

МЕЙЕРХОЛЦ

2

АЛЕКСАНДР ГЛАДКОВ
МЕЙЕРХОЛЦ

2

АЛЕКСАНДР ГЛАДКОВ

МЕЙЕРХОЛЬД



ПЯТЬ ЛЕТ
С
МЕЙЕРХОЛЬДОМ

ВСТРЕЧИ
С
ПАСТЕРНАКОМ



Москва Союз
театральных
деятели

1990

Г52
ББК 85.334.3(3)7

Составление и подготовка текста
В. В. Забродина

Г $\frac{4907000000-706}{174(3)-89}$ 90

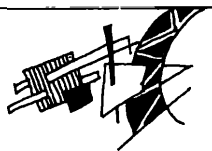
© Составление,
«Встречи с Пастернаком»,
оформление. Союз. театральные деятели РСФСР,
1990



**ПЯТЬ ЛЕТ
МЕЙЕРХОЛЬДОВИ**



ВОСПОМИНАНИЯ
И РАЗМЫШЛЕНИЯ



ГОСТИМ ВПЕРВЫЕ

Москва, середина двадцатых годов...

На Триумфальной площади рядом с воплощением нэпа — казино — в просторном, уютном 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: «*Дашь Еврону!*», «*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 прогреметь 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 неоштукатуренной 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 газетах стихи Маяковского. Спорить с ними не стоило: короткая усмешка превосходства, с грохотом отодвинутый стул, кепка, сдернутая 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 то-



В. Мейерхольд. 1936 г.
Портрет, подаренный С. Эйзенштейну



Москва.
Площадь перед Большим театром в праздник

Театр имени Мейерхольда
на Триумфальной площади
(здание театра «б. Зон»)



Массовое празднество около Красной площади

же 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 ухожу 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 непонятным, 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 садиков 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 сирано-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 тулупках. 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 при-

звывая 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 попасть 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 смирительную рубаху 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 художники. Есть ли чувство ме-

ры 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 неумеренной 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 противоречие, 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 декабря 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 асигнаций, бубенцов тройки, шинелей внакидку и фраков в обтяжку, и, конечно, это не совсем то, что мы прохо-

дили в нашей «второй ступени» под названием «Ревизора», но это гораздо больше — 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 рогоносец». Потом сюда прибавились «Окно в деревню», первая редакция «Горя уму», «Выстрел», «Клоп», «Баня», «Командарм 2», «Последний решительный», «Список благодетелей», «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 необычному 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 героикой. О его жизни вышло два тома в «Academia» в таких же красочных суперобложках, как и мемуары 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 общежитиях, 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 красно-

армейской форме), почетным краснофлотцем, почетным шахтером и проч. Молодой Назым Хикмет, учившийся в те годы в Москве в Университете 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, Мей-ер-хольд!»* 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 театральная 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». Далее 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 не знающим 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 неуютном театре, раскланивался 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, плодоносным, — 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 в 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. Эйзентшейн, 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 не-

которых 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 «шторм унд дранг» 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, обнажение материала, экспрессия монтажа кусков, рефлекторы, светящиеся из лож, новое использование сценической площадки, бесконечное расширение границ условного и проч. 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 Шлепянова 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 западничеством: 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. Только в 1962 году мы услышали написанную в 1936 году Четвертую симфонию Д. Шостаковича. Мы никогда не увидим «Бежин луг» С. Эйзенштейна — негатив фильма был смыт по приказу тогдашнего киноруководства. Были потери и пострашнее. Время переломилось, и многое менялось вокруг, иногда резко, а иногда исподволь и почти незаметно для современников. Не все происходившее вокруг было понятно, но всякое непонимание объявлялось злонамеренным. 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 ре-

петиции 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 недостижимым, 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, необычными, 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 Вале́й Плучеком, с самоуверенным Дане́й Сагалом, с пылким комсомольским вождем ГосТИМа Мишей Шульманом, с золотоволосым Леше́й Консовским, с сумрачным, очкастым Саше́й Кап-ланом, погибшим в ополчении в 41-м году, с Саше́й Не-стеровым, тоже трагически погибшим на дальнем Севере, с хрупкой, изящной Тане́чкой Евтеевой (ныне Т. А. Паус-товской), 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 Коле́й Поп-лавским, фанатиком «закаливания», ходившим зимой без пальто и погибшим от горловой чахотки, и еще со мно-гими другими. К любому из них я мог зайти за кулисы ГосТИМа в тот самый день, когда со мной вдруг поздоро-вался сам Мейерхольд. Мне пошел восемнадцатый год, в нагрудном кармашке пиджака я носил удостоверение, что являюсь литературным сотрудником газеты «Рабо-чий 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 пус-кать меня в свой театр. Дело в том, что у В. Э. с москов-ской прессой складывались временами весьма сложные отношения. Он иногда яростно нападал на театральные журналистов, доходя до почти невыносимых резкостей, а они потом публиковали в печати резолюции протеста. Однажды в маленьком журнальчике театра, называв-шемся «Афишами ТИМа», появилась статья под стран-ным, но фонетически обидным названием «Бе-блю-за», коим словом В. Э. предлагал отныне именовать театраль-ную прессу (что расшифровывалось как первые слоги фа-милий 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 капельдине-рам театра была роздана фотография известного театраль-ного 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 небольшое. 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 об 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, Мартинсон, 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



«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922 г.

З. Райх — Стелла.
«Великодушный рогоносец»



А. Кельберером 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. Эрк, 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, Леон-

тьев, 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 нескольку 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 Мальволио, в Фрэзере 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, Гиациптова, 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 значительно меньше, чем в начале двадцатых годов, но все же порядочно: на Сретенке пестовал своих учеников Завадский, зарождались студии Симонова и Хмелева. С обновленной труппой бывшего Пролеткульта, где блистали В. Орлов, Ю. Глизер, В. Янукова, работал А. Дикий — постановщик знаменитой «Блохи». Еще недавно считавшийся полуфилиалом ГостИМа, Театр Революции славился именами Д. Орлова, Волкова, Канцеля, Терешковича, Лишина и перешедшей туда Бабановой. Неумоимо 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 «Сэмперантэ» с двумя удивительными актерами — Быковым и Левшиной. В оперетте пели и танцевали Новикова, Бах, Ярон, Днепров, Володин, Регина Лазарева, Кошевский, Бравин. На эстраде царили элегантный, едкий Алексеев, неистощимый Менделевич. В маленьких театриках миниатюр, в спектаклях, шедших по два сеанса в вечер, где актеры переодевались по восемь раз в спектакле: в «Скворешнике» на Елоховской, в театре Дома печати и в «Синей блузе» ярко и темпераментно звучали голоса еще совсем

юных Б. Тенина, Л. Мирова, Р. Зеленой, А. Пановой и уже совсем забытых талантливых В. Приска и И. Бугрова.

Выходило сразу пять театральных журналов: три еженедельных 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. Диспуты о театре непрерывно шли весь сезон и в Доме печати, и в Доме Герцена, и в Доме Рабиса, и в подвальном, но уютном, популярном Театральном клубе на Пименовском, а иногда даже в помещении цирка и Мюзик-холла. В них участвовали не только критики и режиссеры, но и политические деятели. Нарком А. В. Луначарский дискутировал на трибуне с Мейерхольдом и Маяковским.

Вот афиша диспута «Споры о «Горе уму» 2 апреля 1928 года. Называю имена участников: Л. Авербах (критик), Н. Л. Бродский (историк литературы), М. Ф. Гнесин (композитор), Генри Дана (американский историк), Тарас Костров (редактор «Комсомольской правды»), П. А. Марков (критик), Диэго Ривера (художник), Демьян Бедный (поэт-публицист), В. Сарабьянов (профессор-философ), Б. Асафьев (историк музыки, композитор) и другие.

Каждый спектакль рассматривался не как замкнутое в себе театрально-эстетическое явление, а как факт общественно-политической жизни. Театры Мейерхольда и Таирова издавали собственные журнальчики, задорно спорившие обо всем на свете.

У ведущих актеров московских театров почти не было дублеров, и, собравшись в МХТ на «Мудреца», можно было быть уверенным, что если не произойдет землетрясения и спектакль состоится, то в нем будут играть и Станиславский, и Качалов, и Москвин, и Леонидов, и Лужский, и Книппер-Чехова — все вместе в одном спектакле! Юным театралам 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, «протыривался» (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 понеделеньников 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, Милутиной, 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 театральных 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. Густой, богатый творческим кислородом, ветрами мировых морей воздух двадцатых годов — и спертый, вызывающий подозрительность и сонливость воздух середины тридцатых годов, годов культа Сталина. 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 статейки 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 закостенелым 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 отрещиванием 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 завсегдагой 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 Радина в «Топазе», Бабанову в «Человеке с портфелем», Терешковича в «Гоп-ля, мы живем!», Новикову в «Женихах», Азарина в «Чудаке», 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 необрушенными 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 метростроевцами. 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 Мамонтовском 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 (на спектакль Мейерхольда приехал Каганович, и он был снят). 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. Вишневского 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, отнесся ко мне просто и без всякого предубеждения. Но об этом после... Демонстративный уход Вишневского 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

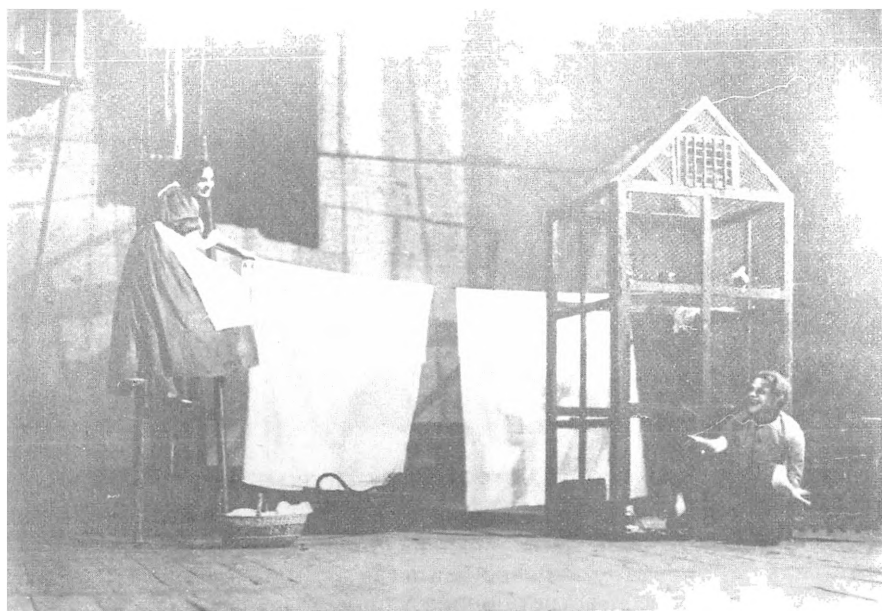
президиума и вместе со всеми аплодировал мне, широко разводя руки, а в последнем слове трижды на меня сослался. Кто-то подошел и сказал, что он хочет со мной поговорить. Меня провели за кулисы. Странно, но я плохо помню этот, пожалуй, самый важный в моей жизни разговор. Он спросил, не желаю ли я работать 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.



З. Райх — Аксюша и И. Пырьев — Буланов.
«Лес» А. Н. Островского. 1924 г.

Мое заметное преимущество перед другими окружающими было еще в том, что мне ничего не нужно было от него по нашим служебным театральным отношениям: ни ролей, ни права на постановку. Функции мои должны 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 испан-



И. Ильинский — Счастливец
и М. Мухин — Несчастливец. «Лес»

цев — 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 нескольку 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, бешеным, 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 остросюжетного 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 уж 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 репе-

тиции 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...

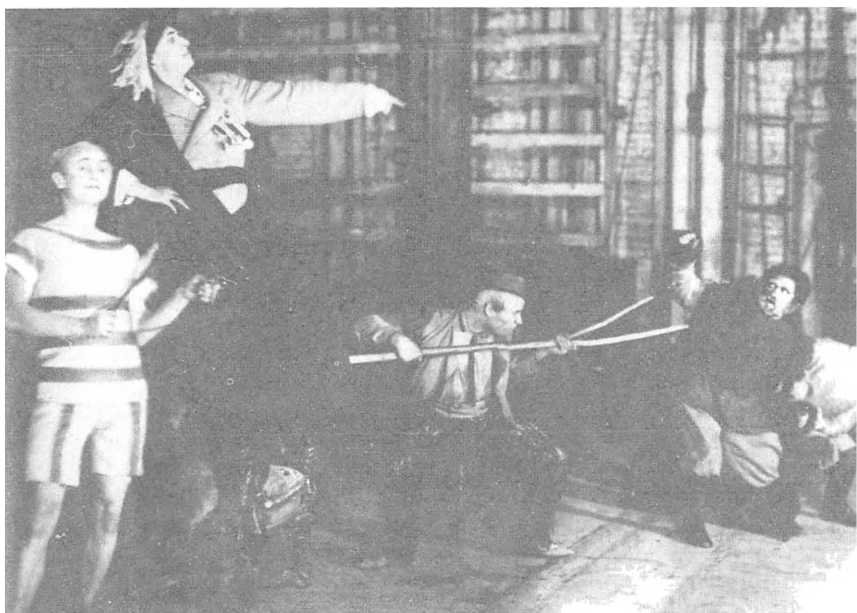
Талантливые, острые, но коварные книги Ж.-Ж. Бруссона, секретаря Анатоля Франса, переведенные у нас в конце двадцатых годов, были тогда довольно популярны. Два томика «Разговоров с Гёте» Эккермана, еще в старом издании, стояли на книжной полке в кабинете Мейерхольда и были исчерканы его пометками. О 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, отдохавшего 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,



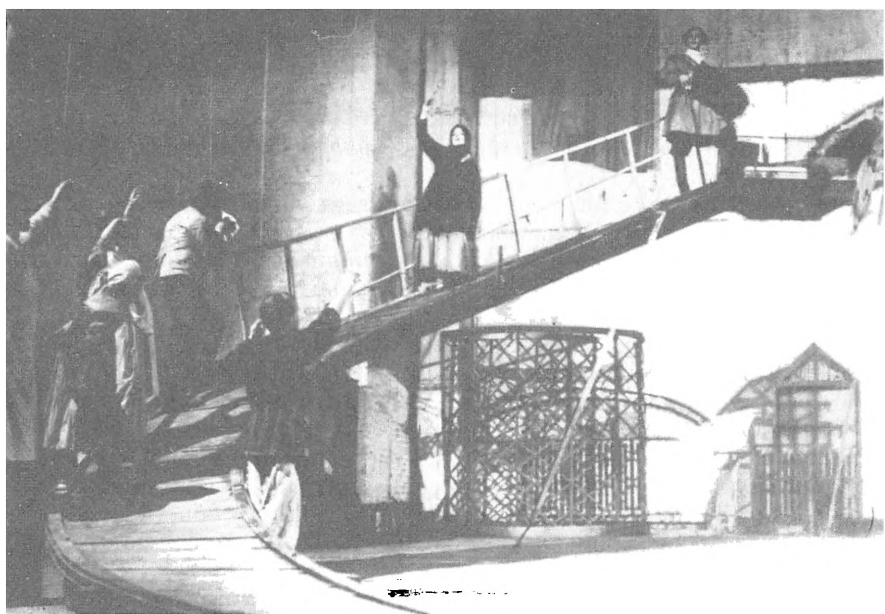
«Лес»

трагически оборвавшихся ранее тех событий, которые связаны с закрытием ГосТИМа в 1938 г. Прошу не забывать меня! В. Мейерхольд. Москва. 3.11.38».

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 этого 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,



«Лес»

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.

Фраза эта сейчас звучит зловеще-значительно. Вспоминается знаменитый, упоминаемый во всех учебниках кинодраматургии кадр из английского фильма «Кавалькада»: уезжающие на океанском пароходе молодожены — он и она — целуются на палубе в предотъездной суматохе, никого и ничего не замечая, счастливые и полные друг другом, потом крупный план переходит в общий — и мы видим висящий над ними спасательный круг с надписью «Титаник».

Время было сложное, политическое напряжение в стране нарастало, но газетные сообщения о проработках, снятиях с постов, разоблачениях и слухи, множившие эти факты, еще не сливались в партитуру народной трагедии, навсегда связанной с наименованием наступившего года. В середине прошлой зимы неожиданно был закрыт популярный и любимый в Москве театр МХАТ 2-й, о причине, вызвавшей этот — тогда еще беспрецедентный — акт, говорили шепотом, а в статьях о закрытии театра писали о его «нехудожественности», что находилось в полном противоречии со статьями тех же авторов, написанных за несколько недель до этого. Потом появились известные проработочные статьи о музыке Шостаковича. Отзвуком их прошла весной дискуссия о формализме. Была снята с исполнения Четвертая симфония Шостаковича. Поздней осенью был разгромлен Камерный театр за постановку «Богатырей». В Малом театре после генеральной репетиции был снят новый спектакль А. Дикого «Смерть Тарелкина». Нависла туча и над Мейерхольдом, в труппе уже кое-кто начал поговаривать об уходе, участились колкости в прессе, резонировавшей настроениям «верхов».

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, властвовав-

ших 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 техникуме 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 деревянном 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 гипербол 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 подоб-

ных 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 «шутков, 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...

Все мои записи о Мейерхольде и дневники тех лет постигла необычайная судьба — они, как и его собственный архив, были на краю гибели... и все же сохранились.

Они были забраны у меня при моем аресте осенью 1948 года. Вот как это случилось...

Время не идет, а летит, все вокруг неузнаваемо меняется — и то, о чем вчера еще можно было говорить вполголоса, об этом теперь, после XX съезда партии, уже свободно пишется и говорится.

Февраль 1949 года. Я сижу в одиночной камере во внутренней тюрьме на знаменитой Лубянке. Пять месяцев как я арестован, и дело мое, видимо, идет к концу. Ничего из обвинений в «антисоветской агитации» следствию доказать не удалось, но выпускать меня тем не менее не собираются. Я был завзятым книжником. В моей личной библиотеке несколько тысяч томов: книги по истории, литературе, мемуары, театр, стихи. Некоторые книги решено мне инкриминировать как «антисоветские». Это главным образом мемуары о гражданской войне, книжка об убийстве Столыпина («восхваление террора»), повесть об Азефе и еще что-то. В одной из книг фраза об ораторском даровании Гитлера толкуется как «восхваление Гитлера». Следовательно мой носит университетский значок, он человек неглупый, относительно интеллигентный и совершенно бесовестный. Он не может не понимать, что это все — чепуха, но не выпускать же меня после пятимесячного сидения на Лубянке! И он, отказавшись от обвинения в «агитации», заменяет его обвинением в «хранении антисоветской литературы». Почему были избраны именно эти книги, а не другие, которые могли быть поставлены мне в вину на том же основании, не понимаю. Торопились и не очень старались.

Тюрьма была переполнена. Сидели главным образом бывшие советские пленные, обвинявшиеся в том, что они были в плену, а также так называемые «второразники»,

то есть люди, уже отбывшие свои сроки и снова взятые в 1948—1949 гг. Возиться со мной долго было некогда.

И вот приходит день, когда, согласно 206 статье УПК, мне дают на ознакомление мое «дело». Но перед этим нужно решить, как быть с множеством отобранных у меня записных книжек и тетрадок дневников. Бегло перелистав их и не найдя ничего особо для себя интересного, в одно морозное солнечное зимнее утро следователь предлагает мне подписать акт на уничтожение всех моих бумаг, не приобщенных к делу. Без этой формальности дело не может считаться законченным.

Я сижу в подвале, в одиночке без окна, с непрерывно светящей в глаза сильнейшей лампочкой, отвернуться от которой нельзя, так как сидеть спиной к двери не полагается. У меня уже нет надежды на то, что я выйду, и горькая обида уже давно переросла в упрямую злость и стойкое упорство.

Странно видеть на столе у следователя мои старые записные книжки с потрепанными переплетами. В этих книжках записаны все разговоры с Мейерхольдом, репетиции и проч.

Я отказываюсь подписать акт на уничтожение.

Следователь сначала удивлен, потом начинает злиться. Меня уводят в подвал, но потом вызывают опять. Он меня уговаривает, запугивает, лишает передач, отказывается перевести в общую камеру с окном, страшает лагерем с особым режимом. Мне все равно, и я не соглашаюсь подписать акт. Время было уже «формальное», и все канцелярские правила соблюдались строго. Они-то и спасли мои дневники.

Приходит какой-то старший начальник, недовольный тем, что отсутствие акта об уничтожении задерживает завершение «дела», и спрашивает меня о причинах моего отказа. Я кратко отвечаю и рассказываю о Мейерхольде. Мне говорят, что Мейерхольд — «враг народа» и что моя привязанность к нему еще раз показывает, что меня не зря посадили. Я уже привык к подобной аргументации и снова говорю «нет». Начальник крепко выражается и, хлопнув дверью, уходит. Меня уводят.

Это все продолжается довольно долго. Конечно, эти тетрадки могли бы приобщить к делу, но это нужно мотивировать, а следовательно, подробно заниматься ими и как-то связывать меня с Мейерхольдом, а решение обо мне уже принято, и «дела» осложнять не хотели. Кроме того, приобщение бумаг к «делу» как раз и гаранти-

ровало их сохранность. Шел, слава богу, не 37-й год, а 49-й, и видимость законности, внешняя оформленность «дел» тщательно соблюдались. Всякая «юридическая грязь» ставилась следователю на вид.

Подобных прецедентов, видимо, было мало: люди, терявшие свободу, обычно за какие-то бумажки не держались и охотно подписывали эти «акты». А тут вдруг такая непредвиденная осечка. Снова уговоры и застрашивание, и снова мое усталое, но стойкое «нет». Была ли у меня надежда как-то в будущем использовать мои записи? Нет, конечно, надежды не было, да я просто тогда об этом не думал. Но я знал: это — последняя линия обороны, и я должен на ней стоять до конца. Я много раз слышал от моего следователя и его начальников, приходивших взглянуть на чудака-упрямца, что я сгнию на Севере, что я дурак, если думаю, что вернусь в литературу, что отсюда никто не возвращается, что на моей могиле скоро вырастет чертополох, и все, что обычно говорилось. Меня убеждали подписать акт, чтобы скорее уехать из тюрьмы в лагерь (хотя я формально не был осужден), так как там режим все-таки легче и я дольше протяну. Мне было уже все равно, и с тупым отчаянием я на все это говорил «нет».

Наконец пришел еще более важный начальник. (Недавно я встретил его на улице. Он узнал меня и сам окликнул. Оказалось, что он давно исключен из партии и из органов и работает... аккордеонистом в каком-то клубе. Он спросил меня, имею ли я что-нибудь против него? Я ответил, что нет, ведь дело было не в нем: скорее, даже благодарен ему за благополучный финал истории с дневниками. Он забыл про них, не понял, о чем я говорю, и сокрушенно сказал мне: вот, мол, все говорят, что я никому лично плохого ничего не сделал, а из партии все-таки исключили. Я философски улыбнулся и хотел сказать что-нибудь вроде: «Бывает», но удержался. В общем, поговорили довольно мило, как говорится... А тогда он был во всем великолепии, и следователь мой при нем стоял.) Он тоже поинтересовался мотивами моего упрямства, пожевал губами и, посмотрев на дату начала «дела», покачал головой, неожиданно встал, сказал:

— Ну ладно, черт с ним! Спросите, кому эти бумажки вернуть? — и ушел, поскрипывая португеей и оставив после себя запах «Шипра».

Сказал он, правда, вовсе не «черт с ним», а несколько более сочное. Следователь с кислым лицом, не глядя на

меня, спросил, кому я хочу, чтобы вернули записные книжки. Я ответил:

— Верните матери.

Для удовлетворения своего самолюбия, перебрав их еще раз, он спросил меня со слабой надеждой в голосе, соглашусь ли я хоть на уничтожение книжек с телефонами и адресами. На этот раз я пошел ему навстречу. Он стал их переписывать, потом я что-то подписал.

Конечно, я мало верил в то, что записные книжки сохранятся, но канцелярский формализм, повернувшийся на этот раз ко мне своей лучшей стороной, торжествовал, и моя мать получила в один прекрасный день большой бумажный мешок с моими бумагами, среди которых были и блокноты с заметками о Мейерхольде. Об этом я узнал уже в лагере, когда она приехала ко мне на свидание.

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 ГостИМмом 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 упрунут 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 издании «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 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 стра-



В. Мейерхольд и А. Моисси
среди участников спектакля «Лес». 1924 г.

З. Райх, В. Мейерхольд, Тania и Костя Есенины
на демонстрации. 1924 г.

ниц 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



В. Мейерхольд в форме красноармейца. 1926 г.

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 проч. 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 выступать, 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 вовсю. 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 крепыльщик, а иногда и как установщик воздушных устройств, получился забойщик как таковой (строго спе-

циальный)...» 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 включает 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,



В. Мейерхольд и З. Райх
у гроба С. Есенина. 1925 г.

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 горяча заявил, что человек — это физико-химическая лаборатория. Потом он взял это утверждение обратно как вульгаризаторское, но развитие науки во второй половине XX 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 приспо-

собранием старых идеалистических философских терминов к практике нового искусства.

Это был очень умный человек. Другой умнейший человек России, А. П. Чехов, одним 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 заинтересовало.

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 острой 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,

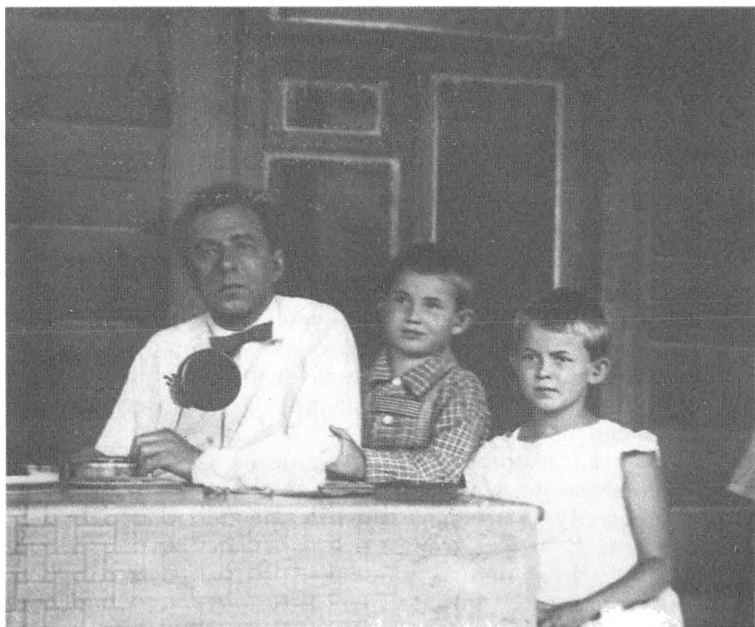
более лестные, постеснялся опубликовать...». По словам В. Э., он отдал эти письма в конце двадцатых годов на хранение в один из ленинградских музеев. Возможно, они еще будут найдены. Любопытно, что в служебной анкете Мейерхольтда, хранившейся в театре его имени, в графе «профессия» рукой В. Э. было написано: «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 инженеро-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. Мейерхольтд, день за днем описаны целые месяцы его жизни. Особенно



В. Мейерхольд со своими приемными детьми
Костей и Таней Есениными

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 подго-

товкой 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 непо-

нятно 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.)

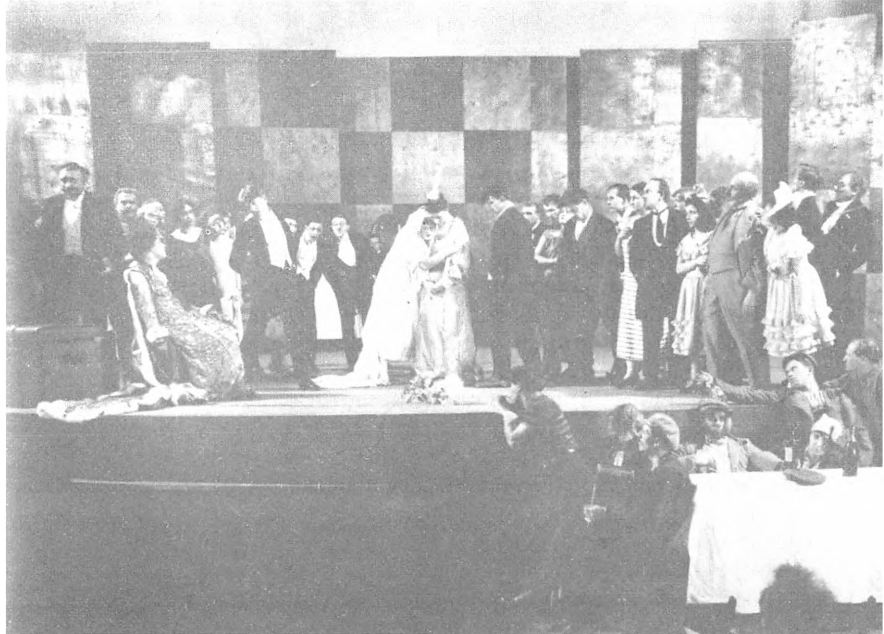
В Киеве, рассказывая М. М. Кореневу и мне о своем постановочном решении нового спектакля, он вдруг услышал за окном шаги — комната, где мы сидели, находилась на первом этаже. Он сразу прервал рассказ, подбежал к окну и высунулся посмотреть — не подслушивает ли кто-нибудь? Заметив в наших глазах тень 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! Сколько 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

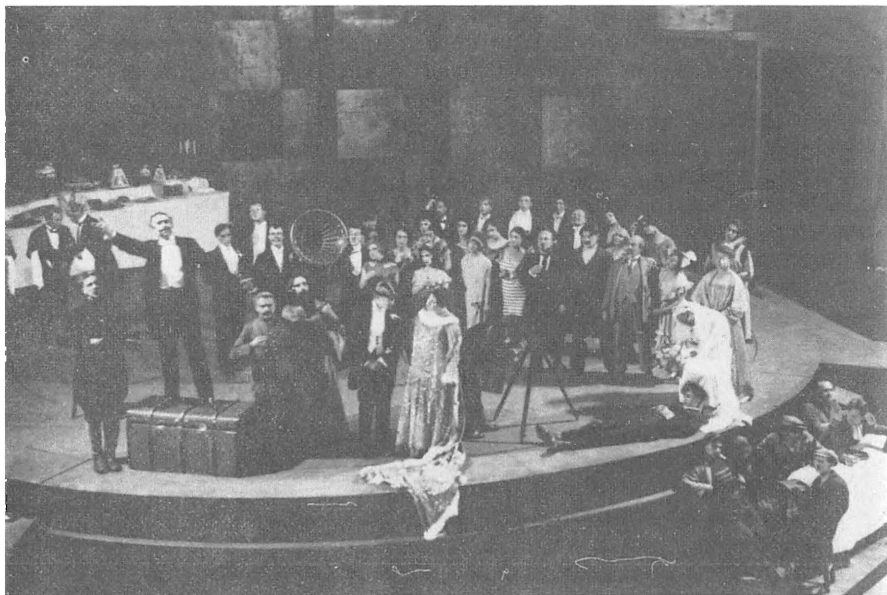


«Мандат» Н. Эрдмана. 1925 г.

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 труппы обоих театров. Приходилось бороться и завоевывать расположение Савиной,

Варламова, стараться избежать ссоры с Давыдовым, Шаляпиным и другими. В дневнике А. Блока 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



«Мандат» Н. Эрдмана, 1925 г.

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... (Полное примирение состоялось в самый последний вечер В. Э. перед арестом в Ленинграде — Мейерхольд неожиданно сам пришел к нему.) Я слышал от В. Э. много доверительных высказываний и признаний, в том числе даже критику З. Н. как актрисы, но при всей остроте политической ситуации, создавшейся в 1937 году, он, член партии с 1918 года, иногда только горестно недоумевал на частности происходящего, но никогда не жаловался в какой-либо обобщенной форме. О Сталине всегда говорил сдержанно: не помню ни хулы, ни обычной в то время лести. Только однажды, на какой-то мой недоуменный вопрос, бросил: «Читайте «Макбета»!» И сразу оборвал разговор. Иногда жаловался на определенных людей, но тоже избегал обобщений. Возможно, в этом отношении он

был откровеннее с И. П. Беловым, и еще с кем-нибудь (может быть, с Б. Ф. Малкиным).

