеланием, и т. д.

— Да, это все именно так, и все же вы были правы. Вы сказали больше, чем имели в виду, и я вам за это благодарен...

Я прошу его постараться не опоздать и, оставив билеты и книжку (он обещал мне вернуть ее на спектакле), ухожу, чтобы ждать вечера, считая минуты.

И вот — вечер. Впрочем, по летнему счету времени до вечера еще далеко. Спектакли в то лето начинались в половине седьмого, и в шесть часов я уже торчу у входа в парк ЦДКА. За день четыре раза начинался ливень, но потом снова проглядывало солнце, а сейчас совершенно чистое небо. Почти жарко.

Б. Л. приходит в двадцать минут седьмого. Он один. Я уже не помню, с кем он собирался прийти и что этому помешало. Он возвращает мне второй билет, а я внутренне ликую. Теперь я смогу сесть рядом с ним и разговаривать все три антракта.

Я писал выше, каким удивительно-непосредственным, детски восторженным театральным зрителем был Б. Л. Те, кто видели «Давным-давно» в ЦТКА с первым составом исполнителей, где концертно играли Добржанская, Пестовский, Коновалов, Хохлов, Хомякова, Ратомский, Шахет, Ходурский, помнят, как его «принимал» зрительный зал, и в этот вечер, наверно, самым наивным и увлеченным зрителем был Б. Л. Пастернак. Он громко смеялся, восклицая «чудесно!» и «прекрасно!», присоединялся ко всем взрывам аплодисментов, которые часто возникали среди действия: он смотрел спектакль с полной зрительской отдачей, с напряженным вниманием и все же не упускал из виду и взволнованного автора, сидевшего рядом, и часто поворачивался к нему, как бы приглашая разделить свой восторг.

В первом антракте он достал из кармана книжку «На ранних поездах» и отдал мне. Улучив минуту, я посмотрел.

На обратной стороне титульного листа размашисто, во всю страницу было написано карандашом:

«Милому Александру Константиновичу Гладкову, молодой и быстро растущий успех которого мне близок и дорог.

*Б. Пастернак*  
31.VII.43».

Я слишком волновался тогда, чтобы подробно запомнить все, о чем мы говорили с Б. Л. в антрактах и по дороге домой. И в этот вечер я ничего записывать не мог. Когда вернулся, меня буквально сковала страшная усталость. Ко всему прочему мы с Б. Л. всю обратную дорогу шли пешком — от площади Коммуны до Кропоткинской. Кое-что записал на другой день...

Я не сомневался, что спектакль ему понравится. К этому времени успех его стал очевидностью, которая была уже независима от меня и перерастала меня с быстротой, иногда пугавшей. Если уж на спектакле начинали счастливо и самозабвенно улыбаться хмурые и натянутые политработники, если капельдинерши стояли в проходах, смотря его в бесчисленный раз, если от угла улицы Дурова спрашивали: нет ли лишнего билетика? — то за доверчиво-благодарного и благожелательного ко мне Б. Л. я мог быть спокоен. Волновался я не от сомнений, которых не было, а от редкого по своей полноте и напряженности ощущения исполнения желаний. Я пишу не о себе, а о Пастернаке и не стану на этом задерживаться. Я думаю, мне поверят, если скажу, что это был один из самых счастливейших вечеров в моей жизни.

После окончания спектакля Б. Л. снова взял у меня книжку «На ранних поездах» и приписал на обратной стороне обложки: «Гладкову от свидетеля его торжества с радостью и любовью».

И вот мы идем с ним по ночной военной Москве.

Цветной бульвар, Неглинная, площадь Свердлова, Моховая.

Уже нет полного затемнения. На главных магистралях блещут слабые цепочки фонарей, светящих в одну пятую накала. Полуосвещены трамваи, и иногда машины фарами прорезают синюю июльскую темноту. Высоко в воздухе шевелятся странные силуэты аэростатов воздушного заграждения. Их поднимают как раз в то время, когда оканчиваются спектакли. Днем их серебристые туши похожи на гигантских мифологических животных, мирно пасущихся на траве скверов, а сейчас в воздухе они кажутся таинственными и грозными.

Идти домой пешком предложил Б. Л. Он говорит, а я слушаю:

— Вы счастливец и сами этого не понимаете... (Я не спорю, но мне кажется, что в этот вечер я понимаю.) Вы счастливец, и сегодня я вам завидую... Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в этой пьесе у вас почти отсутствует пустое, незаполненное пространство между замыслом и исполнением. Я и раньше догадывался, что это хорошая пьеса, но вполне ее оценил только сегодня. Помнится, я к вам в чем-то придирался. Забудьте все мои критические замечания. Думать о них сейчас так же странно, как после выигранной битвы сожалеть о чернильной кляксе, поставленной на топографической карте перед сражением... Я сам постоянно мечтаю об успехе в театре, и мне мерещится именно то, что я увидел сегодня: полный захват зрительного зала, его счастливые вздохи и затаенное дыхание. Самые плохие рассказчики — те, кто боится, что им могут не поверить. Вы доверчиво и смело ведете свой рассказ со сцены, и вам верят совершенно. Вы работали с Мейерхольдом. Вы этому научились у него или это приращенное свойство?.. Даже если бы вы не рассказали мне раньше, как вы писали эту пьесу, я все равно угадал бы, что она написана быстро. Мне всегда казалось, что удача каждой работы уже бывает заложена в самой первой мысли о ней. Так и у вас. Правда?.. (Я признаюсь Б. Л., что теперь мечтаю писать прозу.) Нет, нет, пишите для театра. Это редкий вид дарования, и я много дал бы, чтобы им обладать...

Мы говорим о театре поэтов. Я рассказываю Б. Л. о заносчивом авторском предисловии Марины Цветаевой к замечательной ее пьесе «Конец Казановы», где она противопоставляет театр поэзии и утверждает, что не любит театр и не тянется к театру. Б. Л. не читал этой пьесы и незнаком с предисловием.

— Она так говорила и все же написала несколько пьес. Вы сами свидетельствуете, что это превосходная пьеса. Марина — женщина и иногда говорила что-то только для того, чтобы услышать немедленное возражение...

Б. Л. восхищается блоковским замыслом пьесы, как он называл ее, «о фабричном возрождении России». Замысел пьесы о Христе ему, напротив, кажется «интеллигентским либеральным кощунством». Он говорит, что примирился бы с ним, будь в нем больше крови и страсти, хотя бы и в отрицании...

Он возвращается к своей работе над Шекспиром.

— Я устал от переводов и, наверно, несправедлив по отношению к тому, что мне дала эта работа. Материально она просто-напросто меня спасла, а когда-нибудь я пойму и то, чему я научился у этого гиганта... Самое удивительное в нем то, что он как поэт обладал непостижимой для нас внутренней свободой, хотя она и уживалась со множеством предрассудков и суеверий. Он верил в ведьм, но больше всего дорожил этой свободой, а мы не верим в ведьм, рассматриваем в микроскоп клетку, но не свободны ни в чем. Неправдивость нуждается в обиняках, а правда естественно немногословна. Самые короткие слова на свете: «да» и «нет». Я мечтаю о пьесе, ритм которой был бы так же естествен, как люди, говорящие «да» и «нет», а не «видите ли» или «знаете ли»...

Возвращаемся к тому, о чем невозможно не говорить в эти дни,— к войне... Мне показалось, что Б. Л. настроен более радужно, чем сразу после приезда из Чистополя. Я не помню за все время войны другого такого периода, полного самых светлых надежд и лихорадочного ожидания победы, как конец лета 1943 года. Красная Армия, отбив наступление под Курском, наступала на Орел. Союзники уже орудовали в Сицилии. Рухнул режим Муссолини. Уверенно-радостное настроение было общим. Оно не могло не заразить и Б. Л. И обычное для него острое недовольство собой выражалось в сильно преувеличенном ощущении, что то, что он делает, слишком мало перед гигантскими усилиями страны. У меня осталось впечатление о глубокой искренности Б. Л., когда он начинал говорить о своем долге поэта перед жизнью.

Личные стратегические планы его были таковы: добиться постановки одного или нескольких из своих переводов шекспировских трагедий на сцене и тем самым войти в непосредственный контакт с театрами. Написать свою пьесу. Написать реалистическую поэму (иногда он говорил: «роман в стихах») о войне и военном быте. У него уже были готовы фрагменты первой главы — рассказ о том, как фронтовик возвращается домой, а также и некоторые другие. Помню, что он однажды назвал ее «некрасовской», видимо имея в виду густоту быта, житейскую разговорность интонаций и сюжетность...

В годы войны Б. Л. не только переводил Шекспира и иногда писал стихи, но он также работал над современной пьесой и современной большой поэмой. Он жил это время не в башне из слоновой кости, а в тесных, нетопленных комнатах, как жили все, и хуже, чем многие. Я никогда не замечал в нем никакого артистического высокомерия.

Однажды он сказал:

— Читаю Симонова. Хочу понять природу его успеха...

В другой раз я услышал от него восторженный отзыв о первых главах «Василия Теркина». Он ездил на фронт с А. Серафимовичем и Р. Островской (в августе 1943 года). За годы войны

я не помню ни одного разговора с ним, когда бы мы не перебирали известий с фронтов и из кабинетов дипломатов.

В своей записи о ночном разговоре 31 июля 1943 года после театра я с естественным эгоцентризмом молодости подробно занес в свою тетрадь почти все, что он говорил о спектакле, и только тезисно остальное. Рассказывая о поэме «Зарево», я вовсе не отвлекаюсь в сторону, а расширяваю свою тогдашнюю запись: «Говорим об его поэме...» Мне трудно датировать, когда именно он оставил работу над ней. Кажется, это случилось в конце 1943 года или в начале 1944-го. Но тогда, летом, он еще числил ее в списке своих главных работ, как и пьесу в прозе о войне, и мечтал, разделившись с переводами, целиком посвятить себя им.

Описывая нашу прогулку по Москве в ту памятную для меня июльскую ночь, я сейчас спрашиваю себя: не был ли я слишком опьянен собственным успехом и похвалами Б. Л. и не перепошу ли я на него свое настроение, в котором было что-то от телячьего восторга, — и отвечаю себе: нет. Я бы не мог не почувствовать диссонанс и наверно записал бы об этом. Я уже довольно хорошо знал Б. Л., и мне случалось угадывать его настроение еще раньше, чем он заговаривал. Помню его в эту ночь бодро-возбужденным, дружески ласковым, веселым. Само предложение — идти пешком — говорит о его душевном состоянии.

Мы довольно энергично отмахали, оживленно разговаривая, всю немалую дорогу до Кропоткинской площади. Он шел ночевать к брату. Я проводил его до дома.

— Помните наши длинные прогулки вдоль Камы? Я иногда скучаю здесь по ним, — сказал он прощаясь. — Спасибо за вечер! Желаю вам новых успехов!

Он вошел в темный подъезд, а я, расставшись с ним, пожалел, что мне до дому меньше квартала. Хотелось еще куда-то идти, о чем-то говорить, громко читать стихи. Но придя домой, я мгновенно заснул, даже не дотронувшись до дневника...

3-го ноября мы встретились на генеральной репетиции Восьмой симфонии Шостаковича в Большом зале Консерватории. Мое место случайно оказалось как раз сзади него — он сидел в шестнадцатом ряду, около прохода. Перед началом Т. Хренников мне сообщил, что, по слухам, наши войска ворвались в Киев. Когда я вошел в зал, Б. Л. уже сидел. Я наклонился к нему и, поздоровавшись, рассказал об этом. Я отлично помню, как он воскликнул:

— Что вы говорите! Поздравляю вас!

Все мы жили тогда вестями с фронтов, и Б. Л. тоже. Новость, впрочем, оказалась преждевременной: о взятии Киева было сообщено только в канун праздника — 6 ноября.

