

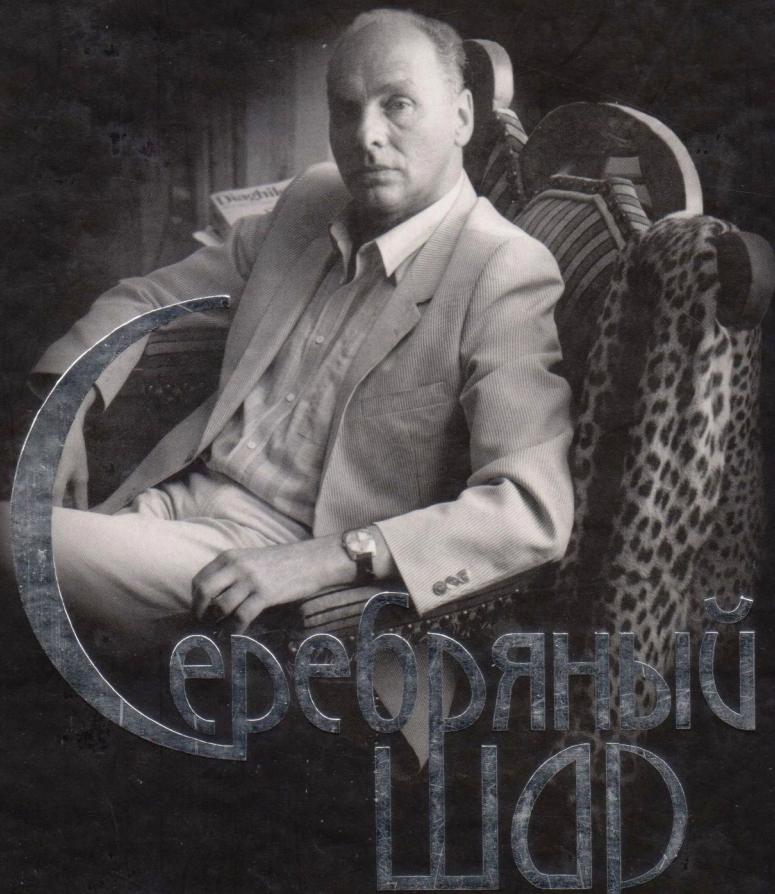
АВАНТИТУЛ



ОЛМА-ПРЕСС

ВИТАЛИЙ ВУЛЬФ • Серебряный шар

ВИТАЛИЙ ВУЛЬФ



Преодоление себя
Драмы за сценой

АВАНТИТУЛ  ОЛМА-ПРЕСС

ВИТАЛИЙ ВУЛЬФ

МОСКВА
АВАНТИТУЛ
ОЛМА-ПРЕСС
2003

еребряный

ШД

Преодоление
себя

Драмы
за сценой

УДК 7
ББК 85.3
В 887

הרשות לקליטה עליה בחיפה

רח'י.ל. פרץ 20, חיפה

סיפרייה

13614

מס'

Охраняется законом об авторском праве.

Воспроизведение данной книги целиком или любого ее фрагмента возможно только с письменного разрешения Издательского Дома "Авантитул"

Художник О.В. Корытов

Вульф В.Я.

В 887 Серебряный шар: Преодоление себя. Драммы за сценой. — М.: ОЛМА-ПРЕСС: АВАНТИТУЛ, 2003.

ISBN 5-224-04062-0

Ему есть что рассказать... Виталий Вульф был не только лично знаком, но и дружен со многими звездами отечественной сцены. Блестящий дар рассказчика превращает жизненные коллизии в захватывающие своим драматизмом сюжеты.

Бабанова, Сухаревская, Степанова, Кторов, Тарасова, Серова, Еланская, Коренева, Андровская, Пилявская, Уланова, Нуреев, Кше-синская, Гердт, Бриннер, Чехова — все они имели и славу, и успех на театральной сцене...

"Люди должны знать, что слава и успех всегда оплачены очень сложным трудом и очень трудной судьбой. И за внешне блестящей биографией всегда скрываются глубокие внутренние катаклизмы".

УДК 7
ББК 85.3

© В. Вульф, 2003

© Издательский Дом «АВАНТИТУЛ», 2003

© Издательство «ОЛМА-ПРЕСС», 2003

ISBN 5-224-04062-0

СОДЕРЖАНИЕ

- 7 ...Предисловие
- 8 ...Часть 1. Преодоление себя
- 9 ...Что вспомнилось
- 36 ...Накопление опыта
- 59 ...Удивительные загадки
- 102 ...Совсем не о МХАТе
- 128 ...Часть 2. Старый МХАТ
- 129 ...Книппер-Чехова
- 141 ...Тарасова
- 148 ...Степанова
- 172 ...Еланская
- 182 ...Андровская
- 187 ...Коренева
- 196 ...Кторов
- 205 ...Пилявская
- 211 ...Часть 3. Великие имена
- 212 ...Бабанова
- 261 ...Сухаревская
- 273 ...Часть 4. Звезды кино
- 274 ...Холодная
- 285 ...Орлова
- 296 ...Серова
- 306 ...Часть 5. Балет в России больше, чем балет
- 307 ...Кшесинская
- 324 ...Гердт
- 335 ...Уланова
- 341 ...Часть 6. Русские на Западе
- 342 ...Бриннер
- 371 ...Чехова
- 393 ...Нуреев

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга не имеет никакого отношения к импровизационным текстам, произносимым автором “Серебряного шара” в своих программах — в марте 2003 года должна быть сотая.

В ней собраны портреты прославленных актеров старого Художественного театра, звезд кино и балета и русских знаменитостей, оказавшихся за рубежом. Одни очерки и эссе никогда не печатались, другие переиздаются заново с существенными дополнениями, третьи оставлены в неприкосновенности.

Но главную часть книги составляют мемуары. Они названы “Преодоление себя”. Их познавательное значение в том, что они обезоруживающе откровенны и крайне субъективны, что не приводит к нарушению исторической правды, а, наоборот, дает представление о многих периодах жизни, начиная с конца 30-х годов двадцатого века до нынешних дней.

В воспоминаниях я писал о людях, с которыми меня сталкивала судьба. “Преодоление себя” — не летопись и не исповедь, а скорее записи о том, что вспомнилось.

Виталий Вульф

Часть 1

ПРЕОДОЛЕНИЕ СЕБЯ

Что вспомнилось

Я учился в школе в первом классе. У меня даже сохранились отметки за первый класс, все пятерки, но только за четвертую четверть, потому что я поступил в школу, когда первые три четверти уже прошли. Мой отец, знаменитый бакинский адвокат, Яков Сергеевич Вульф, обожавший меня — естественно, и я его очень любил — был убежден, что в школу отдавать меня опасно — там могут быть инфекции, сквозняки, а образование можно спокойно получить дома. У него были явно дореволюционные понятия, но мама настаивала, и противиться ей он не мог.

В городе все знали папу, знали наш дом по улице Хагани, 18, помню, что когда хоронили отца, трамваи не ходили и у дома было столпотворение, это несчастье случилось 25 января 1956 года. Оно резко изменило всю жизнь семьи.

В детстве мной занимались папа, мама, Елизавета Августовна, немка, моя воспитательница, она многому научила меня, но немецкий с годами я забыл, и теперь, когда слушаю немецкую речь, понимаю только отдельные фразы. Еще были живы мои любимые тети, папины сестры, Ида и Белла. Это были люди совсем другой формации, воспитанные в дореволюционных правилах жизни, как и папа. В Баку они оказались случайно, хотели эмигрировать, уехать из России через Иран или Турцию. Приехали после тягот Гражданской войны и решили в Баку передохнуть. Там было спокойно. Море, солнце, шумные базары, фазтоны, по утрам во дворах кричали: “Мацони, молоко”, старьевщики покупали старые вещи и ничто не предвешало горя и беды. Ида и Белла сняли

этаж в старой крепости, Замковский переулок, 23, это была зала, разделенная на три части, с кухней. Дом принадлежал какому-то азербайджанскому хану, с балкона был виден приморский бульвар. Фрукты, овощи и никаких революций. В Баку они и застряли. Все откладывали отъезд, у них на руках уже были паспорта, когда пришла Красная армия. В Баку они остались на всю жизнь.

Сохранилась справка — по архивным материалам бакинского отдела здравоохранения значится: “Вульф Белла Израилевна назначена 2 марта 1925 года на должность зубного врача в 1-ю Совлечебницу г. Баку”. В ней Белла проработала до 1974 года, в 1975 она умерла. А бежали они из Екатеринослава (ныне Днепропетровск).

Папа учился в Москве в Московском университете, на юридическом факультете, очень дружил с Владимиром Гайдаровым, который учился курсом старше. Это был человек неземной красоты, впоследствии стал артистом Московского Художественного театра, мужем прославленной в те годы актрисы МХТ Ольги Владимировны Гзовской, любимицы Станиславского, она была намного старше Гайдарова. После революции они эмигрировали, в 1932 году вернулись в Россию, судьба сложилась далеко не благополучно.

Папа через Гайдарова пристрастился к Художественному театру, который очень любил и хорошо знал. Я был совсем маленьким, когда он рассказывал мне о своей любимой актрисе Марии Николаевне Германовой, о том, как она играла Ольгу в “Трех сестрах”, Екатерину Ивановну в одноименной пьесе Леонида Андреева, Катю в пьесе Мережковского “Будет радость” и особенно Грушеньку в “Братьях Карамазовых”. Рассказы отца о Книппер-Чеховой, Станиславском (он их видел не один раз в “Месяце в деревне” Тургенева) врезались в память навсегда. Мы сидели в столовой за круглым обеденным столом, и я ждал, когда папа вернется с процесса, отдохнет и будет мне рассказывать о Москве — о своем отношении к искусству, о своих “университетах”.

Квартира была коммунальная. За стеной с десяти утра слышалось пение. В большой светлой комнате жила София Коновна Гольская, профессор кафедры вокального мас-

терства Бакинской консерватории. Почти все ее ученики после консерватории становились солистами бакинской оперы. Концертмейстером в опере была мама знаменитой впоследствии пианистки Беллы Давидович, родившейся в Баку и ставшей гордостью города и страны. Люся Исааковна Ратнер прожила почти сто лет и умерла в 2002 году в Нью-Йорке, куда эмигрировала вместе с младшей дочерью Аллой. Алла Давидович до отъезда была концертмейстером Большого театра. Семья выехала в США после отъезда за границу Беллы Давидович.

С Беллой мы подружались в 50-х годах, хотя знакомы были с детства. Помню, как отец Беллы, Михаил Наумович, военный врач, гулял с 12-летней девочкой в красном пальто и все прохожие на нее оборачивались. Она была “вундеркиндом” и в 10 лет уже играла с оркестром бакинской филармонии концерты Грига и Шопена. В 1949 году она получила 1-ю премию на международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве, и началась ее концертная жизнь. Вскоре она вышла замуж за выдающегося скрипача Юлиана Ситковецкого, счастливо прожила с ним несколько лет. Но вскоре он умер, и Белла осталась вдовой в 28 лет. В 1954 году у них родился сын, теперь живущий в Лондоне, замечательный музыкант, скрипач, дирижер, остроумный, легкий, талантливый человек, совсем по характеру не похожий на Беллу, но всегда восхищавшийся материнским искусством. Диму — Дмитрия Ситковецкого, как его называют в музыкальном мире, отличает ум, обаяние и взыскательность художника. Идеал музыканта для него — мать, с каждым днем все более требовательная к себе. Не только Дима Ситковецкий ценит талант Беллы Давидович. Женственность и человеческое очарование Беллы, ее умение быть естественной с разными людьми помогали ей на всех перекрестках судьбы. После смерти Юлика она никогда не выходила замуж, но в нее влюблялись, ее любили, и она отвечала взаимностью. Счастливой развязки в ее романах не было, и она осталась одна. Когда Дима эмигрировал из России, Белла последовала за ним. Теперь она постоянно живет в Нью-Йорке, изредка играет в Большом зале консерватории в Москве и по-прежнему больше всего на свете любит Баку.

София Коновна, как и мои тети, попала в Баку случайно. Она не хотела, чтобы революция вмешивалась в ее жизнь, и уехала из Санкт-Петербурга в Баку, где ее богатые родственники владели нефтяными скважинами и домами. Юность она провела в Италии, училась пению, и Милан был для нее и раем, и школьной скамьей. Потом вернулась в Россию, вышла замуж и много пела на провинциальных оперных сценах. Когда она приехала в Баку, уже уехать в Тегеран было невозможно. Она осталась жить в той самой комнате, которую предоставили родственники на короткий срок перед отъездом за границу. После прихода в Баку Красной армии, естественно, все изменилось, София Коновна стала преподавать и жила одиноко, поддерживаемая моей мамой. Мама приносила ей в комнату обеды, готовила для нее ужин, подолгу беседовала с ней. Меня София Коновна научила любить музыку, особенно вокальную. В те годы я хорошо знал оперы, у меня до сих пор сохранились партитуры из ее библиотеки и романсы великих композиторов, напечатанные в дореволюционных типографиях. Со мною она проводила много времени. Рассказывала о Боттичелли, Джотто, ко дню рождения — я был, кажется, в шестом классе — подарила книгу Муратова «Образы Италии». Она знала итальянский язык и, кроме пения, любила живопись. Я на всю жизнь запомнил ее восторг перед Римом. «Любая стена, любая улица ничем не примечательного дома в Риме прекрасна», — говорила София Коновна. Осознал это я спустя полвека. Вернувшись из последней поездки в Рим, я открыл ящик, где храню фотографии, и внимательно вглядывался в лицо умной, интеллигентной женщины, родившейся в девятнадцатом веке и отдавшей всю культуру и умение молодым азербайджанским певцам, многие из которых ныне в Баку почитаются классиками.

Она не верила в возможность счастья в Советском Союзе, очень боялась властей и о прошлом старалась не вспоминать. Шепотком первая рассказывала мне о Троцком и Ленине, о том, что октябрьская революция есть никакая не революция, а обыкновенный переворот, что немцы умышленно решили ослабить Россию, чтобы победить в войне, и

заслали в нее большевиков, устроивших революцию. С папой она говорила по-немецки. В 1917-1918 годах она была подавлена, растеряна, с трудом добралась до Баку и, как я теперь понимаю, долго не могла освободиться от ощущения одиночества и необходимости искать выход из создавшегося положения. Она приехала тогда, когда ее родственники уже покинули Баку и в городе оставалась только двоюродная сестра, отдавшая ей свою комнату и убедившая ее передохнуть, прежде чем двинуться в путь.

Я всегда помню Софию Коновну, помню, как горько переживал ее внезапную смерть в 1946 году, я был к ней очень привязан, и она сыграла немалую роль в моем становлении. Ее любимую оперу — “Царская невеста” — я знал наизусть, арии из опер Верди и Пуччини то и дело пелись за стеной, а вечерами она брала меня в оперный театр, когда пели ее любимцы: Идрис Агаларов, Мария Титаренко, Татьяна Бадилова (она теперь живет в Москве), делаясь со мной как со взрослым своим недовольством или гордясь, что партия спета первоклассно. Тогда в Баку был очень сильный оперный театр. Пела Нина Валащи в “Тоске” необыкновенно, (судьба забросила ее в Баку случайно), Фатма Мухтарова была неподражаемой Далилой и Кармен, Книжников остался в памяти в партии Скарпиа в “Тоске”, и я под влиянием Софии Коновны решил учиться музыке и вскоре стал брать домашние уроки по классу рояля — в двенадцать лет. Учился я года четыре, не больше, особых музыкальных способностей у меня не было, но знание музыкальной литературы помогло впоследствии, хотя, конечно, это знание носило дилетантский характер. Любил, как она давала уроки, учила фразировке, смыслу того, что поют. Она — будучи человеком совсем другой эпохи — принимала и классическую, и современную музыку. Любила “Индусские мелодии” Василенко для высокого голоса, скрипки и фортепиано, романсы и песни Даргомыжского, в свое время я наизусть знал романс Бородина “Отравой полны мои песни” на слова Гейне и романс Шумана “Из старых сказок манит”. От привязанностей и вкусов детских и ранних юношеских лет я не могу освободиться — они засели в памяти на всю жизнь.

Я очень долго искал себя. Оперы, балеты, драматические спектакли — все занимало воображение. Говорят, что у каждого человека есть своя “линия жизни”, наверное, она существует, но одни ее осознают раньше, другие позже. Судьба складывается не только из желаний, идей, но и из реальных обстоятельств. Их мне приходилось очень долго и не всегда успешно преодолевать. Только верность тому, что любил с детства, помогла выжить, но привычки тех лет остались позади.

Тети мои были очень рады, что я целыми днями проводил в комнате у Софии Коновны, а не бегал по двору. Они не переносили матерщины, и все, что чертыхалось, покрикивало и притоптывало, пугало их. Они все время жили в тревоге, хотя внешний быт сохранялся. С новым стилем жизни они не могли примириться, хотя и жизнь в дореволюционные времена не казалась им потерянным раем.