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 поразили 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, писал:

«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 муратоских «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 моно-

графий 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 чувствующавшим 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, краснощечные 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 радушное 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 поправившиеся 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 несколько кварталов смотреть великолепную чугунную

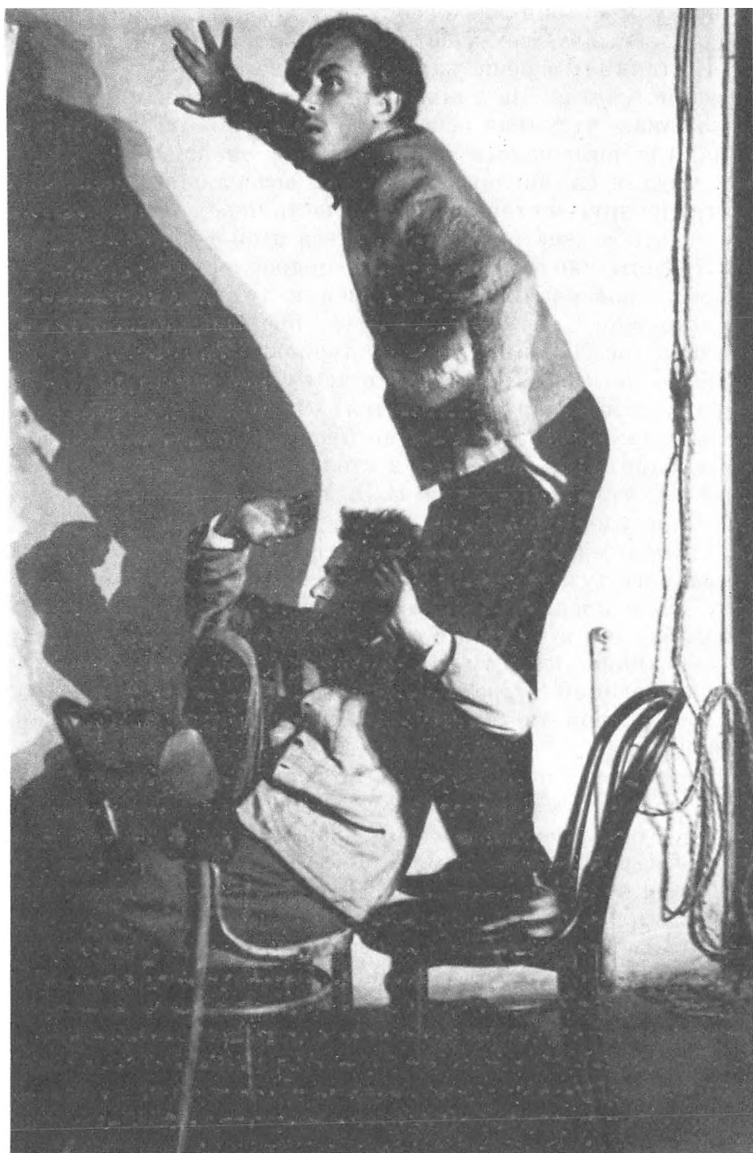
решетку у старинного особняка и, рассматривая ее, казалось, забыл о всех заботах.

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 мещанина: 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 зарботке 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 спектак-



На репетициях «Ревизора» Н. Гоголя



На репетициях «Ревизора» Н. Гоголя

лях 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 за каким-нибудь гостем, который, поддавшись на уговоры, выпивал слишком много. Помню В. Э. суется 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, «Соловьяха», 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. Про-

кофьевым, Д. Шостаковичем, В. Шебалиным, Г. Поповым, с пианистом Л. Обориным 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 мирке, 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 сахарином...

Носивший окладистую темную бородку, мужественный, коренастый, И. П. Белов был человеком удивительной, хотя и типичной для революционных лет, судьбы. Портовый 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 ЧК 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. Весной 1938 года он был по ложному доносу арестован и погиб.

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. Я знаю, что это маловероятно, но, вспоминая В. Э. в день, когда стало известно о смерти Орджоникидзе, не могу отделаться от ощущения, что он знал о трагическом характере этой смерти: так он был растерян и подавлен. Или он догадывался о чем-то, точно ничего не зная, всей своей феноменальной интуицией гениального художника. Именно в эти дни он сурово посоветовал мне перечитать «Макбета». 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. Опшниковым), 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» с 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. Стараюсь 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: Б. 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 конфиденциально и полузашифровано, потому что разговор о статье Яковлева зашел в связи с известием об его аресте в 1937 году.

В. Э. никогда не был связан с оппозицией. Ему инкриминировалось посвящение одного из спектаклей Троцкому. Этот факт упоминался и в статье П. Керженцева, предвещавшей закрытие театра. Но Керженцев умолчал о том, что текст посвящения был несколько иным: спектакль посвящался Красной Армии и первому красноармейцу Л. Д. Троцкому. Это, во-первых. А во-вторых, у В. Э. сохранилась газетная вырезка старой статьи того же

Керженцева, где он восхваляет этот спектакль и пишет что-то вроде того, что не случайно он посвящен такому-то. Дальше следует красноречивый панегирик лицу, которому посвящается спектакль. Комментарии, кажется, излишни.

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

В этом — весь Мейерхольд.

Стариковская «старомодность» имеет свое обаяние, но ему она 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 молодежью держался просто и дружески.

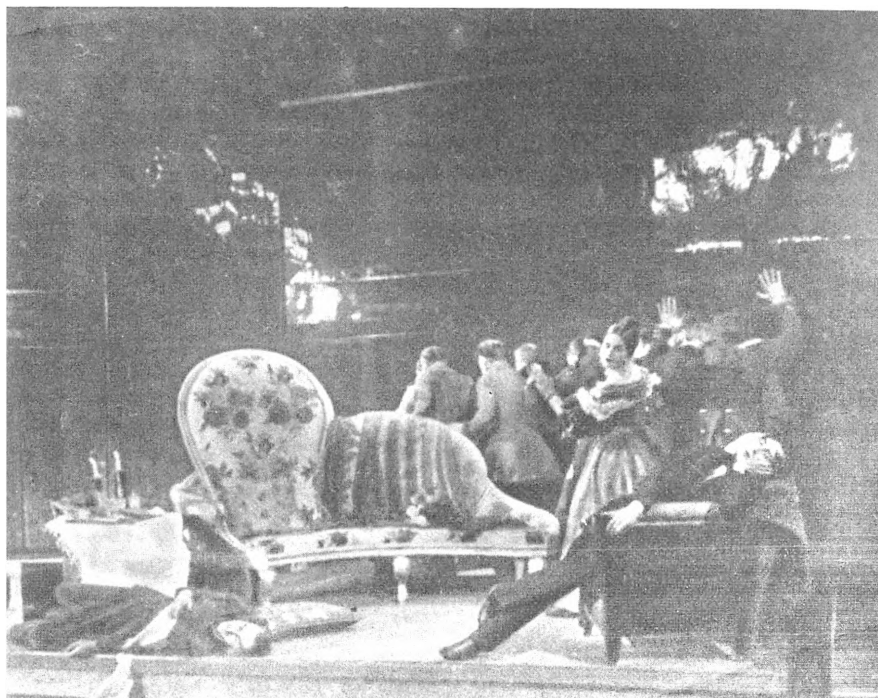
Он был жизнелюбом: любил природу, цветы, животных...

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



З. Райх — Анна Андреевна.
«Ревизор». 1926 г.





«Ревизор»

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. Большею 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 Э. Н. Райх. Еще больше восторгался он Гоголем. Любимым примером для доказательства широты выразительных средств реализма ему часто служила гоголевская 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 насмешки: 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, Пяст 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 нагнетание степени преувеличения. Это вообще был его излюбленный психологический трюк: начиная с серьезного, доводить до гиперболы, когда уже

пересташь понимать, шутит он или говорит всерьез. Я долго не мог привыкнуть к его манере все полусуто 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 убоженного седины 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 человек 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 проходящую 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 полко-

водца, а на чудачества Мейерхольда недоуменно разводили руками.

Между тем над ними стоило задуматься. В годы, когда под влиянием «культа» Сталина возвышались ложные авторитеты, создавались искусственные репутации, в годы, когда многие с фальшивым самоуважением принимали награды за пустые, бессодержательные и бездарные произведения, — то, что ими называлось «мейерхольдовским кривлянием», было не так уж просто.

Годы «культа» были временем, когда в общественной жизни господствовали поза и фраза. Свободная непринужденность, юмор, эксцентризм — все, что не мирилось с деланным пафосом, котурнами, кантатами, одами, казалось почти политически подозрительным. Если бы группа литераторов вдруг организовала шутовское общество вроде «Арзамаса», выпестовавшего молодого Пушкина, можно было быть уверенным, что их затея была бы объявлена контрреволюционной организацией. Когда на режиссерском совещании 1939 года, на том самом совещании, на котором Мейерхольд услышал в последний раз в своей жизни приветствовавшие его аплодисменты, С. М. Михоэлс осмелился в образной форме пошутить над догматическим усвоением системы Станиславского, его тут же моментально некоторые бдительные деятели обвинили в «ревизии» Станиславского, а слово «ревизия» звонко аукалось с политическим уклоном, имевшим вполне определенный репрессивный эквивалент.

В эти годы почти каждое публичное выступление Мейерхольда казалось странным, неуместным, вносило резкий диссонанс в размеренную парадность общего тона. После его замечательной речи на диспуте о формализме весной 1936 года я зашел в одну из редакций и выслушал много замечаний такого рода, что-де пора бы бросить «вашему Мейерхольду» острить и гаерничать, что так он может и «дошутиться» и проч. Обычная манера Мейерхольда, яркая и непринужденная, в эти годы стала казаться вызовом общепринятому тону. «Гаер», «шутовство» — эти слова аккомпанировали почти всем выступлениям Мейерхольда. Он никак не укладывался в золоченые рамки, в которых послушно и с явным удовольствием расположились многие прославившиеся в те времена дутые величины.

Но было здесь и другое: неиссякаемая лицедейская неугомонность, непрерывное, жадное стремление выдумывать, изобретать, играть, показывать, ставить, порази-

тельная неутомимость нестареющего 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 предложениями наши спутники исчезли. Наконец и он почувствовал усталость. Мы добрались на такси до «Астории», и В. Э. позвал меня отдохнуть к нему в номер: Э. 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 смеяться, вспоминать, как удирали 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 фа-

милию. 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 хлопнула. 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 яблоч доказывает ее вполне мифологическое происхождение (яблоки с древа познания, пресловутое яблоко Ньютона и проч.), 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,



«Рычи, Китай!» С. Третьякова. 1926 г.

только, пожалуйста, не шепчитесь, а говорите нормально, а то мне ваш шпот 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.

Случалось, играя, он переигрывал.

После премьеры «Последнего решительного», против которого вели активную кампанию композиторы-рапмовцы (по аналогии с РАПП они претендовали на руководящую роль в музыкальных организациях и считали Мейерхольда своим «врагом № 1» — правда, вместе с С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем и другими), в помещении ГосТИМа состоялся диспут о спектакле. Было известно, что рапмовцы хорошо «подготовились»: с резкой критикой спектакля должны были выступить не они сами, а инспирированные ими некоторые политработники Московского военного округа.

Перед началом диспута Мейерхольду показали сидящих с портфелями в первых рядах приготовившихся ораторов, и он заметил, что они все люди полноватые, а некоторые с откровенными брюшками. На сцену из зала вел пологий трап. Неожиданно Мейерхольд отдает приказание убрать этот трап и заменить его вертикальной лестницей из последней картины спектакля, довольно неудобной и высокой. Замысел его стал понятен, когда начался диспут и ораторы с трудом полезли на сцену по этой лестнице, придерживая туго набитые портфели, под сначала сдержанный, а потом и откровенный смех зала. Сам Мейерхольд, обладавший великолепно тренированным телом, для показательности сравнения легко взлетел по этой лестнице, специально как бы немного опоздав к началу.

После нескольких выступлений он взял слово и с необычной резкостью стал высмеивать людей с «брюшками», которые взялись учить его, Мейерхольда, и Вишневского тому, как надо в театре показывать советский флот. Он спрашивал их, как же они будут воевать, если они по невысокой лестнице взобраться не в состоянии. В чем-то он был прав, но мера была превзойдена, и Вишневский, старый кадровик, привыкший к воинской дисциплине и субординации, уже недовольно ежился. Но Мейерхольда занесло. И после одной из его резкостей кто-то из высме-

янных им встал и, громко стуча сапогами, пошел к дверям зала. За ним встал и ушел другой. Хлопали двери, и оскорбленные политработники выходили. За ними потянулись и остальные военные.

Диспут был сорван. Этого Мейерхольд не ожидал и был очень расстроен: последнее слово осталось не за ним.

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 искусствоведам 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, непрерывным 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 бездеятельно отдыхающий Мейерхольд казался незнакомым. Импровизационная легкость создания всевозможных сценических положений, которой он поражал на репетициях, питалась этой неустанной житейской игрой, так же блестящей 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.

В тревожные, напряженные дни конца зимы и весны 1937 года я часто наблюдал В. Э., приезжавшего на репетицию с неприятного заседания в Комитете искусств или после просмотра утренней газеты, каждый номер которой приносил какие-нибудь зловещие новости. Но всего несколько минут требовалось Мейерхольду, чтобы скинуть с себя эти тягостные впечатления и целиком отдаться работе с ее подлинными радостями и веселыми находками, по сравнению с которыми газетный лист весны 1937 года и всякие слухи казались трагическим миражом. Однажды перед репетицией я сообщил В. Э. о запрещении «Бежина луга» С. М. Эйзенштейна. Он помрачнел, задумался, папироса у него во рту потухла, но подбежавший помреж доложил, что к началу репетиции все готово, и В. Э. встряхнулся, взял себя в руки, а еще через некоторое время от набежавшего уныния, казалось, не осталось и следа.

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, набетки, 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 нескольких ближайших друзей (среди них были С. С. Прокофьев и Б. Л. Пастернак), он в продолжение всего обеда, манипулируя салфеткой и смеша 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 твор-

ческая фантазия режиссера подхватывалась актером, обладавшим виртуозной импровизационной 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 хватает 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 пачкать 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 шупает 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 Мейерхоль-

дом. 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 об-мороков».

О шутивных 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 шутливыми 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 заставлял 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 заседания «актива». От В. Э. требовали все новых и новых покаяний, причем степень их максимальности с каждым днем возрастала. Некоторые недалекие актеры считали, что упрямство В. Э. «губит» театр, теша себя странной иллюзией, что отставка Мейерхольда может спасти ГосТИМ. Поговаривали о сохранении театра со снятием с него имени Мейерхольда. Но В. Э. вовсе не хотел упрямиться, а лишь пытался в неизбежном обряде самокритического покаяния обойтись тем минимумом, который можно было совместить с личным самоуважением. Люди, обя-

занные 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 подойти, 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 остававшийся 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 придумаешь. 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 наряден, 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 семиде-

сятых 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 издалека 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...»

Я пошел проводить его из театра домой. По дороге он предложил посмотреть витрину магазина, в котором были выставлены восточные ковры. Для этого надо было перейти улицу Горького, еще не такую широкую, как сейчас. Я попытался перебежать перед троллейбусом, но В. Э. удержал меня за рукав. Было скользко, и я шутливо поблагодарил за то, что он спас мне жизнь. Он притворно сурово посмотрел на меня...

— Я и не собирался вас спасать. Каждый человек имеет право распоряжаться своей жизнью. Просто мне было бы не очень приятно, если бы завтра про вас написали: покончил жизнь самоубийством, запутавшись в своих связях с Мейерхольдом...

Примерно в таких выражениях тогда официально сообщалось о самоубийствах Томского, Гамарника и других. В. Э. сказал это совершенно серьезно, но в глазах у него мелькали знакомые искорки смеха.

В день закрытия театра я у него спросил, где бы он теперь предпочел работать — в драме или в опере?

— Я, как Хлестаков, согласен в любое богоугодное заведение, кроме тюрьмы...

Зимой 1937/38 года шутки эти звучали зловеще.

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 картинка. В. Э. в накинутой на плечи шубе сидит на скамеечке в фойе театра, а вокруг него группа молодежи — студентов ГЭКТЕМАСа. 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. оживает, подзывает его, садится на корточки перед псом, щупает его подбородок, мускулатуру ног, спрашивает К. об его рационе, показывает себя знающим собачником и начинает рассказы-

вать 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 хриловатым, 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 комедийен (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 ознакомился 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 воображения 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 велеречивым и пышнословным, как Стефан Цвейг: «Мейерхольд! <...> Неисчислимы 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 звоночек, 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, пока-

звая 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». 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 отрываемый посещениями других театров, я был бы в состоянии изучить и понять этот исключительный театральный гений».

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 ни 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 люфтпауз, 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 отделал 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 шутливой 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.

Вряд ли многие знают, что первым исполнителем партии Пьеро в знаменитом фокинском балете «Карпавал» (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 назвал 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 разъезда 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 многократно 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 «Межрабпомфильма») рассказывают, что многие, злорадно усмехаясь, поглядывали на еще более спокойного, чем всегда (верный признак особенного волнения), Протазанова. И что же? Мейер-

хольд, 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, присутствовав 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, вспыхнув 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 выучеников, 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 вбсгает 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 произносит 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 решались. Было жалко прерывать его неуправляемый творческий порыв. К концу репетиции все были 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 тexasском городке после концерта слабо аплодировали. Казалось бы, что ему, прославленному виртуозу, в бурных или вялых хлопках тexasских 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 серо-зеленоватый занавес, тишина, которая была не просто молчанием, а паузой, наполненной содержанием, эта тишина стояла, конечно, самых бурных аплодисментов.

На многих репетиция Мейерхольда присутствующие аплодировали. Большой 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 образующаяся 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



В. Мейерхольд, В. Маяковский и Н. Эрдман. 1928 г.

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, стакато, маэстозо, глиссандо, 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 неумоимо 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 раз 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 любимых 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 случалось 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 текстом по книжке. Среди участников сцены — Л. Н. Свердлин, репетирующий роль боярина Пушкина. Не совсем понятно, почему именно ему поручена эта роль. Он один из ведущих актеров театра, великолепно играющий Аркашку в «Лесе», Гуго Нунбаха во «Вступлении», часто и успешно снимающийся в кино, а роль

Пушкина совсем небольшая. Правда, там есть монолог, но тоже не очень большой.

Спокойно течет репетиция. Прочли сцену один 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 и 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 воины, а не приказные бояре с бородами и 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 молоде!..» 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 следят Борисовы шпионы. Звенят чарки, ходит по кругу ковш. Общий гул голосов, шум, брань. В низкой палате полутемно. В углу, прикорнув 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 отрок с молитвой всегда наготове. Срывающимся спросонья, но чистым, как родник, альтом мальчик среди все-

В. Садовик, 20.

Телеф.: 56-10,
1-40-87,
3-33-62,
3-63-01.

Автобусы: 1, 6,
9, 15.

Трамваи: 1, 6,
13, 25, 30, 5.

ГОСТЕАТР В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА

КЛОП

ПРЕМЬЕРА

1. ПОМАТРОСИЛ И БРОСИЛ...
2. НЕ ШЕВЕЛИТЕ НИЖНИЙ БЮСТОМ...
3. С'ЕЗЖАЛИСЬ ИЗ ЗАГСУ ТРАВМАН...
4. С ВИЛКОЙ В ГОЛОВЕ...
5. ВОДКОЙ ПИТАЮЩЕЕСЯ
ШЛЕКОПИТАЮЩЕЕ...
6. ДВИЖЕНИЯ НОРМАЛЬНЫЕ—ЧЕШЕТСЯ...
7. ЛЮБЯ КЛОПА.
8. ТОЛЬКО НЕ ДЫШИТЕ!...
9. ПОРАЗИТЕЛЬНЫМ ПАРАЗИТ!...

В.Л. МАЯКОВСКОГО

1929

ГОДА
1979

Постановка Института Арт. Республики
В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА

Школа Д. ШОСТАНОВИЧА.
Танцы — Наталья ГЛАМ.
Полет паст Виталий ЛАЗАРЕНКО.
Три гармониста ГОСТИН:
КУЗНЕЦОВ,
БАКАРОВ,
ПОПОВ.
Оркестр ГОСТИН:
под рук. Ю. С. НИКОЛАЕВ.
У рояля — А. Г. ПАПЕ.

АНТЕРЫ (по замыслу)

Атласов, Башинтов, Богач, Библиков, Бондарев,
Бочарников, Геница, Говорукин, Ершовичев, Завья-
нов, Злобин, Зотов, Игера, Ильинский, Нильбергер,
Ниралло, Ногал, Нозлов, Кирпичников, Костоволо-
дин, Ладыгин, Лоск, Логинин, Логинин, Макаре-
вский, Малашкин, Маслаков, Мелегин, Мещеряков,
Михайлов, Савельев, Соколов, Сорокин, Соко-
лов, Соловьев, Стариков, Субботин, Суворов,
Сухомин, Топоров, Фадеев, Харламов, Чижов,
Шандт.

В спектакле заняты все студенты Госу-
дарственного Экспериментального Театрального ин-
ститута им. В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА.

Ассистент (работа над текстом) В.Л. МАЯКОВСКИЙ.
Ремиссеры-лаборанты:
ЗИНАИДА РАЙХ, Х. ЛОНШИНА,
А. НЕСТЕРОВ, П. ЦЕТНЕРОВИЧ.
Конструктор 1-й части (1, 2, 3, 4 карт.) —
В.С. МЕЙЕРХОЛЬД.
Цели, наставки, грим и одежда оформл. (1, 2, 3
и 4 карт.) работ. художников КУРЫНИНСАИИ.
Художник-конструктор 2-й части (5, 6, 7, 8, 9 карт.)
искусств. помощь оформлению — А. Ш. РОДЧЕНКО.
Шпалты сценик студент радиоинститута
ГАНТЕВАСЬ — С. КОЗИНОВ.
Конструктор костюмов и собственных костюмов
под рук. А. ЧАДАЕВА и А. БЕНКЕР.
Наставки и костюмы чужих персонажей, историков № 23
Работе над подл. Р. БЕЛОЦЕРНОВСКОЙ
Перья — В. И. ШИШМАНОВА и Н. И. ИВАНОВА.

Предварительные показы
в театрах и клубах города
и области, начало показа
с 1979 г. в 19 часов, по 2 часа
и с 19 часов, по 2 часа
и с 19 часов, по 2 часа.

ВХОД СВОБОДЕН
1744

ПРИЗНАК ТРЕТЬЕГО ЯЗЫКА
ВХОД В ПРЕДЫДУЩИЙ ЗАЛ
ПО ДОПУЩЕНИЮ.

Директор театра
Израиль Аргент Говорукин
В.С. МЕЙЕРХОЛЬД
Зас. Акд.-Фил. члены В. ГОЛДБЕРГ. Зас. Художественной члены Д. Л. НИЛЬДЕР.



«Баня» В. Маяковского. 1930 г.

общего 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. Окажется, 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 приходиться 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 решает 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, иступленный Афанасий Михайлович Пушкин, живой человек XVII века, со своей обидой, со своей болью, со своей неумемной злобой на царя Бориса... нет, на Борьку Годунова, узурпатора и злодея...

Я смотрю на Свердлина. Он бледен. Я смотрю на Э. 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 иступление!

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 часа. Он сам бы никогда не стал требовать повторения. Но он дал перспективу образа, его эмоциональные горизонты, его потолок. 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 уютного 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 забываем. 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.

Несомненно, 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 расхо-

жусь с Гете: он утверждал обратное». 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. Бельскому. 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 Бельского 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 ответ 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 шалопинское 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 Пфэка. 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 страхнувши 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 прострации 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 выдумую... — 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 отри-

цал 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 казалась «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 режиссерановатора, 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 «Шейлоке». Роли никакой нет, короче воробьиного 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».

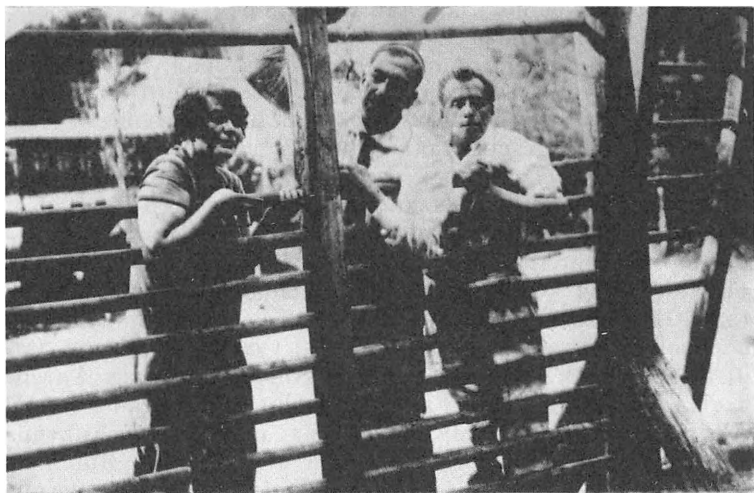
Я присутствовал при выступлении Андреевой и рассказал на другой день о нем Всеволоду Эмильевичу. Он с удовольствием выслушал меня, но потом, лукаво и хитро улыбнувшись, спросил, почему же я не рассказываю, как М. Ф. бранила его за режиссерский формализм. Оказалось, что я не был первым сообщившим ему 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 нами 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, в 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 выра-



З. Райх, С. Долидзе и В. Мейерхольд.
Тифлис. 1927 г.

жением 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 в иных, 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 знатока, 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, нелепый, 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



В. Мейерхольд на репетициях «Бани»
В. Маяковского и «Выстрела» А. Безыменского

Мейерхольд, вероятно, ревновал, и тут какие-то, может быть, со стороны и незаметные поступки 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 бóльшим 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 миражом 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 методе, а без нее и 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 сердито:

— Вы что думаете? Мне 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 уже 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 манящих 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 режиссе-



«Выстрел» А. Безыменского. 1929 г.

ров), 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 кусок, другой актерский образ, на свою собственную позицию «со стороны», и секунды протрации 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, подроб-

ности. 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. взбегают «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, заканчивающие немногословные объяснения, создают впечатление 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 люфтпаузой 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, Кукрыниксов и других.

В. Э. никогда не дожидался, чем удивит его художник, принесший макет или эскизы. Он всегда сам искал зри-

тельный 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 самостоятельным режиссерским сезоном в Херсоне, он привез из Милана (первая поездка за границу) небольшую тетрадь в клеенчатой обложке — свой первый режиссерский «опус» драмы Л. Мея «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 пункт.

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 папиросой 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 угады-

вается 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 «греза», но я все же рискую сказать, что великий практик сцены Мейерхольд умел мечтать.

П. 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 изящно 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 осуществил. Так он рассказывал о «Борисе Годунове», поставленном начерно в 1936/37 году.

Я помню один вечер в Киеве 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 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



В. Мейерхольд и И. Сельвинский

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.

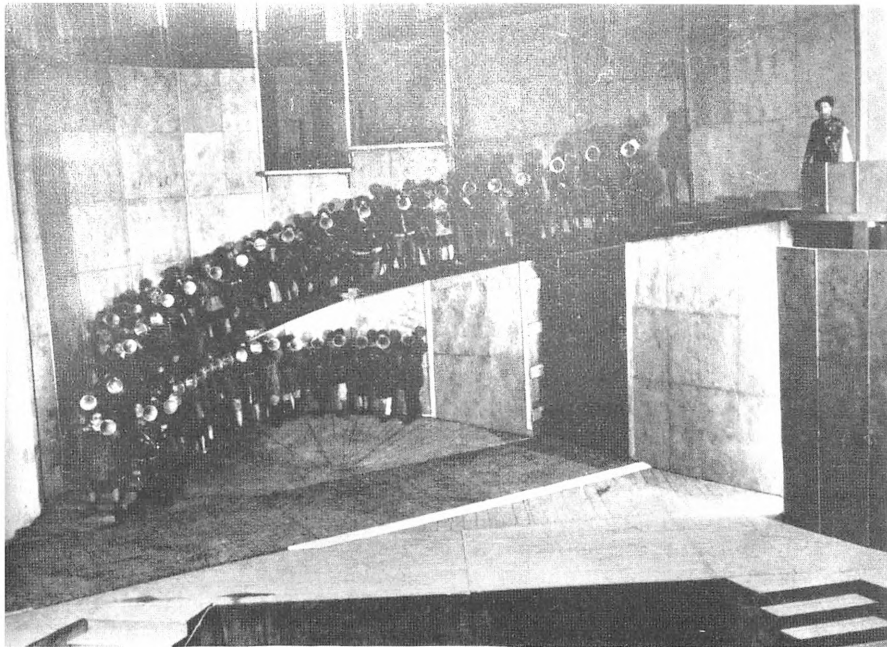
Его сотрудники, выслушивая рассказы В. Э. о планах решений сцен будущего спектакля, иногда ловили его на том, что он не слишком точно излагает обстоятельства пьесы. Однажды он начал рассказывать, как будет поставлен чеховский «Медведь», и З. Н. Райх вдруг прервала его замечанием, что никаких таких монологов, о решении которых рассказывал В. Э., в водевиле 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, сделанное 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». «Забывая» пьесу, 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.



«Командарм2» И. Сельвинского. 1929 г.

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 вглубь 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 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 внимания 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-говоруньи, занимающиеся рассуждениями там, где надо действовать. Он знал ту меру, за пределами которой предварительный замысел режиссера превращается в докучную шпартгалку; 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 эстети-

ческую ценность и общего замысла произведения. Задуманных, но не поставленных 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 бегло 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 неврастеническое, мнимо-драматическое, 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 стреляющимися героями.

— Посмотрите, — говорил Мейерхольд, — как преодолел 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 полубомрок 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 вытащенными из нафталина дешевыми неврастеническими приемами игры вроде ломания рук и хватания за сердце, вдруг произвольно 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 художественного 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 полупривалах.

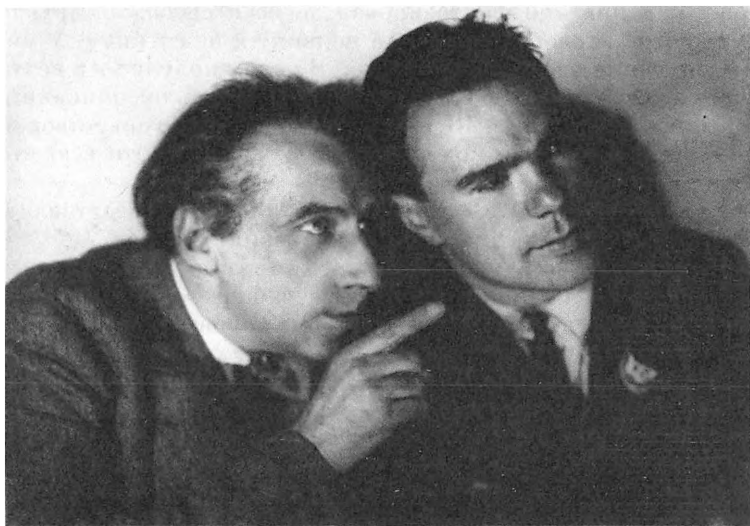
Мейерхольд не был равнодушен к судьбе «33 обмороков». Он не раз снова пытался переделывать спектакль уже после того, как прошла премьера, но не довел этой работы до конца, как в «Горе уму», где он через семь лет после премьеры создал совершенно новый и гораздо более удачный вариант спектакля 1928 года.

Хорошо помню, как В. Э. нервничал и волновался на

первой монтировочной 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 Хирин (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 волнуюсь...» 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 выросло 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 некото-



В. Мейерхольд и В. Вишневский

В. Мейерхольд и Ю. Олеша (в центре)
в период работы над «Списком благодетелей»

рых 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. <...> Такую 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». Нечто подобное можно прочесть в «Как делать стихи» Маяковского. Это схоже с тем, что я слышал о работе О. Э. Мандельштама от Н. Я. Мандельштам, вдовы поэта.

Это все очень близко к рабочей манере Мейерхольда. Правда, в последние годы он стал пытаться изменить ее, говорил о ненужности 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 определение: «надуманное». Невероятно трудно преодолеть более чем полувековой гипноз этих введливых 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. 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 опреде-



Н. Боголюбов — Бушуев.
«Последний решительный»
В. Вишневского. 1931 г.



З. Райх — Гончарова
(в костюме Гамлета).
«Список благодеяний»
Ю. Олеши. 1931 г.

ление природы *вдохновения* в своей первой половине («расположение души к живейшему принятию впечатлений»). Это внутреннее *видение*, опережающее анализ, хотя, несомненно, 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 неоднократно

ные 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, прячущимся при обычных условиях экспериментальным результатам... Первоначально парадоксальный факт находит свое естественное место в мировой гармонии». 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 желательнее 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 благодетелей»), 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 шутливо 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 величелипию 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, бед-

няка 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 натянутаго, 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 сращенности 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 широ-

кой 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. Мы до сих пор платим пени за это печальное время: в наших театрах сейчас самая дефицитная профессия — главный режиссер.

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 общее 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 репер-

туаре, 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 не случайна: Чаплин и писал сценарии, и ставил, и играл, и даже сочинял музыку (а Мейерхольд часто был соавтором оформления спектакля). Ближе к этому и искусство Эдуардо 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 подража-

ния! — 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 поломано 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»

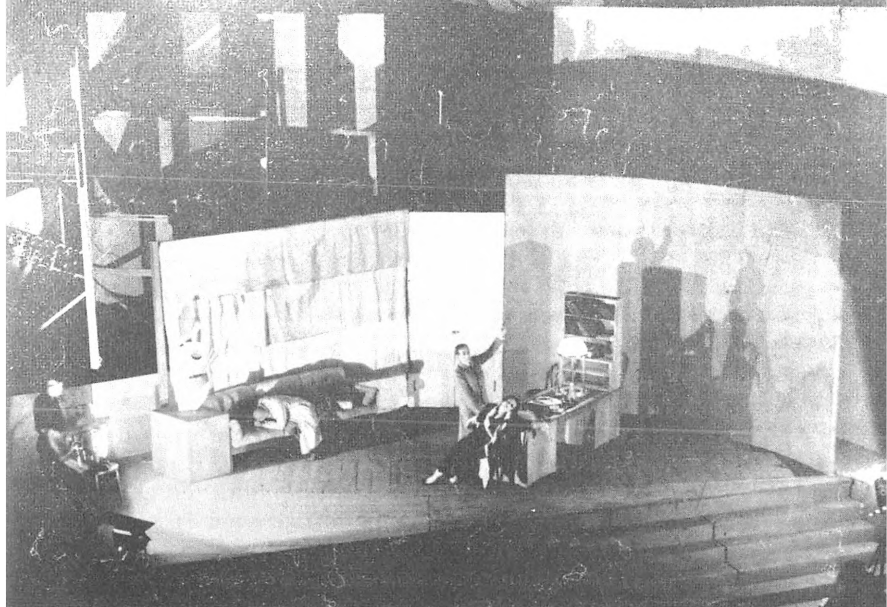
Через всю жизнь Мейерхольда проходит мечта о постановке «Гамлета». Неоднократно он включал эту, свою любимейшую, пьесу в репертуар ГосТИМа, и каждый раз что-нибудь мешало.