В 1943 и 1944 годах стихи Б. Л. довольно часто печатались в газетах. «Правда» напечатала «Зарево». В «Красной звезде» появились: «Смерть сапера», «Преследование», «Летний день»,

«Разведчики», «Неоглядность». В «Литературе и искусстве» — «Зима начинается» и т. д. Вышел из печати перевод «Ромео и Джульетты» и готовились книжки «Земной простор» и небольшой сборник избранных стихотворений и поэм (вышли уже в 1945 году)...

В конце августа 1944 года, вернувшись со 2-го Украинского фронта, располагавшегося уже на территории Румынии, я встретил Б. Л. в ресторане клуба за обедом. Он расспрашивал о моих впечатлениях и почти ничего не рассказывал о себе. Сказал только в ответ на вопрос, что над поэмой не работает, а заканчивает перевод «Отелло». Я спросил его, не хочет ли он перевести всего Шекспира, и он пошутил на эту тему. Я спросил о пьесе. Он махнул рукой...

В 1945 и 1946 годах я редко встречал его...

В конце июня [1947 года] я сидел в Александровском саду с книгой. Еще издали я увидел идущего по аллее человека в странном плаще песочного цвета из какого-то негнувшегося, жесткого материала. На него все оглядывались. День был жаркий, и человек в плаще выглядел странно. Когда он подошел ближе, я узнал Б. Л. и окликнул. Он улыбнулся, подошел и сел рядом. У меня вертелось на языке посоветовать ему снять плащ, но я не решился. Впрочем, он минут через десять сам снял его, как-то вдруг догадавшись, что в нем жарко. Мы просидели больше двух часов, разговаривая о разном, в той части сада, которая выходит к набережной. Тут народа было совсем немного: няньки и матери с детьми, старики с собаками и одинокие, мечтательные девушки с книжками. Помню узорные пятна солнца сквозь густую листву, смех и крики играющих детей и упругие удары мячей. Вечером по старой привычке записал кое-что из этого разговора...

— Нет, я вовсе не за отказ от оригинальности, но я мечтаю об оригинальности, ступенчатой и скрытой под видом простой и привычной формы, сдержанной и непритязательной, при которой содержание незаметно войдет в читателя, я мечтаю о форме, в которой читатель как бы стал соавтором писателя, о незаметном стиле, в котором нет промежуточного расстояния между мыслью и изображением предмета...

— Вдохновение — это пришедшее в горячке работы главенство настроения художника над ним самим. Это состояние, когда выражение обгоняет мысль, когда выполнение опережает задачу, ответ рождается раньше, чем задается вопрос. В природе словесной речи самой создавать красоту, которую нельзя заранее предусмотреть и задумать. Написав в порыве вдохновения что-то, потом удивляешься, хотя сразу понимаешь, что это тоже твое; твое, но оставившее позади самого тебя...

— История — это ответ жизни на вызов смерти, это преодоление смерти с помощью памяти и истории. Естественно, что история — это нечто, созданное христианской эрой человечества. До нее были только мифы, которые антиисторичны по своей сути.

Прикрепленность исторического события ко времени — первый признак этой эры. Миф не прикреплен ко времени...

— А можно еще назвать историю второй вселенной, воздвигаемой людьми по инстинкту сопротивления смерти и небытию. Явление времени и памяти, то есть история, — это и есть подлинное бессмертие, поэтическим образом которого является христианская идея о личном человеческом бессмертии...

— Меня совсем не волнуют эти, иногда вдруг вспыхивающие, разговоры об антисемитизме, наверно, потому, что я считаю самым большим благом для еврейства полную ассимиляцию. Расизм — выдуманная теория, нужная для неблагоприятной практики. Попробуйте с точки зрения расизма или крайнего национализма понять метиса Пушкина?..

— Когда мне бывает трудно, меня спасают житейские заботы, домашние мелочи, труд в саду на даче...

— Всего дороже мне жизнь, тонущая в жизни окружающих, похожая на них. Я ни разу не испытывал счастья без страстной потребности с кем-то его разделить. И чем больше было это чувство счастья, тем с большим числом людей мне хотелось делить его. Из этой, иногда нестерпимой, потребности начинается искусство...

— Разучиваться в искусстве так же необходимо, как и учиться. Иначе оно начинает хозяйничать над тобой. Может быть, то, что я называю «разучиваться», — явление или процесс, еще более трудный, чем постижение каких-то умений. Если я сейчас пишу плохо со своей новой точки зрения, то я знаю — это потому, что я еще не слишком хорошо разучился тому, что я прежде умел...

— Когда делаешь большую работу и весь захвачен ею, она продолжает расти и даже в часы отдыха, безделья и сна. Надо только уметь ввериться свободному течению, несущему тебя на своих волнах. Это тоже не просто. По рационалистическому недоверию ко всему бессознательному иногда вместо того, чтобы дать нести себя этому потоку, который сильнее тебя, начинаешь пытаться плыть против течения, тратить силы на ненужные и лишние движения...

— Мы не умеем учиться страшному опыту у биографий наших любимых художников. Представим себе только, что Пушкин сумел уговорить Наталию Николаевну уехать с ним в Михайловское и прожил там годы, скрипя гусиными перьями и подбрасывая поленья в трещащие печки. Какое счастье это было бы и для России, для нас! Нас не учат ничьи уроки, и мы все тянемся к призрачной и губительной суете. А между тем только в рядовой жизни можно найти подлинное счастье и атмосферу для работы. Помните наш Чистополь? Я всегда вспоминаю его с удовольствием...

Я говорю ему, что, может быть, самое трудное в жизни — это уметь учиться на чужом опыте. Он подхватывает:

— Да, да... Каждый человек по-своему Фауст, он должен сам пройти через все, все испытать...



— Движение вперед в науке происходит из чувства противоречия, которое я называю законом отталкивания, из потребности опровержения ложных взглядов и накопившихся ошибок. Такое же движение вперед в искусстве чаще всего делается из подражания, попытки идти вслед, из потребности поклонения тому, что тебя восхитило...

— Есть что-то ложное и фальшивое в позе писателя — учителя жизни. Сравните застенчивую честность Пушкина и Чехова, их простоту и детскость, их скромное трудолюбие с хлопотами Гоголя, Достоевского и Толстого — о задачах человечества и собственной миссии. Я в этом вижу претензию, которая мешает мне наслаждаться их творениями. Высшее в судьбе художника — когда его личная жизнь, жизнь для себя, а не напоказ, не для других, становится благородным примером без нарочитости и торжественных приготовлений. Меня в толстовстве всегда смущала его демонстративная и показная сторона...

— Подражательность прописных чувств — вовсе не синоним их общечеловечности...

— Иногда я думаю, что искусство, может быть, возникает из потребности человека в компенсации. То есть оно должно внести в жизнь то, чего в ней нет по разным причинам, как организму вдруг не хватает витаминов. Тогда естественно, что XIX век — век Наполеона, Байрона, Раскольникова, век расцвета индивидуальных судеб, век биографий, карьер — инстинктивно тосковал по коллективной душе, по мирской правде, по массовым движениям — от мужичьей сходки, идеализированной славянофилами, и фаланстера раннего коммунизма до унаимизма французской поэзии и идеологии интернационалов. Век же XX — век массовых исторических судорог, век коллективизма всех оттенков, век солдатчины, лагерей, больших городов — невольно, но закономерно тянется к индивидуалистическому искусству, к крайнему субъективизму — та же компенсация...

Я молчу. Он продолжает. Чувствуется, что он говорит, как о продуманном и прочувствованном, о роли традиции в искусстве, той традиции, без которой нет никакой культуры.

— Большие традиции великого русского романа, русской поэзии и драмы — это выражение живых черт души русского человека, как они слагались в истории последнего века. Сопротивляться им — это значит обречь себя на натяжки, искусственность, неорганичность. «Война и мир», «Скучная история» и «Идиот» — такие же признаки России, как березки и наши тихие речки. Бесплезно разводить в Переделкине пальмы, этого даже Мичурин не придумал бы. Наша литература — это сконцентрированный душевный опыт народа, и пренебречь им — значит начинать с нуля...

— Когда живешь на каком-то большом душевном настрое, то все получается хорошо, а хорошее удваивается работой, которая одна сама по себе, без этого настроения, почти бесполезна. Я, как говорят, трудолюбив, но одно лишь трудолюбие не может

быть спасением ни от пустоты, ни от посредственности, и той, худшей из всех посредственностей, которая замаскирована в артистическую позу...

— Много перечитывал Пушкина. Его письма прелесть. Какое отсутствие позы, какое умение быть самим собой. Это просто поразительно при полной ясности для себя своего масштаба и своей оценки им сделанного, как в «Памятнике»...

— Я люблю русскую литературу первой половины XIX века и второй половины XX века...

— Понятие трагедии основано на свободе человеческой воли. Если у человека есть возможность выбора решения, поступка или пути среди других предложенных ему жизнью поступков или путей, то у него появляется чувство моральной или прочей ответственности за свой выбор перед историей или истиной. Когда нет права сравнения решений, нет и трагедии. Выбор своего пути — это современная судьба, без какого бы то ни было фаталистического оттенка...

Маленькая девочка, играя, попадает мячиком прямо в Б. Л. в тот момент, когда он говорил особенно увлеченно. Он смущенно замолк. Я поднимаю мячик и бросаю ей обратно. Она со смехом убегает. После этого разговор переходит на разные пустяки. Я машинально смотрю на часы. Б. Л. ловит этот жест и начинает извиняться, что он меня «задержал». Мы встаем и идем к выходу из сада. Он несет на руке свой нелепый плащ. У подъема на мост расстаемся.

— Мы с вами редко видимся теперь, но всегда говорим, словно расстались только вчера, — говорит мне на прощание Пастернак...

Всю вторую половину года я много работал, и с середины зимы моя новая пьеса начала репетироваться в двух московских театрах. Как-то в разговоре с руководителем одного из этих театров зашла речь о пастернаковских переводах Шекспира. Я сумел так расхвалить «Антония и Клеопатру», что мой собеседник загорелся желанием прочесть перевод. Я вызвался достать, звонил Б. Л. и получил от него машинописный экземпляр. После этого появилась идея попросить самого Б. Л. прочитать перевод труппе театра. Посредником между театром и Б. Л. был я, хотя потом, во имя вящей убедительности для Пастернака, что это реальное, практическое дело, привлек к себе на помощь и завлита театра. Пастернак неожиданно охотно согласился. Он только попросил и меня обязательно прийти, чтобы на чтении был «кто-то близкий», как он выразился. Разумеется, я и без того собирался быть в этот вечер в театре.

Чтение назначили на 30 января (1948 года). Это был снежный метельный вечер. Дворники не успевали разгребать улицы, городской транспорт работал с перебоями. Даже спектакли начинались с опозданием.

Все свободные от спектакля актеры собрались в просторном кабинете главрежа. Я ждал Б. Л. в фойе у входа. Он вошел, дер-

жа шапку в руках, смахивая ею снег с воротника и рукавов. Поздоровавшись, он озабоченно спросил, считаю ли я удобным, что он пригласил на читку трех своих знакомых. Я успокоил его и, предупредив дежурную, чтобы пришедших проводили за кулисы, пошел знакомить Б. Л. с собравшимися.

— Ну, вы снова преуспевае́те,— сказал мне на ходу Б. Л.— Я читал о вашей пьесе в «Вечерней Москве»... Впрочем, вы этого вполне заслуживаете,— прибавил он несколько наивно, чтобы я не был задет.

Я улыбнулся про себя на это добавление.

Вскоре появились и его знакомые. Это были две неизвестные мне женщины и неизбежный А. Е. Крученых, которого я давно знал.

Б. Л. в очень хорошем настроении, приветлив и рыцарственно вежлив со всеми. Капельдинерша принесла поднос для графина и уронила его. Б. Л. находился в другом конце комнаты, но бросился его поднимать. Подражая ему, это сделали и другие, и у упавшего подноса образовалось небольшое столпотворение. Но вот жд́ать больше некого, и все рассаживаются. Б. Л. подзывает меня к себе и тихо говорит:

— Садитесь, пожалуйста, поближе!..

