

Лев Шилов „Я слышал по радио голос Толстого...“



Лев Шилов



**„Я слышал по радио
голос Толстого...“**

Лев Шилов

**«Я слышал по радио
голос Толстого...»**

Лев Шолов

**„Я слышал по радио
голос Толстого..”**

*Очерки
звучащей
литературы*



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1989

ББК 85.38 + 83.3Р
Ш 59

В оформлении книги использованы
силуэты и рисунки работы Е. Белухи,
Е. Кругликовой, В. Маяковского, В. Вы-
соцкого

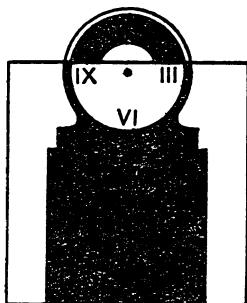
Ш $\frac{4603020100-167}{025(01)-89}$ 23-89

ISBN S—210—00423—6

© Издательство «Искусство», 1989

«После смерти
нам
стоять почти что рядом...»

В. Маяковский



Голос и время

В прежние времена существовал на Всесоюзном радио негласный запрет на полтора—два десятка слов. Самых обыкновенных, которые мы в повседневной жизни, не задумываясь, произносим, но по радио — так считалось — они звучать не должны.

Обычай этот (запрет на слова) уходит в глубокую древность и основывается на вере наших далеких предков в то, что если какое-то явление не называть, то его вроде как бы и вовсе нет. Одним из слов, произносить которые по радио возбранялось, было слово «смерть».

Я про этот запрет не знал, не ведал и в тексте литературной радиопередачи, предворяя звучание голоса очень пожилой женщины, написал: «Запись сделана незадолго до ее смерти». Такое предупреждение, казалось мне, поможет обратить внимание слушателей на особую примечательность этой записи и вместе с тем сделает их более снисходительными к проступающим в фонограмме недостаткам дикции той, кого прославил в своих стихах всемирно известный поэт.

С нетерпением ждал премьеры в эфире (дело было осенью 1965 года). Чтобы усилить свой предполагаемый триумф, напросился в один артистический дом, дабы вместе с почтенными хозяевами прослушать передачу. Особых восторгов она у них не вызвала, а один эпизод (тот самый), вместо того чтобы растрогать слушателей, всех развеселил. Там перед документальной фонограммой диктор бодро произнесла:

— Запись голоса сделана еще при жизни Татьяны Федоровны Есениной.

Так в последний момент кто-то из редакторов изменил эту фразу. Казалось бы, какая разница? Если «незадолго до смерти» — значит, «при жизни». Но запись-то голоса только при жизни и можно сделать! А редакторская поправка, да к тому же со словечком «еще», намекала на какие-то иные возможности. Иных у нас пока нет.

Возможности же сделать литературную запись «еще при жизни» стали прямо-таки безграничными. Вот уже четверть века,

как я профессионально занимаюсь такими звукозаписями, а все не могу привыкнуть к этому техническому чуду — к сохранению навечно человеческого голоса. Чуду, которое, может быть, с особой остротой осознается, когда звучит голос писателя.

Ведь именно автор в своем чтении способен наиболее глубоко и полно раскрыть «душу» произведения. Недаром театральным труппам всегда так важно было услышать пьесу из уст *самого* Островского, Чехова, Горького, Булгакова... Но, конечно, не только к драматургам это относится. Голос прозаика, а еще больше — голос поэта несет в самом своем звучании многое из того, что почти или совсем невыразимо на бумаге, но для автора непременно сопутствует тому или иному образу, строке, слову. Всплывая из глубин авторской памяти во время чтения, это облако смыслов и настроений заряжает произносимые слова той эмоциональной энергией, тем магическим током, который передается и слушателю. Поэтому так ценят многие любители литературы возможность услышать, как читает свои произведения чем-либо заинтересовавший их автор.

Разумеется, дело тут еще и в любви, уважении, почитании, которыми издавна окружена в русской культурной и общественной традиции личность писателя. Вспомним, что публичные выступления Некрасова, Достоевского, Тургенева, Короленко становились подчас не только литературными, но и общественными событиями. Мы знаем об этом из мемуаров; сами писательские голоса необратимо ушли в прошлое.

«Скоро вот

и я

умру

и буду нем», —

горевал Маяковский. Но когда он писал эти строки, для голоса писателя уже существовала возможность обрести физическое бессмертие.

До сравнительно недавнего времени уже сам акт фиксации писательского голоса предполагал произнесение чего-то важного человеком, чье звучащее слово заведомо интересно другим людям.

Эдисон просил Льва Толстого высказать в фонограф «идею, двигающую человечество вперед...»¹.

Леонид Андреев начитал пластинку, сенсационно-разоблачительную по отношению к тогдашней критике.

Александр Блок продекламировал перед фонографом продуманную, строго выстроенную подборку стихотворений.

Корней Чуковский отметил в дневнике, что накануне предстоящей звукозаписи от волнения всю ночь не мог заснуть.

Константин Симонов в предпоследний день войны прочитал в берлинской радиостудии знаменитое стихотворение «Жди меня»...

Но вот в конце шестидесятых и еще более в семидесятые годы многое в литературной звукозаписи и в отношении к ней изменилось.

Резкое повышение качества и неизмеримо возросшее (по сравнению с недавним прошлым) количество авторских звукозаписей, легко осуществляемых даже в домашних условиях, с одной стороны, привело к известной девальвации самой этой формы контакта писателя с аудиторией, а с другой — необычайно расширило возможности создания литературных передач, пластинок и документальных фильмов. Но та техническая легкость, с которой теперь фиксируется авторское чтение, и огромный объем записанного материала вовсе не равнозначны читательской, слушательской, зрительской потребности в звучащем писательском слове.

Когда и как возникает такая потребность? Чьи голоса и почему выбирает читатель (зритель, слушатель)? Какого рода произведения нуждаются в авторском озвучивании прежде всего? Какие грани писательской личности при этом открываются? Что добавляет голос писателя к «немому» тексту? Как изменяется во времени отношение аудитории к авторскому чтению?

Эти и подобные вопросы, связанные с проблемой звукозаписи (и видеозаписи) писательских выступлений, настоятельно требуют ответа.

Лавинообразное увеличение объема литературных звукозаписей привело, в частности, к тому, что «право на грампластинку», которого в свое время тщетно пытался добиться Владимир Маяковский, получили сегодня сотни поэтов. Но беда в том, что часть из них (а точнее, подавляющее большинство) пока не получили такого «права» у слушателей: их диски, даже будучи уцененными иной раз до трех (!) копеек, так и не нашли покупателя, хотя книги многих из этих авторов имеют своего читателя.

Секрет этого лишь на первый взгляд парадоксального явления заключается в том, что существуют определенные закономерности, которыми обусловлен интерес (или отсутствие интереса) аудитории к голосу автора. Речь идет об очевидных, как мне кажется, но отнюдь не общепризнанных истинах. О том, например, что литературная пластинка может привлечь слушателей лишь в том случае, если им уже знакомо творчество писателя. Авансом слушательское внимание не дается.

Проблему той «жизни голоса», которая начинается лишь у достаточно интересной фонограммы (что тоже очевидно, но

далеко не общепризнанно), применительно к радио и грамзаписи поставил еще в двадцатых годах А. В. Луначарский в речи «Человеческое слово могуче». Сегодня мы можем услышать ее на грампластинке «А. В. Луначарский. Фрагменты выступлений».

«— Великую победу не только над пространством, но и над временем, — говорил нарком по просвещению, — одерживает граммофон... Давно уже отзвучала речь, но она содержится у нас в отпечатке. Давно умер данный человек, но он все еще может обращаться со своей горячей речью к своим потомкам. (...) Мы можем комбинировать таким образом какие угодно вечера, лекции, комментарии, противопоставлять одни мнения другим. В этом отношении, несомненно, человечество получает новое, могучее орудие в свои руки для своего культурного строительства»*.

Примечательно, что А. В. Луначарский попутно выделяет такое важное для исторической долговечности звукозаписи качество, как содержательность: «...противопоставлять одни мнения другим». Вот и еще одна истина очевидная, но совсем не общепризнанная: для будущих передач, пластинок, тиражных магнитных записей ценна не просто фиксация голоса писателя, даже известного, но прежде всего такая фонограмма, в которой отражается его общественная, литературная, человеческая позиция. И надо заботиться о том, чтобы наши потомки получили больше именно таких фонограмм.

Практика радиожурналистики последних трех десятилетий выявила огромную и со временем все возрастающую ценность старых и не очень старых литературных звукозаписей. А ведь раньше формирование и сбережение этого звукового фонда было, что называется, пущено на самотек. Даже те уникальные записи, которые были сделаны в начале века, а также в двадцатые и тридцатые годы, оказались затем в почти полном забвении, многие погибли.

Лишь со второй половины пятидесятих годов ситуация стала меняться. Активизировалась работа некоторых архивов и музеев. На Всесоюзном радио начал создаваться «золотой фонд» звукозаписей. Голоса писателей теперь уже фиксировались на пленку не только для очередных, текущих передач, но и «впрок». Именно в те годы, например, были записаны в авторском чтении многие стихи Николая Асеева, Александра Прокофьева, Владимира Луговского. Тогда же Всесоюзная студия грамзаписи приступила к выпуску литературных серий «Поэты читают свои

* Здесь и далее тексты, цитируемые по фонограмме, приводятся без ссылки на печатный источник.

стихи», «Советский рассказ», «Писатели — лауреаты Ленинской премии», «Говорят писатели».

Сейчас, к концу восьмидесятых годов, фонд литературных звукозаписей в фонотеках Всесоюзного радио, Центрального телевидения и фирмы «Мелодия» вырос необозримо. Сами работники этих творческих организаций затрудняются назвать хотя бы приблизительное количество часов его звучания. Не может пока этого сделать и Центральный государственный архив звукозаписей СССР.

Государственный Литературный музей, где я уже много лет занимаюсь звуковым архивом, имеет по сравнению с этими гигантскими хранилищами более чем скромную коллекцию, — и то человеку, пожелавшему прослушать весь наш фонд, понадобится несколько лет. А там всего-то три тысячи единиц хранения, ибо мы придерживаемся принципа: «Коллекция хороша не только тем, что в ней есть, но и тем, чего в ней нет».

Некоторое количество «звуковых уникамов», несомненно, содержит фонотека Рижского Дома учителя. Там много лет подряд, еще с начала пятидесятых годов, записываются с эфира передачи республиканского и общесоюзного радио, в том числе и те, что в Москве не были сохранены. Интересное собрание литературных фонограмм пятидесятых годов принадлежит Московскому университету.

Большую историко-литературную ценность имеют и некоторые частные коллекции магнитофонных записей и старых пластинок в Москве, Ленинграде, Киеве, Саратове, Одессе...

Все это — части того нового и в должной мере еще не осмысленного культурного явления, которое именуется «звучащая литература». Сегодня на сотнях, тысячах стеллажей государственных хранилищ и в фонотеках коллекционеров стоят (подчас рядом) записи голосов А. Твардовского и Вс. Кочетова, И. Эренбурга и К. Симонова, А. Ахматовой и А. Фадеева, Л. Соболева и Б. Пастернака, А. Маркова и Е. Евтушенко, В. Астафьева и Н. Эйдельмана, А. Суркова и В. Дудинцева... Голоса, которые когда-то резко возражали друг другу, или, напротив, согласно сплетались, или — бывало так — звучали в унисон. Некоторые из них еще не раз появятся в эфире, иные не будут востребованы из хранилища никогда...

Хорошо известно: каждый человеческий голос неповторим. «Отпечаток голоса» тоже всегда уникален в своем роде: ведь в нем запечатлены какой-то конкретный эпизод прошлого и душевное состояние говорящего именно в этот момент. Порой звукозапись не только передает сокровенные мысли и чувства автора, но и позволяет как бы присутствовать при их рождении.

В звукоархивистике понятие «уникальная запись» имеет свой

особый, причем часто вовсе не стабильный смысл. Сама степень уникальности, «редкости» звукодокумента может коренным образом меняться с течением времени. Фонограмма того или иного писателя, еще вчера в буквальном смысле слова единственная, сегодня копируется, расходится по нескольким коллекциям. Завтра она звучит по радио, записывается во время трансляции на магнитофоны любителей и растворяется в море других записей. А послезавтра может снова стать почти уникальной. Ситуация, казалось бы, невероятная, однако я знаю тому не один пример.

В конце пятидесятых годов выступал по Всесоюзному радио с обращением к комсомольцам Михаил Светлов (по-видимому, в программе радиостанции «Юность»). Друг поэта, художник Иосиф Игин, записал это выступление на свой магнитофон «Астра». В начале семидесятых годов выяснилось, что запись передачи в фонотеке радио не сохранилась. Пленка же И. Игина, переданная им писательнице Л. Либединской, попала в конце концов в Литературный музей, потом, как уникальная, была мастерски переписана звукокреставратором фирмы «Мелодия» Т. Бадаян, включена в литературную пластинку «Голоса, зазвучавшие вновь», с пластинки в 1978 году вернулась в радиоэфир, потом вошла в телепередачу и в результате легла наконец в фонотеку Телерадиофонда.

Столь же уникальной оказалась сделанная в 1964 году запись на домашний магнитофон радиовыступления Корнея Чуковского об Анне Ахматовой, позже вошедшая в одну из пластинок «Звучащего собрания сочинений» писателя.

Пути миграции литературных фонограмм из одной радиои телепередачи в другие, из одного архива в другой, варианты включения их в пластинки и документальные фильмы сложны и причудливы. Например, звукозапись чтения Анной Ахматовой знаменитого стихотворения «Мужество», сделанная фонотеккой Союза писателей СССР в 1965 году, вскоре была введена Ираклием Андрониковым в пластинку серии «Говорят писатели» и им же прокомментирована. Потом она прозвучала по радио, вошла в пластинку «Анна Ахматова. Стихотворения», прозвучала еще в ряде передач (в том числе и по Ленинградскому радио), была повторена на пластинке «Анна Ахматова. Стихи и проза», включена в телепередачи середины восьмидесятых годов о поэзии периода Великой Отечественной войны и, опять с комментарием Ираклия Андроникова, вернулась к слушателям во втором выпуске пластинки «Голоса, зазвучавшие вновь».

Еще пример. Синхронная киносъемка Т. Ф. Есениной, матери поэта, сделанная в 1955 году, в то время не вошла в кинофильм. Впервые фрагмент фонограммы этой съемки, как было уже

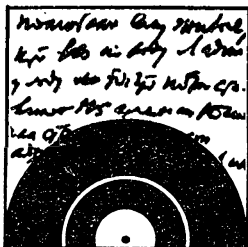
упомянуто, прозвучал по радио в 1965 году. Позже он был включен в пластинку «Сергей Есенин. Звучащий альманах». Другой фрагмент фонограммы появился в журнале «Кругозор», а затем в радиопередаче «Литературные вечера». В 1970 году часть пленки была показана в телепередаче «Лирика Сергея Есенина», потом — в нескольких других телепрограммах, и, наконец, она почти полностью была использована в документальном кинофильме «Сергей Есенин» (1975) того самого режиссера П. Русанова, который когда-то снял эти кадры, еще будучи оператором.

И такого рода «путешествий» — сотни и сотни. В бесконечном коловращении литературных фонограмм трудно разглядеть устойчивые маршруты: уже сам огромный объем и непрестанное движение записей, кажется, не дают возможности это сделать. Но закономерности тут, несомненно, есть, и дело не так безнадежно, как может показаться на первый взгляд. Создаются картотеки Гостелерадио СССР, каталоги архивов и музеев, печатаются бюллетени Телерадиофонда. С годами богатства звучащего писательского слова станут обозримее, доступнее, откроется масса забытых голосов.

Со временем все насущнее становятся вопросы о том, какое место в нашей духовной культуре принадлежит сохраненным литературным звукозаписям, каковы их пути к широкой аудитории слушателей и зрителей. Уже сегодня для суждений об этом накоплен ценнейший материал.

Попыткой описания нескольких островов в океане «звучащей литературы», а главное — той жизни, какой живут старые фонограммы в радиозфире, на пластинках, на кино- и телеэкране, и является эта книга. Правда, речь в ней пойдет лишь о тех звуковых материалах, с которыми в разные годы по роду своей профессии звукоархивиста я познакомился особенно близко. В какой-то мере этот рассказ продолжит мою книгу «Голоса, зазвучавшие вновь», вышедшую первым изданием в 1977 году. Но если там меня прежде всего интересовала история «возвращения из небытия» сделанных когда-то литературных звукозаписей, то здесь — их новое существование в контексте нашего времени, их встречи с широкой аудиторией слушателей и зрителей. Да и само введение старых звукозаписей в структуру литературной передачи, пластинки, фильма или даже просто литературного вечера — искусство особого рода. И о нем тоже пойдет речь в этой книге.

Звукоархивист Ираклий Андроников



Возвращение в эфир и на современные грампластинки старых литературных звукозаписей связано прежде всего с именем Ираклия Андроникова. Но до сих пор эта сторона многосложной деятельности Андроникова оставалась как бы в тени его замечательных концертных выступлений с устными рассказами, блестящих телевизионных и радиопередач, знаменитых литературоведческих находок. А между тем, как говорил он сам весной 1980 года на открытии выставки «Звучащая литература» в Государственном Литературном музее, занятие старыми звукозаписями (поиск, изучение и комментирование уникальных фонограмм) для него «один из любимых видов работы».

Слово «звукоархивист» появилось и получило широкое распространение в 1977 году, когда отмечалось столетие изобретения звукозаписи. Андроников же стал звукоархивистом еще в середине пятидесятих годов, когда, первым из литературоведов осознав всю важность этого нетрадиционного вида литературных документов, заинтересовался старыми записями авторского чтения, стал извлекать их из архивов и частных собраний, доказывать необходимость восстановления наиболее ценных фонограмм голосов писателей, певцов, актеров...

«Слово звучащее богаче воспроизведенного на бумаге, — утверждает он. — Интонация открывает далекие перспективы смысла, делает речь более убедительной»¹.

Андроников-звукоархивист учит ценить в старых фонограммах прежде всего фиксацию уникальности, неповторимости творческого момента. Так, из десятков сохранившихся записей Шалапина он отдает предпочтение пусть несовершенной по звучанию, но сделанной непосредственно на сцене. Рассказывая о ней в пластинке «Размышления об искусстве Шалапина» (1977), он подчеркивал, что эта запись «отличается от всех прочих своим документальным характером. Паузы, удаления от микрофона, шаги по сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению. Наоборот, за этим угадывается игра Шалапина — момент его творчества на публике. Сама тишина зала, потрясен-

ного гениальной игрой и пением Шаляпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяют эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей...».

Особо значительна работа Андроникова по выявлению, научному осмыслению и комментированию записей голосов русских и советских писателей.

Поскольку в пятидесятых годах радио еще не проявляло достаточного интереса к старым записям, эту работу Иракий Луарсабович начал во Всесоюзной студии грамзаписи, где составил пластинку «Говорят писатели» (1959), на которой собрал и прокомментировал шестнадцать фонограмм писательских выступлений, сделанных с 1908 по 1954 год. Этот диск, а также вторая пластинка той же серии, вышедшая в 1966 году, вернули в современную культурную жизнь голоса Л. Толстого, А. Куприна, В. Вересаева, В. Брюсова, В. Маяковского, А. Ахматовой, С. Есенина, Э. Багрицкого, Б. Пастернака, А. Луначарского, М. Горького, Н. Телешова, Н. Погодина, П. Павленко, Н. Асеева... Правда, качество звучания многих записей было невысокое. Даже после реставрации, проведенной опытным звукооператором Еленой Осауленко, не все слова в некоторых выступлениях удавалось разобрать (поэтому к пластинкам пришлось прилагать текст фонограмм). Но и в таком виде — хотя это далеко не все тогда признавали — записи были бесценны.

Само собой разумеется, что эта своеобразная антология не была и не могла быть достаточно полной. В комментариях к первой пластинке Иракий Андроников, в частности, сетовал на то, что нет в ней голосов Демьяна Бедного, Д. Фурманова, Л. Сейфуллиной, А. Макаренко, И. Ильфа, А. Гайдара, Ю. Тынянова «и многих, многих других голосов, которые так сильно звучали в нашей литературе». Но дальнейшие розыски, предпринятые Андрониковым и его последователями, дали неожиданно богатые результаты, во вторую пластинку этой серии (1966 год) уже вошли записи Аркадия Гайдара и Юрия Тынянова, а в пластинке «Первый съезд советских писателей» (1970) зазвучали голоса Демьяна Бедного и Лидии Сейфуллиной. К этому замечательному фонду прибавились восстановленные записи А. Блока, О. Мандельштама, С. Клычкова, А. Белого, А. Серафимовича, Н. Гумилева и других писателей. Некоторые из них вошли в пластинку «Голоса, зазвучавшие вновь», подготовленную в 1977 году Литературным музеем.

«— Эти речи, эти стихи в исполнении самих поэтов, даже и в старых, даже в несовершенных записях, — справедливо утверждал Андроников в звуковом комментарии на пластинке «Говорят писатели», — дополняют наше представление о тех,

кому русская литература так много обязана своей славой и всемирным авторитетом. Голоса дают представление об их живом облике, пожалуй, не меньшее, чем портреты в собрании сочинений!»

Тридцать пять записей писательских голосов были извлечены исследователем из архивов и частных собраний, прокомментированы и соотнесены друг с другом на пластинках и в радиопередачах конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Перед слушателями, как говорил Андроников в одной из первых таких передач, предстало в звучании «богатство русской литературы, ее великое разнообразие и удивительное единство писателей всех поколений в ощущении литературы как общего и глубоко народного дела».

О том, насколько это была непростая работа и как был захвачен ею исследователь, свидетельствует его открытка из Ленинграда в Москву, во Всесоюзную студию грамзаписи, — открытка, сама уже ставшая историческим документом и ныне хранящаяся в Литературном музее. Андроников сообщает весной 1958 года редактору студии А. Соловьевой, что в Ленинграде он занимается поисками пластинок Леонида Андреева и просит подготовить к его возвращению для прослушивания те записи, которые он уже обнаружил (С. Третьяков, И. Уткин, Ф. Гладков, Э. Казакевич). Жалуется на то, что никак не удается определить последовательность и закономерность размещения такого разнородного материала на одной пластинке: «Трудно монтируется по смыслу. Все свободное время раскладываю карточки, как пасьянс»².

Из Ленинграда Андроников привез редчайшие записи, которых не было в московских архивах: пластинку Валерия Брюсова, запись Куприна, читающего свой перевод из Беранже, речь Леонида Андреева о взаимоотношениях писателя и газетной критики. Речь, в которой писатель гневно говорил:

«— Если бы я вздумал писать статью на эту тему, я назвал бы ее так: «На лобном месте», ибо действительно каждый, почти каждый из нас находится на лобном месте. Трудно, почти невозможно перечислить всю, всю ту массу инсинуаций, лжи, клеветы, которая валится на голову почти каждого из нас».

Эта редкая пластинка была выпущена фирмой «Орфейон». Фирма специализировалась на сенсационных записях — литературных и музыкальных (например, популярнейшей тогда А. Вьялцевой). Осуществила она и ряд «пиратских» изданий, то есть произвела переписи пластинок других фирм, не имея на то никаких прав. Дело закончилось судебным процессом.

Широко известной стала теперь запись обращения Льва Толстого к ученикам Яснополянской школы. Она не раз звучала по радио, вошла в телепередачи, кинофильмы и в несколько пласти-

нок. Уместно напомнить, что вернул ее нам, еще в 1959 году ввел в культурный обиход на пластинке «Говорят писатели» именно Ираклий Андроников. Его поиск и научное комментирование толстовских записей были продолжены группой сотрудников Государственного музея Л. Н. Толстого и Литературного музея и привели к ошеломляющим результатам: теперь мы можем слушать толстовский голос почти полтора часа!

Удалось Андроникову разыскать и пластинку Ивана Бунина. Это была большая удача. Оценить ее вполне можно только зная, что до Андроникова сделать это не сумели ни один коллекционер и ни одно учреждение. «А между тем было известно, — рассказывал Ираклий Луарсабович корреспонденту «Литературной газеты» в 1966 году, — что голос его записан задолго до революции. Спрашивали у коллекционеров, давали объявления в газеты — безрезультатно. И вышла наша первая пластинка без Бунина. Когда с готовой работой решили познакомить радиослушателей, мы обратились к ним с просьбой о помощи. И старая бунинская пластинка нашлась в тот же миг — у А. И. Кувшинниковой, в Москве, в Староконоушенном переулке»³.

До сих пор экземпляр пластинки, обнаруженный Андрониковым, остается единственным.

Разыскания Андроникова были успешно продолжены сотрудниками Литературного музея, направляемыми его советами. За последние годы ими обнаружены, в частности, запись голоса А. Свирского, который читает отрывок из очень известной когда-то и не забытой сегодня повести «Рыжик», записи авторского чтения М. Волошина, сделанные в середине двадцатых годов, голоса А. Афиногенова, Н. Заболоцкого, Вс. Иванова, М. Пришвина, А. Новикова-Прибоя, Н. Толстой-Крандиевской, М. Зощенко... Эти голоса постепенно приходят в современные радиопередачи, пластинки, звуковые журналы во многом благодаря трудам звукоархивиста Ираклия Андроникова.

Именно к Андроникову обратилась в 1976 году редакция журнала «Кругозор» с просьбой проконсультировать новонайденную звукозапись чтения Борисом Пастернаком своих переводов из Шекспира. Андроников квалифицировал запись как сохранившую «самое достоверное звучание», написал по этому поводу в августовский номер журнала яркое эссе и помог выбрать наиболее интересный отрывок для публикации на звуковой странице.

Когда в 1967 году «Кругозор» впервые дал блоковское чтение стихотворения «В ресторане», именно Андроников посоветовал впредь сопровождать такие записи комментариями современников, которые могли бы удостоверить подлинность звучания, определить степень схожести с живым голосом поэта. По рекомендации Ираклия Луарсабовича следующую восстановленную

запись Блока, стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...», я вместе с З. Паперным повез на экспертизу Корнею Чуковскому. Мы записали на магнитофон непосредственную реакцию Чуковского на прослушанную запись и его свидетельство: «Голос похож, и тембр похож». Позже, когда эта фраза была вмонтирована рядом с блоковской фонограммой («Кругозор», 1975, № 10), я убедился, как ценен был совет Андроникова: насколько интереснее и достовернее стала пластинка!

В начале шестидесятых годов по Всесоюзному радио все чаще стали звучать передачи, составленные Ираклием Андрониковым на основе старых писательских фонограмм. А весной 1964 года для возникшей тогда передачи «Литературные вечера» Андроников придумал специальную рубрику — «Звуковые публикации». Хотя эта интересная во многих отношениях передача уже широко освещена в литературе (прежде всего — ее бессменным ведущим, журналистом и писателем Юрием Гальпериным¹), мне кажется, что некоторые ее уроки еще не вполне осмыслены, а несомненные достижения недостаточно используются в повседневной радиоработе.

Рубрика «Звуковые публикации» появилась уже в первом из «Литературных вечеров». В нем участвовали А. Вознесенский, С. С. Смирнов, Е. Исаев; давались сцена из спектакля по роману Д. Гранина «Иду на грозу» и русская народная сказка «Догада» (в чтении Д. Орлова). Завершал же этот, признаться, несколько пестрый радиовечер Ираклий Андроников.

Для такого торжественного случая Андроников выбрал одну из самых ценных своих находок — голос Ивана Бунина. Но перед ее демонстрацией ввел радиослушателей в более общий круг проблем звукоархивистики: рассказал, голоса каких писателей им уже обнаружены, выразил надежду на то, что некоторые из исчезнувших записей еще могут найтись. А потом, до включения записи бунинского стихотворения (технически она не очень хороша), прочитал стихотворение сам.

Это тоже было своего рода открытием. Был найден способ демонстрации по радио неразборчивых фонограмм. То, что потом делалось неоднократно и стало восприниматься как само собой разумеющееся, первым придумал Андроников. Он поступал так и раньше, до «Литературных вечеров», когда в самом начале шестидесятых годов включал в некоторые радиопередачи записи Маяковского, Толстого, Есенина, но именно в «Литературных вечерах» это было до конца осознано как прием. Сам Андроников будет не раз его использовать. В частности, работая над второй пластинкой «Говорят писатели». Причем он не только нашел метод «перевода» звука «с непонятного на понятный», но и показал, как это надо делать.

Текст бунинского стихотворения Андроников произнес предельно сдержанно, нейтрально, чтобы те оттенки авторского чтения, которые сохранились даже в несовершенной записи, слушатель уловил самостоятельно и сам их оценил.

Думаю, более скрупулезные и внимательные историки радио смогут обнаружить, что и до Андроникова делались попытки демонстрации в эфире старых записей. Я и сам помню одну такую передачу, примерно 1960 года. Ее вел кто-то из научных сотрудников отдела звукозаписей Государственного архива кинофонофото документов*. Звучали голоса Циолковского, Горького и, кажется, Николая Островского. Записи очень интересные, по тем временам для радио совершенно новые. Но комментарий был чисто информационный, примерно такого типа: «В архиве бережно хранятся голоса корифеев нашей культуры. Вот, например, запись голоса великого пролетарского писателя Алексея Максимовича Горького...»

Была когда-то и передача по записям голоса Толстого, с более обстоятельными, несколько академического типа комментариями Н. Н. Гусева.

Заслуга Андроникова состоит не только в том, что он стал регулярно вводить в передачи старые записи. Он дал образцы, «высвечивания» наиболее важных сторон этих звукодокументов, выработал разнообразные формы емких характеристик писателя и того произведения, которому предстоит сейчас зазвучать в эфире.

Пример Андроникова учит умению преподносить перед микрофоном звуковой архивный материал. Его пояснения вводят слушателя в литературную обстановку тех лет, когда была сделана запись, делают понятным, почему он выбрал для передачи или пластинки то или иное стихотворение. В некоторых случаях Андроников обращает внимание слушателя на отличие текста фонограммы от печатного текста или дает общее представление о месте воспроизводимого фрагмента в строе всего произведения. При этом он всегда помнит, что радиопередачу, как и пластинку со старыми литературными записями, будут слушать не только люди знающие, но и те, кто, может быть, впервые знакомится с автором, о котором идет речь. Поэтому в некоторых пояснениях Андроникова при всей их краткости обрисовываются существенные приметы творчества писателя.

Вот как, например, в звуковом комментарии на второй пла-

* В 1967 году отдел звукозаписей был реорганизован в Центральный государственный архив звукозаписей СССР и переведен в Москву. Красногорский же архив с этого времени стал называться Центральным государственным архивом кинофотодокументов СССР.

стинке «Говорят писатели» им предваряется голос Бориса Пастернака, читающего стихотворение «Ночь»:

«Каждый предмет Пастернак осмысляет неожиданным сопоставлением, поражая при этом феноменальною точностью зрения, слуха, памяти, выраженного чувства. Привычная иерархия предметов и понятий разрушается. В одном масштабе выступают Млечный Путь, самолет, небесные тела, кочегары, беспредельные пространства, старинный чердак. Возникает картина Вселенной. Емкость стихотворения ширится. Из каждой строфы, каждого образа, из самой музыки этого стихотворения рождается философская мысль о времени, о вечности, о себе».

Что и говорить, Андроников замечательно помог звукоархивистам и радиожурналистам осознать ценность старых литературных записей. Больше того, своей неутомимой деятельностью он внес в звукоархивистику элементы литературно-детективного поиска, приключений, внес в тихую коллекционерскую и музейную заводи дух соревновательности, предприимчивости и творческой активности.

И вот уже одна из сотрудниц звукоархива в Красногорске с гордостью рассказывает в одной из радиопередач, что именно ей удалось обнаружить голос Лидии Сейфуллиной (фонограмма хранилась в жестяной коробке с надписью «Выступление пионерки»). Ценность этой находки специально отметил Юрий Гальперин в очередном выпуске «Литературных вечеров». Помню, как Юрий Мануилович позвонил мне накануне передачи и как-то странно спрашивает:

— Вы ведь, Лева, недавно прослушивали фонд Первого съезда писателей?

— Да, сидел в Красногорске дней десять, только этим и занимался.

— А что ж вы не сказали, что там есть запись Сейфуллиной?

— А там ее нет.

— Ах нет? Ну, так слушайте завтра нашу передачу!

Как я ругал себя, как стыдно было и перед Гальпериним и прежде всего перед Ираклием Андрониковым за то, что, прослушивая подряд весь фонд, я как раз эту коробку пропустил, поверив надписи «Выступление пионерки». А надпись появилась, как выяснилось, потому, что первые слова Сейфуллиной были: «Мы — пионеры советской литературы...»

...В 1964 году на афише Гайдаровского вечера в Литературном музее специально отмечалось, что на вечере запись голоса Гайдара будет «демонстрироваться впервые». Честь находки принадлежала радиожурналисту Владимиру Возчикову. О том, как была найдена запись, он тогда же рассказал в «Пионерской правде». Интересно, что об истории своих поисков молодой автор писал,

явно подражая андрониковскому стилю — рисуя людей, с которыми свело исследование:

«Первые люди, к которым мы обратились как к самым близким друзьям Гайдара, оказались большими и верными друзьями детей. И среди них — режиссер многих чудесных сказочных постановок Роза Марковна Иоффе.

Вот что она рассказала:

— Это был первый военный год, первый военный август. Мы, работники детской редакции радио, как и всегда, готовили передачу к началу нового учебного года. И как же мы были обрадованы, когда к нам пришел Аркадий Петрович! Он вошел запыленный, в военной форме. Из-под Киева, с фронта приехал он к нам. Он сказал: «Ты знаешь, Роза, я человек храбрый, это проверено еще прошлой войной. Но эта война — броневая, оглушительная, грохочущая минами и бомбами — требует храбрости в более высокой степени. <...>

Следующая встреча произошла в доме у детского писателя Рувима Исаевича Фраермана.

В этом доме Гайдара помнят не только люди, но и вещи. Вот диван, вот стол, за которым частенько собиралось литературное общество, забавно названное Гайдаром «Конотоп». Здесь хранятся его рукописи. На столе складной охотничий нож, который был спутником Гайдара во время поездки в Солотчу, где Фраерман, Паустовский и Гайдар провели незабываемое лето...

Рувим Исаевич слушает запись. И сразу же произносит:

— Это скорей должны услышать ребята. Это же им говорит Аркадий»⁵.

По радио запись голоса Гайдара была дана Ираклием Андрониковым в седьмом выпуске «Литературных вечеров». И на этот раз его комментарий был образцом четкости, емкости и выразительности. Андроников обратил внимание слушателей на то, что запись была сделана за два месяца до героической гибели писателя. После таких слов выступление уже слушалось как «звуковое завещание».

Увлеченный андрониковским примером, предпринял архивный поиск и ведущий «Литературных вечеров» Юрий Гальперин. Он продемонстрировал в эфире свои находки — фонограммы Хикмета и Хемингуэя.

К участию в «Литературных вечерах» Ю. Гальперин привлек в 1965 году и меня, начинающего звукоархивиста. Я представил радиослушателям звукозапись голоса Михаила Кольцова. (Вообще-то мне помнится, что впервые в «Литературных вечерах» я выступал с публикацией голоса Иосифа Уткина, но каталог Телерадиофонда этого не подтверждает.)

Запись голоса М. Кольцова (чудом уцелевшая!) звучала

меньше минуты, но у нее была очень интересная история, о которой я, пытаясь следовать урокам Андроникова, и рассказал тогда. Я напомнил о тех страницах «Испанского дневника» Кольцова, где описано, как осенью 1937 года шли бои в пригородах Мадрида. А в это время в Москве, в Радиокomitee, кому-то пришла в голову фантастическая мысль — попытаться позвонить в Мадрид. Дело это было совершенно безнадежное. И в более спокойное время на такой звонок уходило несколько дней. Как рассказал мне работавший в те годы на радио писатель В. Ардаматский, за это взялся Н. Мирцев, один из самых «пробивных» радиожурналистов.

И Кольцов говорил с Москвой. Это было чудо!

Но произошло еще большее чудо: запись коротенького телефонного разговора сохранилась до наших дней.

«Г о л о с и з М о с к в ы. Здравствуй, Миша, поздравляем тебя с праздником! Слово принадлежит тебе.

К о л ь ц о в. Привет тебе, Родина! Привет всем вам, знакомые и незнакомые люди!

Вижу и слышу: издалека, но четко сквозь грохот мадридских орудий доносятся сюда музыка и песни Красной площади.

Сквозь черную ночь капиталистической Европы нам сюда светят рубиновые звезды Кремля.

Г о л о с и з М о с к в ы. Мы слышим вас!»

Вот и вся запись голоса Кольцова, долетевшего из республиканской Испании.

Потом я не раз давал в «Литературных вечерах» звуковые публикации, в том числе голосов Блока, Есенина, Ахматовой, Брюсова, Пришвина. Большинство этих работ консультировал Иракий Андроников. Сам он тогда, если говорить о звукоархивном аспекте его деятельности, все более увлеченно искал способы включения в радиопередачи, телепередачи и пластинки звуковых документов исполнительского искусства. Всем памятна его передача о Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, об Антоне Шварце, о Шаляпине, Обуховой... Я хочу напомнить (хотя на первый взгляд это может показаться отступлением от темы) и о блестящем успехе Андроникова в деле воскрешения записей выдающегося чтеца Владимира Яхонтова.

Еще в середине пятидесятых годов, когда готовилась первая пластинка Вл. Яхонтова (с записями стихотворений Маяковского), Иракий Андроников доказал правомочность некоторых смелых трактовок чтецом строк поэта — трактовок, которые многим казались слишком вольными или ошибочными. Весьма настороженное отношение вызывало, например, яхонтовское чтение стихотворения «Разговор на одесском рейде десантных судов...», в котором исполнитель передавал звучание пароходных гудков.

Неожиданное, но прекрасное чтение! Прекрасное, разумеется, не только этой искусной имитацией, но глубиной раскрытия темы одиночества, грусти, прикрываемой шуткой, темы немаловажной для более верного понимания поэта, чье творчество в те годы истолковывалось подчас прямолинейно и упрощенно.

Андроникову удалось уберечь от исключения из пластинки даже запись, в которой замечательный чтец действительно сделал грубую ошибку. К удивлению авторитетной комиссии, Ираклий Луарсабович «заштопал» фонограмму, исправил ее: сымитировав голос чтеца, он произнес нужное слово, и, вклеенное на место «накладки», оно по силе звука, тембру, интонационной окраске стало почти неотличимо от остальных. В ювелирном совершенстве этой операции может легко убедиться каждый желающий, так как спасенная Андрониковым запись теперь широко известна: она часто звучит по радио и включается во многие пластинки. Это знаменитые «Стихи о советском паспорте». Попробуйте догадаться, какое слово «исправлено» Андрониковым!

К вящему неудовольствию работников ОТК на радио, телевидении и в фирме «Мелодия», Андроников многие годы неустанно воевал за право публикации архивных звукозаписей, нарушающих технические нормы, но запечатлевших творчество выдающихся артистов прошлого. С грустным юмором рассказал он однажды о том, как радиопередачу, куда входили его размышления о творчестве Яхонтова и записи чтеца, собирались включить в «золотой фонд», но это не удалось:

«Не то качество записей Яхонтова. «Вас можно в «золотой фонд». А Яхонтова — нельзя».

Но ведь его нет на свете! И другого Яхонтова нет и не будет! Это все равно что выбросить рукописи Пушкина из Пушкинского дома на том основании, что они дошли до нас в черновом виде... Вот день, когда мне было стыдно, что я гожусь в «золотой фонд»⁶.

О смелости, свежести, полемичности, увлекательности искусства замечательного чтеца говорил Андроников в радиопередаче «Неизвестные записи Владимира Яхонтова» (1958):

«— В чтении Яхонтова покоряли и медленное звучание стиха, и строгий ритм, и особое музыкальное постижение слова, и логическая выразительность фразы с ниспадающими, укороченными окончаниями, и невозмутимый покой в сочетании с благородным пафосом».

Очень точная, емкая, яркая характеристика яхонтовского чтения. Но оценить ее вполне можно, лишь *услышав* в радиопередаче или на одноименной пластинке (вышла в 1960 году), потому что и произносит Андроников текст как бы в системе яхонтовского интонирования. Именно в звучании андрониковской речи делается вполне понятным, *что* он имеет в виду, говоря о

«ниспадающих, укороченных окончаниях», об «угасании», понижении силы звука в конце фразы — эффекте для яхонтовского чтения очень характерном, сильно воздействующем на слушателя, но на бумаге непередаваемом. Когда Андроников говорит об этом, он не то что имитирует Яхонтова, но как бы напоминает нам его чтецкую манеру и вместе с нами любит ее. Яхонтовские интонации, призрачным отзвуком возникающие в голосе Андроникова, выражают его глубоко почтительное отношение к таланту чтеца, откровенное восхищение, любованье особой мелодичной речью, присущей именно и только этому артисту.

Смелый и рискованный прием: ведь при малейшем нарушении чувства меры здесь легко соскользнуть к «передразниванию». Но такой мастер, как Андроников, разумеется, нигде этого не допускает. И еще мне слышится в его голосе щемящая сердце грусть об ушедшем художнике.

Андрониковский комментарий к записям Яхонтова замечателен логической и эмоциональной обоснованностью, умением автора одной-двумя фразами нарисовать обстановку яхонтовских выступлений, наметить «видеоряд», живо возникающий в воображении слушателя. Так, например, предваряя чтение Яхонтовым стихов Есенина, Андроников говорит:

«— Помню толпу у дверей Политехнического музея в Москве, замирающую в тишине аудитории. Помню, как слушали есенинскую лирику выздоравливающие солдаты и офицеры в госпитале, куда Яхонтов приезжал в сорок пятом году. Он читал стихотворение «Собаке Качалова».

Всего три фразы. Но вы видите перед собой уже не только вращающийся черный диск, а и слушателей Политехнического и выздоравливающих раненых. И вам яснее становится то, о чем Андроников напрямую не сказал, но к чему направил вашу мысль: *действенность* яхонтовского искусства, его целебность для слушателя.

Это отступление от темы в разговоре об авторских звукозаписях кажется мне уместным не только потому, что приемы андрониковского комментирования поучительны и для тех, кто работает с архивными писательскими фонограммами. Дело еще и в том, что само искусство Яхонтова во многом близко к манере поэтического чтения, когда для слушателя равно важны произносимое слово и сам произносящий.

К авторским звукозаписям, к публикациям голосов писателей Иракий Андроников вернулся в начале восьмидесятых годов.

...Летом 1983 года вместе с радиожурналисткой «Кругозора» Татьяной Плисовой я поехал в Переделкино, на дачу Андроникова, чтобы убедить его дать для журнала новую звуковую публикацию или повторить какую-либо из старых. Ведь уже прош-

ло более двадцати лет с тех пор, как они впервые начали звучать по радио, уже почти десять лет — с тех пор, как прекратились «Литературные вечера». И поэтому редакция журнала считала резонным приобщить новое поколение слушателей к замечательным находкам Андроникова-звукоархивиста. В конце концов, после долгих споров и размышлений, остановились на повторе публикаций голосов Льва Толстого и Иосифа Уткина. Кроме того, Андроников дал читателям «Кругозора» возможность услышать редчайшую запись голоса Николая Заболоцкого. Прокомментировал же он эту запись несколько необычно — самим своим чтением. Он прочитал стихотворение Н. Заболоцкого «Гроза».

Дело в том, что Ираклий Луарсабович был близко знаком с поэтом и множество раз слушал его декламацию.

Одно время Заболоцкий даже жил в семье Андрониковых. Он приехал тогда (это было вскоре после войны) в Москву по вызову Союза писателей. Но срок командировки кончился, жить было негде, да и права жительство в столице Заболоцкий, только что отбывший ссылку, не имел, а дела настоятельно требовали его пребывания в Москве: появилась надежда на работу, заработок и даже, пусть временную, прописку. Хлопотал Александр Фадеев, ходатайствовали другие лица, дело шло, но крайне медленно. И вот Заболоцкий жил у Андрониковых. В их крохотной квартире. Часто читал им стихи, приносил радости и, само собой, неудобства, которые неизбежны при близком общении с яркой творческой личностью.

Перед Первым мая дворники стали обходить этажи, интересуясь посторонними (так тогда было принято в домах, расположенных в центре города), и Николая Заболоцкого забрала к себе на жительство чета Тихоновых. Тихоновы жили в знаменитом теперь «доме на Набережной», где дворники проверок не устраивали. Три праздничных дня Николай Алексеевич благополучно там прогостил, а потом снова, к величайшей радости маленькой Мананы, дочери Андрониковых, вернулся к ним.

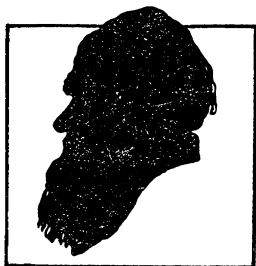
Всего этого, разумеется, на пластинке «Кругозора» не было. Но в андрониковском произнесении строк стихотворения «Гроза» осязательны были давняя влюбленность в личность и творчество поэта, лишь выросшая с годами, желание сохранить и передать новым поколениям слушателей авторскую интонацию. Вот почему можно рассматривать такое чтение как интереснейший, хотя и необычный комментарий к звуковому документу — голосу поэта Заболоцкого, читающего несколько строк из своего перевода «Витязя в тигровой шкуре».

В 1983 году в серии «Каталоги Государственного Литературного музея» вышло справочное издание по пластинкам и радиопередачам Ираклия Андроникова. Знакомая с этой фоногра-

фией, видишь, сколь большое место занимают в ней работы, возвращающие в современную культурную жизнь давно отзвучавшие голоса замечательных певцов, чтецов, литераторов.

Буклет «Ираклий Андроников. Фонография» напоминает нам и о пластинках известной серии «Говорят писатели», и о том, как бережно и умело воссоздал Андроников колоритные интонации прекрасного грузинского поэта Тициана Табидзе в пластиночном альбоме «Памяти Тициана Табидзе», разговоры Алексея Толстого — в пластинке «Страницы радиопередач. Воспоминания о писателях», как выразительно комментировал в пластинке «Читает Антон Шварц» записи этого чтеца... В тот же ряд становятся и радиопередачи или отдельные страницы радиопередач о С. Петрове-Скитальце, Всеволоде Иванове, Александре Блоке, Максиме Горьком, о многих, многих... Масштабы всей этой грандиозной и уникальной работы, ее ценность с течением лет, несомненно, будут вырисовываться все отчетливее. Но и сейчас то, что сумел сделать Ираклий Луарсабович Андроников в области архивной звукозаписи вообще и литературной в частности, не может не поражать воображения.

**«Я слышал по радио
голос Толстого...»**



« — Первым из писателей в России был записан Лев Толстой... Произошло это в 1908 году, когда изобретатель Эдисон прислал ему в подарок фонограф».

Такими словами Иракий Андроников предварил звучание голоса Толстого на пластинке «Говорят писатели». В конце пятидесятых годов, когда создавалась пластинка, мнение о том, что эта звукозапись действительно является первой писательской фонограммой, было распространенным и общепризнанным.

Но в шестидесятые годы известный журналист и историк звукозаписи Л. Ф. Волков-Ланнит установил, что первая литературная звукозапись в России была произведена гораздо раньше, еще в XIX веке — в феврале 1895 года. И что первым русским писателем, голос которого запечатлен на фонографе, был... Лев Толстой¹.

Как славно получилось! Ведь этим первым вполне мог бы оказаться Боборыкин, или Лейкин, или известный в то время стихотворец «К. Р.». И с этого имени мы с вами были бы вынуждены начинать историю отечественной литературной звукозаписи. Но, к нашей радости, оказалось, что и тут первым был Лев Толстой.

Впрочем, тогда, в 1895 году, этот эпизод не обратил на себя особого внимания. В дневниковых заметках Толстого за те дни, в дневнике его жены, которая присутствовала на сеансе, в воспоминаниях других близких писателю лиц этот факт даже не упоминается, и впоследствии на многие десятилетия он как бы выпал из поля зрения биографов*.

Произведший же запись этнограф, музыкант, ученый Юлий Блок вскоре уехал из России и увез с собой бесценную коллекцию, где среди других были запечатлены голоса знаменитого сказителя былин Ивана Рябинина (1894), олонекской крестьянки Ирины Федосовой (1896), игра на рояле композитора

* Сведения об этой записи содержались лишь в весьма кратких воспоминаниях И. А. Линниченко, опубликованных в 1914 году².

Аренского (1894), пение княжны Путятиной и игра на цитре профессора Бауэра (1890)...

В Москву коллекция вернулась в 1946 году, уже из Берлинского фонограмархива. В пятидесятые годы она была перевезена в Ленинград, где и поныне находится в Институте русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом).

Первый раз я увидел ее в 1964 году. Заведующий звукоархивом Б. М. Добровольский сказал, что слушать валики Толстого пока невозможно: техника, которой располагал в то время Пушкинский дом, не позволяла извлечь из них ни одного внятного звука. Только в начале семидесятых годов, когда «оживление» фонографических валиков в Москве было вполне освоено, появилась надежда, что и эти записи зазвучат. По командировке журнала «Кругозор» я поехал в Ленинград.

Фоновалики оказались для переписи чрезвычайно трудными. Один из них был разбит, звуковые бороздки на всех трех изрядно стерты. Но слово за словом всплывали из столь ненадежного воскового пристанища отдельные фразы Толстого. Он читал рассказ «Кающийся грешник».

Начало рассказа было записано дважды: первая запись как бы пробная. На этом валике Толстой читает до слов «И затих голос за дверьми райскими», то есть почти половину рассказа.

На другом валике чей-то голос, по-видимому Юлия Блока, в доме которого производилась запись, громко называет рассказ и исполнителя и Толстой читает до слов «Я — Иоанн Богослов, любимый ученик Христа».

И, наконец, еще на одном валике записано окончание рассказа. В конце записи Толстой произносит:

« — Говорил я в Москве четырнадцатого февраля 1895 года. Я, Лев Толстой, и его жена».

В коллекции Ю. Блока находилась и запись игры на балалайке одного из сыновей Льва Толстого, в то время студента Московского университета.

Несколько фраз из рассказа «Кающийся грешник» было воспроизведено на пластинке журнала «Кругозор» в 1972 году (№ 2). На той же пластинке прозвучали сказка «Волк», рассказанная Толстым своим внукам, и начало знаменитой статьи «Не могу молчать!». Эта звуковая публикация как бы подвела итог определенному этапу возвращения голоса Толстого в наши дни.

А началось все с того, что в 1939 году молодой московский радиожурналист Аркадий Фрам, узнав случайно о сохранившихся в Ясной Поляне фоноваликах с записями голоса Толстого, решил передать эти записи по Всесоюзному радио. На редакционной машине он отправился в Ясную Поляну. Добрался туда только

к ночи. Несмотря на поздний час, разыскал хранителя, без особых формальностей забрал валики и в ту же ночь выехал обратно.

По дороге два валика развалились. Вероятно, в них уже были глубокие трещины. Но и целые звучали далеко не сразу.

«Вернувшись в Москву, — вспоминал А. Фрам, — я поехал в музей Л. Н. Толстого. Внучка писателя Софья Андреевна Толстая-Есенина не внесла ясности в происхождение и содержание записей. Узнав, что два валика уже не существуют, она не произнесла ни слова, но, видимо, решила, что это — результат небрежности: воспитанный человек может выразить свое неприязненное отношение к другому и дать это понять не менее явственно, чем это сделает грубый человек. Стало обидно — я работал очень старательно и осторожно, а на пути к Ясной Поляне так ударился головой о планку машины, что приобрел на голове шишку, сохранившуюся до сих пор. <...>

Среди привезенных записей были письма, сказки, которые Толстой рассказывал внучатам, несколько речей, рассуждения, в частности о религии, фрагмент цыганского хора.

Приехавший по моей просьбе в «Последние известия» секретарь Толстого Н. Гусев сказал, что записи искажены и не имеют ничего общего с голосом писателя, поэтому пускать их в эфир невозможно. Валики и переписанные записи были переданы группе специалистов...»³.

Вскоре А. Фрам надолго уехал в служебную командировку, и о дальнейшей судьбе толстовских фоноваликов мы узнаем уже из рассказов директора Фабрики звукозаписи Всесоюзного радиокомитета В. Лукачера и журналиста М. Поляновского⁴. Перепись этих валиков происходила одновременно с переписями других старых фонограмм (в частности, Маяковского) осенью 1940 года в том цехе Фабрики звукозаписи, который находился на Кропоткинской улице, почти напротив Музея Л. Н. Толстого в Москве. Среди присутствовавших были С. Л. Толстой и Н. Н. Гусев.

«Рядом с современной аппаратурой, — рассказывал Макс Поляновский, — фонограф выглядел трогательно и чуть забавно — предтеча нынешних сложных звукозаписывающих машин. <...> Мы слушали эти слова снова спустя три с лишним десятилетия. Они звучали внятно и отчетливо по всей студии звукозаписи. Но для того чтобы сохранить голос автора «Войны и мира» на века, его воспроизвели с хрупких валиков на кинолентку и грампластинки»⁵.

Пластинки до наших дней не дошли, а записи на кинолентке сохранились, по-видимому, все.

Несколько сравнительно разборчивых фонограмм вскоре прозвучало по радио. В их числе — «Обращение к мальчикам —

учащимся Яснополянской школы», как несколько торжественно назвали тогда эту запись.

Под впечатлением радиопередачи, которая не раз повторялась, так как была записана на тонфильм, поэт Петр Семьинин написал стихотворение:

«Я слышал по радио голос Толстого,
Запечатленный на воске фонографа, —
Как мохом, обросшее шумами слово
Учило детей величию доброго.

И острое чувство любви и печали
Пронзило меня: из умершего, давнего,
Слова, воскресая, сквозь годы звучали
Заветом оратая правды подавленной...»

Война прервала работу над переписями голоса Толстого. Тонфильмы попали потом в подмосковный Красногорск — в Государственный архив кинофонофото документов. В фондах радио осталось лишь пять-шесть записей, которые время от времени звучали то в одной, то в другой передаче. И постепенно сложилось мнение, что ими весь звуковой толстовский фонд и исчерпывается. Даже в специальной литературе можно было прочитать, что сохранилось лишь «несколько записей» голоса писателя⁶. Поэтому, когда уже в семидесятые годы из Красногорского архива были извлечены те записи, которые раньше по радио не звучали и были фактически забыты, это стало сенсацией не меньшей, чем находка Л. Волковым-Ланнитом фонограммы чтения «Кающегося грешника».

К этому же времени выяснилось, что в 1940 году были переписаны с фонографа на тонфильм далеко не все сохранившиеся толстовские фоновалики и что в отделе рукописей Музея Л. Н. Толстого среди девятнадцати хранящихся там восковых цилиндров есть записи, еще не опознанные.

Несколько лет шла работа по их атрибуции и реставрации. И в телевизионной передаче «Живая речь Льва Толстого» (1973) мы с главным хранителем Музея Л. Н. Толстого М. М. Гороховым могли уже продемонстрировать наряду со «старыми» «новые» записи голоса писателя и даже в какой-то мере показать сам процесс их расшифровки и восстановления.

Но получасовая телепередача, разумеется, не могла вместить и десятой доли того богатейшего материала, который постепенно открывался перед нами. И появилось своеобразное продолжение — цикл радиопередач «Живое слово Толстого», которые шли подряд пять вечеров осенью 1978 года.

В первый вечер я напомнил слушателям об известных и рань-

ше записях голоса писателя — «Обращении к мальчикам...» и «Письме Т. А. Кузминской». Давалась и забытая звукозапись рассказа «Несчастный человек»:

« — Был один человек богат, а потом стал беден. Напали на него всякие несчастья. Сначала сгорел его дом, потом подохла его скотина. Пошел он работать в дом и там попал к недоброму хозяину. Работал, работал, а когда пришло время к расчету, у хозяина, оказалось, нет денег, нечего платить. И ушел он оттуда без денег, и продал все, что было на себе. Так прожился, что не на что было купить лаптей, и шел домой босиком. И сел он на дороге и стал жаловаться Богу. «За что, — говорит, — мне такие несчастья! Нет на свете человека несчастнее меня!» И вдруг видит — мимо него идет по дороге человек без ног, на одних коленках. И подумал он: «Мне нечего одеться, нечего обуться... а ноги есть. А у этого и ног нет».

Это было как бы экспозицией, введением в тему.

А потом мы вместе с радиослушателями задавались вопросом: если у Толстого в Ясной Поляне почти три года был фонограф, то почему же было сделано всего несколько записей? В самом деле, почему он так мало записывался? Ну а может, гости его записывались? Неужели и Софья Андреевна не записывалась на фонограф? Ведь она так любила фотографироваться вместе с мужем. Неужели она не захотела оставить свой голос рядом с его голосом? И ведь в Ясной Поляне было много молодежи — дочери, сыновья Толстого. Неужели они не записывались? А внуки? Неужели Толстой не захотел удивить их этой самоговорящей машиной? Ну а если он действительно так мало записывался сам и совсем не записывал других, то надо попытаться понять почему; это тоже интересно.

Вместе с радиослушателями мы совершали экскурсию в Ясную Поляну, попадали в кабинет Толстого. И вот он, фонограф...

Привожу отрывок из передачи.

Экскурсовод (рассказывает посетителям). Фонограф — машина для записи голоса. Это подарок Эдисона в знак признания таланта великого русского писателя. Так что до нашего времени сохранилось несколько валиков с записью голоса Толстого. Хранятся они в московском музее.

Ведущий передачи. А те валики, которые стоят тут, в соседней комнате?

Экскурсовод. Это коробочки.

Ведущий. Пустые? Вы точно знаете? *(Смех посетителей.)*

Экскурсовод. Я точно знаю, что валики, на которых записан голос Льва Николаевича, хранятся в Москве. У нас — только на пленке».

Это подлинная репортажная запись. Мы ни о чем не дого-

варивались с экскурсоводом заранее. Смех же посетителей был вызван заданным вопросом, настолько он казался глупым и наивным: ведь экскурсоводу наверняка «лучше известно».

Тем интереснее было радиослушателям узнать, что, как выяснилось в дальнейшем, «коробочки» не пустые. В них тоже валики с записями голоса Льва Толстого! Радиослушатель (случай довольно редкий, я лично не могу припомнить другого такого) становится свидетелем литературоведческой находки.

Правда, радость от находки оказывалась несколько преждевременной: валики разбиты, удастся ли склеить их осколки и получить фонограмму, еще неизвестно. Но для сюжета передачи это пока не так важно, тем более что дальше обнаруживается следующая неожиданность. Рассказ ведущего о ней уже не репортажный (никто ведь не мог предположить, что удач будет так много, и, естественно, «Репортер» мы брали с собой не всегда). Эпизод строится как реконструкция сцены, которая произошла в Москве, в отделе рукописей Музея Л. Н. Толстого:

« — Я иду туда вместе с главным хранителем музея Максимом Марковичем Гороховым. Большая комната, сплошь заставленная шкафами и столами, комната-сейф. Дверь у этой комнаты такая же, как у настоящего сейфа, но увеличенная до размеров комнатной двери. На столах громоздятся картонные коробки с рукописями. Вдоль стен стеллажи. Комната перегородена шкафами, где тоже рукописи. Здесь ведется серьезнейшая исследовательская работа по изучению толстовского наследия, хранятся автографы всех произведений Толстого, около десяти тысяч писем писателя и около пятидесяти тысяч писем, которые он получил.

С нижней полки одного из шкафов извлекается чемодан с фонографическими валиками. Небольшой, но глубокий коричневый чемодан с блестящими никелированными замочками. Внутри он оклеен зеленым сукном, местами истлевшим, и в нем плотно, один к другому, стоят девятнадцать фонографических валиков в прекрасных футлярах (на каждом футляре — портрет Эдисона).

Главный хранитель осторожно протягивает мне одну из этих драгоценностей.

Я открываю футляр, вставляю внутрь валика указательный и средний пальцы и, немного наклонив футляр, извлекаю валик. Держа его на весу, чтобы не дотронуться до внешней стороны, где находится фонограмма, начинаю рассматривать...»

Валик, который я держал в руках, стараясь не прикоснуться к его поверхности, был идеальной сохранности: ни царапинки, ни пылинки. Никаких следов плесени. Темно-коричневый, полированный, он был очень красив. Он мягко отсвечивал под светом настольной лампы. Но на нем не было ни одной звуковой бороздки!

Второй валик оказался таким же. Пустым. На третьем были ясно видны четыре записи. На футляре карандашом написано: «Письмо О. К. Толстой и о «Санине», февр. 1908».

Но почему же указаны две записи? Ведь на самом валике ясно видны четыре? Может быть, валик лежит не в своем футляре?.. Будет ли он звучать? Такими вопросами кончалась первая передача.

Потом вместе с радиослушателями мы попадаем в реставрационные аппаратные Дома звукозаписи, идем в библиотеку, сравниваем возрождаемые фонограммы звуковых писем Толстого с теми текстами, которые когда-то получили его адресаты, встречаем некоторые неизвестные ранее фразы...

Так, например, звуковой вариант письма Толстого к А. Ф. Кони оказался весьма отличен от того, который был опубликован в Полном собрании сочинений писателя.

Анатолий Федорович Кони, поясняли мы радиослушателям, — знаменитый юрист, литератор, хороший знакомый Толстого. Известно, что именно он дал Толстому сюжет романа «Воскресение». В первоначальных набросках Толстой, еще не найдя названия, так и именовал этот роман — «Коневская история». И вот о своем дружеском отношении к А. Ф. Кони и говорил Толстой в фонограф 24 марта 1908 года:

« — Милый Анатолий Федорович, письмо, которое я написал вам, я передал, переслал в Москву моей дочери, которая должна была ехать в Петербург. Но она не поехала, и письмо это осталось у нее. На всякий случай посылаю его. Ваше доброе письмо отвечает вперед на все то, о чем я писал вам. То есть не на все то, а на то, что касается моего сына Андрея. Самое же главное в моем письме — это мое дружеское отношение к вам.

Нынче утром, получив ваше письмо, я не вспомнил, чей это почерк, но вспомнил одно, что это почерк человека мне приятного. И когда открыл и увидел вас, порадовался своей пронизательности».

После того как в передаче звучали эти слова Толстого, слушателю рассказывалось о том, как и почему диктовал писатель некоторые письма в фонограф.

Как пишет в своих воспоминаниях секретарь Толстого Н. Н. Гусев, Толстой говорил, что ему «часто... хочется, прочтя письмо, сейчас же, под свежим впечатлением ответить на него, а сказать ответ в фонограф легче и скорее, чем писать его на бумаге»⁷.

Так, вероятно, и произошло в данном случае.

Обычно в тот же день вечером или на следующее утро секретарь переносил тексты звуковых писем с фонографа на бумагу и потом давал их Толстому для окончательной редакции и подписи.

На этот раз продиктованный текст почему-то не был расшифрован. И Толстой, не получив его на следующий день, написал письмо сам, от руки. Может быть, он сделал это и потому, что знал: А. Ф. Кони приятнее будет получить его собственноручное письмо, чем переписанное рукой секретаря или напечатанное на пишущей машинке.

Как бы то ни было, мы располагаем теперь двумя вариантами этого письма.

Иногда количество новых фраз или даже слов Толстого, записанных на те валики, с которыми мы знакомили нашу аудиторию, было невелико. И все же слушать их очень интересно. Ведь в первоначальном, устном варианте отразился сам процесс рождения мысли. Какие-то ее оттенки, словесные шероховатости убирались потом переписчиком или самим Толстым при окончательной редакции. И вот когда сравниваешь звуковой вариант с письменным, можно иногда видеть, насколько своевольнее и непосредственнее выражается в первом случае мысль Толстого. Например, в звуковом варианте было «Всей душой сочувствую и желаю вам успеха», в окончательном тексте фраза стала гораздо сдержаннее: «Вполне сочувствую...» В звуковом варианте было «Я настолько грешен...», стало «Я настолько близок к смерти...» Было «Как устраивается этот ужасный инструмент — виселица?», осталось более нейтральное «Как устраивается виселица?» В другом письме, где речь шла об отношениях с царским правительством, Толстой сначала сказал «Для меня не имеет большого интереса...» — и тут же поправился «...то есть имеет интерес, но не интерес задушевный».

Особенно примечательно звуковое письмо В. А. Шейерману. Хотя оно и было опубликовано в Полном собрании сочинений, но, как выяснилось после восстановления записи, опубликовано не полностью. Толстой, как и его адресат, был против широкого и торжественного празднования приближавшегося 80-летия писателя. Но в его ближайшем окружении не все смотрели на этот юбилей так же. Это и определило горькую фразу Толстого, сказанную им в фонограф и отсутствующую в опубликованном тексте. Толстой говорит, что В. А. Шейерман относится к тем людям, с которыми «ты не видался никогда, которые живут далеко от тебя и которые ближе тебе, чем многие-многие из тех, которые считают себя тебе близкими».

На следующий день, получив от секретаря расшифровку письма, Толстой вычеркнул эту фразу, вероятно, чтобы не огорчить своих близких. Но на валике фраза осталась, и мы теперь слышим, с какой горечью и грустью он ее произносит.

Сохранившиеся и восстановленные звукозаписи голоса Толстого возвращали радиослушателей к знаменитым его произведе-

ниям, таким, например, как памфлет «Не могу молчать!» или рассказы для детей, напоминали о примечательных эпизодах его биографии, например намерении выступить на одном из судебных процессов 1908 года. Но кроме того (мне лично было это не менее интересно), звукозапись позволяла приблизиться к человеческой индивидуальности Толстого, услышать в его голосе интонации любящего деда, когда он рассказывает сказку о волке, или растроганного читателя, не могущего удержать слез умиления, которые явственно ощутимы в конце его переложения рассказа Гюго «Гражданская война».

Включая в передачу ту или иную толстовскую фонограмму, мы старались в какой-то мере пояснить слушателям обстановку ее возникновения. Рассказывали и об отношении писателя к творчеству Гюго, или к Лескову (когда давалась звукозапись переложения лесковского рассказа «Под праздник обидели»), или к декадентскому искусству (перед звуковым письмом о романе М. Арцыбашева «Санин»). По необходимости кратко, но все же сообщались сведения о тех лицах, к которым обращался Лев Толстой, говоря в фонограф.