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 Счастливецова, 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 благодетелей», 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



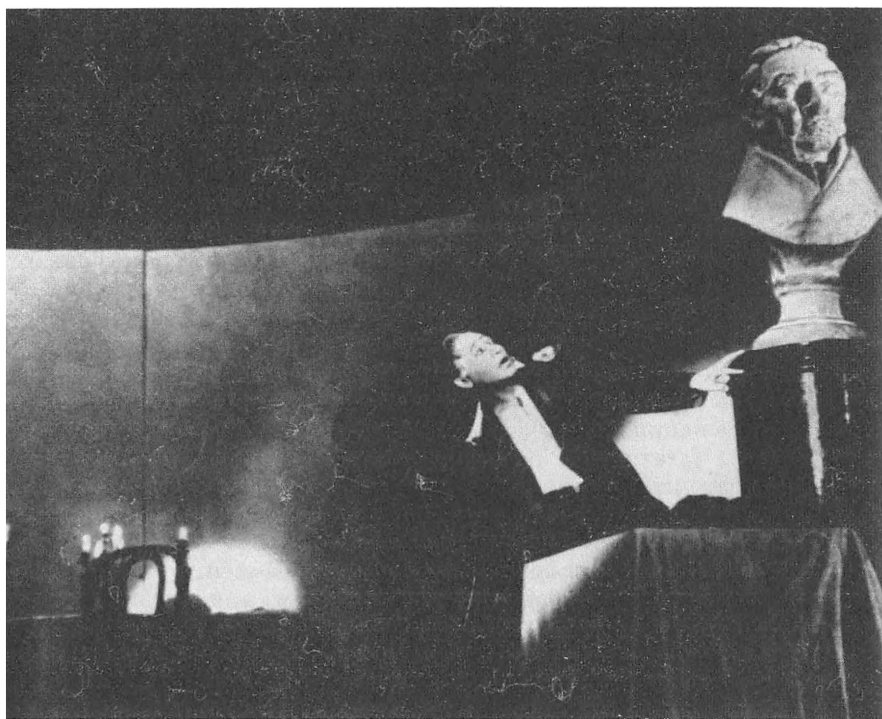
«Список благодеяний»

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 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:



Л. Свердлин — Нунбах. «Вступление» Ю. Германа. 1933 г.

— 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 «нереалистическим». 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 сначала почти не обязательными, а, скорее, изобильной и избыточной роскошью воображения, изысканным орнаментом на возводимой стене. Кстати, В. Э., очень красноречиво говоря о них, 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.), напоминал потом о ней, то В. Э., удивленно посмотрев на спрашивающего, отмахивался или, лукаво сощутив 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 нача-

ле тридцатых годов посылка на самолете не казалась столь обычным делом, как в наши дни), то есть разыгрывал простак 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 оружии.

— 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. Ожидающие 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 (пел 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 рассказал, 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 никогда 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 оформле-

нии 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, Рейнхардта, Гордона Крэга и его самого...

А иногда он полусхвату 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-ни-

будь «-летие мое» поставил спектакль по созданному им плану. (Запись моего разговора с ним 14 июня 1938 года.) Тогда же он мне рассказывал, что собирается написать 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. позвонил 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 Тенью 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 ставить 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 «взаимоотношениях» 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 перемен 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, вытщенный 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 зазеваешься, 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 изготовляли. Много было технических забот вокруг рукописи, не так просто — садись и пиши. Но настоящие писаки любят эти заботы. Я и говорю, что он суетливый. Невольно засуетишься. Я никогда не верил Шалапину 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 шалапинский 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 Шалапин...» 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 отплеываешься... 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 рубахе, под которой его скелет. Вот когда пойдет к заутрене, тут как-то надо надеть рясу. А все остальное время в рубахе...

— 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 душестее. 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 неожиданной 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 пробужде-

ния. 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 перекрещиванием, 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 — разностоппным 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 греческой 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 лжепатетической 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 лжетеатра, 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 красотью! 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 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 отделявая 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 даете 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 «эксимпровизо». 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 нажитое 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. Играют 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 удесятеренный 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 лже-театральную 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 найденное 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:

« П е р в ы й

Где государь?

В т о р о й

В своей опочивальне

Он заперся с каким-то колдуном.

П е р в ы й

Так, вот его любимая беседа:

Кудесники, гадатели, колдуньи.

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...



С. Эйзенштейн (первый слева) и В. Мейерхольд
на репетиции «Вступления»

Низкая маленькая опочивальня почти битком набита странным людом. Это свезенные со всей Руси по царскому приказу «кудесники, гадатели, колдуньи». 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; потерявший 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



В. Мейерхольд и З. Райх

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 пахнуло правдой далекой эпохи, но осуществить это показалось страшно трудно.

— 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 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 murой 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» каждая 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 загромождать 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 прочесть эти иероглифы. Надо использовать в этой сцене не большую, плохо организованную толпу, а только то количество действующих сил, 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 штурма... 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 построений, 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 воли 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 толстопузых 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. Катанян, 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. Такими 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 окликанием 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 хозяйину, 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 почти 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, смеялись. Не многие умели так говорить с Мейерхольдом и не многих он так слушал.

Он восхищался тем, как острил 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 находит 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 «сцениметрии» (термин Мейерхольда) в 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 издевательской 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 ежедневно 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 ледакол, поднимая 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 пробормотал. 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 застёжками-«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. Человек пять я помню по именам и знаю их судьбу: двое погибли на войне, двое потерялись в холодных просторах Колымы, одного я иногда встречаю в Москве — он стал журналистом.

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 Рембранта, но и Блока. Нам было тесно в узких догматических рамках лефовской 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 художественному 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 выпусков 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, непрерывно, 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, перекатывая во рту папиросу, и иногда что-то записывал. Слушал он все выступления, не глядя на ораторов. Пьеса тогда многим не понравилась, 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 пришепетывал. 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 боль-

шинстве 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 был 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 полусутошливого 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 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 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. обра-

щал на сценическое звучание текста, стремясь интонационно сохранить в нем своеобразие живой речи Маяковского. Так, например, над небольшим 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 характерности. 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 блюдечке, курсивом, он это любит. Не надо комкать!.. «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 лопадется 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 бородка, 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 был 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 подходил 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 Мейерхольтда. Он почти заново переставлял сцены «Общежитие» 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 общежитии 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 на 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, разозлишься, можешь про себя сказать: «Вот, сволочь!» — если это поможет... (Актеру Фадееву.) Ну, вот теперь хорошо!...

Он работает с Темериним над сценой обучения Присыпкина танцам.

— А в тоне вашем должна быть скука и поза. Поза романтическая, а в тоне — раздражение, а то какая-то роста-

новщина 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...

Объясняет 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 пойдем, какая эта сволочь...

В. Э. показывает актрисе Логиновой пробег по комнате на коньках:

— Нет, не то, не по-шкваркински... Ничего, что такой текст: «Брось трепаться!», а вы выкрикните это с пробегом, поэтично. Тут она вдруг такая русская Сольвейг — тоже реминисценция, но 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 звучать 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» — присыпкиных...

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 — Всеволод 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. Я имею в виду не книги, выпущенные в

годы «культа» Сталина, когда имя великого режиссера было под запретом. Но и в новых работах, появившихся в последние годы, честь и слава открытия Маяковского — поэта театра — приписывается постановщикам его пьес в середине и конце пятидесятых годов. В одной из них, например, говорится, 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 повлиял на него. Во всяком случае, это звено 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 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».

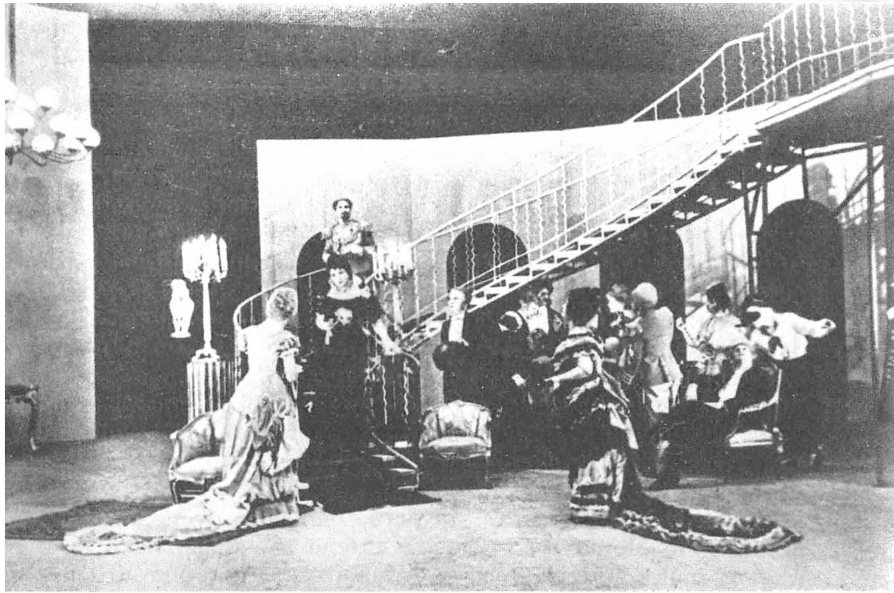
Разумеется, каждая эпоха имеет право на собственное новое сценическое прочтение образцовых пьес классического репертуара (мы можем уже причислить к ним театр Маяковского), но не следует недооценивать и прелести и какой-то неповторимой правды первых представлений, особенно созданных под влиянием и с участием 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 сме-

лее 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 ломящемуся 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 подразумеваемым 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 пятидесятих годов в своей автобиографии назвал «никаким», «несуществующим». Какая злосчастная аберрация памяти толкнула его на это, такое мелкое, субъективнейшее и во всех отношениях неверное суждение? Об этом нам когда-нибудь расскажут будущие биографы Пастернака. 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 первыми 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,



«Дама с камелиями» А. Дюма-сына. 1934 г.

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» 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, освистанного 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 непереносимое 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 выигрывать 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, лишеного 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, которым 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 подготавливавших «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 аристокра-

тического 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».

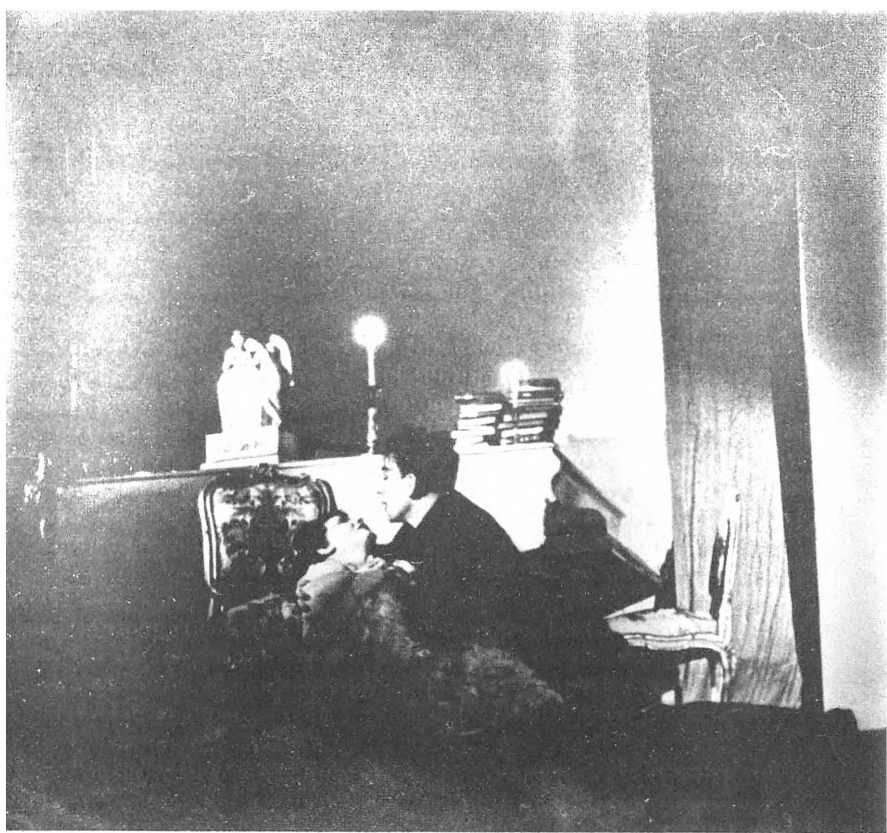
Наивно думать, что ученый, производя рискованный опыт, каждый раз приговаривает, как в плохой пьесе, что это нужно для блага человечества. Потому-то он и свободно экспериментирует, целиком погруженный в сложную технику опыта, что знает без напоминаний самому себе или воображаемому свидетелю — истории, 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 новом вираже 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 подготовили 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 по-

надобиться, но он ждал и искал этой возможности. В 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 неизнанное. 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 Михоэлса 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



З. Райх — Маргерит Готье и М. Царев — Арман Дюваль.
«Дама с камелиями»

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 при-

вык 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, мгно-

венно трансформируясь, у моссельпромщиц 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 насчитывающий 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, Анткольский, 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 пре-

восходства (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 отлетела 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 удивительного мастера героико-патетического спектакля. Мейерхольд был бесконечно богат и широк, но вовсе не многолик, если понимать это как способность

к внутренней трансформации. Он умел был 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 «Скудной 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 рантьество. 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 — поэта 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 запутаемся...

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 научиться, 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 совер-

шенно 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 программного публичного выступления Мейерхольда, к содержанию которого было трудно придаться, 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 программах «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 посмотреть 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»*.

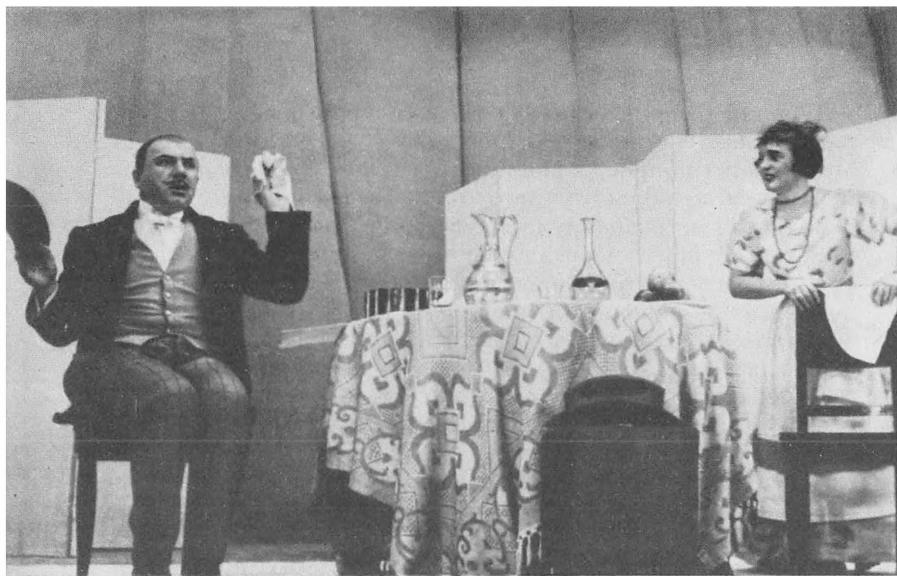
В другом месте, где составитель утверждает, что Мейерхольд рассматривал актерскую игру как ряд биомеханических рефлексов, Мейерхольд пишет на полях: *«Ерунда!»*

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»*.



«Тридцать три обморока» — три одноактных комедии
А. П. Чехова. 1935 г.
И. Ильинский — Ломов и Е. Логинова — Наталья Степановна.
«Предложение»

И. Ильинский — Ломов и В. Громов — Чубуков



Н. Боголюбов — Смирнов и Э. Райх — Попова.
«Медведь»

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 оказавшемся 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, венскими шуцбундовцами и каталонскими партизанами, за которых болели долгие годы, всей историей страны, которая шла на наших глазах, и самим Мейерхольдом тоже в том числе.

В. Э., конечно, понимал больше нас, но и он, вероятно, понимал не все. Сейчас для меня ясно, что он прекратил работу над «Борисом Годуновым», остро почувствовав потенциальную взрывчатую злободневность пушкинской трагедии. Еще в декабре 1936 года он на одной из репетиций привел фразу Пушкина об одиннадцатом томе «Истории государства Российского» Карамзина, том самом томе, который послужил основным материалом для «Годунова»: «Это животрепещущее, как вчерашняя газета».

А во вчерашних газетах конца 36-го и начала 37-го года уже было полно страшных обвинений против старых членов партии, учеников и друзей Ленина в том, что они стали террористами, диверсантами и шпионами. До поры до времени в сознании большинства (и в моем тоже) все это находилось в разных плоскостях: газеты и «Борис Годунов», неожиданное самоубийство отца приятельницы, старого партийца, и творческие колебания В. Э., но потом стало ясно, как это все злое связано одним узлом. А когда в мае 1937 года на мой вопрос о дальнейших планах насчет «Бориса» В. Э. невесело пошутил, снова процитировав Пушкина: «До трагедии ли нашему черствому веку?» (из письма Жуковскому), — то я уже не улыбался и не переспрашивал.

В одной из своих речей о Маяковском Мейерхольд сравнил поэта с сейсмографом, который на себе ощущает землетрясение. В этой же речи он отождествил свою манеру работать в искусстве с манерой Маяковского. Теперь я понимаю, что Мейерхольд как сейсмограф чувствовал «землетрясение» и гораздо лучше разбирался во всем, что происходило, чем другие (хотя и не до конца). Он не делился многим даже с близкими и друзьями не только потому, что боялся «таких» разговоров, но еще и потому, что самое «острое блюдо» истории тогда еще только готовилось. Даже у самых чутких, у превосходно информированных, у мудрых были сомнения и колебания, догадки и раздумья. То, что впоследствии было так точно и емко названо «культом личности», еще формировалось, и весь процесс станов-

ления этого малопонятного явления был далек от завершения и еще дальше от определения его экономной и краткой исторической формулой. Иногда казалось так, а иногда эдак. Сжимались кулаки в бессильном гневе при вести об очередной расправе над честным человеком, за которого мог поручиться, и наворачивались умиленные слезы на глаза, когда под праздничный марш Сталин обнимал летчика, перелетевшего через Северный полюс. Сложное, противоречивое время, не совсем понятное даже и сейчас.

Так же обстояло дело и с угадываемыми нами «ошибками» Мейерхольда. Они существовали, но за напраслиной, которая безостановочно громоздилась на него и театр, за демагогией, которая была шита белыми нитками, они терялись и скрадывались. И все же я хочу сказать здесь о них, ибо поставил себе задачей написать о В. Э. Мейерхольде правду, а не его апологию, в которой он не нуждается.

Редколлегия Собрания сочинений С. М. Эйзенштейна не сочла целесообразным помещать в 1-м томе статью Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга», «так как в ней содержатся некоторые необъективные самооценки, объясняемые условиями эпохи культа личности». Эта мудрая осторожность понятна.

Тот же самый принцип должен проводиться и в отношении к «самооценкам» Мейерхольда в его выступлениях, начиная с апреля 1937 года, на всевозможных «активах» внутри и вне театра — их «необъективность», тоже объясняющаяся условиями эпохи культа личности, очевидна. Мейерхольд не был художником-одиночкой, способным замкнуться, отсидеться, отмолчаться. От занятой им позиции зависела труппа и сотрудники театра. Гипотетическая возможность спасения или гибели ГосТИМа требовала дипломатических маневров. Но простора для маневров уже не было. То полное и безоговорочное признание всех мыслимых ошибок, которого от него желали, равнялось отказу от себя, от своей творческой биографии и индивидуальности. Это невозможно было совместить с самым элементарным самоуважением. Будь он циником или прагматиком, он сказал бы сразу все, что от него требовалось. Но он старался уступать по мелочам, как во время бури с корабля постепенно выкидывают все, без чего можно обойтись, начиная с самого ненужного. Первым был выкинут за борт знаменитый зеленый парик Буланова в «Лесе», потом пошло дальше. Но все объявлялось недостаточным — буря не утихала...

Трудно перечитывать эти стенограммы. В одной речи В. Э. почему-то объявил о «кризисе конструктивизма» и его несовместимости с задачами реализма; в другой, с тяжеловесной хитростью обойдя положение в театре, сам переходил в наступление и обрушивался на эстрадный репертуар, утверждая, что пошлость и есть главная опасность. Обычно всегда после своих выступлений спрашивавший друзей, как он говорил сегодня, после этих речей В. Э. ни о чем не спрашивал. Он казался усталым и растерянным. В атмосфере 37-го года все эти самобичевания и покаяния были чистой условностью.

Помню президиум одного из таких собраний. Когда В. Э. выступал с «самокритикой», его слушали, улыбаясь, и на лицах людей, сидевших за столом с красной скатертью, казалось, можно было прочесть: «Ничего ты не понимаешь, чудак. Дожил до седин, а не видишь, что зеленым париком тебе не отделаться». Не скрою, они мне представлялись инквизиторами, а Мейерхольд — мучеником, но все было куда сложнее, чем я мог вообразить: трое из улыбавшихся членов президиума уже через несколько недель были объявлены «врагами народа» и пропали в ежовских застенках, а Мейерхольд пережил их на два с лишним года и исчез в бериевском застенке.

Сейчас еще очень трудно разобраться, в чем были правы критиковавшие Мейерхольда и в чем их критика отражала влияние набухавшей раковой опухоли культа Сталина, пусть и не осознававшегося тогда ими. Было и то и это — и известная правда и отвратительное угодничество. Слишком еще не изучены процессы, протекавшие в те годы в литературе и искусстве, чтобы взяться за вынесение приговоров. Многие в то время казалось куда более простым, чем было в действительности.

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 разворачивалось 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 «Феери-

ческая 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 народо-вольцах, 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 относительно 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 современной?

И тем не менее объективно с репертуаром в ГосТИМе в последние годы было вовсе не благополучно. Большинство пьес, которые я назвал, малоинтересны, своих авторов у театра уже нет. Маяковский погиб. Сергей Третьяков ушел из драматургии. То же повторилось с Николаем Эрджманом. Юрия Олешу преследовали неудачи: он много писал, но не выпускал пьес, глубоко ими удовлетво-

ренный (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 строптивные 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 бывшего вакантным ампула «врага номер один».

Но репертуарный портфель театра был пуст: не было Маяковского, молчали С. Третьяков, Н. Эрдман и Ю. Олеша, отдалился 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 Вишневского написать пьесу об Испании и примирить его с Мейерхольдом. Сначала это 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 Вишневским, 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 Вишневского...

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, высказал 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. Ничего 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 Вишневского, 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 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 бессмысленная инерция ежедневной «текучки». Встреча откладывалась со дня на день. Все время что-то мешало, какие-то пустяки, которые оказались сильнее необходимости. А потом уже надвинулись 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 Вишневному 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 этом уже раскаивался. Разумеется, В. Э. ничего на это не ответил.

А именно тогда еще было время что-то сделать вместе. Потом этой возможности уже не было.

Формальное примирение, впрочем, произошло. Летом 1937 года С. М. Эйзенштейн как-то привез Вишневого на дачу к Мейерхольдам. В ноябре я встретил Вишневого на репетиции «Одной жизни» — он пришел по приглашению В. Э. Художница С. К. Вишневецкая, жена В. В. Вишневого, оставила интересные воспоминания об его отношениях с Мейерхольдом. Остался их след и в дневниках Вишневого, пока только частично опубликованных.

В своей замечательной речи на дискуссии о формализме в 1936 году Мейерхольд сказал, что «Последний решительный» помог Вишневному 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 к 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,



В. Мейерхольд. 1929 г.

А. Таиров, Г. Крэт и В. Мейерхольд. 1935 г.

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 преобразенном 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 благодетелей», 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. Эрдмана, так же как и «Последний решительный» Вишневского, но любопытно, что все эти авторы, кроме Вишневского, — поэты. В двадцатых годах стихи С. Третьякова были еще



В. Мейерхольд на репетиции

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. Эрдмана нам неизвестны, но историк литературы И. Розанов сохранил свидетельство о том, что незадолго до смерти Сергей Есенин назвал молодого имажиниста Колю Эрдмана «надеждой русской поэзии».

Юрий Олеша 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 противопоказанным 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. 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 природе 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. На подобных экспериментах сломалось интересное дарование Ю. Олеси, ушедшего от своей проблематики в угоду ложно понятой «перестройки» и пришедшего к выдуманным слащавым дискоболам.

В Камерном театре А. Я. Таиров великолепно ставил пьесы Ю. О'Нила и «Машиналь» Тредуэлл. Эти спектакли были нужны: они точно и беспощадно показывали западный мир. Но Таирова вынуждали отказаться от этого рода пьес, и появляется длинный и унылый ряд спектаклей вроде «Линии огня» и т. п. Дарование режиссера снова вспыхнуло в «Патетической сонате» Кулиша и «Оптимистической трагедии», но это был уже другой материал, и потом окончательно потускнело на чуждых для него пьесах. 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, хотя тоже понятно: спектакль оказался более «трагическим», чем это допускалось в годы кантат и маршей.

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 мучился 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.

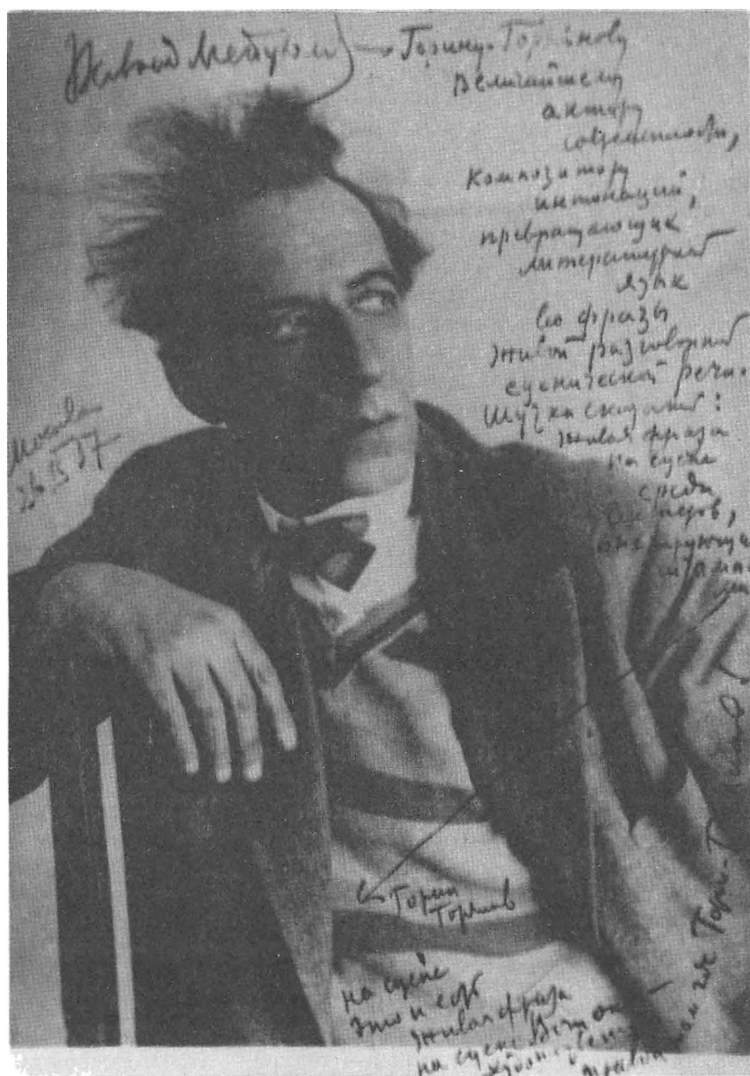
Вспоминая репетиции в 1936/37 году «Бориса Годунова» и то, что Мейерхольд говорил на них, подтверждаю, что вся его работа была пронизана острыми отзвуками времени, да иначе никогда он и не работал над классикой. Помню один такой день, когда утром репетировался «Борис», а во второй половине рабочего дня — «Наташа». И вот в пе-

рерыве между этими репетициями В. Э. горько пошутил: «Не все же работать над современным, пора и в сказки поиграться». Пушкинскую трагедию он ощущал горячей 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 уходит 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, заставляя 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 неблагополучие 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, воспи-



Вс. Мейерхольд. Фотография с дарственной надписью Горин-Горяинову. 1937

тав, — 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 наисовременнейший режиссер, друг Шостаковича и Пикассо. Оказалось, что Россов сорок лет назад приехал 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 перенесясь 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 Мейерхольту, и вот — подите же — В. Э. его обожал.

Бесспорно, что труппа ГосТИМа очень ослабела к началу 1937 года. Затянувшееся строительство нового здания, временный неудобный стационар, на сцене которого трудно было осуществить новые спектакли, задуманные Мейер-

хольдом, что сбило 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 ходить 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: Клеттон 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., расхаживая 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: вставить 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 уславливаются 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 семидесятипятилетия. Письмо это опубликовано, но при публикации опущена характерная приписка Э. 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, полушутя, 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 внутренне уравновешены и скрашены возвратом дружбы со Станиславским в 1938 году. Я видел их однажды сидящими рядом на одном из экзаменов Студии Станиславского. Сохранились фотография, где они сняты оба вместе.

Колючий, 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 переулк 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 заскоружлой 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 Восмибратова 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, связанном 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 оживляется. <...> 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 возвра-

щения 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 взволновался. 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 слушать...

— 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 тридцатых годов»...

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 оснащении использованы и в тот период, когда перед советским театром встала задача раскрыть характеры и судьбы людей нового, социалистического общества. Но ему было ясно, что для выполнения этой задачи требовалась уже более сложная актерская техника, и тут-то и начались его поиски опоры в творческих и педагогических достижениях Станиславского.

В 1938 году Мейерхольд не раз говорил о том, что «система» Станиславского в ее последней стадии учения о «физических действиях» 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 приказать 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. Свердлов 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 несправедливой. 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 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 присутствовать 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 отражалась 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 при-

остановить 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 исполнении студийки Соловьевой, которую В. Э. даже (высший комплимент!) сравнил с В. Ф. Комиссаржевской по «дару естественной координации пения и жеста».

Мейерхольд находился в Кисловодске с Э. 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 и 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.

Впрочем, была еще одна работа, «премьера» которой состоялась уже после ареста В. Э.

Летом 1939 года уже для заработка он согласился поставить какое-то театрализованное «действие» со студентами Института им. Лесгафта в Ленинграде. Он привлек своим ассистентом бывшего актера и танцора ГосТИМа Зосиму Злобина, знатока и преподавателя биомеханики, и все лето ездил в Ленинград, живя там в доме Ленсовета на Карповке, в квартире, которую еще в 1934 году предоставил ему С. М. Киров, уговаривавший его тогда совсем перебраться в Ленинград. В ней он и был арестован в ночь на 20 июня 1939 года. А через месяц — 18 июля — в Москве состоялся традиционный физкультурный парад, на кото-

ром студенты Института им. Лесгафта показали законченное Злобиным «действие». Это-то и была самая последняя «премьера» Мейерхольда. Ее я тоже не видел, но зрителями ее были десятки тысяч людей, в том числе Берия и подписавший ордер на арест Мейерхольда Меркулов.

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 неутомная 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 осанки. 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 новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление. Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда. <...> Он не сравним со Станиславским, он почти гениален. Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнхардта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа <...> 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 им можно разрешить ряд однородных пьес».

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 Коломбины», за которые он «полюбил» Мейерхольда как художника.) Формула о Мейерхольде, устремленном только в «завтра», и Станиславском, который видит только «сегодня», слишком литературно эффектна, и противопоставление в духе Гюго двух художников весьма условно и неточно, но характерна настойчивая попытка Вахтангова 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».

«Вахтангов, конечно, был с нами, не мог не быть с нами, — пишет Мейерхольд. — Как много сделал этот мас-

тер 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 Э. 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, выдерживая 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 путаных, 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 сострадал 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. Пора рассеять живучую легенду об антагонизме в отношениях между обоими великими художниками. Мы теперь слишком много знаем об их взаимном тяготении друг к другу, чтобы повторять навязшие в зубах банальности. Лжеисторики эпохи «культы» немало потрудились над тем, чтобы загримировать неумного, страстного, упрямого Станиславского в некое подобие безобидного и добренького святочного деда, а широкого, разностороннего, высококультурного, связанного с большими традициями театра Мейерхольда — в беспринципного нигилиста, лишенного корней и высоких целей. Недавно опубликованная (и еще далеко не полностью) переписка Станиславского показывает, что гениальный мастер и в последние годы был далек от эпического

спокойствия и самоудовлетворенности. Сквозь все его письма последних лет проходит нарастающая тревога за судьбу МХАТа и откровенно высказываемое сомнение в том, смогут ли молодые мхатовцы достойно принять и продолжить наследие «стариков». В свете этих настроений куда менее неожиданным кажется факт последнего предсмертного союза Станиславского и Мейерхольда.

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 почевал 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 длин-

ной 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 воздухом 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 комна-

тушки 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 созданном 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 маститести, 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 свирепая...

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 подписывал 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. Хорошая половина кинематографистов старшего поколения — ученики Мейерхольда. И театральные режиссеры — 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. Уже прошло то время, когда люди задумывались, прежде чем вписать имя Мейерхольда в анкету отдела кадров в ответе на вопрос, где учился или работал.