Тети жили не с нами, а отдельно, у них не было своих детей и они, как и папа, считали, что мне прежде всего нужны соки (я был очень худенький болезненный мальчик, похожий на Буратино), больше бывать на воздухе, дышать кислородом в Кисловодске и иметь домашних учителей, а не ходить в школу, где Бог знает кто учится.

Мама была бакинка, папа приехал в Баку в 1924 году по делу повидаться со своими, встретил маму, женился через месяц после знакомства и тоже остался в Баку навсегда. Маму он очень любил, они прожили 32 года, мама осталась вдовой в 55 лет, она была еще очень привлекательной женщиной с великолепной фигурой, элегантной, умела одеваться, даже когда не было никаких возможностей. У нас подолгу работала Мария Федоровна Зрютина, домашняя портниха, милая, уютная, и перешивала маме платья из старых, творя чудеса. Мама была очень умным человеком, трезво смотрела на происходящее вокруг и обладала волей, умея находить выходы из безвыходных ситуаций. Думаю, что без нее папа бы погиб с его взрывчатостью, нервами и талантом, а папа был удивительно талантливый человек, его ораторский дар, данный ему природой, действовал безотказно, но жилось ему нелегко. В годы борьбы с космополитизмом, точнее в 1948,

он был исключен из коллегии адвокатов, остался без работы, и мы жили на то, что мама вязала кофточки, правда, заказы сыпались на нее от модных бакинских дам. Отец часами вышагивал, заложив руки за спину, по столовой, и переставал это делать только тогда, когда мама начинала давать уроки русского языка. Ученики приходили к ней с девяти утра. До шести она была занята, при этом успевала готовить, потому что в те годы работницы у нас не было. Я уже жил в Москве, мне посылали деньги на жизнь и скрывали все трудности, которые выпали на их долю.

Мамины братья были расстреляны в 1937 году, их жены сидели в лагерях как жены врагов народа, они просидели каждая по восемнадцать лет, и мама все эти годы раз в два месяца посылала им посылки, чаще не разрешалось. Посылки можно было посылать только со станции Баладжары (около Баку), из Баку это делать было нельзя, и мама вставала очень рано и ездила туда, чтобы успеть занять очередь и выстоять целый день. Иногда она меня брала с собой. Мне было тогда лет десять. И в годы войны она продолжала это делать. Я уже уехал в Москву, а мама по-прежнему посылала им посылки и писала письма в Акмолинск, где сидела Дейча (такова была революционная кличка жены одного из маминых братьев) и Вите (так звали жену другого маминого брата), она сидела в Потье. Это был огромный женский лагерь заключенных. Приезжала мама из Баладжар измученная, с серым лицом, но никогда не жаловалась. Папа нервничал, боялся за нее, за себя и постоянно ждал очередной беды. Несколько лет он был не у дел, от меня все скрывали, и я случайно узнал, что отец без работы. Когда его восстановили в коллегии адвокатов, он уже был болен. Смерть Сталина встретил как несказанную радость. Родители с удивлением смотрели на тех, кто рыдал навзрыд, узнав о смерти вождя. Помню, я приехал домой в Баку 9 марта 1953 года и рассказывал, как мы вместе с моим товарищем университетских лет Эрнестом Коганом (впоследствии он стал известным московским адвокатом, защищал Синявского на знаменитом процессе Синявского и Даниэля в 60-х годах) простояли почти весь день на Пушкинской улице (теперь Большая Дмитровка),

и все-таки попали в Колонный зал и увидели Сталина в гробу. Нам это удалось, потому что в те годы я жил на улице Немировича-Данченко в квартире мхатовского актера Вишневого в мхатовском доме, и это было совсем близко от Колонного зала. Мы с Эриком встали около одиннадцати часов утра в очередь к Колонному залу, когда еще было неизвестно, в котором часу будут пускать, и около семи часов вечера прошли в колонне к сталинскому гробу. Мы не попали в ту свалку, которая была на Трубной площади, когда погибали люди в толпе, пытаясь протиснуться в Колонный зал. Москва была взбудоражена. В воздухе дрожали слезы, слышались безудержные рыдания. Я был удивлен, что в гробу лежал человек маленького роста, я видел его всегда на портретах мощного, могущественного, со всепроникающим взором.

Когда я вернулся домой, то застал странную картину: за круглым столом сидели Наталиша, Наталия Александровна Вишневская, дочь мхатовского актера, ее брат, Александр Александрович с женой Наталией Ивановной (они в 1952 году вернулись из Рима), и пили водочку. Выслушав мой рассказ, как мы с Эрнестом стояли в очереди в Колонный зал, они оживленные отправились к Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой в соседний подъезд, где она жила. Настроение в доме было приподнятое. На следующий день я поездом уехал к родителям в Баку.

Папа привел меня в театр, когда мне было лет семь — и я потерял голову. Мечтал стать актером. Научившись читать, брал пьесы в детской библиотеке. Влюбленность в театр началась очень рано и никогда уже не покидала меня. В детстве со мной больше всего возился папа. Родным и близким друзьям это было странно, потому что, когда я родился, папа не обращал на меня поначалу никакого внимания. Он страстно любил мать, не хотел иметь никаких детей (я родился на седьмой год их брака), и вскоре после моего рождения уехал в Германию в длительную командировку, он тогда работал в бакинском банке, и поездки за границу из Баку еще были возможны. Когда мне исполнилось два года, и я начал что-то лепетать, папа обратил на меня внимание, отстранил всех и занимался мною всю оставшуюся жизнь.

Это было самое счастливое время, отец баловал меня, позволял мне делать все, что хочу, и, наверное, какая-то избалованность и эгоизм во мне сохранились от того давнего времени. Папа водил меня в школу, приходил за мной. Одного меня не пускали на улицу до девятого класса. Я уже был взрослым человеком, когда старые бакинские судьи вспоминали, как папа во время судебных заседаний просил перерыва около двенадцати часов дня, и все знали, что ему надо мчаться домой кормить меня, потому что я очень плохо ел, и только он один мог заставить меня что-то съесть.

Уроки со мной делали папа, Ида, Белла, реже мама. Она была строгой, и только ей я должен быть благодарен, что рано научился читать, писать, брал уроки музыки и английского языка.

Мама, Вульф Елена Львовна, кончала филологический факультет Бакинского университета. У меня сохранилась ее зачетная книжка, она была любимой ученицей поэта Вячеслава Иванова, он из Баку уехал в Италию. Это было в 1924 году. Знаю, что первое время от Иванова в Баку приходили вести. Он описывал, как в кафе "Флориана" в Венеции на площади Сан-Марко встретил художницу Александру Экстер. Это было самое знаменитое кафе в Венеции, таким оно и осталось. В нем сживали за чашкой шоколада Гольдони, Карло Гоцци. Иванов описывал Венецию с ее сотнями таинственных каналов, с домами семнадцатого века, в которых люди живут, как в самых обыкновенных домах, только, выходя из подъездов, сразу садятся в лодки. Фисташковое небо, розоватая вода, мостики, фонтаны, колонны. В следующем письме он описывал поездку в Мурано, где сотни стеклодувов и маленькие очаровательные магазинчики, продающие венецианское стекло. Рим казался Иванову очень спокойным городом, первое время он бывал в посольстве Советского Союза, потом перестал бывать и вскоре перестал писать, и уже до конца своей жизни мама о нем ничего не знала, только, когда сын мхатовского актера А.Л. Вишневого вернулся из Италии, где долгие годы был корреспондентом ТАСС, узнала, что он умер в 1949 году в Риме.

Когда в апреле 2001 года я был в Риме, мне показали дом, где жил Вячеслав Иванов, там сейчас доживает его сын. Я смотрел на красивый особняк русского поэта и невольно вспоминал, как часто мама говорила о нем.

Похоронив отца, мама начала болеть, хотя долго еще выглядела молодожавой, была стройна и умела ограждать то, что любила, от тени сомнений.

Меня спасло, что во мне есть какие-то материнские черты, иначе я бы не выстоял в этой жизни, а мама была умным, трезво оценивающим ситуации и выносливым человеком. После папиной смерти жизнь для нее как бы кончилась, ей было невыносимо тяжело, тем более что в Баку в квартире она осталась одна. Я был в Москве, помогала мамина сестра Фирочка (так ее звали, совсем непохожая на маму по характеру, по привычкам, теплый, светлый человек), ее семья стала для мамы родным домом. Фирочка очень любила маму и заботилась о ней. Умерла Эсфирь Львовна в Нью-Йорке, куда вынуждена была уехать с семьей сына после армянских погромов в Баку, когда интеллигенция всех национальностей уезжала в эмиграцию. Когда недавно я был в Баку, то не узнал его. Город перестал быть интернациональным, и следы драм, которые он пережил, коснувшиеся не только армян, но и самих азербайджанцев, были еще видны.

Мама, оставшись в Баку, ездила на кладбище почти ежедневно, в любую погоду, а вечера проводила у сестры или у Беллы, которая все еще продолжала работать зубным врачом. В 1965 году Белла получила приглашение в Швейцарию от моего дяди, родного брата отца. Она видела его последний раз весной 1914 года. Он болел туберкулезом, и бабушка послала его в Швейцарию в санаторий, оплатив его пребывание там на несколько лет вперед. Родители отца были очень состоятельными людьми. Евсей (так звали дядю) уехал в Лозанну с Беллой в 1912 году. Потом она вернулась в Россию, и после революции о нем мало что было известно. Отец встречался с ним в Германии в 1927 году, а в 1945 после войны от него пришла открытка из Гааги, где он спрашивал, кто уцелел из семьи. Из страха ему никто не ответил.

1961 год я прожил в Баку, работая в Институте права Академии наук Азербайджана, готовился к защите кандидатской диссертации, она должна была состояться в Москве и состоялась в июне 1962 года, после чего я из Москвы больше не уезжал. Тогда в Баку была организована туристская поездка Франция—Тунис. Перед отъездом туристской группы мама (она никогда ничего не боялась) попросила меня отправить из Парижа открытку в Голландию, где жил папин брат, и дала мне адрес, написанный на открытке, полученной нами в 1945 году. Белле она ничего не говорила. Приехав в Париж в апреле 1961 года (первый мой выезд в капиталистическую страну — тогда это было событие), я отправил открытку своему дяде Евсею Вульффу и написал, что если он хочет меня видеть, пусть приедет в Париж 11 апреля (из Туниса мы должны были вернуться 10 апреля) и ждет меня у станции метро на площади Шарль де Голль от четырех часов дня до шести. У меня в кармане было сто двадцать франков, все, что нам выдали. Я купил себе тогда очень модный плащ-болонья и в этом плаще шел по Елисейским полям. Нам разрешали ходить только вдвоем или втроем, но я уговорил нашего руководителя, чтобы он отпустил меня еще раз пойти в музей Родена. При слове “музей” у него сворачивались скулы, и он, строго наказав мне к семи быть в отеле, отпустил меня одного на три часа. На самом деле он был добрым человеком и позволял и в Тунисе, и в Париже иногда пройтись одному. Я шел по незнакомому городу в непрерывном возбуждении. В Париже в этот год стояла удивительная весна, я смотрел на этот новый для меня мир с восторгом. Подойдя к станции метро, я остановился, ноги отнялись, и я зарыдал. Люди оглядывались. У входа в метро стоял мой папа. После его смерти прошло пять лет. Потом я уже разглядел, что этот человек выше отца, одет очень элегантно, так у нас не одеваются, у него было красивое лицо и пронизательный взгляд, рядом с ним стояла молодая женщина (оказалось, что это его последняя жена). Они пригласили меня в кафе на улице Бальзак. Я начал волноваться, меня била дрожь: а вдруг за мной следят? Говорил сбивчиво и торопливо. Узнал, что мою открытку дядя получил только вчера. Ему переслали ее в

Швейцарию, где он уже давно живет. Почтовое отделение отыскало его адрес. Мать его детей осталась в Голландии, их у него двое: сын и дочь. Они родились перед войной.

Он расспрашивал о папе, о маме, с которой, естественно, не был знаком, узнал, что Ида умерла еще в 1952 году, а любимая им Белла жива, и все время не мог понять, почему я в таком нервном состоянии. Когда я сказал ему, что у меня в семь обед и я должен быть в отеле на бульваре Пуассоньер, он ничего не понял. Он собирался поехать со мной в какой-то дорогой ресторан в отель Ключи, а потом улететь со мной в Швейцарию. Наш разговор напоминал диалог глухих. Когда я начал торопиться, он грустно спросил: "Так что, я тебя больше не увижу?" Мы договорились, что ночью, если смогу, я прибегу к ступенькам Гранд-опера. Мне удалось около трех ночи вылезти из постели и незаметно для товарища, с которым я был в одном номере, улизнуть. Евсей меня ждал. Мы присели в ночном кафе, он держал сумку, в ней были подарки, купленные Белле и маме, но я объяснил ему, что все знают, что у меня было только сто двадцать франков, что я купил плаш-болонью и единственное, что я мог взять, это маленькую серебряную пепельницу, которая до сих пор стоит у меня на столе, два флакончика духов, домашние туфли, вот и все. "Я никогда не верил, что у вас фашизм", — промолвил он. Больше я его никогда не видел, он умер в 1970 году. Со своими двоюродными братом и сестрой я познакомился уже в 1987 году, ездил к ним по приглашению, жил в Гааге и Утрехте. По-русски они не знают ни одного слова и все собираются приехать в Россию. Брат, Александр Вульф, умер в 2002 году, остались две девочки десяти и одиннадцати лет и молодая жена. Сам он не прожил и шестидесяти лет, дети у него родились слишком поздно.

В туристской группе мои старые бакинские друзья заметили, что я невменяемый, решили, что заболел. В Москву прилетел 12 апреля 1961 года. Москва была праздничная, это был день, когда знаменитый Юрий Гагарин возвратился из космоса.

После этой поездки Белла начала переписываться с братом и изредка звонила ему по телефону. По настоящему

мамы она оформила документы и уехала к нему на свидание на месяц в 1965 году. Помню, как я ее провожал (в те годы люди очень редко выезжали за границу, только-только начали давать разрешение тем, у кого за рубежом жили близкие родственники, но туристские группы были в большой моде). При оформлении документов в аэропорту (народу в Шереметьево было мало) пограничник спросил ее: "Совсем уезжаете?" Белла оскорбилась, мысль, что она может оставить родную страну, нас с мамой, ей не приходила в голову. Потом она звонила маме из Швейцарии и говорила, что они подали документы на продление ее пребывания еще на месяц, Евсей не отпускал ее. Вдруг неожиданно пришла телеграмма, что она возвращается. Я тогда снимал маленькую комнату на Чистых прудах, мама сообщила мне об ее прилете, и я помчался в аэропорт, еле успел. Оказывается, за день до того, как у нее кончалась виза, ей позвонили из советского посольства, что в продлении визы отказано. Она рыдала навзрыд. Уже потом рассказывала о встрече, о детях Евсея, но долго не могла прийти в себя. Я отправил ее в Баку, и мама все время проводила с ней, ей было тогда 82 года. Умерла она спустя десять лет после поездки в Швейцарию.

Это было уже после смерти мамы. Пережить ее уход из жизни Белла не могла. Я был в Варшаве, когда получил телеграмму, что ей плохо. Я вылетел в Баку и успел застать ее в живых. После ее смерти что-то кончилось для меня навсегда. Ушли самые родные люди, любившие и баловавшие меня, пока могли. Первый свой "Жигуленок" я купил на то, что она мне оставила.

А мама до переезда в Москву грустно жила в Баку, писала мне письма. Отца не забывала никогда. Он был хрупкий, ранимый, нервный и очень талантливый — блестящий был человек.

Ко мне мама переехала в 1967 году, когда у меня появилась первая собственная московская квартира, однокомнатная на первом этаже в одном из кооперативных домов Всероссийского Театрального общества в Волковом переулке. В ней она и умерла внезапно 29 декабря 1974 года. Меня дома не было, я был в филиале МХАТа на премьере пьесы

Зорина — “Медная бабушка” — Пушкина играл Ефремов. За мной приехали в антракте, сказав, что маме нехорошо, и я не понял, что случилась беда. Похоронили маму 31 декабря, и с того дня я никогда шумно не встречаю Новый год.

В страшную для меня ночь с 29-го декабря на 30-е, когда мама, мертвая, лежала на широкой тахте, прикрытая тканью, я был в невменяемом состоянии, требовал, чтобы все ушли, а народу в квартирке набилось много, меня успокаивали Витя Фогельсон, умеющий быть теплым и мягким (муж актрисы “Современника” Лили Толмачевой), мой ближайший товарищ Леня Эрман, но, естественно, успокоить меня было нельзя. В конце концов все ушли, и я остался один, вдруг раздался сильный стук по стеклу (мы жили на первом этаже), явно кто-то влезал в окно и старался его открыть, я вышел в кухню и увидел, что это Олег Ефремов. Он был удивительно тонким человеком и решил в эту ночь не оставлять меня одного. Мы дремали с ним до утра на узеньком диванчике, неутешные слезы мои он вытирал рукой, обращаясь со мной как с младенцем, и помог мне прожить первую ночь после несчастья. Это я помню всегда и как бы потом ни складывались отношения с Ефремовым, как бы ни старались люди испортить их, все равно память о той ночи живет во мне по сегодняшний день, и Олег Ефремов остался для меня драгоценным человеком, что и определило мою болезненную реакцию на все выпады против него.