Вот, например, его звуковое письмо к Т. А. Кузминской:

«— Получил твое письмо, милая Таня, и очень был рад ему. Рад, как всегда, вспомнить и живо восстановить отношения с тобой. Ты напишешь, как ты верно пишешь, наверно, больше сердцем, а это самый лучший инструмент для того, чтобы хорошо написать то, что пишется. Пожалуйста, печатай, и я с удовольствием и, наверно, с большой радостью прочту это твое писание.

Передай мой привет твоим. Братски целую тебя, извини, что письмо коротко, я говорю в фонограф, я устал — много работал и не совсем здоров».

Насколько интереснее это письмо становится для слушателя, когда он узнает, что Толстой обращался здесь к женщине, которую помнит с очень давних пор и которая когда-то явилась прототипом не более и не менее как Наташи Ростовской!

Именно это обстоятельство подчеркивал Ираклий Андроников, представляя запись на пластинке «Говорят писатели». В своих комментариях к звуковым письмам мы старались следовать примеру Андроникова: в одной-двух фразах сказать об адресате нечто такое, что могло бы заинтересовать нашу аудиторию. Так, перед тем как звучало письмо А. В. Калачёву, слушатель узнавал, что этот человек подписал в качестве свидетеля завещание Толстого, а его брат, который упоминается в письме, отказался от службы в царской армии.

Разумеется, эти краткие сведения были особенно значимы для тех, кто уже знал биографию писателя. Знал, например, какой тайной было окружено подписание завещания, или о том

утопическом решении, которое предлагал Толстой для прекращения войн на земле.

Хотя в радиопередачах цикла прозвучало около двадцати толстовских фонограмм, они далеко не исчерпали открывшееся нам звуковое наследие писателя. Впрочем, подобная задача не ставилась, да и не могла быть поставлена: некоторые записи представляли интерес лишь для узкого круга специалистов, другие (например, те, в которых трактовались вопросы религии) требовали слишком подробных комментариев, третьи даже после реставрации оставались настолько малоразборчивыми, что об их включении в передачу не могло быть и речи.

Замысел нашего цикла заключался не только в том, чтобы познакомить радиослушателя с записями голоса писателя, но и в том, чтобы при помощи этих записей воскресить некоторые эпизоды его жизни, напомнить некоторые страницы творчества. Вот почему вполне правомерным оказалось введение в передачи «смежного» звукового материала: голосов младших современников Толстого, музыкальных фонограмм.

Например, в квартире близкого знакомого семьи Толстых пианиста А. Б. Гольденвейзера (ныне там — филиал Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки) мы нашли интереснейшую запись, которая органически дополнила звуковой материал одной из передач цикла. Речь идет о вальсе, сочиненном самим Львом Толстым в далекой юности. Правда, начинался рассказ А. Гольденвейзера со времен не столь отдаленных, но первый из упоминаемых им эпизодов все же относится к XIX веку:

«— В первый раз я был в доме у Льва Николаевича в Москве, в Хамовническом переулке, 20 января 1896 года. Этот вечер прошел в разговорах о музыке, мне пришлось много играть. С тех пор мне посчастливилось часто навещать Толстого в Москве, подолгу жить у Льва Николаевича в Ясной Поляне».

То, что Александр Борисович употребил здесь несколько необычное для современного слуха слово «живать», и то, что он называл Толстого Лёв Толстой (через «ё», а не «е» — так, как называли его близкие люди и как называл он себя сам), и то, что говорил он уже довольно слабым старческим голосом, — все это превращало в воображении радиослушателей звукозапись, сделанную в начале пятидесятых годов, как бы в репортаж из дней совсем давно прошедших, в «прямую трансляцию» из Ясной Поляны начала века. Александр Борисович рассказывал:

«— Толстой испытывал большое наслаждение, когда по вечерам из деревни доносились звуки русских песен, гармоней.

Частыми посетителями Ясной Поляны были крестьяне и рабочие. Иногда Лев Николаевич предлагал им послушать музыке. (...) Любимым композитором Льва Николаевича был Шо-

пен. Я часто играл Льву Николаевичу мазурки Шопена, вальсы, баллады, этюды. <...> Слушая музыку, Лев Николаевич иногда, в местах, которые его особенно захватывали, вскрикивал и говорил: «Вот как надо сочинять!» — и не раз говорил, что музыка побуждает его к художественному творчеству.

Сам Толстой в молодости очень увлекался игрой на фортепьяно и даже немножко пытался сам сочинять музыку. Он был от природы очень музыкален. И однажды, в молодости, Лев Николаевич сочинил небольшой вальс для фортепьяно.

Я никогда не слышал, как Лев Николаевич играл, но в девятьсот шестом году, когда я был в Ясной Поляне вместе с известным музыкантом Танеевым, мы уговорили Льва Николаевича сыграть нам этот вальс. Он нам его сыграл, и мы его записали».

Дальше на пленке звучит очень мелодичный, немного наивный вальс молодого Толстого. Его исполняет старик Гольденвейзер. Запись технически не очень хороша. По-видимому, она делалась не в студии, а дома у музыканта. И это прекрасно! Слушаешь — и кажется, что слышишь вальс, доносящийся из Ясной Поляны.

Радиопередачи цикла «Живое слово Толстого» получили немало слушательских откликов, но ни одного письма, в котором бы сообщалось о какой-нибудь неизвестной записи голоса писателя (на что я в глубине души надеялся), так и не пришло. Текст передач был напечатан в декабре того же 1978 года в бюллетенях Гостелерадио, после чего они прозвучали по некоторым радиостанциям местного вещания, а через несколько лет были повторены и по Всесоюзному радио.

Казалось, что тема вполне «отработана»⁸.

Но это только казалось. В действительности архивный поиск иногда даже не записи, а тени, следа записи крайне долг и запутан. Так получилось и с фондом Толстого. Дальше это будет подробно показано на одном примере, тем более что он дал материал для телефильма с литературоведческим сюжетом — случай не частый.

Началось все с того, что как-то весной 1985 года я позвонил Л. Ф. Волкову-Ланниту, чтобы уточнить датировку нескольких литературных пластинок фирмы «Граммофон», которая в начале века записала И. Бунина, Н. Телешова, Б. Зайцева, А. Куприна, В. Брюсова. А он в конце разговора, так, между прочим, говорит, что ему все-таки удалось найти... пластинку с «Исповедью» Толстого.

Чтобы читателю было понятно, насколько ошеломило меня это известие, поясню: запись «Исповеди» Льва Толстого, якобы прочитанной им самим, — пластинка-призрак. Есть такие в истории грамзаписи. Пластинки, которые то ли были, то ли нет, то ли сохранились, то ли канули в вечность.

Пластинка с голосом Веры Комиссаржевской.

Пластинка Шолом-Алейхема.

Фоновалик Марка Твена.

Пластинка Игоря Северянина.

Пластинка Марины Цветаевой...

О том, что голос Цветаевой записывался, я знаю совершенно точно от ее дочери Ариадны Сергеевны Эфрон. Это была кустарно сделанная запись; то, что называют «звуковое письмо». С частью цветаевского архива пластинка осталась во Франции и, по-видимому, погибла...

Упоминание же о толстовской «Исповеди» появилось в журнале «Граммфонный мир» в 1911 году, а затем было повторено в журнале «Граммфонная жизнь» и еще в одной газете.

В 1964 году Л. Волков-Ланнит высказал предположение, что во время подготовки толстовских пластинок для фирмы «Граммфон» были наряду с известными нам сделаны и еще какие-то записи, «о которых тогда предпочли умолчать по цензурным соображениям. Все матрицы, полученные с восковых оригиналов, фирма отправила к себе в Англию. Вместе с ними ушла и тайна, ведомая лишь стенам яснополянской библиотеки»⁹. Тогда-то, предположил Л. Волков-Ланнит, и была записана «Исповедь» Толстого.

Эта версия при всей ее увлекательности казалась мне недостаточно обоснованной, и в начале семидесятых годов я высказал свои сомнения по этому поводу, а вместе с тем напомнил свидетельство одного из мемуаристов о том, что голос Толстого записывался для «граммофона каким-то полковником»¹⁰. Если и существует «Исповедь», полагал я, то она записана этим полковником.

Еще через несколько лет, когда была завершена публикация четырехтомных «Яснополянских записок» домашнего врача Толстого Д. П. Маковицкого, из них мне стало ясно, что имелся в виду полковник А. Ф. Ечинац. Он записал некоторые изречения Льва Толстого из книги «На каждый день». Правда, не на граммофонную пластинку, а на фонограф.

Мне было жаль сразу расставаться со своей догадкой, и я потратил довольно много усилий на то, чтобы окончательно убедиться, что полковник к граммофонной записи «Исповеди» отношения не имел. Но о потраченном на это времени я не пожалел: Афанасий Ечинац оказался фигурой колоритной и по-своему примечательной.

Из книги «Весь Петербург» за 1909 год я узнал, что полковник проживал в Петербурге, по улице Фонтанке, дом 38, квартира 22. Имел дочь Милицию Афанасьевну и заведовал «Курсами языков с говорящим самоучителем на фонографе»!

Теперь стала ясна по крайней мере связь между такими далекими понятиями, как «полковник» и «фонограф».

А в отделе рукописей Музея Л. Н. Толстого, куда я обратился в очередной раз за советом, меня ждал просто царский подарок: восемь писем А. Ечинаца к Льву Толстому и к Душану Маковицкому¹¹. Оказалось, что полковник был ревностным сторонником толстовства и это отчасти даже послужило причиной его преждевременной отставки; что от имел договор (как он пишет, «считаюсь по обещанию») с одной из фирм Эдисона.

Письма позволили ясно восстановить картину того, как, когда и какая была им сделана звукозапись Толстого.

Ссылаясь на предварительную переписку с входившим в толстовское окружение П. Н. Бирюковым, А. Ечинац 9 марта 1908 года просит у писателя разрешения приехать в Ясную Поляну, «желая видеть для потомков Вашу речь и мысль на валиках Эдисона». Получив разрешение, он, как видно из дневников Д. Маковицкого, приезжает к Толстому 22 марта, но *без своего фонографа*.

Толстой начитывает для него на яснополянский фонограф несколько изречений из книги «На каждый день» и еще какое-то изречение о жизни и смерти.

Валик, увезенный из Ясной Поляны, А. Ечинац прослушать в Петербурге сразу не смог: у него, как он пишет, «еще нет таких больших аппаратов». Он надеялся со временем перевести толстовскую фонограмму на стандартные «твердые», или, как их еще называли, «литые», валики, но «на это нужны немалые средства». Поэтому в письме к Толстому полковник выражает сожаление, что «не удалось для моего маленького эдисоновского аппарата хоть с плохими валиками — получить Ваши для потомства драгоценные речи». Кстати, в том же письме он сообщает, что приезжающие для записи голоса Льва Толстого представители Эдисона якобы осуществляют его, Ечинаца, идею, что именно он «об этом туда писал и возбуждал этот вопрос».

Через некоторое время в открытке без даты А. Ечинац вновь пишет Д. Маковицкому о желании «получить что-нибудь от Льва Николаевича для своего фонографа на свой валик». Но повторная запись, по всей видимости, так и не состоялась, хотя переписка с Ясной Поляной продолжалась до августа 1910 года. Полковник подробно рассказывал о своих попытках пропагандировать фонографы в России. Представляют интерес, в частности, его слова о том, что «если бы Вера Федоровна Комиссаржевская придавала больше значения фонографу — ее голос, дикция... остались бы потомству». Пересказывает А. Ечинац и свою беседу

с высокопоставленным чиновником, которому он пытался доказать, что фонограф может помочь в деле народного просвещения. Чиновник ответил:

«— О-о-о! Это-нас-со-вер-шен-но не касается.

Я как угорелый вскочил и крикнул: — В том-то и ужас!»

Эти материалы давали немало любопытного для характеристики общественно-литературной обстановки, сложившейся вокруг имени Льва Толстого в начале века. Но стало ясно, что к «Исповеди» запись, сделанная 22 марта 1908 года, никакого отношения не имеет. Наиболее интересным для меня было то, что копирование толстовского валика представлялось А. Ечинацу вполне возможной, хотя и дорогостоящей операцией. Значит, есть какая-то надежда найти если не оригинал, то хотя бы одну из копий.

Работая над «версией Ечинаца» и позже, готовя комментарии к звукозаписям голоса Толстого, я познакомился с многими биографическими исследованиями и документами, с дневниками лиц из ближайшего окружения писателя, с прекрасным справочным аппаратом Музея Л. Н. Толстого. Все это совершенно убедило меня в том, что, раз такой важный факт, как негласная запись на грампластинку «Исповеди», не нашел отражения *ни в одном* из материалов, в которых зафиксирован почти каждый день последних лет жизни Толстого, значит, этого не было вовсе. И что Л. Волков-Ланнит ошибается, приняв на веру сообщение легкомысленного дореволюционного журнальчика «Грамофонный мир» и ему подобных.

Что же касается грампластинок Льва Толстого, действительно записанных в 1909 году фирмой «Грамофон» (тогда название фирмы писалось с одним «м»), то они сразу стали чрезвычайно популярны. Их общий тираж достиг цифры по тем временам рекордной для литературных звукозаписей, — сто тысяч! Потребность услышать голос самого знаменитого в мире писателя была столь велика, что в Москве, на Таганской площади, в кинотеатре «Вулкан», устраивались сеансы коллективного прослушивания для тех, кто не мог позволить себе покупку пластинки, стоившей довольно дорого — три рубля.

Всего фирмой «Грамофон» было издано пять толстовских пластинок. Две — с изречениями из книги «На каждый день», еще на двух пластинках он читает отрывки из этой же книги на английском и немецком языках, на пятой — уже на французском языке — излагает свое понимание религии как любви к ближнему.

Для слушателей пластинок в те далекие годы, да и сегодня, важно было не только то, *что* говорит на них Лев Толстой, но прежде всего — *что* говорит *именно он*. Поэтому самые простые

истины, произнесенные голосом великого старца, приобретают для тех, кто слушает его, глубочайший смысл.

«—Отгоняй от себя все то, что мешает тебе видеть свою связь со всем живым»;

«— Не заботьтесь о том, чтобы другие любили вас, — любите, и вас будут любить»;

«— Если один человек может решить, что для добра многих надо делать зло другому, то этот другой человек может точно так же решить, что для добра многих надо сделать зло тому первому, и так все будут делать зло друг другу, и считать себя правыми»;

«— Мудрость достигается внутренней работой в уединении и такой же работой над самим собою в общении с людьми».

Большинство толстовских пластинок, которые дожили до наших дней, сильно «заиграны». Это и неудивительно: их слушали множество раз.

Но вот как странно устроены люди. То, что вчера казалось столь важным и дорогим, сегодня может представиться совсем малозначимым, а завтра опять обрести былую ценность или даже еще большую. Когда несколько лет назад вместе с сотрудниками Музея Л. Н. Толстого мы стали выяснять, сколько же дошло до наших дней толстовских пластинок, чтобы из всех них выбрать наилучшее звучание каждой фразы, каждого слова и, суммировав варианты, перенести это звучание на современный диск, то во всех государственных хранилищах страны и частных коллекциях не насчиталось и трех десятков экземпляров. Это от бывших когда-то ста тысяч!

Из этих трех десятков с трудом удалось отобрать для дальнейшей работы несколько экземпляров, относительно хорошо сохранившихся. Так была подготовлена при участии реставратора Н. Морозова и в 1978 году издана «Мелодией» тиражом всего 500 экземпляров пластинка улучшенного звучания с изречениями писателя на русском, английском, французском и немецком языках.

...Теперь, после этого длинного, но необходимого отступления, читатель вполне поймет мое волнение при известии о том, что пластинка, которой, как я считал, быть не могло, — существует и, по словам Л. Волкова-Ланнита, уже им найдена.

Но мне так и не пришлось ее услышать: Леонид Филиппович все откладывал нашу встречу, потом я уехал в командировку, погом были майские праздники.

Где-то в середине мая опять звоню. Телефон не отвечает. День, два, неделя...

Приезжаю. Квартира опечатана.

В чем дело? Узнаю: умер Леонид Филиппович. Так я и не

сказал старику, как был он мне симпатичен, несмотря на всю его ворчливость, нелегкий характер...

Я уж и не помню, когда мы познакомились. Вероятно, в конце пятидесятых, вскоре после его возвращения из ссылки и реабилитации. Помню рассказ Леонида Филипповича о том, что когда он вернулся, то его прекрасную комнату в прекрасном доме на Кузнецком мосту (там наверху фасада — цветная керамика) занимал следователь, который когда-то вел его дело. Леонид Филиппович выселил его через суд. На это его еще хватило. А вот писать воспоминания о тридцатых годах он так и не решился. Я иногда принимался его уговаривать: дескать, теперь-то чего вам бояться? Он отмалчивался, переводил разговор на другие темы — фотопортреты Маяковского, которого близко знал, пластинки Толстого...

Между нами шел долгий и, казалось, бесконечный спор об этой самой толстовской «Исповеди», о том, мог или нет записать ее «Граммофон».

И вот — умер Волков-Ланнит. Умер, найдя «Исповедь».

Но где она, эта пластинка?

Кто у Леонида Филипповича остался из родственников, я толком не знал. Иду к В. А. Телешову, с которым лично не был знаком, но о котором не раз слышал от Волкова-Ланнита как о человеке ему близком. Попадаю в дом, совершенно ни с чем не сообразный: нечто среднее между слесарной мастерской, музыкальным салоном, архивным хранилищем и картинной галереей. Столь же необычен и прекрасен хозяин: интеллигентен, утончен, очень красив. Одет немного небрежно, но элегантно. Его специальность — медицинское оборудование. Призвание — исследование русской культуры начала века. Главная забота — сохранение дома деда, известного писателя, основавшего когда-то знаменитые телешовские «Среды»; сохранение тех бесценных богатств, которые в этих стенах находятся с давних времен.

О пластинке с «Исповедью» В. А. Телешов от Леонида Филипповича не слышал. А коллекция сейчас находится у дочери Волкова-Ланнита, Эллы Леонидовны. Она единственная наследница. Телефон и адрес дочери такой...

Через несколько дней я уже перебирал одну за другой пластинки этой многотысячной коллекции. Каталог куда-то делся, во всяком случае, Элла Леонидовна не знала, где он. И сама она с коллекцией детально ознакомиться пока не успела. Вдвоем с мужем они примерно, по своему усмотрению, сгруппировали пластинки, наклеили надписи на коробках.

Увидел я здесь и редкие диски, записанные еще по системе «Патэ» (от центра — к краю), и необычайно интересные для истории звукозаписи пластинки, выпущенные «Центропечатью» в

первые годы Советской власти. Были и так называемые пробные экземпляры, с белой этикеткой, особенно ценимые коллекционерами.

Некоторые из этих пластинок я видел когда-то в руках Леонида Филипповича. Даже, помню, помогал ему склеить одну из них. Другие встречал впервые.

За несколько посещений я перебрал все пластинки одну за другой. «Исповеди» не было.

Коллекционеры народ странный: иногда могут прихвастнуть и тем, чего у них нет, иногда ни за что не покажут то, что есть... Причем есть только у них.

Может быть, Леонид Филиппович попросту разыграл меня? Уж не месть ли это была за то давнее, мимолетное мое торжество, когда я опроверг его утверждение о том, что в 1908 году, «тотчас по получении фонографа Толстой изложил в рупор свои мысли — отклики на волновавшие его события. Фонограмма так и называется: «Мысли Льва Николаевича о действительности»¹².

Этот абзац из книги Волкова-Ланнита в свое время долго не давал мне покоя. Я никак не мог вообразить такую картину, поверить в нее.

«Тотчас по получении фонографа Толстой изложил...». Не может этого быть. Ну, вот представим себе: аппарат собран, то есть вставлен рупор, опущена на восковой валик режущая мембрана. Кто-то (Чертков? Бирюков? Гусев? Маковицкий? Кто-нибудь из дочерей или сыновей?) — кто-то, наверно, сказал уже несколько слов, чтобы опробовать фонограф. Потом аппарат остановлен. Включен на воспроизведение. Каждому хочется узнать, как звучит его голос, каждому не терпится услышать, как будет звучать голос Льва Николаевича. Записывающий рупор сменяют на воспроизводящую трубу. Валик снова крутится, и труба повторяет только что сказанное. Присутствующие выражают удивление, радость, восхищение, разочарование. И, конечно, кто-то говорит, что голос совсем не похож (всегда находится такой человек). Кто-то советует говорящему встать ближе, кто-то — дальше от рупора. Большинство присутствующих первый раз имеют дело с этим аппаратом. Да и Лев Толстой вряд ли помнит в подробностях о той записи, которая была сделана тринадцать лет назад. К тому же тогда и фонограф выглядел во многом по-другому. И вот Толстому показывают, как и что нужно включать, куда говорить. Он что-то понимает, чего-то не понимает. Все немного возбуждены, волнение скрадывается шутками, возгласами.

Примерно так ведут себя даже современные, привыкшие ко всем чудесам техники люди, когда у них дома появляется магнитофон. А почему в семье Толстого все должно быть иначе? По-

чему в яснополянском доме не могло происходить подобной бестолковой суеты вокруг небывалой машины, а было совсем по-другому: строго, чинно, высокосодержательно? «Тотчас по получении фонографа Толстой изложил в рупор свои мысли — отклики на волновавшие его события». Никак я не мог представить себе такой картины.

Разумеется, для основной цели моей работы — выяснить, какие записи сохранились, а какие нет, и восстановить сохранившиеся — внешние обстоятельства знакомства Толстого с фонографом не имели значения. Но все же я испытал большое удовольствие, когда разобрал карандашную надпись на фугляре, хранящемся в стеклянном шкафчике яснополянского дома: «Мысли Льва Николаевича о сне и действительности».

Это же совсем другое дело! По-видимому, в первой, пробной записи Толстой говорил о том, какой он видел сон и как этот сон соотносится с каким-то фактом, с действительностью. Вот это уже можно представить. Толстого очень интересовали законы сна. Он называл сон «задушевым» и «преддушевым» состоянием. И вот, по-видимому, на эту тему он и говорил в тот раз, когда впервые оказался перед фонографом.

А потом я нашел и описание обстоятельств пробной записи в мемуарах одной из дочерей Толстого. «Когда фонограф собрали и наладили, отец попробовал диктовать. Но не мог... волновался, запинался, забывал, что хотел сказать. «Останови, останови машину, — кричал он со вздохом, — вероятно, эта машина хороша для уравновешенных американцев, но не для нас, русских»¹³, — пишет Александра Толстая. Вот, значит, как произошла эта запись...

Перебирая пластинки из коллекции Волкова-Ланнита, я почти убедил себя в том, что он меня разыграл. Но оказалось, что об «Исповеди» как о реально существующей пластинке он говорил в те дни не только мне, но еще по крайней мере двум коллекционерам. К тому же Элла Леонидовна нашла черновик его письма все о той же пластинке. Леониду Филипповичу обещали прислать ее из Симферополя...

А еще через некоторое время в газете «За рубежом» появилась перепечатка из бостонской газеты «Крисчен сайенс монитор». Автор — внук А. Г. Мехлиса, который был одним из директоров фирмы «Граммофон» и когда-то руководил проведением сеанса звукозаписи в Ясной Поляне. И в этой статье говорилось, что было сделано *шесть* записей! А нам ведь известно только пять.

Уильям Дин, внук А. Г. Мехлиса, писал:

«В свое время моему деду, русскому по происхождению, пришла в голову идея записать голоса известных русских писа-

телей, а выручку от продажи этих записей передать Московскому театральному обществу для нуждающихся артистов и писателей. Вместе с тем дед хотел привлечь таким образом внимание к фонографу...

В числе первых были записаны Андреев, Куприн и Бунин. Но дед не оставлял мысли и о встрече со Львом Толстым, которому в то время уже исполнился 81 год. Было известно, что, несмотря на свое недоверчивое отношение к техническому прогрессу, писатель проявил интерес к таким вещам, как кинематограф и автомобиль. Дед рассчитывал, что «говорящая машина» тоже не оставит Толстого равнодушным. Он написал письмо жене Толстого и вскоре получил приглашение посетить Ясную Поляну.

Его тепло приняли члены семьи великого писателя, и в тот же вечер дед встретился с ним самим. Беседовали они по-русски, по-французски и по-английски. На следующее утро отправились вдвоем на прогулку. Через три дня шесть записей были готовы. (...)

В моей нью-йоркской квартире, в центре каминной полки, стоит портрет Льва Толстого, подаренный им деду, с собственноручной надписью...»¹⁴.

Таким образом, не только выяснилось местонахождение одного из автографов Толстого, но и опять замаячила таинственная шестая пластинка.

Головоломная эта ситуация заинтересовала творческое объединение «Экран», и дальнейшие поиски происходили при участии съемочной группы Центрального телевидения во главе с режиссером В. Викторовым, оператором А. Оркиным, звукооператором Р. Фомичевым.

Телефильм «Путешествие за «Исповедью» (1987) получился, на мой взгляд, довольно эффектным и отчасти сентиментальным. Не берусь судить о том романтическом образе искателя сокровищ, который создал режиссер, и о том, насколько вся история оказалась интересной для зрителей. Ведь на самом-то деле в каждодневной архивной работе ничего особенно эффектного нет, поэтому киногоруппе приходилось компенсировать будничность этой работы съемками красивых пейзажей и выразительных интерьеров, динамичным монтажом. На экране был калейдоскоп лиц действительно интереснейших людей, с которыми нас сводили поиски. Но за те две-три минуты, в которые жесткий хронометраж фильма укладывал наши встречи, зрители, вероятно, не всегда успевали познакомиться с этими людьми. Результативность же самого поиска с того момента, как началось кинонаблюдение, как назло, резко снизилась.

Коллекция Волкова-Ланнита была вновь тщательно просмотрена

рена, и теперь не оставалось никакого сомнения, что разыскиваемой пластинки там нет.

Подробное выяснение всех обстоятельств сеанса звукозаписи, проведенного фирмой «Граммофон» в Ясной Поляне 18 декабря 1909 года, окончательно опровергло гипотезу о шестой записи, якобы сделанной в тот день.

Как известно, в архивном деле отрицательный результат — тоже результат. «Исповедь» не находилась, но кое-что в истории звучащего наследия писателя удалось уточнить. В Ясной Поляне мы услышали несколько никому раньше не известных фраз Толстого на одном из фоноваликов из числа тех, которые считались настолько плохо сохранившимися, что из них уже и не пытались ничего извлечь. Потом, уже в московском музее Льва Толстого, обнаружилась полузабытая звукозапись, в которой он говорит, что уже давно с интересом знакомится с историей и философией Китая и что именно от китайцев ожидает многого «в установлении порядка на земном шаре».

Весьма вероятным показалось нам предположение правнука писателя, И. И. Толстого, о том, что неизвестные фонозаписи могут найтись в семьях толстовцев, которых немало было когда-то в Тамбовской губернии и которые вплоть до конца тридцатых годов были связаны с В. Г. Чертковым (а ему, как известно, адресован ряд звуковых писем Льва Толстого).

Уточнилось и местонахождение матриц, с которых печатались пластинки с изречениями из книги «На каждый день». Оказалось, что не все они были, как писал Л. Волков-Ланнит, отправлены в Англию, некоторые оставались в Москве. Одна матрица каким-то образом попала в частную ленинградскую коллекцию, другие находятся в Государственном архиве звукозаписей СССР.

Все это было достаточно любопытно, но киногруппу интересовали прежде всего следы пластинки с «Исповедью».

Просвет появился неожиданно и совсем не в той стороне, откуда мы его ждали.

Версия о том, что записи Льва Толстого, в том числе и таинственная «Исповедь», могут сохраниться в Америке, была одной из наименее вероятных. Дело в том, что до последнего времени считалось, что те толстовские фонограммы, которые были сделаны в Ясной Поляне посланцами Эдисона, погибли во время большого пожара, уничтожившего хранилище Эдисоновского центра в штате Нью-Джерси. Тогда же сгорела там и единственная звукозапись голоса Марка Твена.

Так вот, когда наши поиски зашли в тупик, из Эдисоновского центра пришло совершенно неожиданное сообщение.

В письме от 8 августа 1986 года, которое я получил в феврале 1987 года, архивист Мэри Б. Боулинг писала:

«В прошлом уже не раз поднимался вопрос о том, что же стало с валиками, которые Толстой записал для Эдисона, в особенности с двумя записями на английском языке. <...>

Предпринятые поиски помогли обнаружить массу связанной с этим корреспонденции и документации, но не сами валики. Предполагается, что они погибли во время большого пожара. <...>

Тем не менее в ответ на Ваше письмо мы снова предприняли тщательное исследование некоторых наших непомеченных валиков».

Дальше следовала фраза, которая и стала кульминацией телефильма:

«Я счастлива сообщить Вам, что мы обнаружили валик с записью Толстого на английском языке «Гостиница. Притча для детей».

Мэри Боулинг сообщала, что валик сохранился благодаря тому, что менеджер студии Уолтер Миллер держал его у себя дома. Помню, я подумал, узнав об этом: ах как хорошо, что иногда нарушаются правила!

«Я также слышала, — продолжала Мэри Боулинг, — что в звуковом архиве Британской радиокорпорации (Би-би-си) в Лондоне есть несколько записей Толстого. Я, однако, не знаю, на русском или на английском языке эти записи».

В письме говорилось и еще об одном валике, который, вероятно, сгорел, хотя и делалась оговорка: «Если он обнаружится, я тут же дам Вам знать».

А пока Мэри Боулинг прислала текст пропавшей звукозаписи. Как оказалось, это был отрывок из трактата Толстого «Царство Божие внутри вас».

Тут, пожалуй, стоит кратко напомнить обстоятельства, благодаря которым фонограммы Толстого оказались в Америке.

В июле 1908 года Эдисон прислал Толстому письмо с просьбой сделать для него несколько записей на английском и французском языках: «...Желательно, чтобы Вы прочли краткое обращение к народам всего мира, в котором была бы высказана какая-нибудь идея, двигающая человечество вперед в моральном и социальном отношении. Мои фонографы в настоящее время распространены во всех культурных странах; в одних Соединенных Штатах их насчитывается более миллиона. Вы имеете мировую известность, и я уверен, что Ваши слова будут выслушаны с жадным вниманием миллионами людей, которые не смогут не подчиниться непосредственному действию сказанных вами слов, а благодаря такому посреднику, как фонограф, они сохранятся навеки»¹⁵.

После некоторых колебаний Толстой ответил согласием. Душан Маковицкий помечает в дневнике 23 декабря 1908 года:

«Приехали двое от Эдисона с хорошим фонографом, для того чтобы записать голос Л [ьва] Н [иколаевича].

Лев Николаевич... сегодня упражнялся, особенно в английском тексте. (...) По-русски и французски хорошо наговорил. По-английски из текста «Царства Божия» нехорошо вышло, запинался на двух словах. Завтра снова будет говорить»¹⁶.

Назавтра Толстой прочитал в фонограф по-английски отрывок из трактата «Царство Божие внутри вас», «Притчу о добром человеке» (в английском переводе она получила название «Гостиница») и, по-видимому, отрывок из трактата «О жизни».

Толстой готовился к записи очень тщательно, волновался, долго обдумывал, что именно стоит записать, обращаясь, как об этом просил Эдисон, к «миллионам людей» «во всех культурных странах».

В том выступлении, которое он подготовил для произнесения на французском языке, в частности, говорилось:

«...К сожалению, люди нашего времени так одурачены суеверием государства, что совершают, не рассуждая, поступки, самые противные разуму, самым элементарным нравственным правилам, религии, которую они исповедуют, и даже их материальным интересам.

Ослепление людей нашего времени полное, и ужасны те страдания, которые из него вытекают. Но ни ослепление, ни страдания не могут продолжаться.

Истина начинает становиться ясной»¹⁷.

Отчетливую социальную направленность имели и отрывки из трактатов «О жизни» и «Царство Божие внутри вас», прочитанные на валики Эдисона по-английски. В этих отрывках явственна была личная, исповедальная нота, столь характерная для публицистики Льва Толстого. Тексты переводов, выполненных В. Г. Чертковым, Толстой переработал от начала до конца.

Так, может быть, та самая таинственная пластинка-призрак и была составлена из этих записей, а название она получила по одному из наиболее известных тогда публицистических произведений писателя? Мысль о том, что под названием «Исповедь» может скрываться отрывок из другого произведения, имеющего исповедальный характер, высказал и известный исследователь толстовского творческого наследия Э. Г. Бабаев, когда консультировал наш поиск, очередной раз зашедший, как нам казалось, в тупик.

Аргументом в пользу такого предположения служит и то, что, как мы узнали из материалов, присланных Мэри Боулинг, звукозапись отрывка из трактата «Царство Божие внутри вас» уже была однажды переименована в лаборатории Эдисона и получила название более короткое и энергичное — «Социальное

лицемерие («Лицемерие общества»). С не меньшим основанием этот отрывок мог быть назван и «Исповедью».

Приведу фрагмент звукозаписи в обратном переводе, выполненном научным сотрудником Гослитмузея Еленой Волковой:

« — Мы не можем не знать о судах, в которых сами же принимаем участие и которые по нашим же прошениям приговаривают к заключению или к смертной казни тех, кто угрожает нашей собственности или безопасности.

Мы хорошо знаем, что если мы можем спокойно есть наш вкусный обед, ходить в театр, на балы, посещать скачки, ездить на охоту, то лишь потому, что нас охраняет полицейский револьвер или солдатское ружье, чья пуля может в любой момент прошить голодное брюхо обездоленного, который взирает из своего угла на наши забавы и стискивает зубы от желания прервать их, как только уберется полицейский со своим револьвером или не останется в казарме ни одного солдата, готового явиться по первому нашему зову».

Время, отпущенное «Экраном» на работу группы В. Викторова, подходило к концу, а кассета с звукозаписью чудом сохранившегося от пожара голоса Толстого, посланная нам Мэри Боулинг, все еще не могла дойти до нас: из-за всяких таможенных барьеров она вернулась к ней обратно. Сам я, привыкший к тому, что результаты архивного поиска появляются иногда с многолетними интервалами, ждал бы достаточно терпеливо, но, видя отчаяние режиссера, пытался найти все новые пути и средства (мир не без добрых людей!), чтобы побыстрее получить эту запись. В конце концов — разумеется, уже после того, как все сроки у съемочной группы кончились, — мы получили от Мэри Боулинг целых три копии фонограммы голоса Льва Толстого!

Одну из них привезла в Москву американская писательница Бел Кауфман, известная у нас главным образом своей книгой «Вверх по лестнице, ведущей вниз». Это было в феврале 1987 года, в дни проведения международного форума «За безъядерный мир, за выживание человечества». В просторных холлах гостиницы «Космос», где разместились участники форума, было много всякого рода кино- и видеотехники, так что не составляло особого труда снять на пленку рассказ Бел Кауфман о том, с какими приключениями она добиралась до того городка, в котором расположен Музей Эдисона, как и что она там увидела и услышала. Сопровождавший ее в той поездке муж, известный художник-дизайнер Сидней Глак, оказался умелым фотолюбителем, и мы (вместе с телезрителями, так как сюжет вошел в ближайший выпуск «Литературного альманаха») получили возможность увидеть на его фотографиях и дом-музей (снаружи и

изнутри), и стальную комнату-сейф, где хранятся наиболее ценные документы Эдисона, и ту самую Мэри Б. Боулинг, которая была столь любезна и терпелива со своими незадачливыми корреспондентами по другую сторону океана.

Здесь же, перед объективом видеокамеры в холле гостиницы «Космос», прозвучал голос Льва Толстого, говорящего по-английски, а Бел Кауфман (внучка Шолом-Алейхема; ее детство прошло в Одессе, и она достаточно хорошо владеет русским языком) перевела прочитанный им рассказ-притчу «Гостиница». Потом, когда я смотрел этот эпизод по телевизору, то думал, что трудно было бы найти более впечатляющее оформление для столь необычной звуковой публикации, чем то, которое срежиссировала сама жизнь: в ультрасовременной гостинице, собравшей людей из разных стран, звучат слова Льва Толстого о том, что нужно любить друг друга и жить в мире, а переводит их с английского на русский внучка человека, который бывал в Ясной Поляне и наверняка говорил с Толстым о том же.

Переводя, Бел Кауфман иногда запиналась, затруднялась с выбором нужного слова, не всегда правильно согласовывала падежи, поправляла сама себя. Все это, мне кажется, придавало особую достоверность передаче. В импровизированном переводе текст Толстого звучал так:

«— Добрый человек хотел сделать много добра и подумал, чтобы он устроил гостиницу для тех, которые путешествуют. И чтобы там было все, что можно человеку иметь, чтобы быть счастливым: хорошие комнаты, печки, свет, разная еда, овощи и одежда. Чтобы это достаточно, чтобы для много людей...»

Тут Бел Кауфман остановилась и шутливо спросила окружающих:

— Ну, как я как переводчица?

Дальше в притче рассказывалось о том, как пришли в эту харчевню люди, ели, пили, радовались. А потом пришли другие, чего-то не поделили, передрались, все сломали и стали бранить хозяина за то, что он не поставил сторожей. И дальше Толстой говорит о том, что люди разрушают жизнь свою собственную и чужую и обвиняют в этом друг друга, Бога и мир, но только не самих себя.

Так — с неожиданной актуальностью — прозвучала в дни московского форума эта характерно толстовская притча.

В «Литературной газете» сообщение о вновь найденной звукозаписи было озаглавлено «Голос Толстого призывает к миру». Когда в разговоре с Д. М. Урновым, одним из первых, кто услышал ее (еще на заседании в Институте мировой литературы, куда ее привез известный американский славист Эдвард Казинец), я посетовал на некоторую легкомысленность

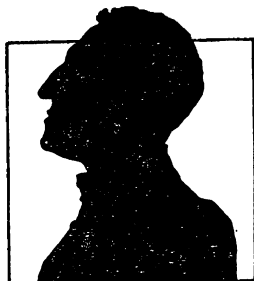
газетного заголовка, то он сказал: «А ты знаешь, ведь старик в конце концов клонил именно к этому...»

Сохранившиеся записи голоса Льва Толстого (их общее звучание, как уже упоминалось, составляет почти полтора часа) позволяют нам пережить удивительное чувство непосредственного общения с этим великим человеком. Вероятно, отчасти оно возникает и потому, что сам Толстой, наговаривая звуковые письма в фонограф, ясно представлял своих корреспондентов: «Хочу хоть в фонограф сказать вам несколько слов, милый друг...», «Хочу, как вы хотите и советуете, поговорить с вами в фонограф...», «Вот все, что хотел сказать вам...» И те фразы, которые он когда-то адресовал одному конкретному человеку, теперь с пластинок, в радиопередачах и по телевидению звучат всему миру.

И еще. Как это ни удивительно, но именно Лев Толстой задолго до того, как мы осознали значение звуковых средств массовой информации, оценил богатейшие возможности литературной пластинки. По свидетельству одного из руководителей фирмы «Граммофон», он говорил: «Давайте народу полезные развлечения, давайте ему на ваших пластинках в популярном изложении мысли и советы хороших писателей, и пластинка принесет такую же пользу, как и книга»¹⁸.

Когда литературной звукозаписи придает такое значение великий писатель, над этим стоит задуматься.

Звукозаписи Блока и его современников



Среди писем, которые я получал от радиослушателей, особенно дороги мне те, что приходили в ответ на блоковские композиции. Наверно, потому, что эти передачи оказались для меня самыми трудными и самыми личными. Работа над блоковской темой (а между первой радиопередачей, 1966 года, и последней, 1982 года, было несколько телевизионных выступлений и две грампластинки) много дала мне для понимания не только самого поэта, его современников и эпохи, но и вечных вопросов, которые ставят перед человеком искусство и жизнь.

Признаться, первые передачи я делал без особой уверенности в том, что они прозвучат в эфире, делал прежде всего потому, что самому это было крайне интересно. Внешним поводом для работы и основной темой стали фонографические записи голоса Блока. Главной трудностью была малая разборчивость их звучания. Несмотря на то, что ко времени первой передачи звуко-реставрация шла уже года два, голос Блока звучал еле слышно. Для меня и это было чудом: долгое время казалось, что и вовсе ничего не получится.

Дело в том, что блоковские фоновалики прослушивались в свое время, по-видимому, особенно часто, а каждое проигрывание пусть чуть-чуть, но все же разрушало восковую бороздку. Поэтому в 1940 году специальная комиссия даже без прослушивания, по одному внешнему виду сочла их реставрацию практически невозможной.

Протокол обсуждения в Гослитмузее судьбы звуковой коллекции, созданной профессором Института истории искусств С. И. Бернштейном¹, засвидетельствовал: блоковские валики стерты до предела. Позже я узнал, что они и с самого начала уступали по силе звучания другим фоноваликам: во время сеанса звукозаписи летом 1920 года поэт читал не очень громко (значительно тише, чем, например, Маяковский или Есенин, реставрация записей которых, сделанная той же аппаратурой, была не легкой, но вполне осуществимой).

В последующие годы в разных учреждениях были предпри-

няты попытки воспроизвести записи Блока: в 1950 году, в присутствии представителей Министерства культуры РСФСР, фонограмму с них пробовали снять в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки; в 1956 году их пытались прослушать в Красногорском архиве и во Всесоюзной студии грамзаписи; в 1964 году — в Пушкинском доме (Институте русской литературы в Ленинграде); в 1965 году — в фонотеке Союза писателей СССР. При всех попытках слова фонограммы были неразличимы.

Совершенно бессильным оказался при реставрации голоса Блока шумоподаватель — прибор, созданный в реставрационной аппаратной Государственного Дома радиовещания и звукозаписи (ГДРЗ). Принцип его действия заключается в том, что он «чистит» паузы, то есть включается в то мгновение, когда уровень звучания несколько падает. При обработке блоковских фонограмм прибор «зарезал» голос поэта, так как уровень шумов иногда оказывался выше уровня записи самого голоса. И во Всесоюзной студии грамзаписи руководители звукоцеха, которых я уговорил продолжить работу с фоноваликами, отнеслись к возможности восстановления голоса Блока весьма скептически.

Все же осенью 1966 года нам с оператором Г. Булочниковой при помощи звукоцифрователя, созданного группой Всесоюзного научно-исследовательского института телевидения и радиовещания под руководством Л. П. Аполлоновой, удалось переписать несколько стихотворений в чтении Блока так, что стали различимы отдельные слова и целые строфы. Так появилась магнитофонная копия, пригодная для дальнейшей реставрационной работы. Лучше других получилась перепись стихотворений «В ресторане» и «О доблестях, о подвигах, о славе...».

Для нас это был большой праздник.

Зазвучавшие вновь записи Блока помимо того универсального значения, которое они имеют для каждого, кто любит поэта, были важны и для теории поэтической декламации. Они помогли профессору С. И. Бернштейну и другим исследователям продолжить начатую еще в двадцатые годы работу над разгадкой секрета блоковской читки стихов. «Свобода и несистематичность, с какой Блок пользовался декламационными приемами, составляет характерную особенность его произнесения и сообщает своеобразие его декламационному стилю»², — писал в те годы С. И. Бернштейн.

Но никакое описание не могло дать того представления о чтении поэта, которое мы получили, услышав наконец, пусть даже сквозь многочисленные помехи и посторонние шумы, голос самого Блока. Вернее даже сказать, что это был не голос, а лишь отзвук голоса, слабая тень его. Но, слушая запись десятки и

сотни раз (а после перевода ее на магнитофонную ленту это можно было делать сколько угодно), уже почти не обращаешь внимания на шумовой фон.

Два разночтения против печатного текста давала запись стихотворения «В ресторане»: в строке пятнадцатой («Но была ты со мной всем волнением юным...» — вместо «презрением») и в строке семнадцатой («Ты взметнулась движеньем испуганной птицы...» — вместо «рванулась»).

Кроме записей стихотворений «В ресторане» и «О доблестях, о подвигах, о славе...» в последние годы удалось перевести на пленку стихотворения «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...», «Осенний день», «О жизни, догоревшей в хоре...», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..», «Как тяжко мертвецу среди людей...» (из цикла «Пляски смерти»). Но услышим ли мы когда-нибудь, как Блок читает «Все, что память сберечь мне старается...», «Девушка пела в церковном хоре...»? Записи хотя и сохранились, но воспроизведению пока не поддаются.

С начала шестидесятых годов и до наших дней интерес к Блоку широкого читателя, исследователей, с некоторым опозданием — книжных издателей, а потом и радиоредакторов нарастал лавинообразно. Если до этого времени стихи Блока звучали по радио очень редко и весь блоковский фонд состоял чуть ли не из трех-четырех пленок (В. Качалов, А. Коонен, Вс. Аксенов, Д. Журавлев), то теперь он вырос многократно и включает голоса десятков исполнителей.

Сейчас, когда мы каждый год слушаем по радио и смотрим по телевидению Всесоюзный Блоковский праздник поэзии в Шахматове, трудно поверить, что еще каких-нибудь двадцать лет назад мало кто мог показать место, где когда-то стоял сначала разграбленный, а потом и сожженный дом поэта. Чтобы это место окончательно не забылось, не затерялось в разрастающихся лесных зарослях, энтузиасты-одиночки отмечали его трогательными самодельными памятными знаками. В разное время я видел там и колышек с надписью, прикрытой от непогоды квадратиком плексигласа (как называли тогда нынешнее оргстекло), и более основательную латунную табличку, прибитую на ель, повыше. Если лучше поискать, то можно было еще увидеть зеленые от мха кирпичи фундамента в густом кустарнике, найти осколки цветных стекол веранды...

Любителей Блока было тогда гораздо меньше, чем, например, любителей Есенина. Да и по складу характера это были немногие люди. Если «есенинцы» охотно знакомились друг с другом, азартно менялись фотографиями, экслибрисами и прочей «есенинианой», то «блоколюбы», во всяком случае те, которых я иногда

встречал в нежилом тогда Шахматове и его окрестностях, держались обособленно. Каждый сам по себе старался постичь то, что увиделось здесь когда-то Блоку в величественно полыхающих во все небо закатах, в утренних туманах, в неоглядных далях, открывающихся с холмов Клинской гряды Среднерусской возвышенности.

Думаю, причины такой обособленности — не только в своеобразии шахматовской природы, но и в самой поэзии и личности Блока (в отличие, например, от поэзии и личности Маяковского или того же Есенина). Читатель сам, по-своему и в свой срок приходит к блоковским стихам, дневникам, статьям и письмам. А вместе с тем — вот парадокс! — помочь ему в этом сложном и радостном постижении мира поэта могут радио и телевидение.

...4 октября 1912 года:

«Вчера, ночью и утром — стыд за себя, за лень, за мое невежество в том числе. Еще не поздно изучать языки».

6 декабря 1911 года:

«Я над Ключевским письмом. *Знаю все, что надо делать*: отдать деньги, покаяться, раздарить смокинги, даже книги. Но не могу, не хочу.

Стишок дописал — «В черных сучьях дерев».

14 июня 1912 года:

«Ночью (почти все время скверно сплю) ясно почувствовал, что если бы на свете не было жены и матери, — мне бы нечего делать здесь».

22 марта 1913 года:

«По всему литературному фронту идет очищение атмосферы. Это отрадно, но и тяжело также. Люди перестают притворяться, будто «понимают символизм» и будто любят его. Скоро перестанут притворяться и в любви к искусству».

Эти почти случайные выписки были сделаны мной для давней, уж не помню какой, телепередачи. И на каждую фразу отзывался в душе что-то важное, но потаенное, казалось бы, отнюдь не предназначенное для публичного обсуждения и вместе с тем властно подталкивающее именно к общему и общественному.

Какое отношение имеют эти выписки к голосу Блока? Почему я здесь вновь возвращаюсь к ним?

Вот еще листок — 18 декабря 1911 года:

«Страшная, тягостная вещь — талант; может быть, только гений говорит правду; только правда, как бы она ни была тяжела, легка — «легкое бремя».

Правду, исчезнувшую из русской жизни, — возвращать *наше дело*».

Забегая вперед, скажу, что такие цитаты необычайно органичны в передачах, где мы слышим Блока, читающего свои стихи.

По-видимому, при таком монтаже блоковские фразы из писем и дневников как бы озвучиваются его голосом, а звукозаписи, столь несовершенные и не всегда разборчивые, как бы дополняются содержанием этих фраз. И то и другое, совмещаясь, накладываясь, сопрягаясь, усиливает момент подлинности, документальности. Главное же, наверно, в том, что особенно наглядной становится та черта блоковского творчества и его характера, которую имел в виду Горький, когда назвал Блока «человеком бесстрашной искренности».

Готовясь опубликовать голос Блока, надо было решить, как это сделать, чтобы даже тот слушатель, который не знает творчества поэта (а при обращении к широкой аудитории, мне кажется, мы обязаны и о таком слушателе помнить), смог бы оценить малоразборчивую фонограмму, понять, какой подарок послала нам судьба, сохранив и пронеся сквозь самые неблагоприятные обстоятельства эти хрупкие восковые фоновалики. (Как-то мы с Сергеем Игнатьевичем Бернштейном подсчитали, что по крайней мере четыре раза блоковские записи оказывались на грани полного исчезновения.)

Существовало несколько способов подачи этого уникального звукового материала. Один из них я предложил журналу «Кругозор», другой — «Литературным вечерам».

В «Кругозоре» (1967, № 7) мы с редактором Т. Винокуровой избрали метод «добавлений» к столь бедно звучащей фонограмме: на той же пластинке были даны воспоминания Павла Антокольского и размышления Бориса Пастернака, их чтение блоковских строк.

А в «Литературных вечерах» мы вместе с Юрием Гальпериным решили поступить совершенно по-иному и постараться «бедность» превратить в «богатство». Каким образом? Основой комментария к публикации стал рассказ о конкретных обстоятельствах самого сеанса записи, частично определивших столь несовершенное ее качество, и о том, как трудно было добиться даже такого, еле слышного звучания.

Мы с Юрием Гальпериним подготовили нечто вроде парного конферанса. Слушатели узнали о первых неудачных попытках оживить блоковские валики. О том, как еще года два назад, когда это было практически невозможно, в еле заметных звуковых бороздках на восковом цилиндре нам виделся упрятанный там голос поэта. О том, как по всей Москве искали именно такие старые фонографы, на которых когда-то производилась запись. О постепенно все более удачных попытках заново сконструировать фонографический звукозаписывающий аппарат. О том, что и сами валики, на которых записан голос Блока, несколько различаются по цвету восковой массы (по-видимому, они были из

разных партий: в 1920 году выбор фоноваликов был крайне ограничен, приходилось использовать то, что есть под рукой).

Мы рассказали, какие заголовки были в петроградских газетах 21 июня 1920 года — в день, когда Блок пришел записываться в Институт живого слова в Петрограде. Упомянули о том потрясающем впечатлении, которое производило блоковское чтение на слушателей, хотя поэт сохранял абсолютную бесстрастность голоса в самых, казалось бы, патетических местах стихотворения.

Мы предупредили: та запись, которая сейчас прозвучит, даст лишь примерное представление о чтении Блока. И так как не все слова можно будет разобрать, я напомнил радиослушателям стихотворение, которое многие из них, конечно, знали наизусть (но ведь были и такие, кто слышал его в первый раз).

Наконец зазвучал голос самого Блока:

«...О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе...»

А когда все стихотворение было прочитано, Юрий Гальперин после большой паузы сказал:

«— Действительно, потрясающее, необычное, ни на кого не похожее чтение. Конечно, чтобы его как следует оценить, несмотря на все помехи, нужно привыкнуть к этой записи, слушать ее много раз. Мы ее повторим в каком-нибудь из следующих вечеров».

В ответ на передачу пришло много писем. У «Литературных вечеров» вообще была большая почта. И это понятно: кроме того, что цикл был интересным, содержательным, он еще и строился как разговор с радиоаудиторией. Судя по отзывам, наш расчет оказался верен: досадные помехи в записи слушатели восприняли как ее составную часть, как «шум времени».

Через несколько лет в книге А. Горелова «Гроза над Соловьиным садом» я встретил еще один отклик на эту радиопередачу:

«Казалось, что слова звучат независимо от дребезжащей техники, живые слова страсти, неподвластной годам и помехам. Из звездных бездн доносилось высокое и горькое прощание:

«Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла».

Тот, кому довелось тогда услышать голос Александра Блока, не мог освободиться от чувства необыкновенной сопричастности к драме сердца, раскрывавшейся с такой обнаженностью.

Голос доплывал из дальних галактик, и даже слуховые помехи воспринимались как вторжение космических вьюг. Но слова оставались земными, прекрасными в своей скорбной человечности. Забывалось, что это всего лишь стихотворение, посвященное личной драме. Голос, хотя и земной, звучал как откровение, звучал векам и планетам»³.

Так завершился первый этап возвращения в наши дни голоса Блока.

Осенью 1967 года звукозапись блоковского чтения «О доблестях, о подвигах, о славе...» была включена в большую передачу учебной программы Центрального телевидения, которую я готовил с режиссером А. Кигель. Передача шла «живьем». Сейчас может показаться странным, что целый час в прямом эфире целиком предоставили молодому литературоведу без звания и ученой степени. Но все было именно так.

Перед этим я, правда, уже сделал две учебные телепередачи. Первая называлась «Мой Маяковский», то есть открыто строилась как субъективный, личный рассказ о том, как молодой экскурсовод Музея В. В. Маяковского (там я тогда работал) понимает и за что любит «своего» поэта. Такой нехитрый поворот темы позволял отойти от некоторых канонов, снять налет хрестоматийности с Маяковского и «реабилитировать» его в глазах школьников. В той же учебной редакции я подготовил передачу «Литовский соловей» — о Саломее Нерис. И вот теперь целый год работал над передачей о Блоке.

Первые варианты, как бы эскизы, пробовал на школьной и студенческой аудитории, строя свои выступления как «лекции-концерты с показом диапозитивов» (слово «слайд» тогда еще не было в ходу). Я демонстрировал на этих вечерах старые звукозаписи — литературные, музыкальные, документальные, — подбирая из них наиболее подходящее окружение для блоковской фонограммы. Каждый раз приносил с собой фонограф — громоздкий, неуклюжий аппарат с трубой. На сцене заводил его, крутя ручку, как у шарманки. Фоновалик на нем (разумеется, копия) начинал вертеться, и одновременно с тем, как я опускал на него мембрану с трубой, в зал шел звук (разумеется, уже в переписи на магнитофон).

На первых же вечерах обнаружилась вещь поразительная: еле слышная, предельно зашумленная фонограмма Блока, «исполненная на фонографе», пение Веры Паниной, шарманочная «Разлука», другие малоразборчивые старые записи (один раз я почему-то, теперь уже не помню почему, дал запись домашнего разговора петербургских гимназисток, другой раз — перебранку одесских извозчиков) — и мое любительское, «никакое» чтение больших цитат из блоковских стихов и статей воспринимались

аудиторией с большим интересом, чем выступления прекрасных профессиональных чтецов, которые иногда в этих вечерах участвовали.

Лишь много позже я понял, в чем, вероятно, тут дело. Блоковская фонограмма при всех ее несовершенствах, при том, что часть слов так и осталась в звучании неразборчивой, все же давала представление о чрезвычайно сдержанной и предельно правдивой, можно даже сказать — аскетичной манере его чтения. Читая, Блок как бы вызывал в своей эмоциональной памяти все то, что владело им при создании стихотворения. А поскольку строй его мыслей и чувств всегда был высок, это и определяло тот оттенок чтения, который мемуаристы называют «важностью» и «значительностью». Чтобы передать это «важное», «значительное» слушателю, Блоку надо было сделать как можно более нейтральной, незаметной саму форму произнесения. И его, казалось бы, такая невыразительная, монотонная манера читать стихи, как ни странно это на первый взгляд, необычайно сильно воздействовала на аудиторию.

Судя по многим мемуарам и немногим сохранившимся звукозаписям, этический момент в чтении Блока преобладал над эстетическим. Вероятно, поэтому в воспоминаниях его современников иногда даже встречается противопоставление авторского чтения актерскому и резкое отрицание последнего⁴. Вот почему, как мне кажется, блоковская фонограмма так легко и охотно монтировалась с документальными записями и отторгала декламацию, даже высокопрофессиональную.

Здесь я позволю себе привести выдержки из давней рецензии на один из моих «пробных» вечеров. И прошу поверить, что делаю это совсем не из хвастовства. С расстояния в двадцать лет смотрю на себя тогдашнего чаще всего с грустной улыбкой. Газетная заметка нужна мне сейчас как подтверждение того, что мое ощущение несовместимости блоковского «документального» чтения с «живыми актерами» не было субъективным. Сочетание старых фонограмм с другими документами, в том числе художественными (а даже графика М. Добужинского и А. Остроумовой-Лебедевой или музыкальные сочинения, например вальс М. Кузмина в современной звукозаписи, попав в этот ряд, *воспринимались как документ*), вело к созданию некоего нового жанра, особенно перспективного для телевидения. Я бы определил его как жанр документальной композиции.

Итак, вот отрывок из давней рецензии О. Торчинского на «пробный» вечер в старом здании МГУ:

«Странный это был вечер и не похожий на другие. Вел его один человек... Это не была литературно-художественная композиция. Более того. Пусть это звучит кощунственно, но тем не

мене факт — первое отделение вечера, состоявшее из стихов Блока в исполнении чтеца И. Русинова, оказалось лишним и ненужным. «Стихи Блока ненужные?» — возмутится кто-нибудь. Нет, не стихи, а отделение со стихами. Стихи отлично звучали во втором отделении.

Дело в том, что этот вечер был задуман не как монтаж из стихов. И не как лекция о жизни и творчестве поэта. Цель была другая — воссоздать, насколько возможно, атмосферу тех далеких лет, когда жил и творил поэт, атмосферу «блоковской» эпохи. <...>

Когда на сцене был установлен совершенно допотопный фонограф Эдисона образца 1898 года — скрипучий, с огромной ржавой трубой с раструбом, — по залу прошел смехок: уж больно смешон он был. Но вот ведущий поставил валик, и в полутемном зале раздалась робкие, нежные звуки старинного танго с колокольцами — невероятно наивного и невероятно трогательного. И — это не волшебство — мы, люди грохочущего, вечно спешащего XX века, внезапно почувствовали *иное* время, *иной* ритм. Это трудно объяснить, но это так.

А «старичок фонограф» продолжал трудиться. Далекая, «дальше века Стюартов», эпоха вставала перед нами в звуках, старых фотографиях и диапозитивах, в стихах поэта, письмах, дневниках. <...> А потом мы услышали голос Блока. Сквозь невероятный скрип и шипение старого валика медленным, бесстрастным голосом читал он свое прославленное «О доблестях, о подвигах, о славе...». А на экране появлялись то дивные пейзажи подмосковного Шахматова, то портреты людей, чьи имена навсегда связаны у нас с Блоком, — его жены Л. Блок-Менделеевой, Н. Волоховой, Е. Иванова, Л. Дельмас, — то репродукции с иллюстраций к произведениям Блока, Маяковского, Есенина. И, конечно, портреты самого Блока...»⁵.

«Пробные» вечера для моей дальнейшей телевизионной работы были чрезвычайно полезны. В частности, они показали, что почти все фонограммы, включенные в композицию, воспринимаются аудиторией как бы под общим знаком, как относящиеся к одному времени, хотя прекрасно известно (и я сам об этом напоминал), что звукозапись, например, Эдуарда Багрицкого, читающего «Шаги командора» Блока, сделана в начале тридцатых годов, а запись Бориса Пастернака — и того позже.

От вечера к вечеру находились все новые приемы и способы сопряжения блоковских фонограмм с другими голосами, фотографиями, пейзажами, рукописями.

Изумительно красивый и вместе с тем строгий почерк Блока в его записных книжках, в беловых и черновых рукописях, перенесенный диапозитивами на экран, производил большое впечат-

ление на слушателей и зрителей. Они с интересом следили за сменой вариантов строк в знаменитом стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...», которое только что слышали в авторском чтении, вглядывались в узкие длинные листки, на которые легло не менее знаменитое стихотворение «Незнакомка».

На вечерах, которые были для меня чем-то вроде репетиций будущей телепередачи, можно было не раз и не два проверить соотношение звучания и изображения, последовательность включения старых звукозаписей, ритм показа графических иллюстраций и фотографий, которыми эти записи сопровождалась. Но все же, как я теперь понимаю, в первой моей телевизионной передаче о Блоке прозвучало слишком много документальных фонограмм. Они казались мне спасательным кругом, за который я мог ухватиться, бросаясь в омут телеэфира.

Ах, как было страшно! Представляете, часовая «живая» передача! Вот фонограммы меня и выручали, позволяли через каждые пять-семь минут «уйти из кадра», перевести дыхание и сообразить, что и как делать дальше. Особенно трудно было, как это ни смешно и ни нелепо отсюда, из конца восьмидесятых, выглядит, помнить о необходимых перемещениях по студии: здесь встать, там сесть, здесь два шага вправо, там три влево. На полу помреж нарисовал мелом как бы следы калош, и боже упаси было шагнуть мимо...

Во время репетиций, особенно трактовых (то есть с использованием телевизионной техники), я ощущал себя (да, кажется, и был для всех в студии) последним человеком. Главными были осветители, операторы, рабочие сцены, бутафоры, звуковики... Тебя брали за плечи, пододвигали, усаживали, заставляли повернуться так, встать этак, на этой фразе обернуться сюда, на эту камеру, а на той — туда... Потом про тебя забывали вообще и полчаса репетировали показ какого-нибудь титра новым способом — «на просвет»...

Но вот наступает час эфира.

Загорается длинный белый ящик с надписью «Микрофон включен!», и ты становишься полноправным и чуть ли не единственным хозяином студии. Ты можешь ступать мимо калошного следа, и тебе уже никто ничего не скажет. Просто режиссеру придется переключиться на другую камеру. Бывала и обратная ситуация: ассистент или режиссер ошиблись в последовательности показа иллюстраций, и ты, спасая положение, на ходу перестраиваешь фразу...

Все это вносило в передачу тот элемент импровизационности, который очень ценился, да и сейчас ценится зрителями.

Мне, конечно, трудно судить объективно о той моей первой блоковской передаче (тем более что в эфире я ее не видел и

видеть не мог). Почему-то особенно ясно помнится, как вдруг со страшным шумом лопнула одна из огромных ламп и я в мгновение должен был сообразить, что делать: извиниться перед зрителями, пошутить, как-то обыграть этот внезапный «выстрел» или сделать вид, что ничего не произошло? И пусть каждый думает, что это очередная звуковая помеха в его собственном телевизоре. Выбрал последнее. После эфира принимал поздравления по поводу своей выдержки. Об остальном почти не говорили. Мне было немного обидно, что всем в студии этот громовой треск больше всего и запомнился...

Насколько я могу восстановить по тексту сценария, в той передаче кроме голоса Блока звучали еще фонограммы воспоминаний Ахматовой, размышления Пастернака и Чуковского, документальные записи шарманки и военного марша начала века, чтение «Шагов командора» Эдуардом Багрицким. Кажется, давался и фрагмент «Двенадцати» в исполнении Качалова. Для одного телевизионного выступления, даже рассчитанного на час, даже дополненного иллюстрированным материалом, это слишком много.

Явным моим просчетом было, например, включение в передачу фонограммы воспоминаний Анны Ахматовой о Блоке.

Воспоминания, сами по себе совершенно замечательные, были записаны на магнитофон в 1965 году, когда ленинградское телевидение готовило телепередачу об Александре Блоке (в 1967 году их опубликовал журнал «Звезда»). Предполагаю, что эта фонограмма стала украшением ленинградской передачи. А у нас она, что называется, «не прозвучала».

Далеко не сразу я разобрался в причинах неудачи. Раз за разом включал фонограмму ахматовского рассказа о Блоке в свои вечера, делал в ней сокращения и перестановки и снова убеждался: «не звучит». Слушать начинали с тем огромным интересом и уважением, которое вызывает одно только упоминание имени Ахматовой, но уже на второй-третьей минуте внимание аудитории рассеивалось, падало. Я всячески старался сделать введение к фонограмме как можно занимательнее. Рассказывал о легенде, окружавшей историю знакомства Блока и Ахматовой, о том, откуда эта легенда пошла, как к ней относилась Ахматова и какими были их отношения в действительности. Показывал удивительной красоты портреты Ахматовой и Блока того времени, показывал автограф блоковского стихотворения, посвященного Ахматовой, «Красота страшна», — Вам скажут...». И пытался синхронно с этим автографом дать звучание фразы из воспоминаний Ахматовой: «Поэт написал мадригал, мне посвященный...» Слышать само это несколько необычное, возвращенное из прошлого, поэтичное слово — «мадригал», слы-

шать, как его произносит та, кому посвятил Блок свое стихотворение... Меня лично это восхищало чрезвычайно! А зрители-слушатели моих «лекций-концертов» воспринимали и эту замечательную фразу вполне спокойно.

Дело было в том, как я теперь понимаю, что звукозапись Ахматовой попадала в совершенно другой контекст, нежели тот, в котором она возникла.

В Ленинграде вечер вел литературовед Б. Б. Вахтин. В начале передачи он дал общую характеристику творчества Блока, потом актеры читали стихи поэта и отрывки из эссе К. Паустовского. В выступлениях блоковеда Л. К. Долгополова и переводчицы Эврил Пайман, в воспоминаниях известного издательского деятеля С. М. Алянского, актеров Г. М. Мичурина и В. П. Веригиной было много фактов и живых деталей, которые даже для тех, кто хорошо знает жизнь и творчество Блока, представляли определенный интерес. Уже по этому перечню имен ясно, насколько серьезна и содержательна была ленинградская передача. Да и шла она около двух часов. Московская же была вдвое короче. Если ленинградская передача строилась в какой-то мере академично, то московскую отличала бóльшая сюжетность, в ней развивалось определенное действие. У нее был другой ритм, другая направленность. И другая аудитория. В ленинградской передаче как бы подразумевалось, что искусственному зрителю ясен смысл слов Ахматовой, когда она говорит: «Блок в это время бредил Кармен...» — или упоминает поэта Бенедикта Лифшица. Мы же ориентировались прежде всего на школьника-старшеклассника и в гораздо большей степени, чем ленинградцы, обращались к чувствам зрителей. Обобщая драматические коллизии в жизни Блока, мы искали в документах, воспоминаниях, звукозаписях некие эквиваленты его высокой и сложной поэзии. Подчас целый период творчества поэта или какой-то переломный момент его биографии приходилось уместать в две-три минуты эфирного времени. С такой подачей материала торжественная и медлительная речь Ахматовой гармонировать, конечно, не могла.