Мне кажется, что Мейерхольд открещивался 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 янец, 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 непонятое, 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 наславшись музыки, полный жажды работать, жить, познать и учиться, Мейерхольд не мог и не хотел понять тех, кто, удовлетворившись узанным 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», поговавший за сценой в «Смерти Тарелкина» и впитавший

в себя «крайне левого» Мейерхольда 1921—1923 годов, рассказывал мне, что он был потрясен, увидев впервые возобновленный 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 постаповый 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 отмежевывались 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 «Штоп» 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, импро-

визация 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 прирожденные 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 нетопленных 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 «Мистери-буфф», знаменитых парижских певцов Иветт Гильбер и Монтегюса, того самого Монтегюса, которого Ленин ездил слушать на велосипед 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 Фэрбенксом, поправлял тиару 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 наталкивается 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 натур. Высокомудрый интеллектуал Эйзенштейн, мне кажется, несколько паивно, 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 некоей 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 Стапиславским. «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 отложил 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 сыгравший 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 ревностью 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 синяка-

ми незаслуженных обид. И — наоборот — на дистанции пространства и времени его влияние еще выросло. 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 заметно 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 соревновались 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, исписывавший 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 попросту хотелось, чтобы Мейерхольд хоть немного перестал быть Мейерхольдом: был бы уживчивее, добродушнее, терпеливее. Но он не удаивал нас этой милости и упрямо и злонамеренно оставался самим собой: странным, невозможным, непонятым 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, называвшийся «Ученик». Поэт говорит:

«Есть некий час — как сброшенная клажа:
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 покров 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.

Последний вечер перед своим арестом он провел у Э. П. Гарина, с которым за два года от этого расстался конфликтно и резко. Гарин в это время снимал в Ленинграде фильм «Доктор Калюжный». В. Э. пришел неожиданно — простой, приветливый, легкий. Он пил, не очень весело шутил, просидел несколько часов и ушел в светлую, летнюю ленинградскую ночь по пустынному Кировскому проспекту к дому на набережной Карповки, где у него была квартира. Там его уже ждали. Больше его никто никогда не видел...

В это время шел обыск и на его московской квартире, где оставалась З. Н. Райх.

Я начал эту главу с имени ученицы, друга и жены В. Э. Мейерхольда — Зинаиды Николаевны Райх. Восем-

надцать 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 приносила 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 прижавшихся друг к другу и накрытых одной шинелью мужчину и женщину. Он знаменит, не молод, утомлен и болен. Она пережила тяжелую драму разрыва с мужем и вела полунищее 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 еще 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. 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 программках 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 Ланьфану, 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.

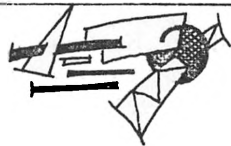
Аксюшу в «Лесе» она играла просто отлично, была интересной Анной Андреевной в «Ревизоре», прекрасно играла Веру в «Командарме», Попову в «Медведе» и Маргерит Готье в «Даме с камелиями». В этой сложной и трудной роли она, кажется, впервые получила признание театральной Москвы. В радиоспектакле «Каменный 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 казались 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.



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 театральные 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 определить 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 снестись с находящимся в Италии Гордоном Крэггом, чем с живущим на соседней улице Станиславским...

Был в моей жизни один такой перекресток, когда я чуть не стал музыкантом-скрипачом. 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. Я 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 пиликал 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 немощко 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 выгод-

ные и лестные предложения двух крупных провинциальных антрепренеров и пошел на маленькое жалование 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 встречался, 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 охранки 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 сущно-

сти, 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 посмотреть 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. Шаляпин 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, прокляли ее. Мы с Маяковским принадлежим к разным поколениям, но для нас обеих 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. Станиславский, 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 ценили больше, чем Стендаля. Чехову ставили в пример Шеллера-Михайлова, и до своей смерти, которая поразила читающую Россию, он в широчайших кругах котировался наравне с Потапенко. Немудрено, что от этого повального безвкусия мы шархались 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 одаривают. 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 рапповцами о том, является ли «Весна священная» Игоря Стравинского великим произведением, то мне всегда 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 Таировым.

Когда приходится читать некрологи и разные поминательные 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 посмотрю, 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 судил 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 — шутка 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 еде 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 смотреть 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, а 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 не 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 нас 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» Сельвинского, 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 отступить. Это был именно такой случай.

Когда я вижу на улице скандал, я всегда останавливаюсь и смотрю. В уличных скандалах и сценках 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 запертыми 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 метальниковы всех видов буквально исходили слюной... Кажется, Мериме в «Кармен» приводит испанскую поговорку: «Удаль карлика в том, чтобы далеко плюнуть»...

Я бы наступил на «горло собственной песни», говоря словами Маяковского, если бы отрекся от «Великодушного рогоносца».

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 попадается умный зритель.

Не старайтесь! Доверяйте читателю! 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 проверил 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 лишенные мыслей.

Чем стремительнее текст, тем четче должны быть перерывочки — 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 уже 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 вызывают 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 вкомпонуется 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 представ-

ляют, 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 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, а 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 знакожусь 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 Евреина. 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 премьерe 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 премьерe. Сальвини говорил, что он понял Отелло только после двухсотого спектакля. Наше время — время других темпов, и поэтому, сократив вдесятеро, скажем 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 Ланфан 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 нужно 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 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 краски.

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 Бастера 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 подготовленным, 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 Юрьевым. На эстраде актер подает

напоказ свое «я», а в театре он через это «я» строит образ. С тех пор как наш Горский стал работать чтецом 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 несколько 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, полуголодный, 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 шлифует собственную внутреннюю самостоятельность, провоцирует ее выявление. Раньше вовсе не

стыдились слова «подражание». Вспомните Пушкина — «Подражание Парни», «Подражание Шенье», «Подражание 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 управляться (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 Софро-

ницкий 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 «кляка» 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 наполнить 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 цезур 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 здания), 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 Рейнхардт в Германии часто делал один большой антракт, причем он помещал его не ровно посередине пьесы, а ближе к концу, так как учитывал, что вначале менее утомленный зритель может воспринять без перерыва большую часть спектакля. У Рейнхардта 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 перельется в другую. Сцена «Крестного хода» в «Натане» 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 са-

мо 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 понятным, 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.

Золя 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 куба-

туры 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 некоей 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 звук или фигура. Чтобы толкнуть актера на труд, надо иногда сознательно дать ему парадоксальную задачу, решая которую он должен будет сам опрокинуть свои «нормы». В моей практике такой метод распределения ролей почти всегда оправдывал себя. Не люблю слащаво декламирующих Фердинандов, Катерин с грудными головами 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 *целью*, 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 оставалось 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 люфтпаузой в музыке танца, написан-

ного В. Я. Шебалиным, что я почувствовал возможность перестроить задуманный мною заранее ход Гуго Нунбаха из глубины сцены вперед и направо и поставил Свердлину 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 борьбу 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 вызвала 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 блестя-

ще 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 грасиозо, легкость, стремительность, легкомыслие, бравоирование. 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 необычным 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 столом 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 «Общежитие» 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 столь-

ко-то, потому что такой-то разыгрался во второстепенной сцене, или такая-то гнала такую-то сцену, или сценарист опаздывал выпускать 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 Саниным. Они старались всюду: 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 массовой 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 подводившие 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 возвращаюсь 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 технику 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 шуме, 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-двадцать 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 дает 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 потомстве. Для актера такие мечты — бессмысленность: его искусство существует только пока он дышит, пока вибрирует его голос, пока напряжены в игре его мыш-

цы, 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 боксера 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 полюбившегося. 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 скалиться, 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 принесут 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 оберечь актерскую молодежь от увлечения слащавым босоножьем а-ля Дункан или пластичес-

кими 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 люфтпаузы, 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 «экс-

импровизо» 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 сбили бы 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, — стой! 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 откровенное 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 однажды 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 пахожу 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 сценического 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»? *Молчанием*: «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 пуш-

кинским 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 «Димитрий 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 Димитрий 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 текста. 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 пужно 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: напечатают 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 нанося 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 удивительна 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, употреблять 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 преображал 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 поражаюсь 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 чаплинаду. Перечитайте «Бала-

ганчик», 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 ранящих 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 сравнить 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 только 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 расхотелся, 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 в 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 премьеру 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 грамофонная 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 восторгались 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 поразительной 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 несоответствия силы призвания и реальных художественных задач, вобрал 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 водевиля. 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 «отдохнуть» 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 Несчастливцевых, 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-полуитальянца, 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 распевом а-ля Остужев, и поразительная дикция, при которой каждый звук казался жемчужиной. Я после спектакля не удержался от вспылчивой статьи о гопартнерах Моисси, и он мне потом при встрече об этом добродушно выговаривал и даже изящно (впрочем, довольно двусмысленно) пошутил о выгодности 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 Станиславского, 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, чувствовал 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 удалось 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.

САМОГРАНИЧЕНИЕ, 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 опустился 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 куса. 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 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 делаем, 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 Германна 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 рядом, 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 нищезанство, 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 ис-

полнится сто лет, они улетят!» — сказал Хокусаи. И он был прав — они улетели бы, если б художник дожил до ста лет: совершенство его искусства стало уже 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.

Мастерство — это когда «что» и «как» приходят одновременно.

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 старающегося 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 Вишневым, мне очень нравилось, что он как бы боится слов. Дал нам великолепный сценарий «Последнего 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. По-моему, 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 большим, 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 наиместественнейшее 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 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 Ланьфана 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 усталости! 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! Исписывайте 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 банку, но последние, 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 стuku 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 настроением 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 веди...

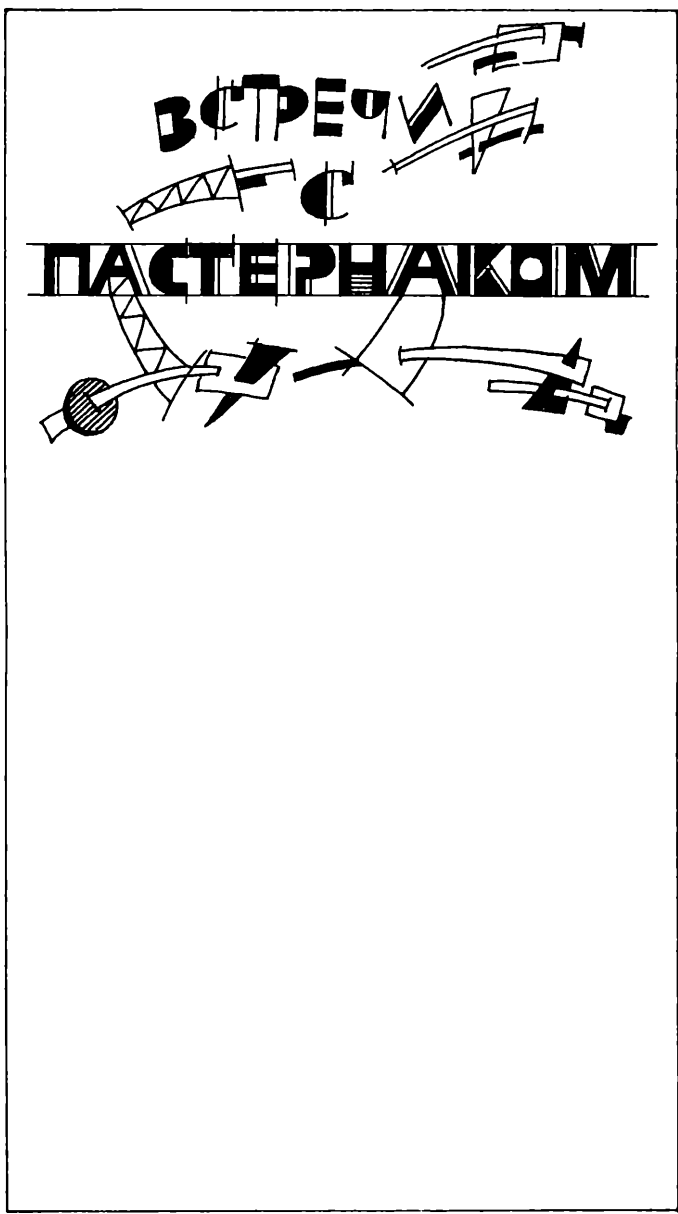
Браните всегда короткими словами: «плохо», «скверно», а хвалите длинными — говорите: «великолепно», «превосходно», «замечательно»...

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.





Крыши городов дорогой,
Каждой хижины крыльцо,
Каждый тополь у порога
Будут знать тебя в лицо.

Б. Пастернак

1

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 не отпустили, и я провел длинный блаженный вечер в обществе Пастернака и Мейерхольда с женами за превосходно 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. Я расскажу здесь о нем, потому что он ярко и своеобразно характеризует и Б. Л. Пастернака.

Дело было вот в чем. На спектакль «Дама с камелиями» трижды, почти подряд, приезжал один высокопоставленный товарищ из числа ближайших личных сотрудников Сталина. Однажды он зашел к Э. Н. Райх или как-то передал ей (сейчас я уже не помню), что он очень сожалеет, что в помещении на улице Горького, 5, где тогда помещался ГосТИМ, нет правительственной ложи и поэтому Сталин не может приехать на спектакль, а то, он уверен, спектакль несомненно понравился бы ему, а это имело бы большие последствия для театра и самого Мейерхольда. Он добавил, что не исключена возможность специального приема Мейерхольда Сталиным, с тем чтобы В. Э. высказал ему свои пожелания и проч. Он, разумеется, ничего заранее обещать не может, но готов сделать попытку ор-



Б. Пастернак, В. Мейерхольд и А. Гладков. 1934 г.

ганизовать такую встречу, если, конечно, сам Мейерхольд к этому стремится. Это было вскоре после появления известной статьи «Сумбур вместо музыки» и запрещения оперы Шостаковича «Катерина Измайлова». Мейерхольд горячо сочувствовал Шостаковичу и отказался выступить со статьей, приветствовавшей критику оперы, что в то время было актом большого гражданского мужества. До закрытия ГосТИМа оставалось почти два года, и общее положение еще не казалось нам безнадежным. В театре репетировался спектакль памяти Маяковского, и понемногу заваривались работы по «Борису Годунову». И вот в этот памятный для меня день (5 марта), после обеда, за кофе, Всеволод Эмильевич рассказал нам о предложении тов. П., подчеркнул, что он считает всех присутствующих своими друзьями, которым полностью доверяет, и просит дать совет: искать ли ему встречи со Сталиным, а в случае положительного ответа, — какие вопросы перед ним поставить: просить что-то для театра или попытаться защитить Шостаковича и коснуться других общих тем?

Более странных советников выбрать было невозможно. Безбрежная эмоциональность З. Н. Райх, благородный, но несколько отрешенный от жизни субъективизм Б. Л. Пастернака и мой, совершенно ничтожный житейский опыт, — что во всем этом мог почерпнуть Мейерхольд, ко-



А. Мальро, В. Мейерхольд и Б. Пастернак. 1934 г.

торый сам был гораздо зреее, политически и житейски, всех нас, вместе взятых? Мы его искренно любили — в этом он мог быть уверен, но самая большая любовь не лучший советчик в таком серьезном и тонком деле.

Как на военном совете, первое слово было предоставлено младшему по чину, то есть мне. Я, разумеется, сказал, что нужно непременно добиваться этой встречи и что В. Э. должен беседовать со Сталиным не только о ГосТИМе и себе, но и всех насущных проблемах искусства.

— Кому, как не вам, коммунисту и крупнейшему режиссеру страны, сказать всю правду Сталину о том, как некомпетентные помощники компрометируют истинный смысл партийных установок в области искусства? — говорил я с наивностью, от которой очень скоро не осталось и следа.

Зинаида Николаевна поддержала меня, но осторожно добавила, что лучше ограничиться вопросом о работе самого Мейерхольда и не касаться Шостаковича, которому может помочь только время и его собственный труд. Но Б. Л. Пастернак не согласился с нами обоими. Многогловно и сложно, как всегда со множеством отступлений в длинных придаточных предложениях, но тем не менее очень категорично, он советовал не искать встречи со Сталиным, потому что ничего хорошего из этого все равно получиться не может. Он рассказал о печальном опыте

своего телефонного разговора со Сталиным после ареста поэта О. Э. Мандельштама, когда Сталин, не дослушав его, повесил трубку. Он пылко доказывал В. Э., что недостойно его, Мейерхольда, являться к Сталину просителем, а в ином положении он сейчас быть не может, что такие люди, как Сталин и Мейерхольд, должны или говорить на равных, или совсем не встречаться, и так далее, и тому подобное...

Казалось бы, что ближе всех к реальности был совет по-женски инстинктивно-практичной Э. Н. Райх, но к моему величайшему удивлению, Мейерхольд согласился с Пастернаком: сказал, что он понял, что сейчас действительно не время добиваться этой встречи, и он просит всех забыть об этом разговоре. Он на самом деле отказался хлопотать о приеме, хотя, конечно гипотетически, некоторые шансы на успех были. И кто знает... Ведь не все же опальные погибали! Быть может...

Не стану гадать на кофейной гуще и вспоминаю об этом, только чтобы дать еще один штрих в сложные и контрастные портреты Пастернака и Мейерхольда. Они не были похожи друг на друга, но все же понимали один другого лучше, чем мы их обоих. Да и атмосфера тех лет остро чувствуется в этом странном эпизоде.

На память о нем мне осталась фотография: Б. Л. Пастернак, В. Э. Мейерхольд и я на маленьком диванчике в столовой Мейерхольдов. Как раз перед обедом пришел фотограф из «Журналь де Моску», охотившийся за Андре Мальре, и В. Э., притянув меня за руку, усадил рядом и заставил сняться с собой и Пастернаком.

Тогда доводы Б. Л. Пастернака показались мне невышенными, но не практичными: чем-то вроде высокого поэтического донкихотства, которым я готов был восхищаться, но не сочувствовал, так как мне ужасно хотелось, чтобы у Мейерхольда *все обошлось*. Когда, через много лет, я напомнил Б. Л. об этом разговоре, он застонал, как от внезапного приступа зубной боли, и стал обвинять себя в наивности и прекраснодушии. Но я сейчас думаю, что Б. Л. был совершенно прав и то, чего он недоговорил (хотя говорил пространно и горячо), Мейерхольд понял и как раз с *этим* согласился. (Не помогла же подобная встреча Бабелю, когда Горький привез его к Сталину. Рассказывают, что вернувшись, он на вопрос: «Ну, как?» — ответил кратко: «Очень плохо!..» его переспросили: «Вы думаете, что Вы ему не понравились?» «Нет, — ответил Бабель, — гораздо хуже: он мне не по-

нравился...» Точнее можно сказать, что они оба не понравились друг другу.) Мейерхольд и Сталин изредка встречались на кремлевских приемах: у них был короткий разговор после посещения Сталиным спектакля, «Рычи, Китай!», но это, кажется, и все. Думаю, что они тоже могли бы *друг другу* не понравиться. Вспоминаю, как Пастернак в виде примера недостойной манеры разговора со Сталиным упомянул об Алексее Толстом, рассказывавшем вождю анекдоты и без особых эвфемизмов сетовавшем на неблагоустроенную дачу. И хорошо помню, как Мейерхольд слушал Б. Л. — сначала глядя на него, потом как-то уйдя в себя, как бы задумавшись, с потухшей папиросой во рту...

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 откровенностью. Было это осенью 1937 года, в разгар арестов и расстрелов. Говорил он один, а я молчал, смущенный неожиданной горячностью его монолога, который он вдруг оборвал чуть ли не на полуслове. Только что в Москве пронесся слух о трагической гибели П. Яшвили. Б. Л. был взволнован и вспоминал Достоевского. Помню фразу о Шигалеве. Незадолго перед этим был арестован мой брат, и запись в блокноте о встрече красноречиво лаконична: дата, Гоголевский бульвар, Пастернак...

В начале года он подвергся поношениям на так называемом Пушкинском пленуме правления Союза писателей, — расплата за похвалы Бухарина в докладе о поэзии на Первом съезде писателей. Особенно злыми были выступления А. и Х. Речь Х., на первый взгляд, может показаться странной. Почему он сам, подлинный, тонкий поэт, присоединился к грубым, демагогическим нападкам на Пастернака? Понять это можно, только если представить психологию времени, насыщенного страхом, и вошедшей в норму человеческого обихода подлостью.

Откройте любой лист газеты того года, и вы увидите, как часто завтрашние жертвы, чтобы спастись, обливали грязью жертв сегодняшнего дня. Еще осенью или в начале зимы 1936 года разыгралась история с отказом Пастернака подписать протест против книги А. Жида «Возвращение из СССР». Пастернак сослался на то, что он не читал книги, и это было чистой правдой, но ее не читало так же и девять десятых писателей, давших свои подписи. Нравственная щепетильность Пастернака казалась позой вызова, чем она вовсе не была. Помню, как искренне негодовал литератор В., подписавший протест: «Ну и что же, что не читал? — говорил он. — Я тоже не читал. Можно подумать, что все остальные читали! И чего ему больше всех надо? Ведь «Правда» написала, что книжка — вранье...» В этом эпизоде уже был в зародыше тот конфликт Пастернака с Союзом писателей, который так драматично определился в дни Нобелевской премии. Ведь тогда тоже большинство осуждавших Б. Л. *не читали* его романа.

После этого Пастернака долго не печатали. Только перед самым началом войны вышла книжка его переводов (Клейст, Байрон, Петефи и др.) и в журнале «Молодая гвардия» был опубликован «Гамлет» (перевод трагедии).

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 Э. 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 зеленоватые 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 — и в том числе об аресте известного кремлевского врача Левина, которого и В. Э. и Б. Л. хорошо знали. Почему-то этому удивлялись, хотя, казалось, удивляться уже было невозможно. Через полгода Вышинский обвинил Левина в убийстве Горького — и он был расстрелян. В последних биографиях Горького, вышедших после XX съезда, об этом уже нет ни слова. 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, и я запомнил фразу Б. Л. о «заразительности безумия». После его ухода В. Э. оживился. Он назвал Пастернака настоящим другом и противопоставил его некоторым постоянным завсегдатаям дома, сразу исчезнувшим в эти дни с горизонта, вроде многолетнего своего приятеля, знаменитого пианиста Льва Оборина.

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 ударами. Он показался мне реакцией переполненного зала — восторженная, чуткая, умная, интеллигентная. В большинстве это были студенты МГУ и ИФЛИ начала сороковых годов, чудо-поколение, неожиданно возросшее на лжи и крови конца тридцатых: 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 посредине большой комнаты, окруженный девушками, и громко, увлеченно говорил им о Гете, 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 года 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 книжкой 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 строки 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 потом 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



Б. Пастернак. 1930-е гг.

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 прятная музыка импрессионистов. Истинно поэтическое всегда ближе к «непоэтическому», чем к истасканным поэтизмам романской популярщины, разменивающей на медь пушкинские и лермонтовские червонцы. «У капель тяжесть запонок», «вечер пуст, как прерванный рассказ, оставленный звездой без продолженья», «намокшая воробушкой сиреневая ветвь». Поколения, рано полюбившие Пастернака, сразу взяли барьер вкуса, ставший обязательным на всю жизнь. Мир юности сложен, и тяга к простоте ей чужда, если это не притворство. И в моем личном опыте и в опы-

те 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 и сейчас 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 Скрябине, Рильке и Маяковском я считаю соперничающими с лучшим, что есть в русской прозе.

В последующие годы Пастернак иногда возникал на страницах журналов или вновь надолго исчезал, подвергаясь критической анафеме. Он обладал способностью нечаянно попадать в разные политические двусмысленные

обстоятельства. То это были комплименты Бухарина, то дискуссия о книге А. Жида.

Я слышал выступление Б. Л. на Первом съезде писателей. Это было в конце лета 1934 года, а в декабре выстрелом в Кирова раскололись тридцатые годы. Убийство Кирова положило начало сталинским репрессиям против его реальных и воображаемых недругов. О массовых высылках из Ленинграда все знали, но считали это локальным и единичным мероприятием. Только дальнейшее показало, что это была прелюдия к расправам 1937-го и следующих годов. В литературной среде до конца 1936 года обострения не замечалось, и даже арест О. Мандельштама в мае 1934 года никого особенно не встревожил. Летом 1936 года умер Горький, и только после этого события стали разворачиваться круто. Все это время Пастернак много переводил грузинских поэтов. Двумя изданиями вышел его однотомник. Впрочем, из второго издания в поэме «Высокая болезнь» уже были выброшены строки, заключавшие описание выступления Ленина на съезде Советов:

«Предвестьем льгот приходит гений

И гнетом мстит за свой уход».

В них аполитичный поэт оказался более зорким пророком, чем многоопытные политики.

Моя память довольно точно датирует с начала тридцатых годов все полосы «признания» Пастернака и полосы «опал». Время признания длилось до конца 1936 года, то есть до упоминавшегося мною эпизода с книгой А. Жида. Высшими его точками можно считать телефонный звонок Сталина Пастернаку с вопросом об арестованном Мандельштаме и овации после речи на съезде писателей. Потом где-то в середине 1940 года снова наметилось смягчение почти четырехлетней «опалы». Это был короткий период общей разрядки, необходимость которой, вероятно, диктовала обострившаяся военная опасность. Вышла книга переводов Б. Л., печатался переведенный в эти годы «Гамлет». Тогда же вышел сборник «Из шести книг» А. Ахматовой со стихотворением, посвященным Пастернаку. Оно кончалось так: «И вся земля была его наследством, а он ее со всеми разделил». Эта полоса продолжалась до первых послевоенных лет. В марте 1947 года в газете «Культура и жизнь» появилась резчайшая статья о Пастернаке, и новая эпоха «опалы» длилась до смерти Сталина. Кроме переводов, ничто выходящее из-под его пера не печаталось вплоть до 1954 года, когда

журнал «Знамя» поместил цикл стихов Пастернака из романа «Доктор Живаго». Я прочитал его, еще находясь в лагере. Когда я вернулся в Москву, по рукам уже ходила рукопись романа. Все ждали его появления в журнале и отдельным изданием, называлась даже фамилия редактора книги, и никому не приходило в голову, что вскоре он станет запретным плодом. Готовился к печати новый большой сборник стихов Пастернака. Но в 1957 году роман вышел в Италии, а в 1958 году получил Нобелевскую премию. Поздней осенью Пастернак был исключен из членов Союза писателей. Я его видел в последний раз в самый разгар этих событий.

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 поездах», 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 передрыжки моей жизни, записи сохранились. Они являются основным содержанием этих заметок, а все прочие воспоминания должны помочь восстановить реальный фон наших разговоров — обстоятельство 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 полувынужденно (трудности с пропиской) уехала дальше по Каме в Елабугу на встречу 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, С. Липкин, 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. Не прошло еще и двух лет с гибели Мейерхольда, о подробностях которой долго никто не знал: он просто исчез, как тогда исчезали многие. О судьбе его ходили самые разнообразные слухи, совершенно неверные, как потом оказалось.

С этих слухов и начался наш первый разговор, предопределивший тон откровенности и доверия.

Жизнь Б. Л. в Чистополе зимой 1941/42 года не была «сладкой сайкой». В бытовом отношении ему жилось хуже, чем большинству писателей, не говоря уж о литературных первачах. Некоторые из них снимали целые дома, а он ютился в небольшой и неудобной комнатухе (улица Володарского, 75). Контраст его быта с бытом, например, Л. или Ф. был поразительный. Л. держал специального сторожа, который охранял по ночам с охотничьим ружьем его чемоданы. Один литератор бочками скупал мед на скудном местном рынке, где цены вскоре стали бешеными. Другой, чтобы не зависеть от привоза на рынок мяса, купил сразу целого быка. Но большинство бедствовало. Я помню новеллиста Г., продававшего на рынке белье жены и, разумеется, по неопытности ничего не выручавшего. На том же рынке поэт А., женатый на сестре жены Г., привезший большие сбережения и жив-

ший припеваючи, бродил с сумкой, скупая за бесценок разные вещи. 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 прикрывали дверь. Помещение не отапливалось. И вот, приходя в эту столовую, где температура была такая же, как и на улице и где никто 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 наняли грузчиков и возчиков, но большинство отправились 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, зябнут пальцы. Ходить приходилось через кухню общего пользования, где шумели 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. В дневнике его соседа по Переделкину, драматурга Афиногенова, есть запись от осени 1937 года, в которой автор дневника удивляется нетребовательному и простому характеру Б. Л. и пишет, что человеку такого духа будет легко везде, и даже на тюремных нарах. Как раз в то время Афиногенов напряженно ожидал ареста, и он мог говорить об этом и с Пастернаком, у которого тоже, конечно, не было никакой гарантии безопасности. В лагерях никому не было легко, но тяжелее всего бывало людям, привязанным к быту, комфорту, к мелким удобствам и развлечениям. В заключении я часто вспоминал Б. Л., и мне казалось, что и там он был бы внутренне спокоен, весел, приветлив. Я не сравниваю эвакуацию с заключением, но, думаю, что в иных случаях в лагерях было легче. Думаю так же, что если бы М. Цветаева попала не в Елабугу, а в лагерь, то она могла бы выжить: уж во всяком случае, там скорее она нашла бы дружескую поддержку, среду, тепло товарищества и бескорыстную медицинскую помощь...

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. Преображенная памятью, она начала казаться такой из бившейся в лихорадке политических страстей Москвы 40-х и начала 50-х годов. Лучшее 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 торжественном 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.

Высокий комизм происшествия заключался в том, что тяжелый инструмент на плече у девушки лежал не по необходимости, а, так сказать, во имя некоего обряда, надуманного и тем самым фальшивого. Он в данном случае был трудовой эмблемой, а Б. Л. своим прямым и естественным зрением этого не заметил, а увидел лишь хрупкую женщину, с усилием держащую какую-то неуклюжую металлическую штуку. Над ним хохотали, сконфуженно улыбался он сам, поняв, наконец, свою

оплошность, но по-настоящему смеяться следовало над организаторами этого лжетеатрального приветствия.

Своеобразие эпохи было в том, что у всех выработалась привычка к подобным демонстративным и напыщенным изъяснениям гражданских чувств. Уже никого не удивляли не только это ненужное кайло на женском плече, но и огромные стихотворные послания от имени целых народов великому вождю или на протяжении многих месяцев печатаемые в газетах длинные колонки списка его поздравителей ко дню рождения. Еще не так много времени прошло с тех пор, а это уже кажется почти непонятным, а тогда подозрительно странным выглядел чудак, не принимавший всерьез этих обрядов почитания.

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.

Когда летом 1934 года к Пастернаку неожиданно позвонил Сталин и спросил его мнение об арестованном О. Мандельштаме, то разговор этот кончился тем, что Сталин на полуслове повесил трубку, и Б. Л. после долго был в отчаянии, упрекая себя, что он не сумел сказать что-то самое веское для облегчения участи Мандельштама и рассердил великого вождя неуместной фамильярностью. По словам Н. Я. Мандельштам, вдовы поэта, «Б. Л. разговаривал со своим собеседником, как он разговаривал со всеми людьми — со мной, с Анной Андреевной, с кем угодно. И именно поэтому что-то было здорово сказано — неожиданно и точно до предела. И мы все трое — А. Л., О. Э. и я — очень это оценили» (из письма Н. Я. Мандельштам). И весь ход этого разговора был тоже с какой-то сугубо практической точки зрения — величайшей наивностью (Б. Л. мало помог Мандельштаму и испортил отношение к себе), но и тут тоже он остался самим собой, естественнейшим из людей.

Дальше пойдет мой чистопольский дневник: вернее — отдельные записи из него, связанные с Б. Л. Пастернаком, встречах и разговорах с ним. Они делались по горячим

следам в маленьких книжках клетчатой бумаги в черных коленкоровых переплетах. Привожу их почти без сокращений. Кое в чем они совпадают со ставшими нам известными высказываниями Б. Л. на разные темы, в частности опубликованной переписке, в «Автобиографии» и на страницах романа, 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.

2

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 сидит 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 время двигающийся, 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 щуку 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. Всеми 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 пароходы 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, Ру-

дерман, 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 появляется графин и стакан, Федин расставляет все это симметрично на столе и начинает читать, не торопясь и очень по-актерски изображая окаящую 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. Слу-

шатель 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 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. Некрасивая дочь Федина Нина почтительно взирает на папу. Финансовый магнат Хесин развалился на диване и слушает снисходительно, свысока. Рудерману очень хочется, чтобы скорее объявили перерыв. Он то и дело вынимает и снова прячет кiset 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 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 (Леонов, Лейтес, Левман, Дерман, Мунблит, Гупперт и другие), приходит бодрый, раскрасневшийся с мороза Пастернак и, поздоро-

вавшись 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 комнате, 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 сожалеет, 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. Сожалеет, 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 собирается раздеваться, 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 руки пианистке, маленькой, некрасивой еврейке в круглых очках и трех шерстяных кофточках. Провожая его до дома. Целый 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 о 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 обеспечить:

— Шекспир, поверьте, мне почти ничего не дает, а грузинские поэты могут прокормить год-полтора...

Говорим о том, что может быть после войны. Он предлагает Ставского, как нового Скалозуба, который построит всех нас в шеренгу и станет командовать еще круче.

— Если после войны все останется по-прежнему, я могу оказаться где-нибудь на Севере среди многих своих старых друзей, потому что больше не сумею быть не самим собой...

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 он сетует на МХАТ за то, что он отказался от постановки, и рассказывает анекдот о Ливанове в Кремле. 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 околотитурной 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 признания, 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 затесываются 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 возвращаюсь 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, разреженного 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». Музыка 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 поправок. 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 Лаврушкинском на крыше и спал на даче возле зениток, и все это было далеко от «советского писательства». Ему тогда казалось, что всеобщее бегство и паника отсекают от литературы чиновников и «отцов-командиров», но, кажется, это, увы, не так...