Это значило, что он все-таки волнуется. Я сажусь почти рядом со столом, за которым сидит он.

Он читал только отрывки, подробно пересказывая все пропущенное, комментируя, и, как всегда, уклоняясь в сторону и даже теоретизируя (что само по себе не менее интересно). Как обычно, он наивно комиковал в жанровых местах и трогательно волновался в сценах трагических. Актеры смотрят на него, как на монстра, больше интересуясь им самим, чем трагедией Шекспира, но он этого не замечает. Он уже заметно седой, но скорее сероватый, чем белый, и по-прежнему моложав для своих пятидесяти семи лет: крепкий, гибкий. Во время своих попутных объяснений дважды обращается ко мне как бы за подтверждением. После окончания чтения пьесы кто-то из последних рядов попросил его прочитать стихи. Заметно, что просьба эта ему приятна, хотя он сначала отнекивается и, как говорится, «ломается». Но у него и это получается обаятельно и непохоже на других. Оказалось, что папка с новыми стихами тоже с ним, и в конце концов он соглашается, попросив объявить пятиминутный перерыв.

В перерыве он подходит к своим знакомым дамам, а я иду потолкаться среди актеров. Там сплошные «ахи» и «охи». Все в него уже поголовно влюблены. Обычно в перерывах на читках пьес актеры сразу распределяют друг с другом роли, а тут все говорят только о том, какой он, Пастернак. Соревнование с Клеопатрой, Антонием и Шекспиром он выиграл в этот вечер с легкостью.

После перерыва, когда все снова собрались в кабинет главного, Б. Л. опять отнекивается, отказываясь читать. Но все от-

лично понимают, что самое главное только сейчас и начнется, и шумно его уговаривают. Среди этих дружеских препирательств он, вдруг повернувшись ко мне, неожиданно спрашивает меня: поставили ли мне уже телефон? (После войны я долго не мог восстановить снятый тогда телефон.) Что значил этот вопрос, я не знаю до сих пор, — может быть, это косвенное выражение какой-то признательности за мою постоянную, хотя большей частью и отдаленную, верность ему.

Раньше чем начать читать, он рассказал о своем романе и его главном герое, враче, который после смерти оставляет рукописи своих стихов. А потом он читает «Зимнюю ночь». Он заметно волнуется. Затем идут: «Март», «На Страстной», «Рождественская звезда», «Чудо» и что-то еще. Актеры бурно аплодируют. Б. Л., уже не заглядывая в рукопись, наизусть читает «Гамлета». (Впрочем, «Чудо» он тоже читал наизусть.) Как он читал «Гамлета», забыть невозможно — это было признание-исповедь... После «Рождественской звезды» он говорил об истоке стихотворения, связывая его с влиянием Блока.

Горячий прием актерской братии трогательно и немножко жалко растрогал Б. Л. Я сидел и думал — все-таки, наверно, он очень одинок, если ему нужны такие нехитрые триумфы...

Его просят прочесть что-нибудь еще. Он говорит, что готов повторить любое из прочтенных стихотворений. Голоса: «Свеча горела»!, «Гамлет»! Мне хотелось, чтобы он прочитал еще раз «Гамлета», но он выбрал «Зимнюю ночь», и я это сразу понял — исповедь не бисируют.

И он читает. Голос его как-то особенно мягок.

«Мело, мело по всей земле  
Во все пределы.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела».

В чем разгадка силы этих простых слов? В лермонтовском «Есть речи — значенье...» — или в его собственном определении «неслыханной простоты» как ереси, за которую следует беспощадное возмездие? Но стоит ли задумываться над чудом, вместо того чтобы благодарно им восхищаться?

«На озаренный потолок  
Ложились тени,  
Скрещенья рук, скрещенья ног,  
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка  
Со стуком на пол.  
И воск слезами с ночника  
На платье капал».

Б. Л. держит перед собой лист с напечатанным на машинке стихотворением, но не смотрит в него.

«И все терялось в снежной мгле,  
Седой и белой.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела».

Я слушаю знакомый голос Б. Л., с его носовым, низким тембром, с его протяжными гласными, и мне кажется, что эти стихи можно читать только так, только этим голосом, только в такой же метельный и снежный зимний вечер, как сегодня...

Б. Л. окружили актеры. Я отошел в сторону, но до меня доносились пышные и банальные комплименты, произносимые хорошо поставленными голосами. Впрочем, я не сомневался, что они искренни: актеры умеют увлекаться.

Пожав полтора десятка рук, Б. Л. вырвался из круга и, увидев меня, снова подошел и спросил, не помню какими словами, о моем впечатлении. Что я мог сказать? Я пробормотал, что я недавно впервые в жизни прочитал прозу Цветаевой, как-то сопоставил это и сегодняшний вечер и выговорил нечто уже совсем невнятное про «праздник». Б. Л. неожиданно обнял меня, неуклюже поцеловал в щеку около уха и несколько раз повторил: «Спасибо! Спасибо!» Актеры смотрели на нас с почтительным недоумением.

В коридоре показались знакомые Пастернака. Я стремительно простился и быстро ушел, словно боясь расплескать что-то, что дрожало и билось во мне и комком подкатывало к горлу...

А. К. Гладков  
Личность и черты творчества

Литературную известность А. К. Гладкову принесла пьеса «Давным-давно», в основу которой была взята биография участницы Отечественной войны 1812 года, кавалерист-девицы Надежды Дуровой. Выдержанная в романтической традиции гусарской лирики Дениса Давыдова, столь ценимой Пушкиным, написанная звонким ямбическим стихом, эта комедия была порождением и детищем беспокойного предвоенного 1940 года. Сквозь ее веселую путаницу и милое простодушие прорывались глухие диссонансирующие ноты, напоминавшие нам о поэзии подвига в трудный час истории. Одним из первых читателей пьесы Гладкова был Пастернак, ему нравился ее светлый юмор и впрямую, без украшений и иносказаний, выраженная гражданская тенденция, он говорил, что его подкупает пленительная доверчивость воображения молодого драматурга. Хорошо приняли комедию в театре, в годы войны она с триумфом обошла многие сцены страны. Лучшим ее истолкователем и постановщиком стал А. Д. Попов, чей спектакль не сходит со сцены ЦТСА вплоть до наших дней.

Спустя примерно двадцать лет не такой массовый, но очень стойкий успех был у Гладкова-мемуариста: в разных изданиях он опубликовал воспоминания о Мейерхольде, сыгравшие большую роль в пропаганде творчества выдающегося советского режиссера, оказавшего большое революционное влияние на развитие мирового театра. В ту пору Гладков был первый, гораздо позже появятся книги самого Мейерхольда и большая мемуарная и критическая литература о нем.

Два взлета за долгую жизнь! Не так много, если знать меру возможностей Гладкова. При всей стихийности его натуры, в том, что относилось к его профессии, он был человек в высшей степени дисциплинированный, и перо надежно служило ему. Он писал пьесы, сценарии, статьи, мемуарные очерки, исправно, год за годом, вел дневники. Но печатался он редко, от случая к случаю, не очень заметно проходили его театральные и кинематографические премьеры. В сущности, только теперь, после смерти Гладкова, благодаря усилиям его друзей, собравших все или почти все им написанное, мы, хотя бы в общих чертах, можем себе представить громадный труд писателя. Однажды, не без

горького юмора, он сказал, что, поскольку природа любит во всем баланс и стремится к уравновешенности, возможно, когда-нибудь в будущем, она вознаградит его и сочиненные им книги увидят свет. Предвидение Gladkova на наших глазах сбывается. Я укажу на обширную публикацию из его дневников разных лет в «Вопросах литературы» (1976), на отрывки из его воспоминаний о Пастернаке «Зима в Чистополе» в «Литературном обозрении» (1978). Но это фрагменты, разрозненные куски из работ Gladkova. А вот и книги: том избранных пьес, вышедший в «Советском писателе», монография о молодом Мейерхольде, изданная на его родине, в Пензе, наконец, наш многолистный сборник, куда вошло все главное, что написал Gladkov о театре, связанных с ним людях и событиях.

Gladkov стал завзятым театралом, едва обучившись грамоте, еще у себя в Муроме. Какие-то гастролеры из передвижной оперы исполняли сцены из «Фауста» под фортепиано. Зрелище было жалкое, он этого не замечал и восхищался его праздничностью. Театр в его еще не отягощенном анализом восприятии расширял границу реальности, к чему-то известному он добавлял свое неизвестное, и в этой способности поощрять и развивать воображение было его могущество. Непосредственность реакции останется у Gladkova на всю жизнь и будет мирно уживаться с его пронизательностью знатока и критика искусства. Ему было двенадцать лет, когда он впервые попал в московские театры. Судьба ему ворожила, и мало кому из взрослых зрителей-современников посчастливилось увидеть так много разного и памятного, как Gladkovу в те его первые столичные сезоны: Станиславский — Сатин в «На дне» и Михаил Чехов — Фрезер в «Потопе», Южин в «Стакане воды» и Ильинский в мейерхольдовском «Лесе» и т. д. Он еще никому и ничему не отдает предпочтения, ему все важно и он жадно запоминает в деталях, как играют Хлестакова три таких непохожих актера, как Чехов, Остужев и Степан Кузнецов. Внимание у него такое обостренное, как будто он знает, что пройдет немного лет и театр станет его призванием и делом.

В конце двадцатых годов он начинает сотрудничать в театральных журналах и газетах, пока что в разделах хроники и краткой десятистрочной библиографии. С того времени и до последних лет жизни его связь с театром не прерывается в трех избранных им жанрах, к которым он попеременно обращается, — критика, драматургия и мемуаристика.

Не так давно вышла сердечная и занятая книга А. М. Файко «Записки старого театральщика». Хотя Gladkov был на девятнадцать лет моложе маститого мэтра, он тоже принадлежал к этому племени бескорыстных служителей и почитателей театра. Но здесь необходима оговорка. По своему духовному типу он был человек широких энциклопедических интересов, далеко выходящих за пределы театра. Ему нужна была культура в ее универсальности, в полноте ее спектра, в ее прошлом и настоя-

шем. Он не представлял своей жизни без театра, но и без книги не мог прожить дня — какая привязанность у него была сильнее? В дневниках Гладкова сравнительно позднего времени, когда он уже стал болеть, есть такая запись: «Я легко бросил курить, могу ограничить себя в еде, почти не пью, но бросить читать — не могу. Совсем не хожу в театры, трижды в год посещаю кино (хотя и живу на заработок в кино), бросил футбол, но чтение, книги по-прежнему властны надо мной. Тут уж ничего не поделаешь» (4 марта 1968 г.). Он был библиоманом, фанатиком книги, но собирал не уникамы, не эльзевирь XVI века, за которыми охотятся гурманы, его вполне удовлетворяли текущие новинки, если, скажем, это были «Дневник» Ж. Ренара или «Зеркало морей» Д. Конрада (я называю эти книги не случайно, о них идет речь в его воспоминаниях о К. Г. Паустовском).

Увлечения Гладкова менялись, одно время он пристрастился к литературе о психологии научного творчества, потом стал собирать книги о Байроне, потом о наполеоновских войнах и т. д. У каждого из этих циклов были деловые мотивы, подсказанные его литературно-театральными замыслами. Но он был горд, что представлял ту категорию читателей, которые позволяют себе читать и по свободному выбору, без заранее обдуманного намерения, подчиняясь инстинкту неутолимого и не ведающего пресыщения знания и ожиданию чуда, которое несет в себе еще не прочитанная книга.