А фонограмма Пастернака, представьте себе, вписалась. Правда, был взят очень небольшой фрагмент:

«— ... Это производит впечатление переворота, точно распахиваются двери и в них проникает шум идущей снаружи жизни. Точно не человек сообщает о том, что делается в городе, а сам город устами человека заявляет о себе. <...>

Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности журнала свою ветреную рябь, сами оставили в нем свои сырые, могуче воздействующие следы. <...>

У Блока было все, что создает великого поэта, — огонь, нежность, проникновение, свой образ мира, свой дар особого, все претворяющего прикосновения. <...>

«По улицам метель метет,
Свивается, шатается,
Мне кто-то руку подает
И кто-то улыбается».

Или:

«Там кто-то машет, дразнит светом.
Так зимней ночью на крыльцо
Тень чья-то глянет силуэтом
И быстро скроется лицо».

<...> Прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость — как подходил этот стиль к духу времени, таившемуся, сокровенному... главным лицом которого был город, главным событием — улица. <...>

Суммарным миром, душой, носителем этой действительности был город блоковских стихов, главный город его повести, его биографии».

Если прослушивать запись полностью (впервые она была произведена в 1958 году на шведской пластинке «Читает Борис Пастернак», а текст опубликован в журнале «Новый мир» в 1967 году), то легко обнаружить, что мы процитировали ее с полужазы и сделали внутри взятого отрывка несколько купюр, тем самым несколько упростив и выпрямив смысл этого прекрасного эссе*. Правда, и после такой операции фрагмент остался достаточно труден для восприятия на слух. Но в данном случае это нас вполне устраивало. Пастернаковская фонограмма и должна была обозначить, подтвердить сложность и зыбкость поэтических образов в блоковском цикле «Снежная маска», с рассказом о котором она и монтировалась. Более того, слушатель-зритель специально предупреждался, что сейчас он услышит рассуждения не совсем обычные, что речь пойдет о стихах, которые трудно, а подчас и просто невозможно анализировать, но что особое право на это имеет другой большой поэт. Такое предупреждение помогало срастить фонограмму Пастернака с другими элементами передачи вполне органично, и отторжения не произошло, как это случилось с ахматовской звукозаписью. Помогло делу и то

* Кстати, одна из купюр была логически необходима: Пастернак произносит слово «подпольный» в смысле «скрытый», «тайный». Для современного же телезрителя значение этого слова совершенно иное и очень определенное.

обстоятельство, что ритм речи Пастернака, временами несколько торопливый, внешне соответствовал (во всяком случае, не противоречил) ритму этого телевизионного рассказа.

Вошли в передачу и размышления Чуковского о Блоке. Причем именно фонограмма, хотя мы располагали и небольшой киносъемкой на ту же тему (к сожалению, потом она бесследно пропала). Но при съемке Корней Иванович чувствовал себя гораздо скованнее, да и вариант текста звукозаписи был более полемичным, направленным на разрушение стереотипов в подходе к поэзии, что было тогда нам особенно важно.

«— Блок... — говорил в той записи Чуковский, — есть явление единственное, с душой не похожей ни на чью. И если мы хотим понять его душу, мы должны следить не за тем, чем он случайно похож на других, а лишь за тем, чем он ни на кого не похож. И какое мне дело, был ли Блок символист, акмеист или неоромантик, если я хочу, чтобы его стихи волновали меня, хочу позволить себе эту роскошь, для критика почти невозможную, — тревожиться ими, а не регистрировать их по заранее подготовленным рубрикам. Разве мы не стремимся увидеть в нем именно то, чего никто, кроме него, не имеет, то редкостное и странное нечто, которое носит наивное, всеми забытое, конфузное, скомпрометированное имя — душа? <...>

Знаю, что неуместно говорить о душе, пока существуют такие благополучные рубрики, как символизм, классицизм, романтизм, байронизм, неоромантизм и прочие. <...> Как будто он жил и творил для того, чтобы у целой армии благополучных доцентов было о чем писать диссертации!

Его темы огромны, его тоска вселенская, не о случайных, легко поправимых изъянах того или иного случайного быта, но о вечной и непоправимой беде бытия...».

Уже тогда я оценил большое, хотя и несколько неожиданное на первый взгляд преимущество магнитофонной записи перед синхронной киносъемкой, используемой в телевизионной документальной композиции. Фонограмму можно легко монтировать и давать в нужном ритме, а у киноэпизода — свой ритм, зачастую инородный передаче. Особенно ощутима была во многих случаях эта инородность до тех пор, пока электронный монтаж не позволил менять динамику кинофрагмента, задерживать стоп-кадрами нужное изображение.

В передаче, о которой идет речь, мы стремились к тому, чтобы отдельные фразы Чуковского сопрягались с отобранными нами портретами Блока в определенном экранном ритме. Для этого приходилось четко выстраивать не только зрительный, но и звуковой ряд. По совести сказать, звукозапись мы монтировали иногда более чем произвольно, и я вполне себе представляю

негодование текстолога, который сравнивает приведенный фрагмент с текстом, написанным Чуковским. «Дух», я надеюсь, мы при монтаже не исказили, но «буква» отличалась в передаче от первоначальной.

Здесь мы подходим к очень важной проблеме: звуковой монтаж и документальная подлинность текста. Когда монтируются кинокадры, ни у кого не возникает сомнения, подлинно ли то, что увидит в результате зритель. А если монтируется фонограмма? Вопрос сложный, и я еще вернусь к нему.

А пока хочу сказать о другом: работая со старыми звукозаписями, я все больше убеждался в том, как важна в структуре передач, где они используются, *роль посредника*. Самая плохая по качеству звучания фонограмма может быть с напряженным вниманием прослушана, если человек, находящийся в кадре или у микрофона, достаточно авторитетно и заинтересованно объяснит, в чем ценность этой фонограммы, и *вместе с аудиторией* будет ее слушать.

Очень удачным мне представляется введение блоковской звукозаписи в телефильм режиссера В. Викторова «О прошлом память сохрани...» (1981). Вот как этот эпизод изложен в сценарии В. Викторова и Л. Николаева.

«Одним из первых услышал восстановленную запись Блока народный артист СССР Дмитрий Николаевич Журавлев. Что-то шепчет беззвучно. А когда запись заканчивается, неожиданно обращается к нам:

— И вот хорошо, что шумы. Хорошо, что клубятся. Это настроение. Откуда-то оттуда — из двадцатых годов — доносится этот голос. Это очень многое открыло мне. Здесь эталон. Конечно, сейчас нельзя читать так, как читал Александр Александрович. Но он показывает, как его не надо читать. Его не надо иллюстрировать жестами. Его не надо по-актерски читать. Он требует какой-то целомудренности и глубочайшего проникновения в сущность произведения, в поэзию... вот так я это вижу...

«О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе...».

Голос Дмитрия Николаевича Журавлева постепенно стихает. С пластинки начинает звучать голос поэта. В кадре возникают, сменяя друг друга, его портреты разных лет. И, кажется, оживают старые фотографии, слившиеся с возвращенным к жизни голосом Блока...»⁶.

Но далеко не всегда создатели теле- и радиопередач, вставляя в свои новые работы старую фонограмму поэта, учитывают,

с каким нежным, хрупким материалом они имеют дело, как легко заглушить еле слышное звучание.

В 1986 году по Центральному телевидению был показан документальный телефильм «Прикосновение» — о памятных местах, связанных с именем Блока, как было сказано в аннотации еженедельника «Говорит и показывает Москва». Фильм до крайности претенциозный (одно название чего стоит!), а главное — демонстративно высокомерный по отношению к тем, кого заинтересовала бы именно эта тема. В закадровом тексте не было названо ни одного «памятного места». Зрителю предлагалось лишь догадываться, в каком соотношении со стихами и жизнью Александра Блока находятся демонстрируемые на экране пейзажи, женские лица, фотографии исторических событий, музейные интерьеры и оркестранты, показываемые почему-то особенно щедро.

Разумеется, на телевидении нужны разные формы, возможна и такая — фильм-загадка. Но беда в том, что бóльшая часть этого фильма на отгадку и не была рассчитана, а строилась по режиссерской прихоти. Другие же, более конкретные кадры подсказывали явно не те отгадки. Так, например, грубое упрощение — соотносить строки стихотворения «Фабрика» с лицами на документальных фотографиях. Точно так же и строки, читаемые за кадром:

«Я изменю тебе, как той,
Не изменяя, не лукавя»,

не могут, не должны впрямую монтироваться с фотографиями Н. Н. Волоховой, Л. А. Дельмас и, кажется, К. М. Садовской, как это сделано в фильме; связь между адресатами лирики и самими стихами куда сложнее, чем это выглядит в такой подаче иллюстрированного материала.

Впрочем, подобный наивный буквализм для литературных телепрограмм давно не новость. Когда-то телевидение уже переболело этой детской болезнью. Думаю, что и в моих давних передачах можно обнаружить ее следы. Но в данном случае примитивная, лобовая иллюстративность причудливо сочеталась с напыщенной красотой и мнимой многозначительностью.

С удивлением увидел я в списке создателей фильма фамилию Н. Крышука — автора серьезной и увлекательной книги о Блоке, книги, которой присущи глубина, такт и строгая документальность. Как же силен произвол режиссера, если он сумел несомненные достоинства авторского подхода к теме превратить на экране в столь же несомненные недостатки!

Я вынужден писать здесь об этом фильме, так как в нем «задействована» и фонограмма Блока. Она начинает звучать совершенно неожиданно, без всякого объяснения и какой-либо моти-

вировки. В кадре в это время, насколько я помню, показывается то ли скрипач, то ли виолончелист.

Еле угадываемый, совершенно непонятный для непредупрежденного зрителя, дребезжит на фоне операторских изысков голос Александра Блока.

Зачем? Почему?

Подозревая, что все-таки в этом монтаже бесценной фонограммы и современных музыкантов есть какой-то высший смысл, который мне не удалось с первого раза уловить, я выписал в архиве Гостелерадио сценарий фильма и увидел, что в соответствующем месте обозначено чтение стихов Блока... Евгением Евтушенко!

О том, как Евтушенко читает Блока (а также Маяковского, Гумилева и Есенина), — разговор особый. Вышедшие пластинки с записями дают для этого богатый материал. Но то, что создатели телефильма сочли взаимозаменяемыми две фонограммы, столь далеко отстоящие друг от друга, свидетельствует о многом.

...История возвращения в наши дни голоса Блока связана с более поздними звукозаписями его современников. Реставрируя блоковские фонограммы, различные их варианты мы давали слушать Н. Павлович, С. Алянскому, Л. Дельмас, П. Антокольскому, В. Веригиной, К. Чуковскому и обычно тут же записывали их впечатления о качестве звучания и воспоминания о поэте.

Особенно важным для нас было мнение Корнея Чуковского и поэтессы Н. А. Павлович, поскольку они не только хорошо помнили чтение Блока, но и знали, как звучали когда-то эти фоновалики, то есть лучше других понимали, что можно и чего нельзя ждать от оживших фонограмм. Понимали, что, если даже удастся добиться первоначального качества звучания, на слишком многое надеяться не приходится.

Чуковский, который когда-то присутствовал на том самом сеансе звукозаписи в Доме искусств, прослушав один из вариантов реставрации, сказал, что голос звучит похоже. Примерно так же оценивала фонограмму Н. Павлович.

Большой удачей считаю я то, что была сделана звукозапись рассказа Н. Павлович об одном из последних выступлений Блока в Москве, в аудитории Политехнического музея:

« — Блок вышел — очень простой, обыкновенный, в первую минуту даже некрасивый. Серый костюм. Усталое лицо, крепко сжатый рот.

Зал дрогнул волнением первой встречи. <...> Потом аплодисменты без конца. Его очень любили и чтили как первого русского поэта нашего времени.

Блок стоял, наклонив голову, ждал. Потом стал читать.

Читая, Блок шел от смысла стихов, но сама музыка стихов, их ритм и смысл были слиты нераздельно и органично, поэтому его чтение так потрясало слушателей. При этом в чтение свое он вкладывал глубоко личный оттенок. Его стихи воспринимались как запись дневника, и единственной внутренней защитой их была только их высокая гармония».

Меньше других для коррекции вариантов восстанавливаемых фонограмм дали, к нашему сожалению, такие достоверные свидетели звучания многих оттенков блоковского голоса, как С. Алянский, В. Веригина и Л. Дельмас. Может быть, именно потому, что эти современники поэта очень хорошо знали его живые интонации, они не хотели даже обсуждать вопрос, насколько соответствуют маловыразительные остатки звука, сохранившиеся в восковых бороздках, голосу их кумира.

Любовь Александровна Дельмас, например, не прослушав и минуты, попросила выключить запись:

— Зачем мне это слушать, я не то что голос, я его дыхание помню...

Признаться, подобное отношение к несовершенным фонографическим записям со стороны людей, близких тому или иному писателю, особенно его родственникам, я встречал не раз и при работе над звуковыми автографами Л. Толстого, С. Есенина, О. Мандельштама. Общим в их реакции было не только отрицание значения таких записей для приближения к нам данного человека, но и убежденность в том, что именно в их памяти сохраняется истинное представление о нем. Поэтому со временем я стал уже не особенно болезненно воспринимать заведомое неприятие той работы, которая мне казалась и кажется столь важной.

Но зато как много и каких существенных, подчас совершенно уникальных сведений о писателе можно почерпнуть от этих же мемуаристов! Причем важно именно услышать, потому что в письменном тексте все выглядит несколько иначе.

Разумеется, как и любые другие мемуары, звукозапись иногда больше характеризует самого рассказчика, чем предмет его рассказа. Но нередки случаи, когда неизбежный «сопутствующий эффект» оправдан тем, что автор воспоминаний играл заметную роль в жизни художника. В частности, здесь я имею в виду Л. А. Дельмас.

... Первое, что я увидел, войдя весной 1967 года в ленинградскую квартиру Любови Александровны Андреевой-Дельмас, был большой ее портрет в роли Кармен, стоящий на концертном рояле. Рядом — фотография Блока, чуть поодаль — фотография Шаляпина, по приглашению которого Любовь Александровна пела один сезон в Монте-Карло. На пюпитре рояля — ноты

А. К. Глазунова с дарственной надписью композитора. Несколько десятков в то время еще не опубликованных писем и записок Блока были лишь частью тех сокровищ культурной жизни начала века, которые хранились в этой квартире.

Боюсь, что некоторые слушатели пластинки «Александр Блок и его современники» (речь о ней пойдет дальше) будут разочарованы теми обрывочными записями воспоминаний Дальмас, которые я сделал тогда, и для кого-то с пластинки прозвучит только голос очень старой женщины. «Разве *этот* голос, — скажет иной слушатель, — волновал когда-то поэта?»

Разумеется, не совсем этот. И даже совсем не этот. Время безжалостно.

Блок, может быть, чувствовал неумолимость его хода, как никто другой.

«Боже мой, какое безумие, что все проходит, ничто не вечно, — записал он весной 1917 года, разбирая бумаги в ящике стола и натолкнувшись на письма Дельмас. — Сколько у меня было счастья («счастья», да) с этой женщиной. Слов от нее почти не останется. Останется эта груда лепестков, всяких сухих цветов, роз, верб, ячменных колосьев, резеды, каких-то больших лепестков и листьев. Все это шелестит под руками. Я сжег некоторые записки, которые не любил, когда получал; но сколько осталось. И какие пленительные есть слова и фразы среди груды вздора. Шпильки, ленты, цветы, слова. И все на свете проходит».

И все же что-то осталось. Прежде всего остались стихи бессмертного блоковского цикла «Кармен», написанного в 1914 году, остались пронзительные строки стихотворения «Превратила все в шутку сначала...». Осталась фотография, запечатлевшая в 1916 году горькое и гордое выражение красивого лица той женщины, которая вызвала к жизни это стихотворение. Остались старые пластинки, навеки сохранившие глубоко звучащий на низких нотах голос, который так много значил для поэта: фирма «Граммофон» записала арию Леля из оперы «Снегурочка» в исполнении Дельмас.

А теперь пластинка, уже современная, хранит фрагмент записанного на пленку рассказа Любви Александровны о ее встречах и переписке с Блоком.

Перебирая большую пачку блоковских писем, Любовь Александровна читала ныне по несколько строк то из одного, то из другого. Такие, например, строки: «Я и хочу и не хочу еще знать, когда, как и что будет с нами. Как же мы встретимся, моя гордость? В мире очень много скучного, печально тревожного, неясного».

И дальше:

«Надолго ли Вы в Чернигове? И кто дразнится Вашей красотой? Напишите еще, что сказал Вам юг?»*.

Но на пластинку легли не эти звуковые цитаты из блоковских писем, а эпизод самой первой встречи поэта с героиней цикла «Кармен» на балюстраде Театра музыкальной драмы...

Мне казалось, что я в свое время достаточно много записывал на пленку воспоминаний о Блоке. Теперь вижу, что прискорбно мало. И этот фонд уже невосполним, а ценность его с годами растет.

Например, в 1970 году, всего через несколько лет после записи звуковых мемуаров Валентины Петровны Веригиной, актрисы Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, эта фонограмма оказалась совершенно необходимой мне для радионовеллы «Снежная маска» — об обстоятельствах, сопутствовавших созданию знаменитого цикла блоковских стихотворений.

В прологе звучала музыка, специально написанная поэтом и композитором Михаилом Кузминым к мейерхольдовской постановке пьесы Блока «Балаганчик» в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Эту красивую, немного манерную музыку я услышал и записал в Москве, в семье Натальи Николаевны Волоховой, бывшей актрисы того же театра. Играла на рояле ее дочь. Играла тот самый вальс влюбленных, под который когда-то появлялась на сцене Н. Н. Волохова, вдохновившая поэта на создание цикла «Снежная маска» и книги «Земля в снегу».

Потом действие радионовеллы переносилось в Ленинград, где ближайшая подруга Натальи Николаевны, В. П. Веригина, воскрешала в своем рассказе давние эпизоды:

« — Невозможно передать то волнение, которое охватило нас, актеров, во время генеральной репетиции и особенно на первом представлении, — вспоминала Валентина Петровна. — Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в очарованный круг, что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности. Маски сделали все необычным и чудесным. Даже за кулисами перед выходом мы разговаривали как-то по-иному. <...>

Когда кончился антракт, мы пошли проводить поэта до лестницы. Он спустился вниз, Волохова осталась стоять наверху и посмотрела ему вслед. Вдруг Александр Александрович обернул-

* Именно так — «...что сказал Вам юг?», а не какой-то таинственный «йог», как впоследствии было прочитано некоторыми журналистами, а затем и публикаторами. Это прочтение до сих пор повторяется во всех изданиях, воспроизводящих письмо Блока. Его ошибочность подтверждается и тем, что в другом месте Блок называет Л. А. Дельмас «юга планетная дочь».

ся, сделал несколько нерешительных шагов к ней, потом опять отпрянул и наконец, поднявшись на первые ступени лестницы, сказал смущенно и торжественно, что теперь, сию минуту он понял, что означало его предчувствие, его смятение последних месяцев. «Я только что увидел это в ваших глазах, только сейчас осознал, что это именно они и ничто другое заставляют меня приходиться в театр».

Первого января 1907 года, продолжала В. Веригина, поэт прислал Н. Волоховой красные розы и новое стихотворение — «Я в дольний мир вошла, как в ложу...». Это стихотворение звучало сначала в чтении самой В. Веригиной (она произносила его строки как бы цитируя), а потом — в замечательном исполнении Алисы Коонен, которая, как мне кажется, передавала ту высокую трагичность, что почудилась Блоку в Н. Волоховой.

В передаче было несколько интереснейших фонограмм, но именно воспоминания В. Веригиной стали ее драматургической основой.

В этой радионовелле, довольно рискованно сопоставлявшей жизнь и стихи, очень важно было соблюсти такт и меру и, разумеется, подчеркнуть, что в поэзии Блока любая ее героиня являлась миру творчески преображенной художником. Мысль о таком преображении звучала и во фрагментах выступления Пастернака (почти полностью перенесенных из телепередачи), и в мемуарах Чуковского, рассказавшего о том, как он впервые услышал блоковское чтение стихотворения «Незнакомка», и в авторском комментарии.

Я уже упоминал, что большинство блоковских передач делал без особой надежды на их эфирную жизнь, так как многие стихи Блока долгое время считались «мистическими» и «нерадийными». Эта передача прозвучала. Но только благодаря настойчивости и дипломатическому такту Юрия Гальперина, который был ее редактором. О том, как трудно пробивалась она в эфир, я узнал лишь через несколько лет, когда мне в руки случайно попал сценарий с начальственными пометками на полях. Против текста рассказа Чуковского о чтении «Незнакомки» в «башне» у Вячеслава Иванова было начертано: «Нет социального анализа». Против того места воспоминаний Веригиной, где «звучала музыка» и потом «что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности», стояло короткое слово: «Зачем?» Одна фраза из статьи Блока (правда, в рабочем экземпляре сценария потерялись кавычки и цитата была воспринята как комментарий ведущего) сопровождалась на полях словом «субъективизм», другая получила оценку «наивно»...

И ведь Юрий Гальперин ничего не сказал мне тогда об этих замечаниях, ничем не нарушил той атмосферы, в которой готови-

лась и записывалась передача. Как уж он отбился от «поправок», осталось его секретом. Честь ему и хвала!

...Первая пластиночная публикация голоса Блока была обставлена очень скромно и прошла почти незамеченной.

В 1970 году по специальному заказу правления Союза писателей СССР Всесоюзная студия грамзаписи выпустила тысячным тиражом пластинку «У старого фонографа», подготовленную по материалам коллекции С. И. Бернштейна. В продажу пластинка не поступала, на ее простом и строгом конверте цена даже не была обозначена. Кроме записей Блока воспроизводились голоса Маяковского, Есенина и Брюсова. К пластинке прилагались небольшая заметка о коллекции и тексты фонограмм.

Текстовые приложения были и у первых изданий пластинки «Голоса, зазвучавшие вновь» (1977); там тоже звучал голос Блока. Но в последующих тиражных повторениях текстовое сопровождение отсутствовало. К сожалению, фирма «Мелодия» поступала так и при переизданиях знаменитых андрониковских пластинок «Говорят писатели», а также пластинок Маяковского, Брюсова, Есенина.

Готовя одну из пластинок с записями голоса Льва Толстого, я специально, хотя особой необходимости в этом не было, включил в звуковой комментарий фразу: «Слушая эту пластинку, пользуйтесь прилагаемым текстом». Теперь-то, казалось мне, фирма «Мелодия» просто вынуждена будет позаботиться о «прилагаемом тексте». Тем не менее *первое же* издание с этим впрессованным в диск предупреждением появилось... без обещанного слушателю приложения.

Поэтому, готовя очередную блоковскую пластинку, я решил дать «перевод» с фонографического на общепонятное звучание не отдельно, а в самой фонограмме. Принципиально нового в этом ничего не было: Ираклий Андроников давно и успешно использовал такой прием. Но то Андроников! Кроме того, к концу семидесятых годов появилось уже изрядное количество пластинок с комментариями документальных записей; опыт показал, что тут есть определенного рода опасность. Вот, как мне кажется, один из наглядных примеров.

В середине шестидесятых годов Всесоюзная студия грамзаписи выпустила пластинку Эдит Пиаф, где песням этой замечательной певицы предшествовали стихотворные переводы, сделанные и прочитанные известной поэтессой, хорошо знающей ее жизнь и творчество. Пластинка мгновенно разошлась и пользовалась заслуженным успехом. Посчастливилось ее купить и мне. Я до сих пор помню чувство благодарности, возникшее у меня к переводчице. Правда, иные из давно знакомых песен потеряли при переводе некую долю таинственности и очарования. Но все же

это было прекрасно: знать, а не только догадываться, о чем поет великая Пиаф.

Однако по мере того как я запоминал русский текст, он становился все менее нужным на пластинке. Как бы хорошо ни читала переводчица, как бы ни был совершенен ее перевод (а постепенно в том и в другом обнаружались интонационные и ритмические расхождения с оригиналом, ощутимые даже без знания языка), текстовое сопровождение песен стало даже мешать. И настал момент, когда при всей любви к Пиаф пластинку я слушать больше не мог.

И вдруг меня осенило: ведь можно переписать пение на магнитофон, убрав комментарий! Но оказалось, что и это не выход: звучание голоса переводчицы накрепко вошло в звуковую память и неизбежно возникало рядом с песнями...

О своей работе трудно судить. Я так и не знаю, насколько уместны мои «переводы» блоковских фонограмм на пластинке «Александр Блок и его современники», вышедшей в 1981 году, но я стремился обойтись лишь теми словами, которые казались мне абсолютно необходимыми. До пластинки различные варианты комментария к блоковским звукозаписям прошли проверку перед радиослушателями (передача 1975 года «Читает Александр Блок») и телезрителями (звуковая публикация записей Блока в телеальманахе «Поэзия», 1979 год). И все-таки я тогда еще до конца не понимал, какую беру на себя ответственность, навечно помещая свою фонограмму на пластинке рядом с голосом Александра Блока...

Звуковые варианты воспоминаний и размышлений о Блоке К. Чуковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, П. Антокольского и других мемуаристов, включенные в пластинку, разумеется, гораздо короче, отрывочнее, чем их письменные мемуары. Но эти звукозаписи, с их живой интонацией, больше, чем письменное, печатное слово, дают возможность ощутить личное отношение говорящего к поэту. А отсюда — их особая достоверность. Слушая звучащие мемуары, мы, например, начинаем видеть поэта глазами «влюбленного и нерадивого студента», как назвал себя Павел Григорьевич Антокольский, когда рассказывал о выступлении Блока в 1915 году:

«— Я бы сказал, что Блок как-то, казалось бы нарочно, прозаизирует свои стихи. Он докладывает публике слова, которые почему-то оказались соединенными тем или другим ритмом, и причем он совершенно как-то упустил из виду, что это слова, им-то сочиненные:

«Утреет. С богом! по домам!
Позвякивают колокольцы...»

и так далее. Вот так, почти растерянно, он произносил стихи. Но аудитория была даже этим наэлектризована...»

Бесспорно и очевидно, что прежде всего поэт выражает себя в стихах. Но почему-то происходит так, что чем полнее это самовыражение, тем сильнее наше желание узнать о поэте как можно больше еще и из писем, дневников, мемуаров. Мы вглядываемся в его портреты, рассматриваем почерк, приходим к домам, где он жил, вслушиваемся в его голос... Иногда совсем незначительное обстоятельство, третьестепенная деталь вдруг открывают нам личность художника с неожиданной стороны, по-новому освещают давно затверженные наизусть строки.

Так и с Блоком. Поэтому трудно с уверенностью сказать, какие из фрагментов очень разнородных записей, собранных на пластинке «Александр Блок и его современники», — а среди них есть воспоминания глубоко содержательные и, казалось бы, случайные, строго выстроенные и безыскусно отрывочные — больше помогут современному читателю и слушателю воссоздать в своем воображении образ поэта, увидеть ближе его человеческое лицо, войти в мир его творчества.

Пластинка переиздавалась уже два раза. Блоковские фонограммы с нее перешли во многие радио- и телепередачи. Да и вся она (вернее, ее радиоверсия) прозвучала по Всесоюзному радио*. Когда-то Константин Паустовский сетовал на то, что мы никогда не видели и не слышали Александра Блока. Сегодня голос поэта возвращается к нам.

И последнее, о чем хотелось сказать в этом очерке: очень жаль, что до сих пор удалось выхватить из пасти забвения лишь несколько блоковских записей.

Моя заветная мечта — услышать остальные его записи «еще при жизни».

* Еще до появления этой пластинки голос Блока звучал со страниц журналов «Кругозор» (1975, № 10), «Клуб и художественная самодеятельность» (1980, № 20), «Русский язык за рубежом» (1980, № 5).



Театр одного поэта

Авторское чтение Владимира Маяковского было записано дважды — в 1920-м и в 1926 году. Оба раза запись на восковые фоновалики осуществил профессор С. И. Бернштейн.

Первый раз Сергей Игнатьевич Бернштейн записывал голос Маяковского в фонетической лаборатории Института живого слова на Знаменской улице в Петрограде.

На 4 декабря в петроградском Доме искусств было объявлено выступление Маяковского с чтением поэмы «150 000 000». Как рассказывал мне С. И. Бернштейн, он уже слышал в авторском исполнении поэмы «Облако в штанах», «Человек», многие стихи, и его весьма обрадовала возможность еще раз услышать столь необычную, столь непохожую на чтение всех других поэтов декламацию.

Первое публичное чтение новой поэмы Маяковского — это было событие. Известно, что поэт на эстраде поражал и завораживал слушателей. Не случайно чуть ли не каждое его выступление отражено в мемуарной литературе.

Приведу здесь отрывок из воспоминаний Риты Райт — описание одного из авторских чтений поэмы «150 000 000» в том же декабре 1920 года: «Маяковский в тысячной аудитории уже не был просто поэтом, читающим свои стихи. Он становился почти явлением природы, чем-то вроде грозы или землетрясения, — так отвечала ему аудитория всем своим затаенным дыханием, всем напряжением тишины и — взрывом голосов, буквальным, не метафорическим громом аплодисментов. К знакомым с детства стихиям — огню, ветру, воде — прибавлялась новая, которую условно называли «поэзия»¹.

«Читка Маяковского, — писал позже С. И. Бернштейн, — поражала такой же новизной, как его поэзия вне материального звучания, но в то же время эта читка отличалась такой близостью к интонациям естественной, разговорной речи, что, несмотря на свою новизну и непривычность, она воспринималась легко и, словно ключом, открывала замкнутый ларец его поэзии»².

По окончании вечера профессор обратился к Маяковскому с

просьбой о записи, и поэт охотно согласился посетить его лабораторию. На третий день после вечера в Доме искусств, как и было условлено, Бернштейн зашел за поэтом в гостиницу «Европейская», и они направились в лабораторию. Были записаны стихотворения «Послушайте!», «А вы могли бы?», «Гимн судьбе», «Наш марш», «Военно-морская любовь», «Необычайное приключение...», «Отношение к барышне».

Маяковский читал наизусть. Только последнее стихотворение — по рукописи. После записи аппарат переключили на воспроизведение, и Маяковский с интересом впервые в жизни слушал свое чтение «со стороны».

Второй раз голос поэта был записан С. И. Бернштейном в январе 1926 года, уже в Институте истории искусств на Исаакиевской площади. Маяковский, только что вернувшийся из Америки, прочитал «Атлантический океан» и начал читать «Блек энд уайт». В этот момент что-то случилось с электрической частью диктофона (усовершенствованная разновидность фонографа) и аппарат остановился. Запись пришлось прервать.

Третий раз Бернштейн предложил Маяковскому записаться на фонограф в 1928 году, когда поэт приехал в Ленинград с очередным выступлением. Маяковский отказался. Во время выступления, заговорив об одной из статей Виктора Шкловского, он неожиданно обратился к находившемуся в аудитории профессору:

— Бернштейн, верно я излагаю?

Сергей Игнатьевич, вспоминая этот давний эпизод, говорил мне, что воспринял знак внимания со стороны поэта как попытку смягчить отказ, вызванный, по-видимому, какими-то привходящими обстоятельствами, а отнюдь не пренебрежительным отношением к работе профессора.

Четвертый раз С. И. Бернштейн обратился к поэту с той же просьбой о записи весной 1930 года, когда встретился с ним в Москве, в клубе Федерации советских писателей на улице Воровского, 52. Сергей Игнатьевич выступал там с двумя докладами о психологии поэтического творчества и демонстрацией звукозаписей Андрея Белого, Александра Блока, Сергея Есенина, Ильи Сельвинского, Николая Гумилева, Владимира Маяковского.

Это было трудное время для нашей гуманитарной науки. Теории критиков вульгарно-социологического толка все громче заявляли о себе и в литературоведении, и в истории, и в литературе. Над Кабинетом изучения художественной речи, созданным профессором Бернштейном в ленинградском Институте истории искусств для проведения разносторонних исследований по теории интонации ораторского и поэтического слова, нависла угроза ликвидации

Стремясь ознакомить как можно более широкие круги научной и литературной общественности с работой кабинета, профессор Бернштейн предпринял, в частности, демонстрацию уникальных звукозаписей из своей коллекции и прочел ряд докладов. В руководимом им Кабинете изучения художественной речи к этому времени хранились уже сотни ценнейших литературных фонограмм — голоса Андрея Белого, Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина, Михаила Кузмина, Федора Сологуба, Владислава Ходасевича, Александра Архангельского, Бенедикта Лифшица, Сергея Третьякова, Юрия Тынянова... Были собраны здесь и грампластинки с речами известных ораторов первых лет Октября — В. А. Антонова-Овсеенко, Н. И. Бухарина, М. И. Калинина, Л. Б. Каменева, А. М. Коллонтай, Н. В. Крыленко, А. В. Луначарского и других. В несколько меньших, но тоже достаточно крупных масштабах изучались законы актерской декламации, в частности на основе звукозаписей Марии Бабановой, Павла Гайдебурова, Михаила Чехова, Владимира Яхонтова*.

Исследования, которые велись в Кабинете изучения художественной речи, затрагивали широкий круг проблем. «Принципы членения речи в декламации современных русских поэтов», «Вопросы русской акцентологии в связи с теорией стиха», «Ораторы Октября», «О декламационном метре и ритме», «О математическом выражении метрических акцентов», «Речевая сторона в постановке «Клопа» В. Маяковского в Театре им. Мейерхольда», «О выразительном значении звуков в стиховой речи», «О чтке поэтов-конструктивистов» — вот лишь некоторые названия работ, выполненных в те годы С. И. Бернштейном и его коллегами.

Московские и особенно ленинградские писатели выразили горячую заинтересованность в продолжении деятельности Кабинета изучения художественной речи. Там, как отмечалось в одной из статей того времени, «развертывается интереснейшая исследовательская работа, подобия которой больше нигде нет. (...) Энтузиаст поэтической записи Бернштейн не пропустил ни одного хоть сколько-нибудь выдающегося поэта»³. От имени литературной общественности автор статьи А. Грузинский решительно возражал против попыток прервать работу кабинета. Кончалась статья так: «Это культурное дело, единственное в своем роде, дело, которым следовало бы гордиться, надо спасать. Ведь каби-

* Большая часть звуковой коллекции Института истории искусств хранится теперь в фондах Государственного Литературного музея. К сожалению, некоторые фонозаписи так пострадали от времени и не всегда умелого обращения, что возможность реставрации их весьма проблематична.

нет — не только «архив валиков и пластинок», это живая поэзия»⁴.

В тот свой приезд в Москву С. И. Бернштейн не только читал доклады и демонстрировал фоновалики. В комнате, примыкающей к залу клуба писателей, он оборудовал лабораторию, где проводил звукозаписи тех поэтов, голоса которых еще не были им зафиксированы. Чем более реальной становилась угроза его любимому делу, тем активнее старался он использовать считанные недели, пока еще мог вести свою работу. Той весной в Москве он записал С. Кирсанова, П. Антокольского, А. Жарова, С. Клычкова.

Вероятно, тогда же Сергей Игнатьевич предпринял одну из последних отчаянных попыток сохранить для будущих слушателей хоть несколько звучащих фрагментов своей уникальной коллекции: дал на московскую фабрику грампластинок индивидуальный заказ на изготовление двух экземпляров пластинки с голосами Блока, Есенина, Брюсова и Гумилева. Затея оказалась довольно дорогостоящей, и скромных средств профессора, которому со дня на день грозило увольнение, хватило на оплату только одной стороны пластинки. Для другой стороны была использована уже отработанная матрица песни «За полями, за горами...». (Один экземпляр пластинки попал потом в Литературный музей, местонахождение второго пока неизвестно.)

Доклады С. И. Бернштейна в московском писательском клубе, сопровождавшиеся демонстрациями записей голосов поэтов, вызвали большой интерес. Зал был переполнен. Среди слушателей профессор увидел «демонстрируемых» Сельвинского и Маяковского. В перерыве Маяковский зашел в лабораторию к Бернштейну. Профессор попросил начитать в фонограф несколько стихотворений, написанных в последнее время. Маяковский поблагодарил, но отказался, сославшись на не очень хорошее самочувствие. Обещал непременно (так и сказал — «непременно») прийти на запись в Институт истории искусств через две-три недели, когда приедет в Ленинград. Было это в начале апреля 1930 года.

Зал, где Бернштейн делал доклад, был тот самый, в котором Маяковский в феврале 1930 года, в день открытия выставки «20 лет работы», читал поэму «Во весь голос», обращая уже не столько к современникам, сколько к потомкам.

...Когда прошло первое ошеломление после выстрела 14 апреля, друзья Маяковского вспомнили о фонографических записях его голоса. Была предпринята попытка (по-видимому, в ноябре 1930 года) перевести их на грампластинку. Перепись получилась неудачной. Тогда интонации Маяковского довольно точно повторил для записи на такой же экспериментальной пластинке Семен Кирсанов. Он продекламировал поэму «Во весь голос».

Чтецкие интонации Маяковского были тогда «на слуху» у многих его друзей и почитателей. Члены «Бригады Маяковского», которая возникла еще в период подготовки выставки «20 лет работы», одну из главных своих задач видели в «пропаганде чтением» его поэзии. Стиль их декламации был достаточно близок к авторскому. Бригада росла. Новые ее члены учились чтению стихов Маяковского у старых. Так зародилась небывалая в истории русской литературы традиция устной передачи поэтических интонаций, имеющая аналоги только в народном творчестве.

Впрочем, подлинные авторские интонации, сохраненные пусть технически несовершенной записью, давали для постижения поэзии Маяковского, конечно, куда больше, чем самая бережная голосовая реконструкция.

Профессор Бернштейн, в том же году уволенный из Института истории искусств и отстраненный от работы над материалами своей коллекции, пытался еще раз организовать перепись бесценных фоноваликов, но до 1940 года он так и не смог этого добиться.

«Сделанные мною записи покрываются плесенью в неумелых руках, и едва ли все они сохранились. Никакими силами не удастся в течение пяти с половиной лет внушить тем, кто мог бы спасти то, что еще сохранилось от этого уникального собрания, что записи подлинной читки поэтов представляют огромную культурную и непосредственно художественную ценность»⁵, — писал С. И. Бернштейн в 1936 году.

Еще через два года коллекцией фоноваликов, и прежде всего записями голоса Маяковского, заинтересовался созданный незадолго до этого Государственный Литературный музей. Активный член «Бригады Маяковского» и в то время уже сотрудник музея В. Д. Дувакин стал инициатором «спасения голоса» поэта. По его просьбе В. Д. Бонч-Бруевич, организатор и первый директор Гослитмузея, командировал его в Ленинград, где находилась коллекция.

Весной 1973 года научный сотрудник Московского университета В. Д. Дувакин рассказывал мне, с какими трудностями перевозил он когда-то валики в Москву: они едва поместились в восьми чемоданах! На случай какой-нибудь катастрофы он в Ленинградской консерватории снял с записей Маяковского копию. Фонограмма наносилась звукозаписывающим прибором на киноплёнку методом вдавливания. Когда, уже после войны, В. Д. Дувакин попытался разыскать сделанную в свое время копию, ему сказали, что это бесполезно: звуковая дорожка при таком способе записи сохраняется очень недолго.

В Литературном музее коллекцию поместили в особом шкафу,

с ячейками для каждого валика. В помещении поддерживалась необходимая температура. Но этим, собственно, дело и ограничилось, так как в музее не было ни специалистов, ни аппаратуры для прослушивания записей.

Интерес к коллекции вновь возник в 1940 году, когда в преддверии юбилея В. В. Маяковского правительственная комиссия приняла решение восстановить запись его голоса. На представительном совещании в Литературном музее присутствовали лучшие специалисты в области звукотехники. Был произведен осмотр валиков с записью голоса Маяковского, причем обнаружилась большая трещина на одном из них. Тем не менее перепись фонограмм на тонфильмовые ленты вскоре удалось произвести. Специалисты Фабрики звукозаписи Радиокomiteта сделали это на достаточно хорошем уровне.

Война прервала работу над реставрацией звучания голоса поэта. Когда эта работа возобновилась, в фондах Литературного музея и Музея В. В. Маяковского были только пробные пластинки, изготовленные в 1940—1941 годах, и тонфильмовые ленты того же времени. Сами фоновалики в годы войны пропали.

Из имеющихся записей по специальному заказу Музея В. В. Маяковского в 1955 году были составлены и небольшим тиражом выпущены пластинки, в которые вошли стихотворения «А вы могли бы?», «Послушайте!», «Гимн судьбе», «Военно-морская любовь», «Необычайное приключение...». Вскоре эти фонограммы одна за другой начали появляться в эфире.

В наши дни звукозаписи голоса Маяковского известны слушательской аудитории достаточно хорошо: они неоднократно включались в самые разные радио- и телепередачи, публиковались на звуковых страницах журналов «Клуб...» и «Кругозор».

Сейчас трудно понять, почему эти записи, реставрированные в числе первых и вполне отчетливо (для такого типа фонограмм) зазвучавшие еще в 1940 году, регулярно стали выходить в эфир лишь в конце пятидесятых годов. Думаю, отчасти дело в том, что несовершенное звучание голоса Маяковского противоречило канонизированному, парадному и несколько однолинейному образу «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи», а отчасти и в том, что подобные записи долгое время вообще считались непригодными для радио. Только вспомнив об этом, мы сможем вполне оценить заслугу Ираклия Андроникова, который постепенно все же сумел ввести в передачи ряд архивных фонограмм невысокого технического качества.

При публикации звукозаписей Маяковского способы их подачи варьировались, сопутствующий звуковой материал то расширялся, то сокращался, менялся сам тип комментария.

На пластинке конца пятидесятых годов «Говорят писатели»

Ираклий Андроников дал слушателям основные сведения, которые были нужны для лучшего понимания двух отобранных им фонограмм Маяковского. Он сказал о том значении, которое придавал поэт авторскому чтению, о влиянии интонаций Маяковского на чтецов, лаконично, но выразительно охарактеризовал «Необычайное приключение...», упомянул о том, что стихотворение «Послушайте!» любил Горький. Понимая, что восприятие на слух несовершенной записи такого большого стихотворения, как «Необычайное приключение...», будет для многих затруднительно, Андроников включил в пластинку (а позже и в радиопередачу) лишь фрагмент — последнюю часть.

Авторы радиопередачи о Маяковском, прошедшей в 1965 году по разделу «Народный университет культуры», дали еще меньший отрывок той же фонограммы. И это было вполне оправдано: ведь передача адресовалась гораздо более широкой аудитории, чем пластинка, и трудно было ожидать, что радиослушатели, в те годы к подобным записям еще не привыкшие, станут вникать в малоразборчивое звучание голоса поэта. Представление же о голосе им давал и совсем небольшой звуковой фрагмент.

Первая публикация звукозаписей Маяковского в «Кругозоре» (1965, № 2) сопровождалась краткими комментариями Е. Урбанского. Они были не слишком удачны. От такого яркого актера, незадолго до того блистательно сыгравшего роль Маяковского в пьесе А. Липовского «Революцией призванный» (по общему мнению, слабой пьесе), слушатель мог ожидать чего-то более интересного, чем те пояснения, которые прозвучали перед фрагментами авторского чтения стихотворений «Необычайное приключение...», «Гимн судье» и других. Такие фразы, как «А вот эту запись слушали немногие» или «Послушаем, как двадцатилетний Маяковский разговаривает с солнцем», мог произнести любой диктор. Есть на пластинке и более «личные» размышления Е. Урбанского. Но по необходимости сжатые до нескольких слов, они, к сожалению, не смогли передать самобытность отношения актера к любимому поэту.

Гораздо своеобразнее и содержательнее оказались комментарии Л. Ю. Брик при следующей публикации голоса Маяковского в «Кругозоре» (1968, № 6). Там давалась одна-единственная запись, причем самая короткая из сохранившихся — «А вы могли бы?». Да и сохранилась-то она, как тогда считалось, не полностью: в ней отсутствовала первая строка.

Пояснения Лили Брик были интересны не только потому, что говорила женщина, которой посвящены все лирические поэмы Маяковского (кстати, это обстоятельство никак не подчеркивалось), но и потому, что она рассказала об одном из первых чтений поэмы «Облако в штанах» и о том, что присутствовала

в 1920 году на сеансе звукозаписи в лаборатории С. И. Бернштейна. Наконец, комментарий был весьма необычен еще и тем, как Л. Ю. Брик пыталась «прорисовать» своим голосом на фоне звучания голоса Маяковского его интонации и тем самым делала для слушателя более разборчивыми отдельные строки этой фонограммы.

Своеобразным «журнальным исследованием» чтецкой манеры Маяковского стала пластинка «Кругозора» (1973, № 7), на которой записи поэта комментировались мемуарами Чуковского, Шкловского и других современников поэта, говоривших об особенностях его декламации. О том, например, что двадцатилетний Маяковский, у которого еще не совсем установился голос, при чтении иногда срывался на фальцет, но уже в этом двадцатилетнем юноше, но выражению Чуковского, «чувствовался человек большой исторической миссии». Виктор Шкловский, верный своей парадоксальной манере изложения, разговор начал с того, как читал... Александр Блок, а дальше очень выразительно описал, как «Маяковский наслаждался полетом голоса».

Эта пластинка «Кругозора» примечательна еще и тем, что на ней впервые запись стихотворения «А вы могли бы?» опубликована полностью, то есть с восстановленной первой строкой, которая долгие годы считалась утраченной.

Дело в том, что на восковом валике звуковые бороздки с «отпечатком» первой строки были разрушены. Вероятно, это произошло при одном из прослушиваний или очередной попытке переписи. Но в 1930 году, когда фонограмму первый раз переводили с валика на пластинку, строка еще была цела. Так как перепись в тот раз получилась в целом неудачной, то в дальнейшем при всех звукореставрационных работах за исходный материал брали фонограмму 1940 года. Долгое время так поступал и я. Но однажды, разговорившись в Доме литераторов с драматургом В. Г. Валериусом, я услышал от него историю о том, как Василий Каменский «спас голос Маяковского».

Из этого рассказа следовало, что накануне какого-то вечера, посвященного Маяковскому, делалась пластинка с его записями. А когда Каменский приехал за ней на фабрику, ему сказали, что пластинка не прошла ОТК и ее выбросили в брак.

— Как — выбросили?! Ее немедленно нужно найти! Записи эти ждут на торжественном вечере!

Но найти пластинку, казалось, было невозможно. Каменскому показали огромный сарай, заваленный бракованными черными дисками. Тогда он, ни слова не говоря, вернулся в город (фабрика находилась на далекой окраине), купил пуд шоколадных конфет, приехал опять и уговорил прессовщиц разобрать после смены эти груды брака. Так была найдена и спасена единствен-

ная, по утверждению Каменского, пластинка с голосом Маяковского.

История эта, при некоторой экзотичности, показалась мне вполне правдоподобной. Я решил, что имеется в виду, наверно, одна из пробных пластинок предвоенного времени, которых было достаточно много, и что Каменский, с его склонностью фантазировать, иногда отклоняясь от истины (над чем не раз подшучивал Маяковский), вероятно, и на этот раз несколько приукрасил и драматизировал события. Но потом, соотнеся эпизод, о котором рассказал В. Г. Валериус, с другими фактами, я понял, что Каменский говорил истинную правду, что речь шла, по-видимому, о первой переписи (1930 года) и что именно сделанная тогда пластинка хранится теперь в Мемориальном кабинете А. В. Луначарского (филиале Литературного музея). А еще через какое-то время, работая над этой действительно очень плохой переписью, удалось восстановить звучание четырех начальных слов стихотворения «А вы могли бы?», которые на других фонограммах восстановлению не поддавались.

Этот вариант, действительно, как оказалось, спасенный от гибели Василием Каменским, и был частично использован на звуковой странице «Кругозора» в 1973 году. Мне очень нравится финал пластинки: уже после того как отзвучал голос Маяковского, Виктор Шкловский, который (судя по характеру его реплик, по тону разговора) слушает записи «вместе с нами», на прощание высказывает мысль, казалось бы, простую, но все же, как часто бывало у Шкловского, неожиданную:

«— Бессмертный Маяковский и сейчас, и через двести лет будет разговаривать с другими людьми как с товарищами. И опять им будет говорить, что дорога вперед все еще существует».

Своеобразным продолжением темы декламации Маяковского явилась публикация в «Кругозоре» (1980, № 4) редкой яхонтовской звукозаписи. Той, которая сохранила чтение Владимиром Яхонтовым фрагмента поэмы «Владимир Ильич Ленин». (Эта запись оказалась не учтенной составителями незадолго до того вышедшего наиболее полного собрания яхонтовских пластинок.)

Как известно, отношение Маяковского к исполнителям его произведений было почти всегда настороженным, если не отрицательным. Даже признавая высокие профессиональные качества того или иного чтеца, он почти никогда не был вполне удовлетворен его декламацией. Какое-то время поэт надеялся, что сможет научить актеров чтению с собственного голоса (некоторый опыт в этой области он получил при постановке своих пьес), но надежды не оправдывались. Сам Маяковский писал об этом так: «В. И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я»⁶.

Владимир Яхонтов был чтецом, в чьем исполнении Маяковский не раз слышал свои стихи и к работе которого относился с несомненным одобрением. Это примечательно еще и потому, что в некоторых интонационных трактовках Яхонтов подчас отходил весьма далеко от авторской манеры чтения. Гораздо дальше, чем многие другие исполнители. Тем не менее после смерти поэта только у посетителей яхонтовских концертов возникало ощущение, что к ним «опять приехал Владимир Маяковский».

...В 1980 году звукозаписям Маяковского была целиком посвящена получасовая телевизионная передача из цикла «Русская речь». Вероятно, впервые его авторское чтение было представлено в эфире так полно: прозвучали почти все сохранившиеся и к тому времени уже достаточно хорошо реставрированные фонограммы. В такой просторной (особенно по сравнению с шестиминутной площадью «Кругозора») телепередаче можно было успеть рассказать об обстоятельствах записи голоса поэта на фонограф и показать этот аппарат, чей архаичный и причудливый внешний вид уже сам по себе объяснял и оправдывал дефекты звучания старых фонограмм. Можно было, говоря о стилистическом строе таких стихотворений, как «А вы могли бы?» и «Послушайте!», процитировать строки из них. Подготовленный таким образом зритель (он же слушатель) уже без особого напряжения разбирал затем в записи и те слова, которые едва прослушались.

Комментируя в передаче чтение Маяковского, я напомнил аудитории, что одной из очевидных и важных особенностей его поэтической речи является принципиальная установка на звучание. Развивая эту тему, я показал телезрителям очень интересно оформленную известным художником двадцатых годов Лисицким книгу с характерным названием «Маяковский для голоса», первое издание поэмы «Во весь голос», записки — отзывы слушателей выступлений поэта.

В передаче, рассчитанной на заинтересованного зрителя (она готовилась в учебной редакции телевидения), можно было затронуть достаточно тонкие вопросы поэтики Маяковского применительно к звучанию его стихов. Так, например, внимательное вслушивание в авторское чтение позволяло уловить особое ритмическое акцентирование слов, которое на бумаге поэт обозначал своей знаменитой «лесенкой» — разбивкой строк на части.

Обратил я внимание аудитории и на то, что звукозапись стихотворения «Необычайное приключение...» позволила составителям тринадцатитомного Собрания сочинений поэта восстановить правильное прочтение одного слова, которое до этого во многих изданиях, вплоть до школьных хрестоматий и учебников, читалось совершенно неверно. Я имею в виду вот эти строки:

«Пойдем, поэт,
взорлим,
вспоем
у мира в сером хламе».

«Взорлим» — ведь именно так мы когда-то читали в школе и учили наизусть. Казалось, что это какой-то неологизм — нечто вроде «взлетим орлами». Может быть, такое понимание поддерживалось и широко известной песенной строчкой «Взвейтесь, соколы, орлами...». Правда, не очень ясно было приглашение «взлететь орлом» в обращении к солнцу...

Так вот, как выяснилось после внимательного прослушивания фонограммы, это была опечатка. Маяковский читал (и так было напечатано в некоторых его прижизненных изданиях) не «взорлим», а «взорим». Тоже неологизм, но куда как более понятный в данном контексте, близкий к «озарим» и другим словам этого ряда.

Фонограммы позволили наглядно продемонстрировать и такую особенность авторского чтения Маяковского, как резкий переход от несколько напевного, иногда торжественного произнесения к бытовой, разговорной интонации — переход, особенно явственный в записях стихотворений «Гимн судьбе» и «Военно-морская любовь».

Но вот что мне показалось несколько странным, когда я позже смотрел эту передачу (а она появлялась в эфире несколько раз): хотя в ней голос Маяковского звучал довольно много, образ живого поэта все же не возникал. Более того, обстоятельный разбор *всех* фонограмм авторского чтения мог представлять познавательный интерес для зрителя, но мало затрагивал его эмоции.

А ведь в биографии и творчестве Маяковского, в их удивительной слиянности, в естественных и драматических переходах одного в другое содержится множество сюжетов увлекательных, смешных, поучительных, трогательных, трагичных. И, вероятно, для того чтобы в громыхающе-искаженном звучании голоса, записанного когда-то на фоновалик, сегодняшняя аудитория уловила дыхание, радость и боль живого Маяковского, требовалось соединить какие-то из этих сюжетов с фонограммами поэта. И если бы это было сделано достаточно умело и тактично, то слушатель и зритель, поверив ведущему, различили бы в старой и несовершенной записи то, что присутствует в ней разве что слабым отзвуком.

Интересна в этом отношении получасовая радиопередача для юношества «Живой Маяковский», прозвучавшая в эфире в 1984 году. Фонограммы авторского чтения входили в нее лишь

небольшими вкраплениями и связывались в основном с эпизодами биографии Маяковского, которые воссоздавались в воспоминаниях И. Ильинского, К. Чуковского, В. Шкловского и других современников поэта. Цель заключалась в том, чтобы через сплетение голосов очертить его образ, его лицо, которое Лидии Сейфуллиной, например, виделось так (этой ее характеристикой начиналась передача):

«— Можно много подобрать прилагательных для описания лица Владимира Владимировича: волевое, мужественно-красивое, умное, вдохновенное. Все эти слова подходят, не льстят и не лгут, когда говоришь о Маяковском. Но они не выражают основного, что делало лицо поэта незабываемым. В нем жила та внутренняя сила, которая редко встречается во внешнем выявлении. Неоспоримая сила таланта, его душа».

Принимая участие в работе над этой передачей, я лишний раз убедился в том, как опасно соединять в радиокомпозиции документальный материал и художественное чтение, в какой непримиримый конфликт могут подчас вступать эти звукозаписи. Ценные сами по себе, они, оказавшись рядом, иногда не только внезапно выявляют недостатки соседствующих звучаний, но и гиперболизируют их. Все наши попытки ввести в ткань этой передачи голоса актеров оказались неудачными: происходило их отторжение.

Как правило, документальная запись заставляет воспринимать некоторую приподнятость, подчеркнутую выразительность художественного чтения как «раскрашивание», а то и просто фальшь. И наоборот: актерская декламация делает поначалу нестерпимым громыхание старой фонограммы, с ее звуковыми помехами, не сразу дает возможность перестроиться на восприятие несколько огрубленной, схематичной, а то и монотонной (по сравнению с художественным чтением) авторской манеры исполнения. Единственным разрешением этого почти неизбежного конфликта (в самой простой и достаточно красноречивой форме он обнаруживается на любой литературной пластинке, где подряд идут разнородные звукоматериалы) мне представляется постепенный переход от фонограмм одного типа к другому через текст ведущего. Такой переход позволяет сгладить разницу в техническом качестве и самом характере используемых записей.

Но дело не только в этом. Еще больший диссонанс создается иногда несоответствием между масштабом личности автора, чей голос воспринимает слушатель, и актеров, чьи голоса звучат тут же.

На одной из звуковых страниц журнала «Клуб...» (1980, № 8) Игорь Ильинский превосходно комментировал запись «Необычайного приключения...» в авторском чтении. А на другой стороне

той же пластинки была помещена композиция по стихам Маяковского и его ответам на записки. Исполнители не названы, но ясно, что это вполне профессиональные актеры и что в роли Маяковского — человек далеко не бездарный. Но стоит зазвучать с гибкой голубой пластинки громохочущему басу самого Маяковского — и все актерские усилия начинают казаться ненужными и мелкими.

Легко можно представить, какое опустошение произвел бы голос Маяковского, если бы его фонограмма была включена в пластиночную композицию Елены Кононенко «Уважаемые товарищи потомки...» (1980). В этой композиции, адресованной прежде всего молодому слушателю, роль Маяковского исполняет Валентин Никулин. Исполняет, на мой взгляд, очень хорошо, убедительно разрушая надоевшие стереотипы. Но ставить рядом с его голосом голос самого поэта было бы более чем рискованно. И создатели пластинки поступили совершенно верно, обойдясь без, казалось бы, столь притягательного материала, как документальная, архивная звукозапись.

Промежуточное положение между художественным и «документальным» чтением занимают такие интонационные трактовки поэзии Маяковского, когда современники, неоднократно слышавшие поэта, пытаются воссоздать его манеру произнесения стиха. По правде сказать, я долгое время недооценивал значения подобного рода звукозаписей. Но постепенно мне стало ясно, как много важных указаний на первоисточник содержат эти имитации авторского чтения. При минимальной тренировке слуха даже за тенорком Николая Асеева, читающего, например, в радиозаписи начала пятидесятых годов главы поэмы «Человек», слышишь рокотание могучего голоса Маяковского. Интересна и, на мой слух, достаточно точна передача интонаций Маяковского в звукозаписях поэта-переводчика А. Штейнберга, драматурга В. Валериуса, А. Фадеева (в его докладе 1940 года).

«Читающий Маяковский» сохранен для нас и в мемуарной литературе. С этой точки зрения трудно переоценить, в частности, значение работ В. А. Катаняна и книги «Маяковский едет по Союзу» П. И. Лавута, организатора выступлений поэта, а также сохранившиеся в музейных архивах магнитные пленки его устных мемуаров с «показом» авторского чтения «Стихов о советском паспорте», «Товарищу Нетте — пароходу и человеку» и некоторых других стихотворений.

Особый интерес представляют устные и письменные рассказы современников о чтении Маяковским тех произведений, которые существуют в фонографических записях. В этом случае мемуары помогают обратить внимание на голосовые нюансы, которых иначе мы могли бы и не заметить при прослушивании, или же

дают возможность узнать об авторских вариантах произнесения каких-то строк. Так, например, литературовед А. В. Февральский вспоминает, что, читая «Необычайное приключение...», Маяковский «в первые годы... произносил с эдакой бравадой: «мой» — значительно, а «и солнца» — почти пренебрежительно, махнув рукой. Но в дальнейшем он обычно читал эти строки иначе: в словах «и солнца!» слышался подъем, и рука взлетала вверх, — стихотворение получало более серьезное, утверждающее интонационное завершение»⁷.

Ни в коей мере не ставя под сомнение достоверность этого свидетельства одного из наиболее осведомленных мемуаристов и исследователей творчества Маяковского, я не могу полностью согласиться с его интерпретацией изменения, внесенного поэтом в интонационную окраску строки. Думается, дело было не в том, что с годами Маяковский стал читать более «серьезно» и «утверждающе»: просто возможность обеих голосовых трактовок, а может быть, и еще какой-то третьей, о которой мы теперь не узнаем, допускалась автором с самого начала. В зависимости от собственного настроения и характера аудитории он их варьировал. Странно, что А. Февральский не обратил внимания на любопытный факт: звукозапись, сделанная как раз в том году, когда было написано стихотворение, сохранила «вторую» интонацию.

Внимательное вслушивание в фонограммы поэта (первое массовое издание пластинки «Читает Владимир Маяковский» появилось в 1973 году), знакомство с имитациями его чтения, мемуарные свидетельства дают материал для двух, казалось бы, противоречащих друг другу выводов:

интонационная схема его авторской декламации довольно однообразна и сводится к чередованию патетики и разговорности; голосовые трактовки собственной поэзии у Маяковского так богаты и неожиданны, что многие смысловые оттенки становятся ясны только в исполнении автора.

Противоречие это легко снимается, если мы вспомним, что та или иная интонационная схема сама по себе еще не несет однозначного смысла. Более того, один и тот же «звуковой жест» может иметь в зависимости от контекста не только разное, но и противоположное значение.

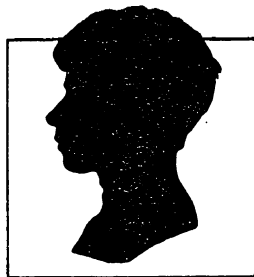
В устных воспоминаниях Игоря Ильинского, записанных для радио в конце семидесятых годов, есть совершенно неожиданное, даже шокирующее на первый взгляд признание в том, что основную голосовую характеристику своего Присыпкина в пьесе «Клоп» он взял от звучания речи самого автора. Имеется в виду не «авторский показ» (он тоже был, но не о нем сейчас речь). Нет, Ильинский передал Присыпкину одну из речевых особенностей, присущих лично поэту. Та самая монументальность, которая так

впечатляла в голосе Маяковского, оказывалась смешной претенциозностью в репликах Ильинского — Присыпкина.

Вариантность авторских интонаций, о которой говорят многие современники Маяковского и на которой принципиально настаивал он сам, ничуть не снижает значения сохранившихся записей как вернейшего эталона голосовой инструментовки его поэзии. Но соответствие этому эталону или отклонение от него в работах прежних и современных чтецов определяется, конечно, не тем, насколько точно повторен авторский интонационный рисунок (подвижный и у самого Маяковского), а масштабностью трактовки поэтического слова, благородством тона, глубиной искренности.

И сегодня, когда пластинки, радио и телевидение донесли авторское чтение Маяковского до миллионной аудитории, любому чтецу, который обращается к его творчеству, приходится выдерживать проверку этим строжайшим критерием — внутренним созвучием голосу поэта.

**Оказывается,
Есенин читал так...**



Из старых литературных фонограмм, тех, что обычно при их демонстрации называют уникальными, особенно часто по радио и телевидению во второй половине шестидесятых и в семидесятые годы передавались записи голоса Сергея Есенина. И в начале восьмидесятых годов, когда на выставке «Звучащая литература» в Государственном Литературном музее экспонировалось двести звукозаписей авторского чтения, любая из которых включалась по выбору посетителей, голос Есенина тоже звучал чаще многих других. При этом посетители выставки нередко удивлялись, услышав, как поэт, который, судя по его стихам, казалось бы, должен произносить свои строки певуче, с проникновенной задумчивостью (именно так декламируют его многие актеры), читает неистово, бурно, громогласно.

Декламация Есенина куда более динамична, драматична, эмоционально насыщена, чем можно предположить, имея дело лишь с печатным текстом его стихотворений. И, услышав этот немного хриплый, подчас срывающийся, такой взволнованный голос, многие начинают воспринимать поэзию Есенина глубже и полнее. Об этом свидетельствует и почта радио. «Каждый раз, когда в нашей передаче звучал голос Сергея Есенина, — вспоминает ведущий «Литературных вечеров» Юрий Гальперин, — резко увеличивается приток восторженных писем»¹.

Столь активный отклик любителей литературы на голос поэта, вновь зазвучавший почти через полвека после его смерти, объясняется, по-видимому, прежде всего тем, что читателям есенинских стихов всегда был свойствен обостренный интерес к его личности. Звучание голоса самого Есенина, пусть даже в не совершенных записях, обогащало представление об этом поэте и человеке. Кроме того, авторское произнесение стихов многократно усиливало тот исповедальный элемент, который так ощутил в его поэзии. Уже давно было удачно сказано, что каждое вновь напечатанное стихотворение Есенина воспринималось современниками как личное письмо от самого поэта.

Через десятилетия, когда эти стихи стали классикой, когда окончательно отодвинулись в прошлое шумные споры, связанные с именем Есенина, и его творчеству посвящаются академические исследования, хриплый, надорванный есенинский голос, зазвучавший со старых фоноваликов, как бы напомнил нам, слушающим, что для поэта его строки были когда-то не только стихами, но и самой жизнью, с ее метаниями, борьбой, страданием и радостью.

...Авторское чтение Есенина было записано И. С. Бернштейном 11 января 1922 года в Москве. Запись происходила в коммунальной квартире, на третьем этаже дома номер три по Богословскому переулку, где жил тогда Есенин вместе с Анатолием Мариенгофом (теперь это улица Москвина; дом значится под номером пять и украшен мемориальной доской с барельефным изображением поэта). На четырех восковых валиках фонографа системы Эдисона образца 1898 года было зафиксировано чтение монолога Хлопуши из драматической поэмы «Пугачев», стихотворений «Сорокоуст», «Исповедь хулигана», «Волчья гибель» («Мир таинственный, мир мой древний...»), «Я покинул родимый дом...», «Разбуди меня завтра рано...».

После Есенина Анатолий Мариенгоф прочитал в фонограф отрывок из своей поэмы «Друзья» и сцену из пьесы «Заговор дураков». Через день, 13 января, было записано авторское чтение Вадима Шершеневича (стихотворения «Двадцать четыре», «Отче наш», «Одним надо славы...», «Ритм сердца»).

В середине двадцатых годов С. И. Бернштейн записал декламацию еще одного поэта из ближайшего окружения Есенина — Николая Клюева. Было записано и чтение Сергея Клычкова (стихотворение «Плывет луна и воют волки...» из сборника «В гостях у журавлей»).

«Из есенинских записей, — писала в 1975 году одна из бывших коллег профессора Бернштейна С. Вышеславцева, — уцелела, по-видимому, лишь одна — «Монолог Хлопуши»². О том, насколько стойко это заблуждение и насколько широко оно распространено, свидетельствует и появившаяся десятью годами позже статья А. Боброва, в которой, в частности, говорится: «...Сам Есенин, даже если судить по *единственной записи* (курсив мой. — Л. Ш.), читал заволаживающе»³.

Заблуждение С. Вышеславцевой и А. Боброва вполне понятно и объясняется тем, что коллекция фоноваликов, как уже говорилось, несколько десятилетий была в «летаргическом сне», а временами и на краю гибели. Но, к счастью, все записи голоса Есенина сохранились.