— Я не оценил их способности к приспособлению и феноменальной живучести...

При прощании Б. Л. пожелал мне в наступающем Новом году «всего того, о чем мы так много говорим между собой и еще больше молчим»... Я зову его встречать Новый год с нашей компанией. Сначала он даже как будто обрадовался, сказал, что собирался быть этим вечером дома один, так как Э. 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 вянуть, 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. А у Л. и Ф. готовят уже несколько дней и закуплены всяческие разносолы. Видно, им и не пришлось в голову его пригласить. Он снова отказывается идти и еще раз поздравляет меня.

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 Трениву, а тот сразу передаст ее Леонову и ему.

А я то уже хотел снова нести экземпляр Б. Л. Делать

нечего: отношу Трениву. 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 Тренив и Леонов. На заседании присутствовали: Федин, Леонов, Исаковский, Тренив, Асеев, Пастернак, Добрынин. Обо мне горячо хвалебно говорил Б. Л. и, неожиданно, Тренив. 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 пред-решает окончательное постановление. Первый порыв — пойти к Б. Л. поблагодарить его, но удерживаюсь. Не хочется показаться навязчивым.

16 января

Встретил на лестнице в управлении Б. Л. Поздоровавшись, он спросил, почему я так похудел (я болел, да и живем мы сейчас весьма худо), и прибавил, что на днях у него ко мне будет большой разговор. Эти дни все веселы: на фронтах хорошо.

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 погреть 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. 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 выслан 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...»

Б. Л. читает характеристику Макбета. Я рассказываю ему, как однажды в разговоре о процессах 1936—1938 годов В. Э. Мейерхольд сказал:

— Читайте и перечитывайте «Макбета»!..

Б. Л. охает, замолкает, потом говорит:

— Нет не будем об этом. Это слишком страшно... (Помолчав.) Вот видите, какой живой этот великий Шекспир. Он нам внушает ассоциации, от которых страшно...

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

Очердная «литературная среда» в Доме учителя. Асеев читает отрывки из новой поэмы, еще не законченной им, и новые лирические стихи.

Все мелкогато и фразеристо, кроме двух безделушек: о стрекозе 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 искусстве, 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 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, чтобы 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...

2 февраля

Б. Л. в разговоре о войне замолкает, делается рассеян, о чем-то думает, потом вдруг неожиданно спрашивает, нет ли у меня на два-три дня займы 15 рублей. К счастью, у меня есть. Он берет, благодарит, потом снова порывисто вынимает бумажник из кармана, достает деньги и протягивает их обратно:

— Нет, не могу взять у вас. Вы не Погодин.

— Так вы же берете не полторы тысячи, а пятнадцать рублей.

— Да, конечно, но... (Он колеблется.) Видите ли, у меня сейчас такой заворот с деньгами... Ну хорошо, я возьму... Впрочем, нет. Вы бедняк, и вам самому нужны. Да?

— Да нет же, Б. Л.— я обойдусь.

— Нет, нет, я знаю, слышал, вы живете не как Федин и Леонов.

— Но у них вы и не просите. А мы в этом равны, и взять у меня естественно.

— Ну хорошо, я возьму. Мне очень нужно. Как это нелепо — просить 15 рублей. Спасибо!

Мы оба сконфужены и преглупо себя чувствуем.

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 выразилось 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 забьет. 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 суровой, 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 смешотворным. Он в связи с этим говорит о чуде развития художника-гения, о свойстве, которое Гете 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 глядя 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 — признак 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 сходилась с репертуара. Он забывал написанное и знал себя хуже, чем знает его любой современный диссертант...».

4 февраля

На очередной «литературной среде» в Доме учителя должен быть вечер переводов молодого поэта Якова Кейхауза. Мороз и метель. Кроме автора приходят только старик Павел Арский, Гуго Гупперт и я. Кейхауз — чахоточный, скверно одетый высокий малый с ассирийского вида бородкой и тонкой шеей, замотанной в зеленый шарф. Пока решаем, что делать и не перенести ли вечер, появляется оживленный и румяный с мороза, доброжелательный и приветливый Б. Л. и красноречиво просит прощения за опоздание. Кейхауз заявляет, что он готов читать для собравшихся. Он читает «Остров Бимини» Гейне и несколько очень хороших переводов из «Исторического цикла» Киплинга. Б. Л. слушает с видимым удовольствием и просит повторить довольно длинную поэму «Остров Бимини». Кейхауз розовеет от счастья. Б. Л. слушает, улыбаясь, и после очень хвалит перевод. Он просит прочесть какие-нибудь оригинальные стихи. Кейхауз, извинившись за мрачность своих тем, читает вступление и несколько отрывков из поэмы «Ночь в одиночке», посвященной 16 октября в Москве, эвакуации, войне. Потом читает три стихотворения о сыне, второе из которых Б. Л. очень хвалит и тоже просит повторить. Он говорит, что ему нравятся стихи Кейхауза за то, что они существуют не «по инерции ритмической, подражательной или словесной, а как акты познания поэтом мира». Бедняга поэт на седьмом небе. Мне этот скромный вечер доставил больше радости, чем вечер Асеева на прошлой неделе. На обратном пути я провожаю Б. Л. и слушаю его хаотические монологи, из которых запомнил, как всегда, только малую часть... Он очень опечален тем, что в следующую среду отменяется чтение недавно законченного им перевода «Ромео и Джульетты» из-за намеченного на этот день Пушкинского вечера. Б. Л. говорит, что 11-е — день его рождения (29-е по старому) и поэтому он очень хотел читать именно в этот день. Его огорчение по-детски непосредственно и велико. До площади с нами идет Гуго Гупперт, немецкий поэт, эмигрант, отличный переводчик Маяковского. На днях в газетах было напечатано обращение к немецкому народу германских писателей и общественных деятелей. Среди прочих подписей есть и подпись Гупперта. Я спрашиваю Гуго, как у него запросили из Чистополя подпись, но оказывается, что он вообще ничего не знает об этом и слы-



Б. Пастернак. 1930—1940-е гг.

шит от меня первого. Смеясь, он говорит, что утром первым делом побежит в парткабинет читать газеты.

10 февраля

Прогулка с Б. Л. Разговор начинается с его работы над переводами Шекспира. А потом еще о многом. Кое-что запомнил и записываю...

— «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 Гербея 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 эту ночь просидел в подвале. (Говорю: «Ну это просто элементарное жульничество».) Нет, нет... Он не жулик, он хочет лучшего, я браню не его, а потребность в таком очерке...

— 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: даже лучше, кругом тишина, но очень мешала наша домработница, пожилая, умная женщина, но отчаянная трусиха. Она вдруг врывалась в мою комнату и пугала странным 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 немыслимо без риска и душевного самопожертвования, без свободы и смелости воображения. Настоящее искусство всегда неожиданно. Нельзя предвидеть неожиданности, нельзя руководить непослушанием...

— 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 — невилиющую верность фактам и правдивость, которая всегда сначала кажется чем-то несвоевременной. Знаменитые толстовские бури разоблачений и бесцеремонностей для меня теперь являются выражением нашего национального, как и то, что сродни ему у Ленина. В этом я вижу начало той традиции, которую можно было бы назвать, если угодно, «социалистическим реализмом», если бы в этот термин чаще всего не укутывали нечто прямо противоположное: все трескучее, риторическое, неосновательное...

— 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...

— Я люблю у Ницше одну мысль. Он где-то говорит: «Твоя истинная сущность не лежит глубоко в тебе, а недосыгаемо высоко над тобой». Это уже почти христианство...

— Во мне есть еврейская кровь, но нет ничего более чуждого мне, чем еврейский национализм. Может быть, только великорусский шовинизм. В этом вопросе я стою за полную еврейскую ассимиляцию, и мне лично единственно родной кажется русская культура, с широтой любых влияний на нее, в пушкинском смысле...

— Однажды, в начале двадцатых годов, явившись на очередное поэтическое ристалище внутренне несобраным, 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 нарождения 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 потрясающий 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 попахивают, как в детстве, конским навозом. 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 Капе и говорим о разном:

— Меня многие принимают не за то, что я есть. Это всю жизнь отравляло мои отношения с Горьким. В Переделкине Фадеев иногда, напившись, являлся ко мне и начинал

откровенничать. Меня смущало и обижало, что он позволял себе это именно со мной...

— Фадеев лично ко мне хорошо относится, но если ему велят меня четвертовать, он добросовестно это выполнит и бодро об этом отрапортует, хотя и потом, когда снова напьется, будет говорить, что ему меня жаль и что я был очень хорошим человеком. Есть выражение «человек с двойной душой». У нас таких много. Про Фадеева я сказал бы иначе. У него душа разделена на множество непроницаемых отсеков, как подводная лодка. Только алкоголь все смешивает, все переборки поднимаются...

— 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 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, Раскольников 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...

Я спрашиваю его о том, почему он прекратил свою работу над большим романом в прозе, отрывки из которого появились в «Литературной газете» и «30 днях» в 1938 году.

— Мне очень мешало писать этот роман все время меняющееся из-за политической конъюнктуры отношение к империалистической войне...

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 одеться, 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 начинается с того, что Б. Л. говорит о вмерзших в Каму баржах, что, когда он на них смотрит, он всегда вспоминает Марину Цветаеву, которая перед отъездом отсюда сказала кому-то, что она предпочла бы вмерзнуть в Чистополе в лед Камы, чем уезжать. «Впрочем, тогда еще было далеко до зимы, но ее ждали с ужасом, а по Каме все шли и шли бесконечные баржи...».

— Я очень любил ее и теперь сожалею, что не искал случаев высказывать это так часто, как ей это, может, было нужно. Она прожила героическую жизнь. Она совершала подвиги каждый день. Это были подвиги верности той единственной стране, подданным которой она была, — поэзии.

— Конечно, она была более русской, чем все мы, не только по крови, но по ритмам, жившим в ее душе, по своему огромному и единственному по силе языку...

— Все мы писали в юности плохо, но у меня этот период затянулся, так как вообще я человек задержанного развития: у меня все приходит позже. Марина прошла свой подражательный период стремительно и очень рано. Еще в том периоде жизни, когда все ошибки и ляпсусы простительны и даже милы, она уже была мастером редкой силы и уверенности...

— Я виноват, что в свое время не отговаривал ее вернуться в Советский Союз. Что ее здесь ждало? Она была нищей в Париже, она умерла нищей у нас. Здесь ее ждало еще худшее — бессмысленная и безымянная трагедия уничтожения всех близких, о которой у меня нет мужества говорить сейчас...

Я спрашиваю Б. Л., кто виноват в том, что она, вернувшись на родину, оказалась так одинока и бесприютна, что, в сущности, и привело ее к гибели в Елабуге?

Он без секунды раздумия говорит:

— Я!.. — и прибавляет: — Мы все. Я и другие. Я, и Асеев, и Федин, и Фадеев. И все мы... Полные благих намерений, мы ничего не сделали, утешая себя тем, что были беспомощны. О, это иногда бывает очень удобно — чувствовать себя беспомощным. Государство и мы! Оно может все, а мы — ничего. В который раз мы согласились, что беспомощны, и пошли обедать. Большинству из нас это не испортило даже аппетита. Это наше общее преступление, следствие душевной глухоты, бессовестности, преступного эгоизма...

— Когда-нибудь я напишу о ней, я уже начал... Да, и стихами и прозой. Мне уже давно хочется. Но я сдерживаю себя, чтобы накопить силу, достойную темы, то есть ее, Марины. О ней надо писать с тугой силой выражения...

Мы говорим (переход понятен) о Сталине и о том, о чем любил поговорить люди тридцатых и сороковых годов, — знает ли он о всех преступлениях режима репрессий? Естественно, что эту часть разговора я записывал в очень сокращенном и зашифрованном виде.

После небольшой паузы Б. Л. говорит:

— Если он не знает, то это тоже преступление и для государственного деятеля, может, самое большое...

Далее Б. Л., говоря о Сталине, называет его «гигантом дохристианской эры человечества».

Я переспрашиваю: может быть, «послехристианской эры»?

Но он настаивает на своей формулировке и длинно мотивирует ее. Но я этого не записал.

Он жалуется, что последние дни ему не работается. Вот и сегодня он 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 распоряжении 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 зашел 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 собственных театральных вкусов одним «левым театром»: он с уважением говорит о Художественном театре и, кажется, еще не потерял надежду увидеть на его сцене свое любимое детище — «Гамлета».

23 февраля

На вечере, посвященном Дню Красной Армии. Инцидент с Б. Л. (я о нем рассказывал выше). После бродим с ним. Он раздосадован и смущен.

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. Там 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 прожавела 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.

После третьего акта небольшой перерыв. Мне сказали, что Б. Л. ищет меня. Я иду на сцену, и он со множеством извинений отдает мне 15 рублей. Без четверти одиннадцать все заканчивается.

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 прошлого 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 Гете, 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 старшего.

Я прошу Г. О. прокомментировать мне странную фразу, недавно сказанную Б. Л. о том, что «квартира Бриков была, в сущности, отделением московской милиции»... Г. О. усмехается, молчит, но потом с оговорками, что это только его личное мнение и прочее, начинает рассказывать о дружбе Бриков со знаменитым Яном Аграновым, крупным чекистом, занимавшимся по своей линии литературными делами.

Агранов сначала заведовал специальным отделом в ГПУ и НКВД, потом стал заместителем наркома и погиб в 1937 году (тогда говорили, вспоминаю я, что он выбросился из окна, когда за ним «пришли»). Агранов с женой часто бывал у Бриков. Г. О. сам его у них встречал. По его могучей протекции Маяковскому так легко разрешали заграничные поездки, но, когда В. В. влюбился в Париже в Татьяну Яковлеву, сделал ей предложение и должен был снова ехать осенью 1929 года в Париж, ему не дали визу. Возможно, Брики опасались женитьбы Маяковского на эмигрантке и, вероятно, информировали об этом Агранова. На Маяковского этот первый в его жизни отказ в визе произвел страшное впечатление. С его цельностью он не мог понять и примириться с тем, что ему, Маяковскому, не доверяют. Тут начало внутренней драмы, которая привела его к самоубийству. Г. О. говорит, что это не обя-

зательно трактовать плохо: со своей точки зрения Брики были, быть может, и правы, оберегая Маяковского от этого опасного, по их мнению, увлечения, но, так или иначе, во вмешательстве Агранова было нечто злое. Вероятно, Б. Л. имел в виду этот эпизод, о котором друзья Маяковского знали.

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 стал 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 о Григорьеве и молодом «Москвитянине».

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 исполнение 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 дома. Морозец крепнет. Так славно идти по скрипящему под ногами снегу. Б. Л. спрашивает о чтении «Ромео и Джульетты» и со смехом советует, 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. Прошрое 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 ее сразу дочитать.

6 марта

Днем заносу Б. Л. пьесу. Сажу у него недолго. В Чистополе снова стоят морозы. Он просит прийти к нему завтра, обещая сегодня же дочитать. Советские войска взяли 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 необы-

чайно 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 ухожу 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 фырканье 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 уютно, 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, лезвие дья бритвы, стопка старых писем и каких-то квитанций...

В волосах Б. Л. уже заметна просесть, 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. М<ейерхольда>, Б. Л. всегда

многословен, сбивчив, хаотичен, хотя все говоримос им внутренне последовательно и только форма импрессионистически парадоксальная. Затрудняясь в каком-нибудь слове, он неясно мычит, и это странное междометие сопровождает все его монологи...

— Вы мне сказали, что я перехвалил последние стихи Асеева. Я после думал об этом. Может быть, вы и правы, но я хвалил отчасти потому, что хотел поддержать его в укреплении чувства внутренней независимости, которое Асеев после многих лет стал возвращать себе только здесь, в Чистополе, очутившись вдали от редакций и внутрисюзных комбинаций. Ряд лет я был далек от него из-за всего, что определяло атмосферу левовской группы, и главным образом из-за компании вокруг Бриков. Когда-нибудь биографы установят их губительное влияние на Маяковского. Асеев — очень сложный человек. Уже здесь, в Чистополе, он недавно ни с того ни с сего оскорбил меня и даже вынудил жаловаться на него Федину. То, что вы называете «перехвалил», вероятно, находит себе объяснение в моем желании побороть обиду и неприязнь, которым я решил не дать расти в себе...

— Всякая стадность — убежище неодаренности. Все равно на какой платформе: на основе ли ницшеанства, марксизма или соловьевского христианства. Тем, кто любит и ищет истину, не может быть не тесно в любых маршрутирующих рядах, куда бы они ни маршировали...

— Мне странно, что многие живущие здесь писатели ноют и жалуются и не могут оценить тех благ, которые им дала эвакуация в отношении приобретения внутренней независимости. Я уверен, что я буду навсегда благодарен Чистополю за одно это...

— Мое положение в литературе двусмысленно. Почему вы улыбаетесь? Это правда. Меня ценят за большее, чем я дал. Я в огромном долгу и со всей своей известностью часто кажусь себе Хлестаковым... (С заметной горечью.) А иногда мне кажется, что я нечто вроде привидения. Когда я попадаю в общество так непоколебимо уверенных в себе Федина, Леонова и других, я чувствую себя очень странно. С одной стороны, есть как бы литературное имя, и даже за рубежом. С другой стороны, я живу с непроходящим чувством, что я почти самозванец. Что я сделал? Что мы все сделали? Мы получили в наследство замечательную русскую культуру и разменяли ее на поденки и куплеты...

— Я много бы дал за то, чтобы быть автором «Разгрома» или «Цементы». Да, да, и не смотрите на меня с таким

удивлением... Поймите, что я хочу сказать. Большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем...

— Мы все ждем гениальных произведений нашего времени. Я уверен, что и Федин, и Леонов ощущают свою неполноценность...

— 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 говорите, 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 незаконные 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 бесвязности 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, искренности 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 бываю изредка на собраниях в нашем Союзе писателей и слушаю речи моих собратьев, которых я, вероятно, ничем не лучше, я всегда почему-то вспоминаю героев «Плодов просвещения», с их банкетно-адвокатским красноречием, с приподнятой фанфарной пошлостью, которая вошла в обычай и стала как бы обязательной...

— Не говорите мне, что во всем плохом, что окружает нас, мы сами ничуть не виноваты. Общественные настроения не создаются дедуктивно, не спускаются откуда-то сверху. Мы сами создали себе добавочные путы, мы сами возвели в ежедневный и ежечасный ритуал присягу в верности, которая, чем чаще ее повторяют, тем больше теряет в своей цене...

— Мы окружены во всем, что делаем и говорим, предвзятыми мнениями и застарелыми предрассудками. Нам бы сейчас нового Толстого, чтобы он по ним ударил своей бесцеремонной правдивостью, а мы все больше в них уко-

ренемся. Заметили ли вы, что многие ложные взгляды стали догмами только потому, что они утверждаются в паре с чем-нибудь иным, неопровержимым или святым и тогда часть благодати с бесспорных и абсолютных истин переходит на утверждения сомнительные или и вовсе ложные?..

— В наши дни политический донос — это не столько поступок, сколько философская система...

— Сколько аморальных, жестоких, злобных понятий существовало под прикрытием великого слова «Революция»!..

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, Леонов, Федин, Нусинов, Галкин. Пастернак берет слово трижды, но говорит еще более хаотично, чем обычно. Кроме него интересно говорил умица 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 немцев 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, Дюсьер, 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 Пельмов. 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 разбередили 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, предопределяют ошибки слуха, то есть языка...

— Вы говорите, что ваша новая пьеса начинается с рывка картошки? (Я рассказал Б. Л. сюжет пьесы «Бессмертный», над которой я тогда работал 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 завалившуюся 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 длинющих улицы: улицу Володарского и пересекающую ее улицу Льва Толстого. Я одолеваю 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 самим 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. Последите *скрупулезнейше* за правильностью копий. Поклон Алексею Дмитриевичу. Если будет что сообщить, напишите. Мой адрес: Татарская АССР, г. Чистополь, ул. Володар-

ского, 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 мне 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 переводом 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, непохожий 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 поездках». Есть новые переводческие заказы. Завтра он будет читать «Ромео и Джульетту» в ВТО.

У меня завтра очень трудный день: надо получать пропуск в милиции для выезда в Свердловск, а это большая волокита, но я говорю, что постараюсь быть.

— Я, как всегда, — только о 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 послезавтра 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.

Как раз в эти дни по Москве распространились слухи о звонке Сталина к Л. М. Леонову с похвалой его только

что опубликованной пьесы «Нашествие». До этого звонка отношение к ней было настороженно-подозрительным. И в одну ночь все переменялось.

— 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 жалуясь, что у меня зачитали его однотомник. В этот момент загорается свет. К нашему 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 однотомник 1935 года в светло-синей 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:

«Александр Константинович Гладкову.

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 читок и диспутов ВТО.

Нужно ли добавлять, что однотомник был бережно уложен на самое дно моего чемодана и что десятки раз в дороге я переворачивал его содержимое, чтобы еще достать книгу и перечесть 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 поездках».

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. В Союзе писателей атмосфера была либеральнейшей, и оптимисты считали, что время проработок и начальственных распеканий ушло навсегда.

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 почувствовал 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 назвался: — 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 поездках» у него не было еще одной книги, которая могла бы объединить все написанное вплоть до конца 1936 года.

Ощущение книги стихов как художественно целостного явления было свойственно Б. Л. Пастернаку всегда. По словам Н. Я. Мандельштам, когда она в 1936 и 1937 годах привозила Б. Л. отдельные стихотворения из «Воронежских тетрадей» О. Э. Мандельштама, он говорил ей о «чуде становления книги» и каждое отдельное стихотворение оценивал не само по себе, а как маленькую часть, как одно из слагаемых *книги*. Именно так он и писал ссыльному поэту: не о стихах, а о книге.

Из военных стихов Пастернака, некоторые из которых вошли в книжку «На ранних поездках», 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 поездках» — «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 уже давно преодолевал в себе.

Я увез из Чистополя небольшой список последних стихов Б. Л., полученный от него самого. Он сохранился. Сравнивая недавно его с книжкой, я увидел, что в напечатанном тексте «Старого парка» нет нескольких, имеющих-ся в моем варианте, строф.

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».

Выше я уже говорил, что 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 реалией: 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» — скрыться 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 мо-

им 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. Добрянская, и спектакли были отменены. Я обещал держать его в курсе репертуара театра.

Мы шли с ним 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 и 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...

И он с горечью вспомнил прекращение репетиций «Гамлета» в Художественном театре.

Уже тогда глухо поговаривали, что это было сделано

по личному указанию Сталина, то есть не то чтобы Сталин прямо приказал не ставить; он просто выразил недоумение, зачем нужно играть во МХАТе «Гамлета»? Разумеется, этого было достаточно, чтобы репетиции немедленно остановились. Сталин был против «Гамлета», вероятно, потому же, почему он был против постановки «Макбета» и «Бориса Годунова», — изображение образа властителя, запятнавшего себя на пути к власти преступлением, было ему не по душе.

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 его первая половина), на фронтах продолжалось затишье, которое уже стало казаться зловещим.

На московскую премьеру «Давным-давно» приехал А. С. Щербаков. Я присутствовал при его разговоре с А. Д. Поповым. Когда Алексей Дмитриевич, говоря о возвращении театра в Москву, сказал что-то вроде того, что «теперь все самое худшее позади», Щербаков как-то хмыкнул и произнес фразу, над которой мы после ломали голову: «Не знаю, не слишком ли рано вы вернулись». Конец июня и начало июля были полны ожиданием каких-то нависших над нами событий. Полная неизвестность и загадочная пассивность немцев делали это ожидание тревожным. Судя по обмолвке Щербакова, возглавлявшего тогда Политуправление армии и бывшего доверенным лицом у Сталина, это настроение было всеобщим: то же чувствовали и «наверху».

Совсем недавно мне удалось прочитать 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 счастливецом, 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 увидел 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 удастся. 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. Я зажмуриваюсь в ожидании какой-нибудь бестактности. Но все обходится сравнительно благополучно. Крученых провозгласил 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 колеб-

люсь, 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), уйду, 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 видел «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 Gladкову, 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 переросла 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 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 блестят 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 гражданства. Их поднимают как раз в это время, когда оканчиваются спектакли. Днем их серебристые туши по-

хожи 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 прирожденное свойство?.. Даже если бы вы не рассказывали мне раньше, как вы писали эту пьесу, я все равно угадал бы, что она написана быстро. Такие счастливые вещи пишутся 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 не знаком 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 на 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.

Когда уже в конце войны я как-то спросил Б. Л. о судьбе поэмы, он мне ответил, что ему писать ее «отсоветовал»

Фадеев, «пришедший в ужас» от реализма изображения противоречий и неустройства военного быта. Именно в это время Фадеев утверждал, что советские писатели должны учиться не у Чехова, а у Тургенева. Связь одного с другим очевидна.

Не нужно обладать исследовательской интуицией Кювье, чтобы по сохранившимся отделанным фрагментам угадать задуманное целое. В самом замысле поэмы была открытая полемика с лжеискусством годов культа Сталина. Поэт и не думал этого скрывать.

«В искатели благополучия
Писатель в старину не метил.
Его герой болел падучею,
Горел и был страданьем светел.
Мне думается, не прикрашивай
Мы самых безобидных мыслей,
Писали б, с позволенья вашего,
И мы, как Хемингуэй и Пристли».

Мудрено ли было Фадееву не прийти «в ужас»? Он, положивший свой незаурядный талант и жизнь на службу сталинскому культу и защищавший его не за страх, а за совесть, отговорил Б. Л. продолжать работу над поэмой. Это был один из тех компромиссов с собственной творческой правдой, которых Пастернак в более поздние годы стыдился. Я рассказываю так подробно об этом потому, что для многих непонятно и необъяснимо, как «чистый лирик» Борис Пастернак, несравненный пейзажист и тончайший психолог, пришел к произведениям последних лет. Не знаящим этих попыток прямого и откровенного разговора с современностью, «перелом» Пастернака казался загадочным, а некоторые даже решились обвинить его в «двойной жизни», которую он будто бы раньше вел. Никакой двойной жизни не было. История незаконченной поэмы «Зарево» говорит об этом со всей очевидностью.

В годы войны Б. Л. не только переводил Шекспира и иногда писал стихи, но он так же 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». Ему нравился «Народ

бессмертен» Василия Гроссмана. Он ездил на фронт с А. Серафимовичем и Р. Островской (в августе 1943 года). Если он избегал читать газеты, то не потому, что хотел отгородиться от злободневности, но потому, что не мог переносить ту сладкую риторическую кашу, из которой эту злободневность нужно было вылавливать. 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 расшифровываю 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 переносу ли и 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.

Рассказанное нуждается в дополнительном объяснении.

Когда Б. Л. что-то нравилось, то он был необычайно

щедр и царственно расточителен в своих похвалах. Я почти не помню его отрицательных оценок. Он или молчал, или хвалил. Всего равнодушнее он, как это ни странно, относился к тому, что могло показаться сделанным под его влиянием и близком к себе, и, наоборот, очень часто восторженно говорил о стихах или прозе далеких (и даже полярных) своей личной манере. Хорошо помню его хвалебный отзыв о «Василии Теркине». Он называл поэму Твардовского «чудом полного растворения поэта в стихии народного языка». Однажды — в середине тридцатых годов — на литературном вечере он должен был читать после Павла Васильева, прочитавшего известное стихотворение «К Наталье». Б. Л. был им так пленен, что, выйдя на эстраду, заявил аудитории, что считает неуместным и бестактным что-либо читать после этих «блестящих стихов». Вспоминая бурный расцвет молодого П. Васильева, он однажды сказал мне (еще в Чистополе), что после гибели Васильева больше ни у кого не встречал такой буйной силы воображения. Я, несколько знавший лично П. Васильева и с иной, не только поэтической стороны, пытался с ним спорить, но Б. Л. настаивал на самой лестной оценке поэта. Такой же — почти восторженный — отзыв Б. Л. дал стихам Павла Васильева, когда у него попросили характеризовать погибшего поэта для его посмертной реабилитации в 1956 году. Мне кажется, что Пастернака даже как-то тянуло ко всему тому в искусстве, что было далеко от его индивидуальности, что он особенно это ценил или, как он не стеснялся говорить, «завидовал». Конечно, это была совсем особая, высокая творческая зависть, которую точнее можно назвать стремлением к широте возможностей.

Мне удалось прочитать письма Б. Л. к О. Э. Мандельштаму. Приведу несколько выдержек — они очень интересны. В письме 1924 года Пастернак пишет:

«Мне в жизни не написать книжки, подобной «Камню». И как давно это сделано и сколько там в тиши и без шума понаоткрыто Америк, которые потом продолжали открываться с большей живописностью только оттого, что сопровождались плутанием у самой цели и провалами в Саргассовых морях, с плеском, бултыханием и всеми прелестями водолазных ощущений, всегда импонирующих, как паровозы и полисмены в фильмах...»

В том же письме: «Что хорошего нашли Вы во мне?..»
В другом письме (1928 г.) после выхода «Избранного»:

«Совершенство ее (книги О. Мандельштама — А. Г.) и полновесность изумительны и эти строки — одно лишь восклицанье восторга и смущенья»...

Такой же восторженный отзыв получила в письме Б. Л. книга прозы О. Мандельштама «Шум времени». Высказав свой восторг, Б. Л. спрашивает: «Отчего вы не пишете большого романа? Вам он уже удался. Надо только его написать». В начале 1937 года, познакомившись в рукописи с «Воронежскими тетрадами», Б. Л. пишет находящемуся в ссылке поэту: «Ваша новая книга замечательна...» И дальше: «Я рад за вас страшно. Вам завидую. В самых счастливых вещах (а их немало) внутренняя мелодия предельно матерьялизована в словаре и метафорике и редкой чистоте и благородстве... «Где я, что со мной дурного?» в этом смысле поразительно по подлинности выражения...».

Способность восхищаться и удивляться, творчески сопереживая чужое (и иное, чем у него самого) искусство, исключительное отсутствие узости в восприятии, странно и обаятельно сочеталась у Б. Л. с преувеличенно резкими оценками сделанного им самим. Я уже приводил здесь высказывания Б. Л. о своем «хлестаковстве», о том, что все написанное им до конца тридцатых годов слабо и приблизительно, и тому подобное. Я слышал мнение, что эта черта самоуничижительности появилась в Б. Л. только с приближением старости и пережитым им внутренним кризисом. Это не так. В тех же письмах к О. Э. Мандельштаму я нашел такое место: «Сейчас правил ремингтонный список «Спекторского» и дал себе слово не видеть правды. Он скучен и водянист, но я буду сдерживаться, сколько будет возможности, а то вещи конец, а я хочу ее написать...» (из письма середины 20-х годов).

В одном из моих последних разговоров с Б. Л. при случайной встрече в Переделкине (далее я вернусь к этому), уже после того, как роман «Доктор Живаго» был написан и вскоре должен был выйти в Италии, Б. Л. с тоской говорил мне о том, что он предвидит, что впечатление от романа, вероятно, заставит зарубежных издателей вытащить из небытия и начать переводить «все, что я успел пролепетать и накарябать в годы, когда я не умел еще ни писать, ни думать, ни говорить и, больше того, старался этому не учиться...». Говоря так, Б. Л. имел в виду не только «Близнеца в тучах», но и «Сестру мою — жизнь», и «Поверх барьеров», и поэмы о 1905 годе, и почти все остальное.

Упомянув о поэмах, он сетовал на их «пустоту и многословность». Выслушивая подобные самооценки, сначала я (еще в Чистополе) ужасался и становился в тупик и лишь после того, как близко познакомился с Б. Л. и привык к нему, стал уметь соотносить их с основными чертами его характера — с необычайной скромностью и небывалой самотребовательностью. Г. О. Винокур — один из умнейших людей, которых я встречал, — хорошо знавший и любивший Б. Л., как-то, когда зашла речь об этой черте Б. Л., усмехнувшись, сказал мне, что его скромность связана с редким, глубоко осознанным чувством достоинства.

— Я не знаю, где тут кончается скромность и где начинается высокое самолюбие, — сказал Г. О.

Может быть, это и так: не очень легко разобратся в таком сложном человеке, как Б. Л. Пастернак.

Кажется, поздней осенью или в начале зимы 1943 года в клубе писателей состоялся необычный вечер. Известные и маститые поэты должны были прочитать свои первые стихи. Помню выступления Василия Каменского, Сергея Городецкого, Антокольского, Асеева, Дмитрия Петровского, Эренбурга, Тихонова. Большинство выступавших читали свои ранние стихи с высокомерной улыбкой нынешнего превосходства над ними, иногда почти на грани шутовства. Только Эренбург прочитал уже очень далекие от него юношеские стихи с покорившим всех уважением к своему прошлому. Когда же очередь дошла до Пастернака, он после того, как председатель вечера назвал его имя, стал отказываться читать вообще, но потом — в ответ на аплодисменты и крики: «Просим!» — сказал, что он тогда уж лучше прочтет свои последние стихи, потому что старые вещи ему читать неинтересно. И он прочитал несколько военных стихотворений и большой отрывок из поэмы, о которой я уже рассказывал.