Рядом с театром и книгой были кинематограф, музыка, спорт. По сценариям Гладкова ставили фильмы, и, видимо, он от того получал удовлетворение. Но особого значения своему авторскому участию даже тогда, когда была такая признанная удача, как «Гусарская баллада», не придавал. И хотя часто придумывал острые и занимательные сюжеты для новых сценариев, коротко излагая их в «Дневниках», улыбаясь признавался, что в кинематографе ему всего интереснее быть зрителем. Любить и понимать музыку его научил Мейерхольд. Была у Гладкова, как и у его учителя, полоса увлечения Вагнером, потом он к нему остыл и в пятидесятые-шестидесятые годы стал внимательно знакомиться с Моцартом. Я помню, какое впечатление на него произвела книга Г. В. Чичерина о Моцарте и сталкивающиеся в ней две манеры мышления — автора и его героя. Книги о музыке Гладков охотно покупал и к размышлениям Г. Г. Нейгауза об искусстве фортепианной игры постоянно возвращался как к предметному уроку по общей эстетике. А спорт! Много лет он не пропускал ни одного футбольного матча, если в нем участвовала команда «Спартак». У него были дружественные отношения с некоторыми нашими знаменитыми спортсменами. Под влиянием встреч с ними возникла мысль написать сценарий о футбольной семье на фоне Москвы двадцатых годов, где была бы тема братства, соперничества, разлада и распри — в общем, драма среди близких, живущих на виду, в атмосфере постоянной публичности.



Невозможно перечислить все сюжеты для пьес и сценариев, которые обдумывал и разрабатывал Гладков, так их было много и такие они были разные. Однажды, например, у него родился план драмы об апостоле Павле, его отношении к Христу и тайне рождения христианской церкви — кто из них был ее истинным создателем? Сюжет наметился, попал в дневник и потом исчез без всякого следа. Точно так же незаметно промелькнул замысел комедии «большого стиля» о Санчо Пансе, где Дон Кихот был бы только вторым лицом. Или остроавантурный с комедийным оттенком современный сюжет о том, как везли во время войны на самолете в Америку партитуру Седьмой симфонии Шостаковича и немецкая разведка устроила охоту за самолетом, предполагая, что он везет чертежи какого-то секретнейшего оружия. Отсюда много приключений вокруг музыки и всякие кви про кво. Были у Гладкова и сюжеты, к которым он возвращался на протяжении многих лет, — например, Наполеон в период «ста дней», юность Горького, смерть Байрона. В конце концов о Горьком он написал киносценарий «Невероятный Иегудиил Хламида», а о Байроне — пьесу, одну из лучших среди его драматургических работ.

В замыслах Гладкова был некоторый книжный уклон, он чувствовал этот избыток рассудительности, страдал от него и писал в «Дневниках», что хочет сочинить пьесу «простую и человеческую», с ясной центральной мыслью и богатством разбегающихся от нее ассоциаций, способную не только понравиться знатокам, но и взволновать широкую аудиторию (13 января 1947 г.).

Человек, не избалованный благоустройством, знавший жизнь с лица и изнанки, живший не только в столицах, но и на далекой окраине, при своем необычайно обостренном интересе к взлетам и драмам духа, он отвергал всякую избранность, манерность, антидемократичность в искусстве. И если замечал какую-либо, по его выражению, орнаментальность, то есть изысканность, запутанность, ненужную усложненность в своих писаниях, то беспощадно ее искоренял, — никто так строго не судил о его работе, как он сам, в поисках конечной простоты.

Я знал Гладкова с самого начала тридцатых годов. Уже подходил к концу период его репортерства, держался он скромно, без бойкости и навязчивости некоторых его коллег, появлялся в редакции газеты «Советское искусство», где мы тогда работали, ненадолго, был неразговорчив, неторопливо подбирал слова, а писал с неожиданной легкостью, сразу схватывая суть. Наши редакторы, ценя живость его ума и деловитость, отнеслись к нему с известной осторожностью: им казалось, что свои репортерские обязанности он понимает слишком широко. Посылают его, например, на обсуждение новой пьесы Афиногенова, мнения по ее поводу сталкиваются, ясности взгляда у критики пока нет, что скажут в Наркомпросе — тоже неизвестно. И вот Гладков приносит заметку, где по ходу объективного изложения дис-

куссии есть вывод, обязательное резюме, уже добытая им истина, и ставит тем самым редакцию в неудобное положение.

В двадцать с хвостиком лет Гладков оставил репортерство, поднявшись в газетной иерархии на одну ступеньку выше, и стал писать маленькие рецензии. Только однажды он вернулся к первой профессии: в трехсотстрочном репортаже («Советское искусство», 2 ноября 1933 г.), затронувшем весь путь Мейерхольда от пензенского детства до постановки «Дамы с камелиями» и задуманного им «Гамлета» тридцатых годов, содержится как бы первооснова и примерная схема последующих монографических работ Гладкова, посвященных жизни и спектаклям Мейерхольда.

Как новичку ему поручали писать о второстепенных театрах и случайных премьерах. Но к тому времени голос у него окреп и к нему уже прислушивались. Какие-то предприимчивые люди организовали в Москве театр технической пропаганды и выпустили свой первый спектакль «Автомобиль». Это было нечто вроде техминимума для начинающих шоферов, изложенная в форме диалога инструкция по управлению и уходу за машинами. Гладков написал об этом спокойно, без юмористики, разъяснив, что такого рода утилитарность — либо афера, либо недомыслие, и театр за ненадобностью вскоре прикрыли. Он не писал просто рецензий, замкнутых в пределах очерченного факта; где-то за взятой им конкретностью была художественная проблема, совсем новая или в старом открывающая новые аспекты.

В первой половине тридцатых годов одной из самых читаемых у нас книг была только что появившаяся «Цусима». Мимо ее успеха не прошло Московское радио. Монтаж текста, режиссуру и исполнение этой исторической эпопеи для передачи в эфир взял на себя Эраст Гарин. У художественного радиовещания был уже тогда кое-какой опыт, были свои актеры-чтецы с заслуженной репутацией. Но инсценировка «Цусимы» отличалась такой завершенностью формы, что, по замечанию Гладкова, ее слушатели нуждались в зрительном образе не больше, чем зритель немного кино в звуке. Искусство звучащей литературы тогда уже завоевало автономность, и в его будущем никто не сомневался, однако о законах композиции в художественном вещании и о гармонии ее элементов Гладков написал одним из первых. Еще один памятный эпизод. В 1934 году Госцентхоз поставил комедию Кальдерона «Сам у себя под стражей». Критика отнеслась к этому выбору весьма скептически, поскольку существовало мнение, что Кальдерон в истории театра фигура мрачнейшая, и в силу темной безысходности его пьес, служивших трону и церкви, и в силу пагубного влияния, которое он оказал на литературу позднейших эпох, толкая ее в сторону «реакционных и реставрационных настроений» («Литературная энциклопедия», 1931). В противовес тому, без всякой идеализации, Гладков писал о ренессансных, гуманистических идеях испанского классика XVII века, при всем его ортодоксальном католицизме унаследо-

вавшего и светлую сервантесовскую ноту. Жизнерадостность тюзовского спектакля так захватила Гладкова, что он советовал посмотреть его и взрослым зрителям.

Статьи молодого автора появлялись часто, и темы у них были разнообразно злободневные: судьба литературного театра, появившегося и быстро исчезнувшего, постановка преподавания в театральном вузе, пока еще далекая от академической науки, журнал для антрактного чтения и трудности его издания и многое другое. Нет сомнения, что у Гладкова были все возможности выйти в первые ряды критики, но, не поддавшись этому соблазну, он стал работать у Мейерхольда, с которым был уже связан, чтобы приобщиться к театру по ту сторону кулис и познать его тайну.

У него не было дней без строчки — если он не обращался к другим, то писал для себя. Его дневники, собранные вместе, когда-нибудь хорошо послужат историку нашей культуры тридцатых-семидесятых годов. Это пестрая хроника дат и событий, как она запечатлелась в сознании современника, который был знаком еще с Маяковским, а в конце жизни дружил с Ю. Трифоновым и Б. Слуцким. Хроника субъективная, исповедальная, с высказанным до конца отношением к фактам, в чем, может быть, особая ее ценность. А переписка Гладкова, которую он вел щедро в традициях дотелефонного XIX века! Он редко писал по формальным, юбилейно-праздничным или бытовым поводам. Его письма — всегда итог каких-то серьезных наблюдений, это эссе, если брать затрепанное теперь французское слово в его буквальном значении, то есть опыт, изложенный в свободной форме очерка. Среди многих корреспондентов у него были особенно близкие: например, известный ленинградский филолог, профессор Н. Я. Берковский. Я думаю, что, когда их переписка будет опубликована, у нее найдется много признательных читателей. У Гладкова существовала даже особая теория насчет эпистолярного жанра, он считал его прекрасной тренировкой руки для писателя, ссылаясь на пример писем Флобера и Чехова.

Если в литературных занятиях Гладкова случались паузы, то только в силу каких-нибудь внешних причин, например болезней, но интенсивность его писаний была разная: было время наблюдений, собирания, обдумывания и первых черновиков, и было время жатвы, отдачи, окончательной шлифовки и публикации.

Годы, проведенные с Мейерхольдом, были годами узнавания и накопления впечатлений; это был процесс длительный, подспудный, с взглядом в будущее и без прямого выхода в сегодняшнюю литературу. Кем же был Гладков у Мейерхольда? В сборнике «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда» (ВТО, 1978, с. 282) он упоминается как сотрудник научно-исследовательской лаборатории театра. На самом деле круг его обязанностей не укладывался в это определение. Да и были ли у него какие-либо обусловленные обязанности? Мне кажется, что Глад-

ков нужен был Мейерхольду не столько для делового сотрудничества, сколько как собеседник и доверенное лицо. Хорошо образованный юноша, умеет слушать, очень восприимчив к искусству, у него природный такт, держит себя с достоинством. И еще одно немаловажное обстоятельство: оказавшись рядом с режиссером на репетициях, он всегда что-то записывает. Один или два раза Всеволод Эмильевич смотрел эти записи и убедился в их точности, хотя слова Гладков часто выбирает свои. Иногда в промежутках между репетициями они говорят об искусстве, интервьюер задает вопросы, мастер охотно отвечает, он знает, что эти диалоги попадут в блокноты его любознательного сотрудника.

Уже немолодой Мейерхольд, подобно его учителю Станиславскому, испытывал потребность привести в систему собранный им за долгие годы опыт. Что оставит он своим ученикам и созданной им актерской школе? Спектакли... но они уходят вместе с временем. А как сохранить в памяти те идеи и те открытия, которыми он отдал жизнь? Он хотел переиздать свою первую книгу десятих годов «О театре», но никакие комментарии, при всем блеске аргументации, не могли обновить ее содержание; это был счет с прошлым, ему нужны были уроки для будущего. Он хотел написать новую небольшую книгу, где в кратких тезисах-формулах будет изложено его кредо режиссера и педагога. И не написал ее. Он хотел написать роман о «Гамлете», изложить свой взгляд на Шекспира и его главную трагедию, как понимать ее, как играть, и в этой точке сошлись бы все проблемы современного театра. И тоже не написал. Он жил в однажды установленном ритме и не мог уйти от него, не мог остановиться, чтобы сосредоточиться, хотя хорошо понимал, что время итогов уже наступило. И вот появляется молодой человек, по-сыновьи ему преданный, который видит задачу своей жизни в том, чтобы записать все, что говорит он, Мейерхольд, в театре на репетициях, у себя дома на Брюсовском, во время прогулок по московским улицам, в провинциальных гостиницах во время гастролей и т. д. Что из этого получится — исследование, биографический роман, записи диалогов? Предсказать невозможно. Конечно, этот труд может охватить самую малость в необозримой панораме жизни художника. Но и эта малость кое-чего стоит!