Пройдет много лет, и однажды, зайдя к нему, я застал его в каком-то особенно горьком состоянии. Он, никогда не показывающий, что действительно задевает его, протянул мне газету, и я прочел очередной оскорбительный текст по его адресу, написанный молодой журналисткой в газете “Аргументы и факты”. С этой газетой в то время я был связан дружескими отношениями. Главный редактор ее, В.А. Старков, только-только ввел меня в состав редакционного совета, мы много общались с ним, были одновременно в Париже, много гуляли, разговаривали и все было очень хорошо. Но придя домой из МХАТа, я сел за стол и немедленно написал статью (она была опубликована в газете “Известия” 6 апреля 1995 года) под названием “Миф столетия или театр века”. В

ней были строчки: “Надо не знать истории МХАТа, чтобы позволить себе описать приход Ефремова во МХАТ, как это оскорбительно позволила себе молодой критик в газете “Аргументы и факты”, она написала, что “во МХАТе Ефремов был воспринят как мальчишка-самозванец, ведь те, кто теперь надеялся на боевой задор “пятнадцатилетнего капитана”, были когда-то его учителями. Для них он не был авторитетом: один знаменитый артист так и сказал после прихода Ефремова: “Ноги моей в театре не будет, пока отсюда не уберется этот чертов мальчишка”. Писать об этом приходится только потому, что безграмотность пишущих о театре становится общим местом. То прославляется Немирович-Данченко за то, что уберег церковные колокола в 1949 году, хотя он умер в 1943, то появляется упомянутая статья, свидетельствующая о незнании театральной истории, уже сейчас в 2002 году появилась книга “100 великих театров мира”, в ней написано: “Волчек, как в свое время Ефремов, отдавала дань времени — в “Современнике” ставили “Сталеваров” и “Секретаря парткома” Гельмана”. Автор — некая К. Смолина. Безграмотность налицо: любой театральный человек знает, что “Сталевары” и “Секретарь парткома” — спектакли Олега Ефремова, поставленные во МХАТе. Если заняться ошибками и неточностями пишущих о театре мало причастных к нему людей, то невольно уйдешь в сторону.

Еще в 1966 году на заседании художественного руководства Ангелина Иосифовна Степанова предлагала Олега Ефремова, летом 1970 года Яншин пригласил Ефремова к себе в дом на обед, где за столом собрались почти все мхатовские старики, кроме Ливанова. Они и просили Олега Ефремова возглавить МХАТ. Ефремову было 43 года”.

После этой публикации меня на следующий день вывели из состава редакционного совета газеты “Аргументы и факты”, и отношения со Старковым фактически прекратились, он очень обиделся, как я мог позволить себе критику в адрес его газеты, а Ефремов благодарил за статью. Все это было семь лет назад. Теперь уже нет Старкова в “Аргументах и фактах”, умер великий Олег и, как всегда бывает, когда человек умирает, видишь его во весь рост.

Редкие звонки Ефремова были всегда мне очень дороги. Его немногословие и содержательность того, что он говорил, всегда имели большую цену. Умный, сложный, непохожий на других, незаурядный человек огромного масштаба, какие редко рождаются на свет.

В Баку или в Москве у нас в доме всегда говорили о Художественном театре. Его любили папа, Ида, Белла, это был мир интеллигенции, в него стремились, мечтали попасть. В годы Второй мировой войны в Баку был объявлен концерт артистов МХАТа, они приехали из Тбилиси, где жили в эвакуации. То был “золотой фонд” театра. Мне было одиннадцать лет, но я до сих пор помню, как Качалов читал сцену Барона и Сатина из “На дне”, один за двоих. Книппер-Чехова с Юрием Недзвецким играли сцену из “Дядюшкиного сна”. Шевченко и Тарханов показывали отрывок из “Горячего сердца”. Успех был громадный, белый зал бакинской филармонии был переполнен. Вышли на улицу, было очень темно — в городе было затемнение, шли домой пешком, трамвай ходили редко, все были очень счастливы.

У меня сохранились программки моего первого посещения МХАТа. Я уже учился в восьмом классе. Папа привез меня впервые в Москву, это было уже после войны, и достал билеты во МХАТ, тогда это было почти невозможно. Первый спектакль, который я видел во МХАТе — “Мертвые души”, шедший в 402-й раз. В программке было написано “По поэме Гоголя. Текст составлен Булгаковым”, Чичикова играл Белокуров, Манилова — Кедров, губернатора — Станицын. В память врезался Ливанов, игравший Ноздрева, Народный артист РСФСР, Лауреат Сталинской премии Б.Н. Ливанов. Его буйный актерский темперамент, острый внешний рисунок мгновенно завораживали зрительный зал. В этом спектакле я впервые увидел Лидию Михайловну Кореневу, знаменитую мхатовскую актрису дореволюционных лет, она играла Софию Ивановну, просто приятную даму, роль была крохотная.

На следующий день мы с отцом были на утреннем спектакле — “Дядюшкин сон” по Достоевскому. Марию Александровну Москалеву играла Вера Николаевна Попова, жена Кторова, замечательная актриса, оставившая сильное

впечатление. Спектакль шел в 443-й раз, цифра стояла в программке, тогда это было принято. Мозглякова играл ныне забытый Юрий Недзвецкий, с ним очень любила выходить на сцену Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, первая исполнительница роли Москалевой, а Зинаиду играла актриса необыкновенной красоты, она мне казалась совсем молодой с поразительно благородным и одухотворенным лицом. Это была Степанова, хотя ей было уже более сорока лет, о чем я, конечно, не знал. Программка стоила сорок копеек, спектакль начинался в двенадцать часов дня, и в зале не было ни одного свободного места.

Листаю старенькую уцелевшую программку и читаю, кто был занят в спектакле: Попова, Степанова, Свободин (он играл старого князя), Истрин, Недзвецкий, Елина, Кнебель, Грибков, Хованская, Вронская, Шостко, Комолова, Людвиг, Дементьева, Берестова, Борташевич. Никого не осталось, в живых, последней умерла Анна Михайловна Комолова, в 2001 году ей исполнилось девяносто лет, и она до недавнего времени все еще выходила на сцену в одном-единственном спектакле — “Татуированная роза” Теннесси Уильямса, идущем на Малой сцене МХАТа почти двадцать лет.

И тогда я впервые увидел гениальные “Три сестры”, легендарный спектакль Немировича-Данченко, поставленный им в 1940 году. Мы сидели с папой в четвертом ряду, был вторник, 4 июня 1946 года, в 254-й раз Станицын играл Андрея, его жену Наталию Ивановну — Мария Андреевна Титова, не первая исполнительница этой роли, актриса яркая, с ладной фигурой и острым чувством юмора, она умерла в 1994 году в возрасте 95-ти лет. Состав был первоклассный — Маша — Тарасова, Ольга — Еланская, Ирина — Степанова. Кулыгина играл Василий Алексеевич Орлов, Вершининым в этот вечер был Ершов, а не первый исполнитель этой роли — Михаил Болдуман, Соленый — Ливанов, Чебутыкин — Яншин (это была его неудача, его нельзя было сравнить с гениальным Чебутыкиным — Алексеем Грибовым), Федотик — Дорохин, Роде — Комиссаров, Ферапонт — Волков, Анфиса — Пузырева. Спектакль начинался в семь часов тридцать минут вечера. В программке было указано: “После начала

спектакля вход в зрительный зал не разрешается”, что неукоснительно соблюдалось.

Прошло столько лет, а я до сих пор помню, как бесшумный занавес открывал празднично светлую комнату с барскими окнами. Замечательно описала начало спектакля, пожалуй, самый выдающийся критик кино и театра Майя Туровская: узкая фигура Ирины—Степановой в белом платье, виолончельный голос Еланской—Ольги и лицо Тарасовой с породисто вздрагивающими ноздрями. Тарасова—Маша занимала все мое внимание. Тогда только-только на экранах появился фильм “Без вины виноватые” с Тарасовой в роли Кручининой, и успех у нее был громадный.

Это была актриса поразительной красоты и темперамента. Она сидела в кресле в черном платье и читала книгу, и весь зал ждал, когда она поднимет лицо и скажет первые слова роли: “У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том”. Лучшей Маши я в жизни не видел никогда. Последний акт. Березовая аллея, уходящая в глубину, надрывающий сердце марш и незабываемая интонация Тузенбаха: “Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтоб мне сварили”. Жизнь, вложенная в одну незначущую фразу — как заметила Майя Туровская. (Тузенбаха играл в тот вечер забытый ныне артист Свободин, первый исполнитель роли великий Хмелев умер в 1945 году.) Потом выстрел — и метнувшаяся по аллее фигура Ирины. “Уходят наши. Ну что же... Счастливым им путь”. Наверное, не все играли одинаково, но мне казалось, что ничего более гармоничного и прекрасного я не видел никогда.

Потом я много раз видел “Три сестры”: у Товстоногова, у Ефремова, у Волчек, у Эфроса, у Любимова, у Питера Штайна, но ни разу не текли у меня слезы, горькие и сладкие, о чем-то совсем несбыточном. В последующие годы я много-много раз видел “Три сестры” Немировича-Данченко, естественно, спектакль дряхлел, но никогда не утрачивал благородство, и Маша—Тарасова, сыгравшая вместе со Степановой и Еланской “Три сестры” в последний раз в 1956 году, по-прежнему оставалась для меня единственной и великолепной. Незабываемые три актрисы в великом спектакле.

Сегодня, когда Тарасовой нет в живых (она умерла в 1973 году), когда прошло более полувека с того дня, когда я впервые увидел ее, в нашей печати в день ее столетнего юбилея появились статьи, резко критикующие ее. Талантливая и очень образованная Инна Соловьева в годы нашей близкой дружбы как-то призналась, что в молодости никогда не любила Тарасову, Бабанову и Раневскую, и острая на язык Марина Неелова, узнав об этом, заметила: “Как бы я хотела быть среди тех, кого не любит Инна Соловьева”. Ее субъективизм оказался губительным для молодого поколения, не видевших ни Тарасовой, ни Ливанова, ни Андровской, ни остальных мхатовских стариков. С годами так сложилось, что от любви или нелюбви Инны Соловьевой словно стала зависеть история старого Художественного театра, на ее работах учится молодежь, и все настоящее постепенно уходит в песок.

С МХАТом связано лучшее время моей московской жизни (в Москву я переехал, когда мне было 17 лет). Помню, как у касс стояли толпы, как к пяти часам стекались зрители в поисках спекулянтов, чтобы достать билет, и “Анна Каренина”, которую спустя пятьдесят лет после премьеры разругала новая критика, производила ошеломляющее впечатление.

С “Анной Карениной” произошла драматическая история. Ее сняли на телевидении в 1953 году. Тарасова была уже очень немолода, ей было 55 лет. Снимать спектакли тогда телевидение не умело, оно только начинало свой путь в нашей стране. Когда мхатовцы увидели, что получилось, они пришли в ужас. Это не имело никакого отношения к тому, что шло на сцене даже в те годы.

Зерно спектакля — это Анна, писал когда-то Немирович-Данченко. Красота — живая, естественная, охваченная естественным горением и рядом красивость — искусственная, выдуманная, порабощенная и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая, импозантная декорация. Массовые сцены были поразительны, их так больше никто не ставил. Гостиная Бетси Тверской с темными стенами, огни свеч, лакеи бесшумно передвигают стулья, разносят чай. Блестит серебро самовара и прозрачный фарфор чайного сервиза. С появле-

нием Бетси-Степановой на сцену накатывался воздух великосветских салонов императорского Петербурга, с их фарисейством, ложью и лицемерием. Знаменитая сцена Скачек. Море кисеи, лент перьев, зонтиков и цветов. На трибунах шумно, ждут начала скачек. Когда начинался заезд, разговоры прекращались. Сцены “Дворца” и “Театра” сливались не в иллюстрации к толстовскому роману, а в спектакль-роман. В нем сочетались пластика, живопись, строго мелодически построенная речь, ритм, динамика развития актерских созданий.

Естественно, что с годами все изменилось. Бесспорные достижения терялись, персонажи, окружавшие Анну, превращались в привычный фон, однозначно демонстрирующий фарисейство и лицемерие великосветского Петербурга. Спектакль шел на сцене более тридцати лет. Но в годы моей юности он еще сохранял безупречность формы и пользовался огромным зрительским интересом. Спектакль снимали на телевидении, когда постановочная культура уже резко падала. Казалось, просьба мхатовцев не показывать фильм-спектакль “Анна Каренина” была уважена. Но прошло почти пятьдесят лет после съемок, как его решили почему-то продемонстрировать на телевизионном экране, словно кто-то решил умышленно дискредитировать старый Художественный театр. В результате сегодня в печати встречаю высказывания типа того, что написал Андрей Житинкин: “Тарасовская версия Анны Карениной ужасающая”. Сорокалетний режиссер даже не удосужился прочесть, что версия романа была создана Немировичем-Данченко и режиссером Сахновским, а инсценировку романа для МХАТа делал Николай Дмитриевич Волков. Тарасова была только исполнительницей роли. Что-то в этом же духе произнесла в интервью талантливая актриса Вахтанговского театра Юлия Рутберг, хотя любому человеку моего поколения очевидно, что никто из высказывающихся нынешних так называемых звезд близко не приближаются к таланту Аллы Константиновны Тарасовой. Возникло чувство, что это пренебрежительное отношение к актрисе, владевшей умами России в течение многих десятилетий, возникло как бы в отместку за ее громадный успех, за умение держать власть со сцены над зрительскими душами.

Вот и в этом году отмечали столетие со дня рождения первой "звезды" советского кино Любови Орловой. Ее знаменитые ленты "Веселые ребята", "Цирк", "Волга-Волга", "Весна" и сегодня смотрят с превеликим удовольствием, только последние два фильма, в которых она снималась, были неудачны. После просмотра ленты "Скворец и Лира" Любовь Орлова просила ее никогда не показывать. Но именно "Скворец и Лиру" решили продемонстрировать в день ее столетия на Российском телевизионном канале, как будто кто-то преследует цель развенчать, уничтожить, сокрушить легенды прошлого века. Редкое неуважение к собственной истории и забвение того, что когда-то называли "правилами жизни".

На моих глазах разрушилась слава старого Художественного театра. Сильнейшее впечатление производила Фаина Васильевна Шевченко, я видел ее в "На дне", в "Горячем сердце" и в "Плодах просвещения". Каждый ее выход на сцену был событием. Сегодня страна боготворит гениальную Фаину Раневскую, ее все знают по кино, а Раневская с восторгом взирала на Шевченко, потому что Шевченко была актерская глыба не меньше, чем Раневская. Но Шевченко давно умерла, о ней не пишут, не говорят, и имя ее известно только знатокам. Слава богу, что Раневскую снимали в кино, и память о ней осталась дорога каждому человеку.

Падение МХАТа началось в конце 40-х годов, он превратился в официальный театр. Это привело к тому, что игрались очень плохие пьесы, нужные сталинскому режиму. "Зеленая улица" Сурова, "Заговор обреченных" Вирты. Да и после смерти Сталина МХАТ продолжал ставить всякую чепуху: "Сердце не прощает" Софронова (главную роль играла Тарасова), "Илья Головин" Михалкова (пьеса о композиторах-космополитах) со Степановой. В образе Ильи Головина угадывался гениальный Шостакович, "Залп "Авроры"" Большинцова и Чиатурели, бездарнейшая пьеса Якобсона "Ангел-хранитель из Небраски", глупая, пошлая, откровенная агитка. Все это было. Но Тарасова и Степанова оставались большими актрисами. В самые трудные мхатовские годы на его сцене шли "Плоды просвещения", "Осенний сад", "Милый лжец", "Мария Стюарт".

Вот передо мной томик писем Пастернака жене. 9 февраля 1957 года Борис Леонидович пишет:

“Марию Стюарт”, кажется, покажут в этом сезоне. Для меня это менее безразлично, чем в предшествующих случаях. Это все же в прошлом великий театр... и участники, что бы ни говорил Борис (Борис Николаевич Ливанов, друживший с Пастернаком и находящийся в конфликте с теми, кто был занят в “Марии Стюарт” в тот период. — В.В.), люди, избалованные судьбой, много видевшие и много сделавшие. Мне с ними очень хорошо. Эта среда родная, знакомая...

И в следующем письме от 13 февраля :

Вчера я с 10 утра до трех просидел во МХАТе. Тарасова играет с большим благородством и изяществом. Она совершенно овладела образом Марии и им прониклась так, что представление мое о Стюарт уже от нее неотделимо. Еще лучше играет, то есть пользуется возможностями, предоставляемыми текстом, Степанова, но это еще роль, а Тарасова уже реальное лицо, уже история. Обе очень большие, великие артистки. Мы слишком легко ко всему привыкаем, слишком скоро все забываем...