Реставрация шести есенинских фонозаписей длилась долгие годы. Ее и сегодня нельзя считать законченной. Новые достиже-

ния в области звукотехники позволяют надеяться, что со временем мы услышим голос поэта несколько более явственно, чем сейчас.

О том, в какой большой степени обогащает стихи Есенина его декламация, говорили многие современники поэта. Но в полной мере их «свидетельские показания» можно оценить только теперь, когда мы слышим сами, пусть в ослабленном и отчасти искаженном фонографическом варианте, это совершенно замечательное, великолепное, несравненное чтение.

В радиозфире голос Сергея Есенина впервые прозвучал в начале шестидесятых годов, с комментариями Ираклия Андроникова. Это было чтение монолога Хлопуши, до того знакомое лишь слушателям пластинки «Говорят писатели». Предваряя запись, Андроников в пластиночной комментарии, а потом и по радио говорил о том, когда она была сделана, давал краткую характеристику драматической поэмы, «в которой вдохновенно передан жар крестьянской войны, представлены могучие характеры Пугачева и его сподвижников».

Так как само это произведение в те времена еще не было достаточно известно широкому кругу слушателей, вполне уместными оказались и краткое описание сцены, предшествующей монологу Хлопуши, и упоминание о том, как оценивал Горький есенинское чтение монолога.

Некоторое время эта звукозапись оставалась единственной доступной любителям поэзии Есенина, пока осенью 1965 года не появилась в эфире та самая радиопередача, которую я упомянул в начале книги, — передача, где звучали голос матери поэта, Т. Ф. Есениной, и отрывок из «Исповеди хулигана» в авторском чтении. Несколькими месяцами раньше тот же отрывок вошел в одну из звуковых страниц журнала «Кругозор», а в 1969 году — в пластинку «Сергей Есенин. Воспоминания, стихи и песни».

Постепенно по радио, в телепередачах и на грампластинках зазвучали и все остальные звукозаписи поэта. Одни более, другие менее отчетливо. Сегодня мы уже можем судить об их использовании в практике вещания и, главное, попытаться осмыслить те стороны творческой личности Есенина, которые столь неожиданно высветились перед современным слушателем благодаря старым фонограммам.

Есенинская поэзия всегда поражала читателя обезоруживающей искренностью, драматизмом, сочетанием дерзости и беззащитности. Теперь, когда восстановлены записи авторского чтения, все эти ее качества стали особенно ощутимы — уже в звучании. Совершенно очевидно, что многие стихи Есенина создавались с расчетом на произнесение. Недаром их правку он вел «по мере того, как прислушивался к собственному голосу в чтении»⁴.

Возвращение в наши дни есенинских звукозаписей, вероятно, заставит современных исследователей более внимательно относиться к тем фактам творческой биографии поэта, которые хотя и обращали на себя внимание многих его современников, но еще не получили достаточно полного истолкования: к его публичным выступлениям с чтением стихов и (в начале творческого пути) пением частушек. Публичные выступления и чтения в дружеском кругу были для Есенина не только способом ознакомить слушателя со своими стихами, но прежде всего — идеальным средством поэтического самовыражения.

Вспомним, что первое признание поэт получил именно у слушателей: сначала когда читал стихи членам «Суриковского кружка» под знаменитым кунцевским дубом, а потом в петербургских салонах и на литературных вечерах.

Вспомним отчасти навязанную Есенину Сергеем Городецким и другими покровителями театрализацию его первых выступлений, то «костюмирование», на которое он охотно пошел, но о котором впоследствии отзывался с горькой иронией.

Вспомним, что и у Николая Клюева, вместе с которым не раз выступал тогда Есенин, была особая манера чтения и даже пения своих стихов. И в эту манеру молодой поэт вслушивался и что-то от нее себе взял.

Вспомним и то, что декламационный стиль Есенина, в целом уже сложившийся к 1916—1917 годам, со временем несколько изменился.

Примечательно, что в январе 1922 года Есенин захотел запечатлеть на фонографических валиках не только свои новые стихи, но и написанное пятью годами раньше стихотворение «Разбуди меня завтра рано...», отражающее настроения, от которых он к тому времени уже несколько отошел.

Та приподнятая, победительная интонация, с какой Есенин произносит первую же строку, укрупняет поэтические образы, которые на книжной странице воспринимаются в более «бытовом» ряду. Именно услышав это стихотворение, вполне поймешь, почему автор, как свидетельствует С. Толстая-Есенина, называл его первым откликом на события февральской революции⁵. Раскатистое «р», усиленное и протяженное звучание «а» и «и» в первой строке придают ей торжественную, праздничную тональность:

«Р-р-рА-з-буди-и мен-я-а зА-а-втРа Р-А-а-но,
О мо-Я-а теР-пелИ-и-вая МА-ать!»

Интонации восклицания и мажорность вообще преобладают в стихах и поэмах Есенина этого периода.

Звукозапись отчасти сохранила и диалектное мягкое «г» в есе-

нинском произношении. Ведь поэт родился и вырос в рязанской деревне, и в том, что он произносит такие слова, как «гость», «курган», «дорогой», так же, как выговаривают их многие его земляки, нет, казалось бы, ничего удивительного. И все же эта мелкая звуковая деталь как бы оживляет и приближает к нам образ человека, которого мы уже привыкли видеть в мраморе и бронзе: мрамор и бронза так не говорят.

В стихотворении «Я покинул родимый дом...» мы опять услышим мягкое диалектное «г» в таких словах, как «голубая», «пурга», «грусть». Твердое долгое «ж» звучало в слове дождь («дожж»), что давало возможность рифмовать его с «похож».

Это стихотворение рассматривалось иногда в ряду тех произведений 1917—1919 годов, в которых сохраняются «все те же знакомые по дореволюционному творчеству есенинские интонации, ритмы, образы»⁶. Действительно, образная система тут почти та же, но читает Есенин вовсе не элегично, а активно, напористо. Именно интонации авторского чтения превращают это стихотворение из картины в драматическую сцену. «Я покинул!..», «Я не скоро, не скоро вернусь!» — вот о чем прежде всего говорит поэт, а не о луне — «золотой лягушке». В есенинском произнесении стихотворение более драматично, чем можно представить себе, располагая только печатным текстом.

И уж совершенно не переоценимо значение сохранившейся звукозаписи знаменитого отрывка о рыжем жеребенке из «Сорокоуста»*. С годами в литературоведении произошла значительная переоценка этого произведения. Отказавшись от былых интонаций обвинения («певец уходящей деревни», «кулацкий поэт»), критика на определенном этапе стала затушевывать реальные противоречия в творчестве поэта. Это сказалось и на чтецкой трактовке его стихов. Например, как свидетельствует запись радиопередачи 1965 года, Михаил Ульянов читал тогда строки о «красногривом жеребенке» как сельскую идиллию. Та же тональность преобладала и в радиопередачах с участием известного в те годы чтеца Н. Першина.

Думается, что процесс переосмысления творчества Есенина шел бы быстрее, если бы мы внимательнее слушали голос самого поэта, то, о чем он кричит и шепчет, и больше верили этому крику и этому шепоту.

Возрожденная звукозапись дает возможность услышать, как нежно, еле слышно Есенин произносит:

* Стоит обратить внимание на то, что в этом и ряде других случаев Есенин дает своим произведениям названия, напоминающие о звучании: «Певущий зов», «Песнь о великом походе», «Сорокоуст».

«Милый, милый, смешной дуралей...»,

с каким сочувствием восклицает:

«...Ну куда он, куда он гонится?»,

с каким отчаянием кричит о том, что

«...живых коней

Победила стальная конница...»

Как близка нам сегодня эта страстная защита поэтом всего живого! И насколько лучше мы теперь понимаем трагизм некоторых стихотворений Есенина, в частности тех, где он говорит о том, что в последнее время получило название «раскрестья-нивания».

Гораздо более драматичным по сравнению с обычной литературоведческой интерпретацией предстает в есенинском чтении стихотворение «Мир таинственный, мир мой древний...», первоначально называвшееся «Волчья гибель». Слушая запись, понимаешь, как недостаточна и приблизительна такая сегодняшняя его характеристика: «...страстные, гневные, проникнутые какой-то безысходной болью стихи, обличающие город»⁷. В голосе Есенина звучит не столько «безысходная боль», сколько отчаянный и дерзкий вызов. Торжествуя кричит поэт о том, как уже зажатый «в тиски облав» зверь совершает свой подвиг:

«Вдруг прыжок...»

В чтении Есенина эта кульминация стихотворения отмечается особой силой удара; «звуковой жест» явно ощутим здесь.

«Вдруг прыжок... и двуногого недруга
Раздирают на части клыки».

Торжество мстителя слышится в есенинском произнесении этих строк. И дальше он восторженно-прославляюще выкрикивает:

«О, привет тебе, зверь мой любимый!
Ты не даром даешься ножу».

Финал стихотворения (заключительную строфу) Есенин в чтении, запечатленном на фоновалике, трактует как победу своих героев — поэта и волка. Победу через гибель. Может быть, именно потому, что стихотворение — не только о «гибели», но и о «победе», автор отказался от первоначального названия?

Несомненно переключка (не только тематическая, но и по эмоциональному звучанию) этой есенинской записи и исполнения Владимиром Высоцким песни-стихотворения «Охота на волков». Бросая ответ современных коллизий на давние стихи

Есенина, она, вероятно, лишний раз подтверждает, что эти стихи — не только о столкновении «патриархальной деревни» и «индустриального города», что они несут в себе и гораздо более широкий поэтический смысл. В авторском чтении стихотворение утверждает вечную непримиримость слепо механистического и дерзко живого начала, мнимость победы грубой, неправой силы. Оно звучит как выражение «гибельного восторга»: смерть героя — залог его конечного торжества.

Совершенно иной, психологически конкретизирующей направленностью обладает авторская интонация в «Исповеди хулигана». Именно как стихи «про себя» и «от себя» читает Есенин. Само собой разумеется, что «я» здесь не бытовое, а поэтическое. Перед нами *поэт* Сергей Есенин, некий образ, но при этом совершенно индивидуальное и жизненно-конкретное лицо. И когда он восклицает, что «теперь он ходит в цилиндре и лакированных башмаках», то в его голосе слышится интонация удовольствия и даже некоторого торжества, с какими, как заметил некогда Маяковский, меняет деревенский житель свое обличье на городское. Эта деталь ничуть не снижает образа героя, но делает его более объемным и достоверным. И тем убедительнее звучат признания поэта в верности своей «сельщине»: он прославляет даже «запах навоза с родных полей» (кажется, еще никто не обращал внимания на переключку этого образа с грибоедовским «дымом Отечества»).

А как замечательно инсценируется и драматизируется стихотворение в есенинском чтении!

Напряженно, но размеренно, торжественно произносится вступление. Если бы (представим на минуту) Есенин попытался «лесенкой», как Маяковский, наметить в тексте звучание первых строк, то получилось бы примерно такое их расположение:

«Не каждый умеет петь.
Не каждому
 дано яблоком
 падать
 к чужим ногам.
Сие есть
 самая
 великая исповедь,
Которой
 исповедуется
 хулиган».

На слове «самая» Есенин дает почти полное звучание своему голосу. Потом постепенно и равномерно на заключающих строфу словах уменьшает силу звука и вновь усиливает его до крика в

начале следующей строфы. Чередующиеся динамические перепады, то есть переходы от крика почти к шепоту, — одно из основных декламационных средств в авторском чтении этого стихотворения. И как пронзительно звучит голос, произносящий:

«Они бы вилами пришли вас заколоть...»

Если даже от несовершенной фонографической записи у слушателя перехватывает тут дыхание, то можно представить, какое сильное действие производило на современников это искусное и вместе с тем в высшей степени искреннее, исповедальное чтение. Недаром многие сохранили на всю жизнь память о звучании именно строк о «вилах».

А после этого отчаянного и мстительного выкрика следовало (частично сохранившееся и в записи) очень тихое, нежное, произнесенное почти шепотом обращение к родным:

«Бедные, бедные крестьяне!»

Но и здесь Есенин не переходит на бытовую интонацию «реального обращения». Нет, и в произнесении этих слов сохраняются ритмичность и мелодичность. А уже в конце следующей строки:

«Вы, наверно, стали некрасивыми...» —

голос крепнет, потом падает, чтобы набрать полную силу звучности на словах:

«О, если б вы понимали,
Что сын ваш в России...»

И дальше очень интересно, как произносит Есенин столь важную для него строку:

«...Самый лучший поэт!»

Энергия произнесения в строке постепенно гаснет. Ударение делается не на «лучший», как в декламации почти всех чтецов, а, как и в первой строфе, на слове «самый». Это звучит почти по-детски — наивное, а потому трогательное желание быть «самым-самым».

А в последующих строках впечатляюще подчеркивается голосом конкретность образов: «босые ноги» и уже упомянутый «цилиндр».

Особая ценность этой записи, пожалуй, заключается в том, что она в очень большой степени сохранила ту предельную силу раскрытия чувства, которая так покоряла современников, слышавших поэта. В звучании стихотворения на первый план вы-

ступает «исповедь» и отодвигается, если не вовсе опровергается, слово «хулиган».

...Чтение Есениным монолога Хлопуши восторженно оценивалось многими. Когда я попросил Виктора Борисовича Шкловского охарактеризовать это чтение, он написал на конверте пластинки, которую только что прослушал: «О Хлопуше он читал, как гений!» Максим Горький вспоминал об этом же монологе в исполнении автора: «...Есенин читает потрясающе, и слушать его... тяжело до слез»³.

Звукозапись монолога Хлопуши помогает понять, что в такой оценке нет преувеличения. Кроме того, эта запись достоверно показывает: в авторском чтении не было попытки представить Хлопушу как лицо исторически конкретное. В приподнято-романтической декламации Есенина рисуется «бунтовщик вообще» либо даже просто человек, рвущийся сквозь препятствия к заветной цели. Запись подтверждает справедливость почти единодушного в последние годы мнения исследователей творчества поэта о том, что образы русского прошлого волновали Есенина не столько в их реальном содержании, сколько как возможность выразить свое отношение к истории и событиям современности.

Для меня этот вопрос особенно интересен, так как четверть века назад, готовя первое научное издание «Пугачева», расшифровывая отдельные слова в трудночитаемой карандашной рукописи, разбирая варианты строф и строк (а текст черновиков примерно в четыре раза превосходит окончательный текст), я был несколько удивлен той легкостью, с которой автор в разных вариантах передавал реплики одного персонажа другому, и тем, как вольно обращался он с историческими фактами, подчас нарушая хронологию. Смущало меня и то, что я не мог найти ни одной книги, кроме пушкинской «Истории пугачевского бунта», которую можно было бы считать источником сведений, необходимых Есенину для работы над драматической поэмой. Сочетание имен и названий, встречающихся в «Пугачеве», есть только у Пушкина. Мне не хотелось верить А. Мариенгофу (это было тогда как-то и не очень принято), который в «Романе без вранья» утверждал, что пушкинский том был для Есенина едва ли не единственным историческим источником, когда он писал «Пугачева»⁴. Но и опровергнуть А. Мариенгофа не удавалось.

Все же я счел необходимым привести в комментариях к четвертому тому пятитомного Собрания сочинений поэта (1962 год) свидетельство одной из современниц о том, что Есенин «искал материалы» по теме пугачевского бунта. Но постепенно мне стало ясно, что это свидетельство, хотя оно и начало кочевать из одной есениноведческой работы в другую, недорого стоило. Есенину просто не было надобности «искать материалы»

(как в свое время это пришлось делать Пушкину). Ему достаточно было пройти несколько кварталов от того книжного магазина, где он якобы их искал, до Румянцевской библиотеки и получить в изобилии те статьи и брошюры, которые я перелистывал в тщетной надежде встретить хотя бы одну не встречающуюся у Пушкина конкретную историческую деталь или имя из поэмы «Пугачев» (кроме выдуманного Есениным казака Крымина).

И вот звукозапись стала еще одним подтверждением мысли о преобладании субъективного над объективным в этой драматической поэме.

Есенин произносит монолог Хлопуши так же, как свои лирические стихотворения. Еще отчетливее эта манера чтения «от себя» и «про себя» сказывалась, по свидетельствам современников, в последнем монологе Пугачева, и особенно в его заключительных словах:

«Боже мой!

Неужели пришла пора?

Неужель под душой так же падаешь, как под ношей?

А казалось... казалось еще вчера...

Дорогие мои... дорогие... хор-рошие...»

Страстная, наполненная *личными* эмоциями декламация Есенина убедительно показывает, что в «Пугачеве» он писал не столько о прошлом, сколько о волнующих его коллизиях революционной современности. Отсюда близость авторских интонаций при чтении монолога Хлопуши к звучанию «Сорокоуста» и «Волчьей гибели»*. И еще в этих интонациях слышатся гордость поэта за лихую мужицкую силу своих героев, любованье их широтой и самобытностью, их, казалось бы, всеокрушающим напором. Великолепно передано это восхищение в энергичном, почти истерическом есенинском чтении!

И надо же такому случиться, что именно ценнейшая запись монолога Хлопуши была существенно искажена при первой реставрации — в 1940 году. А как раз этот звуковой вариант полу-

* О «Пугачеве» как о «драматизированной исповеди», а не исторической поэме очень интересно пишет А. Марченко в книге «Поэтический мир Есенина». Эта книга пока остается единственным серьезным исследованием поэтики Есенина, учитывающим звучание есенинских строк. Автор намечает даже (хотя, на мой взгляд, и спорно) тот рубеж, на котором поэт начал писать стихи с учетом своих исполнительских данных¹⁰. А первая попытка соотнесения поэтики Есенина с особенностями авторского чтения была предпринята А. Авраамовым еще в 1921 году — в книге «Воплощение», изданной в Москве.

чил широкое распространение на грампластинках, в радио- и телепередачах.

Сначала отличие «пугачевской» фонограммы от других звукозаписей Есенина представлялось мне вполне закономерным. Казалось, оно тем и объясняется, что на остальных фоноваликах запечатлено чтение стихов, а здесь, в монологе Хлопуши, Есенин нарочно несколько понизил свой голос. То, что звуковоспроизведение просто неверно, я не мог и предположить, так как по степени разборчивости и по сочности звучания перепись 1940 года была выполнена на очень высоком уровне. Новые же варианты реставрации, сделанные во второй половине шестидесятых годов, получались менее удачными: за четверть века восковой валик «потускнел», постарел, на нем появилась царапина. Но все это не могло объяснить причины другого характера звучания.

Недоумения рассеял С. И. Бернштейн. Он рассказал мне, как в 1940 году рекомендовал специалистам, производившим перепись, руководствоваться данными формуляров, приложенных к фоноваликам, и услышал в ответ: «Нам ваши записочки ни к чему. Человеческий голос должно контролировать человеческое ухо». После этого профессор, как он выразился, «не счел возможным предлагать далее свои услуги». Перепись производилась без его участия. Не был привлечен к этой работе и ни один из современников поэта.

Из воспоминаний бывшего директора Фабрики звукозаписи В. Лукачера можно узнать, что коррекция фонограмм Маяковского велась в присутствии Н. Асеева, что восстановленные записи Л. Толстого прослушал его личный секретарь Н. Гусев и что «не удалось лишь найти достоверного слушателя С. Есенина»¹¹.

Во второй половине шестидесятых годов, когда стало окончательно ясно, что перепись 1940 года дает неверное представление о голосе Есенина, когда, в частности, выяснилось, что длительность ее звучания на несколько секунд больше первоначальной, были предприняты попытки совместить в новой фонограмме достоинства разновременных реставраций и избавиться от присущих им недостатков.

Это оказалось нелегким делом. А потом перед нами встала еще одна задача: нужно было убедиться в том, что полученная запись ближе к оригиналу, чем та, к которой уже успели привыкнуть слушатели. С новой реставрацией мы познакомили писательницу Н. Павлович (она была одним из соавторов Есенина в работе над киносценарием «Зовущие зори»), П. Чагина (поэт дружил с ним в «бакинский» период). Слушали фонограмму также Н. Тихонов, А. Гатов, А. Штейнберг, В. Казин и другие. Мнение оказалось единодушным: новый ва-

риант вернее. Он и вошел в очередные есенинские радиопередачи, в пластинку серии «У старого фонографа» (1970), а в 1980 году — и в телепередачу «Голос Есенина — драгоценность».

Свидетельства современников о чтении поэта, записанные на магнитофон прежде всего с научной целью, для более полной и объективной оценки результатов звукоrestaврации, дали впоследствии ценный материал для «эфирной» Есенинианы: люди, хорошо знавшие Есенина, становились как бы посредниками между записями его голоса и современным слушателем. Вполне естественным был в этих передачах переход от есенинских фонограмм к рассказу о личности поэта (такой рассказ обычно вызывал интерес аудитории).

Вот, например, что было записано на магнитофон в мастерской С. Т. Коненкова во время одной из звуковых экспертиз... (Во встрече принимал участие сотрудник «Кругозора» Николай Нейч, и часть беседы была воспроизведена в 1970 году на пластинке журнала, а до этого — в «Литературных вечерах».) Итак, в мастерской скульптора, который когда-то создал знаменитый деревянный бюст Есенина, вновь зазвучал голос поэта, читающего «Исповедь хулигана». А потом магнитофон был переключен с воспроизведения на запись.

— Темп такой? — спросили мы.

— Да, такой, — ответил Сергей Тимофеевич.

— Ритм такой?

— Да, но надо нежнее как-то. Он читал нежнее, более отчетливо... Так, характер тот, это так. Только тут немножко кричит он. Это было у него, но у него это вдохновенно как-то было.

Он часто приходил ко мне, позировал. Я работал исподволь, не спеша. Он всегда читал мне свои стихи новые. Мне нравилось, когда он становился на табуретку, чтобы быть выше, и читал. Читал он очень хорошо, увлекательно. Легко читал и жестукировал рукой.

— Чтение какого стихотворения вы хотели передать в этом бюсте?

— Вот — «Жеребенка»:

«Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?»

Это вот он часто читал. Это его характерное было... В его чтении была какая-то нежность, трогательность и трагичность вместе с тем.

Когда он читал мне новое стихотворение, иногда я делал замечания. Вообще он никому этого не позволял. А мне позволял сказать, терпел.

— А о каких стихах был разговор?

— «Сердце, тронутое холодком...». Он прочел, я говорю: «Ты уж больно рано!» А он так засмеялся: «Ничего, говорит, не рано...»

— А как он жестикулировал во время чтения?

— Да, он любил жестикулировать. И очень удачно это делал. Вот у меня на бюсте тоже он так. Потому что он все время жестикулировал. Развевались кудри, а он руку выше:

«...Куда он, куда он гонится?

Неужель он не знает, что живых коней

Победила стальная конница?»

В свидетельстве Коненкова особенно примечательной мне представляется данная им формула главных черт есенинского чтения: «...нежность, трогательность и трагичность...». Точнее и выразительнее, пожалуй, и не скажешь.

Прослушав «Исповедь хулигана», известная актриса А. Л. Миклашевская, которой Есенин посвятил такие знаменитые стихи, как «Заметался пожар голубой...», сказала, что запись верно передает тембр есенинского голоса и темп чтения.

Рассказала А. Миклашевская и о том, что у Есенина было как бы две манеры чтения: одна — для эстрады (именно эта манера запечатлена в сохранившихся записях) и несколько иная, когда он читал ей наедине:

«— ...Он читал по-другому, он читал очень тихо, всегда чуть-чуть улыбаясь, и как-то мягко читал. Но ритм он, конечно, делал... Иногда он немножко как бы с удивлением читал. Как будто улыбается и немножко удивляется. Даже вот это:

«В первый раз я запел про любовь,

В первый раз отрекаюсь скандалить».

Как будто даже извиняется».

Как важный факт *современной* культурной жизни оценил восстановление есенинских записей, беседа в 1965 году с сотрудниками Литературного музея, Виктор Шкловский. Он заметил, что правы те, кто появление пластинки с записью монолога Хлопуши (речь шла о пластинке «Говорят писатели») приравнивают по значению к первому изданию самой поэмы.

Шкловский говорил и о первых публичных выступлениях поэта в Петрограде, когда многие хотели видеть в нем прежде всего такого пасторального пастушка:

«— Есенин и Клюев рассказывали мне, что когда Сергей Городецкий их выпускал выступать в Тенишевском училище, то они сперва читали стихи, а потом играли на гармонике. Есенин говорил мне и Мандельштаму, что это так же, говорит, смешно,

как если бы сам Городецкий сперва почитал бы стихи, а потом бы начал играть на рояле. Потому что поэт может и не играть ни на рояле, ни на гармонике. Может играть, а может и не играть...

Мы, конечно, не поняли Есенина и на десятую часть его силы. Причем мусор поэта сберегали, а вот такие его вещи, как «Пугачев», показывают, какие у него были огромные силы, какие были возможности разно писать. И, конечно, русскую поэзию, советскую поэзию он изменил очень сильно».

Наблюдая за реакцией на рассказы людей, знавших Есенина (звукозаписи их мемуаров звучали в эфире и на пластинках журналов «Кругозор» и «Клуб...», были представлены на выставке «Звучащая литература»), я пришел к несколько неожиданно для себя выводу: слушателю важно не столько *что* говорится, сколько *кто* говорит. Так, очень содержательные мемуары Н. Павлович, И. Шнейдера, А. Никитиной, П. Чагина воспринимались с меньшим интересом, чем более отрывочные воспоминания людей знаменитых — С. Коненкова, В. Шкловского, Назыма Хикмета, Тамары Ханум... Но если познавательность и эмоциональность воспоминаний сочетаются еще и с ореолом легенды вокруг имени говорящего, заинтересованность аудитории достигает максимума. Я имел возможность убедиться в этом по той огромной почте, которую получила редакция радио в 1966 году после передачи, где прозвучала запись процитированной выше беседы с актрисой Камерного театра А. Л. Миклашевской — адресатом цикла есенинских стихотворений «Любовь хулигана». А вскоре запись была использована в учебной телепередаче «Лирика Сергея Есенина» и составила основу одного из сюжетов в «Литературных вечерах».

Сейчас мне кажется странным, что особая сила воздействия на слушателя голоса этой лирической героини Есенина в сочетании с голосом самого поэта была оценена нами далеко не сразу.

Впервые отрывок из звуковых мемуаров А. Миклашевской появился в «Кругозоре» (1965, № 3) вскоре после того, как была сделана запись. Но составитель пластинки дал этот отрывок наряду с другими материалами, посвященными 70-летию юбилею поэта: есенинским чтением «Исповеди хулигана» (не полностью), фрагментом оратории Г. Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина», а также текстом статьи Егора Исаева.

Двадцать лет спустя, в 1985 году, воспоминания А. Миклашевской вновь зазвучали с журнальной пластинки. В журнале «Клуб...» эта звукозапись была использована не только как пояснение к авторскому исполнению «Исповеди хулигана», но как сюжетная основа всей звуковой страницы, ставшей «местом встречи» двух голосов — поэта и его любимой. Яков Смоленский

прочитал стихотворение «Я помню, любимая, помню...» (оно адресовано А. Миклашевской); я в нескольких фразах комментария рассказал о том, что героиня стихотворения узнала о нем лишь много лет спустя после смерти Есенина и вспомнила при этом строку другого поэта, тоже ей хорошо знакомого: «...как свет умерших звезд доходит» (она сама говорила мне об этом).

А впервые в звуковой Есениниане прием встречи двух голосов был опробован мною на страницах журнала «Кругозор» (1966, № 9), где рядом с есенинской записью воспроизводилась фонограмма воспоминаний его матери. Причем монтажный стык был довольно рискованным, но, на мой взгляд, вполне оправданным.

Голос Есенина начинал звучать после таких слов Татьяны Федоровны: «Читал стихи мне...»

Вел пластинку, давая лаконичный, эмоционально насыщенный биографический комментарий, артист Малого театра Михаил Новохижин. Он же пел известную песню В. Липатова на есенинские стихи «Письмо матери». Вернее, не пел, ибо концертное исполнение нарушило бы атмосферу домашности этой пластинки, а, скорее, цитировал, обращая песенные строки то к матери, то к сыну, как бы участвуя в их диалоге. Вот, например, Татьяна Федоровна вспоминала о том, как Есенин читал в деревне стихи из цикла «Москва кабацкая», и говорила:

«— Мне не понравилось это. Я обвинила его. А он мне говорит: у поэта, говорит, ни одно слово не должно лишнее быть...»

И как продолжение этого спора, этого разговора звучало песенное есенинское слово:

«— Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть».

«— ...А домой обязательно ездил. Мы радостно встречали. Подарков привезет, гостинцев...» — продолжала рассказ Татьяна Федоровна.

Частично тот же прием был использован в уже упоминавшейся телепередаче «Голос Есенина — драгоценность». Туда вошла наряду с фонограммой Т. Ф. Есениной еще и синхронная съемка ее выступления. Телепередача позволила сопроводить звучание голоса поэта своего рода «зрительным аккомпанементом» — кинопейзажами. Режиссер Зоя Алиева «оживила» на экране и деревянный бюст Есенина работы Сергея Коненкова: Есенин с закинутой к голове рукой поворачивался в кадре, как бы следя за бегом рыжего жеребенка, строки о котором звучали в это время в авторском чтении. И это изображение очень удач-

но «рифмовалось» с единственной киносъемкой поэта, где примерно такой же план и такой же поворот.

В этой телепередаче, как и в некоторых других, где воспроизводились малоразборчивые фонограммы, их понимание облегчалось введением титров (или появившейся в последние годы «бегущей строки»). Замечу попутно, что я не большой сторонник такого приема — он слишком техничен для такой тонкой материи, как старая звукозапись.

Решать проблему «перевода» текста неразборчивых фонограмм приходится каждый раз по-разному, сообразуясь с конкретным материалом, жанром, тоном и целями передачи. Мне кажется, например, уместным в некоторых случаях показывать телезрителям фонограф, на котором когда-то делалась запись. Сам причудливый вид старинного аппарата подготавливает аудиторию к тому, что сейчас зазвучит нечто *несопоставимое* с миром сегодняшних звучаний. Так, в частности, демонстрировались записи Льва Толстого, Блока, Есенина в телевизионных рубриках «Литературный альманах», «Очевидное — невероятное», «Автограф» и других. Но и этот прием со временем исчерпал себя. И когда «Литературный альманах» в 1987 году запланировал сюжет об очередной находке записи голоса Толстого, я убедительно просил режиссера на этот раз фонограф уже не показывать.

А однажды для «улучшения качества» есенинских фонограмм на ЦСДФ нашли более чем смелое решение. Там в середине шестидесятых годов была проделана весьма своеобразная «хирургическая операция на звуке». Из записи монолога Хлопуши в чтении А. Консовского с помощью узкополосных фильтров убрали частоты, содержащие наиболее яркие тембральные характеристики голоса актера. Полученную «тусклую» фонограмму совместили с ослабленной по уровню звучания записью голоса Есенина. Разборчивость фонограммы, естественно, резко повысилась, и в таком виде она была введена в документальный фильм «Сергей Есенин». В кадре же показывался крутящийся диск, который тем самым выдавался за пластинку с авторским чтением.

Разумеется, в отдельных случаях вполне допустимо «подмешивать» другой голос в небольшие утраченные фрагменты старой звукозаписи (я уже рассказывал о том, как Иракий Андроников «заштопал» одно слово в яхонтовской фонограмме, которую готовила к выпуску фирма «Мелодия»). Но в том кинофильме, о котором идет речь, оказались нарушенными документальные и эстетические критерии: голос в новом варианте был не очень-то похож на есенинский, а слушатели этого не знали.

Мне кажется, если уж необходимо дать представление о

чтении поэта, но по тем или иным причинам нет возможности воспроизвести подлинную фонограмму, то предпочтительнее откровенная (причем оговоренная!) имитация.

А вообще при всей ценности архивных записей авторского чтения слишком частое использование их в передачах и фильмах может ослабить ощущение уникальности этих звуковых документов. Так что и тут требуются такт и чувство меры. Нередко нужный эффект может быть достигнут, если обратиться к записям исполнителя, который способен воспроизвести *душу* декламации того или иного поэта. Для Маяковского таким актером был Владимир Яхонтов, для Есенина — Владимир Высоцкий.

Уже несколько раз на наших телеэкранах сопоставлялись монолог Хлопуши в есенинском чтении и документальная киносъемка Хлопуши — Высоцкого в спектакле Театра на Таганке. Сопоставление показало: хотя приблизиться к завораживающему звучанию есенинской декламации дано не многим, Высоцкому это удалось вполне.

Известно, что роль Хлопуши в спектакле «Пугачев» Высоцкий готовил «с голоса Есенина». Не раз он очень внимательно слушал сохранившиеся записи поэта. Важны для него были и «показы» есенинских интонаций талантливым драматургом Николаем Эрдманом, хорошо знавшим Есенина (к работе над спектаклем театр привлек его в качестве автора текста прозаических вставок). Но дело, конечно, не только в этих внешних обстоятельствах, общих для всех актеров Театра на Таганке, занятых в «Пугачеве». Показательно и интересно то, что именно Высоцкому так «пришлась по голосу» есенинская манера чтения. Только он смог сделать в этом спектакле звучание голоса столь важным средством театральной выразительности.

Монолог Хлопуши Высоцкий часто включал в концертные выступления. О работе над этой ролью он говорил как об одной из «самых больших своих радостей», называл спектакль «высоким и чистым», рассказывал о наслаждении, с которым играл Хлопушу (две фонограммы, запечатлевшие его рассказ, хранятся теперь в Литературном музее).

Роль Хлопуши в исполнении Высоцкого уникальна для истории нашего театра прежде всего преобладанием поэтической интонации. Это не актерское чтение, пусть даже с учетом стихотворной напевности, но сплошная «напевность» (которая включает в себя и шепот, и рык, и «скрежет зубовой»). Лишь редкими вкраплениями в поэтическую мелодию допускает Высоцкий по-актерски «раскрашенные» слова. В частности, там, где Хлопуша характеризует других действующих лиц.

Такое интонационное решение роли, которую в данном случае, может быть, уместнее назвать партией, было обусловлено не толь-

ко ориентацией исполнителя на сохранившиеся есенинские звукозаписи, но и общей многолетней традицией освоения актерами этого театра поэтической манеры произнесения стиха и, несомненно, тем, что сам Высоцкий — поэт. Так что его голосовую инструментовку роли надо сравнивать не столько с чтением, например, М. Ульянова или В. Золотухина, сколько с тем, как читают Есенина, скажем, Е. Евтушенко или В. Цыбин.

Уже в работах профессора Бернштейна и его учеников было доказано, что каждое поэтическое произведение допускает (в известных пределах) множество чтецких интерпретаций. Авторская трактовка — лишь одна из возможных. Но учитывать ее и отчасти учиться на ней исполнителю необходимо. Теперь, когда пластинки с записями голоса Есенина получили достаточно широкое распространение, знакомство со звучащим словом поэта стало доступнее и проще. Изучив сохранившиеся есенинские фонограммы, внимательно вслушавшись, вжившись в них, можно в какой-то мере представить и то, как читал Есенин другие свои стихотворения.

Конечно, о некоторых авторских интонациях мы уже никогда не узнаем, не догадаемся: многое из того, что подразумевалось поэтом и проступало в его чтении, ушло безвозвратно вместе с ним. И все же «оглядка» на его голос помогает ближе ощутить эту легендарную личность, глубже почувствовать красоту есенинской поэзии и драматизм жизненного пути автора.

Прежде всего в этом видится мне значение вновь зазвучавших в наши дни записей голоса Сергея Есенина.

Слушая Горького



Существует около ста мемуарных описаний того, как Горький читал вслух свои произведения в дружеском кругу или, что бывало гораздо реже, перед публикой. Известно и то, каким великолепным рассказчиком он был. Некоторые из горьковских устных рассказов сохранились в воспоминаниях Корнея Чуковского. Не один раз он слышал их после заседаний редколлегии издательства «Всемирная литература», когда Горький «начинал по случайному поводу рассказывать... какую-нибудь историю из собственной жизни. Начинал конфузливо, в усы, обращаясь к одному из нас, чаще всего к академику Ольденбургу или к профессору Батюшкову, но потом оживлялся и рассказывал с большим одушевлением. Помню, Александр Блок любил эти рассказы и всегда вспоминал их, когда мы возвращались домой»¹.

Судя по тем рассказам, которые чуть ли не со стенографической точностью воспроизводит К. Чуковский, большинство горьковских «историй на случай» — это готовые, художественно законченные миниатюры. Вероятно, они были и интонационно отточены. Во всяком случае, сопоставляя свидетельства современников, можно заметить, что «конфузливое начало» — непременный элемент горьковских устных рассказов.

Вместе с тем Горький, очевидно, все-таки недооценивал свой блестящий талант рассказчика. Он явно сомневался в том, что звукозапись его рассказов, бесед или выступлений будет достаточно интересна для слушателей. Известно, что он ответил отказом фирме «Граммофон» и агентству «Советская пластинка», уклонился и от некоторых других подобных предложений.

Литератор Л. Пасынков в своих воспоминаниях «Из встреч с Горьким» приводит следующий разговор:

«— Алексей Максимович, — говорю, — Браудо хотел бы записать ваш голос на пластинку.

— Какой Браудо?

— Евгений Максимович, профессор истории музыки. Кажется, он работал у вас во «Всемирной литературе».

— А! Помню. Нет, записывать незачем.

Он остро глядит, и я клянусь себя за неловкость.

Но Алексей Максимович уже прощает и, улыбаясь, говорит:

— Незачем. Вот скоро все голоса будут записывать. Толстого, знаете ли, и других!

— То есть как же так?

— Способ придуман, — хитро прищуриваясь, говорит Алексей Максимович. — Есть, говорят, такое приспособление, которое может записывать голос человека с его рукописи и с его почерка.

— Тембр? Силу? Интонации? Но каким образом?

— Мне в совершенстве неизвестно, но, вероятно, нас скоро осведомят более подробно. Вот какая штука. Поверх логики...»².

Более чем сдержанно относился Горький и к документальным киносъемкам.

Когда в 1911 году кинематографическая фирма А. Дранкова решила выпустить ленту «Горький на Капри», писатель во время съемок закрывался от направленного на него объектива широкополой шляпой. Тем не менее фильм имел определенный коммерческий успех. Потом эта лента была потеряна и до середины шестидесятых годов числилась в списке найденных. Позднее некоторые ее кадры были обнаружены.

Сейчас можно считать, что уже выявлены почти все сохранившиеся горьковские киносъемки и звукозаписи. Больше всего их было сделано в последние годы жизни писателя — после его возвращения с Капри в Советский Союз.

Хроникальные кадры 1928 года: встреча на Белорусском вокзале, торжественное заседание Моссовета.

Горький посещает красноармейские лагеря. Просматривает красноармейские стенгазеты, книги в библиотеке. Крупным планом показываются полученные им подарки — военковское перо, чернильница и полевая книжка. Кроме того, ему вручают скребницу и шпоры. Горький растроганно улыбается, принимая подарки.

Еще выразительнее киносъемка, запечатлевшая встречу Горького с читателями на небольшом железнодорожном разъезде по возвращении на родину в 1931 году. Эта съемка сравнительно недавно была включена в один из фильмов телесериала «Страницы советского искусства. Литература и театр» (1985) и вызвала большой зрительский интерес.

Вспомним. Горький в окне вагона. Внизу, у вагона, мы видим всего нескольких людей, но чувствуется, что встречать знаменитого писателя пришло много народу.

Несколько отрывочных вопросов и кратких ответов. Но это подлинно живой Горький. Подлинно восхищение и смущение

его читателей, которые и хотели бы поговорить подробнее, да сразу не находят слов.

Ни они, ни Горький не знают, сколько еще простоят здесь поезд. Минуту? Несколько секунд?

«— Технику сейчас осваиваем, Алексей Максимович.

— Вот это, дорогой, замечательно.

— И танки, и самолеты... Так что в этом деле не уступим. Так что не только шапками будем закидывать, а техникой, Алексей Максимович! Так что духу хватит у нас... Ну, кроме этого чего же рассказать вам еще? Район коллективизируем...

— Газеточки у вас тут есть свои?

— Не захватили с собой.

— Но есть?

— Есть!.. На стеклографе надавливаем многотиражку.

— Ну, пришлите!

— Пришлем! Мы каждую пятитдневку выпускаем. (*Шум, слова неразборчивы. Поезд трогается.*) Куда вам прислать? Я адрес запишу.

— Москва, Горькому. Найдут!.. (*Шум, смех.*)».

Кадры эти настолько хороши своей документальной достоверностью, что приковывают внимание зрителя даже вне зависимости от того, в каком контексте демонстрируются. Они уже вошли в несколько передач, украсив каждую. Неоценима заслуга тех, кто снял их, тех, кто их сохранил, и тех, кто сейчас реставрировал. Великолепно качество звучания в одной из первых документальных синхронных съемок.

А вот от другой киносъемки, запечатлевшей выступление писателя на VII Всесоюзной конференции ВЛКСМ в июле 1932 года, сохранилась только фонограмма (впрочем, может быть, тогда и велась только звукозапись?). Качество ее не очень высокое, и лишь на слух, без изображения, речь воспринимается с трудом. А выступление интересное. Еще в тридцатые годы оно было переведено на пластинку, но широкого распространения пластинка не получила. Позже речь включалась в некоторые радиопередачи. Вошла она и в пластиночный альбом «Максим Горький. Звучащий альманах» (1977).

Гораздо примечательнее до последнего времени мало известная киносъемка речи Горького о кинематографе. Текст ее печатался в собрании сочинений писателя, поэтому я только напомню здесь, что Горький видел огромные потенциальные возможности учебного и публицистического кино, но считал, что пока оно еще не выполняет своей миссии просвещения и социальной активизации народа. Он говорил:

«— При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей

стране эта роль была бы значительней, чем где-либо в других странах».

Речь была произнесена в сентябре 1932 года для звукового фильма «Наш Горький». Пока не удалось установить, почему создатели фильма предпочли именно речь, а не чтение Горьким какого-либо отрывка из его произведений.

Вероятно, была записана в звуке (запись не сохранилась) и речь Горького «О советском радиовещании», в которой есть такие слова: «Для того чтобы радио действительно стало митингом миллионов, как об этом говорил Ленин, надо, чтобы радио хорошо заработало...»³. В подтверждение того, что радио еще не справляется даже с основной своей задачей — подробным и деловым информированием о происходящем в стране, — Горький приводит слова из письма, полученного им от одного крестьянина: «Если бы знали, что пятилетка действительно проводится, мы бы потерпели»⁴.

Пожалуй, наиболее интересна история записи антивоенных речей Горького. Есть и кадры кинохроники, посвященные этой теме.

...Гудки заводов звали 1 августа 1929 года на антивоенный митинг в Зеленом театре московского Парка культуры и отдыха. В этот день исполнялось пятнадцать лет со дня начала первой мировой войны.

На экране — заводские трубы. Идущие люди. Митинг. Выступает Михаил Иванович Калинин. Опять людские колонны. Митинг. Горький в президиуме. Его выступление. Ночь. Фейерверк над рекой. Светящийся плакат: «Долой войну!»

Ровно три года спустя, тоже 1 августа, Горький участвовал в антивоенном радиомитинге. Эта звукозапись пока не разыскана; текст ее был опубликован газетой «Правда» 3 августа 1932 года.

В те же дни писатель готовил речь, которую намеревался произнести на антивоенном конгрессе в Амстердаме в конце августа. Советская делегация уже выехала на конгресс, но вернулась, получив в Берлине известие о том, что голландское правительство запретило одному из делегатов въезд в страну. Речь писателя была оглашена в Париже на митинге, посвященном конгрессу, напечатана в газете «Юманите», а через несколько дней — в «Правде» и «Известиях». Позднее она была зафиксирована на звуковую киноплёнку.

«— Приветствуя пацифистов, членов Амстердамского конгресса, — так начал свою речь Горький, — я был бы рад верить, что их протест поколеблет злую волю врагов человечества, которые снова затевают международную бойню. Но прошлое не внушает надежды на то, что сила слова пацифистов способна победоносно противоборствовать разрушительным намерениям касты

людей, численно ничтожной, совершенно безответственной и уже безумной, но все еще командующей жизнью и волей людей».

Фрагмент этой киносъемки был включен в узкоплечный учебный фильм «Кинодокументы о Максиме Горьком» (1964), фонограмма же почти полностью воспроизведена на одной из пластинок звучащего альманаха «Максим Горький», а в 1986 году вошла во вторую пластинку серии «Голоса, зазвучавшие вновь».

Особую ценность в звучащем наследии Горького представляют четыре его выступления на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.

Наиболее известен отрывок из краткой речи на девятом заседании, когда писатель взял слово, чтобы выступить против «культы личности Горького». Он тогда, в частности, сказал:

«— Уважаемые товарищи, мне кажется, что здесь чрезмерно часто произносится имя Горького с добавлением измерительных эпитетов: великий, высокий, длинный и т. д. (Смех.)

Не думаете ли вы, что, слишком подчеркивая и возвышая одну и ту же фигуру, мы тем самым затемняем рост и значение других? Поверьте мне: я не кокетничаю, не рисуюсь. Меня заставляют говорить на эту тему причины серьезные. Говоря фигурально, все мы здесь, невзирая на резкие различия возрастов, — дети одной и той же очень молодой матери — всесоюзной советской литературы.

Измерение роста писателей — дело читателей. Объяснение социального значения произведения литературы — дело критики».

Фрагмент записи этого горьковского выступления выбрал Иракий Андроников для многократно упоминавшейся пластинки 1959 года «Говорят писатели». Чтобы оправдать свой выбор (совершенно правильный, так как из доклада Горького или из его заключительного слова невозможно было вычленить краткий законченный фрагмент, да еще такой выразительный и такой актуальный в конце пятидесятых годов!) и одновременно напомнить о характере писательского съезда, Андроников предпосылает документальной записи две в данном случае вполне достаточные фразы:

«— Великой цели — участию в переделке мира и человечества — был посвящен открывшийся в августе 1934 года Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Те, кто следил за ходом съезда, помнят и основной доклад Алексея Максимовича Горького и произнесенную им двадцать второго августа короткую речь, в которой он призвал писателей дружно работать и объединить свои силы для создания могучей литературы, которая нужна не только нашей стране, но и всему миру».

В середине шестидесятых годов почти все записи Горького,

хранившиеся в Государственном архиве кинофотодокументов, были переведены с тонфильмов и киноплёнок на магнитную ленту. С тех пор они неоднократно звучали по радио. Обращался к ним и журнал «Кругозор».

Впервые фрагмент выступления Горького на съезде был дан в этом журнале на звуковой странице, подготовленной Г. Шерговой, В. Возчиковым и Е. Широковым и называвшейся так: «Голоса нашей биографии. У Кремлевской стены. Диалог со временем» («Кругозор», 1967, № 2). И название, и сама пластинка характерны для звуковой журналистики того времени, для ее поисков, которые, как теперь (через двадцать с лишним лет) ясно видно, приводили не только к достижениям, но и к просчетам. Прежде всего сейчас ощутима некоторая высокопарность текста ведущей. В целом же пластинка настолько хороша смелостью и содержательностью монтажных сопоставлений, ювелирностью стыковки совершенно разнородных записей, что, даже рискуя несколько отвлечься от темы разговора, я хочу напомнить построение этой звуковой страницы.

...На фоне документальных шумов Красной площади и боя Кремлевских курантов ведущая говорит:

«— Наверно, и тебя, застигнутого у Ленинского мавзолея перезвоном курантов, посетит это ощущение. Покажется, что выбивают куранты давний, призрачный реквием революции. (*Слышен бой курантов.*) Ты представишь Россию, бредущую сквозь морозные тучи человеческого дыхания проститься со своим Ильичем. Ты услышишь прощальные слова. Вот голос Луначарского...»

Звучит фрагмент речи А. В. Луначарского, посвященной памяти Ленина, потом — голос Ленина, произносящего речь в память о Я. М. Свердлове. Раздаются звуки горна, и детские голоса произносят пионерскую клятву. А дальше как бы сама Кремлевская стена начинает звучать голосами тех, кто погребен здесь либо стоял когда-то на трибуне мавзолея. Среди этих голосов — и голос Горького. Причем пластинка строится так, будто она обращена и к слушателю «Кругозора», и к тем пионерам, что произносят клятву на Красной площади.

«Д е т с к и е г о л о с а . Мы идем дорогой наших отцов к новым победам. И в этом клянемся... клянемся... клянемся!

В е д у щ а я . Вслушайтесь сейчас в голос Горького. Может быть, среди вас, выстроившихся в пионерских колоннах на Красной площади, уже стоят свои Чеховы, свои Лермонтовы.

Г о л о с Г о р ь к о г оВсе мы... дети одной и той же очень молодой матери — всесоюзной советской литературы. Измерение роста писателей — дело читателей. Объяснение социального значения произведения литературы — дело критики. Мы видим, что

наши читатели все более часто и верно оценивают рост писателя даже раньше, чем успевают сделать это критика.

(Бой курантов Спасской башни.)».

Легко увидеть, что слово Горького введено сюда довольно изобретательно. Оно, как и другие документальные записи этого звукового плаката, выполняет свою, четко определенную функцию — участвует в создании акустического образа Красной площади. Фразы Горького решительно вынуты из контекста его речи. Слушателю остается неизвестным, где и почему они были произнесены. И в данном случае, в данной пластинке это вполне оправданно: создателям пластинки важно не столько то, *о чем* эта речь, сколько то, *кто* ее произносит. Сам же фрагмент выбран, вероятно, потому, что в нем есть слово «дети». Оно помогает скрепить соседние звуковые отрывки.

Совершенно иной вариант включения документальной записи в звуковую композицию и иной тип комментария мы находим в седьмом номере «Кругозора» за 1972 год. Это страница, где о Горьком рассказывают Н. К. Крупская и В. И. Качалов, а также, как сообщается в редакционной заметке, звучит «голос хозяина дома на Малой Никитской и писателей, которые там часто бывали».

Пластинка построена как репортаж из Музея-квартиры А. М. Горького. На полутора журнальных полосах даются фотографии музея и статья поэта Евгения Храмова. Ведущий не назван, но читатель, слушатель догадывается, что это, по всей вероятности, автор статьи, что это его голос:

«— О бывшем хозяине дома теперь рассказывают здесь портреты, фотографии, рукописи, редкие звукозаписи».

И начинают звучать воспоминания Качалова: передавая своеобразные интонации окаяющей речи писателя, артист рисует колоритную сцену разговора Горького с Лениным за кулисами Колонного зала Дома союзов в 1918 году.

Примечателен своей живостью, естественностью, неканоничностью и рассказ Крупской о дружбе Ленина с Горьким. Вот как заканчивается фрагмент этой записи, помещенный на пластинке «Кругозора»:

«— Мне иногда ужасно хочется поговорить с Горьким о Владимире Ильиче, но это редко удается. Время у нас сейчас такое: все страшно заняты. Занят сейчас и Алексей Максимович».

Ведущий, как бы не замечая скрытого в этих словах упрека (который таится в самой интонации фразы), подхватывает тему «занятого Горького»:

«— Да. Горький действительно был очень занят: он заканчивает свой огромный роман «Жизнь Клима Самгина», создает

журналы «Наши достижения» и «За рубежом»... Его дом — это теперь штаб-квартира по подготовке Первого съезда писателей. Он работает не только над своим докладом, он помогает очень многим».

И тут тип комментария резко меняется: из музейной экскурсии пластинка превращается в «прямой репортаж» с места события. Ведущий рассказывает о событиях прошлого так, будто они происходят прямо сейчас, у него на глазах. Все более кратко перечисляет занятия Горького и объявляет быстро сменяющихся друг друга действующих лиц этого своеобразного звукофильма.

«В е д у щ и й. Он просматривает доклад Федина, возглавлявшего оргкомитет ленинградских писателей.

Ф е д и н. Мы должны прочно усвоить одно положение: посредственный роман литературе нужен гораздо меньше хорошего рассказа. Плохой же роман не нужен совсем.

В е д у щ и й. Несколько раз к Горькому в это время приходит Самуил Яковлевич Маршак, который готовит доклад о детской литературе.

М а р ш а к. У нас в Союзе есть все необходимое для создания превосходной, замечательной, небывалой в мире детской литературы.

В е д у щ и й. В эти дни в доме Горького бывала Лидия Сейфуллина...

С е й ф у л л и н а. Цель и задача этого съезда — создание боевого и победоносного писательского союза, победоносного творчески.

В е д у щ и й. Приходил Вишневский...

В и ш н е в с к и й. Через год-два мы ответим партии и стране. Мы дадим большое количество талантливых произведений, сделаем то, что нужно для нашего класса.

В е д у щ и й. Сам Горький выступал на съезде четыре раза.

Г о р ь к и й. Мы выступаем как судьбы мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм, гуманизм революционного пролетариата...».

Звучит еще несколько широко известных высказываний Горького, и аплодисментами зала кончается пластинка.

Как видите, здесь указано место произнесения речи Горького, а другие выступления как бы перенесены из Колонного зала Дома союзов, где они прозвучали, в дом Горького на Малой Никитской.

Появлению этого кругозорского материала предшествовали радиопередача «Август, 1934 год» (1964) и грампластинка 1971 года, посвященная Первому съезду писателей.

Работа над передачей и пластинкой выдвинула (в который

раз!) интересную и сложную проблему «мнимого текста», то и дело возникающую при монтаже документальных звукозаписей. Ведь в фонограмме отсутствуют кавычки, многоточия, сноски и другие средства, с помощью которых в письменной речи обычно указываются источники и границы цитируемого материала. В радиопередаче и на пластинке очень часто нет возможности ввести какие-то аналогичные знаки и способы пояснения, не разрушив единства звучания устной речи, не замедлив развития сюжета.

По-видимому, перемонтаж документальной записи вполне уместен, если цель авторов — не столько воспроизвести бывшее когда-то событие, сколько дать его образ. Поэтому не вызывает возражений та пластинка «Кругозора», где создавался образ дома Горького как центра литературной жизни Москвы в период подготовки писательского съезда. Там в звуковых цитатах приводились слова, которые были произнесены несколько позже, уже на самом съезде. Но, так как эти писатели действительно приходили в предсъездовские месяцы к Горькому и говорили с ним о насущных проблемах литературы, такое хронологическое смещение, как мне представляется, не нарушает исторической правды.

Иное дело, когда, например, в одном из фильмов телесериала «Страницы советского искусства. Литература и театр» фрагмент фонограммы знаменитой горьковской реплики на девятом заседании съезда (о том, что «здесь чрезмерно часто произносится имя Горького») выдается за отрывок из его заключительного слова (в дикторском тексте прямо так и говорится), а другая фраза из того же выступления подверстывается к вступительной речи. Ясно, что такая «перестановка» — грубая ошибка.

В целом правомерность монтажных перемещений, купюр и других трансформаций документальных фонограмм при создании образа событий теперь уже почти ни у кого не вызывает сомнений. Все же в тех случаях, когда при воспроизведении «образа речи» говорящего приходится существенно перестраивать архивную фонограмму, очень важно найти такую форму подачи звукового материала, чтобы слушатель не принял образ за факт. Иными словами, желательно, чтобы он знал, предлагается ли ему монтажная конструкция речевого эпизода или аутентичное слово героя, хотя право на жизнь имеет, конечно, и то и другое. Если слушатель посвящен в «правила игры», то и «мнимый текст», полученный с помощью звукомонтажа, перестает быть мнимым.

Проблема соотношения «факта жизни» и «факта искусства» в документалистике эфира и экрана возникла давно. Дискуссии на эту тему велись еще в двадцатые — тридцатые годы, и многое

из добытого тогдашней теорией и практикой может пригодиться и сегодня.

Радиожурналистика начала шестидесятых годов обращалась к опыту прошлого иногда сознательно, а чаще открывала заново уже открытое когда-то. Наглядное тому подтверждение — упомянутый выше радиофильм «Август, 1934 год».

Успех и своеобразие этой передачи были обусловлены стремлением авторов (журналист В. Возчиков, режиссер Э. Верник) сохранить и продолжить творческие традиции радио, во многом прерванные в послевоенный период, их бережным отношением к уцелевшим остаткам тонфильмовых записей. Привлекательным было уже само несколько старомодное определение жанра работы — «радиофильм». Цитатой из «радиофильмы» тридцатых годов (тогда это слово употреблялось в женском роде) и открывалась передача.

Впрочем, еще до этой цитаты звучала мелодия «Песни о встречном» (впоследствии без нее долгое время не обходилась, кажется, ни одна радио- и телепередача о тридцатых годах). На фоне этой бравурной музыки Д. Шостаковича шел вступительный текст ведущего. Дальше включалась старая звукозапись. И мелодия «Песни о встречном» соединяла голос сегодняшнего ведущего с голосом той, которая вела передачу тридцать с лишним лет назад:

«— Говорит Москва! Слушайте документальную радиофильму «Шеренга гигантов», посвященную пуску реконструированного АМО, первого в Союзе автомобильного гиганта...»

А потом ведущий передачи на звуковом фоне Первого писательского съезда продолжал свой репортаж уже как бы оттуда:

«— Зал наполнился людьми до отказа. На стенах — портреты Шекспира, Пушкина, Гоголя... Корреспонденты советских и иностранных газет обнажили вечные перья; нацелились фотографы и кинооператоры. Вот ослепительно вспыхнули люстры между колоннами. На сцену взошла группа людей. Первым шел высокий, худощавый человек, чуть наклонив бесконечно знакомую голову. Это Максим Горький. Вы слышите, каким шквалом приветствий встречает его зал...»

Этот прием ведения «репортажа из прошлого», повторенный в грампластинке «Первый Всесоюзный съезд советских писателей» (1971), как раз и был применен позже в кругозорском звуковом рассказе о доме Горького на Малой Никитской улице.

В тех случаях, когда авторам радиофильма «Август, 1934 год» не хватало звуковых цитат, они шли по пути реконструкции соответствующих эпизодов. Например, голос С. Маршака предварялся в передаче выступлением пионерки. Пионерка на съезде действительно выступала, текст ее выступления сохранился, а фо-

нограмму найти не удалось: то ли она пропала, то ли не была вычленена из архивного фонда, разборка и описание которого в те годы еще не закончились. Авторы вышли из затруднения сравнительно просто. Они ввели звуки пионерского горна, слегка «размытую» современную запись песни «Взвейтесь кострами...» и такой дикторский текст:

«— Никто не удивился, когда на трибуну съезда взошла девочка. Заседание было посвящено литературе для детей. Девочка сказала:

— Дорогие старшие писатели! Вы, может быть, читали книжку «База курносых», так это мы ее написали, хотя мы и не писатели, а просто пионеры».

Голос Горького звучал в передаче несколько раз: давались фрагменты его вступительного слова, знаменитая реплика на девятом заседании, выступление в конце съезда.

Как ни странно, в радиофильме не оказалось общеизвестных горьковских слов о социалистическом реализме. Для научной статьи, для главы учебника, для популярной брошюры это было бы непростительным промахом. В данном же случае — нет, поскольку в передаче предлагалось не протокольное, а по преимуществу образное решение темы.

Поэтому и выступления делегатов шли совсем не в той последовательности, в какой они звучали на съезде, а в той, которая придавала большую динамику и драматургическую остроту радиоповествованию. Так, слова Вс. Вишневского о необходимости «оборонной литературы» возникали в эфире как бы в ответ на выступления зарубежных писателей, говоривших о военной угрозе Советскому Союзу со стороны «обреченного на смерть капитализма». И еще ряд хронологических перестановок был произведен авторами, но возражать против этого, пожалуй, не приходится.

Передача «Август, 1934 год» стала заметным явлением не только в радиожурналистике середины шестидесятых годов, но и в литературной жизни тех лет. Она свидетельствовала о перестройке работы литературно-драматической редакции Всесоюзного радио. Период этот был недолог, но ярк. В подтверждение сошлюсь на давнюю статью известного писателя Ильи Зверева, опубликованную в «Литературной газете».

«Видишь, что радио старается идти в ногу с литературной печатью — журналами и газетами. И даже порой опережать их»⁵, — писал Илья Зверев и приводил в качестве примера произведения Ю. Пиляра, В. Тендрякова, В. Солоухина, И. Грековой, переданные в эфир до появления в журналах. А дальше он переходил к только что прозвучавшему радиофильму «Август, 1934 год»:

«Это передача к тридцатилетию Первого съезда писателей. В ней много по-настоящему живого, «забирающего» слушателя. Прежде всего, в самом принципе ее построения. Комментарий радиожурналистов (он мог бы быть, на мой взгляд, менее бравурным) перемежается документальными записями. Мы слышим голоса Горького, Луговского, Вишневского, Сулеймана Стальского, Мартина Андерсена-Нексе. Слышим и как Михаил Кольцов говорил о какой-то женщине из провинции, приславшей писателю телеграмму с требованием «приостановить приговор суда». У нее была вера и убеждение, что писатель все может... Конечно, это совершенная магия, к которой, сколь она ни стара, невозможно привыкнуть: вот ты слышишь дыхание, слышишь живую речь давно ушедших. Оказывается, «молодой Маршак» говорил тем же глуховатым напористым голосом, какой мы слышали еще совсем недавно. <...>

Продолжай поиск, товарищ радио!»⁶

Передача повторялась несколько раз, имела большую почту, и, что особенно важно для нашей темы, через несколько лет, в 1970 году, о ней вспомнили в Союзе писателей СССР, когда началась подготовка к очередному писательскому съезду. Кто-то предложил в число сувениров включить как напоминание о славном прошлом советской литературы грампластинку с речами делегатов и гостей Первого съезда. В основу пластинки был положен материал радиопередачи «Август, 1934 год»; тираж определен в тысячу экземпляров.

Редкий и прекрасный случай, когда пластинка создается не для слушателя «вообще», а для конкретной аудитории.

Естественно, что в связи с таким уточнением и сужением адреса из радиопередачи, взятой за основу, были исключены «игровые» моменты (типа приветствия пионеров), переработан дикторский текст. Круг участников остался примерно тем же, но, к сожалению, по рекомендации одного из составителей пластинки, Ю. Н. Верченко, была снята речь Михаила Кольцова. (Некоторым утешением для любителей литературы могло послужить то, что годом раньше речь Кольцова уже успела задиристо и остро прозвучать в «Кругозоре», который тогда выходил тиражом в триста пятьдесят раз большим, чем пластинка, выпущенная к писательскому съезду.)

Но на этом история звуковой композиции по радиофильму 1964 года не закончилась. Второй, расширенный вариант пластинки был выпущен по специальному заказу Союза писателей СССР к юбилейному пленуму 1974 года, посвященному 40-летию писательского съезда. В 1984 году появилось еще одно переиздание — на этот раз по заказу Государственного Литературного музея.

Продолжалась и «эфирная жизнь» звукозаписей Первого съезда. Постепенно становилось все более очевидным, что главное, от чего зависит успех передач с их использованием, — подача голосов писателей, комментариев к ним. Практика показала, что найти нужное обрамление в некоторых случаях не так-то просто.

Явно не удалась, например, одна из передач начала семидесятых годов, в которой были просто поставлены рядом фрагменты выступлений Горького и размышления на тему социалистического реализма критика В. Панкова. Несоразмерность имен, не совсем правильная (с нормативной точки зрения) речь выступающего, а главное, отсутствие четкого замысла передачи привели к ее аморфности, невыразительности. Основные составляющие (старая фонограмма и новая запись) не были драматургически связаны между собой: в выступлении критика ничего не говорилось конкретно о тех фрагментах горьковских речей, которые прозвучали в эфире.

Совершенно по-другому строилась созданная в 1978 году передача «Слушая Горького». Радиожурналистка А.Ласкина пригласила нескольких писателей в студию, чтобы они прослушали старые съездовские звукозаписи. На ее приглашение откликнулись А.Сурков, С.Сартаков, Е.Долматовский и другие. И в этой передаче некоторым участникам подчас не хватало глубины мысли, соразмерной теме, но в целом она была выстроена куда более точно: каждый так или иначе комментировал предложенные для прослушивания отрывки из горьковских фонограмм. При этом выяснилось, что более органично сочетаются с документальной записью не общие рассуждения, а живой, насыщенный конкретными подробностями рассказ.

Таким был, в частности, комментарий Константина Фебина. После горьковских слов о неуместности возвышения одной и той же фигуры и об «измерительных эпитетах» типа «великий, высокий, длинный и т.д.» Фебин сказал:

«—Вот видите, как он начал свою реплику...Потому что он был так скромн и так умел держаться, что ни у кого почти не хватало куражу сказать ему что-нибудь такое комплиментарное. А когда после большой речи он...стал посещать съезд только от времени до времени (потому что невозможно было все время сидеть: съезд длился две недели), то он заметил, что о нем говорят вот с этими прилагательными... И он дал щелчок таким невоздержанным ораторам».

Фебин, кстати сказать, сам выступал именно на том самом девятом заседании съезда, непосредственно перед Горьким. Это обстоятельство, отмеченное в дикторском тексте, придало его словам особую убедительность, напомнило слушателю, что гово-

рит не просто свидетель, а прямой участник событий, о которых идет речь.

Фединский комментарий (здесь процитирована лишь малая его часть) был особенно хорош доверительностью тона, неторопливостью рассказа об одном из примечательных эпизодов съезда. Во многом это объясняется тем, что звукозапись делалась в непринужденной, почти домашней обстановке Музея-квартиры А.М.Горького. Фонограмма относится еще к шестидесятым годам, но впервые опубликована лишь в двухпластиночном звучащем альманахе «Максим Горький» (1977), откуда и была частично взята для радиопередачи. Впоследствии воспоминания Федина о Горьком не раз звучали по радио. Очередной раз они вернулись в эфир, уже опять как комментарий к горьковскому голосу, в передаче 1984 года, посвященной 50-летию Первого съезда писателей (подготовить ее редакция предложила опытной радиожурналистке М.Левитанской и мне).

Сравнение этой передачи с документальной композицией «Август, 1934 год» достаточно наглядно показывает происшедшие за два десятилетия изменения в самом подходе к архивным звукозаписям. Фединский комментарий, далекий от всякой торжественности и официальности, оказался особенно уместен в новой работе, ибо сам тон ее был менее бравурным, более деловым. Уменьшилось и количество фонового документального материала, увлечение которым характерно для шестидесятых годов, когда радио только начинало осваивать эту почти новую для него область выразительных средств.