Как-то, еще в начале знакомства с Мейерхольдом, возник шуточный разговор о трех путях, которым может следовать Гладков-биограф. Один образец предложил Всеволод Эмильевич, назвав Лагранжа, актера и хроникера труппы Мольера, известного ему по пьесе Булгакова; другой — З. Н. Райх, упомянув, не скрывая иронии, Ж.-Ж. Бруссона — секретаря Анатоля Франса, написавшего язвительную книгу, которая называлась «Анатоль Франс в туфлях и в халате» и ставила перед собой не очень благовидную задачу показать знаменитого писателя в дезабилье, в неприбранном виде; третий — идеал самого Гладкова — Эккерман при Гете. Но ни один из этих вариантов, даже его собст-

венный, Гладкову не подошел. Эккерман был бесстрастный летописец при его великом соотечественнике, запоминая и фиксируя с благородным педантизмом его слова, ничего не внося от себя. Гладков же к документальной записи бесед с Мейерхольдом намерен был добавить свое поясняющее слово. Так впоследствии и случится. Сперва, пользуясь старыми, чудом уцелевшими блокнотами, он подготовит ту часть своей работы, которая озаглавлена «Мейерхольд говорит» — монолог, обращенный к невидимому собеседнику. Голос Гладкова в этой публикации звучит как бы за кадром. Потом наступит час его неразделенного авторства, он напишет мемуары о Мейерхольде, в своем роде единственный опыт лирического исследования последних пяти лет жизни Всеволода Эмильевича. Но это произойдет гораздо позже, в пятидесятые-шестидесятые годы.

Гладков ушел от Мейерхольда, сохранив с ним дружественные отношения, незадолго до закрытия театра, и драматургия стала его профессиональным занятием. Он сочинял сюжеты, еще не зная, на каком остановиться, перечитывая Ибсена и Шоу. К тому времени относится его увлечение поэзией Марины Цветаевой и ее пьесой «Конец Казановы». По какой-то сложной игре ассоциаций у него возникает мысль о романтической комедии в стихах, хотя «Давным-давно» он напишет еще через два года. Обдумывает он свои замыслы подолгу — несколько лет, пишет быстро — в несколько недель, а то и дней.

В «Дневниках» Гладков называет восемь премьер, которые были у него в театре. Пьесы писались в разные годы, вплоть до начала семидесятых годов, и их художественное значение далеко неравнозначно. Но некоторые общие признаки у этих пьес можно наметить, по жанру они представляют своего рода исторические хроники с той или иной степенью отклонения от биографии изображенных в них реальных лиц.

Так, например, Надежда Дурова является всего лишь отдаленным прототипом Шуры Азаровой в «Давным-давно». История выступает здесь в празднично веселых театральных масках. Легко установить документальную основу в пьесе «Молодость театра». Хотя фамилия Вахтангова в ней не упоминается, время и обстановка действия, биографические черты некоторых персонажей, их споры, воодушевление одних, отступничество других не оставляют сомнений в близости драмы к подлинным событиям, происходившим в Третьей студии в начале двадцатых годов. Недаром вахтанговцы, поставив эту пьесу, вручили Гладкову памятную медаль, которой полагается награждать только ветеранов их театра. Откровенно биографична драма Гладкова «Последнее приключение Байрона». Правда, я не знаю, можно ли назвать поездку в восставшую Грецию приключением. Ведь смерть Байрона в Миссолунги — итог и вершина его жизни, что явно имеет в виду и автор драмы, который мог бы взять эпиграфом к ней известные строки поэта: «Тираны дают мир, — я ль уступлю?», и далее: «в моих ушах, что день, поет труба,

ей вторит сердце...» Причем характер изложения у Гладкова далек от парадности и соответствует той драматической ситуации, с которой столкнулся Байрон в Греции. Наконец, в рукописи пьесы «Ночное небо» есть обращение к читателям, в котором говорится, что автор взял сюжет вымышленный, но опирающийся на многие известные по литературе факты и обстоятельства «из истории восхождений на высочайшую вершину мира Джомолунгму (Эверест) и на другие горы-гиганты». Так что и здесь у воображения писателя есть модель, по образу которой он строит свою драму.

Можно с уверенностью сказать, что режиссерские искания Мейерхольда и сопутствующие им композиционные новшества и реформы не отразились на традиционной форме гладковских пьес, спокойно поделенных на акты и картины. Другое дело — проблематика его драматургии. В одной из бесед Гладков спросил Мейерхольда, что толкнуло его в начале века в сторону символизма, и он ответил: «Тоска по искусству больших обобщений». В этих словах (нечто похожее мы читали когда-то в старой книге Всеволода Эмильевича «О театре») Гладков нашел «ключ ко многому в Мейерхольде». И, в самом деле, потом, отвернувшись от символизма, он не изменил формуле «больших обобщений». Что она означала в тридцатые годы? Защиту дорогих ему идей, и новых, подсказанных текущим днем революции, и старых, прошедших проверку в огне ее испытаний. С расстояния полувека нам теперь хорошо видно, что речь в этом случае шла по преимуществу о нравственных понятиях, о духовном образе человека, хотя Мейерхольд избегал такой терминологии, считавшейся тогда старомодной и аполитичной. Но то была болезнь переходного времени, болезнь роста. И разве тогда же, в пылу социологических увлечений, он не пытался очеловечить свою композицию «Ревизора», самого последовательного по гротескному рисунку его спектакля? Этот интерес к «большим обобщениям» с необходимым нравственным императивом и достался Гладкову-драматургу как живая память о Мейерхольде.

Особенно остро взята проблема нравственного выбора в развязке драмы о Байроне. Великий английский поэт, уезжая в Грецию, не тешил себя иллюзиями и знал, какое бремя берет на себя. Но истинной картины опутанного заговором и предательством восстания он не представлял. Познакомившись с положением дел на месте, он напишет в своем кефалонском дневнике в сентябре 1823 года: «Сейчас цепи разбиты, но обрывки их еще влачатся, и Сатурналии еще слишком недавни, чтобы Раб претворился в зрелого гражданина» (Байрон. Дневники. Письма. М., 1963, с. 317). Именно в этих критических условиях незрелой революции проявляются стойкость, воля, находчивость и другие человеческие достоинства Байрона, которые сурово, без прикрас показал нам Гладков в своей обобщающей пьесе-биографии.

В целом драматургия занимает большое место в литературном наследстве Гладкова. Тем любопытней его отношение к своим пьесам. В письме, адресованном автору этих строк, Гладков писал в марте 1974 года: «Моя работа в литературе идет по двум руслам, и это — не знаю, как назвать? Театроведение, критика? — мне дороже, чем писание пьес». Замечу, что театроведение и критику здесь нельзя понимать в традиционном смысле, поскольку они включают в себя личное авторское начало, рассказ от первого лица, мемуаристику.

Благодаря репортерским связям и работе у Мейерхольда уже в начале тридцатых годов у Гладкова образуется широкий круг знакомств в московской литературно-художественной среде. Встречается он с самыми разнообразными людьми — от престарелого гастролера Н. Россова, автора пьес о Бакуinine и Бетховене, переводчика Шекспира, актера классического репертуара, о пензенских спектаклях которого писал Мейерхольд-гимназист, до левозцев, сотрудничавших в журнале у Маяковского. Сначала это отношения деловые, но постепенно во многих случаях они приобретают устойчиво дружественный характер. И ни одна встреча не пройдет для Гладкова бесследно, в «Дневниках» в нескольких словах он отмечает то, что особенно привлекло его внимание, — черты внешности, запомнившаяся фраза, неожиданная реакция, обстановка происходившей встречи и т. д. С этих записей и начинаются его мемуары, серия портретов на фоне текущего быта. Его памяти нужен был только толчок, какая-то зафиксированная данность, и клубок начинал разматываться, из глубин сознания возникало когда-то увиденное, сперва в смутных, потом все более проясняющихся очертаниях. Память у него была, как говорят физиологи, долгосрочная, но не протокольная: давали себя знать та мысленная обработка, тот анализ, с которым был связан процесс его восприятия. Он был точен в своих рассказах, но эти рассказы были окрашены его пониманием виденного и лирическим чувством очевидца. Той меры бесстрастия и объективности, которой требует пушкинский Пимен («описывай, не мудрствуя лукаво»), вы у него не найдете. Но разве «Былое и думы», одна из вершин русской и мировой литературы, это исповедь без тенденции? И есть ли в нашей мемуаристике хоть одна заслуживающая признание книга без взгляда автора на происходившие события?

Мемуары Гладкова легко делятся на два цикла: театральный и литературный. В числе писателей, с которыми он встречался, были Маяковский, Пастернак, Виктор Кин и другие. С Маяковским он познакомился юношей, в самом конце жизни Владимира Владимировича. Виктора Кина знал лучше, и воспоминания о нем представляют большой интерес. За год до смерти Гладкова в издательстве «Советский писатель» с некоторыми промежутками появились три сборника, посвященных памяти Олеси, Эренбурга и Паустовского, и в каждом из них напечатаны его воспоминания.

Непохожие писатели, непохожие воспоминания!

Самые сильные — о Ю. К. Олеше, долгом его молчании и последней книге «Ни дня без строчки», вернувшей ему известность и признание. Почему автор «Трех толстяков» и «Зависти», одаренный волшебной легкостью пера, писал так мучительно трудно, что мешало ему? Как-то в день шестидесятилетия друга юности Олеси, знаменитого писателя, чья жизнь сложилась несравненно благополучней, без кризисов и спадов (его фамилия не упоминалась, названа была только буква К.), Юрий Карлович сказал Гладкову: «Пишу лучше я, но... его демон сильнее моего демона». Спустя несколько лет, когда в «Новом мире» появился роман Катаева «Алмазный мой венец», инкогнито было расшифровано. Редакция текста Олеси здесь несколько иная, но смысл тот же. Вот слова Катаева: «Судьба дала ему, как он признался во хмелю, больше таланта, чем мне. Зато мой дьявол сильнее». Таким образом подлинность слов Олеси удостоверена дважды. В чем же была слабость его «демона»? Если верить Гладкову — в терзавшем его, при всем изощренном литературном умении, чувстве неудовлетворенности собой. В тридцатые и сороковые годы время круто меняло свои ритмы, устанавливая меру соотношения в развитии общества и искусства, их обязательную синхронность. Олеше такая адаптация давалась нелегко, и в пьесе «Список благодетелей» громко прозвучала его вызвавшая шумные споры реплика: «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно». (Небезынтересно, что в печатном издании этой пьесы, вышедшем в 1931 году, кто-то по недоразумению или намеренно решил спор просто, одним росчерком пера — добавил частичку НЕ, вследствие чего получилось нечто противоположное по смыслу и неприемлемое по контексту: художник должен думать НЕмедленно.) Эпоха торопила, Олеша медлил, не потому, что у него исчезла потребность высказываться или отяжелела рука мастера, а потому, что искал те единственные слова, которые, по велению совести, мог и должен был сказать в эти предвоенные, военные и послевоенные годы. Слова приходили, исчезали, опять появлялись, он писал, потом вымарывал, потом опять писал... Поистине прав поэт, однажды сказавший, что на свете нет муки сильнее, чем мука слова.

Кризис затягивался, надо было что-то делать, и жизнь Олеси разбилась на два потока: внутренний, невидимый для других, который он отдает своим записям — клочки воспоминаний, мысли о природе и искусстве, заготовки и черновики будущих, так и не написанных книг, и далее всякая всячина, то, что у Пушкина именуется Table talk — хаос, беспорядок, путаница, в которой еще не определились точки притяжения, и внешний поток, заполненный литературной суетой, случайными договорами на разного рода инсценировки, переводы по подстрочникам с незнакомых ему языков, доводка сценариев, написанных неумелыми дебютантами, и пр. Большой талант разменивался на медяки, и Гладков, наблюдавший эту драму, пишет о ней с болью,



справедливо замечая, что ремесленник Олеша был плохой и его литературные поденки, как правило, успеха ему не приносили. Оставаясь самим собой, он не мог опуститься до уровня посредственности, сочиненные им переделки и варианты представляли довольно странную смесь вульгарности авторов и преуточенности обработчика. Даже когда он брался за классику, его работы на заданную тему проходили туго или вовсе не проходили; он не инсценировал Достоевского или Чехова, а как бы предлагал свою версию, при всей захватывающей новизне далекую от подлинника, что не входило в намерения театров и киностудий.