ЗИМы, ЗИСы и Татры. Сдвинув полосы фар,
Подъезжают к театру. И слепят тротуар.
Затерявшись в метели, перекупщики мест
Осаждают без цели театральный подъезд.
Все идут вереницей, как сквозь строй алебард,
Торопясь протесниться на Марию Стюарт,
Молодежь по записке добывает билет,
И великой артистке шлет горячий привет.

Это о Тарасовой. Когда после стихов Пастернака читаешь статью в мхатовской энциклопедии о том, что Тарасова — член КПСС с 1954 года, становится неловко за автора статьи. Что же удивляться тому, что молодой и очень способный театральный критик Роман Должанский к столетию Аллы Константиновны написал о знаменитой актрисе оскорбительную статью.

Обидно, что интересно мыслящий молодой человек позволил себе, никогда не видя Тарасовой, писать, что она

была актрисой сталинского режима, любимицей генералов и прочие глупости. Сегодня Роман Должанский вырос в серьезного критика, умеющего безоговорочно восхищаться и безоговорочно не принимать.

Алла Константиновна Тарасова была первой актрисой МХАТа, и не случайно ее любили Станиславский и Немирович-Данченко. Незадолго до смерти ее партнерша и соперница по сцене Ангелина Иосифовна Степанова мне сказала: “Знаете, Виталий, я всегда приходила за кулисы смотреть, как Алла идет на казнь в “Марии Стюарт”. То, что умела она, не умел никто”.

Мхатовские старики ценили в ней ее свойство жить в роли, эмоциональный надрыв и целостность рисунка. С годами она познала неудачи, но, когда в свой семидесятилетний юбилей вышла на сцену в 1968 году и прочла главу из романа Толстого “Анна Каренина”, зал неистовствовал.

Сегодня происходит переписывание истории, это коснулось и старого Художественного театра. Когда вышла двухтомная энциклопедия МХАТа (а ее писали талантливые и знающие люди), то она принесла только огорчение. Неточности, пропуски имен, крайний непозволительный субъективизм. Когда я об этом написал в печати, то был готов услышать в ответ: “Вульффу не нравится, потому что его имя не включили в энциклопедию”. По логике, естественно, мое имя должно было там быть — четыре пьесы в моем переводе шли на сцене МХАТа, монография о Степановой, цикл телевизионных передач о мхатовских актерах, много статей о МХАТе — но дело, конечно, не во мне, а в том, что роскошно изданный двухтомник оказался извращением реальности.

Инна Соловьева не любила Тарасову, и это вылилось в текст, который она написала об актрисе, сводившей с ума русскую интеллигенцию почти полвека. Достаточно посмотреть старый-старый фильм Владимира Петрова “Петр Первый”, где Тарасова снималась в небольшой роли Екатерины — чтобы понять силу громадного тарасовского дара. Можно ли начинать статью о крупнейшей актрисе МХАТа с того, что она была членом партии? Но ведь и Степанова была членом партии, более того, в течение многих лет секретаря

рем партийной организации театра, однако Соловьева об ее членстве в партии даже не упоминает.

Я очень когда-то любил Инну Соловьеву, очень ценил ее как редкого знатока русского театра, ценю и теперь, часто думаю о ней с любовью и нежностью, зная ее многие замечательные человеческие качества и совсем нелегкую жизнь. Берегу написанную ею от руки рекомендацию, когда я вступал в Союз писателей: “Для меня честь и удовольствие — подать свой голос за прием в Союз писателей Виталия Яковлевича Вульфа. Как мастер блистательного устного рассказа о людях мирового искусства и как талантливый пропагандист современной драматургии В.Я. Вульф не нуждается в дополнительных рекомендациях: мало кто сегодня так широко известен и так искренне любим публикой... Если бы за телевизионными рассказами Вульфа не стояли его книги и его переводы, не стоял бы долгий и талантливый опыт литератора, — успех этих рассказов был бы немыслим...”. Неизбалованный-столь незаслуженно высокими оценками своего труда, я на всю жизнь благодарен Инне Соловьевой, но... простить ей мхатовскую энциклопедию не могу. Может быть, потому, что старый МХАТ мне особенно дорог, дорог с детства, с ранних лет жизни.

Я до сих пор вспоминаю, как в той первой поездке в Москву в июне 1946 года отец повел меня на “Вишневый сад”. Раневскую играла Попова, Гаева — Соснин, Аню — Ирина Гошева, Лопихина — Блинников. Спектакль был старый и никакого впечатления не произвел. Уже студентом первого курса МГУ я вновь попал на “Вишневый сад” и увидел в роли Гаева Качалова, Лопихина играл Борис Георгиевич Добронравов. Лопихин и был главным действующим лицом спектакля. В нем запомнилось все: и его осторожные, почти робкие интонации, когда он разговаривает с Раневской, словно боясь прикоснуться к чему-то хрупкому и драгоценному, и его раздражение Гаевым, и его бесплодные попытки спасти вишневый сад. Эмоциональный накал Добронравова вызывал спазмы чувств. Было ощущение потери, а не победы, когда Лопихин объявлял, что он стал хозяином вишнево-

го сада. Современный нерв пронизывал его игру. Качалов, великий Качалов, рядом в роли Гаева выглядел усталым человеком. Мятежности, пронизывающей Добронравова, в нем не было. Так казалось мальчику семнадцати лет, оглушенному талантом Художественного театра. Остались в памяти Шарлотта — Софья Васильевна Халютина и наглый Яша, которого блистательно играл Владимир Белокуров.

Слишком большое место занимал МХАТ в моей жизни и жизни самых близких мне людей, чтобы я мог равнодушно относиться к тому, как складывается сегодня его новая историческая биография. Вот совсем недавно мне нужно было найти сведения об актрисе МХАТа, очень красивой женщине, игравшей небольшие роли, Любви Варзер. Она была женой Лемешева, но ее имени в энциклопедии нет. Как нет имени замечательного актера, мастера эпизодических ролей, Николая Ларина, прославившегося в “Плодах просвещения”, и сыгравшего на премьере в “Трех сестрах” роль Федотика. Как нет фамилии Климентины Ростовцевой, много игравшей и играющей теперь на сцене МХАТа имени Горького. Список — если назвать всех неназванных — будет очень велик, и он свидетельствует только о том, что произошло предательство старого МХАТа, воспитавшего целые поколения людей, чьи лица светлели, когда они заговаривали о спектаклях Художественного театра.

Конечно, эталонность МХАТа приняла драматический характер в послевоенные годы борьбы с космополитизмом, его канонизированность становилась стеснительной — все так, но память хранит драгоценные воспоминания и об Андровской в роли миссис Чивли в “Идеальном муже”, и о самом спектакле, где леди Базильдон играла красавица Любовь Варзер, и о “Плодах просвещения” с Шевченко и Топорковым, Степановой и Кторовым, Станицыным и Кореновой и незабываемым Николаем Павловичем Лариным, которому места в новой исторической энциклопедии не нашлось — скромным человеком, блистательно игравшим в этом спектакле небольшую роль посыльного.

Неуважительный текст написан в энциклопедии об Анастасии Георгиевской, замечательной актрисе, гениально

игравшей Наташу в “Трех сестрах”, и уже сравнительно недавно, в 80-х годах — Головлеву в инсценировке романа Салтыкова-Щедрина “Господа Головлевы”, поставленной во МХАТе Львом Додиним. После раздела МХАТа на два театра Георгиевская оказалась в труппе у Татьяны Дорониной.

В этой неудачной, стыдной энциклопедии не оказалось места не только для артистов МХАТа, но и для многих спектаклей, когда-то волновавших людей. “Осенний сад” Лилиан Хеллман, с его лирической атмосферой, пронизывал ощущение внутренней неприкаянности. В спектакле играли Попова, Кторов, Массальский, Андровская, Пилявская, Гошева, Ершов, тогда молодые Калинина и Градополов. Главную роль Нины Динери играла Степанова. Тема утраты иллюзий решалась в спектакле с чуть заметным трагикомическим оттенком. Из исполнителей сегодня остался в живых один Константин Градополов, недавно отметивший свое 75-летие. Но об этом спектакле в энциклопедии нет ни слова. Ее создатели умудрились не упомянуть и о “Дяде Ване”, хотя главную роль играл в нем Добронравов.

А я помню, как студентом первого курса юридического факультета — где не хотел учиться и куда поступил только потому, что папа считал, что надо сначала получить образование — каждый вечер бегал во МХАТ. Папа и Белла посылали мне деньги из Баку, стипендия была небольшая, и все, что у меня было, я тратил на покупку билетов у спекулянтов. Однажды мне повезло. Был день денежной реформы, по юности и непониманию тогда она меня совсем не занимала, и я был счастлив, что в этот день в кассе МХАТа без очереди можно было свободно купить билет на “Дядю Ваню”. Я сидел во втором ряду, в этот вечер театр не был полон, такое во МХАТе я видел впервые. На сцене были Тарасова — Елена Андреевна, Ливанов — Астров, Литовцева — Мария Васильевна и Добронравов — дядя Ваня. Спектакль ставил Кедров. Критика отнеслась к нему прохладно, но Добронравова забыть нельзя. Сила его психологически тончайшей игры была столь велика, что, уже став взрослым человеком, я как-то Ефремову рассказывал о своем впечатлении, и оказалось, что Олег Ефремов тоже был страстным почитателем Добронра-

вова. Из его уст услышать высокую оценку актерской игры было редкостью, но Добронравов был для него идеалом актера. А в томе энциклопедии, посвященной спектаклям, нет “Дяди Вани”. Так все и уходит в небытие...

Когда недавно я смотрел во МХАТе “Кабалу святош”, уже в табаковские времена, где первый акт привычно тонко играет Ольга Яковлева (во втором на сцене так темно, что ее не видно), а Олег Табаков драматично ведет последнюю сцену, я думал только о том, как театр потерял чувство ансамбля. Все было разностильно, режиссерский замысел неясен (спектакль ставил Адольф Шапиро), и само понятие — мхатовский спектакль — когда-то бывшее синонимом совершенства, казавшееся аксиомой от позапрошлого века, кануло в прошлое. Темные тени официального омхатовления искусства, появившиеся еще на рубеже 50-х годов прошлого века, привели за эти годы к таким переменам, что мхатовская традиция исчезла, и прошлое великого театра считается прекраснородушной легендой. Олегу Табакову очень нелегко вести театр, разрушенный, как некогда Карфаген, он пытается заполнить зрительный зал, и строит репертуар по законам коршевского театра.

“Кабала святош” показалась мне несильной пьесой Булгакова, и автор гениального романа “Мастер и Маргарита” и великих произведений “Собачье сердце” и “Белая гвардия” почувдился после спектакля невеликим драматургом. “Дни Турбиных” во МХАТе, легендарный спектакль 1926 года, естественно, я не видел. Видел эту пьесу впервые в театре имени Станиславского, но в памяти ничего не осталось, помню, что в спектакле был занят Евгений Урбанский, вот и все.

В конце 60-х годов режиссер Варпаховский ставил “Дни Турбиных” во МХАТе, но спектакль не получился. Постановка “Кабалы святош” в 1988 году была одним из первых спектаклей театра после раздела. Мольера играл Олег Ефремов, а Иннокентий Смоктуновский гениально играл Короля. Внутренний нерв держался на нем. Это был один из самых удивительных актеров из тех, кого я видел. После него мне трудно было смотреть в роли Короля Андрея Ильина, хотя Ильин — человек талантливый и играет роль умно и точно. В

булгаковских пьесах бывали прозрения. Фантастически играл Одноглазого молодой Валентин Гафт в спектакле “Кабала святош” у Эфроса еще в Ленкоме в 60-х годах, очень интересен был на телевизионном экране в роли Мольера Юрий Любимов — в постановке Эфроса, но мысль о том, что булгаковская драматургия, загубленная советской властью, сегодня на сцене возникает потому, что существует стремление повиниться перед гениальным прозаиком, не покидает меня.

Историческое искажение прошлого Художественного театра, грубое несовпадение того, что пишут о нем, с реальностью, стало приметой театральной литературы. Знаю тех, кто трактует это как предательство по отношению к собственному прошлому. Однако не хочется думать, что предательство стало знаком сегодняшнего театрального времени.

Накопление опыта

После смерти отца я поступил в заочную аспирантуру во Всесоюзный институт юридических наук, в очной заниматься уже не мог, надо было работать. Я был принят в Бакинскую коллегию адвокатов через несколько дней после похорон папы, было горько и обидно, что при его жизни ему отказывали в моем приеме без конца. Был период, когда я втянулся в новое дело, но все-таки решил зарабатывать деньги, откладывая их, а потом уезжать в Москву и жить там по несколько месяцев. Меня не столько привлекало занятие над диссертацией, сколько само пребывание в Москве. Юридические науки, как и тема кандидатской диссертации “Обязанность доказывания в английском уголовном процессе” были лишь поводом для поездок в Москву. Интересовал меня только театр.

Найти комнату для жилья было нелегко. Помогли Журавлевы. Они всегда встречали меня, когда я приезжал из Баку, эмоционально, шумно и любовно. Валентина Павловна договорилась, что я перееду в дом Эстер Израилевны Вершиловой. На дворе стоял 1958 год.

Эстер Израилевна была вдовой Бориса Ильича Вершилова. Он умер в декабре 1957 года, и в доме было невесело. Эстер Израилевна, в прошлом актриса театра "Габима", умная, много пережившая, целиком была занята дочерьми, Галей и Леной. Обе они теперь живут в США. Лена занималась музыкой, была пианисткой, очень талантливой. У нее было очень доброе лицо, и это лицо не обманывало. Насколько я знаю, в США у них все сложилось благополучно.

С Эстер Израилевной я подружился. Она могла часами рассказывать о покойном муже, судьба его была очень нелегкой. Ученик Вахтангова, он еще в молодые годы перешел во Вторую студию МХАТа. Когда МХАТ вернулся из США, Борис Ильич со всем коллективом Второй студии оказался во МХАТе. Вместе со Станиславским и режиссером Телешовой ставил знаменитый спектакль "Безумный день, или Женитьба Фигаро", в нем прославлялись Андровская, Завадский, Баталов, Шевченко. К Ольге Николаевне Андровской Вершилов питал особую привязанность и был всегда ласков с ней. Спектакль доставлял наслаждение. Я видел его спустя более двадцати лет после премьеры, но все поражало в нем своей необычностью и красотой. Театрально заостренные мизансцены увлекали смелостью и блеском режиссерской фантазии. Андровская действительно пленяла очарованием женственности и лукавства. На всю жизнь запомнились судья Бридуазон, которого на грани шаржа играл великий русский актер Михаил Михайлович Тарханов и шаловливая, к тому времени уже не очень молодая, но капризная, естественная Фаншетта, ее играла Вера Бендина. Все знали, что "Безумный день, или Женитьба Фигаро" — великое создание Станиславского, о роли Вершилова, работающего вместе с гениальным мастером, никто почти не упоминал. Эстер Израилевна рассказывала, как под руководством Немировича-Данченко Вершилов ставил комедию Уоткинса "Реклама" с Андровской в роли Рокси Харт, то была первая современная американская пьеса на сцене Художественного театра. Легкая комедия оборачивалась изобличением пафоса рекламы. Спектакль, по словам Немировича-Данченко, "делал самые большие сборы", его "звездой" была Ольга Андровская.

“Рекламу” репетировали очень долго. В газетах уже промелькнуло сообщение, что пьеса под названием “Чикаго” пойдет сначала в Ленинграде с Бабановой в главной роли. В оригинале она называлась “Чикаго”. В театре ее поначалу именовали “Рокси” и только незадолго до выпуска на сто тридцатой репетиции, после беседы Немировича-Данченко с переводчиком пьесы Николаем Волковым (он впоследствии делал инсценировку “Анны Карениной”), было решено переименовать ее в “Рекламу”. Успех у спектакля был феноменальный, его сыграли 245 раз. Вершилов много и упорно работал с актерами, медленно и мучительно, но спектакль был не его, а Немировича-Данченко.

В 1949 году его убрали из МХАТа одновременно с Марией Иосифовной Кнебель. Шла кампания борьбы с космополитами, и хотя в те годы секретарем партийной организации МХАТа был Марк Исаакович Прудкин, людей еврейской национальности из академического МХАТа, первого официального театра страны, увольняли под разными предлогами. Спасением для Вершилова была Школа-студия МХАТа.

Борис Ильич там преподавал с 1945 года до конца жизни. Учить он любил и ценил талантливых учеников. Блестящим его выпуском был курс, набранный в 1952 году. У него учились Олег Басилашвили, Евгений Евстигнеев, Виктор Сергачев, Михаил Козаков. Самой любимой ученицей была Татьяна Доронина.

Живя в квартире Эстер Израилевны, я постоянно слышал рассказы Леночки и особенно Эстер Израилевны о необыкновенной молодой актрисе. Тогда ее еще в стране мало знали, а для семьи Вершиловых Доронина уже давно была идиолом.

Неулыбчивый, строгий, удивительно честный Борис Ильич боготворил свою самую талантливую ученицу. Он считал, что ее ждет судьба великой актрисы. Да и сама Татьяна Васильевна по сей день вспоминает Вершилова: он редко хвалил, редко бывал доволен, не искал популярности среди студентов, но был тончайшим мастером, выдающимся педагогом и учил своих студентов быть прежде всего людьми, а потом уже актерами. Вершилов для Дорониной остался драгоценным воспоминанием.