Но, пожалуй, самое существенное отличие новой передачи от старой состояло в том, что в ней гораздо больше внимания уделялось содержанию писательских выступлений на съезде. Разумеется, и в этой радиоверсии Первого съезда писателей за скобками остались многие его острейшие дискуссии, но все же были — хотя и кратко — отражены или упомянуты выступления Б.Пастернака, В.Инбер, Н.Погодина, полнее воспроизведено выступление М.Кольцова.

В передачу была введена фонограмма известных горьковских слов из его доклада на съезде о том, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...». Вводилась эта фонограмма с помощью приема, найденного раньше, в других радиоработах: недостаточно разборчивая по звучанию, фраза Горького предварительно цитировалась в дикторском тексте.

И в звуковых цитатах, и в дикторском тексте более подробно, чем в теперь уже давнем радиофильме, говорилось о недопустимости администрирования в творческих вопросах, о

вреде серой литературы. Характерны такие слова из стенограммы съезда, включенные в передачу: «Вы понимаете, — самокритично говорил директор Госиздата Н. Накоряков, — сколько же мы издавали лишнего, сколько лишних затрат сделали мы, не только материальных, но и духовных затрат нашего народа, наших творцов социализма, которые читали серую, плохую, халтурную книгу»⁷. Подчеркивалось, что сам Горький в заключительном слове отозвался о книжном браке достаточно сурово.

Любопытно и примечательно, что передача, особенно теми своими эпизодами, где шла речь об ответственности писателя перед читателями, о необходимости принципиальности в сложном писательском деле, привлекла при повторе в 1986 году даже большее внимание слушателей, чем при первом выходе в эфир. Дело, по-видимому, в том, что повтор состоялся в дни работы VIII Всесоюзного съезда писателей, в обстановке общественного подъема, вызванного известными партийными решениями. В этой обстановке актуальными оказались многие писательские выступления, прозвучавшие из более чем полувековой дали.

Так с помощью старых литературных звукозаписей в очередной раз была осуществлена связь времен, переброшен незримый мост из прошлого в наше сегодня.

**Зощенко,
Булгаков,
Пастернак**



В этой главе я расскажу о том, как нашлись две писательские звукозаписи, про которые никому ничего не было известно, и о том, как не удалось найти фонограмму, о которой в конце концов стало известно почти все.

В первой половине тридцатых годов был недолгий период, который можно назвать «медовым месяцем» литературы и звукозаписи. Вскоре после того как был освоен способ фиксации звука на киноплёнке, в киностудии, а также на фабрику «Радиофильм» были приглашены и Эдуард Багрицкий, и Якуб Колас, и Георгий Леонидзе, и Корней Чуковский, и Владимир Луговской, и Александр Серафимович.

О звукозаписи чтения А. Серафимовича даже рассказывалось в одном из сюжетов киножурнала (тогда еще немого) «Союзхроника». Съёмка запечатлела писателя, говорящего в большой микрофон. Потом он знакомится со звуковой киноустановкой и слушает пояснения инженера. Появляется титр:

«Ваш голос проявлен» —

и Серафимович рассматривает прозрачную ленту тонфильма со змеящейся по ней черной звуковой дорожкой.

Уже сама возможность держать в руках запись своего голоса удивляла и восхищала. Свидетельством этих чувств остался автограф Серафимовича в книге отзывов Фабрики звукозаписи Радиокомитета после одного из следующих сеансов: «Какая это артистически тонкая художественная работа — снять портрет голоса! Спасибо вам, товарищи. Теперь и частичка меня останется бессмертна»¹.

В 1933 году появилась газетная заметка, сообщавшая о том, что планируется провести звуковую съёмку писателей Ильи Ильфа, Евгения Петрова, Михаила Зощенко и художников Кукрыникова. В начале тридцатых годов вышли грампластинки Николая Асеева и Александра Жарова. Вероятно, тогда же, хотя это требует уточнения, были записаны пластинки Веры Инбер и Василия Каменского. К тем же годам относится и един-

ственная звуковая съемка молодого Владимира Яхонтова, читающего пушкинские стихи (вторая киносъемка чтеца состоялась уже десятилетием позже).

На синхронную пленку были сняты десятки сюжетов во время Первого съезда писателей, на тонфильм записаны выступления Л. Леонова, И. Эренбурга, А. Мальро, Ю. Олеси, А. Толстого, П. Романова, В. Незвала, Б. Ясенского, И. Лежнева, П. Яшвили, Ю. Либединского, С. Третьякова, Л. Арагона, К. Тренева, Р. Альберти, Б. Пастернака, Д. Бедного, Е. Чаренца, С. Сейфуллина, М. Голодного, Вс. Иванова... Когда в середине шестидесятых годов я стал знакомиться с этим архивным фондом, он еще не был полностью прослушан и описание имел самое поверхностное. Поэтому работа над ним принесла много и радостных находок, и горьких разочарований. Особенно тяжело было убедиться в том, что не дошли до наших дней фонограммы тех писателей, которые были записаны только тогда, в августе 1934 года.

Именно на этот фонд я надеялся в первую очередь, когда мечтал услышать голоса Исаака Бабеля и Тициана Табидзе. Надежда была тем более реальной, что при первых же прослушиваниях материала стало ясно: в годы репрессий фонд «чистили» не особенно тщательно. Правда, отсутствовали звукозаписи больших докладов Н. Бухарина «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР» и К. Радека «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства». Зато одним из первых же выступлений, которые я услышал в архиве, была речь белорусского поэта Андрея Александровича. Я обратил на нее особое внимание не только из-за удививших меня слов о том, что «кулацкими элементами фольклора питал свое творчество Есенин», но больше из-за того, что сам А. Александрович, как я знал, позже был несправедливо осужден. Раз запись его выступления сохранилась, то можно было надеяться и на другие находки. И действительно, в следующей коробке оказался голос Михаила Кольцова, чье имя долгие годы тоже было под запретом. А голосов И. Бабеля и Т. Табидзе я так и не услышал.

Впрочем, в истории звукозаписи еще много неясного, и открыты возможны в местах самых неожиданных. Вот ведь совсем недавно, в 1982 году, в городе Куйбышеве, в одной из частных коллекций, обнаружился единственный сохранившийся экземпляр первой советской литературной пластинки, на которой в 1919 году было записано чтение поэта Владимира Кириллова. Мы снова услышали, как он читает знаменитые когда-то стихотворения «Железный мессия» и «Матросам». А уж как, казалось бы, тщательно уничтожались все материалы, связанные

с поэтом, объявленным в 1937 году «врагом народа»... И еще. В начале восьмидесятых годов объявилась в Москве одна вовсе неожиданная пластинка (грамзапись В. Кириллова хотя бы значилась в каталоге) — Алексей Михайлович Ремизов, известнейший дореволюционный писатель, начитал ее в тридцатые годы в Париже.

Так что запечатленные голоса, как и книги, имеют свою судьбу.

Тот период в начале тридцатых годов, когда стали делать сравнительно много литературных звукозаписей, к сожалению, оказался недолгим. Замысел снять на звуковую пленку И. Ильфа и Е. Петрова так и не был, по-видимому, осуществлен, а кино-съемка М. Зощенко хотя и состоялась, но на экран не попала. Во всяком случае, ни сам писатель, ни его друзья и родные этих кадров не видели и звукозаписи не слышали. Меня уверяли, что ее и не существует. Тем больше была моя радость, когда я обнаружил негатив этой киноленты, хранившийся в Государственном архиве кинофотодокументов.

Зощенко читал рассказ «Расписка». Наконец-то я мог услышать зощенковское чтение, о котором ходили прямо-таки легенды.

Самое неожиданное для тех, кто слушает Зощенко впервые, состоит в том, что свой необычайно смешной рассказ он читает почти без улыбки. Кажется, она промелькнула только в одном месте, да и то это не насмешка над героем, а, скорее, невольное удовольствие мастера от особенно удавшейся фразы.

Мемуаристы свидетельствуют, что во время выступлений Зощенко был совершенно серьезен, а когда ему приходилось останавливаться, потому что взрывы смеха заглушали чтение, то он глядел на слушателей как бы с некоторым удивлением и недовольством: что это с вами такое, почему вы, собственно говоря, смеетесь? Ничего, мол, смешного тут нет, и с вашей стороны даже странно и невежливо смеяться и мешать.

Все это казалось особенно необычным на фоне уже сложившейся традиции исполнения зощенковских рассказов на эстраде и по радио. Еще в двадцатые — тридцатые годы его произведения читали многие прекрасные артисты. Читали по-разному, но прежде всего изображая и подчеркивая комизм персонажей и ситуаций, смакуя удивительный зощенковский язык.

«— Всем нам, — много позже, уже в семидесятые годы, говорил в одной из радиопередач Игорь Ильинский, — очень нравилось читать Зощенко, потому что, во-первых, он был очень доходчив... слушатели его очень любили. Во-вторых, он давал благодатный материал для раскрытия способностей каждого, кто эти рассказы с эстрады читал. В то время многие из нас, и я в том числе, увлекались некоторой театрализацией, может быть,

лишними красками. И вот наиболее взыскательная публика считала, что лучше всего читает рассказы сам Михаил Михайлович».

Исполняя зощенковские рассказы, особенно виртуозно использовал всевозможные комические приемы Владимир Хенкин. Делалось это так талантливо, настолько в характере персонажей, что, по свидетельству современников, автор невольно прощал ему эту, подчас рискованную и грубоватую, трактовку и даже ту «отсебятину» в текстах, которую иногда допускал замечательный артист.

Но сам Зощенко, как подтверждает сохранившаяся киносъемка, читал свои рассказы совсем иначе. Одним из важнейших выразительных средств был для него ритм чтения.

Накатывающиеся один за другим звуковые периоды в авторском чтении рассказа «Расписка» отчасти даже скрадывают разговорную интонацию колоритных фраз персонажей. Автор никак не выделяет, не подчеркивает такие, например, витиеватые речения своего героя:

«— И даже мне, — говорит, — чересчур обидно делается, раз ваша любовь принимает такие причудливые формы».

Долгие годы многие читатели, да и критики считали Зощенко прежде всего забавным юмористом и за смешными сюжетами и словесными оборотами не слышали глубокой грусти человека, уязвленного всеми теми уродствами, о которых он рассказывает.

Из чтецов, пожалуй, лишь один Владимир Яхонтов ощутил и передал в своем исполнении зощенковскую лиричность. «Я был (в силу особых свойств характера) замаскирован смехом, — признавался в письме к Яхонтову писатель. — Но Вам удалось, не повредив тканей рассказа, сохранить и смех и другие чувства. Вы передаете мои чувства с огромной силой, и это поразительно, как Вам это удалось»².

К величайшему сожалению, это чтение в звукозаписи не сохранилось. Но сам подход Яхонтова к творчеству замечательного писателя оказался глубоко плодотворным.

Все более лирично стал с годами исполнять зощенковские рассказы Игорь Ильинский, постепенно смягчая прежнюю театрализацию и отказываясь от того, что он сам назвал «лишними красками».

Поучительный и увлекательный материал для сравнения авторского и актерского чтения дает второе, расширенное издание пластинки «Михаил Зощенко. Звучащий альманах» (1987). Исполнение рассказов Зощенко Л. Утесовым («Кинодрама»), В. Хенкиным («Монтер»), И. Ильинским («Елка») комментирует писатель Вл. Поляков. Очень важны для понимания природы

таланта Зощенко включенные в звучащий альманах размышления Корнея Чуковского.

Возвращая нам давнюю авторскую звукозапись и одновременно демонстрируя высшие достижения в актерском истолковании и критическом осмыслении зощенковской прозы, пластинка, несомненно, поможет слушателям явственнее увидеть в творчестве писателя удивительное сочетание иронии, грусти и лирики. Вместе с тем это и своеобразное продолжение нескольких радио- и телепередач, в которых раньше звучало авторское чтение рассказа «Расписка».

Впервые фонограмма была опубликована в журнале «Кругозор» еще в 1969 году. На звуковой странице ей предшествовала не менее уникальная запись голоса Михаила Кольцова, который в 1934 году, защищая Зощенко от несправедливых нападок критики, довольно своеобразно доказывал жизненность и действенность его рассказов. Блестящий оратор и полемист, Кольцов начал издавека. Он рассказал, как на одной московской автобазе шло собрание. Разбиралось дело шофера, который в нетрезвом виде катал на своей машине знакомых девушек, наехал на молочницу, а при составлении протокола назвался фамилией товарища. И собрание, чтобы сурово наказать провинившегося, решило:

«— Отвести его к писателю Зощенко, и пусть Зощенко напишет с него рассказ».

Эта звукозапись Михаила Кольцова стала вступлением к публикации авторского чтения «Расписки» на пластинке «Михаил Зощенко. Звучащий альманах» (1973). Там же был помещен рассказ «Слабая тара» в исполнении Сергея Юрского и приводился фрагмент из выступления Корнея Чуковского о «смешном языке» писателя.

В контексте документальных записей, раскрывающих прежде всего юмористический дар Зощенко, давались фрагменты его кино съемки в двух телепередачах учебной программы начала восьмидесятых годов (рубрика «Русский язык»).

В 1985 году та же кино съемка была интересно и необычно использована в одной из передач «Вокруг смеха»: в Останкинском концертном зале прозвучала только фонограмма, а видеоряд составили лица участников этого телевечера. Неожиданное и на редкость удачное решение! Оказалось, что лица увлеченно слушающих людей могут быть в чем-то даже выразительнее, чем лицо автора, статично снятого на одном среднем плане.

Шагом назад после уже найденных способов экранной подачи зощенковской кино пленки можно считать показ ее в одном из фильмов телесериала «Страницы советского искусства. Литература и театр» (об этой работе уже упоминалось выше). Демон-

страция такого большого, минуты на четыре, кинодокумента без достаточного драматургического обоснования, даже без комментария, просто через запятую с другими материалами, лишь затормозила ход экранного рассказа о литературе тридцатых годов. Пленка, что называется, «не прозвучала», потому что контекст скорее препятствовал, чем помогал ее восприятию.

По складу характера Зощенко был человек закрытый. Поэтому для более глубокого и полного понимания его личности так важны воспоминания, в том числе и устные, хорошо его знавших людей — Л. Ленча, И. Меттера, В. Ардова, сестры писателя Веры Зощенко и других.

В рассказе Игоря Ильинского, записанном на пленку в Центральном Доме литераторов (январь 1965 года), есть, например, такой эпизод. Когда после печально известного постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» Зощенко был лишен рабочей карточки и остался практически без всяких средств к существованию, Ильинский, как и некоторые другие, хотел ему помочь хотя бы деньгами. Однако Зощенко эту помощь деликатно, но твердо отклонил. Ему пришлось, рассказал Ильинский, продать в один из архивов «самое дорогое, что у него было, — письма Максима Горького», который, как известно, очень высоко ценил талант писателя.

«— И еще один эпизод был, — продолжал Игорь Ильинский. — Он просил меня не рассказывать, и я только сегодня в первый раз его рассказу.

Он говорил, что вскоре после того, как его раскритиковали, он ехал как-то в дачном поезде. Ехал с поднятым воротником. Было полутемно. Никто его не узнавал. И вот он услышал, как разговаривают о том, что случилось с Зощенко. И один человек в военной форме, не помню, с каким военным чином, он мне тогда его назвал, говорит: «Знаете, я вот единственно чего боюсь, это что вдруг Зощенко напишет какое-нибудь такое покаянное письмо после того, как его назвали подонком». И вот это на Зощенко произвело огромное впечатление — то, что он почувствовал, что для многих в народе он все-таки не является подонком. И, конечно, никакого такого покаяния он не написал».

Все увеличивающийся фонд звучащих воспоминаний о Зощенко помогает расслышать его собственные интонации. Тут происходит то же, что и с фонограммами других любимых нами писателей: чем больше мы узнаем об этих людях и их творчестве, тем больше удается нам различить и в звуках их голосов.

...Как это ни странно, но во второй половине тридцатых годов, несмотря на быстрое развитие звукозаписывающей техники, количество литературных фонограмм, как мне представля-

ется, скорее сокращалось, чем увеличивалось. Звуковые кино-съемки писателей в те годы были редки. Сейчас все они напечатаны.

Уже не раз в телепередачах мы видели Иосифа Уткина, читающего «Комсомольскую песню», и «писателя-орденоносца», как тогда объявил его диктор, Николая Асеева, читающего поэму «Маяковский начинается».

В 1936 году была издана, но в продажу почему-то так и не поступила пластинка Николая Островского.

Сохранилась запись голоса известного в те годы писателя Сергея Третьякова, который участвовал в ведении радиорепортажа с Красной площади, и прекрасного драматурга Александра Афиногенова. Как свидетельствует И. Л. Андроников, была зафиксирована на пленке одна из речей Алексея Толстого, когда он выступал как депутат Верховного Совета СССР (эта запись, кажется, не сохранилась). Уже во время последней болезни был записан старейший писатель Степан Петров (Скиталец). Другой литературный ветеран, автор когда-то очень известной повести «Рыжик», Алексей Свирский, так и не дождавшись приглашения в радиостудию или в Грампластрест, перевел отрывок из «Рыжика» на целлулоид звукового письма. Было это в конце тридцатых годов. В 1965 году, по совету и подсказке Ираклия Андроникова, я разыскал запись. Впервые она публично демонстрировалась на выставке «Звучащая литература» в 1980 году. Вот как долго шло звуковое письмо до своих адресатов!

Несколько удачных, но очень коротких звуковых киносъемок сделали в тридцатые и сороковые годы документалисты Грузии. Одна из лучших среди них — запись Бориса Пастернака, читающего свой перевод знаменитого стихотворения Н. Бараташвили «Синий цвет». Фонограмма была опубликована много лет спустя на пластинке «Только одно стихотворение» (1978). В Грузии же был записан Демьян Бедный, когда он произносил речь в городе Гори.

Фонограмма драматурга Николая Эрдмана до нас не дошла, чтение Андрея Платонова, по-видимому, никогда не записывалось. И уже, кажется, не осталось никакой надежды на то, что мы когда-либо сможем услышать голос человека, который помог нам поверить в то, что «рукописи не горят», — голос Михаила Булгакова. А ведь такая запись существовала!

Выступление М. Булгакова было записано осенью 1938 года. Мне рассказала об этом Елена Сергеевна Булгакова, вдова писателя. Вот ее рассказ (передаю его в изложении — по расшифровке магнитофонной записи нашей беседы):

— Михаил Афанасьевич тогда уже не работал во МХАТе. После разгромной статьи в «Правде» весной тридцать шестого

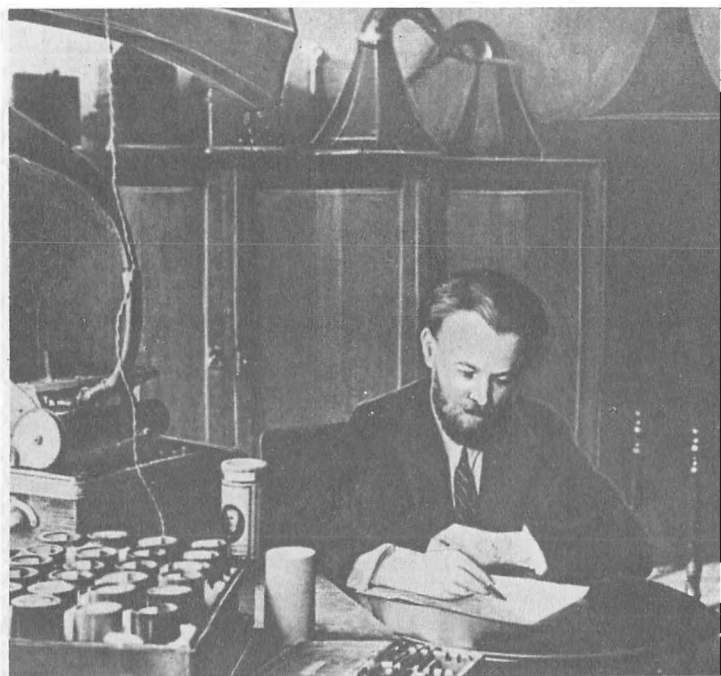


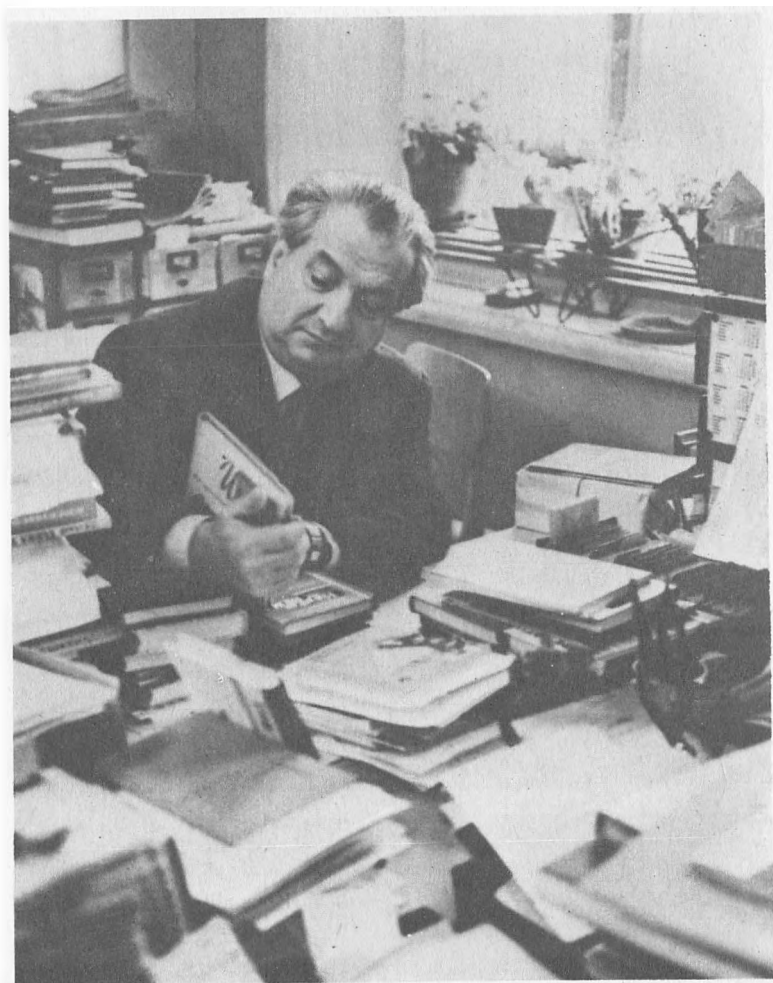
ОБЩЕСТВО **ГРАММОФОНЪ** СЪ ОГРАДЪ

ПОЛНЫЙ КАТАЛОГЪ
ДВУХСТОРОННИХЪ
ГРАММОФОННЫХЪ
ПЛАСТИНОКЪ.
1911/2.



Фонограф системы Эдисона
и каталог пластинок
фирмы «Граммфон»
за 1911—1912 годы



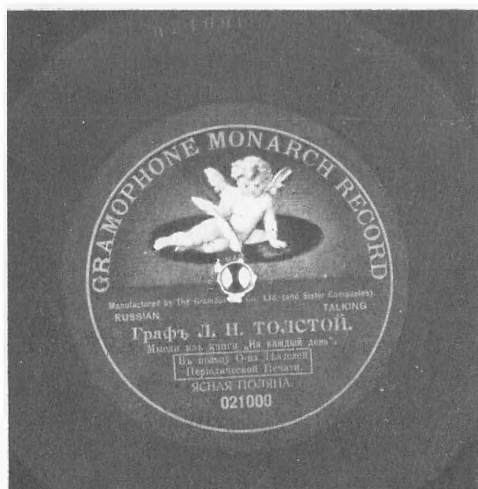
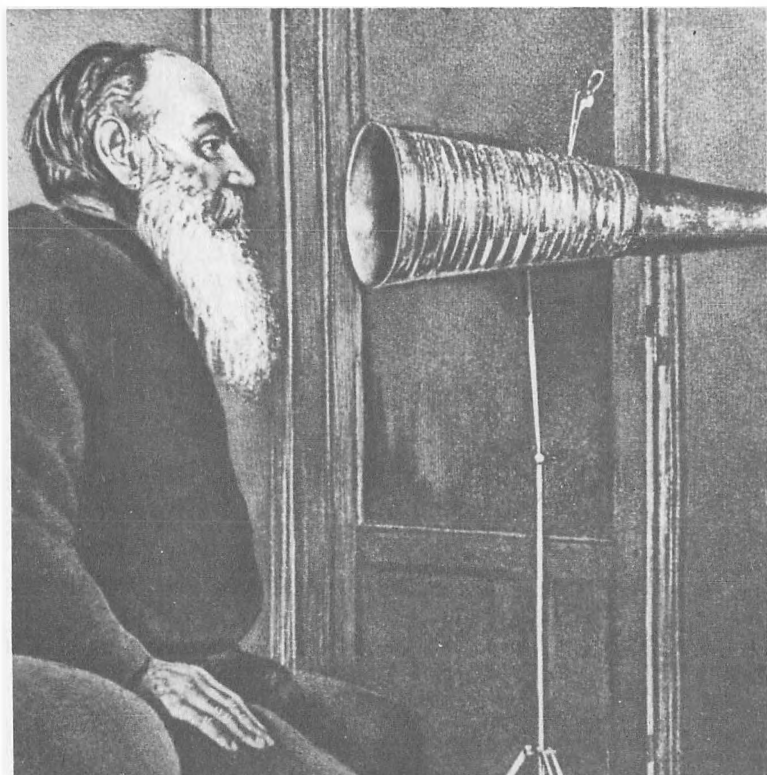


С. И. Бернштейн. Конец 20-х годов

С. И. Бернштейн с группой сотрудников и учеников в Кабинете изучения художественной речи. 1929 год

И. Л. Андроников. Начало 60-х годов

5*



Л. Н. Толстой перед
звукозаписывающим
аппаратом. 1909 год

Этикетка граммофонной
пластинки с записью
голоса Л. Толстого.
1910 год



Футляры фоноваликов с записью голоса Л. Толстого

Кадр из телефильма «Путешествие за «Исповедью»



Конверт пластинки «Александр Блок и его современники»

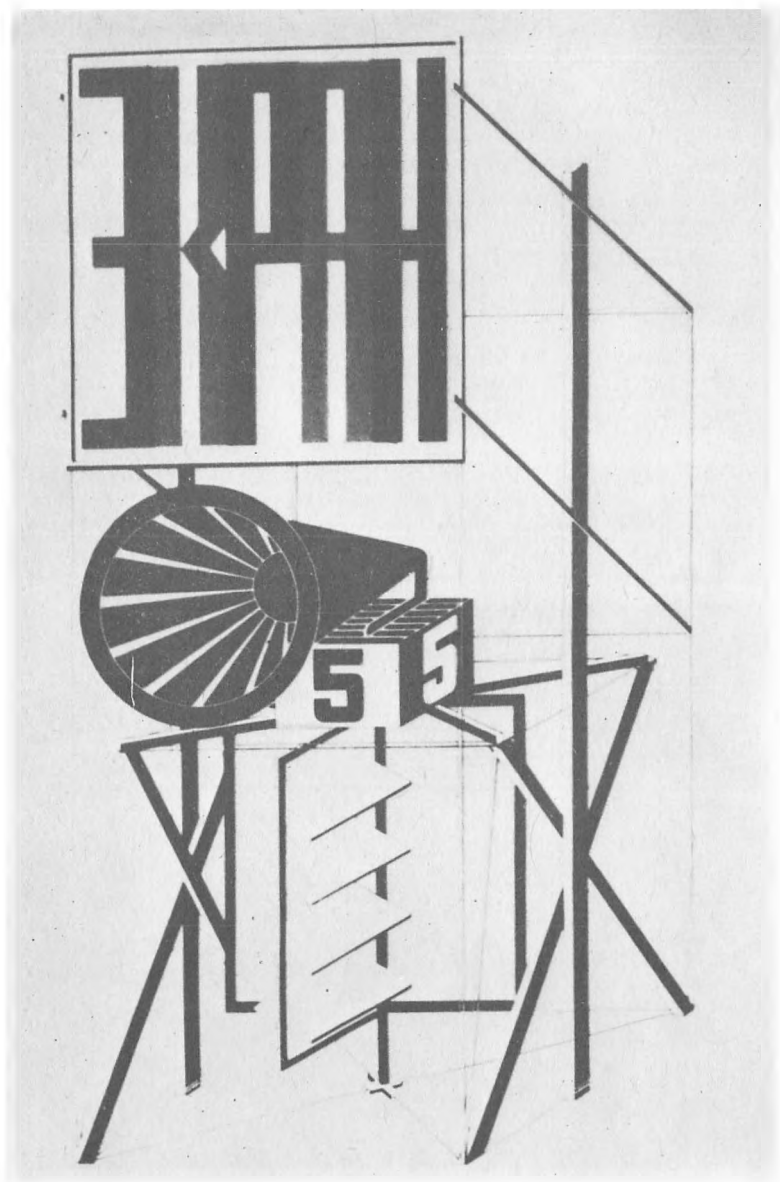
Дорогая Любовь
Александровна!
Я и до сих пор восхищаюсь
Вашим, как восхитались
Вашим Ал. Ал., не все пожелания
нам. Их как и Вы и Оливье
творили — открывали. Сессии
здесь.
Ваше поклонение
Корней Чуковский



Автограф письма К. И. Чуковского к Л. А. Дельмас. 1967 год

Л. А. Дельмас. 1910-е годы

Л. А. Дельмас. 1967 год



Художник Г. Клуцис. Проект установки «Радиотрибуна».
Начало 20-х годов

Центральное Агентство „ЦЕНТРОПЕЧАТЬ“

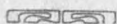
МОСКВА, Тверская, 38, телеф. 3-52-97.



КАТАЛОГ

ГРАММОФОННЫХ ПЛАСТИНОК

„СОВЕТСКАЯ ПЛАСТИНКА“

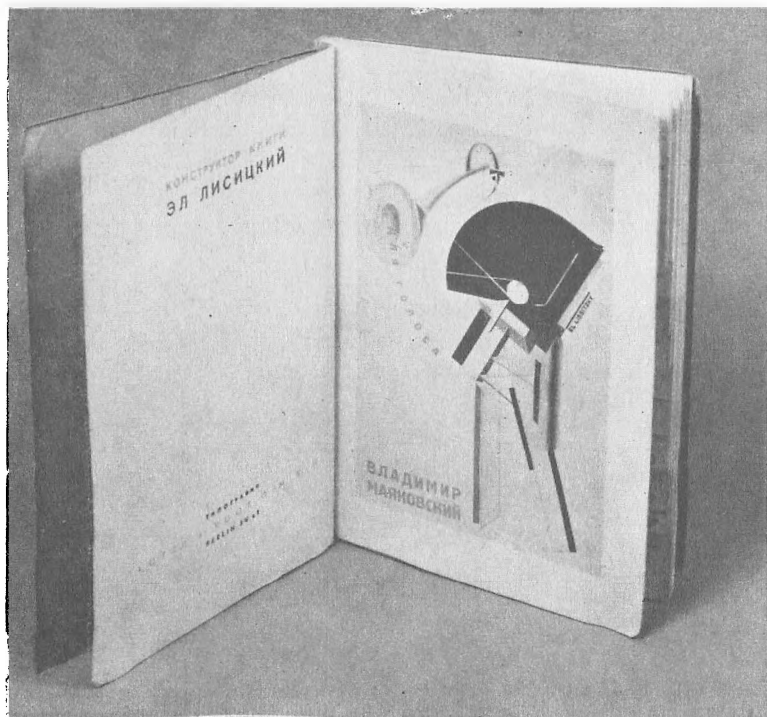


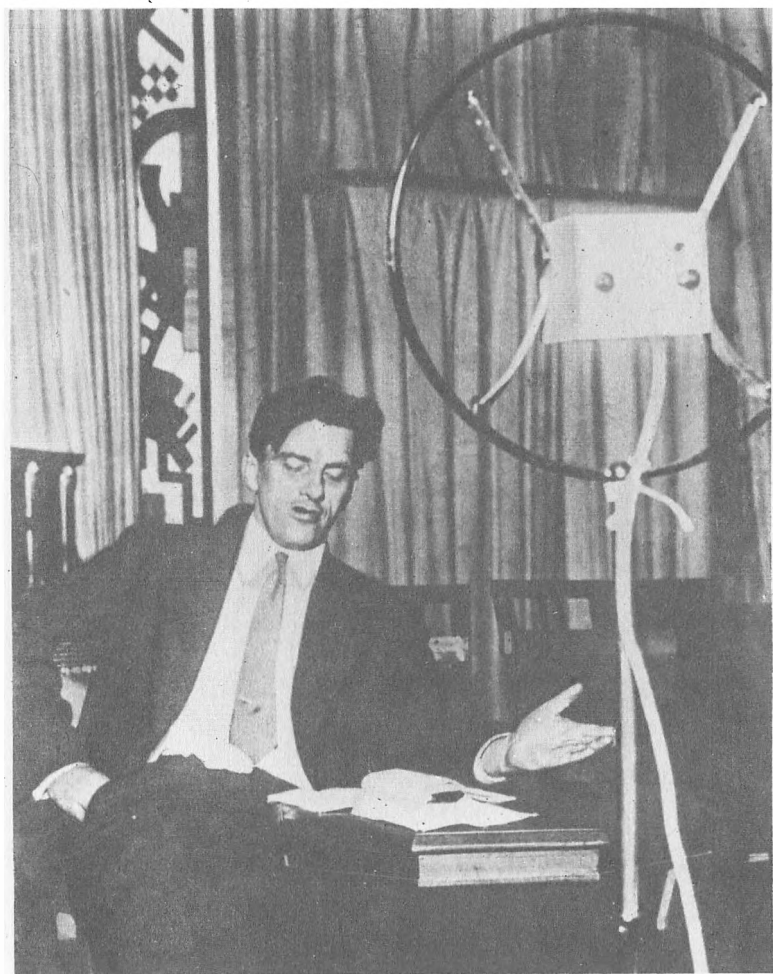
1919.



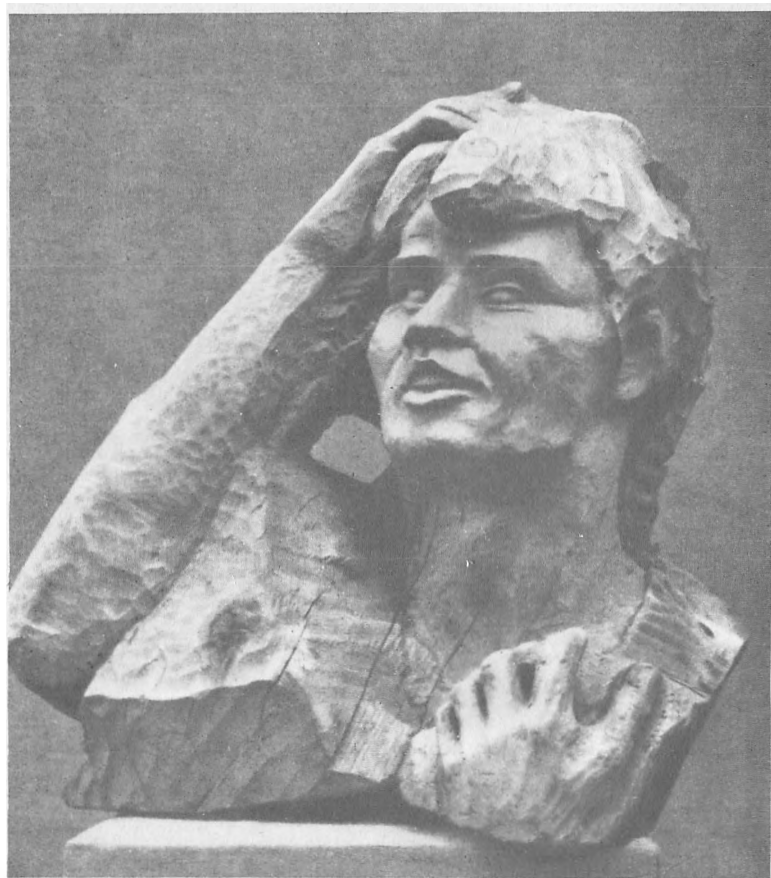
Каталоги советских граммофонных пластинок 20-х годов и этикетка пластинки с записью авторского чтения (1919 год)

Книга
«Маяковский для голоса».
Художник-оформитель
Эл. Лисицкий. 1923 год





В. В. Маяковский в радиостудии. 1929 год



Сергей Есенин. Бюст работы С. Т. Коненкова. 1920 год

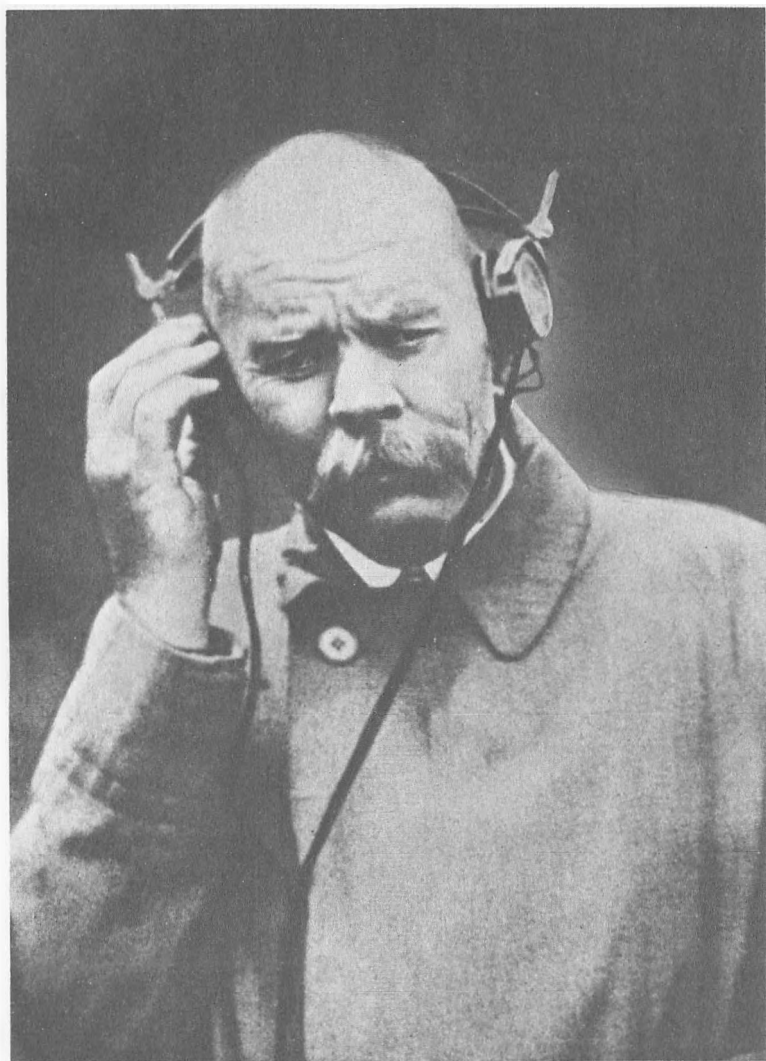
В мастерской С. Т. Коненкова. Запись звуковых мемуаров о Сергее Есенине. Слева — Л. А. Шилов. 1966 год

А. Л. Миклашевская во время записи звуковых мемуаров. Слева — Л. А. Шилов. 1964 год

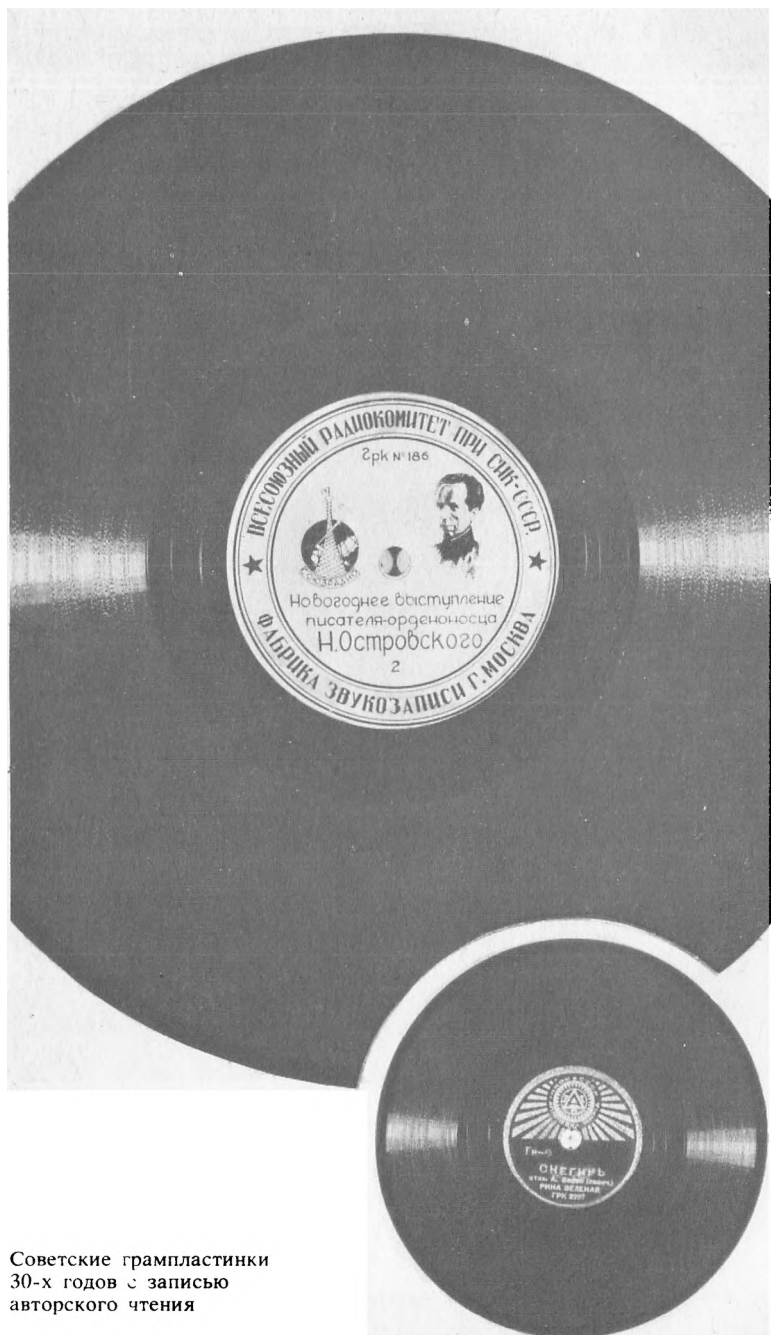




**А. М. Горький на даче в Горках во время звуковой киносъемки.
Фото Р. Кармена. 1932 год**



А. М. Горький в Нижегородской радиолaborатории. 1928 год



Советские грампластинки
30-х годов с записью
авторского чтения



М. М. Зощенко читает рассказ «Расписка». Кадры звуковой киносъемки.
1933 год



Б. Л. Пастернак. 1946 год



М. А. Булгаков. Батум. 1927 год

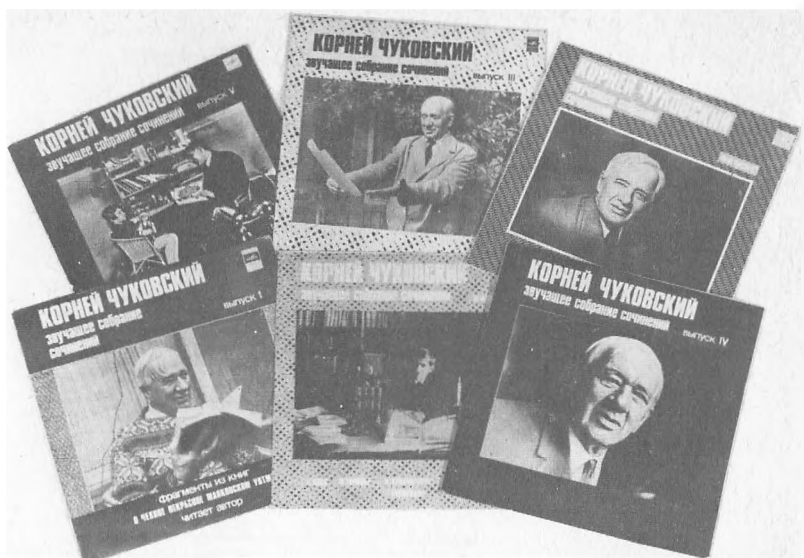
М. А. Булгаков с женой Е. С. Булгаковой. 1936 год



К. И. Чуковский перед микрофоном. Фото Б. Игнатовича. 1932 год

Конверты пластинок «Звучащего собрания сочинений» К. И. Чуковского.
1978—1984 годы

К. И. Чуковский на даче в Переделкино во время записи
для Литературного музея. 1964 год



10 января 1940г. я, Валентин
Смирнов обещаю Анне Андреевне
Ахматовой больше никогда
не кривляться за что она,
Ахматова будет со мной
дружить.

Вали Смирнов.

Анна Ахматова.



«Договор» Вали Смирнова с А. А. Ахматовой. 1940 год

А. А. Ахматова с Валей Смирновым. Конец 30-х годов



9 мая. Радио.
 Май 1965 г. Комарово.
 Три
 посвящения к поэме Третьих.
 Первое посвящение написано 27.12.19.
 в фронтовой Доч
 Восток - 25 мая 1945
 Третье - 5 января 1956
 с гитарой эти стихи 9 мая
 1965 г. в Комарово.
 А ~~кроме~~ стихи из цикла
 Ветер II войны.
 Они написаны до конца войны
 в Ташкенте.

А. А. Ахматова
 прослушивает запись
 своего чтения.
 Комарово, 9 мая 1965 года

Автограф
 А. А. Ахматовой
 с пометкой
 «9 мая. Радио» 1965 год



Поет Булат Окуджава. Начало 60-х годов



Б. Окуджава в Политехническом музее на съемках фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»). Слева на верхнем снимке — Е. Евтушенко. 1962 год



песни
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО



ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

БЪЛГАРСКА
ТЕЛЕВИЗИЯ
ПРЕДСТАВИ

АВТОПОРТРЕТ



BULGARIAN
TELEVISION
PRESENTS

VLADIMIR VISOTSKY

SELF-PORTRAIT

Булат Окуджава и Владимир Высоцкий. Слева — О. В. Арцимович. Начало 60-х годов

Конверты пластинок В. Высоцкого



Баллада о канатоходце

Он не вышел ни званьем ни родом
 Не за славу, не за плату,
 На свой любимый манер
 Он по жизни шагал над канатоходом
 По канатцу, по канатцу,
 Натянутому, как нерв. ПТТТЛП

Слушай { Посмотрите - вей он без страховки идет,
 Тут правее нислон - двадцать, арыадцят,
 Тут левее манлом - бей равно не сваста.
 Но, как видно, ему очень музано арыадцят
 Чейверт $\frac{3}{4}$ тут (шпир чейверт тут)

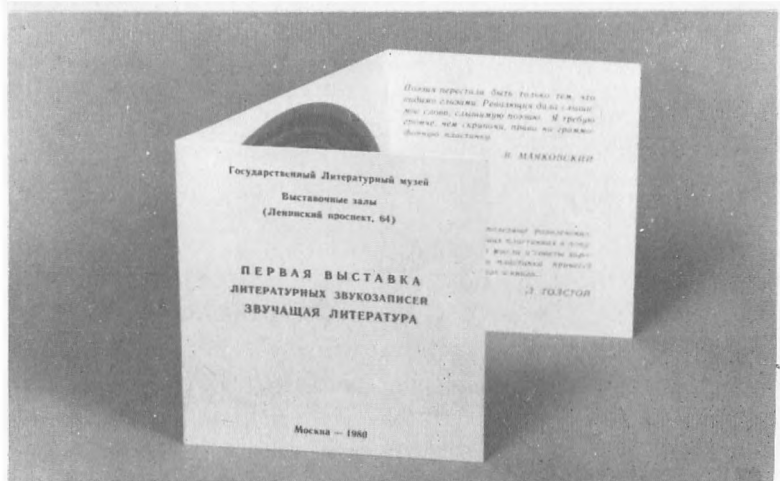
И лути его с шата сбивали
 И келови, словно лобри,
 Труба надрыбаласт, как дуб,
 Крики "браво" его оглушали
 А литаври, а литаври,
 Как обухом по голове ПТТТЛП

{ Но... спокойно! - ему арыадцят арыадцят
 унес $\frac{3}{4}$ тут

Ах! Как музано, как смело, как шило -
 "Бей се смертно, при минутки!"

Выступает Владимир Высоцкий. 1967 год

Автограф В. Высоцкого: текст песни «Баллада о канатоходце»



Открытие выставки «Звучащая литература» в Государственном Литературном музее. В центре — И. Л. Андроников. 1980 год

Пригласительный билет на выставку

Группа работников музея.

Конверт сувенирной пластинки



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ



Поэзия перестаёт быть только тем,
что видимо глазом. Революция де-
лает слышимое слово, слышимую
мысль. И требует громче, чем
скрипка, права на граммофонную
выставку.

Вс. Маяковский

звучащая литература

Дайте верду пластине разла-
стена, дайте ему на выдох вла-
стника в пошурмом излоблене
мысли и слове! Личное, писате-
лей, и властника принесёт такую
же волазу, как и книга.

Алла Ткаченко



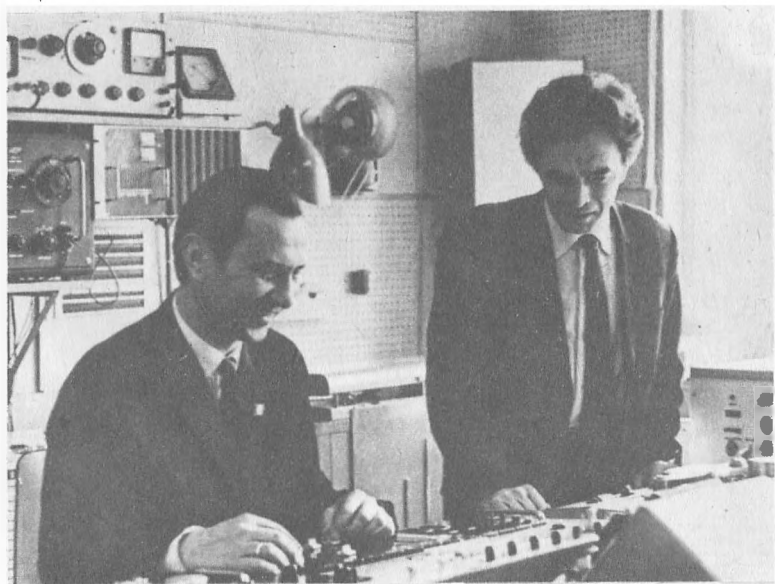
**100
ЛЕТ**
ЗВУКОЗАПИСИ



Л. ТОЛСТОЙ
Л. АНДРЕЕВ
А. БЛОК
А. БЕЛЫЙ
В. КИРИЛЛОВ
М. ВОЛОШИН
С. ЕСЕНИН
В. МАЯКОВСКИЙ
О. МАНДЕЛЬШТАМ
Э. БАГРИЦКИЙ
И. УТКИН
М. ЗОЩЕНКО
В. ИНБЕР
В. ВЕРЕСАЕВ
Н. ОСТРОВСКИЙ
О. БЕРГГОЛЬЦ
Б. ПАСТЕРНАК
Ю. ОЛЕША
М. СВЕТЛОВ

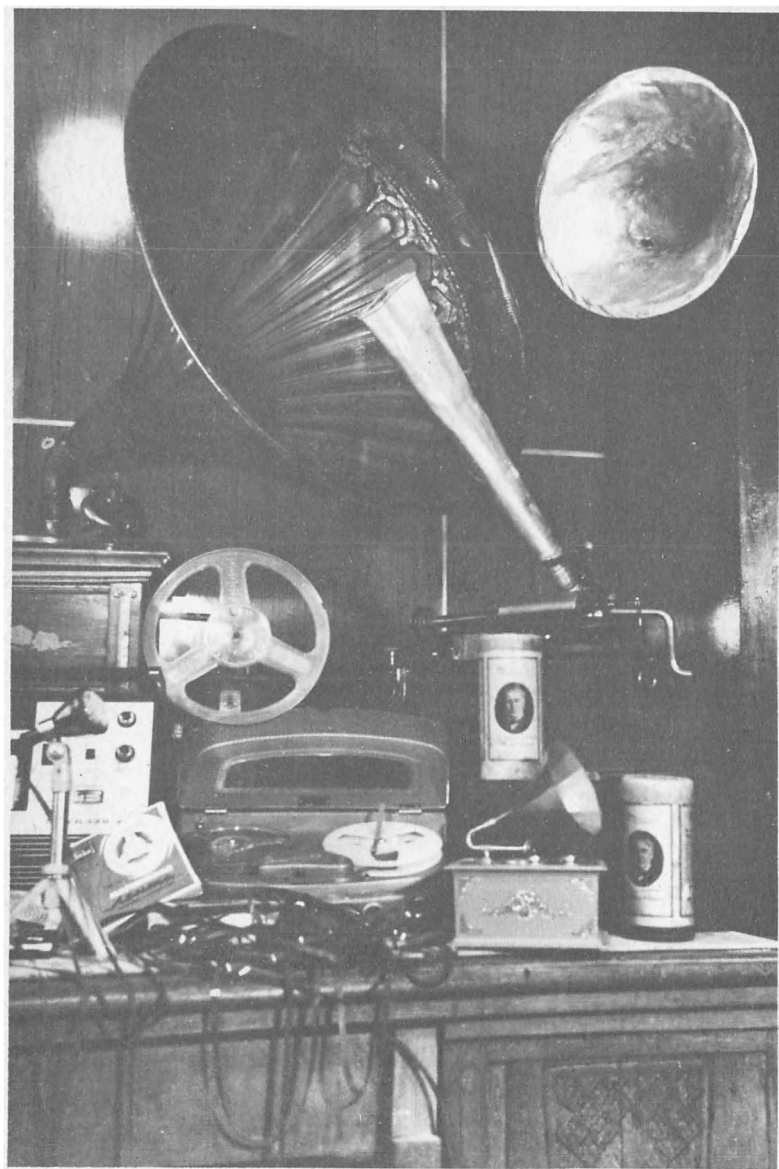
ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ЗАПИСИ 1908-1954 гг.

ГОЛОСА, ЗАЗВУЧАВШИЕ ВНОВЬ



Звукорежиссер-реставратор В. Н. Тоболин (слева) и Л. А. Шилов
в аппаратной Дома звукозаписи (ГДРЗ)

Звукорежиссер-реставратор Т. Г. Бадаян



От Эдисона до наших дней...

года театр панически снял с репертуара пьесу «Мольер». Михаил Афанасьевич из театра ушел. Ну, не на следующий день, но именно из-за этого.

А в тот день, когда появилась эта статья — «Внешний блеск и фальшивое содержание» — и многие были просто ошеломлены, испуганы и казалось, что ему надо ото всех спрятаться, он ничуть этой панике не поддался и сказал:

— Пойдем в театр.

И мы пошли во МХАТ.

Нашлись, правда, люди, которые не захотели подойти к нам, старались уклониться от встречи. Были, были! Но были и те, кто тут же подошли, обступили...

На следующий день должен был идти очередной спектакль «Мольера». Сказали, что он отменен. Булгаков держался превосходно. Невозмутимо. Совершенно прелестно. И когда мы вернулись домой, он сказал:

— Ну, как ты думаешь, что я буду делать теперь?

— Не знаю.

Он удивился:

— Ну как же? Да нет, это ты притворяешься, ты все прекрасно знаешь.

— Ну что?

— Я буду писать учебник истории.

А накануне, дня за четыре до злополучной статьи, было в «Известиях» объявление о конкурсе на школьный учебник истории. И у Михаила Афанасьевича тогда же, еще до катастрофы с «Мольером», возникла эта идея. Причем срок был очень небольшой — несколько месяцев. Безумие было братья за такой колоссальный труд. Но на Булгакова уговоры никогда не действовали.

И вот мы на следующий же день пошли по магазинам, купили глобусы, карты, книги, всякие пособия. Наша квартира стала похожа черт знает на что. Мне Булгаков сказал:

— А ты будешь делать словарь непонятных слов. Старинных и иностранных.

И работа пошла. Вопросы возникали самые неожиданные. Например: как первобытные люди ловили рыбу? И Михаил Афанасьевич до всего доискивался. Понимаете, это был человек сдающийся и не сдавшийся.

А вечером в тот день, девятого марта, к нам пришли наши близкие друзья и почти все говорили: «Ты завтра же должен отречься!»

— Помилуйте, от чего?

— Ты должен отречься и от «Мольера», и от «Бега».

Это были все чудесные люди, и они действительно хотели

нам добра. Но все они боялись, что после этой статьи... И вот:

— Ты должен отречься.

А его это безумно смешило. И вместо того чтобы отречься, он сел за учебник. Из учебника, правда, ничего не вышло. Но Михаилу Афанасьевичу нужно было найти немедленно какой-то выход. И он работал...

Он всегда находил выход. Тот, 1936 год был для нас годом счастливых надежд. В театре шли «Турбины», «Мертвые души» и «Мольер». Вот-вот в Театре сатиры должна была состояться премьера «Ивана Васильевича» (уже висели афиши). Пьеса «Последние дни» репетировалась сразу в пяти театрах. Все было великолепно, и я, человек легкомысленный, промотала уйму денег.

Но после статьи все театры от пьес отказались. И тут же пришло письмо из Театра сатиры: «Просим вернуть пять тысяч, взятых под пьесу». А харьковский театр даже подал в суд за то, что якобы Михаил Афанасьевич «продал неразрешенную пьесу». А на пьесе, как вы понимаете, конечно, стояла виза Главлита. И даже во МХАТе вдруг вспомнили: «Вы должны нам столько-то». Словом, сразу все оживились, и все это на нас обрушилось.

Я пошла в Управление по охране авторских прав — просить ссуду. Там мне сказали, что, может быть, деньги и дадут, что они понимают... Но нужно разрешение Киршона. Я знала, что Киршон ненавидел Булгакова, но все же сразу позвонила. Подходит.

— Киршон у телефона.

Я говорю:

— Товарищ Киршон, вот такое дело. Я прошу ссуду, с вашего разрешения...

Он говорит:

— Нет, я этого разрешения давать не буду.

Я хотела было сказать ему что-то очень резкое, но чувствую, что сейчас расплачусь, и, чтобы он этого не почувствовал, не понял, я бросила трубку и выбежала. Зашла в подъезд напротив и там разревелась. Потом, всхлипывая и размазывая слезы, бежала по Гнездииковскому переулку и дальше, в Нащокинский, домой. Добежала вся зареванная. Миша очень испугался, кинулся ко мне:

— Что случилось? Что-нибудь с Сережей*?

— Нет, — говорю, — с Сережей все в порядке.

* Сын Е. С. Булгаковой от первого брака. — Л. Ш.

— Ну что же тогда?

— Как — что? Ведь мы совершенно без денег!

— И это все?

— А тебе этого мало?

— Пойди и умойся, — сказал Михаил Афанасьевич.

Я вышла, умылась. Когда вернулась в комнату, он сказал очень серьезно:

— Пожалуйста, плюнь сюда, — и показал на пол.

Я плюнула.

— Теперь разотри ножкой. Вот так. Ну, еще раз плюнь. Вот так. Вот и все. И забудь. Я обязательно что-нибудь придумаю.

Снимает с руки часы:

— Пойди сейчас же продай, вот и будут деньги. Шекспира буду переводить, договор уже обещали. Мало ли что еще можно...

А через некоторое время он пошел работать в Большой театр. Либреттистом.

Писал либретто: «Черное море», «Минин и Пожарский», «Рашель». Консультировал работу Городецкого, который переделывал «Жизнь за царя» в «Ивана Сусанина». Эту работу предложили Михаилу Афанасьевичу. Самосуд обещал горы золота. Но Миша вежливо отказался, сказал:

— Ведь Городецкий уже работает, он это, вероятно, прекрасно сделает...

Когда отмечали юбилей МХАТа — а Михаил Афанасьевич, несмотря на всю эту историю с «Мольером», очень любил этот театр и его там любили, — так вот, Михаил Афанасьевич, уже как представитель Большого театра, вместе с певцами (там были Рейзен, Барсова, не помню, кто еще) приветствовал МХАТ. И это все было записано. Мы потом слушали запись и очень смеялись.

А уже после войны я спрашивала как-то, сохранилась ли запись. Мне сказали, что нет...

Так рассказывала Елена Сергеевна Булгакова в феврале 1968 года. Я подумал тогда же, что надо проверить еще раз: а вдруг та запись все-таки сохранилась? Ведь уверяли же меня ближайшие родственники Михаила Зощенко, что он никогда не записывался, а пленка нашлась! И вдова Осипа Мандельштама долгое время не знала, что запись голоса поэта сохранилась в коллекции С. И. Бернштейна.

Я все собирался спросить Елену Сергеевну, кто делал эту фонограмму, да как-то к слову не приходилось. Зато в следующий свой приход к ней я услышал, например, о том, как Булгаков впервые показал ей место, где должно было начинаться действие романа «Мастер и Маргарита»:

«— Поздно вечером Михаил Афанасьевич повел меня на Патриаршие пруды. Подвел к скамейке и сказал:

— Здесь они встретились!

— Кто?

— Тшш, — Булгаков поднес палец к губам.

И сколько я к нему ни приставала — кто встретился? — в тот вечер он мне так ничего и не рассказал. Он любил таинственность и розыгрыши.

Однажды заказал одному художнику свой портрет. Не то чтобы Михаил Афанасьевич хотел увековечить свои черты, а просто у него тогда были деньги (это случалось редко, но бывало), и он хотел помочь тому человеку. Художник был олабый, портрет, как и следовало ожидать, получился плохой — какой-то напыщенный, окаменелый. Но, опять же чтобы не обидеть этого человека, портрет водрузили на стену в столовой. Прошло какое-то время, и Михаил Афанасьевич говорит мне:

— Люся, тебе не кажется, что портрет как-то изменился?

— Нет, говорю, не кажется.

Через несколько дней Михаил Афанасьевич опять заводит разговор о портрете:

— Он определенно меняется! Ты посмотри, он же ухмыляется!

И тут мне действительно начало казаться, что портрет ухмыляется.

— Вот видишь, — говорит Михаил Афанасьевич, — все не так просто!

Весь день он ходит мрачный, в доме поселяется какая-то тревога. А на следующее утро я выхожу в столовую и вижу, как Михаил Афанасьевич, взобравшись на стул, что-то подскребывает, подчищает в портрете.

Но и после этого разоблачения он иногда взбирался к портрету и постепенно довел его до полного безобразия. Вот поглядите...»

Елена Сергеевна ведет меня в соседнюю комнату и извлекает из-за шкафа довольно большой поясной портрет в темной раме, с которого смотрит какое-то чудище.

Я привел этот эпизод, чтобы показать, как много удивительного услышал от Елены Сергеевны. Уходил я обычно за полночь, на улице вспоминал о незаданном вопросе и решал про себя, что вот уж в следующий раз...

А в следующий раз она показывала наброски того самого неоконченного учебника истории. Или альбомы фотографий. Или еще что-нибудь столь же интересное...

Елена Сергеевна умерла неожиданно. Я никогда не задумывался над тем, сколько ей лет, а если бы прикинул, то был бы

очень удивлен. Про нее нельзя было сказать не то что «старая», но даже «пожилая». Стройная, подвижная, оживленная, остроумная и приветливая, эта женщина, казалось, не имела возраста.

Как много сделала она для Булгакова! И была полна планов. Собиралась писать воспоминания. Насколько я понял из ее рассказов, уже многое было написано...

Так я и не успел спросить, кто делал запись вечера, на котором выступал Булгаков. Да важно ли это знать, если запись не сохранилась?

Конечно, важно. И теперь мне придется выяснить это самому. Впрочем, дело не такое уж сложное.

Иду в Музей МХАТа. Я не рассчитываю найти там запись, но с чего-то же надо начинать. Хотя бы окончательно убедиться, что ее не существует, что она уничтожена (разбита? потеряна?) тогда-то и так-то. А в глубине души теплится надежда. Мало ли встречалось записей, о которых совершенно точно было известно, что их уже нет: голоса Бунина, Куприна, Белого, Волошина, Гумилева... Но нашлись же.

А может, была другая запись, о которой не знала Елена Сергеевна? Это, конечно, неправдоподобно, но и такое может быть.

Итак, четвертый этаж старого здания МХАТа. Дверь, выходящая на лестничную площадку. На двери — стеклянная вывеска музея.

Предвижу, что мой вопрос вызовет недоумение. Так и есть. Хотя и очень вежливо, но мне дают понять, что пришел я с совершенной бессмыслицей: записи голоса Булгакова у них быть не может, так как фонотека музея существует только с шестидесятых годов.

— Но, — продолжаю я настаивать, — голос Булгакова был записан. И как раз во время юбилейного вечера МХАТа в 1938 году.

Почтенная пожилая сотрудница не скрывает недоумения и досады:

— Этого не было! Я помню юбилей. На нем Булгаков не выступал и не мог выступать. Это был правительственный юбилей...

— Мне бы хотелось в этом убедиться, — говорю я. — Ведь сохранились, наверно, какие-то отчеты. Извините мою настойчивость, пожалуйста, но для меня это очень важно.

И вот я уже сижу в читальном зал^е музея и листаю папку с юбилейными материалами. Все яснее понимаю: Булгаков действительно не мог выступать на юбилее. Нельзя с уверенностью сказать даже, присутствовал ли он в зале: на торжество были допущены лишь избранные из избранных. В партере и ложах си-

дели члены правительства, герои пятилетки, иностранные дипломаты...

Список лиц, приглашенных на юбилей, претерпел множество изменений, пока не приобрел окончательный вид. Сейчас уже трудно восстановить последовательность, в которой вносились и вычеркивались из списка отдельные имена. В одном из предварительных вариантов среди тех, кому отводились места в первом ряду амфитеатра, вижу фамилию Булгакова. В следующих трех списках он остается, хотя некоторые другие писательские имена исчезли, взамен возникли новые. Но в более позднем варианте — это уже не список, а схематический план театрального зала — фамилии Булгакова нет. Может быть, он как свой человек находился за кулисами?

В одном из списков я нашел и Елену Сергеевну — она должна была сидеть в первом ряду верхнего яруса. Но какой толк в том, что я это знаю, если уже ни о чем нельзя ее спросить?..