Так уходили годы, без оседлости и быта, отданные мелкому ремеслу, литературным проектам, которым не суждено было сбыться, и поражающим остроумием застольным беседам часто с малознакомыми людьми, оказавшимися в ту минуту рядом. Картина печальная, и Гладков не смягчает краски. Она была бы совсем печальной, если бы не последняя книга Олеша, неожиданно открывшая нам его не оскудевший талант мыслителя и изобразителя. Это, действительно, как теперь любят говорить, амбивалентность, что значит двойственность: с одной стороны, пустяковые дела, неприкаянность, беспечность, гримасы богемы, с другой — неутомимо бодрствующий дух, страстность исповеди, открытие истины в ее оттенках, праздничная игра метафор. И в долгом, длившемся всю жизнь споре то, что заложено внутри, берет верх над тем, что существует вовне. Из разрозненности бесчисленных записей Олеша удивительным образом складывается гармония, то, что впоследствии Гладков назовет книгой выздоровления, книгой «собрания потерявшей себя души поэта». Замечательный по глубине и точности наблюдений портрет.

Менее драматичны и более описательны воспоминания о К. Г. Паустовском. Мне кажется, что сдружила его с Гладковым любовь к книге. Константину Георгиевичу очевидности факта, как всегда, было мало, и он сочинил нечто более увлекательное — миф об одержимом собирателе и коллекционере, едва ли не книжном маньяке, человеке со странностями, правда приятного свойства. С присущим ему юмором Гладков принял эту выдумку, и у них установились отношения, похожие на игру с заранее обусловленными ролями. Так на своем примере мемуарист открыл один из приемов прозы Паустовского — преувеличение до гиперболы какой-то особенной, может быть, не самой главной, но теперь в интерпретации автора ставшей главной чертой характера. В искусстве такой гиперболы Гладков увидел диккенсовскую традицию, обогащенную опытом русской литературы рубежа XIX—XX веков. К романтике, добытой из обиденного, у Паустовского обычно примешиваются еще краски анекдота, в котором эффект достигается не искажением натуры, а ее поэтическим преувеличением («мухи не превращаются в слонов, но маленькие мушки становятся огромными мухами с крыльями...»). Гладков ввел нас в мастерскую Паустовского, от-

личавшегося той особенностью, что традиционной писательской технике — правке, редактированию черновиков и корректур — он предпочитал метод устного рассказа, где в живом общении со слушателями шла проверка, обработка и шлифовка авторского текста, возникали его новые и новые варианты. Здесь не было тайн и терзаний Олеши, здесь был светлый юмор и вечная охота за подробностями — этой плотью искусства.

Повод к знакомству Гладкова с И. Г. Эренбургом был деловой — глава о Мейерхольде в книге «Люди, годы, жизнь». Не доверяя до конца своей нестареющей памяти, Илья Григорьевич для надежности обращался к сведущим людям с просьбой прочесть тот или иной отрывок из его мемуаров. В данном случае таким компетентным человеком оказался Гладков, чьи работы он знал по журнальным публикациям. Первая встреча положила начало их добрым отношениям, длившимся семь лет, до дня смерти Эренбурга. Многие часы, проведенные наедине в кабинете на улице Горького, запомнились Гладкову как «сплошной монолог» Ильи Григорьевича. К обаянию таланта и мудрости в этом случае прибавился еще и ореол истории, сопричастности к ней: на протяжении более чем полувека, начиная с времен первой мировой войны, Эренбург был свидетелем, а часто и участником важнейших событий в жизни революционной России и всего Европейского континента как в сфере политики, так и в сфере культуры. Летописец и поэт нескольких сменивших друг друга эпох, теперь он работал над книгой воспоминаний и выбрал Гладкова в качестве одного из первых своих слушателей, в устных импровизациях излагая суть и схему своих будущих портретов.

Самый фундаментальный раздел литературного наследства А. К. Гладкова — его театральные воспоминания и портреты, среди которых особое место занимает В. Э. Мейерхольд.

За последние два десятилетия литература о Мейерхольде пополнилась многими научно-монографическими и мемуарными изданиями. Вышли в свет книги самого Мейерхольда, включающие его выступления и статьи как общезстетического направления, так и непосредственно связанные с его очередными спектаклями. Опубликованы его избранные письма и письма к нему, восстанавливающие неизвестные нам до того деловые и дружеские связи Всеволода Эмильевича в разные годы его творчества. Тем важней отметить, что на фоне такого изобилия книга Гладкова, написанная еще в шестидесятых годах и публиковавшаяся только в отрывках, сохранила свое значение в наши дни. Ее первое и неоспоримое достоинство — документальная основа. Я имею в виду не богатство источников и новые публикации из архивов, а весь характер книги, обусловленный долгим общением и близким сотрудничеством автора с Мейерхольдом. Мало кто из его окружения, встречаясь с ним в тридцатые годы, думал о том, что когда-нибудь, по прошествии многих лет, будет писать о нем воспоминания. У Гладкова такая мысль возникла очень рано, еще

в первые месяцы совместной работы в театре, не случайно Мейерхольд говорил ему: «Если будете после моей смерти писать обо мне, не увлекайтесь выискиванием противоречий и постарайтесь найти общую связь во всем, что я делал, хотя должен признаться, она и мне самому не всегда была ясна». Трудная просьба — отыскать постоянство в непостоянстве, — но возможная, потому что эксперименты Мейерхольда, при всем их азарте и дерзости, никогда не были бесцельной игрой праздного таланта.

Время для Мейерхольда не было только формой существования материи, процессом ее бесконечного движения. Время имело для него несколько значений. Например, музыкальное время: так, на репетициях «Ревизора» он говорил актерам, что им «надо быть в чувствах музыки», то есть погрузиться в ее стихию и попутно управлять ею. По внутренним законам близко музыкальному сценическое время, которое режиссер должен чувствовать, «не вынимая часов из жилетного кармана»: ритмическая одаренность — одно из необходимых условий для этой профессии. И есть еще время как явление истории, как некое собирательное понятие, охватывающее известный, отмеченный общностью дат и событий, момент в ее развитии. В беседах с Гладковым Мейерхольд часто повторял, что есть революционные эпохи с присущими им кризисами и взрывами и есть эпохи пауз и канунов, заторможенных, приглушенных темпов. Развивая эту мысль, он говорил: «Вспомните 93-й и 94-й годы восемнадцатого века во Франции, вспомните наш 17-й год, совершенно необъятный и вместивший в себя целые десятилетия... Мне говорят: «А вот в прошлом году вы утверждали то-то...» «Не в прошлом году, — отвечаю я, — а десять лет назад по моему «внутреннему календарю». Он жил по своему «внутреннему календарю», меняясь вместе с временем, и в этом была «общая связь» между разными и контрастными эпохами в его искусстве. Из сумеречных десятих, предреволюционных годов он прямо шагнул в двадцатые.

Ни один серьезный историк, обращаясь к юности нашей революции и ее искусству, не забудет упомянуть имя Мейерхольда и его спектакли. Но после юности наступает зрелость, и Мейерхольд оказывается на распутье: как он, поэт революционных бурь, должен ответить меняющемуся времени, чего требуют от него наступившие тридцатые годы с их уже ясно различимой тенью мировой катастрофы (в январе 1933 года, ровно за месяц до поджога рейхстага, он ставит «Вступление» — пьесу о современной немецкой трагедии). Что он может предложить сегодня? Прошлое, связанное с такими оставшимися в истории русского театра спектаклями, как «Лес» и «Ревизор», уже ушло. А новое? Он раздумывает, прикидывает, выбирает, колеблется, и эта вынужденная заминка в его творчестве, несомненно, отразится на состоянии его театра, на его к тому времени ослабевшей силам труппе. В конце концов он находит решение — путь к современности откроют ему Пушкин и Шекспир; «Бориса Году-

нова» он уже успешно репетирует, в ближайших планах его театра значится шекспировский цикл.

Иллюзий у него нет: он знает, что потерял лидерство, которое принадлежало ему в двадцатые годы, что его обгоняют другие театры, в том числе академические, что подходящего современного репертуара у него нет, Маяковский умер, сотрудничество с Вишневым и Сельвинским оказалось эпизодическим, с новой пьесой Эрдмана ничего не получилось, строительство театра затянулось на годы... Удары обрушиваются с многих сторон, но он держится стойко, и те, кто встречаются с ним в ту пору, не замечают у него никаких признаков деморализации и упадка духа. Напротив, его «внутренний календарь» не сбивается с рабочего ритма: он поставил (гениально, по словам Шостаковича) «Пиковую даму», занят пушкинскими спектаклями на радио, возобновляет «Клопа» и ведет текущие репетиции у себя в театре. Он ничуть не похож на заблудившегося странника, принадлежащего к одной эпохе и по прихоти истории оказавшегося в другой. Вот почему мне трудно согласиться с замечанием Gladkova, сравнившего Мейерхольда в 1936 году с одиноким, нелепым и чуточку смешным Чаадаевым в московских гостиницах сороковых годов прошлого века. Чего-чего, а старомодности и вызывающего сожаления чудачества у Мейерхольда не было, как не было и усталости и разочарования. Он не чувствовал себя «умной ненужностью», угасавшей в бездеятельности и созерцании, пережитком давно ушедших дней. Нет, жизнь Мейерхольда оборвалась на полном ходу, в чем и заключается глубина его трагедии. И в неубывающей деятельной силе Мейерхольда нас как раз убеждает книга Gladkova, в чем я вижу второе ее достоинство.

Можно поставить в заслугу Gladkovу и то, что он открыл нам веселого Мейерхольда. Посмотрите его фотографии за многие годы, как редко он улыбается! На снимках, как и на карикатурах, часто печатавшихся в газетах и театральных журналах начиная с десятых годов, он насупленный, раздраженный, негодующий, иронически-колючий, в лучшем случае задиристо-лукавый. Беззаботно смеющегося Мейерхольда на фотографиях я почти не встречал. Между тем Gladkov настаивает, что талант у него был веселый. Он чувствовал природу комического в искусстве и мог импровизировать в манере Гоголя, или Диккенса, или Чехова, сохраняя неповторимость интонаций каждого. Андрей Белый писал, что, ставя «Ревизора», Мейерхольд прошелся по всему Гоголю и что образцом для постановки ему служило Полное собрание сочинений писателя. Так же он ставил и водевили Чехова с ориентацией на его эстетику смешного, хотя на этот раз особого успеха не достиг. До Диккенса он не добрался, но всякие планы на его счет у него возникали; «Пиквикский клуб» он причислял к высшим достижениям европейской литературы. Его привлекала античность, и потому он так осуждал «Лизистрату» у Немировича-Данченко, что сам мечтал поставить Ари-

стофана строже и смешнее. Это была теория комического, его практического применения на сцене.

У Гладкова речь идет и о самом процессе творчества, о веселой непринужденности в атмосфере репетиций, о восприимчивости к юмору как критерии артистичности, о неожиданных и остроумных розыгрышах Мейерхольда, о «шутках, свойственных театру», которые служат выражением здоровой полноты жизни, присущей артисту, о том, что «где царит творческая изобретательность, там всегда весело во время работы». Не мучьте, не насилюйте себя, играйте весело, не понукая свое воображение, и все получится как следует! — сколько раз говорил так Мейерхольд на репетициях «Ревизора» и комедий Маяковского.

Как же уживается эта веселая непосредственность Мейерхольда, его доверчивость к людям, его дух сотрудничества и коллективности с другими сторонами его характера, которые не прячет от нас Гладков, — с его мнительностью, подозрительностью, резкими сменами настроений, с тем «коварством личности», о котором писал Эйзенштейн, с драмами отлучения таких выдающихся актеров, как Ильинский, Бабанова, Гарин? Представьте себе, уживается, и заметьте, что такого мнения держатся те самые актеры, которые были жертвами его деспотизма, то есть кто порывал с ним, потом возвращался и снова работал вместе. Видимо, объяснение этой совместимости несовместимого в непреходящем значении его искусства, в незаурядности его личности. От них-то, от Ильинского и Гарина, мы больше всего узнали, каким он был в разные дни своей жизни. И не следует думать, что эти драмы разрыва проходили для Мейерхольда бесследно. Внешне он не подавал виду, но внутренняя горечь оставалась и часто напоминала о себе. Ведь истинно большой художник, с твердыми нравственными правилами, в таких острых ситуациях не может быть равнодушным.