Эстер Израилевна была удивительным человеком. Она понимала, что мысли мои в Москве, что погружен я только в театр, и понимала, что мечта одна — уехать из Баку, но как это осуществить, я не знал. Я гордился ее дружбой, часто обращался к ней за советом. Поступать на театроведческий факультет было уже поздно, да и бесполезно: надо было заканчивать заочную аспирантуру, зарабатывать деньги (а это было возможно только в адвокатуре), и будущее было в тумане. Мама не вмешивалась. Ни папы, ни тети Иды уже не было в живых, и все складывалось, как складывалось. Я много читал, но все прочитанное к юридическим наукам не имело никакого отношения. Казалось, я должен терзаться, быть печальным, но природный оптимизм спасал меня, хотя из Баку получал от мамы очень грустные письма.

Москва конца 50-х годов была новая и непривычная. Гремел “Современник”, появились “новые поэты”: Вознесенский, Ахмадулина, Евтушенко. Мир раздвинулся, исчез былой провинциализм.

Часто бывал в театрах. По праздникам в Большом шел “Бахчисарайский фонтан” с Марией—Ириной Тихомировой и Заремой—Людмилой Черкасовой, “Золушка” с Мариной Кондратьевой и Геннадием Ледах. Был счастлив, когда попадал на “Лебединое озеро” с Майей Плисецкой. Летом 1959 года вместе с Эстер Израилевной и Леночкой Вершиловой два раза подряд посмотрели “Лебединое озеро”. В первый вечер танцевали Елена Рябинкина и Леонид Жданов, во второй — Майя Плисецкая и Николай Фадеечев. Дирижировал Геннадий Рождественский. В исключительных по красоте адажио второго и четвертого актов Плисецкая поражала прелестью протяженных, певучих линий. В ней в те годы были исключительная пластическая красота и статность. Гибкие руки вели рассказ о скорби и любви, одухотворенное лицо было обращено вверх. Балерина заставляла зрительный зал услышать трагическую ноту любви заколдованной Одетты. Ее Одиллия была полной противоположностью Одетты. Острая, стремительная, прорезающая воздух прыжками и быстрыми вращениями, Одиллия—Плисецкая демонстрировала виртуозную технику. Ослепительное мастерство бале-

рины, прыжки, напоминающие шпагат в воздухе, остановки в позе, необычные по длительности и устойчивости — все это составляло характеристику образа. Помню тысячный спектакль “Лебединого озера” в октябре 1965 года, Плисецкая танцевала Одетту и Одилию, и все казалось иным. Появились новые акценты, детали, штрихи. На сцене торжествовала великая танцовщица, какие не повторяются. Трудно было предположить, что пройдут годы и придется увидеть Плисецкую в балете “Дама с собачкой”, и ничего не останется от романтического бунтарства. Танцовщик Ефимов с трудом вел свою партнершу. Было очевидно, что ей пора остановиться, но даже после ухода из Большого театра раз в год проходили юбилеи, и Плисецкая все танцевала и танцевала, демонстрировала свою великолепную фигуру, роскошный туалет от Кардена и что-то придумывала и придумывала, только чтобы не расстаться со сценой, без которой невозможна жизнь. Судить ее за это нельзя. Понимаю, что без балетных спектаклей, в которых блистала великая балерина, мир для нее почернел. Увы, это удел всех выдающихся танцовщиков и танцовщиц, но только зрителю неловко было видеть на сцене Плисецкую, особенно тем, кто застал годы ее ослепительного триумфа.

Тогда в конце 50-х годов театральная Москва увлекалась забавной пьесой Раздольского “Дорога через Сокольники” во МХАТе с Ниной Гуляевой и Леонидом Харитоновым, старалась достать билеты на “Каменное гнездо” в Малый театр с Верой Николаевной Пашенной в роли старой хозяйки Нискавуори. По понедельникам в теперь несуществующий филиал МХАТа стекались толпы в надежде попасть на спектакль театра-студии “Современник” “Пять вечеров” с Олегом Ефремовым, Олегом Табаковым, Ниной Дорошиной, Евгением Евстигнеевым и Лилией Толмачевой. В Вахтанговском театре увлекались “Шестым этажом”, французской мелодрамой, в ней великолепно играли Галина Пашкова, Лариса Пашкова и Николай Гриценко. Его в театральном мире уже тогда считали очень большим артистом. Много раз смотрел “Идиот” с Борисовой в роли Настасьи Филипповны, генеральшей Епанчиной—Елизаветой Алексеевой и потрясающим князем Мышкиным, его играл Николай Гриценко.

Приезжавшие из Ленинграда уже рассказывали легенды о гениальном Мышкине в БДТ. Спектакль поставил Товстоногов, а Мышкина играл Иннокентий Смоктуновский. Театр жил полнокровной жизнью.

Развенчание культа личности, совершенное смело и размашисто Никитой Хрущевым, изменило климат в стране. Никакие репрессии теперь не могли обуздать народ, и поражения и неудачи не вызывали разуверения. Мне хотелось слушать, понимать, и я, может быть, впервые задумался над тем как складывать свою собственную жизнь. В театре бывал каждый вечер, помню, как в довольно обычной пьесе Алешина "Одна" роль некой Маргариты играла Мансурова, когда-то первая актриса Вахтанговского театра. Я видел ее в "Живом трупe" (она играла Каренину), но поразила — как и всех в те годы — в "Филумене Мартурано".

Спустя сорок лет старую пьесу Эдуардо де Филиппо поставил Марк Захаров под названием "Город миллионеров". Теперь Доменико Сориано играет Армен Джигарханян, просто и вдохновенно (в Вахтанговском театре эту роль замечательно играл Рубен Симонов), а роль Филумены — Инна Чурикова. Нет ничего более нелепого, чем сравнивать старые и новые спектакли, но бывают ситуации, когда очень ясно проступает подавленное временем ощущение остроты, живущей в тебе. Дело ведь не только в правдивости актера и неожиданности его душевных поворотов, есть еще одно актерское свойство — абсолютная искренность. Она побеждает в искусстве всегда. Так было, когда полвека назад мы увидели итальянские неореалистические фильмы, так было, когда мы видели на сцене гениальных актрис: Бабанову, Раневскую, Тарасову, Зеркалову, Добржанскую, Марешкую, Мансурову, которую вспомнил на премьере в театре Ленком "Город миллионеров" и не мог уже забыть до конца спектакля, хотя на сцене в роли Филумены была талантливая Инна Чурикова, на этот раз игравшая явно не свою роль.

Я по-прежнему, приезжая в Москву, жил на Погодинской улице, дом 2/3, квартира 35 у Эстер Израилевны, мама по-прежнему беспокоилась, будет или не будет Бакинская коллегия адвокатов мне продлевать отпуск без сохранения

содержания. Жила она одиноко, кроме родных, ни у кого не бывала, днем давала уроки русского языка и думала свои горькие думы, как мне помочь переехать в Москву, что в те годы казалось почти невозможным. Единственным другом в те годы, помогающим ей, была Нина Константиновна Березина. Эта сильная и необыкновенная женщина в свое время была знаменитым директором школы №160, известной в Баку. То была лучшая школа. Все в ней было создано ее руками. Порядок, дисциплина, замечательные педагоги. Нину Константиновну очень боялись ученики. Когда она стояла в коридоре второго этажа, всегда аккуратно причесанная, скромно и строго одетая, и внимательно смотрела, кто опаздывает, то на следующий день уже невозможно было опоздать. Семьи у нее не было. Она родилась в глухой деревне, приехала в город, работала, потом оказалась в Баку и после окончания педагогического института была назначена директором школы, заброшенной и имевшей дурную репутацию. Вскоре сто шестидесятая школа стала прославленной на весь город, и родители мечтали, чтобы их дети учились в ней. Нина Константиновна была безупречно честным и чистым человеком. Школа была ее жизнью, она превратила ее в место, куда мы, ученики, любили приходить. По характеру она была человеком трудным, прежде всего для самой себя, жила без снисхождения. Конечно, имела врагов, и в середине 50-х годов ее убрали. Конец был грустный, она болела, не жаловалась, много читала, ездила к единственной сестре в деревню в Ульяновскую область и оттуда писала маме: "Мой дорогой далекий, но самый близкий друг. Приехала и живу, и работаю, как еж в земле. Хорошо, что изредка выпадают дожди с грозами. Это мой отдых, но и их становится меньше, а я все с надеждой посматриваю на небо — не появится ли там тучка. Работа моя уже давно не для моих лет. Но стыдно не делать, когда видишь, что человек старше тебя делает то же самое. В минуты отдыха или вяжу, или читаю газеты. Другого ничего нет. Зову сестру к себе, но она и слушать не хочет. Хочет умереть на родной земле. Что же мне делать? А оставить без внимания не могу. Дорогая Вы моя..." Когда она возвращалась из деревни, то приходила к маме, с ней она подружилась, когда я уже часто уезжал в Москву.

Мама была убеждена, что я “человек хрупкой организации, а жизнь требует стали (стекло бьется), и боюсь, что ты внутренне разобьешься”, — писала она мне.

Пройдет двадцать лет, я куплю свой первый “жигуленок”, водить тогда не умел, возникла проблема, надо было где-то его поставить. Татьяна Васильевна Доронина предложила свой гараж (шли репетиции “Кошки на раскаленной крыше”). Вместе с администратором МХАТа Анатолием Барсуком из автомобильного магазина я подъехал на своей машине к служебному входу театра на Тверском бульваре, меня ждали Ирина Григорьевна Егорова (секретарь Ефремова) и Леня Эрман, (тогда он был заместителем директора МХАТа). Леня тут же сказал, что надо подумать, как продать машину, потому что “водить ты все равно не научишься, слишком хрупкий человек”. Ефремов, узнав об этом, помолчал и заметил: “Вульф, конечно, человек хрупкий, только у него стальная хрупкость, сам и разберется”. Машину я вожу уже больше двадцати лет.

То было время, когда начали увлекаться туристскими поездками. Поскольку я жил в Баку и в Баку был прописан, то мне удалось съездить в составе туристских групп в Болгарию, Румынию и Венгрию. В Баку оформить было легче, чем в Москве. Эти поездки помогли освободиться от множества условностей, увидеть жизнь, такой, какая она есть.

Будапешт произвел особенно сильное впечатление. С годами я зачастил в Будапешт. Подружился с режиссером Иштваном Хорваи, ходил к нему на репетиции. Помню, как ездил с ним в городок Геделле — это 27 километров от Будапешта — смотреть “Гамлета”. Это было уже значительно позже, в 1984 году, но на Западе к тому времени я все еще не бывал. Впервые выехал в июне 1985 во Францию после прихода Горбачева к власти. Помню, как провожавший меня на Белорусском вокзале Валентин Гафт (тогда мы очень дружили) шепнул: “А ты вернешься?” Лет восемнадцать я был невыездной и переживал отчаянно.

Париж с тех лет остался моим самым любимым городом на Западе. Тогда, в 1985, я обошел его пешком. Елисейские поля, площадь Оперы, Большие бульвары, Бельвиль,

Менильмонтан, Вожирар. Старые красивые дома, магазинчики цветов, бесчисленные кафе, художники, бродяги, туристы. Это особый город. Можно быть гением — в Париже никто не изумится, можно жить в несчастье — это твое частное дело. Серые дома, элегантно одетые люди, теперь много цветных, японцев, тогда, семнадцать лет назад, все было другим. То была моя вторая поездка в Париж, впервые я ездил в 1961 году с туристской группой в Тунис и был в Париже три дня, в солнечном незабываемом апреле. Начиная с 1985 года я бывал в Париже десятки раз. Там живет мой друг Нина Кагански, я останавливаюсь у нее на рю Дебор-Вальмор на углу рю Николо в 16-ом округе. Нину привезли в Париж четырехлетней девочкой. Муж был парижанином, любимая дочь Изабель по-русски говорит плохо, Пьер, муж Изабель — умница-француз, очень далек от России, но Нина осталась русской. Она говорит по-русски, как москвичи, думает по-русски, и заставила одного из своих внуков, любимого Арно, выучить русский язык. Почитает Толстого, Чехова, Достоевского и, оставаясь типичной парижанкой, не утратила любовь к стране, где родилась и о которой знает очень много. Ее отец был когда-то меньшевиком, в начале 20-х годов был сослан в Среднюю Азию, а в 1924 ему удалось уехать, сначала в Польшу, потом в Париж. Мать Нины страдала без России. Ее сожгли в немецком концлагере, она была арестована как еврейка в Лионе в годы оккупации. У Нины сохранился материнский дневник, она передала его мне. По нему можно понять, как жила Франция в 30-е годы, точнее, что чувствовали эмигранты. Нинина семья была далека от русской эмиграции, ее дядя и отец открыли маленькую кинофабрику, она занималась составлением титров для иностранных фильмов. Но мама Нины была душой в Москве. Она мечтала о любви, отца Нины не любила, а личная жизнь не складывалась. Нина была отцовской дочерью, он с ней разговаривал по-русски, потому у нее прекрасная русская речь, но она — француженка, и это странное соединение русской и французской культуры в одном лице привело к тому, что она очень разумно выстроила свою жизнь. С ней легко, и она оказалась вернейшим другом, умеет поговорить, умеет и

помолчать, что всегда труднее. Годы и горести не убавили ее оптимизма. Она любит США, почти каждый год летает в Нью-Йорк, и там ей нравится все: и американские фильмы, и американская архитектура, и американские магазины. Роскошь, выставленная напоказ, не смущает ее. У нее можно научиться терпимости.

В Париже я познакомился и подружился с моей любимой Ирэн Леву. Она родилась во Франции в 1923 году, о дате ее рождения я узнал только тогда, когда приехал с ее мужем, красивым, обаятельным Сержем на ее могилу на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем. На ней написано: "Ирэн Леву, Ирина Ивановна Ильинская. 1923-1997". Я бывал на этом кладбище и раньше, и не один раз. Здесь похоронены Бунин, Тэффи, Иван Шмелев, русский актер Валерий Инкинжинов, снимавшийся когда-то у Пудовкина в фильме "Потомок Чингиз-Хана" и оставшийся в 1931 году за границей, знаменитая балерина Ольга Преображенская, художник Сомов, Матильда Кшесинская, Серж Лифарь, Рудольф Нуреев, Виктор Некрасов. Теперь здесь покоится и Ирэн.

Она родилась в Марселе. Ее отец, офицер флота, приехал в Тунис с остатками врангелевской армии. Потом женился и с семьей переехал в Париж. Ирэн с детства отличалась необузданным нравом. В ее характере было много русских черт, но она была француженка с головы до ног. Училась в балетной студии у Матильды Кшесинской, какое-то время работала в маленьком парижском театре актрисой, потом вышла замуж за Сержа и прожила с ним всю жизнь, полную страстей, хитросплетений и жажды наслаждаться каждым днем. В ней были ясность, радость и свет при всей ее алогичности и неумении рассуждать. Она говорила, что каждый человек оставляет след на земле, а память о ней нельзя назвать следом — это скорее боль и рана незаживающая. Она умерла после недолгой страшной болезни, от рака. Я позвонил ей в Париж летом 1997 года, она перезвонила мне из Довиля и сказала, что смертельно больна, что должна быть операция и просит об этом ничего не спрашивать. Порусски говорила с легким французским акцентом. Роскош-

ная, широкая, острая, неутомимая. Прошло уже пять лет, как ее нет, а Париж для меня после ее смерти потускнел. Она возила меня по аукционам старинных вещей, которые обожала, по выставкам, по маленьким парижским ресторанчикам, всегда знала, что надо смотреть в кино, в театре, любила оперу, приучила своего внука по имени Иван любить музыку и разбираться в ней. Теперь он, став взрослым, по словам дочери Ирэн, только и занимается тем, что слушает оперы и не пропускает ни одной оперной постановки. У Ирэн было очень большое сердце. Алла Демидова, Марина Неелова, Альбина Назимова, Андрей Разбаш — все мои друзья, которых она знала, вспоминают ее с удовольствием. Познакомила меня с ней Татьяна Лаврова. МХАТ гастролировал в Париже, Лаврова играла Аркадину в “Чайке”, и Ирэн со своей приятельницей, актрисой “Комеди Франсез” Натали Нерваль, пришли к ней за кулисы с восторгом от спектакля и ее игры. Когда я однажды уезжал в Париж, Таня Лаврова попросила меня передать ей пакет. Так мы познакомились и подружились на всю отпущенную ей жизнь.