А может быть, Михаил Афанасьевич сидел в тринадцатом ряду партера? Там на 23-м месте значится какой-то Булдаков. Сколько раз он шутил над тем, как в официальных документах перевиралась его фамилия!..

Думаю, что Булгаков в театре все же был и видел, как (цитирую документ) «на сцену под фанфары спускаются Книппер-Чехова, Качалов, Коренева. Немирович-Данченко встречает их внизу»³, слышал, как выступают представители Автозавода имени И. В. Сталина, делегация от Красной Армии, как величественно звучит голос В. Качалова, читающего текст ответной речи, смотрел, как аплодируют присутствующие в правительственной ложе Н. А. Булганин, А. Ф. Горкин, В. М. Молотов, И. В. Сталин...

Уже было совершенно ясно, что Булгаков не выступал на этом вечере, но я все листал и листал страницы музейного архива. Ни на одну секунду я не усомнился в том, что какое-то выступление все же состоялось. Снова и снова вспоминал разговор с Еленой Сергеевной. Ясно, что чего-то я в тот раз не понял. Может быть, это был не юбилейный вечер? Нет, твердо помню, что юбилейный.

В конце концов я решил, что загадка когда-нибудь разъяснится сама собой, и стал просматривать другие материалы о Булгакове. Прежде всего — связанные с постановкой пьесы «Дни Турбиных» (она называлась тогда «Белая гвардия»), репетиции которой начались еще в 1925 году. В записи от февраля 1926 года я встретил упоминание об одном особенно интересном для меня факте: оказывается, для звукового оформления спектакля собирались приспособить имеющийся в театре фонограф. Но выяснилось, что фоновалики и сам аппарат испор-

чены, поэтому для воспроизведения шумов решили использовать граммофон с усилителем.

Эта запись надолго отвлекла меня от булгаковской темы. Захотелось узнать, что за фонограф и что за испорченные валики были тогда в театре. Сохранилось ли от них что-нибудь? Может быть, и в других театрах были фонографы? Что об этом знают в Театральном музее имени А. А. Бахрушина? А в Ленинградском театральном музее?

Валики нашлись. На некоторых были записаны голоса членов семьи Станиславского, на одном оказалась неизвестная запись Шаляпина, а на самых больших (диаметром с чайное блюдце) сохранились записи шумов к дореволюционным спектаклям Художественного театра: крик осла и рев слона к спектаклю «Юлий Цезарь», звук военного рожка к горьковским «Детям солнца» и вой собаки к чеховскому «Вишневому саду».

Подумать только: валики начала века сохранились, а запись конца тридцатых годов исчезла бесследно!

Несколько месяцев ушло на это «отвлечение», а когда я стал дальше просматривать музейные папки, относящиеся уже к более поздним событиям, то обнаружил наконец и то, что так долго искал и что было так просто найти, поговори я с Еленой Сергеевной чуть более подробно. Под номером 1268 в архивном фонде музея хранилась стенограмма вечера-концерта, состоявшегося в Доме актера 3 ноября 1938 года. Это было нечто вроде «капустника». На четвертой странице помечено: «Приветствие от ГАБТа — М. А. Булгаков». И дальше — его выступление. То самое! По-видимому, оно было записано на тонфолевым диск. Именно такая звукозаписывающая установка имела тогда в Доме актера. Вот что говорил Булгаков (а потом слушал в записи вместе с Еленой Сергеевной):

«Дело в том, что произошел скандал. В преддубилейные дни так много говорили о М. Х. Т., о том, что его надо поздравлять, приветствовать, надо, надо, надо...

И за этими разговорами программы не подготовили, собрания по этому вопросу не устроили.

Положение наше вдвойне трудное: мы по чисто органическим качествам разговаривать как люди не умеем. Мы поем с утра до вечера и даже ночью.

Мои товарищи, солисты, послали меня вперед и сказали: «Ты уладь это дело». Но я не могу уладить. Я могу спеть и на этом выскочить. Но вы сами понимаете, что это не способ. Поэтому я обращаюсь к вам с покорнейшей просьбой разрешить нам провести это собрание, заседание. Мы не будем вам мешать»⁴.

Вот и все приветствие Булгакова, которое существовало ког-

да-то в звукозаписи. Слова сохранились, а голос — нет. Ясно, что это было вступление к номеру, подготовленному артистами Большого театра.

Потом на сцену выходили М. Рейзен, Н. Ханаев, К. Держинская и другие, декламировали шуточные стихи, в которых были такие, например, строки:

«Кабы мне дожждаться чести
Юбилея лет так в двести».

И пели переделанные приличествующим случаю образом оперные партии — переделанные, вероятно, не без участия «либреттиста» Булгакова.

Итак, Дом актера, фонотека Всероссийского театрального общества.

Дело безнадежное. Я уже знал эту фонотеку. Очень активная и работоспособная в предвоенное время, прекрасно работающая в восьмидесятые годы, она в сороковых была заброшена, запущена, так что сотни записей пропали самым бессмысленным образом.

Все же я заново переслушал сохранившиеся там тонфолевые диски, часть которых еще оставалась неаннотированной. Как утешение судьбы воспринял зазвучавший с одного из них голос Бориса Пастернака. Это была никому не известная запись его выступления в 1947 году с чтением перевода сцен из «Генриха IV» Шекспира.

Теперь эта запись вошла в пластинки и радиопередачи. Но кроме чтения самих сцен там есть и его не очень веселая шутка по поводу того, что вот, дескать, взялся за эти переводы, чтобы примазаться к славе Шекспира, а вышло наоборот: Шекспир разделил его участь, поскольку переводы не печатают, так же как и стихи автора. Звучат там и размышления Пастернака о мире шекспировских пьес. Приведу здесь текст этой небольшой, выразительной импровизации:

«— Когда мы думаем о Шекспире, перед нами встают те триста пятьдесят лет, которые нас от него отделяют. Но это расстояние... наверно, о нем не подозревал Шекспир; во всяком случае, оно его не касалось и не волновало. Гораздо интереснее было то, какая картина открывалась перед ним, когда он сам оглядывался назад.

И что ж? За ним лежало относительно спокойное столетие, целый век Тюдоровский. Хотя это было время церковных реформ, Генриха Восьмого, Марии Кровавой, но по сравнению с той войной Алой и Белой розы и с теми междоусобицами и беспорядками, которые до этого были, это был век постепенно налаживавшихся, в конце концов устоявшихся, примель-

кавшихся и надоевших нравов, это было то, что по-английски называется «добрая, старая, веселая Англия». Это приблизительно соответствовало тому, что мы мыслим, когда говорим о «довоенном уровне».

Вот выражением такого английского «довоенного уровня» был Шекспир. Он был именно выражением веры в то, что улицы, пивные, дома, человеческие привычки, предметы утвари, посуды и всего этого созданы Господом Богом приблизительно так же, как и листья на деревьях. Что это совершенно что-то естественное и ничем другим быть не может. Так же, как казалось некоторым из нас в детстве, что даже железные дороги — это часть природы.

Вот выражением этой веры является творчество Шекспира. А бытописательским, жанровым, я был сказал даже — «передвижническим» воплощением этого всего является Фальстаф.

Мы всегда романтизируем, немножко перекрываем заморским лаком, когда переводим, когда вообще иностранного автора себе представляем. По существу, Фальстаф смешон не остротами своими, не выходками, а объемом своим и полусонным постоянным состоянием, которое мешает ему быть убедительным и веским — это главное его желание все время».

Великолепно читал дальше Пастернак саму пьесу, иногда изображая голосом действующих лиц, непосредственно, по-детски радовался наиболее смешным местам... Прекрасная запись!

Продолжая прослушивать подряд неопознанные звукодокументы фонотеки ВТО, я встретил еще немало интересного. В частности, услышал, может быть, самую первую звукозапись Ираклия Андроникова: вскоре после войны он читал в Доме актера устный рассказ «Беседа генерала Чанчибадзе с бойцами пополнения». Но основная цель поиска так в руки и не далась.

Постепенно смиряясь с этой неудачей, я с течением лет стал все больше ценить те записи современников Михаила Булгакова, которые могли хоть в какой-то мере приблизить нас к нему. Одна из них относится к ранней весне 1965 года, когда в Центральном Доме литераторов в Москве состоялся первый посвященный Булгакову большой литературный вечер.

Открывая вечер, Валентин Катаев сказал:

«— Мы собрались для того, чтобы поговорить о замечательном русском советском писателе Михаиле Булгакове. Судьба Булгакова была очень трудна, я бы даже сказал, трагична. Многие из наших товарищей были репрессированы физически. Булгакова эта чаша миновала, но он был репрессирован морально. В последние годы своей жизни он не мог себя проявить никак — ни на сцене, ни в печати. Он был под запретом. А Булгаков был удивительный, замечательный писатель».

И дальше Катаев повторил:

«— Мне кажется, что надо поставить точки над «и»: Михаил Булгаков был замечательный русский советский писатель!»

Зал долго аплодировал этим словам. В тот вечер он был переполнен. На сцене, за столом президиума, рядом с Е. С. Булгаковой сидели Анна Ахматова, мастера Художественного театра, писатели Вениамин Каверин, Константин Симонов. Василий Топорков читал главы тогда еще почти никому не известного, неопубликованного «Театрального романа», Каверин говорил о еще не печатавшемся романе «Мастер и Маргарита».

Как это ни покажется на первый взгляд странным, но те давние звукозаписи интересно слушать и сегодня, когда мы уже хорошо знаем все то, о чем большинство присутствовавших на вечере узнавали впервые. Интересно потому, что в голосах выступавших звучат подлинное волнение и любовь к писателю, которого они помнили и талантом которого восхищались, — а это трогает и теперь, затронет и будущего слушателя. Некоторые из фонограмм уже вошли в альбом грампластинок «Булгаков в воспоминаниях современников» (1986), другие, несомненно, пригодятся для новых радиопередач.

Много лет спустя среди архивных документов я нашел письмо, написанное на следующий день Еленой Сергеевной Булгаковой. Там говорилось: «Это был для меня незабываемый вечер. Говорили вслух то, что до сих пор я слышала только в разговорах у себя дома»⁵.

И вот прошло двадцать лет. Фирма «Мелодия» выпустила альбом, одна из пластинок которого составлена по звукозаписям этого вечера, а другая — по фонограмме телевизионного фильма о писателе, созданного в 1978 году К. Симоновым и режиссером Д. Чуковским.

Рискованный эксперимент по превращению телефильма в грампластинку, мне кажется, удался вполне. Уже одно это должно привлечь к альбому внимание искусствоведов, особенно тех, кто занимается изучением специфики телевизионного творчества. Шутка ли? Из телепроизведения убрали зрительный ряд, а оно продолжает существовать — в звуке. Анализ этого превращения, несомненно, выявит не только потери, неизбежные при такой операции, но и, как ни странно, некоторые приобретения.

Пластинка вслед за телефильмом кроме размышлений Константина Симонова о Булгакове вобрала и выступления людей, близко знавших писателя.

По совести сказать, в фильме далеко не все эти выступления были так же хороши и емки, как рассказ Симонова, хотя, казалось бы, мемуаристам заинтересовать аудиторию куда легче: ведь это они, а не он когда-то лично общались с Булгаковым.

Прекрасен был в телевизионном варианте и сохранил свое обаяние на пластинке бесхитростный рассказ И. Раабен, которая в начале двадцатых годов печатала на машинке в долг рукописи молодого автора. Глубоко содержательны и эмоциональны звучащие с пластинки воспоминания П. Маркова и М. Прудкина о репетициях «Дней Турбиных» в Художественном театре. Но в целом, вероятно, режиссер Д. Чуковский (он же и составитель пластинки) поступил совершенно верно, вовсе убрав из фонограммы фильма двух мемуаристов и сильно сократив остальные выступления.

Может быть, это следовало сделать даже более решительно. Впрочем, судить об этом в какой-то мере может даже тот слушатель альбома, который телефильма «Михаил Булгаков. Литературное наследство» не видел. Дело в том, что альбом дает возможность сравнить две фонограммы Валентина Катаева: часть его телевизионного выступления, снятого для фильма о Булгакове, и его же непринужденные воспоминания о писателе, которыми он делился со слушателями на вечере в ЦДЛ (они звучат со второй пластинки). Сравнение показывает, как велик был еще совсем недавно зазор между подлинной жизнью и ее отражением на телеэкране, между теми словами, которые люди произносили в узком кругу, и теми, которые адресовались массовому телезрителю. Сейчас даже неловко вспоминать те напыщенные, «обязательные» фразы, которые были когда-то сказаны В. Катаевым перед съемочной камерой и в назидание потомству сохранены на пластинке. Гораздо приятнее послушать непринужденную катаевскую импровизацию на давнем литературном вечере. В отличие от телевизионной фонограммы она уже стала возвращаться (и, вероятно, еще не раз вернется) с пластинки в радиоэфир.

Кончается первая, «телевизионная» часть альбома темой Елены Сергеевны — рассказом мемуаристов о том, каким верным другом она была писателю. Этот рассказ получился пронзительно трогательным. Тем внимательнее, тем трепетнее после такого финала воспринимают слушатели голос самой Е. С. Булгаковой, звучащий на второй пластинке — на той, где дается фонограмма вечера в ЦДЛ. Она читает эпизод из романа «Мастер и Маргарита». Великолепную страницу, сразу запоминающуюся своим завораживающим ритмом:

«Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, так поражает финский нож!

Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя...»

В действительности Елена Сергеевна на том вечере не выступала. Но о ее самоотверженности, о том, как много значила она для Булгакова, говорил в ЦДЛ Рубен Симонов. И потому ее голос органично вписался в фонограмму вечера, воспроизведенную на пластинке. Ведь именно Елене Сергеевне диктовал писатель последние вставки в свой роман, именно она лучше чем кто-либо помнила, как звучали эти фразы. Думается, что такое решение «пластиночного варианта» вечера вполне правомерно.

В одном из своих выступлений (фонограмма хранится в Литературном музее) известный критик В. Я. Лакшин воспроизвел рассказанный ему Е. С. Булгаковой одновременно смешной и грустный эпизод, относящийся к последним дням жизни писателя. Позже этот рассказ был им опубликован.

«Однажды, уж в пору своей предсмертной болезни, — пишет В. Я. Лакшин, — видя, как она измучилась с ним и желая немного ее отвлечь, Булгаков попросил ее присесть на краешек постели и сказал: «Люся, хочешь, я расскажу тебе, что будет? Когда я умру (и он сделал жест, отклоняющий ее протестующее возражение), так вот, меня скоро начнут печатать. Журналы будут ссориться из-за меня, театры будут выхватывать друг у друга мои пьесы. И тебя всюду станут приглашать выступить с воспоминаниями обо мне. Ты выйдешь на сцену в черном бархатном платье с красивым вырезом на груди, заломить руки и скажешь низким трагическим голосом:

«Отлетел мой ангел...»

«И оба мы, — рассказывала Елена Сергеевна, — стали неудержимо смеяться: это казалось таким неправдоподобным...»⁶.

Почти полвека назад был этот разговор. Многие из того, что казалось тогда неправдоподобным, — произошло. Многие стало само собой разумеющимся. К чему-то мы настолько привыкли, что нам уже кажется: так было всегда. Естественной, неотъемлемой частью своей духовной жизни ощущаем мы теперь и книги Михаила Булгакова. Но привыкнуть к ним не дано: открываешь на любой странице и читаешь почти с теми же волнением и радостью, что и в первый раз. И все ближе становится их автор. Образ писателя, встающий со страниц его книг, оставаясь несколько загадочным, все больше привлекает нас. И, вслушиваясь с пристрастием в звуковые мемуары его современников, мы — даже в пересказах — все явственнее улавливаем отзвуки столь характерных и столь дорогих нам живых булгаковских интонаций.

**Чуковский рассказывает,
спорит,
вспоминает...**



Мне повезло: мое детство прошло в том подмосковном поселке, где была дача Корнея Ивановича Чуковского, а на ее большой лесной участок местная детвора имела почти неограниченный доступ. Помню однажды, это было еще до войны, Корней Иванович, например, устроил с нами игру, во время которой мы что-то такое фантазировали насчет Тянитолка.

А много позже, уже в качестве начинающего радиожурналиста, несколько раз я приезжал в Переделкино записывать Чуковского на магнитофон по разным, большей частью юбилейным, поводам.

Чуковский знал, как мне казалось, все, мог рассказать обо всех: о Чехове и об Уитмене, Короленко и Маяковском, Репине и Северяnine... Знал он и Есенина, но подробно рассказывать о нем не захотел.

Когда я привез ему на апробацию один из первых вариантов восстановленной фонограммы Блока — записи, сделанной в присутствии Чуковского в Доме искусств еще в 1920 году, — он, посмеиваясь над своей ролью эксперта по столь давнему звуко-документу, сказал:

— За Ломоносова не ручаюсь, но хриплый голос Некрасова до меня доносился. Ну, давайте вашего Блока.

В один из следующих приездов в Переделкино я понял, что Чуковский отнюдь не шутил, когда говорил о доносившемся до него «хриплом голосе Некрасова»: его знания о Некрасове были настолько велики, что, уж конечно, он достаточно хорошо представлял себе звучание голоса поэта, его своеобразную манеру чтения. В магнитофонной записи, которую я тогда сделал, Чуковский одно за другим приводил свидетельства на этот счет некрасовских современников.

Записывал я на пленку и воспоминания Чуковского о Горьком, и размышления его о поэзии Бориса Пастернака, и звуковое приветствие известной детской писательнице А. Я. Бруштейн, и радиоэкскурсию по тому разделу Литературного музея, где были представлены его «взрослые» и детские книги...

Помню его всегда радостно оживленным. К такой же радости он как бы приглашал своих собеседников — и взрослых и детей. Помню, как мне было даже немного неловко, когда — это уже вскоре после войны — он читал нам, мальчикам и девочкам лет тринадцати, любовное стихотворение Баратынского, радостно негодуя по поводу строк:

«...Я клятвы дал, но дал их выше сил».

И еще:

«...И не вступай, молю, в напрасный спор
со мною».

— Каков мерзавец! — ликовал Корней Иванович.

Мне было неловко, во-первых, потому, что это было что-то такое, о чем с нами другие взрослые не считали возможным говорить, а, во-вторых, потому, что никак не мог разделить бурных чувств Чуковского: подумаешь, кто-то когда-то что-то кому-то пообещал... Это было не так уж интересно нашей детской компании, собиравшейся попозже вечером посетить яблоневый участок Фемина или Леонова.

Но однажды я увидел Корнея Ивановича совсем другим. Это было весной 1964 года, после очередного радиоинтервью, которое он провел с обычным блеском и энергией. Все, что предполагалось, было уже записано на магнитофон, но моя разговорчивая коллега все задавала Чуковскому какие-то вопросы, договаривалась о том, что и как можно будет записать в следующий раз, и все восторгалась тем, что «вот тут у вас — ах, личные письма Блока, ну просто не верится... А то у вас что? А это?..». Корней Иванович отвечал все более кратко, потом рухнул на свою широкую тахту (именно рухнул, а не лег и даже не упал) и произнес совсем иным, уже не бодрым, а слабым голосом:

— Ну разве вы не видите, что я уже ни на что не гожусь... что я выдохся, устал?..

И лицо у него было совсем другое — лицо старого, больного человека.

Я потом старался как-то не вспоминать об этом: было стыдно и за себя, и за коллегу. И еще. Очень уж это не вязалось с привычным обликом Чуковского — радостного, излучающего энергию.

Но сейчас давний эпизод выплыл из памяти и помог мне заново оценить каждодневный подвиг принципиального жизнелюбия этого человека, который, преодолевая свое нездоровье и горести (а их у него было ничуть не меньше, чем у других), дал миру детей и взрослых столько радости.

Прислушивая давние записи Чуковского, я подчас слышу

в них многое из того, чего не слышал, когда их делал; меня теперь восхищают не только его талантливость, наблюдательность, работоспособность, но и умение превозмочь тяготы, отнестись с юмором к неудачам и неурядицам.

«Главной книгой» Чуковского была его работа о Некрасове. Сколько радости и огорчений принесла она ему! Сколь весом был результат! Но эту огромную, новаторскую, блестящую работу, как и другие литературоведческие книги Чуковского, для многих современников заслонили его стихи для детей. И вот на одной из пленок 1964 года я слышу такие, вроде бы шуточные, суждения Корнея Ивановича:

«— Детской литературе я, думаю, посвятил усилий раз в тысячу меньше, чем литературе для взрослых. Но вот никто никогда не скажет обо мне: «Вот идет писатель, написавший комментарии к стихам Некрасова». А написать комментарии к стихам Некрасова гораздо труднее для меня было, чем написать детскую книжку».

Да и со стихами для детей далеко не все складывалось благополучно. Теперь-то мировая слава Чуковского как детского писателя бесспорна. Я не буду напоминать о миллионных тиражах книг и грампластинок, перечислять языки, на которые переведены его стихи и сказки, а прошу читателя вспомнить, чем для него самого в детстве были строки «Крокодила» и «Мухи-цокотухи», а если у него уже есть дети и внуки, то он прекрасно знает, как легко запоминают они эти строки, как радуются им, как звонко их декламируют. И теперь нам трудно представить, что было время, когда «антипедагогичные» книги Чуковского изымались из школ и детских садов.

Как всегда, шуточно, но на этот раз и не без горечи рассказывал Корней Иванович при очередной звукозаписи об одном из эпизодов начала тридцатых годов:

«— В Крыму я зашел в школу, прочитал свои детские стихи. А педагоги, которые знали, что эти стихи подлежат какому-то изгнанию из школ и детских садов, — они детям что-то сказали. Так что, когда я потом проходил по улице, то эти милые детки кричали: «Писатель! Писатель!» — и швыряли в меня камушками. А воспитатели в детских садах говорили: «У нас нет Чуковского, мы такой пустяковины детям не даем». И давали детям такие книжки, что они, бедняжки, просто умирали от скуки».

В фонотеке историка И. Д. Рожанского сохранились и такие слова Чуковского, записанные в 1965 году:

«— Среди моих сказок не было ни одной, которую не осуждала бы в те давние годы та или иная инстанция, пекущаяся о литературном просвещении детей. Сказка «Мойдодыр»,

например, была осуждена Главсоцвосом за то, что в ней я будто бы оскорбил трубочистов при помощи возмутительных строк: «А нечистым трубочистам — стыд и срам, стыд и срам!» С этим приговором вполне согласилась обширная группа тогдашних писателей в числе двадцати девяти человек, в том числе Агния Барто, которые выразили мне порицание в «Литературной газете» в открытом письме Горькому, — что как же так, у нас теперь рабочие на таком высоком пьедестале находятся, а тут вдруг вот пишут: «нечистые трубочисты»? Это же оскорбительно для трубочистов...»

Но со временем все стало на свои места и миллионы детей прочитали, услышали от пап и мам, с пластинок и по радио эти веселые, звонкие стихи.

Фонограммы передач детской редакции Всесоюзного радио вводят нас в переполненные залы, где Чуковский покорял, завораживал ребятишек не только своими стихами, но и тем, что мгновенно затевал с ними какие-то необыкновенные игры. Это ему легко удавалось, потому что, несмотря на свой более чем солидный возраст, он сохранял детски радостное восприятие мира.

Ему ничего не стоило, пройдя сквозь ряды ребятишек, которым при его росте он казался, как сам однажды сказал, «каким-то высотным зданием», огорошить их неожиданным вопросом:

— А умеет здесь хрюкать кто-нибудь?

И, конечно, в ответ неслось:

— Хрю! Хрю! Хрю!

— Не так, совсем не так! — возражал Корней Иванович. — Вот я как-то слышал, как один мальчик хрюкает. Хрр... Как-то вот так... Я не умею.

— Хрр-хрр!!! — неслось из зала.

— О, вот это замечательно! — восторгался Чуковский. — Вот это настоящие хрюшки! Чудно! Вот спасибо!.. А умеете ли вы мяукать?

Ну, разумеется, зал разражался пронзительным мяуканьем. Потом ребята лаяли, а Чуковский говорил:

— Вот чудесно, вот спасибо! Я давно не слышал такого хорошего лая собачьего... А теперь я вам прочитаю свою сказку, а вы мне поможете немножко похрюкать и полаять, где нужно.

Нетрудно вообразить, в какое веселье превращалось это чтение с ликующим хором хрюкающих, лающих и мяукающих ребятишек.

Чуковский любил шутить и в других ценил чувство юмора. Вот, к примеру, записанный мною на пленку устный рассказ

о заседании коллегии издательства «Всемирная литература» под председательством Горького:

«— Когда мы все собрались, профессора были помпезны и чопорны, академики — тем более, писатели были мрачны и как будто обижены на что-то. Но вот в середине заседания, которое шло напряженно и туго, Горький вдруг засмеялся и сказал виновато: «Прошу прощения, ради бога извините. Это не имеет никакого отношения к вам. Просто Федор Шляпин вчера вечером рассказывал... я весь день смеюсь, ночью вспомнил и ночью смеялся... как одна дама в обществе вдруг сказала: «Извините, пожалуйста, не сердитесь, я сейчас заржу». И заржала, как лошадь. А за нею другие. Удивительно это у Федора вышло».

Вот тут, — продолжает Корней Иванович, — все заседание наше сразу превратилось в изучение лошадиного ржания. Оказалось, что даже академики помнят, как какая лошадь ржет».

И Чуковский передает — и это есть в записи, — как они изображали ржание! А потом говорит о том, что Горький «работал с нами необыкновенно весело, никогда не жаловался, что «вот эти заседания меня замучили, отрывают меня от творческой работы».

«Работать весело» стремился и сам Чуковский. Труженик он был беспримерный. Одну из звукозаписей я сделал, когда, показывая работникам Литературного музея свои густо усеянные поправками и перечеркиваниями рукописи, он говорил:

«— Я принадлежу к числу тех несчастных литераторов, которые ни разу в жизни не могли сразу написать связно ни одной фразы. Так что я всегда должен был переделывать, переклеивать. Я даже открытки не могу написать просто так...»

В этих словах Корнея Ивановича, конечно, сказалась его всегдашняя склонность к шутовой гиперболе, но, по существу, речь идет о вещах для него серьезных.

А бывали и такие счастливые минуты, когда слова ложились на бумагу как бы сами собой. Прежде всего в детских стихах.

«— Это мое легкое, для меня очень приятное дело — писать для детей. Надо писать только тогда, когда тебе весело» — так кончается одна из звукозаписей 1964 года, хранящаяся в фондах Литературного музея. И почти так же начинается другая, сделанная радиоредакцией «Звуколетопись» в 1969 году; она, по-видимому, оказалась последней.

Сколько же всего фонограмм Чуковского было записано и какие из них сохранились? Точно сказать пока невозможно: наши звукоархивы еще настолько поверхностно обработаны, что ответ может быть лишь предварительным.

До войны литературные пластинки почти не выпускались: за двадцать лет вышли грамзаписи всего пяти-шести авторов. Наибольший спрос имели пластинки Чуковского «Муха-цокотуха», «Бармалей» и «Мойдодыр», появившиеся во второй половине тридцатых годов.

Несколько раз в тридцатые годы Чуковского приглашало для выступлений Московское радио. Как сообщила мне Е. Ц. Чуковская, в дневнике ее деда отмечено, что 4 апреля 1932 года он «читал дважды «Мойдодыра» по радио», а 24 января 1934 года выступал перед микрофоном со своими сказками.

В ночь на 21 января 1934 года Чуковский пометил в дневнике: «Завтра утром у меня записывают голос в радиоцентре. Записывают на пленки. Я так волнуюсь, что не сплю, и разные ночные мысли лезут мне в голову»¹.

А 30 ноября 1939 года Корней Иванович читал сказки по Московскому телевидению.

Отмечено в дневнике и «новогоднее приветствие», которое Чуковский произнес по радио в декабре 1941 года в Ташкенте.

Из документальных записей тридцатых годов до наших дней дошел лишь небольшой фрагмент выступления Чуковского на Первом Всесоюзном съезде писателей в августе 1934 года.

На этом съезде Корней Иванович выступал дважды — как детский писатель и как переводчик. А мог бы еще выступить как редактор, критик, историк литературы, текстолог. Затрудняюсь назвать другого советского литератора, который мог бы сравниться с ним разносторонностью дарований и энциклопедичностью знаний.

Сохранились на пленке тонфильма только начало и две фразы из самого конца первого выступления. Судя по характеру монтажа в этих фрагментах, было записано все или почти все выступление, так что сохранившийся экземпляр тонфильма не оригинал записи, а уже обработанный материал, вероятно подготовленный для радиопередачи. Возможно, в таком виде он тогда и прозвучал в эфире, но впоследствии ни в одной из передач о писательском съезде не был использован. Думаю, что в этом «виноват» сам Чуковский, который так мастерски строил свои выступления, что вычленив из них обособленный, хотя бы относительно законченный отрывок чрезвычайно трудно. Так и этот фрагмент, лишенный продолжения, контекста, теряет настолько много, что вряд ли может представлять самостоятельный интерес. Само же по себе это начало, как всегда у Чуковского, было и эффектным, и достаточно неожиданным, и сразу вводило в курс дела.

В сороковых годах Лев Кассиль привлек Чуковского к участию в детском радиоальманахе «Невидимка». Пока удалось

найти только одну из записей этой передачи с участием Корнея Ивановича — ту, где он очень колоритно рассказывает о знакомстве с молодым Алексеем Толстым.

С относительной полнотой сохранились фонограммы, записанные детской редакцией Всесоюзного радио уже во второй половине пятидесятых и в шестидесятые годы: «Детские слова и разговоры», несколько радиобесед Чуковского с детьми о литературе, четыре передачи «С днем рождения, Корней Иванович!» (их готовила редактор В. Вартанова к 1 апреля, дню рождения писателя).

Особенно любопытной мне кажется звукозапись 1959 года «Твои стихи». Это была рубрика, посвященная детскому творчеству. Чуковский начал передачу так:

«— Здравствуйте, товарищи поэты! Здравствуйте, товарищи поэтессы! А которые не пишут стихов, тоже здравствуйте! Впрочем, насколько я знаю, все дети на свете пишут стихи, даже самые маленькие.

Вот, например, стихи четырехлетней — вы подумайте — четырехлетней! — Нины Глекиной:

«Я валяюсь на снегу.
Как приятно мне валяться!
Даже носом я могу
Ковыряться, кувыркаться».

А вот стихи шестилетнего Юры:

«Спасибо тебе, солнце,
Что ты есть.
Спасибо тебе, речка,
Что ты здесь.
Спасибо вам, цветы,
Спасибо вам, кусты».

Чудесное стихотворение! Но больше всего мне понравилось стихотворение четырехлетнего мальчика... вот, к сожалению, я сейчас забыл его фамилию, как его зовут:

«Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я!»

Сейчас уже почти забылось, что именно Чуковский еще в конце двадцатых годов ввел в литературу это знаменитое теперь на весь мир четверостишие.

Сохранилось, судя по картотеке детской редакции радио, шесть передач, в которых Корней Иванович непосредственно

разговаривает с детьми — либо в студии, либо в школе или детском саду.

Но, к величайшему сожалению, не сохранилось ни одной телевизионной съемки с таким сюжетом.

О том, что мы потеряли, некоторое представление дает детальное описание одной из передач в замечательной книге Владимира Саппака «Телевидение и мы». Импровизационный дар Чуковского, талант общения с детьми, естественность поведения перед телекамерами и другие его качества, особенно ценные для телевидения, по свидетельству автора книги, сполна проявились в этой телевизионной встрече начала шестидесятых годов.

«Непредвзятость, — восхищенно писал Вл. Саппак, — она ощущалась во всем. И в том, как Чуковский заметил вдруг между разговором, что он сегодня охрип, и в том, что его попросили прочесть «Федорино горе», а он отказался и прочел «Чудо-дерево», и в том, как он заставил ребят повторять скороговорку:

«Шел козел с косою козой,
шел козел с босою козой...»

И как дети не могли выговорить трудные сочетания слов, и это были уже не натасканные, напряженно притихшие дети, которые старательно учили тексты и со страхом божьим, когда подходила очередь, вставляли свою реплику, а дети, которые забыли о наведенных на них телекамерах и вновь стали просто детьми. <...>

Давно уже телевизор не вызывал во мне такого активного ответного чувства! С момента появления в студии «живого Чуковского» я стал участником этой встречи...»².

Как жаль, что даже фонограммы передачи не сохранилось! И никак не заменят этой потери кинокадры, снятые в Переделкине, на одном из знаменитых «костров», которые устраивал для детей Чуковский. Не заменят не только потому, что метраж этих кадров досадно мал, но и потому, что нет в них живого взаимодействия с детьми, столь органичного для Чуковского.

Но с киносъемками Корнею Ивановичу (за исключением редких случаев) вообще не везло.

Он, например, необычно статичен, напряжен (я бы даже сказал — неестествен, если бы такое определение можно было отнести к Чуковскому) на одной из первых сохранившихся синхронных лент начала пятидесятых годов. Может быть, тут виноват общий официальный стиль, который процветал тогда в кинодокументалистике?

Не очень удачна и съемка, сделанная в начале шестидесятых

годов для телевидения, когда Чуковский читал главу из своей книги «Живой как жизнь» (по всей видимости, это была съемка с монитора). Главный просчет состоял в том, что все тридцать минут Чуковский, этот замечательный рассказчик, читает текст, почти не отрывая глаз от книги.

Несколько более удачная киносъемка Чуковского, читающего фрагмент главы о Блоке из книги «Современники», сделанная в той же редакции учебных программ Центрального телевидения, впоследствии была утеряна.

Мало чем могут порадовать современного зрителя хроникальные кадры выступлений Чуковского с трибуны во время таких мероприятий, как, например, некрасовский юбилей: они отрывочны и парадны.

Но одна из кинолент, запечатлевших Корнея Ивановича, резко отлична от других и, на мой взгляд, совершенно замечательна. Я имею в виду фильм режиссера М. Таврог по сценарию Е. Рейна «Чукоккала» (1969).

За внешне несложным сюжетом — демонстрацией страниц знаменитого рукописного альманаха, собранного Чуковским, — на экране возникает образ человека, влюбленного в литературу, глубоко ее знающего и страстно ее оберегающего и поддерживающего. Образ человека значительного и привлекательного, достойного собеседника и друга тех выдающихся деятелей искусства, которые писали и рисовали в его альбом, — Репина, Блока, Маяковского и многих других. Небольшой, но четко выстроенный, фильм внятно, весело и убедительно говорит о том, как взаимно обогащают друг друга в своем общении люди подлинно творческие, как важны и нужны в жизни улыбка и доброжелательность. Чуковский тут не играл себя, а был собою — и в этом секрет обаяния ленты о нем, снятой М. Таврог.

Но вернемся к радиовыступлениям Чуковского на литературные темы. Как уже упоминалось, эти выступления не раз записывала детская редакция Всесоюзного радио (даже чаще, чем «взрослая» — литературно-драматическая). Здесь тоже бывали и взлеты и неудачи. Думаю, что в неудачах чаще всего было повинно само радио. Феноменально добросовестный автор, Чуковский к своим беседам перед микрофоном относился с необычайной ответственностью и тщательно к ним готовился. По свидетельству писательницы Ольги Грудцовой, «даже коротенькое выступление к началу учебного года в школах (к 1 сентября) для радио он переписывал многократно, пока не отшлифовал»³ (замечу попутно, что запись этого радиовыступления пока не найдена).

В конце пятидесятых годов Чуковский подготовил для

детской редакции серию передач о жизни и творчестве Некрасова: «Тема будущего у Некрасова», «Некрасов и Шевченко», «Некрасов и цензура», «О стихотворении «Железная дорога».

Все эти работы, конечно, содержательны, но как же разнятся они по звучанию! Внешним, но достаточно красноречивым показателем этого различия является темп, в котором в разные дни читал текст Чуковский. Например, в передаче о «Железной дороге» скорость речи почти в полтора раза выше, чем в передаче «Некрасов и Шевченко».

Для рассказа о стихотворении «Железная дорога» такой темп оказался просто убийственным: слушатель с трудом успевает понять и осмыслить те интереснейшие сопоставления, которые проводит Чуковский, сравнивая произведение Некрасова со стихами других авторов, тоже посвященными строительству железной дороги.

Иначе, гораздо доходчивее звучит текст радиовыступления «Некрасов и Шевченко». Да и по построению эта передача ближе к непринужденной беседе, как становится ясно с первых же ее слов:

«— Знаменитый художник Репин вспоминал в одном из неизданных писем ко мне: «Мы, люди шестидесятых годов, любили их обоих одинаково — и Шевченко, и Некрасова. И на стене своей комнаты вешали их портреты рядом...»

Мне кажется, это очень хорошее начало для радиобеседы — живое, стремительное, сразу приковывающее внимание слушателей. (Может быть, правда, редактору следовало бы попросить Чуковского убрать из первой фразы слово «неизданные», которое очень важно для литературоведов, но не для восьмиклассников.)

По-видимому, специально для школьной радиоаудитории был подготовлен Чуковским текст передачи о том, как восстанавливались цензурные купюры, сделанные когда-то в изданиях книг Некрасова. Даже читая этот текст, чувствуешь, как отличается он по стилю от работ, которые Чуковский предназначал для печати. Книжная стилистика изрядно потеснена здесь разговорной. А в некоторых местах, как ни странно, мне даже слышится интонационная переключка с историческими повестями Михаила Зощенко.

Чуковский, например, рассказывал:

«— В Саратове на окраине города жила одна мещанка, неграмотная. И у нее в корзине с каким-то тряпьем вместе с дырявыми чулками и грязными наволочками сохранялась карандашная рукопись сатиры Некрасова «Недавнее время». Причем карандаш с каждым днем все сильнее стирался от постоянного соприкосновения с тряпками.

Об этом случайно узнал один из ее соседей, и, когда, получив от него сообщение о его печальной находке, я наконец раздобыл погибавшую рукопись, она была до такой степени стерта во многих местах, что некоторые стихи оказалось невозможно прочесть.

С величайшим трудом разобрал я на улице, по пути к пароходу, еле видимые, почти совершенно исчезнувшие, никому до той поры не известные строки...»

Нередко основу литературных радиовыступлений Чуковского составляли тексты его печатных работ. Но, к сожалению, не во всех случаях при адаптации этих текстов для радио писатель и редактор оставались единомышленниками. Иногда стремление редактора максимально вписать выступление Чуковского в рамки требований школьной программы приводило к тому, что передача оказывалась скучноватой и назидательной. Так было даже с некоторыми из передач о Некрасове, хотя некрасовская тема, пожалуй, самая любимая, самая задушевная для Чуковского.

Малоудачным получилось и выступление 1957 года, посвященное Куприну. Возможно, Корнея Ивановича огорчила необходимость исключить из радиоварианта некоторые колоритные места литературного очерка о писателе. Поскольку запись предназначалась для детской аудитории, то в ней неуместными оказались, например, упоминания об «озорных проделках» Куприна и кое-какие другие штрихи, рисующие его характер. Так или иначе, но в начале записи голос Чуковского звучит без обычного энтузиазма. Лишь постепенно Корней Иванович оживает. А потом, опять без особого подъема, произносит: «Теперь мне хочется сказать несколько слов о его (Куприна. — Л. Ш.) отношении к Горькому». И по его интонации мы понимаем, что он просто вынужден сделать такой формальный переход от одной части беседы к другой и отказаться в этом эпизоде от очень важной, очень характерной для его стилистики фразы: «У Горького и Куприна были отношения сложные»⁴.

Подобные сокращения в звучащих вариантах текста сравнительно с печатными, более полными, именно у Чуковского особенно ощутимы и досадны, ибо, как редко у кого, литературоведческое исследование строится у него по драматургическим, поэтическим законам. В его статьях и мемуарных очерках обязательно есть действие, то стремительно развивающееся, то сознательно замедленное, есть вариации и разработки темы то в одной, то в другой тональности, «ложные ходы», кульминации, развязки подлинные и мнимые, финалы торжественные или трагичные...

Готовясь к выступлению или звукозаписи, Корней Иванович чаще всего выбирал для чтения такой отрывок, который бы,

пусть и не в полной мере, содержал эти элементы «чуковского стиля».

На юбилейном Чеховском вечере в ЦДЛ в 1960 году Чуковский прочитал (эта звукозапись вошла в первый альбом пластинок его «Звучащего собрания сочинений», о котором речь пойдет ниже) ту часть своей работы, которая позже была напечатана в его исследовании «Чехов» как третья глава. Для выступления текст пришлось несколько сократить. Но основные «сюжетные ходы» писатель сохранил. Как часто бывает у Чуковского, глава открывается задорно-poleмически:

« — Хотя на поверхностный взгляд Чехов кажется одним из наиболее ясных, простых и общедоступных писателей, расшифровать его подлинные мысли и образы оказалось непосильной задачей для критиков четырех поколений!»

И целый час зал заморожено слушал серьезное литературоведческое исследование, построенное, как и другие работы Чуковского, чрезвычайно увлекательно.

По-видимому, очень хороши были выступления Корнея Ивановича в упомянутом выше радиоальманахе «Невидимка». Долгие годы эти передачи вел Лев Кассиль. Думаю, что во многом удача записей для «Невидимки» определялась тем, что общаться с Львом Кассилем Чуковскому было легко и приятно. И вообще, как мне кажется, существует прямая зависимость между качеством сохранившихся фонограмм Чуковского (разумеется, я имею в виду творческую, а не техническую сторону дела) и тем, кто и как организовывал запись.

Цикловой радиопередачей, в которой Чуковский, можно сказать, окончательно обрел себя на радио, стали «Литературные вечера».

Обращаясь в марте 1964 года к их слушателям, Корней Иванович говорил:

« — Я уже работаю в литературе шестьдесят четыре года... И конечно, бывал во многих литературных кружках. Тогда мне часто хотелось, чтобы в литературном кружке было не десять, не двенадцать человек, а немножко больше. Вот был такой литературный кружок у Ильи Ефимовича Репина, случалось собираться для чтения стихов у Маяковского, и всегда случайно подбиралась пять-шесть человек, а я жалел, почему же стены эти не раздвинуты, почему только некоторым людям выпадает счастье присутствовать на таких блистательных встречах, часто западающих навсегда в душу, получать такие впечатления редкостные. И вот оказывается, что радио и здесь пришло на выручку — теперь маленький литературный вечерок может стать колоссальным: мы даже не можем себе представить того здания, где вместились бы все эти миллионы людей, пришедших на наш

литературный вечер. И я, как старейший, восьмидесятилетний литератор, конечно, от всей души приветствую это и, так сказать, благословляю»⁵.

А дальше следовал отрывок из готовившейся к изданию книги Чуковского «Высокое искусство» — история переводов на русский язык поэзии Шевченко. Отрывок интересный и живой на бумаге и не очень интересный на пленке: строй речи был все-таки письменный, вот в чем беда.

Постепенно, от передачи к передаче, не без влияния тактичных советов ведущего Ю. Гальперина, Чуковский овладевал непростой даже для него спецификой общения с радиослушателями. Ему настолько пришлось по душе эти литературные беседы с аудиторией радио, что нередко он сам был их инициатором. Он читал отрывки из своей работы о Чехове и знаменитой книги «От двух до пяти», рассказывал о Маяковском, об альманахе «Чукоккала», о самодеятельном поэте Семене Воскресенском... Раз от разу его радиовыступления звучали все более неприужденно.

Юрий Гальперин в своей книге «Литературные вечера» приводит поучительное сравнение «бестекстовой» записи рассказа Чуковского о том, как он овладевал в юности английским языком, и этой же истории в записи, сделанной в августе 1969 года радиожурналисткой Л. Дубровицкой, когда Корней Иванович читал — тоже очень живо — уже готовый текст⁶. Примерно так же соотносятся «бестекстовая» фонограмма воспоминаний о первом посещении квартиры Александра Блока, записанная ленинградскими музейными работниками еще в те годы, когда о музее-квартире поэта шли только первые разговоры, и сохранившийся на пленке аналогичный эпизод из очерка о Блоке.

Но и те передачи «Литературных вечеров» с участием Чуковского, которые делались по готовому тексту, отличаются прекрасной живостью звучания*. В их числе — чтение статьи об Ираклии Андроникове. Об этом неподражаемом и недостижимом виртуозе устного рассказа, об этом чарошее звучащего слова Чуковский говорит с восторгом. В звукозаписи особенно ясно ощутимо, насколько рельефно очерчивает он индивидуальность писателя с помощью своего излюбленного метода — демонстрации характерных словосочетаний. Выразительно произносит Чуковский такие горячие и нервные фразы Андроникова,

* Правда, сам Корней Иванович не всегда оставался ими доволен. Так, 30 мая 1968 года он отметил в дневнике: «Был Ю. М. Гальперин, которому я очень плохо и сбивчиво говорил по радио об Уолте Уитмене»⁷. Но, пожалуй, Чуковский тут просто несправедлив к самому себе.

как «я ахнул», «вся кровь в голову», «я был ошеломлен»... С мягким юмором, любовно подытоживает этот перечень:

« — Можно подумать, что дело идет не о мирных поисках старинных бумаг и портретов, а по крайней мере о битве с пиратами или об охоте на тигров».

И опять полемика — на этот раз с теми, кто считает научными лишь «тяжеловесные, мрачные, беспросветно унылые книги». И так естественно звучит в этой фонограмме 1968 года мысль о том, что умение привлекать к себе сердца дается лишь тем, кто и сам одарен искусством любоваться людьми.

Последняя (или одна из последних?) запись Чуковского для радио, сделанная в 1969 году, называется «Как я стал писателем». Она оказалась и одной из лучших по раскованности речи, по разговорности интонаций. Возможно, это объясняется тем, что запись делалась не специально для какой-нибудь передачи, а «просто так» — по инициативе существовавшей в те годы на радио редакции «Звуколетопись». Поэтому Корней Иванович не был ограничен ни хронометражем, ни какими-то пожеланиями редакторов, ни необходимостью несколько форсировать голос, как иногда бывало при выступлениях в больших залах. Именно так и должны бы создаваться фонограммы, рассчитанные на многократное использование в различного рода передачах и прослушивание на грампластинках.

«В России писатель должен жить долго», — не раз говорил Корней Иванович. Эта запись дает нам почувствовать, сколь завидно долгая жизнь была у него самого; в частности, пленка сохранила рассказ о том, как он побывал на палубе восставшего броненосца «Потемкин». Причем рассказывает Чуковский с такими живыми подробностями, как будто это было вчера, а не в начале века. Стереоскопически объемно, как сцена из спектакля, воспринимается и та часть звучащих воспоминаний, где говорится о судебном процессе над ним как издателем сатирического журнала, «направленного к ниспровержению существующего строя». Журнал назывался «Сигнал» и выходил в 1905 году, в короткий период «свободы печати», объявленной царским манифестом. На суде только находчивость адвоката спасла Чуковского от тюрьмы.

« — Потрясенный неожиданным счастьем, — признается рассказчик, — я вдруг ни с того ни с сего начинаю реветь. Реветь неприлично, со всхлипами, здесь же, в зале суда, на плече у жены, и очень долго не могу перестать. Вот, значит, и вся моя, так сказать, недолгая карьера публициста».

Вводные, казалось бы лишние, слова «значит», «вот», «так сказать», которые Корней Иванович, несомненно, убрал бы из печатного текста, ничуть не мешают в этом устном варианте

воспоминаний, придают рассказу особую безыскусность и достоверность.

В книге «Литературные вечера» Юрий Гальперин упоминает о своем замысле сделать из записей Чуковского «звучащую книгу». Он даже начал обсуждать с автором ее план. Но осуществить эту работу Корней Иванович уже не успел.

...Памяти Чуковского был посвящен почти целиком один из выпусков «Литературных вечеров» в конце 1969 года. Радиослушатели в письмах, присланных в редакцию, делились воспоминаниями о встречах с писателем, звучал его молодой, задорный голос. В радиоархиве Юрия Гальперина оказалось довольно много записей, которые первоначально для эфира не предназначались, делались как подсобные или предварительные; теперь все они оказались ценными и нужными. С некоторыми из них он познакомил слушателей, другим еще предстоит когда-нибудь прозвучать.

В семидесятые годы литературно-драматическая редакция Всесоюзного радио подготовила две большие передачи «Чуковский о Чехове», куда вошли фрагменты одного из докладов и двух радиовыступлений Чуковского, смонтированные с чеховскими рассказами в исполнении В. Качалова и Д. Журавлева.

Во многом на фонограммах Чуковского в те же годы строились и некоторые телепередачи из цикла «Русская речь» — когда шел разговор о «канцелярите» и «детском языке».

Голос Чуковского и сегодня можно услышать по радио довольно часто. В разных сочетаниях вновь и вновь оживают в эфире и на пластинках давние его записи.

Замечательно украсила передачу «Добрый друг детей», которую весной 1985 года вел В. Непомнящий и в которой участвовали В. Каверин и С. Образцов, звукозапись шутливой беседы Корнея Ивановича с игрушечным львом, «говорящим по-английски».

Очень содержательной получилась часовая передача В. Глоцера с включением трех больших старых звукозаписей. Она вышла в эфир первый раз в 1982 году, а в 1985 году ее несколько сокращенный вариант лег на пластинку фирмы «Мелодия» под названием «Корней Чуковский разговаривает с детьми».

Название, на мой взгляд, не очень точное, так как с пластинки звучит, и подолгу, голос не только Чуковского, но и ведущего. Все, что говорит В. Глоцер, представляет немалый интерес. В радиопередаче рассказ ведущего о жизни Чуковского в Переделкине, об отношениях его с детьми был вполне уместен и даже необходим: он готовил аудиторию к восприятию давних бесед Корнея Ивановича с теми, кто теперь уже стали взрослыми. Но, несколько раз прослушав эту пластинку, я убедился в том, что

(как и в упомянутом выше случае с пластинкой Эдит Пиаф) комментарию с каждым разом становятся все менее нужными, даже лишними.

Фонограммы Чуковского звучат уже больше двадцати лет в спектакле рижского ТЮЗа «Чукоккала», ими озвучен один из мультфильмов («Бибигон»), они вошли в короткометражную ленту М. Таврог «Мне сто лет», созданную к столетию со дня рождения писателя.

Любопытно их использование — вместе с архивным киноматериалом — в телефильме «Огневой вы человек» (1982). Можно подумать, что режиссер Д. Чуковский поставил своей целью включить в ленту все съемки Корнея Ивановича Чуковского, какие только удалось ему разыскать. Зритель увидел немало редких кинокадров и много совершенно уникальных фотографий.

Эффектный драматургический ход заключается в том, что привычный закадровый комментарий отсутствует; говорят лишь участники фильма — Д. Лихачев, А. Райкин, Л. Утесов, В. Шкловский. Говорит и сам Чуковский. Причем либо дается звукозапись, либо идет отрывок из его книги в дикторском чтении — с обязательным указанием названия сочинения, откуда взята цитата. Иногда (этот прием мне показался более чем смелым) текст, который прекрасно читает Алексей Баталов, и авторский голос звучат одновременно.

В режиссерском решении фильма много остроумного и неожиданного. Таковы, например, попытка реконструировать сцену шуточного разговора Райкина с Чуковским или совмещение немой киносъемки Леонида Утесова с фонограммой его же выступления в ЦДЛ, но состоявшегося совсем в другое время.

Несомненные достоинства этой большой и яркой работы, как часто бывает, переходят в не менее очевидные недостатки. Несмотря на участие в телефильме «Огневой вы человек» выдающихся деятелей нашей культуры, несмотря на обилие ценного кино- и фотоматериала, получилось так, что телезрителю много и интересно *показали* Чуковского, но куда меньше дали *узнать о нем* — о масштабе и глубине его работ, своеобразии его таланта. В этом отношении, как ни странно, полнометражная лента Д. Чуковского отчасти даже проигрывает короткометражной «Чукоккале» М. Таврог: там Чуковский показан пусть менее подробно, но, как мне кажется, более рельефно.

Очень хорошо, что сохранился, хотя и случайно, полный, первоначальный экземпляр фонограммы съемок этого фильма: соединенная с радиовыступлением о той же «Чукоккале», она составила одну из лучших пластинок «Звучащего собрания сочинений» К. И. Чуковского, первый альбом которого в 1978 году выпустила фирма «Мелодия». Это издание, завершенное в 1984 го-

ду, явилось своеобразным итогом и наиболее полным сводом звуковых публикаций Чуковского. Первое в мире издание такого рода содержит в своих шести альбомах двенадцать пластинок; их общее звучание равняется примерно одиннадцати часам.

Свести воедино сохранившиеся в государственных хранилищах и частных собраниях фонограммы Чуковского, оговорить наиболее удачные и вместе с тем наиболее «пластиночные», определенным образом их скомпоновать — вся эта большая и радостная для меня работа началась еще в 1976 году, когда для первого альбома мы с звукорежиссером Н. Морозовым начали готовить к изданию звукозапись доклада о Чехове и два радиовыступления Корнея Ивановича — о Некрасове и об Уитмене. Потом к этому звуковому материалу мы прибавили прекрасную пластиночную запись начала шестидесятых годов, сделанную ранее оператором Л. Должниковым и редактором А. Соловьевой, — воспоминания о Маяковском. Она была настолько совершенной, что не понадобилось никакой дополнительной обработки, никаких добавлений.

По совести сказать, четкого плана всего собрания сочинений на начальном этапе работы у меня не было и быть не могло, так как я знал, что наверняка еще найдутся неизвестные записи. Объем, да и сам тип издания уточнялся по мере выхода альбомов. Ведь, повторяю, это было первое такое издание, и фирма «Мелодия» имела лишь самое общее представление о его смысле и целях. Попытка выпуска пластинок мемуарного характера уже предпринималась в шестидесятые годы, но тогда это начинание развития не получило: среднего формата пластинки И. Эренбурга с фрагментами из книги «Люди, годы, жизнь» и такого же размера пластинка Чуковского с отрывками из книги «Современники» не были замечены ни публикой, ни критикой, а так и остались лишь напоминанием о незавершенном эксперименте.

Но на этот раз определенный коммерческий успех и появление необычно большого для литературных пластинок количества благожелательных рецензий (в том числе в газете «Правда») привели к увеличению объема нового издания до шести альбомов. В эти же годы фирма дважды издала отдельно огромным тиражом сказку «Бибигон».

В отдаленной, но достаточно ясно обозримой перспективе при переиздании этого «Собрания...» (вероятно, уже на компакт-дисках) можно и нужно будет не только дополнить его некоторыми записями из тех, что не поместились в шести альбомах, но и перегруппировать часть материала.

В «Звучащее собрание сочинений» вошли выступления Чуковского на вечерах, посвященных Зощенко и Собинову; фрагменты книги «Современники» — о Репине, Блоке, Горьком, Мая-

ковском, Луначарском, Леониде Андрееве, Короленко, Брюсове; большинство записей из «Литературных вечеров»; фонограммы кинофильма «Чукоккала» и телесъемки чтения книги «Живой как жизнь»; выступление на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. Один из альбомов целиком посвящен стихам и сказкам для детей; в нем же звучат и страницы книги «От двух до пяти». И теперь, имея эти двенадцать пластинок, каждый может провести целый день в теснейшем общении с Корнеем Ивановичем Чуковским.

В «Звучащем собрании...» оживают интереснейшие страницы истории нашей литературы. Когда-то в статье «Валерий Брюсов», написанной еще в начале века, Чуковский называл многие произведения поэта замечательными, восторгался «безошибочно найденным железнодорожным ритмом» стихотворения «В вагоне» (пластинка передает, с каким удовольствием цитирует он эти строки). Чуковский рассказывает, сколь многим обязан он Брюсову. Слушая теперь беседу, спустя полвека после опубликования статьи записанную радиожурналисткой Л. Кирпичевой, можно почувствовать, как старается он найти добрые слова о Брюсове и его поэзии. А там, где их не хватает, щедро цитирует весьма лестные отзывы Александра Блока и Максима Горького. И все-таки точность и объективность для Чуковского превыше всего. И потому, выявив языковые пристрастия Брюсова, он показывает, что в его стихах господствует рационализм, называет его «поэтом прилагательных», «поэтом-оценщиком»...

Многие записи «Звучащего собрания...» делают ощутимыми для нас непрерывающееся движение и преемственность культуры: ведь мы, люди конца XX века, слышим человека, который так хорошо помнит его начало, который был собеседником Короленко и Блока, Кони и Репина, адресатом одного из последних писем Льва Толстого. Сам Чуковский заметил однажды: «Мне выпал завидный жребий быть смиренно-восторженным слушателем лирических стихов и поэм в авторском чтении Блока, Ахматовой, Гумилева, Бунина, Маяковского, Кузмина, Ходасевича, Иннокентия Анненского. Думаю, что здесь была для меня немаловажная школа литературного вкуса»⁸.

Большое преимущество звучащего варианта перед письменным обнаруживается там, где речь идет о своеобразии стиля того или иного автора, о выразительных средствах его художественного языка. Когда Чуковский говорит об этом, многое значит сама интонация — то, как он «пробует на слух» поэтическое слово.

Одной из лучших и необходимейших звукозаписей в пластиночном собрании сочинений я считаю чтение Чуковским страниц, посвященных блоковским стихам, их музыкальности. Этот

анализ просто требует озвучивания. Судите сами, насколько нуждается в голосе автора хотя бы такой отрывок:

«В ту далекую раннюю пору, о которой я сейчас говорю, депотическое засилие музыки в его стихах дошло до необычайных размеров. Казалось, стих сам собою течет, как бы независимо от воли поэта, по многократно повторяющимся звукам:

«И приняла, и обласкала,
И обняла,
И в вешних далях им качала
Колокола».

Каждое его стихотворение было полно многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм, рифмоидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. <...>

И кто из нас не помнит того волнующего, переменяющего всю кровь впечатления, когда после сплошного *a* в незабвенной строке:

«Дыша духами и туманами» —

вдруг это *a* переходило в *e*:

«И веют древними поверьями...»⁹.

Как видите, автор выделяет курсивом некоторые, особенно магически звучащие слова. Но разве могут сравниться эти знаки с тем, что он может передать голосом!

Жадно впитывал и прекрасно помнил Чуковский примечательные особенности звучания речи своих знаменитых собеседников; на пластинках теперь можно услышать, как влюбленно рисует он голосом бурные восклицания Репина, ритмичные монологи Леонида Андреева, уверенное чтение молодого Маяковского. Причем это не поверхностная имитация, но очень сдержанная, изысканно тактичная передача самого характерного в их слоге и интонации. Более того, Чуковскому удается своим выразительнейшим голосом обозначить даже жест собеседника. Таков, например, тот эпизод «Чукоккалы», где речь идет о заседаниях издательства «Всемирная литература». Чуковский рассказывает — и воочию видишь, — как Горький, слушая некоторых докладчиков, раздраженно вдавливает окурки в бумажные кораблики. Там же очень точно воспроизведен чуть окающий и как бы смущенный говорок Алексея Максимовича.

Интонации самого Чуковского весьма своеобразны. Особенно это чувствуется в звукозаписях его радиолекций. Прежде всего обращают на себя внимание подчеркнутая ритмичность и некото-

рая напевность его речи. Вероятно, в какой-то мере это идет от полузабытой теперь традиции публичных чтений начала века, когда устные рефераты на литературные и философские темы были достаточно заметным явлением культурной жизни Москвы и Петербурга. С огромным успехом Чуковский читал тогда свои доклады и во многих провинциальных городах России. Но в еще большей степени эта манера определяется индивидуальными особенностями Чуковского-лектора.

Почти каждый ударяемый гласный Корней Иванович произносит чуть дольше, чем принято, как будто ему жаль расстаться с этим прекрасным звуком. Часто он еще и усиливает на этом гласном звучание голоса или поднимает тон, так что выделенных слов почти в каждой его фразе получается больше, чем предусматривается обычной логикой устной речи. Нередки случаи, когда в каком-нибудь длинном слове Корней Иванович ухитряется сделать как бы два ударения. У него нет проходных, малозначимых, второстепенных слов и фраз. Он, что называется, «подает на блюдечке» чуть ли не каждый звук. Любуется ими, радуется им. Все это сообщает его речи праздничный, восторженный, иногда несколько шутливый характер. И как легко и радостно воспринимается она слушателем, запоминается во всех деталях оркестровки — почти как мелодия песни, почти как стихи.

В немалой степени способствует этому гибкий и выразительный ритм самого повествования. Он придает законченность, какую-то дополнительную объективность тому, о чем рассказывает Чуковский. Автор демонстрирует свои «словесные картины» как бы уже обрамленными и застекленными. Так ему увиделось, такими он их создал и теперь знакомит нас с ними. Прихотливая интонация сливается с этим четко заявленным и выдержанным на всем протяжении эпизода ритмом, окончательно им цементируется и именно в таком звучании передает полноту авторского замысла. Сравнение нескольких вариантов звукозаписей одного и того же текста (например, воспоминаний об Александре Блоке) показывает, насколько постоянной, а отнюдь не случайной была подчас весьма сложная и причудливая интонация некоторых фраз Чуковского.

Но несмотря на жесткую, очень определенную конструкцию произнесения, несмотря на, казалось бы, чрезмерную напевность гласных и повышенную ритмичность чтения (многие отрывки так и хочется записать наподобие стихотворных строк), все эти как бы искусственные моменты организации речи ничуть не отодвигают, не отгораживают слушателя от рассказчика. А уж в тех местах, где этот ритм сламывается, интонационная манера меняется и Чуковский, словно отложив рукопись или отодви-

нувшись от микрофона, делает, несколько понизив голос, какие-то отступления или что-то поясняет, чувствуешь себя наверху блаженства: кажется, это он обращается именно к тебе.

Чуковский хорошо знает законы слушательского восприятия, умеет распределить не только свои эмоции, но и эмоции публики, превосходно владеет любой аудиторией. Слушая в третьем альбоме доклад о Зощенко, сделанный в Центральном Доме литераторов, невольно обращаешь внимание на то, как Корней Иванович ближе к концу выступления дает собравшимся возможность эмоциональной разрядки. После ряда цитат из Зощенко он неожиданно предлагает:

«— Для того чтобы показать, что именно этот язык чрезвычайно живой и верно схваченный, я в своей статье привел из других источников стенографически записанные речения нынешних людей и вставил среди них несколько зощенковских фраз. И вот угадайте: которая зощенковская, а которая — вообще так, как люди разговаривают. Вот, например. «Он продолжал хлестать меня по роже. Тогда я и подумал: «К чему мне такие варианты?»; «Когда мы вошли в комнату, он сидел на обломках мебели и нецензурно удивился нашему появлению»; «Он не интеллигент, но близорукий»; «Домоуправление № 9 сообщает, что гражданка Авдеева не аварийная, но требует капитального ремонта».

После этой веселой передышки Чуковский переходит, пожалуй, к самой важной части выступления: говорит о Зощенко-моралисте, о его стремлении раскрыть существеннейшие черты действительности.

И еще об одной фонограмме (она вошла в шестой альбом) стоит здесь рассказать. В 1968 году Корней Иванович был приглашен участвовать в Некрасовском вечере, который проводился в ЦДЛ. Здоровье не позволило ему выйти из дома, и потому решили воспользоваться магнитофоном. Но, получив запись, организаторы вечера были более чем разочарованы, так как то, что наговорил Чуковский на магнитофонную ленту, и в малой степени не соответствовало их ожиданиям.

Настораживало и даже несколько шокировало уже само название сделанной записи — «Гений уныния». И хотя в заключительной части звучали достаточно привычные слова о том, что «ни у какого другого поэта народные вкусы не выразились с такой полнотой и четкостью, как именно в стихах Некрасова», о том, что, «если бы его не терзала жестокость тогдашнего строя, он явился бы выразителем пламенного упоения жизнью», эти фразы уже не могли перекрыть того впечатления, которое складывалось от длинного перечня «погребальных метафор». А такие определения, как «мастер надгробных рыданий» или

«виртуоз-причитальщик», отнесенные к революционному демократу, казались уж и вовсе неуместными на вечере в большом зале Центрального Дома литераторов.

Хотя я сам делал эту запись и готовил ее для прослушивания, но не помню сейчас, прозвучала ли она в тот вечер или нет. Помню другое: уже тогда у меня возникла догадка, превратившаяся потом в уверенность, что Чуковский выбрал именно этот отрывок из еще не опубликованной работы далеко не случайно. И определялся выбор, по-видимому, не только пристрастием к выявлению словесных лейтмотивов в поэтическом творчестве, но и никогда не покидавшим его стремлением опровергнуть расхожие взгляды на литературу и писателей. А в данном случае, может быть, и не совсем осознанным стремлением нарушить чинную благопристойность очередного вечера, посвященного классику. И не может этот поступок не вызвать восхищения: он напоминает о всегдашней неприязни Чуковского к стандарту, о не покинувшем его и в 88 лет стремлении идти только нехоженными путями.

Чувство радостного удивления перед мастерством художника, перед талантом, силой духа, красотой человека — вот, пожалуй, лейтмотив большинства устных выступлений Чуковского. Это и делает столь значительной каждую его фразу и определяет общий мажорный тон его речи, о каких бы, подчас трагических, сторонах жизни он ни говорил.

Опыт работы над альбомами фонограмм Чуковского показал, что у такого собрания сочинений совсем иные задачи и возможности, чем у обычного, книжного. Какие? Это только сейчас начинает проясняться. Пока для меня несомненно одно: подобные издания создают впечатляющую иллюзию общения с самим автором, и потому его человеческие качества здесь первостепенны.

Слушая пластинки Чуковского, вы все больше узнаете этого человека, который так полно выразил себя в своих работах, как редко удастся даже лирическому поэту. И постепенно, от альбома к альбому, у вас создается впечатление, что вы знакомы с Чуковским лично, знакомы давно и близко.

Здесь нет никакой мистики, но, конечно, это кажется все же удивительным: мы знаем множество современных технических чудес, но наше сознание еще не до конца освоилось с возможностями, которые они открывают. Среди них — сбереженная магия голоса. Что это? Шаг к бессмертию?

Во всяком случае, для нас и, вероятно, для будущих поколений такие альбомы станут «немаловажной школой литературного вкуса», как выразился когда-то Чуковский, говоря о том, как много он получил, слушая своих прекрасных современников.

Фонд Анны Ахматовой



Осип Мандельштам писал, что стихи Ахматовой «сделаны из голоса, составляют с ним одно целое»¹. В своем знаменитом стихотворном портрете Ахматовой («Вполоборота, о печаль...») он говорит, что этот голос «души расковывает недра». Мандельштам справедливо утверждал, что те счастливы, которые слышали ахматовское чтение, «богаче будущих поколений, которые его не услышат»². Однако звукозапись внесла в это утверждение существенную поправку.