Перед этим, в начале октября (7-го), я случайно встретил его на Полянке. Он был в поношенном макинтоше, в нелепой широкополой шляпе и с рюкзаком за плечами. Спросил меня о моей новой пьесе и сказал, что хотел бы еще раз посмотреть «Давным-давно». (Я принял это за жест любезности и не решился позвонить ему, чтобы напомнить об этом. Больше всего я боялся показаться навязчивым и оттого, может быть, казался иногда не очень внимательным.) Сказал, что ему все еще негде жить и он продолжает «обременять Асмусов». На мой вопрос, чем он теперь занимается, ответил, что «собирается наконец начать писать для себя», то есть не по договорам. Когда мы

прощаемся, он без всякой связи с предыдущим вдруг говорит, что «в Чистополе мы все-таки жили хорошо. Я сужу об этом уже хотя бы потому, что мне всегда приятно вас видеть...» Еще при этой встрече он сказал мне, что на днях у него будет напечатан отрывок из поэмы в «Правде». (Это было «Зарево» — «Правда», 16 октября 1943 г.).

Третьего 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. И 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).

Мой брат, находившийся в одном из колымских лагерей, написал мне, что он получил там драгоценный подарок. Товарищ по несчастью, поэт и критик Игорь Поступальский подарил ему в день рождения истрепанную книжку стихов Пастернака. Я не удержался и рассказал об этом Б. Л. На него это произвело большое впечатление: он стал меня расспрашивать о брате и о его судьбе. Разговор был в трамвае, к нам прислушивались, и меня это связывало. Но Б. Л., не понижая голоса, задавал все новые и новые вопросы.

— Спасибо за то, что вы мне сказали. Мне это очень нужно. Спасибо ему за то, что он об этом написал. Спасибо им всем, что они там меня помнят...

Он взволновался и долго после вспоминал об этом разговоре, при каждой встрече спрашивая про брата.

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.

Одиннадцатого ноября я снова встретил его на Пятницкой. Я возвращался из дома в Лаврушинском переулке, он шел туда. Я повернулся и пошел его провожать, и мы еще минут двадцать стояли у подъезда и разговаривали. Он уже закончил «Отелло» и снова клялся, что больше не возьмет переводов. Я опять задал вопрос о поэме. Вот тут-то он мне и сказал, что читал Фадееву и тот не советовал ее продолжать. Он помолчал, усмехнулся и добавил, что у него на выходе две книги и пока не стоит рисковать их судьбой. До этого у Б. Л. еще не было случаев, когда рассыпали по приказу свыше набор готовой книги: это ему только предстояло. Говорили еще о разных злобах дня: о переизбрании Рузвельта в четвертый раз президентом, о боях под Будапештом, о замене в Малом театре Судакова Провом Садовским после разгромной статьи в «Правде» о постановке толстовского «Грозного» («Вот видите, как мне не везет,— говорил Б. Л.,— Судаков собирался ставить весной «Ромео и Джульетту»), о новой книжке Шкловского «Встречи», обезображенной придиричивой редактурой и цензурой (из нее выброшены большие куски о Зощенко, Шостаковиче и изобретателе Костикове в связи с какой-то связанной с ним неблагоприятной историей, зашифрован Джамбул, и вообще от книги остались рожки да ножки). Говорим о слухе, что решен вопрос о нашем вступлении в войну против Японии. На этот раз Б. Л. меньше, чем когда бы то ни было, показался мне отрешенным от окружающей жизни, и я даже пошутил, что он не оправдывает репутации небожителя. Он рассеянно улыбнулся.

В начале февраля 1945 года вышла книжка «Земной простор». Нового в ней было мало: тот же состав стихотворений, что и в «На ранних поездах», с добавлением нескольких о войне. Цензура сняла название у стихотворения «Вальс с чертовщиной», в котором детскими глазами описана рождественская елка: вероятно, за слово «чертовщина». Оно было названо «На Рождестве». Книжка была напечатана на очень скверной бумаге, и Б. Л., как-то мельком встреченный в клубе, сказал, что у него к ней «физическая неприязнь».

В 1945 и 1946 годах я редко встречал его. Кончилась война, но первые послевоенные годы были трудными и в

бытовом отношении, и еще главным образом потому, что уже нечего было ожидать так, как мы ожидали победу. Ставский, попавший под конец в немилость к Сталину, погиб на фронте, но скалозубов нашлось много и без него. «Культ» приобретал все более откровенную и отталкивающую форму. Были исключены из Союза писателей Ахматова и Зощенко. Пресс сталинского произвола становился тяжелее с каждым месяцем. Даже у благополучного и умеренного Федина была разругана вторая часть книги воспоминаний о Горьком. Пастернак большею частью жил в Переделкине, где я бывал редко. Прежние случайные встречи прекратились. Искать самому этих встреч не хотелось: настроение у меня тоже было неважное. Одна из моих пьес попала в список снятых с репертуара. Раньше как-то повелось, что в беседах с Б. Л. я был всегда заядлым оптимистом: теперь эта роль была бы смешна и фальшива, а нытиков на людях и паникеров я сам не терпел. Все думалось: скоро что-то разъяснится и будет приведено в норму. Разум не мирился с произволом как системой. По-прежнему каждое из его проявлений казалось или недоразумением, или злосчастным стечением обстоятельств. Искали логики в бессмысленности и оправдывали неоправдываемое. Б. Л. считал меня счастливецом и удачником, и я не желал, чтобы он видел меня расстроенным и потерявшим уверенность.

Косвенным путем до меня долетали слухи о нем и его настроении. Однажды неизменно жизнерадостный профессор Морозов с восторгом прочитал мне экспромт Б. Л.: «Я под руку с Морозовым, Вергилием в аду, все вижу в свете розовом и воскресенья жду». (М. Морозов — известный шекспировед — был поклонником переводов Б. Л., писал о них статьи и комментировал.) Не очень веселая ирония здесь слишком очевидна. В другой раз А. Е. Крученых показал мне присланное ему ко дню рождения стихотворное поздравление от Б. Л. В нем были и такие строфы:

«Я превращаюсь в старика,
А ты день ото дня все краше.
О, боже, как мне далека
Наигранная бодрость ваша!
Но я не прав со всех сторон.
Упрек тебе необоснован.
Как я, ты роком пощажен
Тем, что судьбой не избалован.
И близкий правилам моим,

Как все, что есть на самом деле, —
Давай-ка орден учредим
Правдивой жизни в черном теле!..»

Стихи помечены концом февраля 1946 года. Некоторая шутивая небрежность не помешала здесь прорваться самым серьезным мыслям поэта, к которым он впоследствии возвращался не раз и в стихах и в прозе («Быть знаменитым некрасиво» и «Автобиография»). Вот с этой самой «наигранной бодростью», которой мы все тогда грешили, мне и не хотелось показываться на глаза к Б. Л. Он бы ее почувствовал сразу.

Эти годы — 1945 и 1946 — будущие биографы Пастернака, вероятно, назовут эпохой его глубокого душевного перелома. Гадательно — события его внутренней жизни происходили так: острое и мучительное сознание творческого тупика (неудача с поэмой и с театрами), дошедшее до крайности недовольство собой, и, как выход, решение вернуться к давно начатому, но оставленному роману в прозе, значение которого для своей литературной судьбы Б. Л. необычайно преувеличивал и после завершения работы над ним называл единственным трудом своим, которого он не стыдился.

В другом письме к тому же адресату Б. Л. пишет: «Я немного писал своего нового, но теперь буду больше роман в прозе, охватывающий время всей нашей жизни не столько художественно, сколько содержательно...» Дальше он пишет: «Связи мои с некоторыми людьми на фронте, в залах, в каких-то глухих углах и в особенности на Западе оказались многочисленнее, прямее и проще, чем я мог предполагать даже в самых смелых мечтаниях. Это небывало и чудодейственно упростило и облегчило мою внутреннюю жизнь, строй мыслей, деятельность, задачи и так же сильно осложнило жизнь внешнюю. Она трудна в особенности потому, что от моего бывшего миролюбия и компанейства не осталось и следа. Не только никаких Тихоновых и большинства Союза нет для меня, и я их отрицаю, но я не упускаю случая открыто и прямо заявлять. И они, разумеется, правы, что в долгу у меня не остаются. Конечно, это соотношение сил неравное, но судьба моя определилась, и у меня нет выбора...». Письмо не датировано, но в нем Б. Л. сообщает адресату о смерти отца, известного художника Л. О. Пастернака. Он умер в середине 1945 года; следовательно, письмо можно отнести ко второй половине этого года.

Необязательно всегда искать прямых соответствий между стихами поэта и жизненными обстоятельствами, но иногда они напрашиваются. Высказанное Б. Л. в письме кажется прозаическим «подстрочником» известных строк из его «Гамлета», написанного в то же самое время...

«Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути».

Я лично от него услышал, что он вернулся к работе над романом в прозе при случайной встрече на Моховой, близ станции метро, в последние часы 31 декабря 1945 года. Я спросил, является ли этот роман тем самым произведением, несколько отрывков из которого он напечатал в «Литературной газете» еще в середине тридцатых годов под заглавием: «Из романа о 1905 годе»? Он ответил, что кое-что из написанного войдет в роман, но что замысел его очень изменился. И далее он сказал странную фразу, которую я тогда же записал буквально: «Я пишу этот роман о людях, которые могли бы быть представителями моей школы, если бы у меня такая была...» Сказав это, он как-то по-своему, по-пастернаковски, полусмущенно улыбнулся.

Было тепло. Легкий снежок занес его воротник и шапку. К нему это очень шло. Я напомнил, что ровно четыре года назад в это время я зашел к нему в Чистополе, а он лежал с прострелом и читал книжку Гюго о Шекспире.

— Неужели прошло четыре года?

— Вам кажется, что это много или мало?

— И много и мало,— сказал он.— Много пережито и мало сделано...

Вокруг нас суетилась предпраздничная толпа. Не похоже было, что он торопится. Но нас толкали, мы всем мешали. Нужно было отойти в сторону или проститься.

Он стал желать мне всего самого лучшего. Я ответил тем же. Мы разошлись.

Сделав несколько шагов, я оглянулся. Он медленно шел под легким новогодним снежком к Волхонке...

Из письма к прежнему адресату от 26 января 1946 года:

«У меня сейчас есть возможность поработать над чем-нибудь, не думая о хлебе насущном. Я хочу написать о всей нашей жизни от Блока до нынешней войны, по возможности в 10—12 главах, не больше. Можете себе представить, как торопливо я работаю и как боюсь,

что может что-нибудь случиться до окончания работы и как часто приходится прерываться...». «Сейчас помимо моей воли вещи очень большого смысла входят в круг моей судьбы...» «Я всегда знал, что для настоящей ноты, нравственной и артистической, мало прижизненного поприща и этот прицел охватывает более далекий круг...» «Сейчас мне нельзя оставаться тем, что я есть...». «Мне недостает О. Э. (Осипа Эмильевича Мандельштама — А. Г.). Он слишком хорошо понимал эти вещи, он, именно и сгоревший на этом огне...»

Поэтическая параллель к этим признаниям — стихотворение «Гамлет», которое так проникновенно было прочтено над свежей могилой Пастернака. Оно тоже датировано 1946 годом, как и большая часть цикла стихов из романа.

Повторяю, в этот и последующие годы я встречался с ним уже гораздо реже и о многом пишу по догадкам, связывая ими его разрозненные и разновременные рассказы о себе при наших случайных, беглых встречах. Они всегда были сердечными и теплыми, и ни о чем я так не жалею теперь, как о том, что их не было больше.

В эти же годы в жизнь Б. Л. вошла новая большая любовь. Лучшее всего о ней он рассказал сам в своих стихах. Я узнал из них неизмеримо больше, чем из противоречивых московских слухов, но героиню этой любви я впервые увидел только на похоронах Б. Л. Вот что он писал об этом сам: «В противоположность всем сменявшимся течениям последних лет, на мою жизнь опять ложится очень резкий и счастливый личный отпечаток». (Из того же письма Б. Л.)

Начало зимы 1946 года. Еду в метро и, держась за металлический поручень, читаю в газете корреспонденцию из Парижа об итогах выборов в парламент, где коммунисты собрали голосов больше всех других партий.

— Александр Константинович!..

Узнаю неповторимый тембр голоса и поднимаю голову. Это Б. Л.

Едем вместе всего один перегон. На мой вопрос о том, как он живет, отвечает:

— Работаю, и это главное...

Когда так отвечают, значит, живется не слишком весело. Сказал, что пишет роман и написал хорошую статью о своих переводах Шекспира. Так сам и сказал: «хорошую», с наивной чистосердечностью, в которой нет и тени

самодовольства. Собирается еще написать большую статью о Блоке. Сняв перчатку, жмет руку и выходит на площади Революции. Смотрю вслед. Шуба все та же, чистопольская, очень поношенная, но шапка новая, высокая, котиковая. Словно догадавшись, что я гляжу на него, обернулся уже с перрона и улыбнулся своей белозубой улыбкой. Он самый молодой из всех своих современников...

С начала 1947 года я часто встречаюсь с критиком Т. Мы оба книжные собиратели, и у нас идет оживленный обмен раритетами. Т. — страстный поклонник Пастернака. У него в толстых папках собраны вырезки любых статей, где только упоминается его имя, что не мешает ему активно участвовать во всех критических налетах на него. Он это делал с грациозным бесстыдством, не обременяя себя ни колебаниями, ни раскаянием. Написав что-нибудь наставительное в адрес Пастернака, звонил ему через несколько дней и выпрашивал его новые стихотворения. Как это ни странно, Б. Л. относился к нему снисходительно. Он приписывал Т. какую-то непонятную ему сложность и особо рода тонкость, чего не было и в помине. Впрочем, в широте вкусов Т. отказать было нельзя: он, бывший самым рьяным и ортодоксальным адептом «соцреализма» в поэзии, однажды несколько часов подряд читал мне с упоением Сологуба. Если бы Т. кто-нибудь назвал в глаза лицемером, он искренне огорчился бы и обиделся. Мир для него естественно делился на черные и белые квадраты, как шахматная доска. Он твердо знал правила игры: один слон ходит только по белым квадратам, другой по черным, и, не подвергая правила сомнениям, старается лучше и искуснее играть обоими слонами, что ему большей частью и удается, сохраняя при этом репутацию доброго малого. Но стихи — все и всякие — он любил искренне и был прирожденным эклектиком. Где-то в глубине души он был убежден: что бы он ни писал о ком-либо, хорошие стихи есть и останутся хорошими стихами, а неприятности, причиняемые поэтам статьями, преходящи и скоро забудутся. Так оно и случилось: он умер, и его все вспоминают вполне дружелюбно. Он вовсе не был психологическим уникалом. В те годы я знал одного человека, серьезно и глубоко интересовавшегося религиозно-философскими проблемами. Редкие книги, которые ему были нужны для его занятий, выдавались в Ленинской библиотеке только для «научных занятий» по особому разрешению (Флоренский, Федоров и другие). И он пошел служить в газету «Безбожник» — это было еще перед войной, — чтобы получить оттуда бумажку на поль-

зование засекреченными книгами, как бы для целей атеистической пропаганды.

Именно от Т. я получил впервые список нескольких стихотворений Пастернака, называвшихся «Стихи из романа в прозе». Это были: «Гамлет», «На Страстной», «Объяснение», «Рождественская звезда» и что-то еще. Т. говорил о них с восторженным придыханием: стихи он понимал. Мне сразу стало ясно, что это начало новой «манеры» Б. Л., которую он искал в предыдущие годы: простой, но не обедненной; естественной, но по-новому образной. Евангельские мотивы не смущали Т. Он принимал их, как принимал античную мифологию у Пушкина и Тютчева, то есть как очевидную условность, расширяющую и обогащающую содержание стихов и вовсе не обязывающую к вере во всех этих бесчисленных богов.

— Миф как миф, не хуже всякого другого, — говорил Т., смакуя строки Пастернака.

Но я уже и тогда догадывался, что дело здесь не в замене одной мифологии другой, а в чем-то большем.

Для меня обращение Пастернака к евангельским сюжетам, хотя было и неожиданным, вскоре стало понятным. Как ни парадоксально, но это было формой его поворота к жизни, протестом против бесчеловечности культа Сталина, отказом от позиции артистического высокомерия и башни из слоновой кости, от духовной изоляции и эстетического индивидуализма. Старые большевики, сидевшие в лагерях, утешали себя воспоминаниями о Ленине и о молодости партии. Это давало им силу продолжать жить. Я лично знал таких и говорю об этом не понаслышке. Другие кутались в цинический фатализм, прятались в волюнтаристскую чешую, в неodarвинистскую философию приспособления. Я говорю о тех, кто еще умел видеть и думать. А большинство просто жило день за днем. Часть из них (самые недалекие) искренне верили во все, что им говорилось, остальные делали вид, что верили. Ведь какая-то вера была все-таки нужна, и ничуть не меньше, чем холодильник или радиоприемник: без душевного комфорта жить было тоже голо и неудобно.

Именно человечность Пастернака, его прирожденный и самовоспитанный демократизм, его потребность в тепле людского общежития, в простоте форм жизни, высокие уроки всего, что он любил и признавал в искусстве, обратили его к стихотворным циклам последних лет с их своеобразной религиозностью и к опыту «Доктора Живаго». Трагично, что это не было правильно понято и истолковыва-

лось совсем иначе, и, может быть, еще более трагично, что роман в прозе не стал его полной художественной удачей и придал его безукоризненной моральной позиции ту уязвимость, которая позволила многим о нем говорить свысока (я уже не говорю о брани оголтелых недругов Б. Л.).

В начале марта 1947 года имя Пастернака снова стало часто упоминаться на разных писательских собраниях. На совещании молодых писателей против него неожиданно резко выступил Фадеев. В воздухе носились какие-то ругательные упоминания его там и сям, и еще задолго до появления статьи о нем в газете «Культура и жизнь» было ясно, что готовится новая проработка. Появлению этой статьи предшествовали прямые высказывания Сталина об искусстве и некоторых исторических и теоретических вопросах (ответ в «Большевике» профессору Разину с критикой ленинских взглядов на войну, прием Эйзенштейна и Черкасова и новое утверждение культа Ивана Грозного, резкий отзыв о пьесе Леонова «Золотая карета», сразу запрещенной).

Как обычно, все эти высокие «указания» стали внизу «развиваться». За несколько дней до появления статьи я встретил Б. Л. у дома в Лаврушинском: он был уныл и заметно нервничал. Никто не мог знать, как это обернется. Было известно, что у Ахматовой и Зощенко после их исключения из Союза писателей даже отобрали продовольственные карточки. Тиражи готовых книг обоих пошли под нож. В конце концов Ахматовой дали какую-то карточку как пенсионерке, а про Зощенко ходили слухи, что он припомнил одну из своих многочисленных профессий времени военного коммунизма и шьет дамские туфли. Разумеется, Б. Л. беспокоился не о себе, а о семье и близких.

И вот наконец ожидавшаяся проработочная статья появилась. Это было 22 марта 1947 года. Я тоже с нетерпением ждал ее, но, прочитав, вздохнул облегченно: при всей недобросовестности и умышленной тупости в ней не было окончательного «отлучения». Стало ясно, что на этот раз вопрос об исключении Пастернака из ССП не будет поставлен.

Весна была ранней и очень теплой. В начале апреля (4-го) встретил Б. Л. на Каменном мосту. Он в шубе и странной желтой шляпе. По Москве-реке шел лед. Б. Л., как всегда, был приветлив, но как-то смущен. Я почувствовал, что ему надоели выражения сочувствия, и решил воздержаться от них, хотя потом упрекал себя за то, что не придумал ничего сказать ему сердечного и теплого.

Репрессии все-таки последовали: вскоре была уничтожена уже напечатанная книга его избранных стихов. Несколько экземпляров чудом уцелело. Т., конечно, достал один из них и с торжеством показывал его мне. На этот раз он удержался от выступления против Б. Л., но заметно трусил. Он сказал, что на него давит редактор журнала, где Т. работал, требуя, чтобы он выступил.

Вернувшийся незадолго до этого из эмиграции А. Вертинский где-то встретился с Б. Л. и подошел к нему с какими-то жалостными словами, и Б. Л. очень резко ему ответил.

Двадцатого апреля я снова встретил Б. Л. в Лаврушинском переулке. Я спросил его, правда ли то, что говорят о его столкновении с Вертинским? Он подтвердил и начал говорить о нем с неожиданной для него злостью, которая показалась мне новой, незнакомой прежде чертой в Б. Л. О статье в «Культуре и жизни» мы и на этот раз не говорили. Он упомянул о ней только обиняком, сказав:

— Решили все-таки не дать мне умереть с голоду: прислали договор за перевод «Фауста»...

В конце июня я сидел в Александровском саду с книгой. Еще издали я увидел идущего по аллее человека в странном плаще песочного цвета из какого-то негнущегося 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 народу 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. Я сказал Б. Л., что до меня дошли его стихи из романа, и попытался сформулировать свое впечатление о них. Спросил о работе над романом. 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 времени. 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, 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 зре-

ния, 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! Нам 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 показательная 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. Только естественно, что XIX век — Наполеона, Байрона, Раскольникова, век расцвета индивидуальных судеб, век биографий, карьер — инстинктивно тосковал по коллективной душе, по мирской правде, по массовым движениям — от мужицкой сходки, идеализированной славянофилами, и фаланстера раннего коммунизма до унанимизма 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...

— Нас заставляют радоваться тому, что приносит нам несчастье; клясться в любви тому, что не любишь; вести себя противоположно нашему собственному инстинкту правды. И мы заглушаем этот инстинкт: лжем сами себе, как рабы идеализируем свою неволю...

— Я вернулся к работе над романом, когда увидел, что не оправдываются наши радужные ожидания перемен, которые должна принести Россия война. Она промчалась как очистительная буря, как веяние ветра в запертom помещении. Ее беды и жертвы были лучше бесчеловечной лжи. Они расшатывали владычество всего надуманного, искусственного, неорганичного природе человека и общества, что получило у нас такую власть, но все же пока победила инерцию прошлого. Роман для меня — необходимейший внутренний выход. Нельзя сидеть сложа руки. Надо отвечать за свою жизнь и за то, что тебе дано. Я помню, вы тоже были отъявленным оптимистом во время войны, и я даже с вами спорил, хотя мне хотелось иногда верить вам...

Я молчу. 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 реки. Бесполезно раз-

водить 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...

Говорим о Москве, какой она была и какой стала во время войны. Б. Л. говорит, что образ Москвы играет очень значительную роль в его романе.

— Она не смеет перемениться, пока ее не опишут по-настоящему. Только тогда она станет другой, как бы зная, что этот образ ее сохранен навсегда...

— 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...

— Как это ни странно, но фатализм или политический мистицизм стал свойствен именно тем, кто называл себя материалистами...

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 Б. Л.

Целый день потом думаю о его романе, замысел которого как-то необычно вырос в моих глазах после этого разговора.

Мне хотелось спросить Б. Л. еще о многом: о месте стихов в композиционной структуре романа, о связи автобиографического элемента с романной фабулой, но разговор Пастернака редко бывал диалогом, а пребывать его я не решался.

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 начались с опозданием.

Все свободные от спектакля актеры собрались в просторном кабинете главрежа. Я ждал Б. Л. в фойе у входа. Он вошел, держа 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 преуспеваете, — 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.

Ведь в те времена «преуспевание» человека не всегда

было верным мерилom его достоинств. Я улыбнулся про себя на это добавление.

Вскоре появились и его знакомые. Это были две неизвестные мне женщины (сейчас мне кажется, что одна из них была Ивинская, но я в этом не уверен) 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 с водой и уронила его. Б. Л. находился на другом конце комнаты, но бросился его поднимать. Подражая ему, это сделали и другие, и у упавшего подноса образовалось небольшое столпотворение. Но вот ждать 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 интересуюсь 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 главрежа, Б. Л. опять отнекивается, отказываясь читать.

Но все отлично 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 значит 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» («Свеча горела»). 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 прочитанных 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 возмездье? 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 проворчал, 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...

В конце мая я снова встретил Б. Л. в нашей писательской сберкассе. Он был в белой панаме и светлом костюме, молодежавый и красивый. В городе уже давно ходили слухи о его новом «серьезном» увлечении. Мы вместе вышли и постояли недолго у его подъезда.

Он сказал, что недавно читал четыре часа подряд приехавшей из Ленинграда А. А. Ахматовой законченную первую часть романа.

— Я так ее уморил, что у нее чуть не начался приступ грудной жабы...

Он старался держаться беспечным, и разговор не вышел из границ легких шуток. Спросил, когда у меня премьера.

Я сказал, что репетиции затянулись и, наверно, пьеса пойдет только к началу сезона.

— Обязательно пригласите! — сказал Б. Л.

— Конечно, Борис Леонидович!

Он вошел в подъезд.

Девятнадцатого сентября у меня в дневнике такая запись:

«Золотая осень сменилась ненастьем. По городу ходит рукопись первой части романа Пастернака. Через несколько дней получу: мне обещал ее доставить Т.»

Но 1 октября 1948 года, как раз в день генеральной репетиции моей пьесы, я был арестован. Премьера не состоялась.

4

Прошли годы.

В августе 1954 года — в самом начале потока «реабилитированных», ехавших из лагерей, — я возвратился в Москву после почти шестилетнего отсутствия. И вскоре в той же писательской сберкассе в Лаврушинском, где в последний раз встретил Б. Л. Пастернака, я снова увидел его. Когда я вошел, он заполнял чек у окошечка контролера. Я его окликаю. Он поворачивается, всматривается, узнает, обнимает и крепко целует.

— Уже слышал, что вернулись, — сказал он, не понижая голоса и не обращая внимания на окружающих. — А я вот не исправился...

Фонетически это прозвучало по-пастернаковски так: «А я во-от не испра-авился»... Я обрадовался этим знакомым протяжным гласным как чему-то родному, утерянному и вновь обретенному.

А семантически здесь подразумевалось то, что я, освобожденный из «исправительно-трудовых лагерей», предположительно — в соответствии с буквой закона — «исправился», а он, Пастернак, за это время проделал противоположный путь. Это было, конечно, только шуткой, каких множество бывало в его речи: не остротой, а юмористическим оттенком, без нажима: поняли — хорошо, не поняли — дальше...

Заново поразила меня обычная манера Б. Л. очень громко, не обращая никакого внимания на присутствующих и прислушивающихся, говорить в общественных местах. Может быть, это ошибка памяти, но я не запомнил его говорящим вполголоса, наклоняющимся к собеседнику



А. Ахматова и Б. Пастернак

и понижающим тон, шепчущим, старающимся, чтобы не услышали, не обратили внимания. Мы-то все годами приучались говорить тихо, и только для собеседника, и иногда меня с непривычки смущала эта открытость, эта громкость, за которыми ощущалась завидная внутренняя свобода, сначала пугавшая, потом восхищавшая и как-то непроизвольно заставлявшая себе подражать. Это тоже было характерным выражением его удивительной естественности, которая везде «у себя», везде «дома», которой незачем таиться и нечего скрывать.

Я много раз отвыкал от этой его манеры и привыкал снова, пока не привык навсегда, и это сохранилось и уже тогда, когда его не стало.

Но в тот день в сберкассе меня еще смущало и связывало, что нас слушают, что на нас смотрят. Еще так недавно я ходил под конвоем и сейчас скован смущением, словно только вот в эту минуту, с этой не оглядывающейся вокруг громкостью речи, открытостью поведения ко мне пришла та полная свобода, которую я еще не научился с долгой привычки чувствовать.

Мы вместе вышли.

Я рассказал ему, как я читал весной в «Знамени» его стихи (кажется, первые напечатанные за все эти годы). Это был цикл «Стихи из романа «Доктор Живаго». А его

однотомничек, подаренный им во время войны с такой доброй надписью, мне прислали из дома, и я почти все время заключения возил его с собой. Обыкновенно я читал его стихи по утрам, просыпаясь в бараке раньше остальных, и, если мне что-нибудь мешало, то чувствовал себя потом как будто не умывался.

— О, если бы я знал это тогда, в те темные годы! — сказал Б. Л. — Мне легче жилось бы от одной мысли, что я тоже там...

Я смотрю на него, и мне кажется, что он почти не постарел.

В последующие годы — несколько беглых встреч, обмен приветствиями, разговоры на ходу о пустяках. Как-то он мне сказал, что видел афишу возобновленного в ЦТСА спектакля «Давным-давно»...

— Вот видите, я оказался хорошим пророком. Сколько перемен во всем, и в наших судьбах тоже, а ваша девушка-гусар все еще скачет по сценам... — И он грустно добавил: — А мне не повезло в театре...

— Зато вам повезло, — сказал я, — ведь после постановки в Художественном театре вашего перевода «Марии Стюарт» родилась «Вакханалия».

Он улыбнулся:

— А вы ее уже знаете? И, конечно, заметили, что она написана наперекор всему, что я писал перед этим и после?

Мое восторженное отношение к «Вакханалии» его как будто даже удивило.

Я сказал ему, что это большое и сложное по содержанию стихотворение, вернее, маленькая поэма, кажется, написанная одним дыханием, в один присест, залпом.

— Это хорошо, если так чувствуется, но не совсем верно. Я написал это почти в два приема, как пишу большую часть своих стихотворений. Но вы правы, оно было неожиданным для меня самого. Это прилив того, что обычно называют вдохновением. Знаете, бывает так: всю зиму в чулане стояла закупоренная бутылка с наливкой. Она простояла бы еще долго, но вы нечаянно дотронулись до нее — и пробка вдруг вылетела. Эти стихи — моя вылетевшая пробка. Они удивили меня самого, но для меня еще большая неожиданность, что они многим так нравятся...

Среди рукописей Б. Л., оставшихся после смерти, нашлось начало большой пьесы о крепостной актрисе, которую он писал в самые последние годы, так и не расставшись с мечтой о завоевании театра.

При нескольких встречах Б. Л. звал меня приезжать к себе в Переделкино, но я ни разу не воспользовался приглашением. К моей природной застенчивости добавилась психологическая скованность, обычная у людей, вернувшихся «оттуда». Я не был сразу реабилитирован. Мои пьесы уже снова шли на сценах московских и ленинградских театров, а паспортные дела все еще были не в порядке. С запозданием был восстановлен и в членах Союза писателей. (Впрочем, в этом была и своя хорошая сторона: это избавило меня от присутствия на собрании московских писателей, где голосовали за резолюцию об исключении Пастернака, или от уклонения от присутствия.) Все это меня внутренне связывало, и я так и не собрался к нему. Кроме того, я слишком любил Б. Л. и дорожил его отношением к себе, чтобы рисковать появлением нехоти. Вернее, я не отказывался от встреч, но откладывал их до более спокойного времени, которое так и не пришло.

18 августа 1957 года я поехал в гости к знакомым в Переделкино и на мостике через речку встретил Бориса Леонидовича. Он был в чем-то вроде пижамы или легкого голова и молодое лицо. Очень приветливо здоровается. Сначала разговариваем, стоя на обочине шоссе у моста. Его здесь все знают, и проходящие оглядываются на нас. Впрочем, мало кто кланяется. Он приглашает пойти погулять. Я забываю о том, что меня ждут к завтраку, и иду с ним.

Помню все, как будто это было вчера — и светло-серый пруд с лилово-розовым налетом, и насыпь с раскидистыми ветлами, огороженную низкими белыми с черной каемкой столбиками, и прекрасные старые липы, кедры и лиственницы в сохранившейся части парка, куда привел меня Б. Л., и его милое, так хорошо знакомое гудение. Он показывает мне старинный дом с колоннами — бывшее имение Самариных, описанное им в стихотворении «Старый парк». В студенческие годы Б. Л. дружил с одним из молодых Самариных. О печальной и странной судьбе Дмитрия Самарина он бегло рассказал в «Автобиографии». Он же, по-видимому, явился прототипом Юрия Живаго, во всяком случае, по внешней рамке судьбы.

Бродим вдвоем часа два и говорим о многом и разном, вернее, как и прежде, говорит один Б. Л.

И говорит он совсем по-прежнему, то есть стремительно набрасывает кучи фраз, сам себя перебивает, уклоняется в отступления, возвращается к прерванному со всей той кажущейся сбивчивостью речи, к которой нужно привык-

нуть, чтобы понимать ее неуклонную последовательность. Он кажется взволнованным и желающим выговориться.

Не могу не сказать, что поначалу мне показалось, что он многое преувеличивает. Предчувствия ожидаемых гонений и бед в это прекрасное воскресное летнее утро в тихом Подмоскowie представились мне чрезмерностью воображения. Через год и два месяца я понял, что не он был слишком насторожен, а я чрезмерно благодушен. Впрочем, о многом я узнал впервые только в этом разговоре.

По словам Б. Л., над ним нависла грозовая туча. Роман вскоре должен выйти в Италии. Б. Л. хотел остановить его печатанье, но почему-то этого не сделал или уже не мог сделать. «Я не имею права теперь это делать,— сказал он.— В прошлом году от него отказался «Новый мир». Котов собирался его печатать в Гослитиздате, но умер, а остальным не до того — все заняты мышинной карьеристской возней. В Союзе писателей роман окрещен «контрреволюционным». «Если бы это было так, я не побоялся бы это признать, но это неверно...». Говоря об этом, Б. Л. употребил сравнение:

— Это все равно что характеризовать этот кедр только тем, что он отбрасывает на солнце тень, в которой мы сейчас стоим...