У нее был безукоризненный вкус, и она любила искусство. Расспрашивала о Москве, не скрывала симпатии к москвичам, но многое ее раздражало в России, особенно когда она изредка приезжала в Москву. Любимым ее городом был Рим. Она могла часами рассматривать альбомы итальянской живописи, а приехав с Сержем в Лас-Вегас и остановившись в роскошном отеле, улетела немедленно, потому что пришла в негодование от безвкусицы цветовой гаммы номера и обстановки вокруг. Когда Ирэн говорила о Риме, ее лицо загоралось. Я, любя Париж, долго ее не понимал. Романские базилики, дворцы барокко, величие Рима не действовали на меня так, как серый, пасмурный и загадочный Париж. С годами я оценил вкус Ирэн, и последний раз, находясь в Риме, проникся его красотой и сказочной сохранностью его улиц и площадей. Никогда больше я не встречал такой элегантной женщины, как Ирэн. В ней жили радость, упоение от солнца, дождя, красоты витрин, прочитанной книги, новых туалетов, которые она меняла без конца, потому что была очень состоятельной женщиной. Квартира на

авеню Гюго в двух шагах от площади Шарль-де-Голь отличалась фантастическим вкусом, однажды модный журнал "Вог" напечатал статью об Ирэн, ее таланте дизайнера, в журнале были напечатаны фотографии ее квартиры. В ней сохранилось много дорогих вещей, но особенность была в другом: русская старинная мебель, русский фарфор, русское стекло, русская живопись. После ее смерти Серж, оставшись вдовцом, все оставил, как было при ее жизни, словно Ирэн жива, и только вышла по своим делам и вот-вот должна вернуться.

Теперь, когда я объездил мир, был в тридцати четырех странах, стал менее мнительным, менее категоричным, реже взрываюсь, я понял, что нельзя быть легкомысленным. Страдания по поводу того, что меня семнадцать лет не выпускали на Запад, теперь мне кажутся смешными. Быт в каждой стране свой, особенный, а то, что называется "душа", встречаешь далеко не везде.

Когда я еще окончательно не переехал в Москву — а это случилось в 1962 — как только появлялись какие-то деньги, я уезжал в Венгрию по частному приглашению Юдит Пор, умной, тонкой, литературно очень образованной женщины. Венгрия в конце 50-х и начале 60-х годов давала ощущение новизны. С восторгом смотрел фильмы: "От Мао до Моцарта" о гастролях всемирно известного скрипача Исаака Стерна в Китае, "Последнее танго в Париже" с Марлоном Брандо и ленту Феллини "Город женщин". Тогда кино будоражило меня. "Любовница французского лейтенанта", "Иголки в стоге сена" и замечательный венгерский фильм "Дневники моим детям" Марты Мессарош. Все это производило впечатление. Было обидно, что все приходило ко мне слишком поздно, да и люди в Будапеште вокруг по своим мыслям, по складу были все-таки бесконечно далекие от меня, хотя все были дружелюбны и разговаривали с венгерской непосредственностью.

В 1984 году мы ездили в Будапешт по приглашению Сашей Чеботарем. Он тогда впервые читал Платонова "Че-

венгур” и оторвать его от книжки было нельзя. Читал ночами и засыпал под утро, перевернув последнюю страницу, Юдит Пор, сотрудница будапештского издательства, снабжала нас книгами, которые в Москве были еще под запретом. Именно в ее доме в одну из венгерских поездок я прочел “Архипелаг ГУЛАГ” Солженицына, потом долго не мог прийти в себя, хотя знал очень многое, дома у нас все понимали, но на всю оставшуюся жизнь оценил значение этой книги для своего собственного и массового сознания. Теперь это как-то забывают.

В Будапеште набрел на театральный музей Гамзи Байер, в нем была выставка, посвященная знаменитой венгерской актрисе Эмилии Маркуш. Она была матерью Ромолы Нижинской. Уже спустя годы я узнал всю историю Ромолы, в девичестве Пульска, бравшей уроки драматического искусства у знаменитой французской актрисы Режан в Париже и не пропускавшей ни одного спектакля с участием гениального Вацлава Нижинского. Тогда в Будапеште я впервые увидел ее фотографии: красивая молодая девушка с незаурядным, волевым лицом. Она появлялась всюду, куда направлялась труппа Дягилева. 10 сентября 1913 года Вацлав Нижинский и Ромола Пульска были повенчаны в католической церкви Сан-Мигуэля в Буэнос-Айресе. Они прожили вместе 37 лет. Ромола Нижинская посетила Россию только после смерти мужа, и она осталась для нее загадочной страной. Детей было двое: Кира, очень похожая на отца (она умерла в конце 90-х годов в психиатрической клинике), и Тамара, очень похожая на профессора Блойлера, врача-психиатра, у которого Нижинский лечился в Цюрихе.

Эмилия Маркуш была еще жива в 1933 году, когда Ромола опубликовала книгу “Нижинский” и могла прочесть обвинительный акт себе, Ромола обстоятельно рассказывает в книге, как день ото дня росла ненависть ее матери к зятю, находя разные выходы — от истерик до доносов в полицию. Пройдут годы, в 1997 году я приехал в Варшаву смотреть балет “Спящая красавица”, поставленный Юрием Григоровичем в варшавской опере, на утро после премьеры Григоро-

вичу и Тамаре Нижинской вручали почетные медали имени Нижинского, и я познакомился с привлекательной женщиной с не очень добрым лицом, все время находившейся настороже. Она вела себя обособленно. Я присутствовал при открытии почетной доски на здании Оперы, посвященной гениальному танцовщику, поляку, чем, естественно, гордятся в Варшаве. Тамара Нижинская была с дочерью. Она выступила с короткой речью об отце, очень тепло говорила о матери и, поймав на себе взгляд Григоровича, скомкала выступление и замолчала. Выглядела она усталой и поблекшей. Я спросил ее о Кире Нижинской (она была еще жива в тот момент), но ответа не получил. Эта случайная встреча только напомнила о цветистости жизни и о том, что сушая правда не всегда может открыться. В Варшаве Тамара Нижинская была в зените, если не успеха, то интереса к себе. Все, что связано с именем Кире Нижинской, напоминало о трагедиях семьи.

Жизнь дала Вацлаву Нижинскому и Ромоле слишком разные натуры. Вкусы, взгляды, психика — все было непохожим. В 1919 году закончилась первая половина жизни гениального танцовщика. Надо было прожить еще тридцать лет. Вторую половину жизни хорошо помнила Тамара, называемая всеми его дочерью. Прах отца покоится на кладбище Монмартр в Париже, неподалеку от его могилы — на ней стоит поразительно безвкусный памятник, поставленный сравнительно недавно кем-то из русских — похоронена Ромола, его вдова.

Тамара ездит по свету, читает лекции об отце, открывает почетные доски на оперных зданиях, где он танцевал, и избегает вопросов. Для нее мир делится надвое, думаю, она и сегодня расплачивается за материнские ошибки, а я был несказанно счастлив познакомиться с ней. Приглядываясь к чужой жизни, всегда находишь разгадки, которые не удастся отыскать самому. Я давным-давно уже вышел из возраста, который обычно связывают с понятием становления, а при встрече с Тамарой Нижинской вновь почувствовал себя школьником. Под моим влиянием Саша Чеботарь перевел пьесу американца Бламстейна "Нижинский", она с большим

успехом идет в театре на Малой Бронной с Александром Домогаровым в главной роли. История жизни гениального танцовщика до сих пор волнует людей.

Упрощение внутреннего мира Нижинского и всех обстоятельств его жизни и людей, связанных с ним, справедливо замеченное критикой о пьесе, только способствует ее успеху.

Отчего произошло измельчание человеческого восприятия? Почему театральные второсортные пьесы вошли в моду, а самонадеянные авторы и режиссеры готовы с поразительной легкостью спокойно переписывать великие создания Шоу или Уильямса? Это считается “современным” и настолько вошло в обиход, что не вызывает раздражения, наоборот, есть художники сцены проявляющие терпимость к подобным явлениям.

Сухая проза, детективные романы, глупые американские ленты, дешевые бродвейские аттракционы изменили психику людей. Все перемены в искусстве оказались подготовлены событиями предыдущих темных лет: культ силы, попираание человеческого достоинства, фашизм на Западе, коммунизм в России, эпоха упрощенных лозунгов, концлагерей, власть диктаторов — все это не могло пройти бесследно для массового сознания. Особенно теперь, когда большинство погружено в мир отрицательных эмоций. Что-то явно дрогнуло и пошатнулось в основах цивилизации, что-то еще не выразимое словами, но интуитивно воспринимаемое. Чувствуется всеобщая усталость от однообразия, стадности, массовости. В годы перестройки утвердился приватизм, крайне выраженное стремление к личному благополучию, долгие годы живя более чем скудно, теперь многие хотят иметь дома, виллы, по несколько квартир, роскошные машины. Мысль о том, что жизнь есть благо, только когда ее содержание соответствует призванию человека, уходит в тень. Человек устремился в сферу развлечений. В обществе не оказалось ни богов, ни идолов, как было прежде.

Взамен пришло “раскручивание” знаменитых и не знаменитых имен. Примадонной всех времен и народов названа талантливейшая певица Алла Пугачева, словно не бы-

ло в мире ни Эдит Пиаф, ни Марлен Дитрих, ни Клавдии Шульженко. Миллионы тратятся на рекламу, чтобы “раскрыть” тех, кто сегодня выходит на эстрадные площадки, а среди них таланты составляют единицы. В мире шоу-бизнеса курсируют огромные гонорары, у многих нынешних популярных певцов за спиной стелется тень криминальной биографии, все это процветание стыдно и ненадежно.

Мюзиклы, шоу, комиксы, уголовные истории — все то, что именуется китчем, ширпотребом, однако не заполняет внутренний мир человека. Наступила эпоха, когда главным кажутся только блеск и новизна. Газеты и журналы, особенно гляцевые, подают материалы под знаком сенсации. Культура стала принадлежностью масс. Культ коммерции, развлечения, потребительства оказался на поверхности. Вседозволенность, пришедшая на смену запретам и цензуре у нас в стране, стерла грани между элитарной культурой и “рыночной”. Зрелище насилий на экране, внешняя эксцентричность, откровенная демонстрация сексуальности во всех ее видах явились как бы разрядкой агрессивных стремлений. На практике это выливается в опасную тенденцию. Отчаянное бунтарство, состояние вынужденного безделья приводит молодое поколение в ряды экстремистски настроенных групп.

Самая большая беда, что исчезают те, кого можно было бы назвать “властителями дум”. Пожалуй, только на эстраде еще сверкают “звезды”, продолжая будоражить толпу, стандартизируя вкусы и как бы завоеывая весь общественный организм ошущениями, далекими от духа нонконформизма. Но “мода вульгарна”, и это отражается на искусстве тех, кто полностью отдал себя на откуп “массовой культуре” в ее рыночном варианте.

Эти процессы больно задели нас. Общество вышло из-под парализующего страха сталинских времен, который, хоть и в меньшей степени, культивировался и его преемниками. Оно пробудилось. Люди вздохнули свободно, трепета у них не было уже ни перед Ельциным, нет и перед Путиным. Но произошло непредвиденное: стабильности государства все время угрожают стихийные силы, высвобожденные глас-

ностью. Идет “смена веx”. Хотя уверен, что процесс демократизации неостановим и повернуть ход часов никому не дано. Парадокс истории состоит в том, что удивительно точно записала Инна Соловьева: “Последствия тотального насилия сказались не столько на тех, при ком оно совершалось и на кого оно было направлено в самых страшных формах, сколько на следующих поколениях”.

Желание расчленить, разрушить мир оказалось сильнее, чем построить общество добра и спокойствия.

Невольно вспоминаю свою жизнь на Погодинской улице у Вершиловых, Эстер Израилевна — человек умный, с юмором посмеивающаяся над моим увлечением модной одеждой, где и как ее достать, любила поговаривать: “Моды меняются и незачем одеваться, вы еще застанете время, когда будет виден голый пупок и вокруг начнут щебетать, что лучше раздеваться, чем одеваться”. Она словно предвидела, что придет в Россию и комфорт, и ультрасовременный стиль жизни у части населения, только он будет обкрадывать души и кого-то выводить из себя. Но никто не предполагал такого душевного разора, какой наблюдаем мы в наши дни.

В 1959 году Эстер Израилевна получила весть от своей подруги, живущей в Израиле, знаменитой актрисы театра “Габима” Ханны Ровиной. Она показывала мне ее фотографии в молодости: некрасивая и довольно бесцветная женщина, но на сцене, вспоминала Эстер Израилевна, становилась прекрасной. Ровина играла Лею в “Гадибуке”, и, по словам Юрия Завадского, казалась с излучающим свет восковым лицом и тонкими божественными руками. Эстер Израилевна сама была занята в этом спектакле. То была забытая ныне пьеса, основанная на старинной еврейской легенде, родственной буддийским верованиям, о переселении душ. По еврейскому преданию, иногда две души соединяются в одном теле и в итоге находят совершенство. Это и есть “гадибук”. Леа, дочь богатого купца, и бедный юноша Ханан любят друг друга. Их отцы в молодости были друзьями и обещали поженивать своих детей, но отец юноши умер бедняком, а отец Леи разбогател и, забыв о своем обещании, выдает дочь за другого. Ханан, узнав об этом, умирает. Во время свадебного

обряда Леа отталкивает жениха: в нее вселилась душа умершего Ханана. Невесту приводят к святому цадику, который изгоняет из нее душу юноши — “гадибук”. Леа не может жить после того, как душа Ханана отторгнута от нее, и она умирает. Судя по всему, Вахтангов создал очень глубокий спектакль, он был гораздо шире и значительнее, чем лежащая в основе пьесы С. Ан-ского мистическая легенда. Это была подлинная философская поэма, для нее гений Вахтангова нашел неповторимые приемы сценической выразительности. Спектакль оформлял Натан Альтман безо всякого натуралистического подобию. Эстер Израилевна говорила о Вахтангове с необыкновенной любовью, признавшись, что была сильно влюблена в него. По ее словам, он был веселым, остроумным, импровизирующим человеком, мечтателем и поэтом. Необычайно талантлива была и Ханна Ровина. Когда от нее была получена весть спустя много десятилетий (“Габима” уехала на Запад и потом обосновалась в Палестине задолго до образования государства Израиль), в доме Вершиловых начался переполох. Ровина писала, что собирается туристом приехать в Москву. Приезжала ли она, я не знаю, к тому времени я уехал в Баку, и, вернувшись спустя два года, жил уже в другой квартире. Ровина прожила девяносто лет и умерла в 1980 году. Эстер Израилевна никогда не забывала свои молодые годы, но прожила мало. Я очень горевал, узнав об ее смерти. Я тогда еще не был приучен к потерям.

Только с годами я стал меньше бояться житейских катаклизмов, это уже потом, спустя десятилетия, появились люди, считавшие меня баловнем судьбы. В реальности все было наоборот.

До прихода в Институт международного рабочего движения Академии наук СССР, то есть до 1967 года, жизнь текла тревожно и суматошно. Бывал у Андрониковых, Журавлевых, много общался с Беллой Давидович, ходил по театрам. Однажды снялся в кино. Галина Волчек (в те годы мы общались ежедневно и очень дружили, я благоволил перед ней) уговорила Ларису Шепитько снять меня в эпизоде в фильме “Крылья” о бывшей летчице, пытающейся найти новые ориентиры в послевоенной жизни. Поначалу Шепитько

собиралась снимать в главной роли Галину Волчек и находилась под сильным ее влиянием. Позже произошел разрыв, и фильм вышел на экраны с Майей Булгаковой. Шепитько была красивой, умной и самостоятельной женщиной. Театр она знала хуже, чем мир кино. На уговоры Волчек попробовать меня в кино Лариса отшучивалась. Однажды произошел забавный эпизод: в доме Лилии Толмачевой и ее мужа, умного, блестяще знающего поэзию и удивительно обаятельного Виктора Фогельсона, на Бережковской набережной собрались Белла Давидович, Галя с Ларисой и я. Мирно ужинали, разговаривали о Наталии Гончаровой (я в то время увлекался женой Пушкина), беседа перекинулась на современный театр. Лариса позволила себе довольно неуважительно что-то сказать о Бабановой, которую никогда не видела и не знала. Я вскипел и очень резко и грубо ответил. За столом все замолчали, даже Галина не остановила меня. На следующий день мне позвонили от Ларисы Шепитько и попросили приехать на студию, так я оказался на съемочной площадке, чем удивил Евгения Евстигнеева, игравшего в этом фильме, когда он меня увидел. Больше я в кино никогда не снимался. Фильм имел большой успех, я остался в кадре, "играл" эпизодик, кто-то меня озвучивал, все это происходило в 1965 году. То был год ежедневных встреч и хождений по гостям, по театрам. В Большом триумфально шла "Легенда о любви" в хореографии Григоровича с Майей Плисецкой и Наталией Бессмертной, 16 апреля (сохранилась программка) прошла премьера в театре Маяковского — "Встреча" (сценический вариант французского нашумевшего в те годы фильма "Мари-Октябрь" с Даниэль Дарье). Мы были на премьере с Леной Эрманом, потом я выташил на спектакль Галину Волчек, но делать это было не надо. Бабанова не произвела на нее впечатления, великая актриса была не в лучшей форме, не очень хорошо одета, не современно, спектакль был слабый, было слишком очевидно, что заниматься режиссурой Бабановой не нужно. Это был ее единственный опыт. То было ее очень трудное время. Строились планы, тут же они разрушались, а годы шли, и каждый год уносил еще одну надежду. Оставалось легендарное имя, но время менялось вокруг

нее не в ее пользу. Я был очень погружен в ее дела, часто ездил к ней на дачу в Зеленоградскую и старался чем мог сгладить печаль, царившую в доме, а в уединенной квартире на улице Москвина (теперь она переименована) рядом с филиалом МХАТа мало кто бывал.