Первый раз авторское чтение Анны Ахматовой было записано С. И. Бернштейном в Институте живого слова в Петрограде ранней весной 1920 года. Ахматова прочитала тогда небольшую, строго продуманную подборку своих произведений, среди которых были и стихи из чрезвычайно популярного в те годы сборника «Четки» (в частности, «Перо задело о верх экипажа...»), и отрывки из ранней поэмы «У самого моря», и звучные, величественные строки стихотворения, получившего в те годы большой общественный резонанс.

Корней Чуковский писал, что Блок «затвердил наизусть» это стихотворение и говорил о нем: «Ахматова права... Убежать от русской революции — позор»³. Когда Ахматова записывала стихотворение на фонограф в Институте живого слова, оно имело иной вид, чем в позднейших изданиях, и звучало еще более драматично. Вот его первоначальный текст:

«Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как охмелевшая блудница,
Не знала — кто берет ее, —
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,

Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух».

Ахматовскую манеру чтения профессор Бернштейн, воспользовавшись удачной формулой Георгия Чулкова, определил как «стиль скорбного воспоминания». При этом он отмечал, что такой стиль, так же как и «насыщенный ораторский пафос Есенина, театрально-трагический пафос Мандельштама... надо признать особенностями декламации этих поэтов в гораздо большей степени, чем свойствами их поэзии»¹.

Позже, когда я занялся под руководством С. И. Бернштейна переписью фоноваликов из его коллекции, он обратил мое внимание на такую особенность чтения Ахматовой, как интонационная завершенность произнесения каждого слова или словосочетания в стихотворной строке. В этом отношении (и только в этом) ее декламация может быть сопоставлена с чтецкой манерой Маяковского. Профессор Бернштейн предположил также, что, судя по типу декламации Ахматовой, время звучания читаемых ею стихотворений должно оставаться неизменным вне зависимости от обстоятельств чтения. Эта догадка полностью подтвердилась, когда мы сравнили звукозаписи одного и того же стихотворения, отделенные друг от друга сорока двумя годами. Время их звучания совпало до секунды*!

Ахматовские записи, сделанные С. И. Бернштейном на восковых валиках парлографа (разновидность фонографа), дошли до наших дней в плохом состоянии. Их перепись, произведенная в начале 1965 года в фонотеке Союза писателей СССР, где я тогда работал, технически получилась не совсем хороша. Особой надобности в демонстрации Ахматовой этих фонограмм не

* Теперь, когда общий хронометраж ахматовского звукофонда, собранного в Литературном музее и содержащего разные варианты чтения одних и тех же произведений, приближается к восьми часам, появилась возможность уточнить наблюдение С. И. Бернштейна. В целом оно оказалось верным, хотя и выяснилось, что при абсолютной повторяемости интонационного рисунка время звучания одного и того же текста может колебаться в пределах нескольких секунд.

было, но зато у меня появился не столько повод, сколько предлог для поездки к ней в Комарово, где недалеко от Ленинграда находился (да и сейчас находится) небольшой поселок Литературного фонда и где она тогда жила.

Мне не раз рассказывали, как нужно идти от станции направо по диагонали до сельмага, потом по сосновой просеке налево и там, где кончаются большие дачи, будет несколько «финских домиков», а на самом, пожалуй, неухоженном участке стоит «Будка», как это строение называла сама Ахматова. Так все и оказалось.

Никогда я не видел человека одновременно столь величественного и столь простого.

Привезенная мною старая фонограмма, казалось, мало заинтересовала Анну Андреевну. Во всяком случае, я не заметил у нее того интереса, с каким обычно человек слушает запись своего голоса, свою «голосовую фотографию», да еще сделанную так давно.

Думая, что эта незаинтересованность происходит от того, что запись столь несовершенна, я напомнил, что сделана она была на очень примитивном аппарате и много лет назад.

— Нет, мне всегда не везло с записями, — сказала Ахматова. — Всегда что-то случалось. Один раз — даже бомбежка. Во время войны радиокomitee делал эту запись в квартире Зошенко. (Я знал, что Зошенко в то время много работал для радио, но почему запись делалась именно в его квартире, спросить не решился.) И вдруг обстрел!

В этот момент я уже успел сообразить, что надо включить магнитофон, и дальнейший рассказ записал на пленку.

—...Начался обстрел. Я так думаю: будет слышно или нет в этой?.. (Кивает на микрофон.) И вижу, что они мигают друг другу, чтобы мне не говорили... Обстрел! Так что я читала с обстрелом в виде фона.

Потом Ахматова спросила:

— Что же вам прочитать? Может быть, вы сами отберете?

Анна Андреевна дает мне лежащую на столе между витыми свечами в старинных подсвечниках большую папку со стихами (позже я понял, что это был машинописный экземпляр «Бега времени» — книги, которая тогда готовилась к изданию), я листаю эту кипу и не знаю, на чем остановиться.

— Давайте запишем то, что вы хотите, — предлагаю я.

— Но, может быть, они вам не подходят? — произносит Ахматова.

Это говорится спокойно и не то что покорно, но привычно к тому, что и как отбирали радиоредакторы для ее в то время еще редких передач. И вместе с тем с некоторым оттенком

снисходительности. На мой протестующий возглас следует ее примиряюще-великодушная реплика (сохранившаяся на пленке):

— Что ж, бывает, бывает...

Я выбираю стихотворений двадцать.

— Я не могу так много! — говорит Ахматова.

Сегодня, вслушиваясь в ее жалобную, почти молящую интонацию, зафиксированную магнитофоном, я краснею за свою настойчивость, но и радуюсь тому, что записано было действительно много и, в конце концов, главным образом по выбору самой Ахматовой.

Может быть, отчасти потому, что это был особый день, Девятое мая, Ахматова прочитала несколько стихотворений из цикла «Ветер войны», которые, насколько мне известно, она в последние годы на магнитофон не записывала.

Еще она выбрала отрывки из «Поэмы без героя» и целиком — большой цикл «Полночные стихи». Он был почти полностью написан двумя годами раньше, но завершающее стихотворение — совсем незадолго до записи, в начале 1965 года. Теперь Ахматова считала цикл вполне законченным и, вероятно, поэтому решила его прочесть.

Интонационно декламация Ахматовой сильно отличается от ее разговора. Она читает более низким голосом, несколько отрешенно и торжественно. Голос ее удивительно красив, полнозвучен, «виолончелен», богат тембровыми оттенками. Чувствуется, что она сама хорошо его слышит и мастерски им управляет. Каждое слово произносится с какой-то особой весомостью. Редки, но очень выразительны отступления от общего напевного ритма, когда в более разговорной манере Ахматова как бы передает свое отношение к изображаемому. Звучание некоторых стихотворений отличается повышенной музыкальностью, то есть особо строгой размеренностью произнесения и слегка подчеркнутой мелодикой в некоторых фразах.

Так читает она, например, «Ночное посещение». Может быть, потому, что за этими строками звучит ей музыка Вивальди, которую она упоминает в первой же строфе.

После некоторых колебаний (хотя я не раз повторил, что записываю не для радио, не для журнала, а «просто так, для истории») Ахматова, заметив, правда: «Я не уверена, что это можно», все же прочитала на мой магнитофон несколько фрагментов поэмы «Реквием». (Замечу, что называть «Реквием» поэмой или циклом стихотворений, на мой взгляд, можно лишь условно. Ибо подлинный жанр этого произведения с непреложной точностью обозначен самим названием.)

Первопричина создания этой поэмы (или цикла) и ее главный смысл почти с исчерпывающей полнотой определяются уже

в прозаическом вступлении — о женщинах, которые стоят в молчаливой скорбной очереди вдоль тюремной стены.

Ахматова произнесла это вступление строго, торжественно, ритмично.

«Вместо предисловия.

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом».

На пленке эта часть «Реквиема» длится почти минуту. И каждое слово в звучании ахматовского голоса как бы укрупняется, делается еще значительнее. Автобиографический эпизод превращается в скульптурно рельефную драматическую сцену. Слова, когда-то произнесенные шепотом, Ахматова теперь повторяет громко и внятно. Скорбно и вместе с тем непреклонно короткое клятвенное обещание:

«— Могу».

И как горестна эта слабая, недоверчивая улыбка «женщины с голубыми губами» — улыбка, после которой стихи уже не могли не быть написаны. И вот они зазвучали:

«Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска...»

Еще в тот день Ахматова прочитала входящие в «Реквием» стихотворения «Узнала я, как опадают лица...» и «Опять поминальный приблизился час...». Таким образом, сложилась определенная, относительно самостоятельная композиция, в которой прежде всего дан образ «невольных подруг» по тюремной очереди. (Образ женской очереди, очень близкий к ахматовскому, воссоздаст через много лет Тенгиз Абуладзе в «Покаянии».)

Все стихи цикла и прозаическое вступление к ним я знал примерно с 1963 года, когда машинописная копия «Реквиема» (после того как предполагавшаяся публикация в «Новом мире» не состоялась) получила в кругах любителей литературы достаточно широкое распространение. В Комарово я приехал с

машинописными листами, собираясь просить прочитать эти стихи и наивно полагая, что автор, может быть, не помнит их наизусть, а текста может не оказаться под рукой. Тогда я еще не знал тех слов Ахматовой, которые позже, работая над ахматовским архивом, увидел написанными ее рукой:

«...Остальное настолько окаменело в памяти, что умрет только со мною вместе»⁵.

Поэтическая сила «Реквиема» необычайна. Но одно дело — читать эти строки на машинописной странице и совершенно другое — слышать их от автора, который не только художник и летописец, но свидетель и участник трагических событий.

И еще, как я убедился совсем недавно, одно дело — прослушивать эту запись самому или в узком кругу и совершенно другое — в переполненном зале. Так было весной 1987 года в Центральном Доме актера, где ахматовское чтение «Реквиема» впервые прозвучало публично на вечере из цикла «Голоса, зазвучавшие вновь» (а в декабре «Кругозор» дал первую пластиночную публикацию).

Когда я в мае 1965 года просил Ахматову прочитать «Реквием» перед магнитофоном, а она вслух раздумывала, стоит ли это делать, она еще сказала, что пока у нас из всего цикла напечатаны только два стихотворения. Я знал, что в давней журнальной публикации Ахматова поставила заведомо неверную дату — «1934» — и сняла название «Приговор». Таким образом, центральное стихотворение цикла, его кульминация, могло быть воспринято читателями не как слово о народном горе, а как отзвук некой любовной драмы. Но ко времени той записи, о которой здесь идет речь, и подлинная дата была уже восстановлена, да и весь цикл напечатан отдельным изданием за рубежом. Показывая мне эту книгу, Анна Андреевна обратила мое внимание на редакционное предупреждение о том, что стихи печатаются без ведома автора. И произнесла примерно следующее:

— Попробовали бы они это не написать! Да я бы им...

Какие слова последовали дальше я, как ни стараюсь, вспомнить не могу. Это были какие-то шутливо сказанные, но достаточно свирепые слова, вроде того, что «я бы превратила их в отбивную».

Показала мне Ахматова и несколько фотографий, сделанных в Италии, когда она получала там международную литературную премию. На это торжество была послана представительная советская делегация: Анну Андреевну сопровождали А. Твардовский, А. Сурков, К. Симонов, М. Бажан.

Меня несколько удивила разница между тем тоном, с каким Ахматова, показывая эти фотографии, рассказывала о премии, о предстоящей поездке в Оксфорд на торжественную церемонию

получения высокого звания и докторской мантии, и тем, как она говорила о письмах своих читателей и слушателей. Дело в том, что в 1964-м и в начале 1965 года состоялось несколько выступлений Ахматовой по ленинградскому и московскому радио. И вот о слушательских откликах на эти передачи она говорила, как мне тогда показалось, с большей (во всяком случае, с не меньшей) заинтересованностью, чем о международном признании. Мне отчетливо запомнился внешний вид одного из читательских писем (на бумаге был характерный рисунок) и то, что это «письмо моряков», как сказала Анна Андреевна.

Только много позже, уже вплотную занявшись изучением биографии Ахматовой, я смог понять ее так до конца и не утоленное желание быть услышанной, прочитанной. И самые высокие оценки ее творчества, приходившие из-за рубежа, не могли и в малой степени сравниться для нее с восточками от того читателя, о котором она так много думала, которого жаждала.

То, что у нее появился еще и слушатель — радиослушатель, — радовало Ахматову, волновало, будило фантазию. Мне кажется, что у нее возникло даже несколько преувеличенное представление о масштабах слушавшей ее радиоаудитории.

В отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина позже я разыскал то письмо, которое когда-то показывала мне Ахматова, и прочитал его более внимательно:

«12 апреля 1965 г.

Сердечный привет из Архангельска.

Здравствуйте, уважаемая русская советская поэтесса Анна Андреевна Ахматова!

Мы, это группа молодежи, лесопильщики и моряки архангельских лесозаводов и пароходов, познакомились с Вами на литературном вечере по радио. Вы читали, проникновенно декламировали. Мы слушали с любовью, с наслаждением. Хорошие стихи, как вино, немного опьяняют.

Стихи, цветы и музыка — неотъемлемые вещи, потребность их ощущаешь.

Мне коллектив поручил передать беломорскую Вам благодарность за стихи «Муза».

Желаем Вам новых успехов, счастья и здоровья.

Талашев Александр Андреевич,
бывший танкист».

По всей видимости, это был отклик на выступление Ахматовой в передаче «Литературные вечера».

Кроме профессиональных радиожурналистов ахматовский голос записывали на магнитофон в конце пятидесятых — начале

шестидесятых годов люди самых разных специальностей, среди которых были и математик, и микробиолог, и редактор, и литературовед, и орнитолог. В 1956 году, например, ее записал известный лингвист профессор А. А. Реформатский, в 1958-м — поэт Наум Гребнев, в 1962-м — писатель Павел Лукницкий. Две большие записи в Ленинграде сделал поэт-переводчик Игн. Ивановский. Кажется, только на его магнитофон читала Ахматова стихи «Не оттого, что зеркало разбилось...», «Я пришла к поэту в гости...», «Заплаканная осень, как вдова...». В 1963 году большую подборку ахматовских стихов записала группа работников Литературного музея, среди которых были И. М. Эйхенгольц и Т. Н. Конопацкая. Примерно тогда же М. В. Толмачев сделал запись, на основе которой составил позже небольшую пластинку стихотворений Ахматовой. Не только ее стихи, но и прозу, беседы зафиксировал на пленке историк и переводчик И. Д. Романский.

Записывали Ахматову и в Италии в 1964 году, а в следующем году — в Англии и Франции. Пока мне удалось получить лишь английскую фонограмму со стихотворением «Лондонцам» и отрывком из «Поэмы без героя».

Не хватает в коллекции Литературного музея и записей, сделанных журналистом Евгением Синицыным для радиостанции «Юность»; возможны новые находки в республиканских, областных радиокомитетах. Полагаю, что и в частных московских и ленинградских собраниях найдутся пока еще неизвестные нам магнитофонные пленки. Но уже сейчас фонд записей стихов, поэм, мемуаров и разговоров Анны Ахматовой, собранных в Литературном музее, достигает, как упоминалось выше, восьми часов звучания и дает достаточно полное представление почти о всех сторонах ее творчества.

Думаю, что такая полнота и представительность ахматовского фонда во многом определяются самим ее отношением к звукозаписи — вдумчивым, серьезным и вместе с тем наивно-доверчивым. Ахматова, вероятно, лучше многих своих современников осознавала значение сохраненного голоса поэта для будущих читателей и слушателей. Поэтому, насколько я могу судить, она не только довольно охотно выполняла пожелания своих немалочисленных (как теперь выясняется) «записывателей», но и достаточно твердо корректировала их замыслы, дополняла уже сделанные записи чтением тех своих вещей, без которых собрание звучащих произведений представлялось ей неполным. Так, например, несколько раз, в разных обстоятельствах прочитала Ахматова на магнитофон стихотворения «Наследница», «Тень», «Мелхола».

Вместе с тем, обращаясь к истории ахматовских звукозапи-

сей, можно увидеть, как последовательно уклонялась она от чтения того, что было для ее творчества менее характерным или случайным.

Никому из журналистов так и не удалось, например, уговорить ее записать на пленку такие стихотворения, как «В пионерлагере», «Приморский парк Победы», «Песня мира», «Поджигателям», «Севморпуть», «И в великой нашей отчизне...» и другие, написанные в начале пятидесятых годов под давлением внешних, очень тяжелых обстоятельств. Этих и подобных стихов в авторском чтении мы не услышим никогда. Подчеркнуто негодуя отзывается Ахматова и на попытки запечатлеть на пленке те стихи или беседы, которые она сама «для вечности» не предназначала.

Среди ахматовских фонограмм, хранящихся в Литературном музее, лишь один раз зафиксировано чтение таких совсем ранних стихотворений, как «Читая Гамлета» (запись 1962 года) и «Любовь» (запись 1963 года). Объясняется это тем, что в последние годы жизни — а большинство записей было сделано именно тогда — Ахматова обычно вообще отклоняла просьбы прочитать ранние стихи.

Игн. Ивановский рассказывает в своих воспоминаниях, как, не соглашаясь записать на его магнитофон стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...», Анна Андреевна сказала: «Я забыла, как это произносится»⁶.

Думаю, что это была лишь вежливая форма отказа читать одно из тех знаменитых стихотворений, особое пристрастие к которым иных читателей вызывало у нее оттенок досады. Но иногда некоторым счастливым удавалось ее уговорить, и стихотворение «Сжала руки под темной вуалью...» дошло до нас даже на двух пленках: одна была записана в Москве поэтом Сергеем Дрофенко, другая — радиожурналисткой Зоей Давыдовой в Ленинграде.

...Уже давно почти никто не носит вуаль, уже не все даже и знают, что это такое, а стихотворение продолжает жить, волновать, заставляет сопереживать героине, которая молит о сочувствии.

«Сжала руки под темной вуалью...

«Отчего ты сегодня бледна?»

— Оттого, что я терпкой печалью

Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,

Искривился мучительно рот...

Я сбежала, перил не касаясь,

Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Андрей Платонов в рецензии на книгу Ахматовой 1940 года так воссоздавал психологический портрет героя стихотворения: «Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: «не стой на ветру»⁷. Платонов писал дальше о том, что в лице этого персонажа в стихотворении показан довольно распространенный тип мужчины, который испытывает сердце женщины своей «мужественной» беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность.

Когда весной 1984 года в радиопередаче для школьников я напомнил рецензию А. Платонова, артистка Татьяна Доронина, которая в передаче читала стихи Ахматовой, с этой трактовкой не согласилась, и в эфире прозвучали ее слова о том, что и герой тоже обижен, что, может быть, «это тот случай, когда виноваты оба». Интересно, что такое понимание стихотворения, продиктованное художественной интуицией актрисы и ее женским чутьем, вполне согласуется с литературоведческой точкой зрения: как пишет исследователь творчества Ахматовой А. А. Урбан, эту фразу «мог произнести и трагически несчастный, глубоко уязвленный, отчаявшийся человек»⁸.

И сам «спор в эфире», и многочисленные письма школьников (а особенно школьниц), полученные в ответ на передачу, показывают, что даже ранние стихи Ахматовой при всей кажущейся их простоте отнюдь не поддаются однозначному толкованию. И они вовсе не являются «лирическим дневником» автора, как нередко полагали наивные читатели (что вело иногда к забавным, а иногда к грустным недоразумениям).

Самую большую по времени звучания запись, посвященную раннему периоду жизни и творчества Ахматовой, посчастливилось сделать И. Д. Рожанскому в 1963 году. Пленка запечатлела воспоминания Анны Андреевны о встречах в 1911 году с Амедео Модильяни, тогда еще безвестным итальянским художником. Эти воспоминания были впоследствии опубликованы. Но звукозапись наряду с драгоценными приметами времени доносит до нас еще и интонации когда-то произнесенных фраз. Рассказывая, Ахматова передает некоторые фразы Модильяни по-французски, то есть так, как они звучали в устах художника.

Гораздо охотнее, чем ранние свои стихи, читала Ахматова лирику более поздних лет. Причем нередко записывала на маг-

нитофон тот или иной цикл полностью. Правда, из цикла «Разрыв» иногда выбирала только одно стихотворение, «И как всегда бывает в дни разрыва...», но чаще читала все три. Известно несколько пленок, сохранивших ее чтение циклов «Cinque» и «Полночные стихи». То, что Ахматова записала их целиком, понятно: эти стихотворения так тесно взаимосвязаны, что могут быть достаточно полно восприняты только в контексте всего цикла. Поэтому, на мой взгляд, неправомерны попытки включения в радиопередачи отдельных фрагментов этих записей: слишком многое теряют стихи ахматовских лирических циклов, вынутые из «естественной среды обитания».

Большое место в звуковом фонде Ахматовой занимает тема поэтического творчества. И для радиопередач и на магнитофоны любителей были записаны стихотворения из цикла «Тайны ремесла». Их она включила в 1962 году и в первую свою грам-пластинку.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что, записывая на пленку стихи о поэзии, Ахматова почти непременно читала стихотворение «Я над ними склонюсь, как над чашей...», обращенное к Осипу Мандельштаму — поэту, которого она высоко читала, человеку, с которым ее связывала многолетняя дружба. Обычно она читала сокращенный вариант, но однажды для записи, сделанной близким ей человеком, переводчицей и редактором Н. Н. Глен, прочитала его полностью (так, как оно печатается теперь), причем сразу после стихотворения «Привольем пахнет дикий мед...». Эта последовательность (как все, что писала и делала Ахматова) далеко не случайна. Стихотворение «Привольем пахнет дикий мед...» было тесно связано в ее сознании с именем Мандельштама, в частности, и потому, что, как свидетельствует одна из помет, сохранившихся в ахматовском рукописном архиве, поэт считал его у Ахматовой «лучшим».

Непосредственно же перед чтением этого стихотворения в записи Н. Глен звучит название того цикла, который так до конца и не был дописан, но планы которого не раз встречаются в рукописях Ахматовой. Чаще всего она даже называла этот цикл «книга». Вот и пленка сохранила такие ее слова:

«— Из книги «Венок мертвым».

В единый цикл («книгу») предполагалось объединить стихи памяти Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Бориса Пильняка, Осипа Мандельштама, Михаила Зощенко, Михаила Булгакова. Стихотворение «Памяти Михаила Булгакова», насколько мне известно, никогда не записывалось. Но на этой пленке звучит (прочитанное, вероятно, по ассоциации с ним) стихотворение «Хозяйка», посвященное вдове Булгакова — Елене Сергеевне. Внешним поводом к его написанию послужило то, что в Ташкенте, во время

эвакуации, Ахматова одно время жила в комнате, которую до нее занимала Е. С. Булгакова.

В годы войны Ахматова написала много прекрасных стихотворений; некоторые из них сохранились и в звукозаписи. Особенно часто звучит по радио и на пластинках стихотворение 1942 года «Мужество». Но сейчас я остановлюсь на истории другого, менее известного, «Щели в саду вырыты...», которое тоже входит в цикл «Ветер войны».

Начать придется издалека. В тридцатых годах в квартиру, где жила Ахматова, «подселили», как тогда это называлось, женщину с двумя детьми. Женщина была малограмотная, мальчишек своих, случалось, и колотила. Ахматова их очень жалела, но ничего поделать не могла и, чтобы не слышать детского плача, уходила в ванную комнату... Постепенно Анна Андреевна все больше привязывалась к ним, иногда подкармливала. Бывали у них и размолвки, об одной из которых свидетельствует следующий «документ», который я прочитал в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е.Салтыкова-Щедрина: «Я, Валентин Смирнов, обещаю Анне Андреевне Ахматовой больше никогда не крикаться, за что она, Ахматова, будет со мной дружить». И далее следуют подписи высоких договаривающихся сторон: Валя Смирнов, Анна Ахматова.

Эта «расписка» была показана в одном из выпусков телепередачи «Круг чтения» (1986). А затем на телеэкране возникла неизвестная зрителям фотография Ахматовой, снятой с Валей Смирновым, и вторая, почти такая же — с Вовой. На нас смотрела не прославленная поэтесса, а простая женщина, на которой было незатейливое платье «в горошек».

Но едва телезритель успевал мысленно улыбнуться этому перевоплощению «царскосельской музы», как узнавал, что один из мальчиков погиб в ленинградской блокаде. Памяти погибшего ребенка Ахматова посвятила два стихотворения. Одно из них начинается словами:

«Постучись кулачком — я открою.
Я тебе открывала всегда».

А второе (то, что сохранилось в звукозаписи) кончается страшными словами о том, как

«...Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок».

При первой возможности Ахматова вернулась из эвакуации. С группой писателей ездила читать стихи бойцам в прифронтовую зону, которая тогда проходила совсем близко от Ленинграда. Была участницей радиомитинга в городе Пушкине, ее любимом Царском

Селе. Ахматова прочитала тогда знаменитые стихи о «смуглом отроке». Запись той давней передачи не сохранилась, но текст выступления известен, а стихотворение это в авторском исполнении было позже записано на пленку и уже не раз звучало по радио.

Как отмечал В.М.Жирмунский, у Ахматовой «было свое, «домашнее» восприятие Пушкина — не как поэта далекого прошлого, а как близкого ей человека...»⁹. Академик Жирмунский имеет в виду, в частности, стихотворение «Пушкин» («Кто знает, что такое слава!..»), написанное в 1943 году и сохранившееся в звукозаписи 1962 года, сделанной ленинградским телевидением.

В еще большей степени «домашнее», интимное и очень' пристрастное восприятие Пушкина как близкого человека, негодование против тех, кто не понимал его, ненависть и презрение к его врагам слышатся в бесценных звукозаписях, сделанных И.Д.Рожанским во время непринужденного разговора за чайным столом (копия этой звукозаписи хранится ныне в Литературном музее).

Так, например, об одном из портретов Дантеса сороковых годов, опубликованном в журнале «Простор», Ахматова тогда сказала:

«— Мы все отомщены одним вот этим рисунком. Это чудовище, мещанин, лавочник! Совершенно темная личность, проходимец. Ужас, что это. Я даже не знала, что он такой был!»

Сурово и далеко не всегда справедливо говорила Ахматова о жене поэта. Вот, например, какие ее слова записал магнитофон в тот вечер:

« — Я просто не знаю ни одной фразы, которую могла бы сказать в ее защиту. Я не знаю такой фразы. Когда она уезжала, она сейчас же забывала его адрес. Непременно. Потом, конечно, она транжирила деньги безобразно. Жить в деревне было спасением: какой-то год, но что можно было сделать! Ни за что, ни на минуту оторвать ее нельзя было от этих балов. Мать была никакая. Конечно уж, танцевать, имея четырех маленьких детей!.. Она ни одну ночь не сидела дома, только и было ей что танцевать. Зачем? А потом, само ее поведение... Все: «Ах, она была молодая!..» Да, она была молодая, пускай. Но потом она была дама зрелого возраста. Потом она была просто пятидесятилетняя. Но ведь она же от этого не поумнела!..

— Анна Андреевна, а что она сказала Ланскому перед смертью?

— Это уже красота!.. Когда она помирала, — она умирала от воспаления легких...

— А Ланской ее пережил?

— Да. Еще как! В этом все и дело... Ну, собрались, как всегда тогда бывало, все дети и все это такое... Очень траурное, торжественное настроение. Она благословляла детей, что-то с ними говорила. Потом она сказала: «Пьер, с тобой я не прощаюсь, потому что

ты не переживешь моей смерти и тоже умрешь». Старик жил четырнадцать лет! Какой запас пошлости должен быть, чтобы умирающая женщина... вместо того, чтобы сказать, что — живи для детей, они еще маленькие...»

Про отношение же к Пушкину той молодежи, которая окружала его и его жену в домах Карамзиных и Вяземских, Ахматова говорила, что они его стихи тогда не читали и не любили:

«— Нам трудно себе представить, что для них это было совсем другое лицо. Не то что для нас. (...) Им было двадцать два, двадцать три, двадцать четыре года всем, а ему в это время было тридцать шесть. А Наталья Николаевна была в их компании; она была одна из девочек, которые (эту компанию) составляли, и веселилась с ними... И вот он, скажем, выходил, у него был недовольный вид. Или они шумели и ему не давали работать — он выходил сердитый, недовольный. И он фигурирует во всем (этом) как недобрый, старый, скучный муж. Это Пушкин!»

Особое место наряду с именем Пушкина занимало в духовном мире Ахматовой имя Данте.

Осенью 1965 года она выступила на юбилейном вечере Данте в Большом театре. Фрагменты вечера передавались по радио, и звукозапись сохранилась. По-видимому, это было ее последнее публичное выступление.

«Все мои мысли об искусстве я соединила в стихах, освященных тем же великим именем», — сказала тогда Ахматова* и закончила выступление чтением стихотворения 1936 года «Данте». Особенно примечательным мне кажется то, что в кратком слове, произнесенном в столь торжественной обстановке, она сочла необходимым упомянуть о тех своих друзьях и современниках, для которых Данте всегда был «величайшим и недостижимым учителем», — о Гумилеве и Мандельштаме. А ведь тогда ее оценки были еще далеко не общепризнанными. Желание воздать должное своим друзьям, замечательным художникам, не раз становилось сильнейшим творческим импульсом для Ахматовой.

Многие тени воскрешает ахматовская «Поэма без героя», которая, как уже упоминалось, тоже записана на пленку, и не один раз. Часть этих записей вошла в грампластинки.

Примечательно, что один из фрагментов, долгое время отсутствовавший по цензурным условиям в печатном тексте поэмы, впервые был опубликован именно в пластинке Ахматовой («гранд» 1968 года) и появился в журнале «Театр» как «цитата» из этой пластинки:

* Звукозапись вечера, хранящаяся в ЦГАЗ (ф. М. З., ед. хр. 3707), позволяет исправить ошибку в публикации этой речи: «освященных», а не «освещенных»¹⁰.

«И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли».

Ряд прозаических и стихотворных фрагментов, в том числе и тех, что были опубликованы лишь в последнее время, а также примечательные «звуковые варианты» некоторых строк можно найти на пластинке «Анна Ахматова читает «Поэму без героя». Эта пластинка, изданная очень небольшим, «пробным» тиражом в 1987 году, предназначена для узкого круга специалистов: ведь «Поэма без героя» для восприятия на слух все-таки трудна. Я неоднократно в этом убеждался, предлагая слушателям вечеров, проводимых в Литературном музее, то один, то другой фрагмент ахматовской фонограммы. Пожалуй, легче всего воспринималась глава, посвященная Петербургу 1913 года.

Корней Иванович Чуковский в радиопередаче 1964 года говорил о ней так:

«— Здесь почти все из того, что младшему поколению читателей может показаться непонятным и даже загадочным, для меня, как и для других стариков петербуржцев, не требует никаких комментариев. Когда, например, я читаю в поэме:

«Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты...»,

я вспоминаю те большие костры, которые разводились тогда на площадях у театральных подъездов, чтобы кучера, дожидавшиеся своих именитых и сановных господ, не окоченели от стужи...»

Чуковский называет Ахматову мастером исторической живописи. Разумеется, это характеристика лишь одной стороны поэмы. Но именно той, которая, как показывает практика вещания последних лет, сравнительно легко может быть уловлена радиослушателем. Например, ряд фрагментов из «Поэмы без героя», читаемых Ахматовой, прозвучал в 1984 году по ленинградскому радио в таком контексте, что воспринимался прежде всего как слово о родном для поэта городе. И такое сужение поэтического смысла ахматовского произведения было в данном случае вполне оправданным.

Бездонные глубины поэмы, ее многозначность, зеркальность образов, многочисленные историко-литературные ассоциации и реминисценции — все это приводит даже весьма квалифицированных читателей и слушателей к самым разным, чуть ли не противоположным толкованиям. Среди особенно запомнившихся

Ахматовой отзывов о поэме были такие, как «трагедия совести», утверждение, что она «сводит счеты с прошлым», что это «поэма, о которой мечтали символисты»... Возникающие тут вопросы слишком сложны для обсуждения в эфире. Поэтому и приходится смириться с тем, что некоторые отрывки авторского чтения, звучащие в передачах, дают слушателю возможность лишь самого первого приближения к образному миру поэмы.

Но и те читаемые Ахматовой стихи, которые кажутся простыми и ясными, порой выигрывают в эфире от короткого комментария, сопровождающего фонограмму. Поясняющее слово, если оно созвучно духу ахматовского творчества, помогает выявить глубину поэтического содержания, заключенного в этих классически прозрачных строках и строфах.

В качестве примера приведу здесь комментарий Александра Межирова к одной-единственной поэтической строчке. В телепередачу «Анна Ахматова» (1979) была включена фонограмма авторского чтения стихотворения «Мне ни к чему одические рати...». Кончается оно, как известно, словами:

«И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне».

После того как прозвучала запись, А. Межиров сказал:

«—...История этой строчки представляется мне многозначительной. В черновике она выглядела так:

«На радость вам и на мученье мне».

Но исправлена была отнюдь не в угоду какому-то заведомому оптимизму. Здесь обнаруживается редкая черта, которая проходит через все творчество Ахматовой: воля к преодолению. (...) Эта строка шире черновой: хотя содержит в себе и ее смысл, но уже в преображенном виде».

В передаче давалась и фонограмма довольно большого стихотворения «Читатель», также удачно прокомментированная А. Межировым — на этот раз с помощью строк из автобиографии Ахматовой.

Сейчас, в восьмидесятые годы, Анна Ахматова относится к числу не только самых почитаемых поэтов (о чем, в частности, свидетельствует лавинообразно нарастающий поток воспоминаний и стихотворных посвящений), но и к числу самых «издаваемых». В разных городах массовыми тиражами выходят сборники ее стихов, публикуется проза. На этом фоне менее заметны издания пластинок с записями авторского чтения. Между тем вторая из них («гранд») переиздавалась уже восемь раз, что для литературной пластинки является своеобразным рекордом и показателем высокого читательского, слушательского спроса.

А первая, маленькая пластинка со стихами из цикла «Тайны ремесла», как уже упоминалось, вышла еще при жизни Ахматовой, в 1962 году. Вторая, наиболее известная, — она-то и выдержала восемь изданий — была выпущена в 1968 году. В нее вошли стихи первой пластинки (кроме «Музы»), стихи военных лет, цикл «Cinque», часть цикла «Полночные стихи», фрагменты «Поэмы без героя».

Еще года через два появилась также уже несколько раз переиздававшаяся маленькая пластинка лирических стихотворений.

Несколько изданий выдержала и последняя, четвертая пластинка «Анна Ахматова. Стихи и проза», вышедшая в 1984 году и составленная по звуковым материалам Ленинградского радио, Государственного Литературного музея и частных коллекций. Вошли в нее и воспоминания о Модильяни и некоторые ранние стихи, записи которых до последнего времени были почти никому не известны (даже хорошо знающий ахматовское наследие Александр Межиров утверждал в телепередаче 1979 года, что на пленке «остались только стихотворения позднего периода»). Есть на пластинке и стихотворения Ахматовой на исторические и легендарные темы — такие, как «Клеопатра» и «Распятие».

Теперь, когда целиком опубликован ахматовский «Реквием», слушатель пластинки может глубже воспринять те четыре фрагмента этого цикла, которые (без обозначения источника) воспроизведены на пластинке 1984 года и чтению которых предшествует стихотворение «Привольем пахнет дикий мед...».

К счастью, записи авторского чтения «Реквиема» сохранились по крайней мере в пяти звуковых собраниях — Н. Н. Брауна, Н. Н. Глен, И. М. Ивановского, О. А. Ладыженской, И. Д. Рожанского. Поэтому существует возможность выпуска долгожданной пластинки, с которой прозвучит голос Анны Ахматовой, читающей весь этот необычайный, потрясающей поэтической силы цикл от начала до конца. И еще раз вспомнятся нам гордые, горькие и пророческие ахматовские строки:

«...И все-таки узнают голос мой,
И все-таки ему опять поверят».

Кроме уже названных пластинок отдельные стихи Ахматовой в авторском чтении представлены и на пластинках серий «Говорят писатели», «Только одно стихотворение», «Поэты читают свои стихи» и других. Со второй половины шестидесятых годов записи голоса Ахматовой издаются за рубежом.

Так, например, Би-Би-Си отпечатала пластинку, на которой Ахматова говорит на французском языке о «Поэме без героя»,

читает отрывок из нее и еще несколько стихотворений. Запись сделана летом 1965 года. Тогда же, как это стало известно только недавно, она по просьбе известного литературоведа и переводчика Питера Нормана прочитала «Реквием».

Магнитофон для этой записи Питеру Норману одолжил известный в Англии литературный критик и автор радиобесед о русской литературе Виктор Франк.

В своих воспоминаниях он пишет о том, что, когда он привез магнитофон в номер, занимаемый Ахматовой, она спросила:

— А вы умеете с ним обращаться?

И пожаловалась на свое неумение ладить с техникой:

«— Вы знаете, в 1927 году, я была еще молодая, поехала в Кисловодск. И там за мной ухаживали шикарные химики, академики какие-то. Так они говорили: «Ну, Анна Андреевна — человек серый. Она даже в бинокль смотреть боится — как бы он не взорвался...»¹¹.

Возможно, Ахматова не собиралась записывать именно «Реквием». Она намеревалась, как об этом пишет В. Франк, записать предстоящее ей выступление на пленку. Один раз она уже так делала в Москве, когда в 1964 году предполагалось провести ее вечер в Литературном музее, а она не была уверена в том, что здоровье позволит ей в нем участвовать. И действительно, когда такой вечер состоялся (правда, не в Литературном музее, где проведение его было сочтено «нецелесообразным», а в Библиотеке-музее В. В. Маяковского), то Ахматова «участвовала» в нем только голосом.

В Англии же надобность в подобной предварительной записи отпала. И, по-видимому, объясняется это не только тем, что здоровье Ахматовой на этот раз ее не подвело. Прежде всего дело, вероятно, в том, что здесь просто не оказалось достаточно большой аудитории, которая была бы готова слушать «только голос».

...Мне довелось записывать на пленку многих литераторов. Вот уже четверть века, как это несколько странное занятие является моей основной профессией. Но кажется, что с того памятного дня, когда я приехал с магнитофоном к Анне Андреевне Ахматовой, мне уже никогда не приходилось иметь дело с поэтом, который бы так ясно представлял себе, что читает стихи не только собеседнику, не только тому, кто сейчас сидит перед ним с микрофоном, и не только тому, кто, допустим, через неделю-другую будет слушать эту запись по радио или через год-другой — с пластинки, но читает для многих и многих будущих поколений. Чувство будущих читателей, будущих слушателей было у Ахматовой очень сильно.

Много лет спустя после посещения Комарова я узнал, что Анна Андреевна тогда так и не поверила, что запись делается

«просто так, для истории». В собрании ахматовских материалов поэта и переводчика А. Г. Наймана я нашел пометки Ахматовой, относящиеся к тому дню, — листок с перечнем прочитанных ею стихов, озаглавленный «Радио».

Впрочем, возможно, что Анна Андреевна просто не знала, как по-другому обозначить человека с репортерским микрофоном. Но главное, что и в микрофон радиорепортера Анна Ахматова читала так, как читала бы «для истории». И еще: Ахматова перечислила на этом листке все сделанные в тот день звукозаписи, кроме «Реквиема» — произведения, которое она долгие годы вынуждена была обозначать в своих пометках только одной буквой — «R».

«Магнитофонная литература»



В 1948 году Ярослав Смеляков написал стихотворение, начинающееся строчками:

«Были давно
два певца у нас:
голос свирели
и трубный глас».

Тогда сближение имен Есенина и Маяковского — а речь шла о них — еще казалось странным и не совсем правомерным. Эти поэты в сознании современников, да и потом — в тридцатые, сороковые годы — гораздо чаще противопоставлялись друг другу. Лишь постепенно стало проясняться то, что роднит их как художников одной эпохи. И чем больше осознавалось своеобразие каждого из них, тем отчетливее обнаруживалась эта общность, продиктованная временем.

Нетрудно предсказать, что имена Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого, при всей очевиднейшей разнице творческих устремлений каждого из них, тоже все чаще будут ставиться, да и теперь уже иногда ставятся, рядом. Тут возникает большая, интересная тема для размышлений. Я затрону главным образом два ее аспекта: Б. Окуджава и В. Высоцкий как создатели «авторской песни» и соотношение этой новой области современной художественной культуры с системой средств массовой коммуникации.

Когда мысленно возвращаешься к временам появления первых наших «поющих поэтов», то в первую очередь обращает на себя внимание резкое отличие их песен от тех, что звучали по радио и на пластинках.

Насколько мне помнится, песенный репертуар радио конца пятидесятых годов был не обширен. Еще довольно часто исполнялись песни военных и первых послевоенных лет. Вновь и вновь повторялись — то просто так, то «по заявкам радиослушателей» — «На солнечной поляночке...», «До свиданья, города и хаты...», «В лесу прифронтовом», «Я по свету немало хаживал...», «Гимн демократической молодежи», «Мы с тобою не дружи-

ли...», «Летите, голуби!», «Едем мы, друзья...». Зарубежной эстрады на радио было тогда совсем немного. Особенно четко запечатлелись в памяти голоса Раджа Капура, Лолиты Торрес, несколько позже — Имы Сумак, Ива Монтана, Робертино Лоретти... Очень популярна была песня про «страну родную Индонезию» и одновременно — «Летят перелетные птицы...», где пелось о том, что «не нужен мне берег турецкий, и Африка мне не нужна»...

На фоне всего этого репертуара совершенно необычными казались слова и интонации, пришедшие к нам с песнями Булата Окуджавы: «часовые любви», «ситцевые женщины», «кредиторы — молчаливые Вера, Надежда, Любовь»... Удивляла фраза о влюбленных парах на рассветных московских улицах — тихая, но убежденная: «Признаю только эти войска». И совершенно непривычно, резко, хлестко звучало сказанное о недавней войне слово «подлая» в песне, которая сразу стала одной из самых наших любимых. А еще была песня про солдат, уходящих на войну, и про женщин, глядящих вслед, в их «круглые затылки». Оказалось, что о Великой Отечественной и о гражданской, о «комиссарах в пыльных шлемах», о «комсомольской богине» можно спеть так, как никто до сих пор не пел. А рядом с этим разговором об истории возможен разговор и о повседневности, причем о такой, о которой в те годы писать стихи было как-то не принято:

«...А нам плевать, и мы вразвалочку,
Покинув раздевалочку,
Идем себе в отдельный кабинет».

Оказалось, что обиденное может мгновенно превратиться в сказочное, что к женщине подобает обращаться «ваше величество» и что для песни (да песня ли это?) иногда достаточно всего четырех строк:

«В саду Нескучном тишина.
Встает рассвет светло и строго.
А женщину зовут Дорога.
Какая дальняя она...»

В отличие от песен, звучавших тогда по радио, эти были обращены не столько ко всем вместе, сколько к каждому в отдельности. Причем с каждым устанавливался как бы двусторонний душевный контакт, так что слушатель превращался в собеседника автора. Поэт и певец отвечал на наши вопросы, разговаривал с нами.

Внешне это уникальное качество стихов и песен Окуджавы проявилось в таких речевых оборотах, как «мой дорогой», «а мы

с тобой, брат», «извините», «знаете», «пожалуйста», — в словечках, казалось бы, необязательных и даже, как утверждал один из особенно суровых критиков Окуджавы, «совершенно лишних». Но именно с них, может быть, и начиналась в песенном диалоге со слушателем столь дефицитная, столь желанная, столь необходимая атмосфера искреннего человеческого взаимопонимания.

Размышления о том, чем так примечательны эти песни, разумеется, возникли у нас уже потом. А когда в конце пятидесятых мы впервые их услышали, они при всей своей необычности были восприняты как нечто вполне естественное, давно нам принадлежащее и только по какому-то недоразумению раньше неизвестное.

Это ожидание чего-то подобного песням Окуджавы, закономерность их появления, мгновенное, естественное вхождение в культурный обиход того времени афористически точно выразил годы спустя Давид Самойлов:

«Былым защитникам державы,
Нам не хватало Окуджавы».

А так как большинство слушателей впервые знакомилось с этими песнями в «магнитофонном исполнении», то в их памяти голос автора был прочно связан с «Днепрами», «Язуами», «Спалисами», «Астрами», «Эльфами», «Дайнами» тех лет.

«В типичной тогдашней коммуналке в Южинском переулке, — вспоминает критик Нея Зоркая, — собрались несколько человек, чтобы послушать запись, которой невероятно гордился хозяин. Включили магнитофон, побежала лента... Тихий, спокойный тенорок, как мне показалось, «без выражения» запел нечто никогда нами не слышанное...

Он пел о *наших* дворах, о нашей родной улице, об Арбате, где родились или выросли мы. О нашем метро он пел и о наших арбатских переулках. О тех, кто не вернулся с войны, и о тех, кому вернуться довелось. Словом, он пел о нас, о нашем поколении так, как не пел до него никто. И нам казалось, что это поем мы сами, что он подслушал *мои* слова, слова подруги, слова одноклассника, погибшего на Первом Украинском фронте.

Наверно, большое счастье и творческая удача выразить самые сокровенные и личные чувства многих»¹.

Рядом с Окуджавой (нет, как я теперь понимаю, не рядом, а одновременно и даже несколько раньше) зазвучали с магнитофонных лент голоса Михаила Анчарова, Ады Якушевой, Юрия Визбора. Немного позже — Евгения Клячкина, Александра Городницкого, Александра Галича, Юлия Кима, Новеллы Матвеевой.

Песни Новеллы Матвеевой некоторое время находились для меня и моих друзей в одном ряду с песнями Окуджавы, а потом отодвинулись на какой-то более дальний план. Их поэтические и музыкальные достоинства чрезвычайно высоки и почти для всех очевидны. Мы восхищались, любовались, заслушивались этими песнями. Но они были для нас (скажу осторожнее: для меня) в большей степени искусством, а песни Окуджавы, «песенки», как он сам их называл, — в большей степени жизнью. Они входили в нашу повседневность удивительно естественно и сразу приживались, растворялись в ней: мы слушали их на вечеринках с лент первобытных магнитофонов, мурлыкали себе под нос на улице, пытались петь хором.

И не так уж не прав был тот критик, который в наступившую вскоре пору гонений изрек: «Песни Окуджавы — явление быта, а не искусства». Только он это говорил со знаком минус, а время показало, что говорить об этом надо со знаком плюс. И, конечно, не только быт имея в виду. Но и быт тоже. Несомненно. Ведь тогда, в начале «магнитофонной эры», многие покупали магнитофоны главным образом для того, чтобы слушать у себя дома бардов. И прежде всего — Окуджаву.

По радио его песни впервые прозвучали в 1960 году. Вероятно, это было в конце года, так как в начале 1961-го, выступая в одной из московских школ, Окуджава упомянул о незадолго до того состоявшейся передаче. Перед тем как исполнить «Песенку о бумажном солдатики» и «Песенку о веселом барабанщике», он сказал, что слушатели, возможно, их знают, потому что они недавно передавались по радио.

В наши дни эти слова могут показаться несколько самоуверенными, но напомним, что тридцать лет назад радио слушали все, так же как теперь по вечерам все смотрят телевизор. Новые песни появлялись тогда в эфире не слишком часто, а потому легко обращали на себя внимание. Те, которые особенно нравились аудитории, повторялись в специальной передаче, чтобы слушатели могли их выучить. Сначала диктовался текст, потом исполнялась мелодия — на одном инструменте, на другом. Дальше звучал куплет за куплетом в исполнении певца, и, наконец, повторялась вся песня полностью.

«Песенка о веселом барабанщике» на первый взгляд не очень сильно отличалась от радиорепертуара того времени. А после того как ее ноты, несколько «подправленные» одним из профессиональных композиторов, были напечатаны в журнале «Пионер» (1961, № 2), песню стали исполнять многие детские хоры, которые, кстати, в те годы звучали по радио гораздо чаще, чем теперь.

Но вот другие стихи и песни Окуджавы, в том числе и о

«комиссарах в пыльных шлемах», показались работникам вещания непригодными для эфира.

В «Литературной газете» от 11 октября 1960 года была напечатана заметка «Кто сорвал телепередачу в Киеве?», из которой можно узнать, что киевские телезрители так и не услышали первоначально запланированного чтения стихов Окуджавы («слишком необычные») и В. Солоухина («слишком сложные»). То есть передача была подготовлена, но в эфир не пошла. Потом подобные ситуации будут повторяться добрую четверть века: Окуджаву приглашают на радио или телевидение, записывают на пленку, но в программу, как правило, передачи с ним не включают или они идут много времени спустя в весьма урезанном виде.

Не буду давать здесь подробную хронику всех этих злоключений. Приведу только один, не столь уж давний пример: из большого творческого вечера Окуджавы весной 1981 года в ЦДЛ, целиком записанного Всесоюзным радио и большими фрагментами снятого телевидением на видеопленку, только через три месяца в программе «В рабочий полдень» прозвучала лишь *одна* песня!

Гораздо благополучнее поначалу складывались отношения Окуджавы с Всесоюзной студией грамзаписи, где известный критик В. Огнев, в то время возглавлявший художественный совет по литературным пластинкам, включил его «стихи под гитару» в серию авторских пластинок.

Запись состоялась в апреле 1961 года; было записано семь песен. Через три месяца, в конце июня, заседал художественный совет, куда входили С. Щипачев, Д. Журавлев, В. Огнев, Т. Алмазова, А. Соловьева и представитель Министерства культуры СССР. Сохранившийся протокол заседания² показывает необычную картину — поименное голосование по поводу каждой песни. «Песенка о веселом барабанщике», «Комсомольская богиня» и «Песенка о Леньке Королеве» были приняты единогласно. «Последний троллейбус» и «Песенка об Арбате» получили по четыре голоса «за» при одном воздержавшемся. Песню «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...» художественный совет отверг. Дмитрий Журавлев просил зафиксировать его особое мнение: он был «за». За «Сентиментальный марш» голосовало большинство, но потом решили эту запись в пластинку не включать, а сохранить в резерве — для какого-нибудь иного пластиночного издания.

Пленка была соответствующим образом перемонтирована и отправлена в производственные цеха. Но до пластинки дело так и не дошло из-за того, что осенью 1961 года стихи и песни Окуджавы подверглись жестокой критике в печати.

Началось со статьи И. Лисочкина в ленинградской комсо-

мольской газете «Смена». Статья называлась «О цене шумного успеха». Описывался вечер Окуджавы в одном из Домов культуры, причем выражалось недоумение по поводу того горячего интереса, который проявили ленинградцы к этому вечеру:

«Такого еще не было, хотя приезжали и раньше знаменитые певцы. Б. Окуджава — московский поэт, не Твардовский, не Прокофьев, не Евшушенко, — просто один из представителей той большой поэтической обоймы, чьих стихов еще не лепечут девушки... Ведущий рассказал рядовую биографию человека рождения 1924 года; стихи сменились напеванием. (...) О какой-либо требовательности поэта к самому себе говорить не представляется возможным.

Былинный повтор, звон стиха «крепких» символистов, сиюканье салонных поэтов, рубленый ритм раннего футуризма, тоска кабацкая, приемы фольклора — здесь перемешалось все подряд. Добавьте к этому добрую толику любви, портянок и пшенной каши, диковинных «нутряных» ассоциаций... и рецепт готов. (...) Невороженным глазом видна тенденция уйти в сплошной подтекст, возвести в канон бессмыслицу. А вот и ее воинствующий образчик: «Девочка плачет, а шарик улетел». Тянутся за всем этим всякая тина и муть, скандальная слава и низкопробный ажиотаж. Вызывает поэт Б. Окуджава «в целом» искреннее возмущение»³.

Статья И. Лисочкина была перепечатана «Комсомольской правдой»⁴.

В январе 1962 года в информационном бюллетене Союза писателей РСФСР появился отчет о прослушивании стихов и песен Окуджавы на расширенном заседании секции поэтов. Мнения участников обсуждения разделились. А в заметке от редакции хотя и было сказано, что «Булат Окуджава — талантливый и самобытный поэт», но вместе с тем утверждалось, что «большинство этих песен не выражает настроений, дум, чаяний нашей героической молодежи»⁵.

Непосредственным результатом всей этой критики явилась новая пометка в углу вышеупомянутого протокола заседания художественного совета Всесоюзной студии грамзаписи. Какой-то чиновник студии (подпись неразборчива) 6 марта 1962 года начертал свою резолюцию: «Не принимать» — и подчеркнул ее красным карандашом. Уже смонтированная пленка была положена на полку фонотеки. Пластинка не состоялась.

А печатные выступления против песен Окуджавы, который в это время довольно часто и с огромным успехом выступал в библиотеках, институтах, рабочих клубах, продолжались.

В газете «Вечерняя Москва» появилась статья заведующего

отделом искусства И. Адова «Бремя славы», в которой говорилось:

«С некоторых пор имя поэта Булата Окуджавы приобрело популярность среди молодых москвичей. (...) Кто же эти любители песенного творчества Б. Окуджавы? Скажем прямо — в большинстве своем это падкие до всяких «сенсаций» экзальтированные молодые люди, которых привлекает все, что считается «модным», что способно вышибить слезу у неприятельных обывателей. Их вполне удовлетворяют многие произведения поэта, в которых легко различить и сентиментальность, и ложную патетику, и даже пошлость. Не так уж далеки от истины те, кто называет Б. Окуджаву «Вертинским для неуспевающих студентов»⁶.

Напомню, что сравнение с Вертинским тогда отнюдь не звучало как комплимент (долгоиграющий диск его песен «Мелодия» выпустит только двенадцать лет спустя). А уж «Вертинский для неуспевающих студентов» — это был верх сарказма.

Особенно отрицательно отнесся И. Адов к песням «Девочка плачет...» и «Синий троллейбус». Правда, критик признавал, что есть у поэта и отдельные хорошие стихи: «Мы убеждены, что если бы на лучшие тексты Окуджавы написал бы музыку композитор, которому творчески близок поэт, песни прозвучали бы иначе. Освобожденные от мрачного музыкального сопровождения, выветленные, выведенные из душного круга, они приобрели бы крылья»⁷.

На радиостанции «Юность», где работали известные впоследствии радиожурналисты — Е. Синицын, А. Якушева, М. Кусургашев, А. Петров и другие, — решили попробовать пойти по этому пути: заказали аранжировку песен Окуджавы профессиональным композиторам Д. Тухманову и К. Акимову, а для исполнения пригласили таких уже хорошо знакомых радиослушателям певцов, как Майя Кристалинская и Иосиф Кобзон. Привлекли к этой работе и других исполнителей, которые, как казалось сотрудникам радиоредакции, больше, чем эстрадные певцы, смогут сохранить своеобразие песен Окуджавы*. Среди них были Е. Камбурова и Ю. Визбор. В таком, несколько сглаженном виде песни Окуджавы прозвучали по радио, но слушатели в своих письмах воспротивились замене авторского исполнения на иное.

Несколько позже, в середине шестидесятых годов, из этих записей была сделана небольшая пластинка.

* Кстати, всего несколькими годами раньше на телевидении долго лежал без движения уже принятый сценарий Ираклия Андроникова «Загадка Н. Ф. И.»: искали, но никак не могли найти «исполнителя на роль Андроникова».

Мнение о том, что песни Окуджавы можно «подправить», заменив исполнителя, да и музыку, держалось на радио и в «Мелодии» еще достаточно долго и разделялось многими. Например, свои мелодии предложил Матвей Блантер, и после этого песни спел обладатель великолепного голоса Эдуард Хиль. Однако «улучшенные» песни не имели и десятой доли того успеха, который сопутствовал авторскому исполнению.

В конце 1964 года фирма «Мелодия» все же попыталась подготовить к изданию запись Окуджавы, но не в виде пластинки, а в виде магнитофильма (их только-только начали тогда выпускать). В магнитофильм были включены все записанные в 1961 году песни, кроме «Ах, война, что ж ты сделала, подлая...», которая, как помнит читатель, была с самого начала отвергнута художественным советом. Изготовили несколько пробных экземпляров, но... Вместе с ростом популярности песен Окуджавы росло недоумение некоторых деятелей искусства по этому поводу и желание иных особо активных критиков и искусствоведов окончательно «искоренить крамолу».

Здесь были как критики-профессионалы, так и критики-общественники. В газете «Советская Россия» от 21 февраля 1965 года появилась большая статья в виде коллективного письма жителей города Саратова (Окуджава принимал участие в одном из литературных вечеров, проводившихся там журналом «Юность»). Статья была напечатана под красноречивым заголовком «Ловцы дешевой славы» и подписана с указанием профессий и должностей авторов: «доцент университета», «студентка педагогического института», «плотник завода крупнопанельного домостроения» и т. д. В коллективном письме доцента, плотника и других негодующих читателей говорилось о «сомнительной философской направленности» творчества Окуджавы, о том, что «с этой созерцательной, пассивной позиции поэт плодит массу всякой чепухи, вызывающей лишь недоумение», что его призыв «беречь поэтов» выражает стремление укрыться от критики, а «критиковать надо».

Несколькими месяцами позже в журнале «Волга» выступил искусствовед Б. Манжора, который в статье «О музыкальном воспитании молодежи», в частности, писал: «Стремясь во что бы то ни стало популяризировать свои песни и правильно понимая, что музыка в этом может ему во многом помочь, Б. Окуджава в своих «музыкальных опытах» обращается именно к таким мелодиям, какие находят сбыт у нетребовательной аудитории. Так, музыкальный прообраз его, пожалуй, наиболее известной песни о Ленке Королеве — это не что иное, как перепев печально известной песенки «Здравствуй, моя Мурка» во всей «прелести» ее блатной «выразительности». Что и говорить, до определен-

ной категории слушателей такого рода песни доходят безотказно. Доходят именно потому, что, кроме точного расчета на музыкальную необразованность, чувствуется желание пощекотать кое у кого склонность к развязности, блатной удали, этакой «жесточкой» лирике»⁸.

После таких статей Всесоюзная студия грамзаписи надолго отказалась от попыток выпустить магнитофильм с песнями Булата Окуджавы. Единственный сохранившийся экземпляр этого магнитофильма находится ныне в отделе редких записей Литературного музея.

Вскоре после описываемых событий Окуджава практически перестал выступать на эстраде. Несколько лет ни одна его песня не звучала по радио. Но полагаю, что уже не меньше миллиона магнитофонных записей Окуджавы разошлось по всей стране. Как говорилось в одной из песен Александра Галича,

«Есть магнитофон системы «Яуза».
Вот и все. И этого достаточно».

Как раз в шестидесятые годы в нашу культурную жизнь вошло это новое явление — магнитофонные домашние записи. Среди них был широко представлен и тот жанр, который позже назовут «авторской песней». Потребность в нем оказалась чрезвычайно велика. Ведь, как справедливо заметил еще в 1967 году, говоря о песенном творчестве, композитор В. Гаврилин, «от профессионалов ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология»⁹. Вот это и пыталась уловить — то более, то менее успешно — «авторская песня».

Именно назревшая общественная потребность, а не веяния моды, как казалось И. Адову или Б. Манжоре, обусловила необычайную популярность пленок с записями Булата Окуджавы.

«Когда во всех концах державы,
Магнитной лентой шелестя,
Возникли песни Окуджавы,
Страна влюбилась в них, хотя
Какая брань, какие клички
Тем песням выпала в свой срок...» —

свидетельствовал позже поэт Юрий Ряшенцев. Широчайшее распространение магнитофонных записей Окуджавы сделало даже не очень заметным его многолетний отход от концертной деятельности (он почти полностью переключился на работу над прозой).

И вот тогда, во второй половине шестидесятых, на десятки и сотни эстрад страны «ворвался», по удачному выражению критика Н. Крымовой, Владимир Высоцкий.

Голос его уже был знаком любителям магнитофонных записей: «Рыжая шалава, что ж ты бровь подбрела...», «Я был душой дурного общества...», «Мой друг уехал в Магадан...», «Формулировка», «Нинка», «Таганка»... Среди знакомых мне молодежных компаний середины шестидесятых годов не было, кажется, ни одной, где бы не крутили пленок с этими песнями. Появились они на магнитофонных лентах немного позже песен Окуджавы и воспринимались нами совсем иначе — как великолепная стилизация, как шутливое дурачество, как причудливое сочетание «одесского» песенного фольклора, «жесточкого романа» и еще каких-то наслоений. И странно было, что широкие круги слушателей вскоре стали видеть в этих песнях лирику уголовного мира, поняли их буквально. Да, встречались иногда на тех же пленках и настоящие блатные песни, но чувствовалось, что исполняются они с сохранением некоторой дистанции, как бы в кавычках.

Чуткий к приметам времени Евгений Евтушенко напишет потом стихотворение «Интеллигенция поет блатные песни...». И вправду, рядом с первыми записями Высоцкого можно было услышать могучий, очень красивый голос Евгения Урбанского, певшего воровской фольклор. И Высоцкий иногда пел эти песни — вначале даже как бы с голоса Урбанского. Стоит вспомнить, что блатные интонации легко слышать, например, и в одной из ранних песен Окуджавы — шутливо-пародийной «За что ж вы Ваньку-то Морозова?..», которую он симпровизировал как-то в дружеской компании. Пел тогда Окуджава и ту же песню «Течет речка да по песочку...», которую среди прочего уголовного фольклора исполнял Урбанский.

Все эти переклички и совпадения, разумеется, не случайны. Они говорят о том, что при всем различии песенного творчества Высоцкого и Окуджавы оно начало формироваться и получило выход к слушателю в одной среде — прежде всего в кругу московской творческой молодежи и студенчества конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. А дальше на протяжении примерно двух десятилетий существовало почти без всяких контактов с телевидением, радио и грамзаписью. Сбереечь эти песни и сделать их достоянием огромной аудитории позволило единственное средство — магнитная пленка.

Именно на магнитофоне услышал впервые пение Высоцкого и Булат Окуджава. Много лет спустя в одном из интервью он рассказал:

«Это было в доме кинорежиссера Швейцера, я услышал его на магнитофонной ленте. Такой крутой голос пел с хрипотцой под гитару песню. По-моему, это была песня М. Львовского «На Тихорецкую». Мне очень понравилось, я стал спрашивать:

— Кто это, кто это?

- Это Высоцкий, артист.
- Не знаю такого. Что он поет?
- Песню из спектакля.
- Как замечателькс!

И так она на меня подействовала, эта манера исполнения, что я под ее впечатлением написал «Мастер Гриша»...

А потом мы в скором времени познакомились. У меня есть фото, снятое за кулисами, в антракте, на моем вечере: Володя тогда пришел ко мне. Он уже сочинял и пел песни, уже года два как писал, — это был примерно 1962 год...»¹⁰.

А еще через несколько лет, уже став актером Театра на Таганке, Владимир Высоцкий сначала в спектаклях, потом и в сольных вечерах решительно выдвинет на сцену и эстраду «авторскую песню», которая и до и после этого распространялась главным образом в «магнитофонном» варианте. Если поэт Булат Окуджава одним из первых вывел этот жанр на концертную эстраду, то утвердил его там профессиональный актер Владимир Высоцкий. Именно после серии концертов Высоцкого стали ясны возможности профессионального исполнения «авторской песни». При всей артистичности, тонкости, глубине, выразительности пения Окуджавы он как исполнитель все же дилетант. Такой же замечательный дилетант, какими остаются, всходя на концертные и театральные подмостки, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский и несравненная Белла Ахмадулина.

Высочайший актерский профессионализм Владимира Высоцкого определил, в частности, строго выверенную форму его концертных выступлений, которые очень скоро из суммы отдельных номеров и полуимпровизационных реплик превратились в особого рода моноспектакль. По магнитофонным слоям откладывавшихся год за годом записей его концертов в Москве, Ленинграде, Одессе, Киеве, Свердловске и других городах легко проследить, как варьировались постепенно нарабатываемые «блоки-сцены» этого небывалого со времен Владимира Маяковского спектакля одного поэта. Поэта-актера, поэта-музыканта.

Вечер-концерт обычно начинался с военных песен либо с рассказа о работе в кино и исполнения песен из фильмов. И тех, в которых играл, — «Вертикаль», «713-й просит посадку», «Я родом из детства» (из этого фильма Высоцкий обычно исполнял «Песню о госпитале») — и тех, в которых не участвовал как актер, но для которых писал песни.

Заодно Высоцкий вспоминал, чаще с юмором, эпизоды, случившиеся с ним на киносъёмках. Например, о фильме «Карьера Димы Горина» он говорил:

«— Я научился там водить машину, и, если помните, в одной сцене — обнимать Таню Конюхову. А за это Дима Горин дол-

жен был бить меня. Он меня бил девять раз, а потом оказалось, что пленка пошла в брак...»

Почти в каждом концерте шла речь о Театре на Таганке, о спектаклях по Маяковскому, Есенину, Вознесенскому, где он играл.

Песни — военные, туристические, спортивные, шуточные — Высоцкий пел «блоками», в определенной, продуманной последовательности. Ближе к концу вечера обычно исполнялись шуточные песни-сценки, такие, как «Семья в каменном веке» или «Поездка в город», а в финале звучала песня из фильма «Вертикаль» — уже тогда воспринимавшееся как своего рода классика, знакомое всеми наизусть «Прощание с горами».

Таким образом, Высоцкий появился на эстраде совсем иным, чем знали его многочисленные слушатели ранних магнитофонных лент.

Тут самое время сказать, что при всей отчетливой эволюции его творчества, при стремительном росте поэтического таланта нет никакой надобности противопоставлять «раннего» и «позднего» Высоцкого, как это с самыми лучшими целями иногда делают исследователи. Так называемые «блатные» песни написаны тем же пером и пропеты тем же голосом, что и «военно-патриотические». Разница между ними не столько даже во времени их создания, сколько в целях, в функции и, конечно, в адресате. Не раз и не два приходилось потом Высоцкому объяснять, что эти песни «не предназначались для широкой аудитории», что он писал их для себя, для близких друзей, пытаюсь найти в них «новую форму разговора». Именно феномен «магнитофонной песни», ее неуправляемые миллионные тиражи сделали всенародно известными многие авторские эксперименты или просто шуточные импровизации, вовсе для массовой аудитории не предназначавшиеся. Поэтому ответственности за их подчас превратное толкование автор, разумеется, нести не может.