Мы видим гладковского Мейерхольда в двух измерениях: мыслителем-художником и профессионалом-практиком.

Он принадлежал к числу самых образованных людей в русском театре начала века, хотя не прошел университетского курса. Его разносторонняя культура, охватывающая многие сферы искусства, находила прямое выражение в творчестве. Для режиссерской партитуры «Горе уму» ему понадобилось глубокое изучение музыки. Корни стилистики «Дамы с камелиями» легко обнаружить в живописи Мане и Ренуара, которую он знал до тонкостей. Его сильный, хорошо натренированный ум, к чему бы ни прикасался, везде находил самостоятельные решения. Однажды, перечитав пьесы Ибсена, он сказал Гладкову, что спокойными они кажутся только плохим режиссерам, — вникните в них получше, и вы найдете там движение, как на аттракционе «американские горы». Восхищаясь всеобъемлемостью реализма Гоголя, он привел фразу из «Мертвых душ», где говорится о половом в трактире, таком вертлявом, что его лицо невозможно было рассмотреть. Попробуйте перевести эту метафору на язык театра —

и вы поймете природу гоголевского гротеска. И сколько таких замечаний рассеяно по тексту книги Гладкова.

Остановлюсь на тех, которые почему-то лучше запомнились.

Как, например, Мейерхольд комментирует знаменитую ремарку в «Борисе Годунове» — «народ безмолвствует». Мемуарист напоминает, что по требованию властей Пушкину нужно было заменить возглас народа «Да здравствует царь Димитрий Иванович!». И, перехитрив цензуру, он предложил немой апофеоз. Ход рассуждений Мейерхольда по этому поводу такой: «От народа, кричащего здравицу то за одного, то за другого царя, до народа, молчанием выражающего свое мнение,— дистанция огромная». И в самом деле, это другая степень сознания, более зрелая, более высокая. А отсюда увлекательная художественная задача, поставленная Пушкиным перед театром,— сыграть молчание так, чтобы оно прозвучало громче крика.

Часто открытия Мейерхольда выходят за пределы данного спектакля и касаются самых основ актерской игры. Он, скажем, предлагает ввести в обиход театра понятие междутекста, поясняя, что, подобно тому как музыку образуют не только ноты, но и люфтваузы, которые существуют между нотами, так и в театре есть междутекст, то есть пустоты между словами, определяющие ритмический строй речи, которым должен в совершенстве владеть актер. Сколько таких мыслей, догадок, откровений в «прекрасных записях» Гладкова, как отозвался о них Г. М. Козинцев.

В записях Гладкова перед нами возникает и Мейерхольд — выдающийся организатор, деловой человек, в заботу которого входит все, что относится к сфере театра как производственного комплекса,— от подбора труппы, репертуара до хозяйственных мелочей, до цвета кресел в зрительном зале и выбора шрифтов для афиши. Мейерхольд не раз с восторгом говорил труппе, что Станиславский изучал в Париже кройку, чтобы понять природу сценического костюма. Он хотел и в этом быть похожим на своего учителя. Как свободен был мир его фантазии и как педантично поддерживал он порядок в своей администрации!

Особого внимания заслуживает тема Пушкина в творчестве Мейерхольда. Гладков был свидетелем захватывающих воображение репетиций «Бориса Годунова». Но речь идет о чем-то большем, чем эти волнующие записи, восстанавливающие историю одного незавершенного спектакля. Мы узнаем о том влиянии, которое оказал Пушкин на искусство Мейерхольда еще со времен его режиссерских дебютов. В первые послереволюционные годы благодаря этому влиянию он в свой крайний футуристический период сохранил связь с великой культурой прошлого. Уроки Пушкина коснулись всех сторон его эстетической системы. Он сам об этом говорил актерам, приступая к репетициям «Бориса Годунова»: «Я проследил все свои работы начиная с 1910 года и увидел, что все это время всецело находился в плену режиссера-драматурга Пушкина». В его пушкинской теме я от-

мечу три стороны — простоту, праздничность, гений гармонии и сообразности.

Устав от чтения старых и новых трудов и исследований о Пушкине, он решил, что пришла пора прорваться к нему без посредников, вернуть свежесть первого, незамутненного и бесценденциозного чтения и так открыть покоряющую простоту пушкинской поэзии. «Высокая простота искусства — это то, к чему приходят, а вовсе не то, от чего отталкиваются. Это вершина, а не фундамент», — сказал Мейерхольд Гладкову, из чего следует, что простота Пушкина — это до конца проясненная сложность, демократизм общепонятного на самых вершинах человеческого духа.

Что же касается праздничности Пушкина, то об этом Мейерхольд впервые задумался еще тогда, когда ставил свои трагедийные спектакли в Петербурге десятых годов. Правда, в ту пору праздничность в его спектаклях была слишком ритуальной и нарядной, с избыточным участием мебельщиков, портных и бутафоров, как в «Каменном госте» в январе 1917 года. Позднее обязательным условием пушкинской праздничности был лаконизм, сосредоточенность чувств, возможность бесконечных перемен, скрытых в каждом из действующих лиц. «Не люблю этот скучный театр, где актер что-то найдет в первом акте и тянет это одно всю пьесу» — слова Мейерхольда, записанные Гладковым. Праздник в театре — это счастливая импровизация, новый, открытый в старом ракурсе, удвоенное, утроенное значение лиц и событий. «У нас Шуйский в сравнении с прежними его трактовками будет увеличен, возвышен... Этот пройдоха может стать царем. А мы должны верить в это. Он очень талантлив и умен. Он умнее Талейрана». Все взято в фокусе, доведено до возможного предела.

Наконец, гений гармонии и сообразности. Что это значит? Композиция, как у любимого Мейерхольдом Микеланджело, только самое необходимое, рвущаяся вперед мощь и сдерживающий ее порядок. О «Каменном госте» Мейерхольд в 1931 году сказал: «Все на месте. Страшно сложная ситуация: много всего, но очень мало».

В книге Гладкова урок понимания Пушкина нашел продолжение.

Остается сказать еще несколько слов по поводу мечты Мейерхольда о великом зрителе, которому до зарезу нужен театр.

По его теории, бывают эпохи театральные, когда к нам приходят великие драматурги, и бывают эпохи равнодушные к театру, когда он становится только зрелищем. Мейерхольд не знает, почему так происходит, пусть историки нравов объяснят тайну этой цикличности. Он знает только, что великий зритель был в эпоху Шекспира и «вытолкнул его из своей толщи». Был у испанцев. В России такой зритель был в конце прошлого века, ознаменовав тем явление Чехова. Мы встретились с великим зрителем в первые годы нашей революции, хотя тогда вместо дра-

матургов появились режиссеры. В тревожные, предвоенные тридцатые годы Мейерхольд мечтает о зрителе, который возвысит театр своей заинтересованностью, требовательностью и преданностью ему. Это, может быть, самая главная его мечта.

В 1936 году в доме у Мейерхольда Гладков познакомился с Б. Л. Пастернаком; от той встречи сохранилась фотография, где сняты все трое — шестидесятидвухлетний Мейерхольд, сорокашестилетний Пастернак и двадцатичетырехлетний Гладков, представляющие три поколения нашей интеллигенции. Встреча была случайной, очень знаменательной для младшего ее участника и оставившей смутный след в памяти Пастернака. Пять лет спустя, в первую военную зиму, судьба столкнула их снова в Чистополе, небольшом городе на Каме. Теперь их знакомство стало близким, они часто встречались и подолгу беседовали.

Конечно, война, ее подвиги и тяготы наложили отпечаток на их диалоги, взятые в основу воспоминаний Гладкова. Но рядом со сводками Совинформбюро, которые они иногда слушали вместе, не потускнела и тема искусства. Она приобрела даже большую остроту — война внесла поправки в старые оценки, установила новую шкалу ценностей, направление мысли Пастернака в эти дни наметилось с особенной определенностью. Рассуждая о значении поэзии в свете истории, он, например, сказал Гладкову, что предпочитает Демьяна Бедного большинству советских поэтов, и объяснил почему: «Он не только историческая фигура революции в ее драматические периоды, эпоху фронтов и военного коммунизма, он для меня Ганс Сакс нашего народного движения. Он без остатка растворяется в естественности своего призвания... На такие явления, как Демьян Бедный, нужно смотреть не под углом зрения эстетической техники, а под углом истории». Естественность, то есть непринужденность, непосредственность, верность самому себе и своей природе, — в ту пору это едва ли не самое главное требование Пастернака к искусству.

Гений всегда естествен, вы узнаете его даже по ошибкам: как раз в чистопольскую зиму, работая над переводом «Ромео и Джульетты», Пастернак сказал Гладкову, что теория, подвергающая сомнению авторство Шекспира, неверна уже по одному тому, что в его пьесах много небрежности и самоповторений, в которых легко узнается его манера, его рука, заметив попутно, что подделки пишутся обычно старательней, чем подлинный текст, в котором видны следы поисков и первых набросков... Тот, кто знает прозу Пастернака, его письма, удивится слуху Гладкова, так уловившего его интонацию.

Еще несколько слов на тему естественности и близкого тогда Пастернаку стиля, который он называет незаметным, а желанную простоту стиха сравнивает с материнским баюканьем. «Мне совершенно безразличны, — говорит он, — отдельные слагаемые цельной формы, если только эта последняя — первична и истинна, если между автором и выражением не затесываются промежуточные звенья подражательства, ложной необычности, дурно-



го вкуса, то есть вкуса посредственности так, как я ее понимаю». А что же ему не безразлично?

Все, что для искусства является источником «большого участия в жизни» — так излагается его позиция «служения» и «общности». Пастернак говорил, что месяцы войны, проведенные в Перedelкине и в Москве до отъезда в эвакуацию, были для него отмечены чувством острой сопричастности к текущему дню («События поставили его в общий ряд и он стал «как все» — дежурил в доме в Лаврушинском на крыше и спал на даче возле зениток»). Мы знаем по его поздним стихам, как томила его потребность слияния с общей судьбой, с движущимся потоком истории: «Мне к людям хочется, в толпу, в их утреннее оживление». И далее:

«Я чувствую за них за всех,  
Как будто побывал в их шкуре,  
Я таю сам, как тает снег,  
Я сам, как утро, брови хмурю».

Об этой нестерпимой потребности разделить свою жизнь с окружающими людьми, потребности, в конечном счете, рождающей искусство, о реальном бытии и духовном начале в поэзии, об идеале и природе, об истории как об ответе жизни на вызов смерти, о стихе в драме, о том, как важно в искусстве не только учиться, но и разучиваться, чтобы идти дальше, говорил Пастернак своему спутнику во время прогулок по заснеженному Чистоплюю в 1941 году.

Еще два небольших портрета в книге Гладкова — режиссера Алексея Дмитриевича Попова, с которым Гладков работал и был хорошо знаком, и актрисы Алисы Георгиевны Коонен, на мемуары которой, вышедшие уже после ее смерти, он написал рецензию.

Воспоминания о Попове называются «А Де — хмурый волшебник». Со времен детства мы знаем, что волшебники чаще всего бывают добрые и украшающие нашу жизнь, реже — властолюбивые и коварные, зло которых в конце концов наказывается, бывают еще волшебники-моралисты, сочиняющие красивые сказки с поучительным концом, волшебники-фантазеры, с которыми заманчиво путешествовать в неведомые дали, и т. д. И вдруг — хмурый волшебник, строгий, замкнутый, не слишком приветливый, к которому надо долго присматриваться, чтобы оценить его добрую волю и душевные качества.