В Москву в те годы стали приезжать западные труппы и отдельные исполнители. Вместе с Марией Ивановной были на концерте необыкновенного французского шансонье Жильбера Беко. Она изредка соглашалась выйти "в свет", а в основном предпочитала жить отдельно и уединенно от театральной суеты и театральной молвы. А я старался ничего не пропускать. То "Мой бедный Марат" в Ленкоме в постановке Анатолия Эфроса, то "Энциклопедисты" Зорина в театре Станиславского в режиссуре интеллигентнейшего Бориса Львова-Анохина, то премьера пьесы Аксенова в родном тогда "Современнике" — "Всегда в продаже". Незабываемо играл Олег Табаков женскую роль продавщицы, остро, смело, на грани фарса. Олег Даль, Алла Покровская, умершая совсем недавно Наташа Каташева играли с щедрой характерностью, на сцене были словно не актеры, а живые люди. То была особенность "Современника" — говорить со зрителем о его собственных проблемах, на его собственном сегодняшнем языке. В Школе-студии МХАТа на учебной сцене тогда впервые увидел талантливого Андрея Мягкова в инсценировке романа Стейнбека "Люди и мыши". После этой работы Олег Ефремов пригласил его и Анастасию Вознесенскую в "Современник".

В "Современнике" я проводил много времени. Сидел на репетициях Ефремова. Он ставил "Большевики" Шатрова. В те годы шатровские пьесы занимали Олега Николаевича. Помню, как уже после премьеры, театр переживал предстоящее исключение Шатрова из партии. Он использовал один из документов Троцкого в новой пьесе. Кажется, она тогда называлась "Один день", и рассказывала о дне рождения Ленина.

"Большевики" имели огромный успех, обсуждали не столько художественные особенности пьесы, сколько ее смысл. Зрители впервые слышали имена Енукидзе, Крестин-

ского, Стучки, Шюрупы. Сегодня, спустя тридцать пять лет, и Шатров, и пьеса "Большевики" кажутся далеким прошлым, но в то время это было необычайно важно для интеллигенции. Ведь то было время, когда политика вмешивалась в человеческие отношения. Пройдут годы, и на сцене МХАТа уже в начале 80-х Ефремов поставит пьесу Шатрова "Так победим", Ленина играл Калягин, со сцены произносили завешание вождя, и большинство впервые слышали документ, раскрывавший глаза тем, кто слепо верил той истории, которая была искажена в сталинские времена и продолжала восприниматься по старым канонам. Шатрова потом было принято ругать за искажение документов, выдумки, сочинительство, а на самом деле он сыграл немалую роль в изменении сознания. Ефремов увлекался его политическими пьесами. Он ненавидел режим, и пьесы Шатрова казались ему единственно смелыми и точными документальными драмами, которые могли повлиять на осознание того, во что большевики превратили страну. Шатров был предан Ефремову. Потом, может быть, что-то и менялось в их отношениях, этого я не знаю, но в театре часто рвутся дружеские связи, вчерашние недруги начинают благожелательно улыбаться, все бывает. Бесспорно одно: роль Михаила Шатрова в истории советского театра несомненна. Особенно "Большевики" (пьеса имела второе название "Тридцатое августа", в ней замечательно играли Евстигнеев Луначарского и Игорь Кваша Свердлова) исправляли привычные шаблоны исторического знания.

У меня с Шатровым никогда не было близких дружеских отношений. Только живя в Нью-Йорке, когда я преподавал в Школе искусств Нью-йоркского университета, ездил к нему и наблюдал его очень скромную жизнь в чужой стране, мысли его были в Москве. Когда к 75-летию Ефремова я сделал новую телевизионную передачу о Ефремове, для Шатрова у меня не нашлось места, по-моему, он очень огорчился и обиделся, а может быть, ему не понравилась сама передача, все может быть, не знаю, но встретив его на прекрасном вечере в "Современнике", посвященном 75-летию Ефремова, (особенно сильное впечатление произвела фотовыставка — 75 ракурсов Олега Ефремова), Михаил Филиппович свирепо посмотрел на

меня и не поздоровался, а жаль, но жизнь сама по себе — странная пьеса, и она довольно часто сбивается на фарс.

В 50-х и 60-х годах я продолжал жить чужими жизнями, в сущности, то было нелегкое для меня время, надежд войти профессионалом в мир театрального искусства у меня не было. То был в упоении, попав на юбилейный вечер Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, отмечали ее 90-летие. Она вышла на сцену в сопровождении двух красивых людей: Вадима Васильевича Шверубовича и Владимира Львовича Ершова. Потом сидела в ложе. Был очень трогательный момент, когда два молоденьких актера в костюмах Федотика и Родэ преподнесли ей записную книжку, карандашик и волчок: “Вот, между прочим, волчок... Удивительный звук...”

И Ольга Леонардовна из ложи ответила словами Маши: “У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том... Ну зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра...”. Зал оцепенел и взорвался нескончаемой овацией. Вишневские рассказывали, что после юбилейного вечера у нее дома собрались Журавлевы, Рихтер с Ниной Дорлиак, Степанова, Пилявская, Шверубовичи, пили водку и Ольга Леонардовна была весела и счастлива, а через два дня после юбилея заболела и слегла. Умерла она в марте 1959 года. Помню, как ее хоронили. В зале МХАТа висел ее портрет в роли Раневской, сделанный художником Ульяновым, а под ним кусты сирени и вишни, взятые из декораций “Вишневого сада”. Трогательно выступали Степанова, Марков, Чирков и, к моему удивлению, писатель Софронов от Союза писателей. Что-то было нехорошее в этом. Рыдали навзрыд Тарасова, Коренева, Еланская, народу было несметное количество, уже кончилась панихида, а люди все шли и шли. Уходила эпоха...

Вишневские взяли меня с собой на похороны. Мы стояли почти у могилы, и я впервые увидел с близкого расстояния Софию Ивановну Бакланову, Шверубовича, Степанову, Пилявскую. Горько плакал Дмитрий Николаевич Журавлев, один из самых благородных людей, с которыми сталкивала меня жизнь.

Похоронили Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову в одной могиле с Чеховым.

Трудно было предположить, что пройдет пятнадцать лет и я буду получать в день своего рождения поздравительные телеграммы от Степановой и Прудкина, и интенсивная внешняя жизнь обернется другой стороной.

К работе на телевидении я пришел уже совсем другим человеком, хотя и не думал, что буду иметь свою программу, выходить регулярно в эфир и получать удовольствие от познания человеческих судеб. Жизнь не бывает идиллической, без мытарств ничего не происходит, просто надо обладать упорством, чтобы не поддаваться хулам и похвалам.

За восемь лет “Серебряного шара” я со своей группой пережил многое: были и радостные времена, и грозовые тучи клубились над нами, но руководство всегда с пониманием относилось к тому, что я делаю. Пресловутый рейтинг имеет для каждого, кто работает на телевидении, большое значение, и надо было накопить опыт, чтобы понять, что нужно зрителю, что ему действительно интересно. Судьба успеха или неуспеха зависит порой от случайности. Сложность и легкость работы соседствуют друг с другом. Я не драматург и писать сценарии не умею, да и крошка из прочитанных книг не приносит успешного результата. Импровизация хороша, только тогда, когда ты много знаешь о человеке, чью судьбу исследуешь на экране. Мне запомнились первые хвалебные отзывы в печати, первые резко не принимающие меня. Всегда ведь находятся люди, не любящие тебя, как говорила Галина Волчек, только потому, что ты существуешь на свете. С годами уже ничему не удивляешься. Недавно произошел забавный эпизод.

В сентябре 2002 года вышла в эфир моя новая программа об Олеге Ефреове. 1 октября 2002 года ему должно было исполниться 75 лет. В день рождения Олега Николаевича я прочел статью А. Смелянского в газете “Московские новости” с выпадом против себя. Во МХАТе на вечере памяти Ефреова в этот же день автор прочел вслух свою статью из “Московских новостей”. Я сидел в зрительном зале. На предложение “Московских новостей” ответить репликой в газете я отказался, это сделала моя телевизионная кампания. В следующем номере “Московских новостей” (15-21 октября 2002 года) я прочел текст: “Выражаю надежду, что автор ста-

ты А. Смелянский будет внимательно знакомиться с программами, которые он рецензирует, тогда не произойдет неловкости, когда ваша газета цитирует программу “Серебряный шар”, указывая текст, который ведущий не произносил. Слов, приписанных автору и ведущему “Серебряного шара” в программе об О. Ефремове, нет. Следовательно, нет и поводов для полемики, не говоря уже об оскорбительных выводах...”

Еще раз убедился, что у меня есть друзья, готовые стать в мою защиту, хотя причины этого выпада меньше всего были связаны с телевизионной программой о Ефремове. Потом я уже узнал, что главный редактор “Московских новостей” две недели просил автора вымарать кусок обо мне, но Толя категорически отказался. По-видимому, этот абзац был ему гораздо важнее, чем вся статья об Ефремове.

Причины столь сильного раздражения совсем не просты, но об этом в следующей главе.

Удивительные загадки

В августе-сентябре 2001 года на страницах “Известий” были напечатаны главы из книги Анатолия Смелянского “Уходящая натура” о МХАТе 80-90-х годов. Журналист Юрий Богомоллов сослужил автору явно дурную услугу, хотя действовал, наверное, из самых добрых побуждений. Взятые вне общего контекста, эти главы произвели дурное впечатление.

Публикация вызвала шум. В печати появились письма протеста. Особенно возмутила большинство глава “Когда разгуляется” об Олеге Ефремове. Против Смелянского выступили драматурги Михаил Рошин и Михаил Шатров, появилась глубокая, содержательная статья Натальи Казминой, анализирующая взаимоотношения критики и театра, в частности и публикацию Смелянского. Артист Центрального театра Российской Армии Федор Чеханков на телевизионном экране спокойно и резко отозвался о прочитанном.

Началась “массированная атака” в его защиту. Смелянский сам начал выступать и по радио, и по телевидению

и доказывать, что хотел дать объемный портрет Ефремова и показать, что он пил только потому, что был не в силах жить в условиях советского режима.

В начале декабря 2001 года "Известия" поместили полосу в защиту Смелянского под названием "Деграданс (Статусная интеллигенция не хочет приспособливаться к новой реальности)". В ней принял участие министр культуры Михаил Швыдкой, написавший, что "неслучайно методологически новаторская для российского искусства и жизнезнания книга А. Смелянского "Уходящая натура" вызвала такой дружный залп критики". Удивляться не приходилось, Смелянский на странице 64 своей книги не забыл упомянуть, что "Миша Швыдкой — мой друг".

Юрий Богомолов обвинил творческую среду в отсутствии самостоятельной мысли, "весь пар ее теперь уходит в раздражение и склоки", и не забыл сообщить, что "так называемая идеология шестидесятников — не более, чем миф". Михаил Козаков восторженно объявил, что прочел книгу "на одном дыхании", и только мой одинокий голос выглядел на этой полосе чужеродным и отдельным. Журналист Богомолов не впервые выступает против меня. В юбилейные дни он в очередной раз взял интервью у А. Смелянского. Фраза о том, что "Ефремов был глубок как колодец", по мнению автора, есть пошлость. Цитата вновь исказила текст. Автор поставил себя еще раз в неловкое положение. Жаль, что незнакомый со мной Ю. Богомолов так легко идет навстречу этой надоевшей и никому не нужной "борьбе"...

Когда мне позвонил очень ценимый мною журналист Валерий Кичин и от имени Богомолова попросил высказаться, поскольку готовится подборка разных мнений, я не отказался и, конечно, попал в ловушку, поскольку разных мнений не было, все как одно были подобраны для того, чтобы защитить автора.

Мой текст был кратким: "Книга Анатолия Смелянского "Уходящая натура", главы из которой были напечатаны в "Известиях", для меня явление загадочное. В талантливом тексте — непривычная желтизна. Поражает, как автор расправляется с теми, кто его не любил. Так достается, к примеру, Ангелине Степановой. Да, она не любила Смелянского, хотя признавала, что он умен и талантлив. Но никогда не

позволяла себе по отношению к нему того оскорбительного тона, в каком он написал о последней из великих мхатовских актрис... Особенное возмущение вызвала глава об Олеге Ефремове. Самое любопытное, что все написанное — абсолютная правда и неправда одновременно. Талант и величие Ефремова, одного из самых противоречивых, честных и чистых людей театра, не позволяли при его жизни обсуждать издержки его натуры. И вот через год после его смерти человек, который считался его правой рукой, обязанный Ефремову своей карьерой, публикует подобное. “Никакое иное слово не имеет столько значений в театральном словаре, как слово “предательство””, — заключает Смелянский одну из глав. Так автор сам определил сделанное им”.

Сам Смелянский искренне заметил: “Я не хотел скандала. Я не Караулов и не искал “моментов истины” в недуге Ефремова”, — и я ему верю.

Прочтя книгу, понимаю, что нельзя было публиковать отдельные ее главы, она написана легко и мастерски с литературной точки зрения, хотя в ней нет ни подтекстов, ни сгущенной событийности, а только сатирические краски, насмешка и незримое соревнование с булгаковским “Театральным романом”. Книга бесспорно должна нравиться всем, кто не был близок к Художественному театру и кому он не был дорог. Она едкая и ироничная, и автор безжалостно рисует портреты умерших людей, которые не могут ему ответить. При их жизни он вряд ли бы ее написал, затемняя и опуская все положительные стороны и по сути очень поверхностно рассказывая о том, чему был свидетель. В главе о “Так победим” Шатрова он умышленно опускает собственную роль при постановке пьесы, а ведь движущей пружиной был он, и я отчетливо помню, как Смелянский в тот период был неразлучен с Шатровым и Ефремовым.

К сожалению, то, что составляло полноту и радостную содержательность мхатовской жизни в ефремовские времена, в “Уходящей натуре” осталось за скобками.

Когда Анатолий Смелянский пришел во МХАТ (это был 1980 год), мы довольно много общались, моя близость к Ефремову, к Ирине Григорьевне Егоровой (секретарь Олега

Николаевича), дружба с Леонидом Эрманом (в те годы заместитель директора МХАТа) определяли его внешне дружеское отношение ко мне. В 1985 году — после выхода моей книги о Степановой — отношения испортились навсегда. Причина была пустяковая и непустяковая.

Анатолий Миронович писал книгу о Булгакове “Булгаков в Художественном театре”, я готовил “А.И. Степанова — актриса Художественного театра”. (Очень дорога мне рецензия на нее, написанная Инной Соловьевой в журнале “Театр”.) В 1985 году был степановский юбилей, ей исполнилось 80 лет, и издательство “Искусство” торопилось с выходом книги. На юбилейном вечере (он проходил в здании МХАТа имени Горького на Тверском бульваре, это было еще до переезда в Камергерский переулок) я заметил какой-то холодок к себе со стороны Ефремова. Удивился, что говоря о книге “А.И. Степанова — актриса Художественного театра”, Ефремов не упомянул фамилии автора, но Алла Демидова, сидевшая рядом со мной, шепнула: “Не обращайтесь внимания”. И только потом я узнал, что Смелянский обвинил меня в том, что, прочтя его рукопись, я использовал его “открытие” о том, как Станиславский был отстранен от работы над пьесой Булгакова “Мольер”. Темы, действительно, пересекались. Степанова была занята в “Мольере”, играла Арманду, а Анатолий Смелянский занимался судьбой Булгакова в Художественном театре. Пересекаемый сюжет слагался из того, что Станиславский продолжал упорно репетировать “Мольера” в Леонтьевском переулке, а за его спиной решался вопрос о том, кто будет выпускать пьесу вместо Станиславского. Станиславский репетировал около четырех лет. 28 мая 1935 года репетиции в Леонтьевском переулке были отменены, и руководство выпуском спектакля взял на себя Немирович-Данченко. То была последняя режиссерская работа Станиславского во МХАТе. В своем театре Станиславский оказался никому не нужным, больше он в театре не бывал. Вся эта история с отстранением Станиславского была в кругах старых мхатовцев очень широко известна. Смелянский — не знаю, из каких соображений — настроил против меня очень много театральных критиков и специалистов, оскорбленных за него моим поступ-

ком. Наверное, ему мешало мое слишком частое присутствие в театре, он выстраивал в нем свою судьбу и не хотел, чтобы кто-то был рядом. Короче, я ничего об этом не знал.