— Из меня хотят сделать второго Зощенко... Да, да, уверяю вас. Нет, теперь уже ничто не поможет. Таков приказ свыше. В пятницу меня вызывали в Союз на заседание секретариата. Оно должно было быть закрытым, но я не поехал, а они там обиделись и приняли страшную резолюцию против меня. Нашлись доброхоты, которые все раздувают и лихорадят атмосферу, как, например, К. Даже Панферов держится спокойнее его и ему подобных. Выяснилось вдруг, что у меня множество недругов. Впрочем, на секретариате зачем-то составили комиссию для переговоров со мной... Нет, нет, не спорьте, — на этот раз мне будет плохо. Пришел мой черед. Вы же ничего не знаете. Тут все очень сложно: запутано много разных самолюбий, престижей, идет дуэль авторитетов. До самого романа им очень мало дела. Большинство занимающихся этим вопросом его и не читали. Кое-кто и рад бы замять — о нет, не из сочувствия ко мне, а из мещанской боязни уличного скандала, но это уже невозможно. Говорят, что меня на секретариате называли рекламистом, любящим шум и раздувающим скандал. О, если бы они знали, как это все чуждо и враждебно мне! Я всегда просыпаюсь в ужасе и тоске от самого себя, от несчастного своего характера, требующего полной

свободы духовных поисков, и от этого неожиданного поворота в моей судьбе, доставляющего столько неприятностей близким...

Я стараюсь перевести разговор на другую тему, и мы говорим о недавней беседе Твардовского с Хрущевым о писателях, которые, как птицы, делятся на «ловчих» и «певчих», и еще о многом.

Вспоминаю, что у меня в записной книжке лежит маленькая фотография, где в 1936 году были сняты он, В. Э. Мейерхольд и я. Отдаю ему ее. Он благодарит, но спрашивается, есть ли у меня еще экземпляр.

— У меня все пропадает. И она пропадет. Какой тут хороший Мейерхольд. А как вы изменились! Но я помню вас еще таким в чистопольские времена...

(Он оказался прав. Через некоторое время А. Е. Кручных при случайной встрече предложил мне «уступить» фото, где я снят с Мейерхольдом и Пастернаком. Заинтересовавшись, я выяснил, что фотографию он получил от приятельницы Б. Л., которая в свою очередь выпросила ее у него.)

Мне показалось, что к концу нашего разговора, после двухчасовой прогулки, Б. Л. как-то успокоился, может быть, потому, что выговорился с привычным собеседником. Когда мы прощались, он снова настоятельно звал меня к себе.

— Приезжайте без церемоний в любое воскресенье после часа...

Но, приняв это за обычную любезность, я не воспользовался приглашением, хотя мне очень хотелось спросить его о многом.

За несколько месяцев до этого я прочитал его «Автобиографию». Э. Казакевич намеревался печатать ее в третьем томе «Литературной Москвы», и мне ее дал на короткое время кто-то из членов редколлегии (может быть, и сам Казакевич — сейчас уже не помню).

Блистательно написанная, с той тугой сжатостью мыслительной энергии, которая свойственна лучшим образцам поздней прозы Б. Л. (к сожалению, «Доктор Живаго» не весь на этом уровне), она поразила меня односторонностью и каким-то преднамеренным сужением огромного и разнообразного опыта артистической жизни автора.

«Автобиография» не повторяет и не продолжает «Охранную грамоту», но, соприкасаясь с ней, как бы музыкально ее варьирует. В ней есть задуманная сухость и решительная жесткость оценок, которые противоречат

прежним взглядам Б. Л. (в частности, например, в отношении Маяковского). Б. Л. в этой работе почему-то опускает многое из того, что не могло не формировать его как художника и чему даже я был свидетелем (война, работа над Шекспиром, Чистополь и пр.), как бы выбирая и оставляя только то из своей жизни, что вело и подводило его к созданию «Доктора Живаго», пропустив и замолчав все прочее и резко и несправедливо осудив целые большие и плодотворные периоды своей поэтической юности.

Впрочем, нового в этом для русской литературы ничего нет: вспомним Гоголя, вспомним сложное отношение Л. Толстого к составившим его славу романам и даже прямое отречение от «Войны и мира». В этом смысле надетая на себя Б. Л. схема отречения от ранней лирики — явление вполне традиционное. В целом «Автобиография» с ее предельно субъективной и несомненно искренней и мучительной самопереоценкой, вызвавшей по закону резонанса попутную переоценку былых влияний и пристрастий, а также соседних себе явлений в искусстве, показала мне чем-то обедняющим и даже искажающим портрет того Б. Л. Пастернака, которого я знал и любил уже много лет. Мне почудился за всем этим какой-то вызов кому-то, вызов очень одинокого, отчаявшегося и уставшего от одиночества и отчаяния художника, и еще почудилась та тоска человека слова по поступку, которая тоже нам хорошо знакома по судьбе Толстого.

(Я писал это осенью 1963 года. В начале 1966 года я прочитал в журнале «Вопросы литературы» письма Б. Л. Пастернака к Нате Вачнадзе, где он пишет о себе: «Да, действительно, я давным-давно уже чего-то недооценил и не понял и в позднем Маяковском и во многом другом. И что хуже всего — эта связанность собственными границами, тогда она легла на всю жизнь непоправимым обедняющим закостенением...» И тут же: «Это моя вина и слепота...» Это удивительное признание бросает новый свет на многое утверждавшееся в последние годы Б. Л. Самое поразительное то, что «Автобиография» написана гораздо позже этого письма. Некоторые отъявленные пастернакофилы упрекали меня за слишком якобы строгую оценку «Автобиографии», не подозревая, какой удар нанесет им сам поэт в позднейших публикациях. Мне важно во всем этом то, что, оценивая «Автобиографию», я угадал, что она не формула итога развития взглядов поэта, а свидетельство его внутренней борьбы. Б. Л. не просто переменил точку зрения на Маяковского — он продолжал спорить

сам с собой и о нем, и о его значении для себя. В этой же публикации переписки Б. Л. Пастернака, в письме 1932 года к Паоло Яшвили говорится: «рассказ о части моей жизни сосредоточен на Маяковском» (имеется в виду «Охранная грамота»). Будущие биографы Маяковского и Пастернака должны дать детальный анализ отношения друг к другу поэтов; двух из той тройки, о которой написано стихотворение Б. Л. «Нас мало. Нас, может быть, трое». Третьим была Марина Цветаева. В жизни самого Б. Л. сложный внутренний счет с Маяковским и борьба за самостоятельность от него, как мы видим, продолжавшаяся до последних лет с попеременными выражениями отрицания и самой высокой оценки и признательности, определили очень многое — в какой-то мере это ключ к внутренней драме Пастернака. Это была такая же историческая «дружба-вражда», как и у Шиллера с Гете, у Пушкина с Баратынским, у Горького с Л. Андреевым, у Блока с А. Белым.)

Не знаю, решился бы я говорить об этом с Б. Л., хотя раньше он очень просто и мягко принимал иногда мои возражения. По некоторым признакам я мог думать, что он за прошедшие годы стал не так широк и терпим, как раньше, может быть, тоже от усталости.

В это время в литературной среде уже ходили рассказы о его резкостях, ранее невыслышимых. Это был другой Пастернак, чем тот, которого я знал, и тот прежний Б. Л. вряд ли был бы способен на грубую отповедь пошлому и оскорбительному тосту В. Вишневского.

В конце года я еще встретился с Б. Л. на спектакле «Фауст» на гастролях Гамбургского театра. Роман уже вышел по-итальянски, и за ним в антрактах толпой ходили иностранные корреспонденты. Кто-то из них сунул ему в руку томик «Фауста» в его собственном переводе, и его стали фотографировать. Прежний Б. Л. счел бы это нескромной комедией, а этот, новый, покорно стоял в фойе театра с книжкой в руках и позировал журналистам при вспышках магния. Видимо, он считал это нужным для чего-то, потому что представить себе, что ему это было приятно, я все равно не могу. Мировая слава нагнала его, но он не казался счастливым. И в искусственности позы и в его лице чувствовалась напряженность. Он выглядел не победителем, а жертвой. Во всем этом было что-то оскорбительное. Я хотел подойти к нему, но раздумал и ушел из театра со странным и неприятным осадком в душе.

На следующее лето я снова так же случайно встретился с Б. Л. в Переделкине, и мы снова гуляли. Но вышло так, что я почти ничего об этой встрече не записал, а в памяти она слилась с встречами в августе 1957 года, и я очень мало могу рассказать о ней. Это было уже почти накануне присуждения Пастернаку Нобелевской премии. Помню только, что он был гораздо спокойнее и как-то ко всему равнодушнее, чем прошлым летом. Еще помню, что вот тут-то у нас и зашла речь о «Вакханалии» и о том, как возникла эта удивительная маленькая поэма. Это я записал.

Как известно, впервые рукопись романа была отдана Б. Л. миланскому издателю, коммунисту Фельтринелли с ведома редакции «Нового мира» и руководства Гослитиздата, но с условием опубликовать ее только после первой публикации в СССР. Публикация эта реально готовилась, роман анонсировался журналом, и с Б. Л. работал штатный редактор издательства. Ничего нелояльного в соглашении с Фельтринелли не было. Положение обострилось только после того, как стало ясно, что в СССР роман в ближайшее время напечатан не будет. А тем временем перевод на итальянский язык был уже готов. На встревоженные запросы издателя Б. Л. сначала ответил телеграммой, что тот может поступать, как ему угодно, а потом, после оказанного на него давления, что он просит подождать. Впрочем, ни срока ожидания, ни прочих условий сообщено не было. Фельтринелли предпочел послушаться первой телеграммы. В октябре 1957 года, группа советских поэтов поехала в Италию. Приглашен был и Б. Л., но вместо него поехал А. Сурков, который, видимо, старался вызволить у Фельтринелли обратно рукопись романа. Говорят, что посредником в этих переговорах был Тольятти, но Фельтринелли оказался упрям, и вскоре роман вышел в Милане. Первое издание было распродано в течение нескольких часов. В течение зимы, весны и лета 1958 года появились издания романа и на других языках. Советская пресса об этом молчала до поздней осени 1958 года, когда, наконец, разразилась буря.

Итак, вовсе не выход романа за рубежом, а только присуждение Пастернаку Нобелевской премии вызвало начало кампании против него. С момента выхода «Доктора Живаго» к этому времени прошел уже почти целый год. Затянувшееся молчание по поводу появления романа в печати было первой из длинной цепи неловкостей, совершенных в связи с этим делом. Ведь только за содержание романа

мог в какой-то мере нести ответственность писатель, а вовсе не за его многочисленные переиздания, комментарии, статьи и присуждение премии. Мы только что видели, что Нобелевская премия была присуждена Сартру, несмотря на его возражения, и винить Б. Л. за присуждение ему премии было так же нелогично, как Сартра. С советской стороны никогда раньше не осуждалось принятие этой премии, когда ею награждались наши ученые. Стало быть, дело было не в отрицательном отношении к премии вообще, а только в данном случае. Но почему Б. Л. должен был отказаться от премии, если от нее не отказывались наши физики?

Роман в рукописи несколько лет ходил в Москве по рукам, официально обсуждался в наших редакциях, и об отклонении его журналом нигде не сообщалось. В самом отклонении рукописи еще нет ничего исключительного. Разве не бывает, что рукопись отклоняется одной редакцией и принимается другой? Чтобы не ходить далеко, можно напомнить историю напечатания «Синей тетради» Казакевича и многих других произведений последних лет. В чем же был криминал? Все делалось не тайком, не из-под полы, а открыто, на глазах у всех.

Сам вопрос о присуждении Пастернаку Нобелевской премии в литературных кругах за рубежом обсуждался и раньше, и вне всякой связи с романом «Доктор Живаго». Об этом серьезно говорили уже в 1947 году. Тогда кандидатуру Пастернака выставила группа английских писателей. В Москве это тоже знали. Я помню, как в одном литературном доме осенью 1947 года шел об этом разговор в присутствии Е. В. Пастернак, первой жены Б. Л. Времена были куда более крутые, и все присутствующие высказывали опасение за положение Б. Л. у нас, если это произойдет, и почти в той же самой формулировке, которую дал он в разговоре со мной через десять лет, говоря, что из него сделают «второго Зощенко». Может быть, эти слухи повлияли на решение об уничтожении тиража сборника избранных стихотворений Б. Л. в серии «Избранные произведения советских писателей», по примеру уничтожения уже напечатанных книг Ахматовой и Зощенко.

Судя по разговору со мной в августе 1957 года, Б. Л. ясно представлял, что его ожидает, и ничего не преувеличивал. Настоящие поэты часто предсказывают в стихах свое будущее, и Пастернак задолго до мрачной осени 1958 года писал: «На меня наставлен сумрак почти тысячью биноклей на оси». Предошущение судьбы, так фатально

оправдавшееся, замечательно в его «Гамлете», написанном за 12 лет до исключения Б. Л. из Союза писателей.

Неправильно думать, что Б. Л. желал «пострадать». От сознания неизбежности до желания — расстояние большое. Можно трезво предвидеть эту неизбежность и в то же время отказываться уклониться от нее. Дважды эта тема возникает в послевоенных стихах Б. Л., включенных им в состав романа. После вышеприведенных строк следует: «Если только можешь, Авва Отче, чашу эту мимо прони». Эта моральная дилемма составляет содержание одной из прекраснейших человеческих легенд — легенды о молитве в Гефсиманском саду, и не случайно ей посвящено большое стихотворение Б. Л.

«Ночная даль теперь казалась краем,
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца».

Стихи приписаны автором герою романа, но это кажется натяжкой: в опыте жизни Живаго нет этому никаких реальных параллелей. Тут голосом героя говорит его живой протагонист, но отнюдь не двойник, — сам автор.

Разве Б. Л. не хотел, чтобы роман был напечатан в «Новом мире» и вышел в Гослитиздате? Можно счесть странным, что он на это надеялся. Но это был 1956 год, год XX съезда. Многого менялось. Открывались новые пути. В подобные моменты крутых переломов иногда сбывается то, что недавно казалось невероятным. Когда я впервые прочитал в рукописи «Ивана Денисовича» и «Матренин двор», я готов был держать любое пари, что эти вещи еще долго не смогут быть напечатанными. К счастью, я ошибся. Неподцензурность «Доктора Живаго» относительна. Многие идеи, высказанные в романе, содержатся в еще более ясном виде в поэме «Высокая болезнь», которая не раз переиздавалась и в годы культа Сталина.

Знать свою судьбу и идти ей навстречу, не зажмуриваясь и не обольщаясь софистскими утешениями, делая то, что он, верно или ошибочно, считал своим долгом, — вот содержание и смысл последних лет жизни Б. Л. Пастернака.

«Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь».

Этот «выбор», это решение были непросты уже тем, что они противоречили прирожденному характеру Б. Л. — артистически мягкому, далекому от ограниченности фанатизма, доверчивому и открытому. Виктор Шкловский написал про него в книге «Zoo, или Письма не о любви»: «Он проживет свою жизнь счастливым и всеми любимым». (Любопытно, что в переиздании книги в 1964 году эта фраза опущена, вероятно, потому, что уж очень она выразительно контрастировала с глумливым интервью о Пастернаке, данным Шкловским в ялтинской «Курортной газете» в трагические дни октября 1958 года.) Для меня острые углы «Автобиографии» обозначают сломы и рубцы души поэта в борьбе с самим собой...

В 1936 году в стихотворении «Художник» Б. Л. Пастернак писал:

«Но кто ж он? На какой арене
Стяжал он поздний опыт свой?
С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой».

Хочется процитировать все стихотворение целиком. Сейчас кажется чудом точность, с которой проецируется в нем дальнейшая судьба поэта. Но подлинная поэзия всегда чудо, иначе зачем она нужна?

«Все до мельчайшей доли сотой в ней оправдалось и сбылось», — сказал о своей жизни Б. Л. в одном из поздних своих прекрасных лирических стихотворений о русской природе, где достигнута та высокая поэтичность, в которой не сравнения и уподобления метафорического порядка придают значительность простому и скромному пейзажу, а он сам собой как бы углублен до просторного образа, не переставая быть тем, что он есть, то есть точно выписанной картинкой природы.

«Выбор» был непрост еще и потому, что никаких иллюзий у человека, потерявшего в годы культа Сталина столько близких друзей и не раз в глухую ночь в Переделкине ждавшего стука в калитку агентов Ежова и Берия, быть не могло. Что тогда сохранило Пастернака? Трудно сказать. Известно только, что в 1955 году молодой прокурор Р., занимавшийся реабилитацией Мейерхольда,

был поражен, узнав, что Пастернак на свободе и не арестовывался: по материалам «дела», лежавшего перед ним, он проходил соучастником некоей вымышленной диверсионной организации работников искусства, за создание которой погибли Мейерхольд и Бабель. Еще в этом «деле» мелькало имя тоже не арестовывавшегося Ю. Олеси. Этот честный и добросовестный молодой человек был далек от литературных кругов, а само имя Пастернака широкую, всеобщую известность приобрело только после инцидента с Нобелевской премией. На каком-то этапе изготовления зловещей инсценировки, видимо, было решено ограничиться уже арестованными Мейерхольдом и Бабелем, но так или иначе, судя по материалам «дела», очевидно, что во второй половине 1939 года Б. Л. находился под реальной угрозой уничтожения. Да и тогда ли только? Когда Б. Л. впоследствии попросили дать для реабилитации Мейерхольда характеристику его политических взглядов, он кратко написал, что Мейерхольд был всегда гораздо более советским человеком, чем он, Пастернак. В этом слышатся и горькая шутка, и странная бравада, но хорошо, что наступили времена, когда стало возможно *так* шутить.

Все сказанное не означает полного принятия мною идей и образов романа «Доктора Живаго» и даже хотя бы относительного согласия с авторской оценкой его как главного труда жизни.

Когда рукопись романа ходила по Москве, я ее не прочитал. Почему-то мне казалось, что роман вскоре будет напечатан, и я не проявлял особого рвения к тому, чтобы его достать, хотя это совсем было не трудно, да и сам Б. Л. дал бы мне его, если бы я попросил. Прочитал я его гораздо позднее, когда миновала буря вокруг него, уже после смерти Б. Л.

Нужно ли здесь писать об этом? Да, мне кажется, нужно. Ведь я пишу о встречах с Борисом Леонидовичем Пастернаком, а это тоже одна из «встреч»...

Говоря кратко, роман меня разочаровал. Не поверив себе, я, перевернув последнюю страницу, стал снова читать его с самого начала. Выносить суждение об этой, уже такой знаменитой книге было делом слишком серьезным и ответственным перед самим собой. Я прочитал его дважды и потом еще много раз перелистывал, просматривая отдельные главы и страницы, споря мысленно и с собой, и с Б. Л.

Скажу больше: знакомство с романом было для меня драматичным — и потому, что я очень любил Б. Л. как

человека и художника, и еще потому, что мне не хотелось увеличивать ряды тех, кто бранил роман, не задумавшись над ним глубоко (а часто и вовсе не прочитав его). Я навсегда останусь бесконечно благодарным Б. Л. за все, что получил и продолжаю получать от его поэзии, но он сам где-то на страницах своей книги говорит, что главная беда времени — отсутствие у людей собственного мнения. И поэтому, исполняя завет Б. Л., я решаюсь сформулировать собственное мнение о его романе, каким бы оно ни было.

В «Докторе Живаго» есть удивительные страницы, но насколько бы их было больше, если бы автор не тужился сочинить именно *роман*, а написал бы широко и свободно о себе, своем времени и своей жизни. Все, что в этой книге от романа, слабо: люди не говорят и не действуют без авторской подсказки. Все разговоры героев-интеллигентов — или наивная персонификация авторских размышлений, неуклюже замаскированных под диалог, или неискusstvenная подделка. Все «народные» сцены по языку почти фальшивы: *этого* Б. Л. не слышит (эпизоды в вагоне, у партизан и др.). Романно-фабульные ходы тоже наивны, условны, натянуты, отдают сочиненностью или подражанием. Заметно влияние Достоевского, но у Достоевского его диалоги-споры — это серьезные идейные диспуты с диалектическим равенством спорящих сторон (как это превосходно показал в своей книге Бахтин), а в «Докторе Живаго» все действующие лица — это маленькие Пастернаки, только одни более густо, другие пожиже замешанные. Широкой и многосторонней картины времени нет, хотя она прорисована в произведении эпического рода. Это моралистическая (даже не философская) притча с иллюстрациями романического и описательного характера. Все, что говорится о природе, прекрасно. И об искусстве. И о процессе сочинения стихов (без этих страниц в будущем не обойдется ни один исследователь поэзии Пастернака). И многие попутные мысли и рассуждения (в некоторых из них я встретился с уже слышанным ранее от Б. Л. — правда, большей частью иначе сформулированным). И отдельные психологические этюды, разбросанные там и тут по ходу действия. И, конечно, стихи. И еще кое-что. Но великого романа нет.

Даже при беглом чтении в глаза бросается много самоповторений или, вернее, автоцитат. Это не только мысли и размышления автора, но и образы. Например, в «Охранной грамоте» говорится о Маяковском: «за всем этим, как за прямою разбежавшегося конькобежца, веч-

но мерещился какой-то предшествующий всем дням его день, когда был взят этот изумительный разгон, распрямлявший его так крупно и непринужденно». А в романе автор говорит о своей героине Ларе: «Точно общий разгон к жизни она взяла давно, в детстве, и теперь все совершается у нее с разбегу, само собой, с легкостью вытекающего следствия». Любопытно здесь не то, что автор пошел на самоповторение, — Пастернак рассматривал «Доктора Живаго» как свое главное и в каком-то смысле итоговое произведение, и естественно, что роман вобрал в себя весь художественный и интеллектуальный опыт писателя; подобные «прецеденты» можно найти и у Лермонтова, и у Толстого, и у Чехова, — интересно другое. Подвергнув в «Автобиографии» резкой переоценке историю своих отношений с Маяковским, Пастернак все же не захотел внутренне расстаться с его образом, таким, как он его сам видел раньше, и переадресовал свое бывшее восторженное отношение к нему, вылившееся в вышеприведенной характеристике, своей любимой вымышленной героине. Но, если к Маяковскому эта удивительная по точности и психологическому мастерству характеристика прилегалась плотно и безошибочно верно, то в портрете Лары она кажется риторическим украшением, так как сама Лара вся насквозь придуманна и условна. От неправды целого бесконечно проигрывает и деталь образа, как она ни превосходно вылеплена сама по себе.

Автор не раз говорит от себя и в речах героев о прелести «повседневности» и «быта», но как раз этого-то почти нет в романе: бытовые подробности приблизительны, вторичны, а часто не точны (и прежде всего *условны*), как в слабой пьесе, лишенной воздуха и деталей. Есть непонятное внутреннее противоречие. Вначале автор голосом одного из героев говорит, что человек «живет не столько в природе, сколько в истории». Мысль верная, но вся концепция романа насквозь антиисторична даже в пастернаковском понимании истории, как «разгадки смерти и ее преодоления». Странная конспективность, а местами неоправданная беглость рассказа выдает неопытность руки мастера или, вернее, мастера иной формы. Отчетливо подражательны многие сюжетные реминисценции: все эти бесконечные ночные разговоры, объяснения, выстрел Лары и уход от нее мужа. Это все «литература», как и почти все другие необыкновенные встречи и совпадения, вплоть до появления дочери доктора в конце.

Мне кажется, что беда Б. Л. — в неверном выборе жан-

ра для того большого сочинения в прозе, к которому его так тянуло всю жизнь. Вместо того чтобы, как Толстой, самому найти естественную и единственную для себя форму большого эпического произведения или, как Герцен, создать свою неповторимую и сложную по форме книгу-исповедь, Б. Л. взял форму, чуждую своей индивидуальности, и не растворился в ней, а неплотно натянул ее на свой замысел и оказался пленником заимствованной формы. Вероятно, Б. Л. хотел написать именно *роман* для того, чтобы его книга нашла более широкую и, так сказать, демократическую аудиторию, чем труд исповеднически-философский или чисто мемуарный. Мне было знакомо его стремление к завоеванию самой широкой аудитории: не поэтому ли он говорил, что «завидует» авторам «Цемент» и «Разгрома» и рвался к успеху в театре. Замечено, что когда прозаики пишут пьесы, то, стремясь овладеть законами театральности, они часто делаются рабами лжетеатральности. Эволюция Чехова-драматурга от «Иванова» к «Вишневному саду» — это путь эмансипации его от условной театральной формы. Так, видимо, и Б. Л.: желая высказать в прозе свои заветные мысли и наблюдения, но избрав для этого форму традиционного романа, так сказать, для завоевания галерки, он пал жертвой ложного стремления к занимательности, доступной драматичности, фабульности.

Все национально-русское в романе как-то искусственно сгущено и почти стилизовано. Иногда мне казалось, что я читаю переводную книгу (особенно в романических местах) — такая уж это литературно-традиционная Россия, Россия вторичного отражения. Так пишут и говорят о России, кто знает ее не саму по себе, а по Достоевскому или позднему Бунину. Так и мы, наверное, часто пишем и говорим о загранице. Это почти условная и очень экзотическая Россия самоваров, религиозных праздников, рождественских елок, ночных бесконечных бесед; стилизованная эссенция России. Не потому ли так велик был успех этой книги за границей? Она вышла к тому времени, когда к традиционной загадке «славянской души» прибавилась загадка большевистской России, выигравшей страшную войну, и еще одна суперзагадка культа Сталина. Принятая за ответ на эти загадки-вопросы, книга не отвечает по-настоящему ни на один из них. Ни одна из сторон русской жизни описанного времени не показана в ней верно и полно. Это в целом очень неуклюжее и антипластичное соединение иногда пронизательных, часто

тонких, субъективных наблюдений автора с грубо построенным макетом эпигонского романа в манере Достоевского.

Беспомощность Пастернака-рассказчика в романе иногда так велика, что останавливаешься в недоумении перед обилием общих мест, которых совсем нет в поэзии Б. Л., и думаешь — одна ли рука это писала? Но по другим кускам (чаще всего по лирическим или описательным отступлениям) видишь, что это рука Пастернака-поэта. «В растворенную форточку тянуло весенним воздухом, отзывавшемся свеженадкушенной французской булкой». По одной этой фразе можно узнать автора. Или: «Между тем быстро темнело. На улицах стало теснее. Дома и заборы сбились в кучу в вечерней темноте. Деревья подошли из глубины дворов к окнам, под огонь горящих ламп». И еще: «Если недогоревшая головешка задерживает топку, выношу ее, бегом, всю в дыму, за порог и забрасываю подальше в снег. Рассыпая искры, она горящим факелом перелетает по воздуху, озаряя край черного спящего парка с белыми четырехугольниками лужаек, и шипит и гаснет, упав в сугроб». И — «запах лип, обгоняющий поезд, как слух...». Таких мест много, но как много и натянута, ходульно-преувеличенного, раздражительного. Как верен автор своему отличному вкусу в отрывках, подобных вышеприведенным, и как он изменяет ему, когда вторгается в чуждую себе сферу.

В русском искусстве есть еще один такой, и даже более яркий, пример беспомощности большого художника в чужой ему области: это стихотворные опыты А. Н. Скрябина, опубликованные после его смерти М. О. Гершензоном в одном из томов «Русских пропилеев». Оригинальный, неповторимый, бездонно глубокий в музыкальном творчестве, композитор оказался неискусным и вялым подражателем общих мест символистской поэзии в искусстве словесном. А известно, что он своим опытом в стихотворчестве придавал огромное значение и искренне считал себя новатором, идущим по еще не открытым путям. Оговариваюсь: Пастернак писал отличную прозу, но прозу иного рода, в жанре же традиционного романа он потерпел обидное поражение.

Когда-то, еще в Чистополе, мы с Б. Л. раздумывали над странным признанием Л. М. Леонова о том, что высшим достижением русской литературы он считает «Капитанскую дочку», и Б. Л. тонко и глубоко комментировал непонятное противоречие между тем, что писатель Леонов



Г. Грюндгенс и Б. Пастернак после спектакля
Гамбургского Немецкого драматического театра «Фауст»
Б. Пастернак среди вахтанговцев. 1950-е гг.

любит, и тем, как он пишет, но теперь с ним случилось почти то же самое. Восхищаясь Толстым и Чеховым, он оказался эпигоном Достоевского. Не продолжателем, а подражателем. Субъективно-монологический дар Б. Л. не справился с созданием идейного романа с конфликтующими сторонами. Там же, где он в романной живописи оставался верным «толстовскому», он показал себя прозаиком чистым и сильным (замечательный эпизод приезда царя в армию, например).

Не стану ничего говорить о высказавшей себя в романе поздней религиозности автора — это дело личной совести каждого. Все связанное с этим мне странно: я разделяю убеждение молодого Пастернака, что майское расписание поездов Камышинской ветки — «грандиозней святого писанья»...

Много можно еще сказать об этой необычайной книге, такой внутренне-противоречивой, пестрой и ненужно-сложной. Как писательский поступок, она мужественна и героична, моральные предпосылки ее безукоризненны, но художественный результат — двусмыслен и спорен.

Я читал толстую машинописную рукопись «Доктора Живаго», данную мне на один день, летом на застекленной террасе второго этажа подмосковной дачи. Все вокруг было в буйной зелени. Все шелестело, шевелилось, трепетало, щелкало, звенело. Пахло густой смесью трав, цветов, разогретого дерева. Иногда налетал ливень и исчезал, пообещав еще несколько раз вернуться до вечера. Все высыхало мгновенно. Гудела электричка. И все это вместе было тем, что издавна связывалось со словом «Пастернак», и имело гораздо больше прав называться им, чем толстая папка с его именем на обложке. Были минуты смятения. Был испуг возмездия за богохульство, ожидание расплаты за дерзость. Нет, пусть я тысячу раз не прав, все равно я должен себе сказать это, иначе я не имею права вспоминать о нем, как я не хотел его видеть, когда чувствовал себя смутным, недостоверным, сбитым с толку.

Я пишу сейчас здесь о романе так спокойно потому, что тогда я десять раз ждал, не поразит ли меня немедленно гром, потому что я вскакивал, спускался в сад, возвращался, оставлял и снова брал роман, перечитывал, искал себе поблажек, объяснений, извинений, отговорок. Я вспоминал его предупреждение о читателях, которые отстают от поэта, потому что хотят от него, только чтобы он повторялся. Но это не успокаивало и решительно ничего не объясняло. Летний ливень за окном был сильнее романа,

хотя и он мог быть одной из его страниц. Но он был одной страницей, а их сотни. И вся беда этих сотен страниц была в том, что они являлись теми самыми повторениями, которые он отрицал.

Я начал писать эти заметки из неостывающего чувства любви и признательности к Б. Л. Пастернаку и удивления перед ним. Я был бы недостоин этих чувств и дорогого мне его дружеского расположения, если бы умолчал или sluкавил в вопросе о романе «Доктор Живаго». Будем любить своих избранников зрячей и не рабской любовью: это тоже один из его великих уроков.

Присуждение Пастернаку Нобелевской премии по литературе ждали еще в 1957 году, а в 1958 году говорили об этом с уверенностью. Я уже не помню, что питало слухи — может быть, зарубежные радиосообщения. В конце октября этот слух стал действительностью.

В Москве узнали об этом, кажется, 24 октября. Накануне выпал первый в этом году снег, но быстро стаял.

На следующий день в «Литературной газете» (редакция, видимо, заранее подготовилась) появилось огромное, почти на две полосы, письмо к Пастернаку от членов редколлегии журнала «Новый мир» с объяснением мотивов отклонения романа и редакционная статья исключительной резкости. 26-го была напечатана большая статья Д. Заславского «О литературном сорняке» («сорняк» — это Б. Л. Пастернак!). Именно в эти дни имя поэта стало известно всем.

За две недели до смерти Есенина Н. Асеев разговаривал с ним о призвании поэта и многом другом. Есенин защищал право поэта на писание ширпотребной лирики романского типа. Асеев записал слова Есенина: «Никто тебя знать не будет, если не писать лирики: на фунт помолу нужен пуд навозу — вот, что нужно. А без славы ничего не будет, хоть ты пополам разорвись — тебя не услышат. Так вот Пастернаком и проживешь!..» Асеев добавляет: «Он именно так и сказал: помню отчетливо» («С. А. Есенин. Воспоминания, под ред. И. Евдокимова. Госиздат. Москва, 1926, с. 194). Любопытно, что в своей позднейшей мемуарной статье о Есенине Асеев приводит совсем другой текст разговора, без имени Пастернака.

Для Есенина в середине двадцатых годов имя Пастернака являлось нарицательным примером непопулярности. За тридцать с лишним лет изменилось немного. Известность Пастернака по-прежнему не выходила за узкие пределы околосредовой среды, студенчества, некоторой

части интеллигенции. Но за эти два дня — 25 и 26 октября — имя Пастернака стало известно буквально всем.

В ночь на 26-е снова выпал снег и лежал почти до вечера. Днем я сидел в парикмахерской на Арбатской площади, и как раз в это время по радио читали статью Заславского. Все слушали молча, я бы сказал, с каким-то мрачным молчанием, только один развязный мастер стал вслух рассуждать о том, какую сумму получит Пастернак, но к нему никто не присоединился, и он тоже замолчал. С утра на душе лежала какая-то тяжесть, но молчание это меня ободрило. Я знал, что для Б. Л. тяжелее всего не суровость любых репрессий, а пошлость обывательских кривотолков.

Несколько дней на еще зеленой траве московских скверов лежал снег, и это было очень красиво. Потом снег снова стаял, зима отступила, и вернулась осень с чудесной солнечной погодой.

А антипастернаковская кампания нарастала. 27 октября президиум ССП исключил его из числа членов Союза писателей. 31-го собрание московской организации ССП подтвердило это решение и в своей резолюции потребовало лишения Б. Л. советского гражданства.