Уже в 1968 году Наталья Крымова дала в журнале «Советская эстрада и цирк» выразительный портрет «нашего отечественного шансонье с Таганки».

«Можно гордиться, — писала она, — что он наконец появился. Появился — и сразу же потеснил тех «исполнителей эстрадных песен», которые покорно привязаны к своим аккомпаниаторам, чужому тексту и чужой музыке. Новый, живой характер не вошел даже, а ворвался на эстраду, принеся песню, где все слито воедино: текст, музыка, трактовка; песню, которую слушаешь как драматический монолог. <...>

Лучшие из них — это своеобразные маленькие драмы. Следующие одна за другой, то веселые, то грустные, то жанровые картинки, то монологи, произносимые от лица с ярко выраженной

индивидуальностью, то размышления самого автора о жизни и времени, они, все вместе, дают неожиданно яркую картину этого времени и человека в нем»¹¹.

Главное, что пронизательно отметила Н. Крымова в этой (одной из первых) статье о песнях Высоцкого, — это умение автора «безбоязненно мыслить и обобщать виденное».

С 1966 года почти ежегодно стали издаваться маленькие пластинки с песнями Высоцкого из кинофильмов (раньше других — из «Вертикали»).

Но на радио и телевидение путь Высоцкому, как и Окуджаве, долго еще был закрыт.

Неумная творческая натура актера-певца-поэта заставляла его иногда давать концерты чуть ли не ежедневно, а бывало, что и по два-три раза в день. Этим он отчасти компенсировал отсутствие доступа к радиомикрофону и телекамере.

При желании не так уж трудно установить, кем, где и когда предпринимались попытки дать песням Высоцкого путь в эфир, кто и как этому препятствовал. Ведь все это дела еще недавнего прошлого. Но важнее понять те общие закономерности, которые столь отчетливо сказались и удивительным образом совпали в «случае Окуджавы» и в «случае Высоцкого».

С этой точки зрения самого серьезного внимания заслуживает статья доктора философских наук В. И. Толстых «В зеркале творчества», где идет речь о Владимире Высоцком как явлении культуры. Автор, в частности, пишет:

«Живая практика духовного творчества гораздо богаче и неожиданнее в своих проявлениях, чем принято думать. Иногда она порождает явления культуры, непривычные с точки зрения устоявшихся представлений и вкусов, которые, однако, восполняют и дополняют то, что воспроизводится культурой «классического» типа, отвечая на запросы и ожидания целых слоев читателей, слушателей. Так когда-то появились песни-стихи «под гитару» Булата Окуджавы, восторженно принятые молодой интеллигенцией, а затем и Владимира Высоцкого, популярность которого росла и с годами приобрела непредсказуемые размеры и формы. <...>

Имеется немало интеллигентных людей, отнюдь не отсталых в своих вкусах, но не принимающих Высоцкого, как они думают, именно по вкусовым соображениям. При более внимательном рассмотрении, однако, выясняется, что мешают им принять его все-таки не «полублатные» интонации, жаргонные словечки и шокирующие ухо бытовые подробности в его песнях-зарисовках, где низкое и высокое порой соседствуют... Не нравится, отталкивает сама степень близости поэта к реальности, раздражает простодушие откровенности, с какой Высоцкий обнажает так называемую прозу жизни, не всегда считаясь с правилами хоро-

шего тона. Подобное отношение как раз характерно для многих людей, профессионально занятых в сфере духовного производства. Это и есть подход тех, которым все заранее известно и ясно, и потому они изначально свысока смотрят на все новое, необычное и еще не устоявшееся как на плохое или по крайней мере отклонение от нормы, что требует, по их мнению, принятия решительных мер. Они-то и являются наиболее радикальными противниками такого нового, независимо от его разумности, и очень быстро остывают в гневе, когда это новое оказывается устойчивее, упрямее их неприятия. Нередко такая установка воплощается у тех, кто ею руководствуется, в позицию пассивной конформности по отношению к социальной действительности, побуждая ее представителей делать вид, что служат они делу прогресса и культуре «вообще»¹².

Закономерности, здесь обозначенные, повлияли, конечно, не только на творческую судьбу Высоцкого и Окуджавы, но и на пути развития «авторской песни» в целом. Инерционность сознания людей, затрудняющих доступ к массовой аудитории произведениям, которые отличаются от «общепринятых», носит объективный характер. Но это не снимает вины с тех, кто такой инерционности способствует, и не уменьшает заслуг тех, кто стремится ее преодолеть.

Чтобы дать возможность переключаться, например, песням Новеллы Матвеевой с любительских магнитофонных пленок на грампластинки и в радиопередачи, понесли усилия многих ценителей ее таланта. Письмо, в 1965 году посланное в фирму «Мелодия» группой видных наших писателей, — яркий тому пример. Такие разные по своим вкусам, возрасту, направленности таланта литераторы, как В. Каверин и С. Щипачев, К. Чуковский и Р. Рождественский, С. Залыгин и Е. Евтушенко, А. Вознесенский и Г. Медынский, были едины в мнении о песнях Матвеевой:

«Эти песни высокопоэтичны и музыкальны, все мы неоднократно с наслаждением слушали их в исполнении автора. <...>

Хотя Новелла Матвеева не обладает «певческим» голосом, по нашему мнению, только в ее исполнении они достигают полной выразительности; ни одной из эстрадных певиц это пока не удастся. Важно сохранить неповторимое своеобразие пения Н. Матвеевой с той же бережливостью, с какой мы храним исполнение крупными нашими поэтами их стихов»¹³.

Мне кажется примечательным в этом письме не только естественное желание его авторов поддержать молодую поэтессу и «начинающего композитора», как она названа там. Не менее важна констатация того факта, что «сохранить неповторимое

своеобразие» песен Новеллы Матвеевой эстрадным певцам, даже таким признанным, как Гелена Великанова, не удавалось и не удается.

Первая пластинка Матвеевой была издана «Мелодией» только в 1970 году. В нее вошли такие замечательные песни, как «Кораблик», «Дома без крыш», «Миссури».

Шесть лет спустя вышла пластинка-«гигант» с другими песнями и со стихами. Именно так: не с песнями-стихами, а с песнями и стихами. В заметке, помещенной на конверте пластинки, Матвеева настаивает на этом, как оказалось, важном для нее различии и, явно полемизируя с другими «поющими поэтами» и некоторыми теоретиками «авторской песни», пишет:

«Иногда говорят, будто я «исполняю свои стихи под гитару». Мне же кажется, что под гитару я исполняю все-таки песни, а не стихи. Тем более что я вообще очень резко отделяю стихи от песен».

И далее: «Вообще же слова моих песен без мелодий невысказаны. Песенные слова для меня всего лишь выводы из музыки. Знаю, что многие из моих же сюжетов так и остались бы мне неизвестны, не будь музыки, которая их вызывала. Вот, кстати, и доказательство, почему это слова именно песен, а не стихов».

Несмотря на большую и с годами несколько не уменьшающуюся популярность песен Матвеевой у определенной части молодежной аудитории, в радиозэфире они звучат все-таки редко. По-видимому, это тот нечастый случай, когда высокая и подлинная поэтичность в какой-то мере ограничивает круг слушателей песен. Такова природа таланта Новеллы Матвеевой. И в своеобразных песенных дисках последних лет «Мой вороненок» (1985) и «Рыжая девочка» (1986), созданных совместно с Иваном Киуру, она по-прежнему далека от попыток непременно понравиться широкой аудитории.

С годами, особенно после того как движение самодеятельной песни приобрело определенные организационные формы, магнитофонный фонд записей неизмеримо вырос. Правда, ярких имен прибавилось не так уж много. Песни авторов-исполнителей начали иногда появляться в эфире, но долгое время практически так и оставались в стороне от фирмы «Мелодия», продолжая свою жизнь в море «магнитофонной литературы». Лишь в последние годы, запоздав примерно на четверть века, они стали переходить на пластинки-«гиганты» («Наполним музыкой сердца» Юрия Визбора, «Рыба-кит» Юлия Кима, «Атланты» Александра Горюничкина и другие).

Понятие «магнитофонная литература» одним из первых ввел в обиход Владимир Высоцкий. Однажды, отвечая на

вопрос, не собирается ли он выпустить книгу стихов, Высоцкий сказал: «Знаете, чем становиться просителем и обивать пороги редакций, выслушивать пожелания, как переделать строчки и так далее, — лучше сидеть и писать. <...> Вместо того, чтобы становиться неудачником, которому не удастся напечататься. Зачем, когда можно писать и петь вам? Это же то же самое... А вы не думаете, что магнитофонные записи — это род литературы теперешней?»¹⁴

Глубоко уважая этот «род литературы», прекрасно понимая его необозримые возможности, его действенность, Высоцкий вместе с тем четко дифференцировал состав нового культурного феномена. Он возражал против попыток подверстать его песенное творчество к другим записям, входящим в состав «магнитофонной литературы».

— Я не бард, не менестрель, а сам по себе, — не раз говорил он, и эти его слова запечатлены на множестве магнитофонных лент.

В подборке высказываний Высоцкого — расшифровке фонограмм, опубликованной не так давно журналом «Юность», — есть, в частности, характерные размышления о необходимости единства исполнителя со слушателями. Это единство, которое было так важно для него, явно ощущается, когда сегодня обращаешься к магнитофонным записям, сохранившим не только голос Высоцкого, но и атмосферу его концертов.

«Авторская песня, — объяснял он в очередной раз, имея в виду, конечно, прежде всего свой творческий опыт, — это настолько живое дело, что вы сразу же становитесь единым организмом с теми, кто сидит в зале. И вот какой у этого организма пульс, — таким он мне и передается. <...> Вы мне нужны, возможно, даже больше, чем я вам. И если бы не было таких вот аудиторий у меня, я, наверное, бросил бы писать... Я не бросил писать именно из-за вас»¹⁵.

Аудитория платила своему поэту абсолютной тишиной, бурей аплодисментов и была могучим ретранслятором его концертов, унося из залов десятки новых звукозаписей и сотни фотографий. Именно эта аудитория, вооруженная несовершенной, но уже достаточно могущественной техникой, сформировала не имеющий аналогов фонд кино-, фото- и фонодокументов, который даже приблизительно не смогла пока обзреть Комиссия по литературному наследию Владимира Высоцкого, созданная в 1985 году при секретариате Союза писателей СССР. Не было еще такого в истории нашей литературы, в истории нашей культуры.

«Много лет назад, играя в спектаклях Театра на Таганке, — вспоминает Валерий Золотухин, — мы, артисты, заметили в

зале очкарика, девчонку-подростка с фотоаппаратом, которая каким-то образом ухитрялась проникать чуть ли не на все наши спектакли. Иногда мы получали от нее пакеты с любительскими снимками, радовались их несовершенству, потому что они были как бы «из жизни». Но потом тем не менее зачастую их теряли, не подозревая, каким документом, какой ценностью они окажутся лет через 15—20, и все благодаря ему, нашему коллеге, оказавшемуся вскоре многими любимым поэтом Владимиром Высоцким.

Кроме того, очкарик, как теперь выяснилось, записывала и наши спектакли на магнитофон, особенно там, где звучал голос Владимира Высоцкого»¹⁶.

Речь идет о школьнице Оле Ширяевой. Благодаря ей и многим другим ценителям таланта Высоцкого мы располагаем фонотекой, звучание которой уже теперь, когда далеко не все записи собраны «под одной крышей», составляет сотни часов. Эти материалы начали все более широко входить в радио- и телепередачи последних лет.

...Большинство фонограмм первой большой пластинки Булата Окуджавы, вышедшей в 1976 году, также было записано любительно, вне стен фирмы «Мелодия». В истории ее составления и выхода в свет есть много и смешного, и грустного, и попросту странного.

С трудом верится, например, что первоначальный тираж был определен в... 800 экземпляров! Мне самому сейчас это кажется совершенно неправдоподобным, и хорошо бы цифру уточнить (хотя это не так-то просто: до последнего времени тиражи на конвертах не обозначались, а в самой фирме «Мелодия» сведения о них почему-то держатся под большим секретом).

Впрочем, совершенно неслыханный спрос на пластинку Окуджавы заставил почти сразу дать дополнительный тираж в 17 тысяч экземпляров. Причем сделано это было в один-два дня: ведь пластинка печатается с готовых матриц очень быстро, почти как газета. Еще через месяц тираж был удвоен, затем утроен, перевалил за сто тысяч, а пластинка все еще оставалась «дефицитом».

Должен сказать, что самые разные работники студии — от звукооператоров до редактора — очень «болели» за эту пластинку: на заводе и в типографии старались все выпуски обеспечить конвертами с портретом автора, а не давать «цветочки», как это часто происходит при повторных тиражах.

Итак, пластинка вышла, разошлась и в какой-то мере восполнила тот пробел в общении с аудиторией, который образовался за годы, когда Окуджава почти не выступал.

Огромный успех пластинки (а ее общий тираж вскоре перевалил за миллион) был несколько неожидан. Многим казалось, что Окуджава прежде всего поэт того поколения, которое сформировалось в атмосфере надежд и мечтаний второй половины пятидесятых — начала шестидесятых годов. И вот выяснилось, что следующее поколение, пусть не так пристрастно, но тоже приняло и полюбило эти песни. И услышало в них что-то свое, может быть, уже и не слышное старшему — моему — поколению.

Была, например, на пластинке одна песня, рефрен которой — «Возьмемся за руки, друзья...» — быстро стал крылатой фразой. Несомненно, от большинства других песен Окуджавы ее отличает прямая, открытая публицистичность. Так вот, этот призыв к дружбе, к сплочению творческих единомышленников мною и, вероятно, многими моими сверстниками воспринимался с оттенком грусти: ко времени, когда он прозвучал, эпоха прекрасного единения, о которой напоминают, скажем, стихи Б. Ахмадулиной «Мои товарищи», ушла, казалось, в невозвратное прошлое. Формула Андрея Вознесенского «расформированное поколение» все чаще всплывала тогда в памяти. Да и сам Окуджава через несколько лет напишет такое шутливо-безнадежное четверостишие (оно впервые было опубликовано в газете «Московский комсомолец»):

«Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?
Почему же вы не вслушались в слова мои, когда
Кто-то странный наши души друг от друга уводил?
Чем же я вам не потрафил? Чем же я не угодил?»

Но вот молодежь, следующее поколение, не ослепленное нашими надеждами и не обремененное нашими разочарованиями, восприняла эту песню по-другому, сделала своим гимном на ежегодных слетах «Клуба самодеятельной песни», и те, кто видел и слышал, как ее поют там тысячным хором, знают, насколько это впечатляющее зрелище.

В 1977 году вышла и первая прозаическая пластинка Булата Окуджавы — с отрывками из романа о декабристах «Глоток свободы». В звучании особенно очевидно обнаруживается глубокое родство его прозы со стихами и песнями. Но это отдельная тема, и рассматривать ее я здесь не буду. Замечу только: и стихи, и песни, и прозу Окуджавы роднит прежде всего интонация, которую, кажется, слышишь и тогда, когда читаешь текст, но которая полностью может быть сохранена и передана только в звукозаписи.

Довольно легко составила в 1978 году пластинка «Песни на стихи Булата Окуджавы из кинофильмов». Примерно в это же время появилось несколько пластинок («День Победы», «Поэты —

Пушкину», «Вам, женщины» и другие), куда были включены отдельные его песни и стихи в авторском или актерском исполнении. Наконец, в восьмидесятые годы вышли еще два диска-«гиганта», на которых Окуджава записал свои песни. Так что в конечном итоге его «пластиночную судьбу» можно считать благополучной, хотя путь к признанию был и трудным и долгим.

Но вернусь к тому, как складывались отношения Окуджавы с телевидением и радио. В этой истории есть немало поучительного.

В 1977 году по Всесоюзному радио прошла первая его большая передача. С предисловием выступил Константин Симонов. Сам этот факт свидетельствует о том, что в то время еще приходилось отстаивать «право на эфир» песен Окуджавы, которые давно уже знала вся страна. Симонов охотно откликнулся на просьбу редактора и произнес небольшой радиомонолог, адресованный, пожалуй, не столько аудитории слушателей, сколько тем, кто еще сомневался, «быть или не быть» Окуджава в эфире. Ну, что ж, будем благодарны перестраховщикам: без их явного или скрытого сопротивления не были бы сказаны одним из самых авторитетных наших писателей эти теплые, дружеские, уважительные слова:

«— О таком поэте, как Булат Окуджава, и есть что сказать и многое хочется сказать. Но, наверное, говорить очень долго не надо, потому что, как у всякого настоящего поэта, биография Окуджавы, его душевная жизнь, его любовь к людям, его память о войне — все это с наибольшей силой выражено в его собственных стихах, в его собственных песнях». Так начинал свое выступление Константин Симонов. Говорил он и о том, что Окуджава «не просто поэт военного поколения, а что он солдат. Солдат, минометчик, воевавший на передовой не один год, тяжело раненый на фронте, прошедший войну, знающий, что такое война, что такое смерть, и поэтому, наверняка, особенно хорошо знающий, чувствующий, что такое жизнь человека, что такое любовь человека, что такое для человека разлука, дружба, привязанность. Вот все это и наполняет его стихи, его песни...»

При непосредственном содействии Симонова Булат Окуджава и Владимир Высоцкий были приглашены в том же 1977 году участвовать в большом вечере советской поэзии, проходившем в Париже. Сохранившиеся магнитофонные записи свидетельствуют об огромном успехе, который имели у искушенной парижской публики, слышавшей лучших шансонье мира, советские барды. Рассказывая об этой поездке (фонограмма находится теперь в Литературном музее), Окуджава вспоминал, как по-детски непосредственно радовался Владимир Высоцкий афишам со своим именем, запестревшим по стенам парижских улиц. Так получилось, что это был чуть ли не первый его «афишный» концерт.

И еще один, не лишенный, как мне кажется, интереса эпизод...

В 1983 году на одном из творческих вечеров Окуджавы произошел характерный диалог со слушателями. Его спросили в записке: «Почему вы так редко выступаете по радио и телевидению? Что вы имеете против этого?» Окуджава ответил:

«— Я ничего не имею против. Просто они иногда меня снимают, даже без моего ведома, а потом дают в эфир. Или не дают. Все это как-то случайно и отрывочно.

Только однажды была специальная большая передача, снимали два дня, — «Спор-клуб». Были прелестные мальчики и девочки. Мы с ними о чем-то говорили. И спорили. И я им пел, и они мне пели, и все такое... Потом все это смонтировали. Получилось из двух дней больше часа. Ну, вполне нормально. Я это смотрел. Но потом мне позвонили и сказали, что товарищ Жданова — есть у них такой начальник — велела эту передачу сократить до получаса. Тогда я сказал, чтобы ее вовсе не давали. Потому что если бы сразу рассчитывали на полчаса, то все по-другому бы строили».

История, о которой рассказал Окуджава, получила довольно широкую огласку, так как произошла, можно сказать, на глазах у миллионов зрителей, собравшихся 7 января 1983 года смотреть передачу, которая была объявлена во всех газетах, помещающих расписание телепрограмм, а сверх того, анонсирована рекламной заметкой в еженедельнике «Говорит и показывает Москва». Но в эфир передача не вышла. (Только в 1987 году она была «снята с полки».) Более того, сама рубрика «Спор-клуб», которую несколько лет с успехом вел Ролан Быков, прекратила на этом свое существование.

Думаю, что для исследователей телевидения не составит особого труда выяснить все подробности этого все-таки не столь уж заурядного события — отмены объявленной передачи и одновременного закрытия популярной рубрики. Полагаю, что будущие историки обнаружат в документах и такую фразу одного из бывших руководителей вещания, отзыв которой гулко раскатился в те дни по останкинским коридорам: «Нечего делать из Булата Окуджавы учителя молодежи!»

Не хочу отбивать хлеб у будущих историков. Но я все же заглянул в архивную папку с расшифровкой этой передачи, чтобы увидеть, от каких же песен стремились оградить нашу молодежь. Вот их названия: «Бумажный солдатик», «Песенка о пехоте», «Полночный троллейбус», «Песенка о Моцарте», «Былое нельзя воротить...», «Грузинская песня», «До свидания, мальчики!».

За последние годы произошел «прорыв» песен Окуджавы

в радио- и телеэфир. Теперь они слышны часто. К сожалению, широкое использование их в передачах имеет и свою оборотную сторону. Хаотичное, бессистемное обращение к этим записям начинает порой обесценивать их, превращать в фоновую музыку.

Между тем хотя теперь многие песни Окуджавы хорошо знакомы слушателям не только по магнитофонным лентам, но и по пластинкам и передачам, однако их все же нельзя отнести к массовым. В большинстве этих песен, даже внешне бесхитростных, таких, например, как «Солнышко сияет, музыка играет...», текст достаточно сложен, некоторые строки дают возможность неоднозначного прочтения. Это особенно относится к песням последних лет; но вот и давнюю песенку о голубом шарике, который все летит, один из докторов филологических наук смело, хотя не очень, на мой взгляд, аргументированно, истолковал недавно как притчу о земном шаре...

Глубокий подтекст, действительно характерный для песенного творчества Окуджавы, иносказательность, метафоричность, иногда не очень простая символика, мерцание образа — все эти элементы его стиля, казалось бы, предполагают обращение к сравнительно узкому кругу любителей поэтического слова. А на деле все совсем иначе.

Длящаяся многие годы, пожалуй, все растущая популярность песен Окуджавы позволяет уточнить одно давнее определение жанра, в котором он работает. Это определение когда-то дал Павел Антокольский, а потом не раз повторял и сам автор, утверждая, что предлагает слушателям «не совсем песню, просто способ исполнения своих стихотворений под аккомпанемент». Четверть века назад в такой формулировке был определенный резон и даже насущная необходимость: она выводила Окуджаву из-под яростного обстрела композиторов, гитаристов, поэтов-песенников, вокалистов, выносила его песни как бы за скобки того, чем занимаются все эти профессионалы, продукция которых прежде всего и заполняла звучащие каналы массовой коммуникации.

Теперь, когда страсти улеглись, все яснее становится незаурядный композиторский и исполнительский дар Окуджавы, еще для многих необычный, но уже почти для всех очевидный.

Высокие музыкальные достоинства его песен подтверждает и успех в иноязычных странах — Франции, Японии, Германии, Италии* и особенно в Польше: эти мелодии и голос исполнителя

* Пластинка, вышедшая в Италии, состояла не из высококачественных студийных записей, как ошибочно пишет в цитированной выше статье Н. Зоркая¹⁷, а из любительских, «магнитофонных». Пластинка, кстати, и появилась в серии «Магнитофонная музыка».

оказались притягательны для слушателей, не владеющих русским языком. В 1985 году Булату Окуджаве был присужден приз «Золотая гитара» на фестивале в Сан-Ремо (Италия).

Почти сразу пленяют, околдовывают тембр голоса и сама манера исполнения, такая, казалось бы, непритязательная — такая, если вслушаться, тонкая, выразительная, завораживающе доверительная. Любопытно и поучительно, что с легкостью запоминаются не только слова и мелодия, но и так много говорящая нашему слуху авторская интонация. Может быть, поэтому большинство любителей песен Булата Окуджавы столь ревниво относятся к любому другому исполнителю этих песен и к попыткам «украсить» их звучание с помощью какого-либо звукотехнического приема или дополнительного музыкального сопровождения (как, например, было сделано в нескольких записях на пластинке 1986 года «Новые песни»).

Несомненно, очень многое теряют в чужом, даже самом бережном исполнении и песни Владимира Высоцкого.

Популярность их, сказавшаяся в небывалом «магнитофонном тираже», несколько иного характера, чем у песен Булата Окуджавы. Образно и, на мой взгляд, очень верно определил эту разницу известный критик и философ Юрий Карякин:

«Что надо, чтобы пробиться сквозь наши каменеющие сердца, чтобы оживить их надеждой и болью? (...)

Булат Окуджава играет на своей тихой волшебной дудочке — и вдруг, сквозь асфальт, прямо на камнях, зеленеют ростки...

А еще нужны, наверное, и настоящие отбойные молотки, еще и взрывать нужно камни, иначе тоже ни к чему не пробиться, ничего не найти. И Высоцкий сочинял и пел свои песни так, будто молотком отбойным и работал, сотрясая всех и сотрясаясь сам»¹⁸.

Думается, что не только привычка к магнитофонным записям Высоцкого, но нечто более существенное мешает полностью принять звучание его поэзии в чтении, например, В. Золотухина, Л. Филáтова, В. Абдулова, А. Демидовой. Читают его друзья, прекрасные актеры, — это чувствуется в каждом стихотворении. И это, как справедливо пишет Белла Ахмадулина в заметке на конверте альбома пластинок «Хоть немного еще постою на краю...» (1987), «вызывает волнение и признательность». Но, тут же оговаривается она, «конечно, главное содержание альбома — живой и невредимый голос Высоцкого, никогда не покидающий нас, дарующий радость, затмевающий влагой глаза».

Когда прошло первое радостное волнение, вызванное этой новой встречей со стихами и песнями Высоцкого, любители его творчества — я слышал от многих — были несколько огорчены выбором вариантов фонограмм для альбома. Оказалось, что

из десятков, а может быть, даже сотен записей одной и той же песни фирма «Мелодия» предпочла прежде всего те, что делались с оркестрами зарубежных студий. Высокотехнические, внешне эффектные, они явно уступают по силе искренности, душевности исполнения звучанию песен, записанных под одну-единственную *собственную* гитару автора.

Из студийных — частично отечественных, частично зарубежных — фонограмм были составлены и два предыдущих пластиночных издания Высоцкого, появившихся в восьмидесятые годы, — «Песни» (1980) и «Сыновья уходят в бой» (1986). Сейчас одна за другой стали выходить пластинки, сделанные по любительским записям его концертов. Опытнейший реставратор Тамара Павлова, которая восстанавливала звучание голосов Льва Толстого, Сергея Есенина, Леонида Утесова, подготовила к изданию фонограммы дисков «Сентиментальный боксер» (1987), «Спасите наши души» (1987), «Москва — Одесса» (1988).

Радиопередачи и видеофильмы последних лет, посвященные Владимиру Высоцкому, — тема, требующая отдельного разговора. Достаточно назвать такие крупные, серьезные работы, как документальные телепортреты Высоцкого, созданные Натальей Крымовой и Эльдаром Рязановым. Эти работы, конечно, заслуживают обстоятельного анализа. Но хотя в том и другом случаях мы слышим песни в авторском исполнении, все же центр тяжести перенесен на телевизионный рассказ о Высоцком — о его личности, творчестве, судьбе.

Иначе построен видеофильм «Монолог» (1987). Перед нами своеобразный авторский концерт, а в кадре все время — сам Высоцкий. Вот почему, завершая очерк о «магнитофонной литературе», кратко остановлюсь на этом видеофильме.

Материал, положенный в основу «Монолога», можно в какой-то мере уподобить любительским записям. Дело в том, что значительная его часть появилась сверх программы: сниматься должен был лишь эпизод с Высоцким для «Кинопанорамы» в 1979 году. И то, что телережиссер Ксения Маринина сберегла и потом показала зрителям фактически весь снятый тогда материал, включая рабочие моменты, придало видеофильму особую достоверность. Остается впечатление, что пленка вообще не подвергалась монтажу. И пусть это только впечатление*, но сам прием «неотобранного показа» здесь как нельзя более уместен: он до минимума скрадывает дистанцию между нами и

* Присутствовавший на съемке Ю. Карякин вспоминает, например, что только пятый дубль песни «Мы вращаем землю» в какой-то мере удовлетворил автора¹⁹.

человеком в кадре. Возникает эффект сиюминутности происходящего.

Один из рецензентов видеофильма «Монолог», Ю. Ленский, писал:

«Владимир Высоцкий говорит и поет с телеэкрана естественно и свободно, словно так было всегда. Увы, не всегда. Но сегодня — да.

Он не дожид до этого дня, однако ему поется лучше, чем шесть лет назад. Время изменилось, и жизнь наша изменилась тоже. И если с телеэкрана поет свои честные песни Владимир Высоцкий — значит, изменилась к лучшему, стала честнее»²⁰.

Общественная атмосфера последних лет резко раздвинула границы распространения «магнитофонной литературы». Но, перестав быть только «магнитофонной», она не пошла на убыль. Ведь домашний магнитофон — это не просто средство тиражирования произведений, в которых звучащее слово слито с голосом автора, неотделимо от него. Это еще и записная книжка, и перо, и бумага, необходимые для создания таких произведений. Это форма творчества, которая, недавно возникнув, находится в стадии становления. И трудно предугадать, какие открытия принесет она нам завтра.



Первая в мире

Весной 1980 года в Москве открылась первая в мире выставка литературных звукозаписей. В залах Государственного Литературного музея было представлено около двухсот фонограмм голосов русских писателей, собранных с начала века и до наших дней. И раньше иногда в музейную экспозицию включались те или иные звукозаписи, но здесь они впервые стали ее основой.

Выставка «Звучащая литература» в буквальном смысле слова «говорила сама за себя». Она давала возможность удовлетворить то стремление, которое есть почти у каждого читателя, но в разной степени ощущается разными людьми, — стремление приблизиться к пониманию человеческой сущности художника.

«Я имею привычку, читая, иногда обращаться к портрету, чтобы глубже понять смысл написанного, а услышанные сегодня голоса мне позволили понять еще и «душу» каждого автора, — записал в книге отзывов один из посетителей выставки. — Я и не мечтал о подобном, но всегда хотелось представить, как говорил Толстой, Блок, Бунин и т. д. Голос дает иногда представление о человеке больше, чем его внешность».

Судя по этому и многим подобным отзывам, ощущение живой личности писателя — вот что прежде всего искали посетители и что давала им выставка, причем, вероятно, фонограммы даже в большей степени, чем представленные тут же традиционные музейные экспонаты — рукописи, книги, портреты, рисунки, плакаты...

Своеобразным эпитафием и одновременно введением в это музейное собрание писательских голосов стало знаменитое обращение Льва Толстого к яснополянским школьникам:

«— Спасибо, ребята, что ходите ко мне. Я рад, когда вы хорошо учитесь. Только, пожалуйста, не шалите. А то есть такие, что не слушают, а только сами шалят. А то, что я говорю, нужно для вас будет. Вы вспомните, когда уж меня не будет, что старик говорил нам добро. Прощайте, будет».

Здесь, при входе в большой зал, заполненный старинными

звукоспроизводящими аппаратами, необычными для современного взгляда пластинками, на этикетках которых перемежаются амурсы и собачки, силуэтами писателей (оказалось, что силуэт монтируется с голосом легче и естественнее, чем портрет или фотография) и другими материалами, составившими изобразительный ряд выставки, эта фонограмма воспринималась не только как первый интереснейший экспонат в ряду других, но и как прямое обращение к посетителю, как приглашение войти в полуфантастический мир живых голосов минувшего, мир голосов самой литературы.

В словах Толстого «...вспомните, когда уж меня не будет...» звучала столь непривычная еще и сегодня мысль о возможности общения людей как бы минуя время. И то, что речь, обращенная когда-то к малым детям, сейчас адресуется людям вполне взрослым, ничуть не меняло дела, лишь вносило в этот акт нашего общения с голосом из прошлого легкую улыбку. Впрочем, перед лицом восьми десятилетий, отделяющих нас от дня произнесения этих слов, и перед фигурой Льва Толстого все мы и вправду в какой-то мере дети, которые «не слушают, а только сами шалют».

Таким образом, в музейной экспозиции этот звукодокумент получил иную смысловую окраску, чем, скажем, в той радиопередаче, где он был дан наряду с другими фонограммами Толстого и воспринимался как один из образцов его обширного фонографического наследия: есть звуковые письма, есть публицистические отрывки, пересказы для детей, а вот обращение к школьникам. Вероятно, в радиопередаче был бы вполне уместен рассказ и о педагогической деятельности Льва Толстого и о конкретных обстоятельствах записи. Здесь же, на выставке, в данном месте экспозиции, такие пояснения не требовались.

Итак, в момент, когда посетители останавливались на пороге выставки, начинал звучать голос Толстого. Одновременно включался цветной плафон рядом с текстом этого обращения и высвечивалась большая фотография, запечатлевшая Толстого перед раструбом звукозаписывающего аппарата. Потом плафон гас, зажигался следующий, рядом со старинными пластинками Бунина и Куприна и силуэтами этих писателей. Поочередно звучали фрагменты фонограмм, сохранивших их голоса...

Так, шаг за шагом, посетители втягивались в своеобразное «действие», где каждая фонограмма представляла в определенном предметном окружении, будь то третий том стихов Александра Блока, по которому поэт когда-то читал в фонограф, или выразительный силуэт Андрея Белого работы художницы Е. Кругликовой, книга «Живые голоса русских писателей», вышедшая в 1910 году, каталоги фирмы «Граммофон», аскетические эти-

кетки первых советских пластинок или эскиз работы художника-дизайнера Г. Клуциса, предложившего в начале двадцатых годов установку «Радиооратор», совмещавшую экран «волшебного фонаря» с граммофоном.

С пластинки выпуска 1919 года призывно восклицал высокий, восторженный юношеский голос:

«Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых пиров,
Орлиное племя, матросы, матросы...»

Это пролетарский поэт Владимир Кириллов декламировал широко известное в первые послереволюционные годы стихотворение «Матросам».

Завершала звуковую экспозицию первого зала страстная, с митинговыми интонациями речь А. В. Луначарского (запись 1919 года), и тут же звучало с пластинки того же года несколько тактов «Интернационала» в исполнении совсем небольшого и не очень умелого (это явственно слышалось) духового оркестра.

Экспозиция второго зала открывалась стендом, рассказывающим об Институте живого слова в Петрограде, где в двадцатых годах работал С. И. Бернштейн. Посетители видели те самые фоновалики, на которые записывал он когда-то голоса писателей. Здесь же воспроизводились и уже широко известные, и сравнительно недавно восстановленные записи из этой коллекции: голоса В. Маяковского, А. Блока, С. Есенина, А. Белого, В. Брюсова, Н. Гумилева, О. Мандельштама...

На то, что таинствам звучащей речи посвящены многие стихи Осипа Мандельштама, обратил внимание еще один из первых рецензентов его книги «Камень» — Максимилиан Волошин. «Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, это прирожденный певец, и признает он не чтение стихов, а патетическую декламацию. Его идеал — театр Расина, когда «расплавленный страданьем крепнет голос, и достигает скорбного закала негодованием раскаленный слог»¹ — так писал Волошин о своеобразии поэзии Мандельштама, для которой, по его мнению, много значит интонация авторского произнесения.

Описать эту интонацию, как, впрочем, и манеру чтения любого другого поэта, нелегко. Мандельштам читает торжественно, несколько напевно, но его интонирование не столько выявляет смысл стиха, сколько создает определенную эмоциональную атмосферу. Каждая строфа произносится им примерно одинаково.

Занимаясь реставрацией мандельштамовских звукозаписей, я не раз вспоминал его строки:

«Сохрани мою речь навсегда за привкус
несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный
деготь труда...»

Огромной радостью было для меня постепенное возвращение почти из небытия голоса поэта, читающего «Цыганку» («Сегодня ночью, не солгу...»), «Нет, никогда, ничей я не был современник...», «Сегодня дурной день...» — стихи, которые теперь стали уже классикой.

Консультировала реставрации и удостоверяла степень их приближения к подлинному звучанию М. С. Петровых, замечательные стихи которой сейчас получают все более широкое распространение и признание.

Мандельштам одним из первых, еще в самом начале тридцатых годов, оценил ее поэтический талант.

В один из дней мне удалось уговорить Марию Сергеевну не только начитать на мой магнитофон свои стихи (через много лет по этой записи была сделана единственная ее пластинка), но и воспроизвести почти никому не известный шуточный экспромт Мандельштама, связанный с началом ее переводческой деятельности:

«Марья Сергеевна! Мне ужасно хочется
Вас нарядить старушкой переводчицей,
И чтобы вы без всякого предстательства
Вошли к Шенгели в кабинет издательства
И вышли нагруженная гостинцами —
Недорифмованными украинцами».

На запись самой Марии Петровых спроса на выставке почти не было: широкой публике ее стихи стали известны только через несколько лет, уже после смерти поэтессы.

Я упомянул отзыв М. Волошина о поэзии О. Мандельштама. Что касается самого Волошина, то многие мемуаристы вспоминают, как любил и как прекрасно умел он читать свои стихи. Посетители выставки могли услышать и это чтение (а впервые оно прозвучало по радио в 1980 году, в альманахе «Поэзия»).

В тот единственный раз, когда профессор Бернштейн в апреле 1924 года записывал голос Волошина, поэт продекламировал известнейшие стихотворения «Неопалимая купина» и «На дне преисподней» — о неотделимости своей судьбы от судьбы страны. В формуляре, приложенном к фоноваликам, сохранились пометки С. И. Бернштейна. Оказывается, Волошин при прослушивании записи обратил внимание на то, как менялся тембр его голоса, когда он во время чтения чуть отодвигался от рупора. О тех же

акустических перепадах много позже говорила и вдова поэта, Марья Степановна Волошина, впервые прослушав в 1967 году восстановленную фонограмму. Вместе с тем она тогда же писала, что «услыхала подлинные ноты голоса Макса», что звукозапись, далеко не точно передавая, а подчас даже искажая голос поэта, все же дает возможность почувствовать «в отдельных словах — его дыхание, его тембр, его манеру, в какой-то мере услышать его интонации»².

К сожалению, первые четыре строки стихотворения «Неопалимая купина» теперь отсутствуют: хрупкие бороздки уже давно были кем-то разрушены при неумелой попытке прослушать восковой валик...

Не только эти редкие записи, до последнего времени известные лишь узкому кругу специалистов, но и те, которые уже не раз звучали на пластинках и по радио, оказались новостью для многих посетителей выставки, причем, как ни странно, иногда даже для студентов-филологов и преподавателей-словесников. В этом смысле трудно переоценить значение выставки для пропаганды звучащего писательского слова. Сама ее успешная работа в течение двух лет свидетельствовала о том, что авторское чтение, живая авторская речь — это особая, самостоятельная часть акустического фонда нашей культуры.

Выставка еще раз показала, что писательские звукозаписи занимают промежуточное положение между документальными и художественными (чтецкими, актерскими) фонограммами. На первый взгляд авторское чтение, а тем более те случаи, когда писатели читают произведения других авторов (Э. Багрицкий — А. Блока, С. Кирсанов — В. Маяковского, Е. Евтушенко — Н. Гумилева, Б. Ахмадулина — М. Цветаеву), вполне могут быть отнесены к области исполнительского искусства. Однако этому мешает не только налет некоторой непрофессиональности, почти неизбежно присутствующий в таком чтении, но и сильно выраженный субъективизм произносителя. Очень интересно следить за «акустической встречей» двух писательских индивидуальностей, когда один автор читает произведения другого. Услышав, например, чтение Багрицким «Шагов командора», начинаешь понимать, как звучали для его поэтического слуха стихи Блока, что прежде всего было ему в них важно. То же можно сказать о блоковской пластинке, начитанной Е. Евтушенко. А более «объективный» звуковой образ поэзии Блока дадут нам чтецкие записи — например, таких прекрасных артистов, как А. Коонен или Вс. Аксенов.

Авторское чтение — об этом уже говорилось — примечательно не только тем, что несет в себе наиболее «интимную» интонационную трактовку литературного произведения, но и тем, что

наглядно обнаруживает черты человеческой индивидуальности писателя.

...Когда в январе 1936 года Фабрика звукозаписи Радиокomiteта обратилась к Николаю Островскому с просьбой прочитать на пластинку отрывок из романа «Как закалялась сталь», писатель согласился не сразу. Ведь надо было прерывать напряженную работу над романом «Рожденные бурей», учить отрывок наизусть (к тому времени Островский уже потерял зрение). И все же он записал пластинку. Прочитал ту сцену, в которой Корчагин думает о самоубийстве. Она оканчивается словами: «Сумей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой. Сделай ее полезной!» Ясно ощущается, что писатель здесь говорит не только от имени героя, Павла Корчагина, но и от своего.

...Еще один экспонат выставки: запись широко известного, любимого и читателями и самим автором стихотворения Михаила Светлова «Живые герои».

Поэт вводит нас в мир фантастический, где происходят вещи совершенно небывалые — встречаются герои Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого, — и вместе с тем реальный: это стихи о нашем времени, о вещах вполне земных и конкретных.

Я долго не мог понять: почему так интересно слушать эту запись? Чем она завораживает, вызывает желание возвращаться к ней снова и снова? Что отличает ее от записей мастеров художественного слова, прекрасно читающих то же стихотворение? Пожалуй, объяснение не только в том, что читает сам автор: ведь не вызывают такого интереса некоторые другие из его фонограмм. Но тут мы не просто слышим голос поэта — мы ясно ощущаем обаяние его личности. Она-то и притягивает нас к себе! А происходит это потому, что в данном случае авторские интонации прекрасно передали то, что всегда так поражало в лучших стихах Михаила Светлова, в образе его мыслей, в поступках, в самом его взгляде на мир.

Светловское чтение «Живых героев» предельно сокращает дистанцию между поэтом и слушателем. Не может не восхитить уже то, как свободно и естественно живет автор в придуманной им фантастической ситуации. Читая стихотворение, Светлов *видит* и Тараса Бульбу, и Родиона Раскольникову, который «глушит старух», и Анну Каренину... А мы, слушая, верим тому, что он их видит. И хотя со времени создания стихотворения до этой записи 1959 года прошло больше тридцати лет, поэту все так же интересно входить в сочиненный им мир и общаться с живущими там героями. Общаться по-детски непосредственно — и с ними и с нами.

Меня неизменно восхищает та шутливая интонация, с которой Светлов произносит:

«...Я сам лучше кинусь
Под паровоз,
Чем брошу на рельсы героя».

Строки эти очень важны, в них — отношение Светлова к жизни и к искусству. Но стоило произнести их чуть серьезнее, а тем более — с патетикой, и сразу же пропало бы очарование светловской лирики, в которой так много значит улыбка поэта. Голос автора становится для нас камертоном, предельно точно настраивающим на понимание человека и художника.

Часто звучала на выставке в Литературном музее и запись знаменитого стихотворения Константина Симонова «Жди меня». Сам Симонов в одном из выступлений так объяснил историю его появления:

« — Дело в том, что я очень не люблю писать писем и за время войны не написал ни одного письма. Но иногда, когда бывало тяжело и одиноко (а на войне это, надо сказать, случается), я иногда в машине, иногда в блиндаже писал стихи, которые, в сущности, были не чем иным, как неотправленными письмами к женщине, которая была очень далеко от меня и которую, как это тоже часто бывает на войне, мне иногда казалось, я никогда больше не увижу».

Существует несколько вариантов звукозаписи этого стихотворения: Симонова часто просили его читать. Но, вне всякого сомнения, самой ценной из них является та (пусть технически небезупречная), которая была сделана в Берлине в предпоследний день войны. Она-то и вошла в экспозицию выставки.

Посетители могли услышать звучавшие по радио в годы войны голоса А. Гайдара, Вс. Вишневского, А. Фадеева, О. Берггольц; голоса писателей — наших современников, уже в недавнее время перешедшие на пластинки или записанные в студиях радио и телевидения, на вечерах в Политехническом музее, в Центральном Доме литераторов, наконец, на встречах с читателями в тех самых залах Литературного музея, где разместилась выставка.

Были на ее стендах и стихи, посвященные литературной пластинке. Например, такие строфы Якова Хелемского:

«Давнишние записи слабого качества.
Сквозь времени шум и шуршание диска
Внезапно доносится голос раскатистый,
Звучащий до невероятия близко.

Не знаю, какого потребовать чуда еще?
Мы в паузах слышим живое дыханье
Того, кто спешил к нам в сегодня — как в будущее
Со свеженаписанными стихами».

Это о вновь зазвучавших записях голоса Маяковского. А поэтическим комментарием к «пробным», экспериментальным пластинкам Маяковского с белым кружочком этикетки в середине и аккуратной дырочкой в центре стала строфа Андрея Вознесенского:

«Прославленная тень!
О чем кричишь надсадно?
Пластинка — как мишень,
Пробитая в десятку».

В общей «обязательной программе» знакомства с выставкой, рассчитанной всего на двадцать пять минут, звучали, конечно, лишь некоторые из двухсот экспонированных фонограмм. А затем экскурсантам предоставлялась возможность самим выбрать для знакомства любые заинтересовавшие их звуковые экспонаты. На некоторых посетителей такой демократизм, такая свобода выбора производили немалое впечатление, и они подолгу оставались на выставке, время от времени недоверчиво переспрашивая: «И Ахматову можно послушать? И Мандельштама? А может, у вас и Бродский есть?» (Напомню, что все это происходило в начале восьмидесятых годов.)

Если «обязательная программа» придавала выставке сходство с радиопередачей (правда, развернутой не только во времени, но и в пространстве — два зала, двадцать четыре стенда), то дальше выставочные залы превращались как бы в публичную фонотеку. Причем оказалось, что при отборе записей для индивидуального прослушивания обычная, общепринятая шкала литературных ценностей несколько смещается.

Разумеется, прежде всего внимание посетителей привлекали фонограммы «самых знаменитых» писателей. Но некоторой неожиданностью для нас был резкий перепад между интересом к голосам «самых знаменитых» и большинства других писателей. Звукозаписи Толстого и Блока запрашивались даже не в десятки, а в сотни раз чаще, чем, например, голоса Куприна и Леонида Андреева.

В чем тут дело? Вероятно, прежде всего в том, насколько значима для слушателей сама фигура писателя, насколько велик их интерес к нему самому, а не только к его творчеству. В этом — важное отличие слушательского выбора от читательского. Важное, но не единственное.

Как показал опыт выставки, наиболее охотно посетители знакомятся с теми фонограммами, где автор в той или иной мере становится и героем произведения. Отсюда решительное предпочтение, которое отдавалось голосам поэтов. Вероятно, поэтому к нам гораздо чаще обращались с просьбой включить

запись, например, О. Берггольц, чем М. Шолохова, и на сотни прослушиваний авторского чтения С. Есенина, А. Ахматовой, Ю. Друниной, Е. Евтушенко приходились лишь единичные заявки на фонограммы О. Форш или Ю. Тынянова. Характерно, что за два года существования выставки так и осталась невостребованной запись голоса Юлиана Семенова, очень редки были обращения к фонограмме Аркадия Стругацкого, хотя широчайшая популярность книг этих авторов общеизвестна.

Отсюда вывод: при пополнении фонда звучащей литературы необходима серьезная коррекция существующей шкалы литературных ценностей. К сожалению, этого пока практически не учитывают ни радио, ни фирма «Мелодия», ни Государственный архив звукозаписей. Казалось бы, чем выше литературные достоинства произведений писателя и чем он известнее, тем больше резона подготовить и обнародовать его фонограмму. А прямой зависимости в данном случае нет! И не только потому, что оценки критиков и читательские пристрастия с течением времени, как известно, меняются, причем подчас очень существенно. Но у звучащей литературы есть еще свои критерии, и одни произведения, жанры, авторы больше им соответствуют, другие — меньше.

Например, выставка подтвердила, что для «массового слушателя» (не специалиста или искушенного ценителя поэзии) интерес к звукозаписи поэта возникает лишь *после* знакомства со стихами. Такой слушатель ищет в поэтической фонограмме прежде всего конкретизацию уже сложившегося в его сознании образа автора. Начинать же знакомство с новым поэтом он предпочитает с журнальной публикации или книги, но не с пластинки. Поэтому, например, заведомо обречены на неуспех пластинки серии «Молодые поэты»*.

При выборе для прослушивания произведений известных авторов приоритет также отдается обычно тому, что уже хорошо знакомо, что давно живет в памяти. Так, из записей Симонова посетители выставки чаще всего хотели услышать «Жди меня», у Светлова — «Гренаду», у Исаковского — «Враги сожгли родную хату...», у Твардовского — «Я убит подо Ржевом» (к сожалению, это стихотворение не было записано на пленку в авторском чтении). Менее известные поэтические произведения этих же авторов, как правило, такого внимания не привлекали.

Сейчас уже можно со всей определенностью утверждать, что существует достаточно обширный круг писателей, и, несомненно, талантливых, чье творчество вовсе не требует и не пред-

* Это вовсе не значит, что не надо записывать чтение молодых авторов. Надо! Но выпускать пластинки имеет смысл только после того, как их стихи получают достаточно широкое признание публики.

полагает авторского «озвучивания». Все яснее становится, что авторская фонограмма — это далеко не просто перевод текста в голосовое звучание, не просто зеркальное отражение книги, а ее своеобразное продолжение. Причем одни книги в таком продолжении нуждаются, другие — не особенно, а третьи и вовсе нет.

И, конечно, тут очень многое определяет сам *тип творческой индивидуальности* писателя, его склонность к устному общению. Одно дело, когда на пленку записываются, например, скупые на слово и внешние проявления чувств Павел Нилин, Василь Быков или Валентин Распутин, и другое — если это мастер «словесных битв» Корней Чуковский, замечательный рассказчик Ираклий Андроников или артистичный Евгений Евтушенко. Разумеется, своих адресатов найдут пластинки и Андроникова и Быкова, но надо отчетливо сознавать, что во втором случае круг слушателей будет не столь широк, как в первом, хотя читателей у Быкова, вероятно, больше, чем у Андроникова.

Вообще же — и это тоже выяснилось во время работы выставки, — хотя звучащая литература еще только формирует свою аудиторию, но уже сегодня можно говорить о разных типах читателей-слушателей, о разнице в уровне и результативности восприятия литературных текстов, озвученных голосом автора.

Некоторые из наших экскурсантов вполне удовлетворялись общей двадцатипятиминутной программой, другие оставались на выставке по несколько часов. Чаще всего это были те, у кого еще раньше появился интерес к прослушиванию литературных пластинок и передач с авторскими выступлениями. Причем любопытно, что в этой группе посетителей встречалось гораздо больше приезжих, чем москвичей. Может быть, чрезмерная насыщенность культурными ценностями и слишком легкий доступ к ним (а у москвичей в этом смысле особое положение) не всегда благо? Во всяком случае, тут есть над чем задуматься.

Зато не вызывает сомнения другое: выставка еще раз подтвердила, что восприятие авторской литературной звукозаписи — прекрасное, увлекательное, но не такое уж легкое дело. Чтобы достаточно глубоко вникнуть в запись, нужны и особое душевное расположение, особый настрой и определенные условия, в которых ничто не отвлекает от прослушивания. Тогда-то и возникает столь желанная, столь драгоценная иллюзия непосредственного контакта с автором, даруемая нам звучащей литературой.

Ведь, вспомним снова, голос — та единственная часть физического существа человека, которая может быть сохранена. Голос писателя может пережить его на десятилетия, а в перспективе — и на века, открывая перед все новыми поколениями читателей-слушателей возможность неограниченной коммуникации во време-

ни с автором. Это, если вдуматься, возможность почти фантастическая, хотя в век массового распространения пластинок и магнитофонов, а теперь и видеозаписи она стала вполне реальной.

Все это важно для судеб современной культуры в целом. Но литературная звукодокументалистика выдвигает перед теми, кто к ней непосредственно причастен, и ряд специфических проблем. Дело в том, что смысловое и эмоциональное богатство писательских звукозаписей становится в полной мере очевидным далеко не сразу, а лишь через какое-то время, в определенной исторической перспективе. *Изменение во времени* значимости запечатленного авторского голоса — объективный закон, действие которого нельзя обойти. Но можно и нужно, помня, что время неизбежно внесет серьезные поправки в наши сегодняшние представления о ценности тех или иных фонограмм, стремиться к тому, чтобы диапазон записей был как можно шире. Тогда уменьшится вероятность роковых ошибок, непростительных пропусков при формировании фонда звучащей литературы.

А пока даже не все специалисты-архивисты осознали, что фонограмма по самому своему происхождению существенно отличается от других видов культурного наследия: если те рукописи, рисунки, фотографии, нотные записи и т. д., которые составляют основу архивного собрания, например, ЦГАЛИ, появились как бы сами собой в процессе творческой деятельности писателя, художника, композитора, то литературные звуковые документы — по крайней мере значительную их часть — *нужно создавать специально*. Конечно, в архивных хранилищах постепенно оседают многие писательские фонограммы из числа тех, что были сделаны для текущих нужд вещания или еще для каких-то целей, не связанных с задачей увековечения голоса автора. Но этого явно недостаточно. Накопление писательского звукофонда должно быть целенаправленным и планомерным — иначе слишком многие важные стороны и явления литературной жизни безвозвратно канут в лету.

Но и непомерное расширение круга записываемых литераторов и их произведений — вещь вовсе не безобидная, как и всякая ориентация на «вал», а не на качество: записывая без должного отбора слишком многих и многое, мы рискуем упустить значительную часть тех фонограмм, которые могли бы представить для наших потомков особую ценность. Кроме того, засилье «серых» голосов в эфире и на пластинках причиняет культуре не меньший вред, чем «серая» литература на полках книжных магазинов и библиотек. А может быть, и больший: ведь духовная пустота автора, его склонность к казенной риторике и демагогии, агрессивность ущемленного самолюбия и прочие свойства того же рода проявляются в звучащей речи еще нагляднее, чем в

печатном слове, притупляя наш слух, принижая общий уровень нашего художественного сегодня.

Что и говорить, разглядеть в живой, противоречивой действительности духовные ценности завтрашнего дня — дело чрезвычайно сложное. Но тому, кто решит всерьез работать в области литературной звукозаписи, такой дар распознавания будущего необходим. Так же как способность верно определять «опорные точки» современной литературы. Да одно обычно и неотделимо от другого: ведь наиболее значимым станет когда-нибудь именно тот звукодокумент, который сохранит для потомков *угаданный в современности момент истории*. В нашем случае — истории литературы. Причем имеется в виду вовсе не обязательно фиксация каких-то крупных событий. Качество «историчности» придает авторской фонограмме уже сама уловленная в ней атмосфера времени.

Сказанное, естественно, относится также к видеозаписи и синхронным киносъемкам. Вот характерный пример. Летом 1962 года кинорежиссер М. Хуциев и оператор М. Пилихина, работая над фильмом «Застава Ильича» (в прокат он вышел под названием «Мне двадцать лет»), провели съемку необычайно популярных тогда поэтических вечеров в Политехническом музее. Свои стихи читали Михаил Светлов, Белла Ахмадулина, Булат Окуджава, Борис Слуцкий, Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Римма Казакова. Пленка запечатлела и реакцию зала — бурную, горячую, искреннюю. Эпизод задумывался как документальный фон для игровой картины. Но прошли годы и отснятый материал (он в свое время был включен в фильм лишь частично) приобрел немалую самостоятельную ценность и стал уникальным литературным документом. В том, как читали тогда поэты, как слушал их зал, с удивительной отчетливостью предстала и жизнь литературы тех лет и творческая индивидуальность авторов, выступавших в аудитории Политехнического*.

Редкостная удача этой съемки объясняется прежде всего точностью выбора ситуации, отразившей время. А фонограмма выступлений поэтов пополнила литературную звуколетопись, стала одной из приметных и памятных ее страниц.

* Кстати сказать, на один из этих вечеров, чем и горжусь теперь, я сумел пронести «под полой» свой магнитофон и — скорее из озорства и чувства противоречия (любительская запись в зале не разрешалась), а вовсе не потому, что осознавал «историчность момента», — записал на пленку многие выступления. В том числе, как выяснилось позднее, и те, которые киногруппа не снимала. А восстановленный первоначальный вариант фильма вышел на экраны четверть века спустя после той памятной съемки.

...«Духовным богатством страны» назвал собрание авторских звукозаписей один из посетителей выставки «Звучащая литература». А другой посетитель написал в книге отзывов:

«Идея сделать голоса писателей достоянием всех не может не вызвать благодарного отклика.

Слушаешь голос Анны Ахматовой — и острее чувствуешь нерв ее поэзии.

Раздается неожиданно юношеский, звонкий, смущающийся голос Пастернака — и удивляешься (представлял его другим).

Яростный Есенин — и мгновенная ассоциация с Высоцким: в каноническом «голубоглазом» образе — кричащая страсть.

Удивительно ощущение времени, звучащего в интонациях, в манере чтения.

Это не только голоса поэтов, это голоса времен».

Что ж, очень верные слова...

Ссылки на источники

Голос и время

¹ «Лит. наследство», 1939, т. 37/38, кн. 2, с. 332.

Звукоархивист Ираклий Андроников

¹ *Андроников И.* Звучащее слово. [Предисловие]. — В кн.: *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. М., 1977, с. 3.

² Отд. рукописей Гос. Лит. музея (ГЛМ), ф. 343, ед. хр. 9512, л. 1.

³ «Лит. газ.», 1966, 9 авг.

⁴ См.: *Гальперин Ю.* Человек с микрофоном. М., 1971; *Он же.* Литературные вечера. М., 1974.

⁵ «Пионерск. правда», 1964, 18 дек.

⁶ *Андроников И. Л.* Слово написанное и сказанное. — Избр. произв. в 2-х т., т. 1. М., 1975, с. 360.

«Я слышал по радио голос Толстого...»

¹ См.: *Волков-Ланнит Л. Ф.* Искусство запечатленного звука. М., 1964, с. 94.

² См.: Речи и поминки. Одесса, 1914, с. 318—319.

³ Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9511, л. 2.

⁴ См.: *Лукачер В.* Принадлежит потомкам. — «Телевидение и радиовещание», 1977, № 4, с. III; *Поляновский М.* В ночь, когда заговорил Лев Толстой. — «Лит. Россия», 1964, 6 марта.

⁵ «Лит. Россия», 1964, 6 марта.

⁶ См., например: *Пузин Н. П.* Дом-музей Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Очерк-путеводитель. М., 1971, с. 49.

⁷ *Гусев Н. Н.* Два года с Л. Н. Толстым. М., 1928, с. 73.

⁸ Описание звучащего фонда Льва Толстого см.: *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. Изд. 2-е. М., 1987, с. 19—35.

⁹ *Волков-Ланнит Л. Ф.*, с. 201.

¹⁰ См.: «Знамя», 1974, № 12, с. 206.

¹¹ См.: Отд. рукописей Гос. музея Л. Н. Толстого (Москва), фонд Л. Н. Толстого и фонд Д. П. Маковицкого.

¹² *Волков-Ланнит Л. Ф.*, с. 99.

¹³ *Толстая А. Л.* Отец. Жизнь Льва Толстого. Нью-Йорк, 1963, с. 309.

¹⁴ «За рубежом», 1986, 21 ноября.

¹⁵ «Лит. наследство», 1939, т. 37/38, кн. 2, с. 332.

¹⁶ «Лит. наследство», 1979, т. 90, кн. 3, с. 286.

¹⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. Юбил. изд., т. 40. 1956, с. 433.

¹⁸ Живые слова наших писателей и общественных деятелей. М., 1910, с. 155.

Звукозаписи Блока и его современников

¹ Подробнее об этой коллекции см.: Шилов Л. История одной коллекции. — В кн.: Звучащий мир. Книга о звуковой документалистике. М., 1979, с. 121—145.

² Бернштейн С. И. Стих и декламация. — В кн.: Русская речь. Л., 1927, с. 28.

³ Горелов А. Гроза над Соловьиным садом. Л., 1970, с. 6.

⁴ См., например: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 514.

⁵ «Моск. университет», 1968, № 35.

⁶ «О прошлом память сохрани...». Сборник сценариев докум. телефильмов. М., 1984, с. 80.

Театр одного поэта

¹ Райт Р. О Маяковском. — В кн.: В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 257.

² Бернштейн С. И. Маяковский-чтец. — Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9509, л. 7.

³ Цит. по кн.: Звучащий мир, с. 131—132.

⁴ Там же, с. 132.

⁵ Бернштейн С. И. Маяковский-чтец, л. 18.

⁶ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 163.

⁷ Февральский А. В. Встречи с Маяковским. М., 1971, с. 35.

Оказывается, Есенин читал так...

¹ Гальперин Ю. Литературные вечера, с. 111.

² «Аврора», 1975, № 10, с. 71.

³ «Лит. газ.», 1985, 30 янв.

⁴ Старцев И. И. Мои встречи с Есениным. — В кн.: С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2-х т., т. 2. М., 1986, с. 413.

⁵ См.: Толстая-Есенина С. А. Отдельные записи. — В кн.: С. А. Есенин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 260.

⁶ Юшин П. Поэзия Сергея Есенина 1910—1923 годов. М., 1966, с. 223.

⁷ Выходцев П. В поисках нового слова. М., 1980, с. 201.

⁸ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1952, с. 62.

⁹ См.: Марченко А. Роман без вранья. М., 1927, с. 116.

¹⁰ См.: Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 145.

¹¹ «Телевидение и радиовещание», 1977, № 4, с. III.

Слушая Горького

¹ Чуковский К. Современники. Минск, 1985, с. 124.

² Цит. по кн.: Волков-Ланцит Л. Ф., с. 145.

³ Горький М., т. 26. М., 1955, с. 340.

⁴ Там же, с. 339.

⁵ Зверев И. Живые голоса. — «Лит. газ.», 1964, 20 авг.

⁶ Там же.

⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет. М., 1934, с. 250.

Зощенко, Булгаков, Пастернак

¹ Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9516, л. 1.

² Цит. по кн.: Крымова Н. Владимир Яхонтов. М., 1978, с. 282.

³ Архив Музея МХАТ, ед. хр. 4237, л. 1.

⁴ Там же, ед. хр. 1268, л. 4.

⁵ Отд. рукописей ГЛМ, ф. 127, ед. хр. 7919/20, л. 1.

⁶ Лакиши В. Булгакиада. М., 1987, с. 33.

Чуковский рассказывает, спорит, вспоминает...

¹ Архив Е. Ц. Чуковской.

² Сапняк В. Телевидение и мы. М., 1963, с. 62.

³ Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977, с. 299.

⁴ Чуковский К., с. 181.

⁵ Цит. по кн.: Гальперин Ю. Литературные вечера, с. 18.

⁶ См. там же, с. 38—39.

⁷ Архив Е. Ц. Чуковской.

⁸ Жизнь и творчество К. Чуковского. М., 1978, с. 167—168.

⁹ Чуковский К., с. 252.

Фонд Анны Ахматовой

¹ Цит. по ст.: Бразин И. Обаяние таланта. — «Нов. мир», 1976, № 12, с. 238.

² Там же.

³ Чуковский К., с. 284.

⁴ Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации. — В кн.: Поэтика. Л., 1927, с. 44.

⁵ Ахматова А. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1986, с. 252.

⁶ «Север», 1969, № 6, с. 115.

⁷ Платонов А. Размышления читателя. М., 1970, с. 93.

⁸ Поэтический строй русской лирики. М., 1973, с. 259.

⁹ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 75.

¹⁰ См.: Ахматова А., с. 185.

¹¹ Франк В. Встречи с А. А. Ахматовой. — В кн.: Франк В. Избр. статьи. Лондон, 1974, с. 34.

«Магнитофонная литература»

¹ Зоркая Н. Авторская песня на пластинке. Два портрета. — В кн.: Рождение звукового образа. М., 1985, с. 184—185.

² Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9515, л. 2.

- ³ «Смена» (Л.), 1961, 29 ноября.
⁴ См.: «Комс. правда», 1961, 5 дек.
⁵ «Моск. литератор», 1962, 18 янв.
⁶ «Веч. Москва», 1962, 30 апр.
⁷ Там же.
⁸ «Волга», 1967, № 9, с. 171—172.
⁹ «Сов. музыка», 1967, № 5, с. 4.
¹⁰ «Менестрель». Стенная газета Московского клуба самодеятельной песни, 1984, № 2/3 (Отд. звукозаписи ГЛМ, фонд НВ, ед. хр. 17, л. 8).
¹¹ *Крымова Н.* «Я путешествую и возвращаюсь». Владимир Высоцкий. — «Сов. эстрада и цирк», 1968, № 1, с. 7
¹² «Смена», 1986, № 19, с. 26.
¹³ Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9522, л. 1.
¹⁴ «Юность», 1986, № 12, с. 83.
¹⁵ Там же, с. 82.
¹⁶ «Сов. Россия», 1987, 11 янв.
¹⁷ См.: Рождение звукового образа, с. 185.
¹⁸ *Карякин Ю.* О песнях Владимира Высоцкого. — «Лит. обозрение», 1981, № 7, с. 96.
¹⁹ См. там же.
²⁰ «Комс. правда», 1987, 8 янв.

Первая в мире

- ¹ Цит. по кн.: Звучащий мир, с. 144.
² Отд. рукописей ГЛМ, ф. 343, ед. хр. 9513, л. 2.

Оглавление

Голос и время

5

Звукоархивист Ираклий Андроников

12

«Я слышал по радио голос Толстого...»

25

Звукозаписи Блока и его современников

50

Театр одного поэта

74

Оказывается, Есенин читал так...

89

Слушая Горького

107

Зощенко, Булгаков, Пастернак

122

Чуковский рассказывает, спорит,
вспоминает...

141

Фонд Анны Ахматовой

163

«Магнитофонная литература»

182

Первая в мире

206

Ссылки на источники

219

Шилов Л. А.

Ш 59 «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы. — М.: Искусство, 1989. — 223 с., ил.
ISBN 5-210-00423-6

В серии популярных очерков, составивших книгу, автор, известный звукоархивист, рассказывает о том, какое место занимают в нашей духовной культуре записи голосов писателей — от Л. Толстого до современных авторов.

Ш $\frac{4603020100-167}{025(01)-90}$ 23-89

ББК 85.38 + 83.3Р

Лев Алексеевич Шилов

Я слышал по радио голос Толстого...

Редактор *А. А. Черняков*

Младшие редакторы *Е. В. Глуховская, Н. В. Соколова*

Художник *В. К. Завадовская*

Художественный редактор *О. В. Чарнолусская*

Технические редакторы *Н. Г. Карпушкина, Л. В. Порхачева*

Корректор *Е. А. Мещерская*

И.Б. № 4000

Сдано в набор 20.01.89. Подписано в печать 03.10.89. А 06046.
Формат издания 84×108/32. Бумага типографскэж № 1 Гарни-
тура тип таймс. Печать высокая. Усл. печ. л. 13,44. Усл.
кр.-отт. 15,87. Уч. изд. л. 15,492. Изд. № 6401. Тираж 30 000 экз.
Заказ 73. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3.
Ярославский полиграфкомбинат Госкомпечати СССР, 150014, Яро-
славль, ул. Свободы, 97.

ПОПРАВКА

Цена в переплете № 7—1 р. 50 к.

1 р. 50 к.