В искусстве этих редко улыбающихся волшебников есть надежное оружие — юмор, чуть-чуть горький, с драматической окраской. Я знал А. Д. Попова еще в те давние времена, когда он ставил «Моего друга» в Театре Революции. Их было трое, главных участников этого спектакля, — кроме Попова драматург Погодин и актер Астангов. И все они принадлежали к одной и той же категории художников, прячущих за хмуростью глубокий юмор, чем, помимо всего прочего, был силен старый спектакль. Но, люди очень серьезные, умели ли они беззаботно

смеяться? Никакой уверенности на этот счет у меня тогда не было.

Мы, младшие современники А. Д. Попова, ценили его постановки раннего вахтанговского периода, открывшие для театра имена Сейфуллиной и Лавренева, и более поздние, связанные с драматургией Погодина, мы любили его Шекспира в Театре Революции и потом в Театре Красной Армии, с интересом читали его программные статьи, в которых он ратовал за умного, свободного от анархии «внутренних импульсов» актера и его «волнение от мысли». Постепенно у нас сложился образ режиссера-реформатора, тяготеющего к психологической или, что точнее, к интеллектуальной драме, истинное дело которого — высокая трагедия. Все верно, с той только поправкой, что хмурый волшебник Попов, как мало кто другой в нашем театре, чувствовал природу и законы комического жанра во всех его выражениях, вплоть до беспечности и забавы водевиля. Об этом и написал Гладков, останавливаясь на своих впечатлениях о работе режиссера над пьесой «Давным-давно». Одну из примечательных черт Попова-художника он видел в его умении создавать комедийную атмосферу на сцене, атмосферу веселой импровизации и милой шутки, когда «актер смешит простой интонацией, едва заметным движением».

И еще одна неожиданность: художник такого разностороннего призвания и умения, достигший самого высокого положения в искусстве, поставивший несколько спектаклей, по праву признанных классическими в истории советского театра, учитель и мастер, однажды в разговоре с Гладковым назвал себя неудачником, потому что многое из того самого важного, что хотел, он не сделал... И, разумеется, это была не поза, не дань минутной рефлексии, а святое чувство беспокойства и вечной неудовлетворенности.

Портрет А. Г. Коопен на шести страничках машинописного текста — маленький шедевр Гладкова о незабываемой трагической актрисе, представлявшей редкий в театре XX века род поэзии. Здесь есть одна тонкость. Гладков был страстным мейерхольдовцем, то есть принадлежал к тем людям, которые с враждебностью относились к Камерному театру. Он в этом признается, хотя ссылается в своей статье на отрицательный отзыв Вахтангова о Таирове и его спектаклях с их подчеркнутой стилизацией и пластичностью. Но Вахтангов высказывался на эту тему раз или два, а Мейерхольд на протяжении многих лет рассматривал всякое проявление интереса к Камерному театру в своем окружении как вероотступничество. Тем не менее Гладков был постоянным посетителем премьер у Таирова. Его резко выраженные пристрастия допускали такое отклонение: ему интересен был театр во всех его красках, даже тех, которые не вызывали сочувствия. И каким строгим ни было мейерхольдовское вето, оно не могло ограничить его свободу. Без таировских спектаклей нельзя было бы себе представить театральную Моск-

ву двадцатых и тридцатых годов. А Гладкову нужна была полнота.

И самое важное — в Камерном театре была Коонен, к которой с уважением относились как архаисты, так и новаторы тех лет. Я задаю себе вопрос — прав ли был Гладков, говоря о принципиальных расхождениях между игрой артистки и ее партнеров по труппе? Мне кажется, что различие здесь надо искать не в стиле и направлении игры, а в ее силе; манера у них была общая, степень совершенства разная. Коонен легко дышалось в разреженной атмосфере расиновской трагедии, а далеко не все окружавшие ее актеры выдерживали этот горный климат. Такие же контрасты были заметны и в пьесах О'Нила с их психологической игрой и в инсценировке «Мадам Бовари». Коонен шла в глубь драмы, ее партнеры застревали у поверхности. Нечто похожее бывало когда-то в труппе Комиссаржевской. Так часто случается в труппах с одним актером-протагонистом, хотя театр у Таирова был не гастролерский, а режиссерский в самом точном значении этого слова. И, может быть, Коонен, оставив в юности Художественный театр и пойдя на риск автономности (безрассудный, на взгляд ее учителей), поступила так потому, что верила в себя, в свое призвание, в свой театр, свободный от всякой зависимости. А дальше произошло чудо, о котором на склоне лет написала актриса в своих мемуарах и потом рецензент ее книги.

В книге Гладкова неразрывно спаяны театр и литература. На этом стыке шла его, продолжавшаяся несколько десятилетий, жизнь репортера, критика, драматурга и мемуариста. Жизнь на редкость богатая впечатлениями и встречами с выдающимися деятелями советской культуры нескольких эпох. Он искал этих встреч с молодых лет, его привлекала тайна творчества таких, по его выражению, людей Нового Возрождения, как Маяковский, Мейерхольд, Пастернак. Они были впереди, за ними поблизости шли таланты тоже первой величины, как, например Олеша, Попов и другие, отношения с которыми он очень дорожил. И почти во всех известных мне случаях эти знаменитые люди охотно знакомились с ним, встречались, приглашали к себе, спорили, соглашались, рассказывали о себе, иногда скучали без него, нуждались в общении с ним.

В чем был секрет этой расположенности?

Когда-то, в конце двадцатых — начале тридцатых годов, — в его внушавшей доверие юности, жадной к новому знанию и по-своему артистичной, потом, в пятидесятые-шестидесятые годы, — в опыте жизни, в серьезной образованности гуманитарного уклона, в безошибочности вкуса, выработанного долгим общением с корифеями театра и по-прежнему, как в молодости, всегда самостоятельного и неуступчивого. К тому же — повторю еще раз — он был прекрасный рассказчик и внимательный, с быстрыми реакциями, слушатель, совмещая удивительным образом эти два противоположных достоинства.

К концу жизни у него накопился громадный запас наблюдений, не оскудела и память — исток и начало этой книги, очень заметного явления в нашей театрально-литературной мемуаристике. Другьям Гладкова, знавшим его возможности, всегда казалось, что он осуществил их только в малой степени. Я думаю, что после этой книги, где так ярко выразилась личность автора, такое мнение будет поколеблено.

*А. Мацкин*

# БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

## ИЗ ДНЕВНИКОВ И «ПОПУТНЫХ ЗАПИСЕЙ»

Отрывки из дневников А. К. Гладкова печатаются впервые, исключая отдельные записи (о Маяковском, Немировиче-Данченко, Белом и других), опубликованные в журнале «Вопросы литературы» (1976, № 9).

## ПЯТЬ ЛЕТ С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

Книга публикуется впервые. Отрывки из нее печатались в журналах «Театральная Москва» (1960, № 5), «Новый мир» (1961, № 8), «Нева» (1966, № 2), «Вопросы литературы» (1976, № 9), в альманахах «Москва театральная» (М., «Искусство», 1960), «Тарусские страницы» (Калуга, 1961), в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» (М., ВТО, 1967).

## «ДАВНЫМ-ДАВНО»

Статья публиковалась в журнале «Вопросы литературы» (1973, № 4).

## А ДЕ — ХМУРЫЙ ВОЛШЕБНИК

Статья публиковалась в журнале «Театральная Москва» (1967, № 4).

## ОБ АЛИСЕ ГЕОРГИЕВНЕ КООНЕН И ЕЕ КНИГЕ

Последняя работа А. К. Гладкова, написанная им за несколько дней до смерти. Публиковалась в журнале «Литературное обозрение» (1976, № 7).

## ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР

Статья публиковалась в журнале «Новый мир» (1964, № 10).

## ВСТРЕЧИ С ПАСТЕРНАКОМ

Отрывки из воспоминаний А. К. Гладкова о Пастернаке (под заглавием «Зима в Чистополе») публиковались в журнале «Литературное обозрение» (1978, № 4).

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Игорь Ильинский. О книге А. К. Гладкова . . . . .</i>	<b>3</b>
От составителя . . . . .	<b>8</b>

## ИЗ ДНЕВНИКОВ И «ПОПУТНЫХ ЗАПИСЕЙ» ПЯТЬ ЛЕТ С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

### Часть первая.

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ . . . . .	<b>82</b>
ГосТИМ впервые . . . . .	<b>82</b>
Слава Мейерхольда . . . . .	<b>87</b>
Знакомлюсь... . . . .	<b>92</b>
История моих блокнотов . . . . .	<b>101</b>
Каким он был . . . . .	<b>107</b>
Мейерхольд смеется . . . . .	<b>127</b>
Сняв пиджак . . . . .	<b>142</b>
Режиссер-актер . . . . .	<b>152</b>
О природе замысла . . . . .	<b>164</b>
«Гамлет» . . . . .	<b>182</b>
«Борис Годунов» . . . . .	<b>188</b>
Маяковский . . . . .	<b>200</b>
Об успехах, ошибках и прочем . . . . .	<b>215</b>
Трудные годы . . . . .	<b>225</b>
Станиславский, Вахтангов . . . . .	<b>236</b>
Ученики . . . . .	<b>251</b>

### Часть вторая.

#### МЕЙЕРХОЛЬД ГОВОРИТ.

Записи 1934—1939 годов . . . . .	<b>264</b>
О себе . . . . .	<b>264</b>
Об искусстве актера . . . . .	<b>273</b>
Об искусстве режиссера . . . . .	<b>283</b>
Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский . . . . .	<b>301</b>
О Толстом, Чехове, Блоке и Маяковском . . . . .	<b>305</b>
Станиславский . . . . .	<b>308</b>

Ленский, Комиссаржевская, Дузе, Моисси и другие . . . . .	310
Об опере. Шаляпин . . . . .	314
Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации . . . . .	317
О разном . . . . .	320
<b>«ДАВНЫМ-ДАВНО» (Из воспоминаний)</b>	<b>328</b>
<b>А ДЕ—ХМУРЫЙ ВОЛШЕБНИК</b>	<b>350</b>
<b>ОБ АЛИСЕ ГЕОРГИЕВНЕ КООНЕН И ЕЕ КНИГЕ</b>	<b>368</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР</b>	<b>373</b>
<b>ВСТРЕЧИ С ПАСТЕРНАКОМ (Из воспоминаний)</b>	<b>385</b>
<i>А. П. Мацкич.</i> А. К. Гладков. Личность и черты творчества . . . . .	437
Библиографическая справка . . . . .	461

**Гладков А. К.**

**Г 52      Театр: Воспоминания и размышления /Предисл. И. Ильинского; Послесл. А. Мацкина.— М.: Искусство, 1980.—463 с., 1 л. портр.**

В книгу А. К. Гладкова «Театр. Воспоминания и размышления» входит его большая работа «Пять лет с Мейерхольдом», воспоминания о Б. Л. Пастернаке, статьи и очерки об А. Д. Попове, А. Г. Коонен и других театральных деятелях, «Дневники и попутные записи». Все написанное Гладковым о театре и о людях искусства читается с увлечением как летопись времени.

$\frac{80105-046}{025(01)-80}$  26-80

**ББК 85.443 (2) 7  
792С**



**Александр Константинович  
ГЛАДКОВ**

**Театр**

**Воспоминания и размышления**

**Редактор**

**В. Н. СТОЛЬНАЯ**

**Оформление художника**

**Э. Э. РИНЧИНО**

**Художественный редактор**

**И. Г. РУМЯНЦЕВА**

**Технический редактор**

**А. Л. РЕЗНИК**

**Корректоры**

**З. Д. ГИНЗБУРГ и Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ**

**ИБ № 1122**

Сдано в набор 24.07.79. Подписано к печати 06.02.80. А04387. Формат издания 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1. Гарнитура школьная. Высокая печать. Усл. п. л. 29,125. Уч.-изд. л. 32,061. Изд. № 4024. Тираж 30 000 экз. Заказ 422. Цена 2 р. 30 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, М-54, Валовая, 28

2р. 30к.