Миша Светлов, живший в эту осень в Переделкине, рассказал мне, что в один из темных осенних вечеров местные хулиганы и пропойцы кидали камни в окна дачи Пастернака. Не обошлось и без антисемитских выкриков. Миша сочувствовал Б. Л. и сетовал, что его не хотят правильно понять. Ночью мне не спалось, и я представлял себе темную дачу Б. Л., занавешенные окна, запертую калитку...

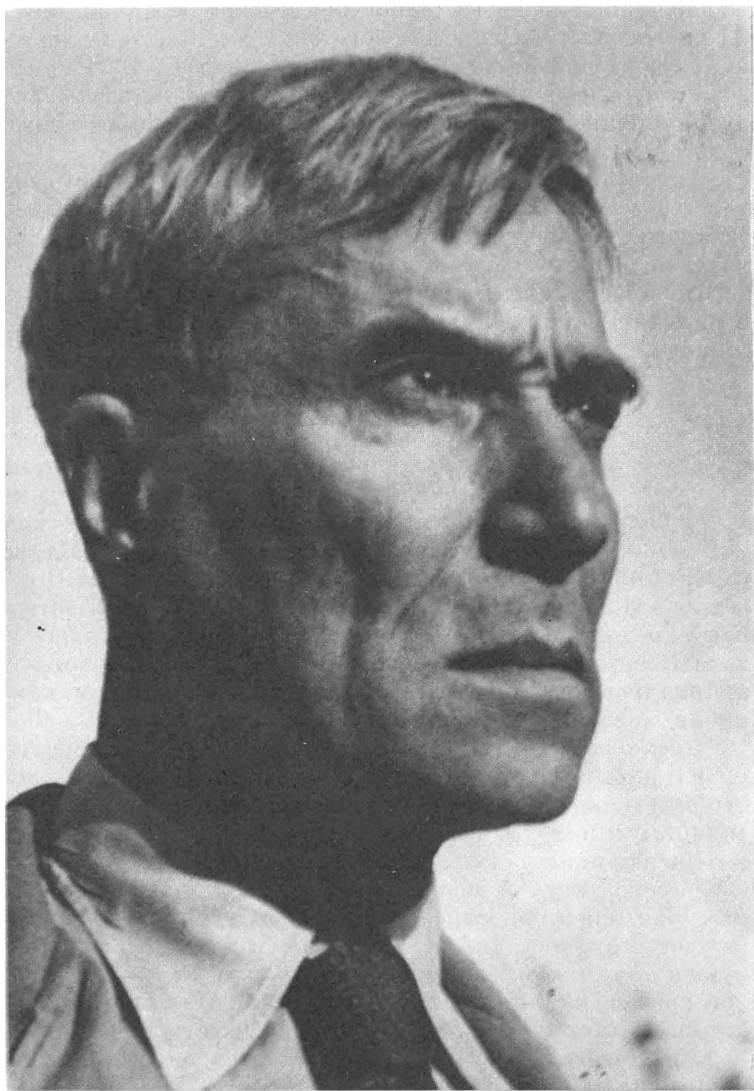
О своем состоянии в эти дни Б. Л. рассказал в стихотворении «Нобелевская премия».

Оно начинается так:

«Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет».

В театрах — Художественном и Малом, — где шли переводы Б. Л., с афиш было снято его имя.

Эта «примета времени» (как любят выражаться критики) сразу повлекла за собой цепь драматических ассоциаций. Казалось, произойдет что-то еще более страшное и непоправимое. Все с утра кидались за газетами, а вечерами не отрывались от радиоприемников. Мир был набит новостями. Конклав в Ватикане избрал кардинала Анд-



Б. Пастернак. Одна из последних фотографий

желло Ронкалли новым папой под именем Иоанна XXIII. Академик Тамм и еще два советских ученых тоже получили Нобелевские премии. В Риге умер С. Э. Радлов, в Ленинграде — академик Орбели. Но говорили все только о Пастернаке. Вот как пришла к нему та самая слава, о которой мечтал когда-то Сергей Есенин.

Дни становились все короче и темнее. На душе было тяжело не только потому, что было жалко Б. Л. и стыдно за многих, а еще и потому, что во всей этой истории чувствовался рецидив черной памяти лет культа Сталина.

В последний день месяца стало известно о письме Б. Л. в комитет Нобелевских премий. Оно у нас не было опубликовано, и текст его таков:

«В связи с тем значением, которое придает Вашей награде то общество, к которому я принадлежу, я должен отказаться от присужденного мне незаслуженного отличия. Прошу Вас не принять с обидой мой добровольный отказ».

Одновременно Б. Л. обратился с известным письмом к Н. С. Хрущеву с просьбой сохранить ему гражданство СССР (оно было опубликовано в газетах 2 ноября). В ответ на это последовало заявление ТАСС о том, что Пастернаку предоставляется право поступать, как ему угодно. И хотя Кочетов еще называл в печати Б. Л. «отщепенцем», а Михалков сочинил про него издевательские стишки, кампания медленно, но неуклонно пошла на спад.

После этого Б. Л. стал все чаще болеть. Вскоре он начал писать пьесу, о которой я говорил выше, и вел огромную переписку, отвечая на множество писем, входящих к нему со всех концов мира.

Вчерашний трудолюбивый затворник, не читавший газет, превратился в модную и сенсационную фигуру. За ним охотились иностранные корреспонденты, ловившие каждое его слово. Те из них, которым удавалось проникнуть к нему в дом, описывали его рабочий стол и соломенное кресло, книжные полки и галстуки. Их репортажи, в которых была немалая доля фантазии, печатались в крупнейших газетах. А в ответ на них почтальоны приносили новые гуды писем.

Вот как он писал об этом:

«Тени вечера волоса тоньше
За деревьями тянутся вдоль.
По дороге лесной почтальонша
Мне протягивает бандероль...»

Горы, страны, границы, озера,
Перешейки и материки,
Обсужденья, отчеты, обзоры,
Дети, юноши и старики...
Ну а вы, собиратели марок!
За один мимолетный прием,
О, какой бы достался подарок
Вам на бедственном месте моем!»

В 1959 и в начале 1960 года я почти не жил в Москве и мало знаю о жизни Б. Л. в это время. Изредка до меня долетали зловещие слухи о его болезнях. Мелькнуло черное слово «рак».

Верным и близким другом Б. Л. все эти трудные месяцы оставался его сосед по даче Вячеслав Всеволодович Иванов. Я слышал от него, что Б. Л. не раз искренне выражал свой ужас тем, что к успеху романа (им он дорожил) примешалась мода. Он написал своим переводчикам на Западе несколько писем с просьбой не переводить его раннюю лирику, но его не слушали. Сам он собирался закончить пьесу о крепостной актрисе, а также мечтал о новой прозе, в которой он хотел показать, «чего можно достигнуть сдержанностью слога», того самого «прозрачного слога, который позволяет становиться как бы собственным языком положений и вещей, которые он изображает». Он намеревался превратить отдельные свои заметки о переводческой работе в большую статью о Шекспире и Гете (Запись рассказа В. В. Иванова. Февраль 1961).

Я не знаю, как точно датируется стихотворение Б. Л. «Быть знаменитым некрасиво». Поэт включил его в предполагаемую книгу «Когда разгуляется», объединяющую стихи, написанные в 1956—1960 годах. Но даже если оно написано и до получения Нобелевской премии и горьких испытаний осени и зимы 1958 года, то все равно стихотворение это как бы отвечает на раздумья Б. Л., связанные с его новым положением в мире и в своей родной стране: ведь у подлинных поэтов лирический отзвук иногда не следует за звуком, а предвосхищает его. Да и кроме того, Б. Л. прекрасно знал, на что он идет и как все *это* будет. Не совпали, может быть, только отдельные подробности...

«Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов...

И окунаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только.
Живым и только до конца».

5

И, наконец, этот удивительный, памятный до малейших подробностей день — 2 июня 1960 года, — день похорон Бориса Леонидовича Пастернака...

Незадолго до этого я уехал в Ленинград, зная, что он тяжело болен. Вечер и часть ночи перед отъездом я провел у моего товарища по лагерю, профессора-историка, знатока Ближнего Востока, Е. Л. Штейнберга — одного из «крестников» Я. Эльсберга. Он нежно любил поэзию Пастернака, и в далекой Обозерке близ Белого моря мы с ним не раз соревновались в том, кто больше знает наизусть его стихов. И в этот вечер в Москве, в одном из Кисловских переулков, мы тоже, конечно, говорили о Б. Л. и о его болезни — только что прошел слух, что ему стало немного лучше.

В Ленинграде я часто со страхом разворачивал очередную номер «Литературной газеты», боясь встретить объявление с черной каемкой на последней полосе, внизу, справа.

Я вернулся как раз в этот день — 2 июня. Купил на вокзале «Литературку» и, не посмотрев, сунул в карман. Еду по делам в два-три места и — домой. Только вошел — телефонный звонок. Друзья рассказывают: час назад кончилась кремация тела Е. Л. Штейнберга, скоропостижно

умершего в ночь на 31 мая. Не успеваю еще задать ни одного вопроса, как узнаю, что они через двадцать минут едут в Переделкино на похороны Пастернака, тоже умершего в ту же самую ночь. Уговариваемся ехать вместе. Долго стою оглушенный, потом почти машинально лезу в карман плаща за газетой и читаю знаменитое извещение о похоронах «члена Литфонда» Б. Л. Пастернака...

Жарко. Утро было безоблачным, но в середине дня появляются легкие перистые облачка. В машине нас четверо. По дороге мне рассказывают обстоятельства течения болезни и последних часов жизни Б. Л. Его просьба — открыть окно, повторенная настойчиво несколько раз, уже когда окно было открыто, воспринимается не в бытовом, а в символическом значении, как восклицание: «Больше света!» — Гете, как прощание с книжными полками Пушкина. С этим ничего не поделаешь. Каждый пустяк увеличивается до мифа. Любая подробность «в прощальном значении своем поднималась», говоря словами самого Б. Л. Простая северная ягода морошка для меня навсегда связана с предсмертными минутами Пушкина. Будто бы Б. Л. об окне говорил в полузабытьи. А перед этим, придя в сознание, он сказал тоскливо во время очередного укола:

— Ну зачем вы меня мучаете? Ведь я все равно умру...

Может, он говорил не это, а совсем другое, или и это и другое, или вообще ничего не говорил (хотя в этой фразе есть какая-то пастернаковская интонационная подлинность — я ее почти слышу). Время еще не выбрало из всех действительных или апокрифических версий свою «морошку», которая завтра станет легендарной. Миф еще не сгустился.

Серой лентой змеится дорога, то в гору, то под гору. Вот, налево от нее отделяется, уходя в густой и темный лес, другое шоссе, ведущее прямо к бывшей даче Сталина. Прошло семь с лишним лет после его смерти, но все тут еще кажется полным мрачных тайн, хотя на даче уже давно разместился какой-то детский Дом отдыха, и, проезжая мимо этой зловещей развилки, москвичи вспоминают былую суровую дорожную охрану, дежурных мотоциклистов и милиционеров, которые вовсе не милиционеры. Но это все — уже прошлое. Мы проносимся мимо него со скоростью 80 км в час. Машина летит дальше, мимо зеленых подмосковных рощ и цветущих садов. Летний день прекрасен. Вот один поворот, вот другой, едем по дачному поселку, вот пруд и мост, окаймленный низкими чер-

ными с белыми полосками столбиками и раскидистые ветлы (три года назад я встретил здесь гуляющего Б. Л.), вот остатки парка с липами и лиственницами...

На предпоследнем повороте посредине улицы стоит милиционер. Это неспроста. Никогда ничего подобного тут не было. Он останавливает машину и строго спрашивает: куда мы едем? Хозяин машины на всякий случай, чтобы не афишировать цели поездки, называет одну из дач, соседних с дачей Пастернака. Разгадав уловку и ничуть не удивившись, милиционер невозмутимо говорит, что если мы приехали на похороны, то машину нужно оставить здесь. Справа вдоль улицы уже стоит десятка полтора-два машин. Оставляем свою. Кто-то из спутников заметил, что у милиционера погоны майора. Другой увидел среди стоящих машин несколько посольских. Не знаю, я уже ничего не замечал. Сворачиваем на улицу Павленко. Вторая или третья от угла — дача Пастернака. Входим в распахнутые настежь ворота. В саду уже порядочно народу. Мелькают знакомые лица. Из раскрытых окон дома слышны звуки фортепьяно. В саду полным цветом цветет белая и лиловая сирень. В розовато-белом одеянии стоят тоненькие яблони.

Проходим в комнаты к телу Б. Л. Он лежит в черном костюме и белой манишке. Гроб полусасыпан цветами. Желто-бледное, очень исхудалое, красивое лицо.

К стене рядом и к подножью гроба прислонены три больших венка. Ленты скомканы, но можно прочесть отдельные слова: «...другу... поэту...». Потом мне сказали, что это от В. В. Иванова, от К. И. Чуковского и третий — поменьше — от нашего родного Литфонда.

В соседней комнате громко звучит фортепьяно. Сменяя друг друга, непрерывно играют М. В. Юдина, Святослав Рихтер и Андрей Волконский.

Медленно идем мимо гроба, не сводя глаз с прекрасного лица.

Впервые не удивляюсь его молодости, но это и не лицо старика. Я мало видел его поседевшим и не успел привыкнуть к седине, так контрастировавшей с его молодым лицом. Хорошо помню самые первые серебряные ниточки в этих волосах, еще почти незаметные и так его красившие.

Уже в дверях замедляю шаги и оборачиваюсь.

Проходим через сени и выходим из дома с противоположной стороны.

Сад постепенно наполняется народом, хотя до назначен-

ного времени выноса еще два с лишним часа. Вижу К. Г. Паустовского, Льва Славина, В. А. Каверина, старика И. С. Соколова-Микитова... Все стоят кучками и тихо разговаривают. Кто-то шутит, и это не шокирует. В общем настроении нет ни подавленности, ни скорби, а, скорее, даже что-то прекрасно-праздничное, какая-то приподнятость и торжественность. Буйный цвет сада, высокое июньское небо...

В распахнутые ворота непрерывно входят все новые и новые люди. Хорошо знакомые писательские лица, музыканты, художники. И молодежь, много молодежи.

В саду уже порядочно и иностранных корреспондентов, фоторепортеров и кинооператоров. Они — спокойные, деловитые, большей частью рослые малые в серых и черных костюмах с галстуками-бабочками, многие с очкастыми переводчиками — хладнокровно и умело, без лишней суеты, делают свое дело. Мне показывают известного Г. Шапиро, представляющего в Москве самое крупное американское агентство. Он выделяется небрежностью костюма, маленький, толстый.

Все они щелкают фотоаппаратами, особенно часто снимают Паустовского.

Я пожалел, что не взял свой «Зенит».

Почти все приходят с цветами. В комнатах уже горы цветов.

Меня тихо окликают. Потный, с облупившимся носом, с плащом через руку и книгами под мышкой, передо мной стоит Ш. Это мой товарищ по лагерю. Он живет после реабилитации в маленьком белорусском городке и учится на заочном отделении в Библиотечном институте. Приехал на экзаменационную сессию, пришел утром в институт, узнал от студентов про похороны Пастернака, бросил все и как был — с тетрадами и книгами — отправился на Киевский вокзал. По его словам, у кассы пригородных поездов висит написанное от руки большое объявление о похоронах, с указанием куда ехать и как найти дачу. Вспоминаю, что Ш. писал в лагере стихи и как-то читал мне шепотом в спящем бараке. Его освободили через год после меня, и это наша первая встреча с 1954 года.

И еще одна случайная встреча — и тоже с бывшим «коллегой» по заключению. Это блестящий молодой ученый-филолог, исследователь восточного сказочного эпоса Мел<етинск>ий. Он уже успел после лагеря выпустить солидную книгу, а там, за колючей проволокой, был незаметным статистиком санчасти.

Впрочем, так ли случайны эти встречи здесь сегодня? Ведь мы помним эти строки: «Душа моя — печальница о всех в кругу моем...»

Я уже рассказывал, как горячо расцеловал меня Б. Л., встретив впервые после освобождения. Иногда мне хотелось написать ему *оттуда*, но я опасался его скомпрометировать. Другие писали, и он отвечал, и даже незнакомым. Его письма есть у находившихся в заключении поэтов В. Ш<аламова> и К. Б<огатырева>. Об этом можно не говорить много — достаточно перечитать стихотворение «Душа».

А народ прибывает. Невозможно перебрать всех близко и отдаленно знакомых, известных в лицо и понаслышке, толпящихся в саду вокруг дома. Называю только первых попавшихся по случайной прихоти памяти, пропуская многих других не по умыслу, а по невозможности перечислить. Вот Борис Ливанов, репетировавший в Художественном театре роль Гамлета в переводе Б. Л. Вот многолетний друг поэта, профессор В. Ф. Асмус, философ и историк. Вот переводчик и художник Вильгельм Левик. Вот старая поэтесса Варвара Звягинцева. Вот поэтесса Мария Петровых, приятельница Б. Л. по Чистополю. Вот историк литературы Возрождения, профессор Пинский, тоже «крестник» Эльсберга. Вот бывший эсер и эмигрант, а ныне корреспондент «Либерасьон», Сухомлин. Вот еще одна бывшая «парижанка» и тоже бывшая лагерница Н. И. Столярова. Вот П. А. Марков. В. Любимова, Л. К. Чуковская, Ф. Вигдорова, А. Яшин, А. Гранберг, А. В. Февральский, Е. М. Голышева, Н. Д. Оттен, Н. К. Чуковский, Л. М. Эренбург, В. В. Иванов (сын). Мелькает бледное лицо Эли Нусинова. Критики: Л. Копелев, А. Синявский, А. Белинков. Молодые поэты: В. Корнилов, Н. Коржавин, Б. Окуджава. Молодая проза: Ю. Казаков, Б. Балтер. И многие, многие другие.

Очкастые молодые люди — не то гиковцы, не то будущие архитекторы, — юные музыканты, знакомые по консерваторским конкурсам, седые женщины с опухшим от слез глазами (слышу одна из них, рассказывая о Б. Л., называет его «Борей»: кто она ему?), худой подросток с оттопыренными ушами, будущий физик или поэт, а может быть, астроном. Он на всю жизнь запомнит этот день.

Все поколения, все профессиональные ответвления московской интеллигенции.

Резко бросается в глаза отсутствие Федина, Леонова и друга юности Б. Л. Асеева. Про одного известного поэта

говорят, что он уже третий день пьет и доказывает своим собутыльникам, что все люди — подлецы. О Федине слышно, что он сказался больным и, сидя на своей даче поблизости, велел занавесить окна, чтобы до него не доносился с похорон гул толпы.

Я уже давно ищу глазами своего приятеля И., живущего неподалеку. Он гордился шапочным знакомством с Б. Л. и не раз искренне возмущался всем, что с ним произошло. Наконец, замечаю его жену. Встретив мой вопросительный взгляд, она сама подходит ко мне и торопливо, как бы извиняясь, начинает объяснять, что И. с утра «вызвали» в город, а то бы он обязательно пришел. Она слишком старается меня убедить в этом, чтобы не почувствовать фальши. Другого знакомого литератора К. я уже давно вижу стоящим за забором с женой и тоже не входящим. Они о чем-то говорят — она громко, он смущенно. Она махнула рукой и вошла в ворота, а он остался за забором. В его растерянности, как в открытой книге, читается инерция многих лет страха. Не у всех совесть так уживчива, как у И., предусмотрительно приготовившего себе алиби. Невольно думается, как много существует вариантов и оттенков трусости: от респектабельной и почти благовидной до истерически-надрывной, от бесстыдной до лицемерной и прячущейся.

А вот еще одно темное пятнышко. В толпе стали очень заметны некие вовсе не праздно наблюдающие люди. Они тоже прислушиваются к разговорам и щелкают фотоаппаратами. Одного я заприметил и долго наблюдал за ним. Он, делая вид, что идет с толпой в дом, все время топчется на месте, зыркая вокруг; растегнутая ковбойка, низкий лоб и выражение лица, которое не спрячешь. *Эти* и иностранные журналисты, тоже *работающие* и только за этим приехавшие, — единственный чужеродный элемент в этой пестрой, но охваченной общим настроением толпе.

А народу все больше и больше. Знаменателен удивительный, никем не организуемый и не контролируемый порядок. Никто не распоряжается и не указывает, и сотни людей, не спеша и не толкаясь, проходят сквозь дом, мимо гроба Б. Л. Правда, иногда в толпе мелькают незаменимый и умеющий быть незаметным, душевный и тактичный Арий Давыдович Ратницкий и еще один официальный представитель Литфонда с испуганным и кислым лицом.

Толпа уже запрудила весь сад между домом и забором. Многие стоят за воротами.

Сколько здесь? Тысяча человек? Две? Три? Четыре? Трудно сказать. Но, пожалуй, несколько тысяч (и вряд ли меньше трех). Когда мы ехали, я боялся, что все это будет малолюднее, жалче. И кто мог ожидать, что это будет так. Ведь сегодня сюда никто не пришел из внешнего приличия, из формального долга присутствовать, как это часто бывает. Для каждого здесь находящегося этот день — огромное личное событие и то, что это так, — еще одна победа поэта.

Мне показывают Ольгу Ивинскую. Она сидит на скамейке у дома и, опустив голову, слушает что-то говорящего ей К. Г. Паустовского.

Это последняя героиня любовной лирики Пастернака, и, вглядываясь в ее черты, я ищу сходства с женским поэтическим портретом в памятных строфах...

Проходят часы, а мы все стоим в этом празднично-цветущем саду, и в ворота все идут и идут новые группы людей с цветами в руках.

Так прошло несколько часов, не помню точно сколько. Все это время мы говорили только об одном — о Б. Л. Пастернаке.

Но вот доступ к гробу закрыт на двадцать минут для всех, кроме самых близких. Ивинская осталась в саду. Потом она взбирается на скамейку и смотрит в окно. Газетчики в восторге. Сразу защелкал десяток камер.

Окна раскрываются, и из них в толпу стали передавать охапки цветов с гроба. Цветов множество, и это продолжается довольно долго. Цветы плывут над головами и возвращаются в руки тех, кто их принес.

Когда процессия тронулась, почти все снова шли с цветами.

Из дверей передают венки, крышку гроба, и вот уже выносят сам гроб. Что-то подступило к горлу...

Чтобы не оказаться в конце шествия, мы прошли вперед.

Предусмотрительные американцы воздвигли за воротами какое-то сооружение из досок и ящиков для кинооператора и фотографов и заранее заняли позицию.

Кладбище от дачи Пастернака метрах в 600—700, если идти по дороге, и гораздо ближе — напрямик через картофельное поле. Мы идем через поле и приходим минут за двадцать до траурного шествия.

Для гроба была заранее приготовлена машина, но молодежь не дала ставить гроб на машину и понесла его на руках.

Место для могилы Б. Л. выбрано красивейшее, лучше невозможно — открытое со всех сторон, на пригорке под тремя соснами, в видимости от дома, где поэт прожил последнюю половину своей жизни.

Здесь толпа кажется еще большей, чем в саду.

Вот и процессия с гробом. Перед тем как опустить его на землю рядом с могилой, его почему-то поднимают над толпой, и я в последний раз вижу исхудалое, прекрасное лицо Бориса Леонидовича.

Я стою шагах в восьми-десяти от могилы. Проталкиваться вперед, как это делают журналисты, не хочется. А они уже и здесь нашли (или принесли с собой) какие-то ящики и соорудили помост. Мимо меня, энергично работая локтями, пробирается Г. Шапиро.

Начинается траурное собрание. Первым говорит профессор Асмус.

У него нелегкая задача, но он превосходно справляется с ней. Я плохо запомнил его речь, но в ней ничто не показалось бестактным, ненужным, лишним...

Чтец Голубенцев читает «О, если б знал, что так бывает...»

И другой — незнакомый мне, совсем юный и искренний — голос читает до сих пор ненапечатанного, но широко известного «Гамлета»*.

Трудно сделать лучше выбор.

В ответ на последние строки «Гамлета» в толпе пробегает шум.

Атмосфера мгновенно накаляется, но тот же голос, который объявил об открытии траурного митинга (я не вижу этого человека за головами впереди стоящих), поспешно его закрывает.

Еще больший шум и голоса протестов.

И сразу, еще на общем шуме и возгласах, какой-то сладкий голосок что-то говорит о росе, в которую скоро превратится поэт и тому подобную приторную, мистическую чушь.

Он еще не кончил, как хриплый и едва ли трезвый голос выкрикивает, что он должен от имени рабочих Переделкина (какие же в Переделкине рабочие?) заявить, что «они» не понимают, почему Пастернака не печатали и что «он любил рабочих»... Начинает попахивать политической провокацией, но вездесущий Арий Давыдо-

* Впоследствии я узнал, что «Гамлета» читал молодой ученый-физик Михаил Поливанов.

вич тихо распоряжается, и вот раздаются слова команды:

— Раз-два, взяли...

Это опускают в землю гроб.

Слышатся возгласы: «Прощай, самый великий!.. Прощайте, Борис Леонидович!.. Прощайте!..»

И вдруг сразу наступает тишина, и вот уже стучат комья земли по крышке гроба Бориса Пастернака.

По-прежнему жарко, но небо закрылось тонкой облачной пеленой.

Стрекошет портативный киноаппарат. Кто-то зарыдал: нервы не выдержали.

А вообще слез в этот день было немного — только при выносе гроба из дома и сейчас. Общее настроение: торжественное, приподнятое.

Но вот гроб зарыт, и сразу в нескольких кучках молодежи начались громкие споры. В других кучках читают стихи. Кто-то ищет валидол — говорят, М. Петровых стало дурно.

Мы медленно возвращаемся к машине. У меня в руке ветка белой сирени с гроба.

Всю обратную дорогу молчим. Разговаривать не хочется. Каждый несет в себе то, что надо не расплескать, сберечь навсегда.

В город вернулись уже в восьмом часу. Жаркий день сменился душным вечером.

Это был мой последний день с Борисом Леонидовичем Пастернаком.

6

В старинной книге, которой увлекались наши предки, в знаменитом «Ручном Оракуле», написанном еще в конце XVII века испанцем Бальтазаром Грасианом, говорится, что высшим качеством человека, кроме ума и дарований, является «непосредственность и благородная, вольнолюбивая независимость сердца».



Содержание

ПЯТЬ ЛЕТ С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

Часть первая

Воспоминания и размышления

ГосТИМ впервые	5
Слава Мейерхольда	14
Знакомлюсь....	20
История моих блокнотов	33
Каким он был	46
Мейерхольд смеется	79
Сняв пиджак	101
Режиссер — актер	114
О природе замысла	132
«Гамлет»	156
«Борис Годунов»	164
Маяковский	180
Об успехах, ошибках и прочем	198
Трудные годы	214
Станиславский, Вахтангов	233
Ученики	252

Часть вторая

Мейерхольд говорит

Записи 1834—1939 годов

О себе	269
Об искусстве актера	280
Об искусстве режиссера	291
Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский	313
О Толстом, Чехове, Блоке и Маяковском	318
Станиславский	322
Ленский, Комиссаржевская, Дузе, Моисси и другие	324
Об опере. Шаляпин	329
Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации	332
О разном	336

ВСТРЕЧИ С ПАСТЕРНАКОМ	345
--	------------

Гладков А. К.
Г52 Мейерхольд: В 2-х т.— М.: Союз театр. деятелей
РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом.
Встречи с Пастернаком. 1990. 473 с., ил.

Во второй том двухтомника А. К. Гладкова «Мейерхольд» вошла книга «Пять лет с Мейерхольдом» и воспоминания о Б. Пастернаке, которые впервые публикуются в полной авторской редакции.

Г 4907000000-706 90
174(3)-89

ББК 85.334.3(3)7

Александр Константинович Гладков

МЕЙЕРХОЛЬД

Том II

Редактор С. К. Никулин

**Художественный редактор
М. Г. Егнazarова**

**Технические редакторы
Г. П. Давидок, А. Н. Ханнина**

Корректор Н. Ю. Матякина

Сдано в набор 05.10.89. Подписано в
печать 04.07.90. Л-24586. Формат
84×108/32. Усл. печ. л. 25,2. Уч.-изд.
л. 27,255. Бумага офсетная. Гарнитура
обыкновен. новая. Печать офсетная.
Тираж 25 000. Изд. № 706. Заказ 398.
Цена 5 р. 50 к.

Союз театральных деятелей РСФСР
Москва, 103031, Страстной бульвар, 10
Книжная фабрика № 1 Министер-
ства печати и массовой информа-
ции РСФСР. 144003, г. Электро-
сталь Московской области, ул. им. Тевос-
сяна, 25

В 1990 году
издательство СТД РСФСР
выпустит в свет
«КНИГУ ЛИКОВАНИЙ»
А. ВОЛЫНСКОГО

«Книга ликований» Акима Волынского была издана в Ленинграде в 1925 году небольшим тиражом и сразу же стала библиографической редкостью. В обширной литературе о балете она занимает особое место, другой подобной книги нет. Это азбука классического танца, написанная знатоком. Это теоретический и даже философский трактат. И это единственная в своем роде искусствоведческая поэма. Она содержит глубокие мысли, сохранившие свое значение и сейчас, в ней масса интереснейших наблюдений. В течение многих лет работавший балетным критиком-рецензентом, Аким Волынский включает в свою книгу портреты всех без исключения крупнейших мастеров русского, и прежде всего петербургского, балета 1900—1910-х годов: Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Фокина, Нижинского и других. Написанная со специальной целью — дать описание и анализ позиций и па классического танца, «Книга ликований» дает и широкую панораму петербургского балета. Книга иллюстрирована.

В 1990 году
издательство СТД РСФСР
выпустит в свет сборник
«АЙСЕДОРА. ГАСТРОЛИ В РОССИИ»

Великая танцовщица Айседора Дункан долгие годы оставалась персонажем мемуарной литературы (впрочем, немногочисленной) и не привлекала внимания исследователей и теоретиков. Казалось, ее искусство навсегда предано забвению, оттесненное интересом к парадоксам судьбы и домыслами о личной жизни танцовщицы. Настоящий сборник — первый в нашей стране — возвращает «божественной Айседоре» место не в скандальной хронике, а в истории искусства. В книге собрана большая часть газетных и журнальных рецензий на выступления Айседоры Дункан в России. Среди авторов — А. Бенуа, А. Эфрос, В. Розанов, С. Соловьев, М. Волошин, Андрей Белый, А. Волынский, Ф. Сологуб, М. Фокин, Ф. Комиссаржевский, А. Пиотровский, С. Волконский и другие. Их статьи дают уникальные, непревзойденные по сей день образцы блистательного искусствоведческого анализа, сочетающегося с безупречной литературной формой и живостью непосредственного впечатления. В распоряжении специалистов оказывается тщательно подобранный и ранее недоступный материал, дополненный богатым изобразительным рядом. Широкий читатель получает возможность, не дожидаясь появления специальных исследований, составить собственное представление об одной из самых загадочных и значительных страниц в истории художественных исканий XX века.

В 1990 году
издательство СТД РСФСР
выпустит в свет книгу

А. И. РАЙКИНА
«ВОСПОМИНАНИЯ»

Свою книгу воспоминаний Аркадий Исаакович Райкин закончил незадолго до смерти. В ней читатель найдет рассказ о детстве, юности, зрелом периоде творчества выдающегося мастера советской эстрады. Рассказ этот, то окрашенный мягким райкинским юмором, то лиричный, то немного грустный, дает представление о «корнях» искусства Райкина, о его взглядах на жизнь, о том, как тяжело приходилось ему порой работать, о живых связях с выдающимися писателями, актерами, режиссерами, с которыми мастер встречался на своем жизненном пути. Названия некоторых глав книги говорят сами за себя: «Как я не стал артистом ГосТИМа», «О мастерстве конферанса», «Константин Симонов», «Две встречи с Ахматовой», «Корней Чуковский», «Брат Назым», «Леонид Утесов», «Лев Кассиль», «Зощенко», «Жванецкий», «Моя семья» и другие. Всего книга включает в себя более 50 небольших глав очень разнообразного содержания. Книга иллюстрирована и рассчитана на широкий круг читателей.

В 1990 году
издательство СТД РСФСР
выпустит в свет книгу

В. Я. КАЛИША
«ТЕАТРАЛЬНАЯ ВЕРТИКАЛЬ»

Самобытная, хотя и сложная, и изменчивая театральная жизнь больших российских городов, режиссерские искания в условиях «периферийного» культурного процесса, развивающиеся актерские традиции, нравы и пристрастия публики, прессы, общественных кругов, движение истории и ломка социальных предрассудков — все эти сюжетные мотивы книги раскрывают привлекательный и противоречивый портрет нашей театральной провинции, сложившийся за несколько последних десятилетий. Оригинальные постановки классической литературы — Пушкина, Гоголя, Достоевского, Островского, Чехова, Горького, идейное и жанровое истолкование советской драматургии, сценические судьбы пьес наших современников — Гельмана и Вампилова — вписаны в контекст единой театральной эпохи.

Написанная в жанре проблемных критических очерков, книга адресована самому широкому кругу профессиональных деятелей и любителей драматического искусства.

В 1990 году
издательство СТД РСФСР
выпустит в свет книгу
Л. О. УТЕСОВА
«СПАСИБО, СЕРДЦЕ!»

Это переиздание увлекательных мемуаров, издававшихся в 1976 году. Воспоминания охватывают всю жизнь артиста — от выступлений еще ребенком на летних площадках Одессы до последних всенародных юбилеев любимца всей страны. Эта яркая жизнь была богата приключениями, забавными историями, встречами с самыми интересными людьми эпохи, неожиданными поворотами судьбы.