Однажды мне позвонил ныне покойный Евгений Данилович Сурков — человек талантливый, образованный, крайне противоречивый, подвергаемый сегодня резкой критике за свое абсолютное служение советскому режиму (этим занимаются те, кто служили ему с не меньшим рвением, чем Сурков) — и рассказал, как в Ленинграде на какой-то очередной театральной конференции Смелянский сообщил, как я использовал его рукопись в своей только что вышедшей книге. И вот теперь Сурков хотел задать мне вопрос, как это могло произойти. Я стоял у телефона ошеломленный, в сознании сразу промелькнули обрывки разговоров, холодок Ефремова и прочее, но взял себя в руки и попросил Суркова посмотреть на оборотную страницу титульного листа моей книги, а потом уже беседовать со мной. Он подошел к телефону через несколько минут и извиняющимся тоном произнес: “Какая же все-таки это гнусная история. Типично театральная пакость”. Он увидел, что рецензентами моей книги о Степановой были три человека: Ираклий Андронников, Елена Ивановна Полякова (старый знаток русского театра) и Анатолий Смелянский. Естественно, разговоры после этого постепенно умолкли, у меня с Толей было резкое объяснение, Ирина Григорьевна Егорова открыла дверь кабинета Ефремова и оставила нас вдвоем, разговор был громкий и бессмысленный, после чего обшариться мы перестали и не кланялись много лет.

С годами вся эта история забылась и показалась не стоящей внимания. Были еще какие-то взаимные уколы и выпады в прессе, на один из них я ответил статьей под названием “Ускользающая репутация” в газете “Культура”, не думая, что пройдет два года, и многие после публикации глав из книги “Уходящая натура” в “Известиях” станут вспоминать не столько мою статью, сколько ее название.

Виделись мы со Смелянским все эти годы редко — жили в разных мирах, и на отношения все эти “выпады” не влияли. На похоронах Ефремова расстроенный и помятый от

случившегося несчастья Анатолий мне сказал: “Как Олег хотел, чтобы мы помирились”, и мы дружески обняли друг друга. Это было за кулисами МХАТа, на сцене стоял гроб, около него сидели Настя и Миша Ефремовы, вокруг плакали люди, рыдали Леня Эрман, Нина Дорошина, у Игоря Кваши было белое лицо, как каменная стояла Алла Покровская, у микрофона выступали Рошин, Розов, предложивший переименовать “Современник” в театр имени Ефремова, Волчек, Захаров, Ульянов, зал был переполнен, а на улице стояла длинная очередь тех, кто хотел поклониться великому деятелю театра. Очередь была бесконечна, было ощущение, что все театральные и нетеатральные люди осознали, что произошла непоправимая беда. Ушел создатель “Современника”, человек, воспитавший поколение первоклассных актеров, творец новой театральной эстетики и нового мировосприятия, режиссер, чьи спектакли остались в истории театра.

Слишком дороги мне ушедшие из жизни Ангелина Иосифовна Степанова, Олег Ефремов и сам старый МХАТ, чтобы я промолчал по поводу книги Смелянского.

На странице 107 я прочел: “Сотрудник Института Международного рабочего движения и переводчик Виталий Вульф” и больше ничего. Как будто не было слияния душ в день похорон Олега и невысказанного вслух решения не царапать друг друга. Все, что написал обо мне Смелянский — правда и... неправда одновременно, как и многие страницы его книги.

Я действительно тридцать один год проработал научным сотрудником в этом институте Академии наук, защитил в нем докторскую диссертацию, одновременно переводил, писал статьи и книги о театре, много выступал в разных городах страны и с 1990 года стал работать на телевидении. Работа в институте все меньше и меньше занимала меня, и после возвращения из США, где два года я преподавал в нью-йоркском университете историю русского театра, читая курсы: “Чехов и театр”, “Сталин и театр”, “Теннесси Уильямс в России”, телевидение поглотило меня целиком.

Коротенькая фраза Толи Смелянского напомнила мне и жизнь в 60-е годы, и мой институт, имевший столь “страшное” и главное непонятное название, а на самом деле быв-

ший одним из самых интеллектуальных центров Москвы в 60-70-е и 80-е годы.

В 1962 году я защитил диссертацию на соискание кандидата юридических наук и остался в Москве практически без работы. Было очень трудно. Снимал комнаты, углы, что-то зарабатывал, короче, первые пять лет московской жизни не очень хочется вспоминать. Почти все свободное время, а его было очень много, я проводил в любимом театре “Современник”. С театром я познакомился в Баку, куда приезжал к маме. В это время там шли гастролы театра. Гастролы проходили в помещениях Русского драматического театра имени С. Вургуня и клуба Ф. Дзержинского. Играли “Два цвета” Зака и Кузнецова, “Голый король” Шварца, “Четвертый” Симонина, “Никто” Эдуардо де Филиппо, “Пять вечеров” Володина, “Друг детства” Львовского, “Пятую колонну” Хемингуэя, “Старшую сестру” Володина с Лилей Толмачевой в главной роли (она в те годы была “первой актрисой” театра, хотя вроде “первых” не было, все были равны, но Толмачева в те годы играла все главные роли), пьесу Зорина “По московскому времени” и сказку Олега Табакова и Льва Устинова “Белоснежка и семь гномов”. Успех был ошеломляющий.

Работавший тогда в “Современнике” Анатолий Адоскин (ныне артист театра имени Моссовета) познакомил меня с Леной Эрманом, Галей Волчек, Лилей Толмачевой, Олегом Ефремовым, и я увлекся театром, мне казалось тогда, на всю оставшуюся жизнь.

Приехав в Москву, я стал часто приходить на площадь Маяковского (тогда театр находился там, где теперь стоянка автомобилей), и это спасало меня. Театр был родным домом. Я жил его победами и поражениями. Научился подтрунивать над собой, еще не создавая, что надо преуспеть в новом жанре — молчании. Дружил не только с актерами. Любил общаться с реквизиторшей Лизой Никитиной, яркой, хитрой, теплой и доброй женщиной. Елизавета Федоровна умерла летом 2002 года, последние два года болела, не работала. Ее хоронили, когда театр был в отпуске, и на сборе труппы нового сезона даже не вспомнили о толстой Лизе с ее острым языком, любившей “Современник”

с той страстью, какая живет в людях, когда они увлечены делом. Естественно, это был другой “Современник”, богом, идиолом, кумиром и хозяином его был один человек — Олег Ефремов.

Но театр — театром, а надо было работать. У меня уже была маленькая однокомнатная квартира, ее мне помог получить все тот же “Современник”, мама переехала в Москву, а я все мыкался без дела, что-то писал, переводил, числился в московской коллегии адвокатов и изредка вел какие-то дела.

Москва менялась на глазах. Я невольно сравнивал годы, когда учился в МГУ и кончал его. Тусклый период. Потом наступила “оттепель”. Было очевидно, что старая логика обанкротилась. В театральной Москве гремели “Современник” и “Таганка”, Анатолий Эфрос становился кумиром интеллигенции, великолепно работало кино, журнал “Новый мир” определял мысли и настроения, кипела жизнь, я в ней не принимал участия. Не было душевного спокойствия и мучали бытовые проблемы. Именно тогда я привык ничего не перекладывать на других.

Радости были связаны с искусством: концерт Марлен Дитрих в Театре Эстрады, Олег Ефремов отдал мне свой билет. На сцену вышла “звезда” с маленьким голосом, умным, выразительным лицом и небывалым обаянием. После концерта хотелось жить. Помню, как был опечален, что не достал билет на юбилейный вечер Данте в Большом театре, мечтал увидеть Ахматову, она выступала на этом вечере.

Я по-прежнему ходил по театрам, ездил на дачу к Бабановой и старался отгонять от себя печальные мысли.

Все изменилось в 1967 году, когда я прочел в газете “Вечерняя Москва”, что Институт международного рабочего движения Академии наук СССР набирает научных сотрудников. Не зная никого, что называется — с улицы, я отправился в институт и подал документы на конкурс, формально я имел право занять лишь одну должность — младшего научного сотрудника в отделе зарубежного права. Меня приняли, но это было не мое, что стало очевидно очень быстро, и через два месяца заведующий отделом дал мне понять, что мне надо уходить.

Я грустно стоял у окна в коридоре института в Колпачном переулке на третьем этаже, когда ко мне подошел Мераб Мамардашвили — ныне знаменитый философ — и спросил, почему я во мраке. Я рассказал все как есть. Мераб ответил: “Переходи в другой отдел, к Юрию Замошкину, а я тебе помогу это сделать”. С нашим директором я был тогда едва знаком. Это потом Тимур Тимофеевич Тимофеев станет моим другом и будет помогать мне во всех сложностях, вставших на моем пути.

Замошкин в те годы был заведующим отделом по изучению общественного сознания, он первый поведал мне, что Тимофеев (на самом деле сын Генерального секретаря Компартии США Юджина Денниса, заброшенный ребенком в интернат в Советский Союз, потому что родители занимались политической деятельностью, принял фамилию Тимофеев и прожил в России всю жизнь, он увидел отца в начале 60-х, когда ездил в США переводчиком Хрущева и изредка встречался с матерью, но все это было уже в 60-70-е годы) хотел создать институт по изучению Запада, но ему не разрешили, и институт получил сегодня никому непонятное название “международного рабочего движения”. “Вы хотите заниматься театром? — спросил меня Замошкин, — ну и занимайтесь, только назовите тему как-нибудь иначе”. Кончилось все тем, что даже моя диссертация на соискание степени доктора исторических наук называлась “Американский театр 70-х годов и общественно-политическая реальность”. В журнале “Театр” я опубликовал свою первую статью о движении хиппи — “Вокруг Вудстокского фестиваля”. В те годы это был замечательный журнал, заведующей отделом зарубежного театра была милая, добрая, отзывчивая Женя Шамович, боготворившая Эфроса и Крымову, внимательная к людям, а рядом с ней все время находился опекаемый ею практикант, а потом сотрудник ее отдела молоденький, талантливый Миша Швыдкой, не думавший в те годы о карьере, а целиком занятый своей непростой личной жизнью и журналом, который очень любил.

Этот переход из нелюбимой профессии в любимую оказался очень труден. Много было укулов, неприятия в теа-

тральной критической среде (“Откуда взялся этот Вульф?”), и начались “скачки с препятствиями”. Лучше не вспоминать...

В институте работали талантливые люди: Юрий Карякин, мыслитель, знаток Достоевского, Эрик Соловьев, Пиам Гайдено, Ксения Мяло, Герман Дилигенский, Майя Новинская, Светлана Айвазова, талантливый литературовед и удивительно обаятельный человек Самарий Великовский (блестяще переводивший с французского), он тоже, как и я, случайно “залетел” в наш институт, хотя был тончайшим знатком французской литературы. Гордостью и всеобщей любовью института был Мераб Мамардашвили, его ценили, к нему прислушивались все собравшиеся интеллектуалы, нашедшие пристанище в этом странном месте, где была замечательная библиотека, свой “спецхран”, дававший возможность читать периодическую литературу, и в читальном зале трудно было найти место, когда приходили свежие номера английских, американских и французских газет.

А я все равно почти каждый вечер пропадал в театре, хотя очень быстро стал руководителем группы по изучению молодежного движения, небрежно составлял планы и отчеты, зная, что Тимофеев при всей своей “советскости” совсем не советский тип руководителя, все быстро забывает, меняет указания, и все относились к нему с иронией и пониманием, что без него никому не выжить.

МХАТ оставался моей любовью, хотя именно в эти годы я подружился с “Современником” и все свободное время проводил в нем, смотрел прогоны, репетиции в пустом зрительном зале, был влюблен в талант Галины Волчек, она мне нравилась своим неповторимым шармом, широтой натуры и пронизательностью. В 60-е и 70-е годы у меня было много свободного времени, я был молод, наивен, неопытен, всем верил и болезненно относился к ударам, а камни летели в меня без остановки.

В те годы на площади Маяковского Ефремова боготворили. Рядом с ним всегда была Галина Волчек. Помню, как однажды она мне сказала: “Я Олега никогда не оставляю одного”. Творчески она была влюблена в него очень сильно. Его любили. Ему была верна Лиля Толмачева, по-женски сильно его

любила Нина Дорошина, весь свой ум, дарование отдала преданная ему без остатка Алла Покровская, мать его единственного сына Миши, его слово было в те годы законом и для Евстигнеева, и для Кваши, даже для Табакова, хотя теперь после его бесчисленных интервью, которые он дает, придя во МХАТ, прошлое кажется миражом. Но Табаков тридцать с лишним лет назад был совсем другим человеком. Он загорался от стихотворной строки, от талантливого театрального зрелища, от цвета неба. Все это безвозвратно ушло. Секретарь "Современника" — Раиса Викторовна (в театре ее и теперь старшее поколение называет Раечка), прослужив в театре сорок пять лет, осталась верна Ефремову. Леня Эрман (директор "Современника") с утра мчался в театр, откуда уходил поздно ночью (в этом смысле ничего не изменилось), но с каждым днем становился под влиянием Ефремова все требовательнее к себе. Все гордились своей дружбой с Олегом. Жизнь в театре была насыщенная, актеры постоянно сидели в зрительном зале, смотрели репетиции. Ефремов был полон идей, работал весело и мастерски, и все понимали, что "живой театр" (любимое слово Олега) на самом деле решает существенные вопросы нашей культуры и нашей жизни. Его уход из "Современника" воспринимался драматически. Достоевский когда-то говорил: "Всякий человек должен иметь место, куда бы он мог уйти". После неудачной "Чайки" (она на самом деле была ценнее и цельнее, чем многие удачи театра тех лет) Ефремов, одержимый идеей возродить Художественный театр, принял предложение "стариков" и ушел. Поначалу он казался мне очень уверенным, словно снова обрел себя, но вращающаяся земля привела создателей "Современника" к разным жизненным итогам, и "концы" оказались не столь радостными, как "начало".

В "Современнике" в те годы я повидал многих, туда любили приходить. Там я впервые увидел Илью Эренбурга, а я увлекался им, читал его "Затянувшуюся развязку", не мог оторваться от шести книг "Люди, годы, жизнь", познакомился с замечательным драматургом Володиным, наблюдал, как складываются отношения Ефремова и Фурцевой. Сидел на репетициях Товстоногова (это было уже после ухода Ефремова) и подружился с ним. Часто приезжая в Ленинград, почти каждый

вечер приходил к Товстоноговым и засиживался у них допоздна. Нателла Александровна, сестра Товстоногова (человек, которого я очень люблю и дружу с ней с тех давних времен), создавала уютную атмосферу. За большим деревянным столом собирались Евгений Лебедев, замечательный артист, муж Нателлы, Нателла, сам Георгий Александрович, всегда к ужину подходили гости, было весело, интересно, всех собравшихся волновали судьбы литературы и театра. Я рассказывал о театральной Москве, Гога, как называли Георгия Александровича, хотел знать, что делает Ефремов, Эфрос. Я уходил в свой номер "Октябрьской" гостиницы окрыленный, меньше всего задумываясь о том, как складывается собственная жизнь.

То было время, когда я еще искал себя. Мне никогда не была свойственна жесткость, характерная для молодых лет, и хотя мои вкусы, привязанности и отталкивания уже успели сложиться, я все еще испытывал необходимость проверить то, что другим казалось таблицей умножения. Институт приучил меня располагать своим временем, и, как оказалось спустя тридцать с лишним лет, все эти годы были хорошей школой не только потому, что я повидал и узнал различных людей.

Теперь я с удивлением смотрю на себя. Жизнь заставила быть и жестким, и выносливым, и не бояться наглости мелких людишек.

За то, что мне удалось многое увидеть, я благодарен великой Бабановой, папиному другу, когда-то знаменитому чтецу Антону Шварцу, дому мхатовского актера А.Л. Вишневого — его я уже не застал, но его дочь, Наталия Александровна, Наталиша, как ее звали, уделяла мне большое внимание. Она в мрачные годы сталинизма, когда я увлекался стихами Ахматовой (ее имя старались вслух не произносить), нашла в своей огромной библиотеке "Версты" Марины Цветаевой и сказала: "Это гениальные стихи, ты сейчас ничего не поймешь, но прочти обязательно, это имя, неизвестное никому, будет славой России". На дворе стоял 1952 год. Библиотеку собирал ее брат, живший с 1943 года в Италии, посылал Наталише посылки и она жила на то, что продавала присланное им. Высокая, умная, очень образованная, училась в студии у Станиславского и мечтала быть актрисой. Но судя по

всему, актерского таланта у нее не было, недолго прослужила в театре Станиславского, а потом занималась чтением. Читала великолепно. Вставала обычно в три-четыре часа дня и ложилась в четыре-пять часов утра. Она была больна туберкулезом, бесперывно читала, курила, иногда к ней приходили приятельницы. В ее комнате шли бесконечные разговоры о театре. На стене висел портрет Станиславского с надписью: "Будь знаменитой артисткой в отца, будь чудесным человеком в мать и оставайся премилой, нежной Таточкой, которую я так люблю. К.С. Станиславский, 1935 год".

Иногда разбирала отцовский архив, нашла много писем великой актрисы Малого театра Гликерии Николаевны Федотовой к ее отцу. Вишневецкий долгие годы был близок с Федотовой. Наталиша рассказывала, что когда умерла Федотова в 1923 году, отец отчаянно страдал. Любил ее сильно. На Косминской женился, когда ему было к пятидесяти, она была намного моложе его. Эти письма Наталиша отдала в музей Малого театра. В маленькой комнате, заставленной коробками, однажды я нашел портрет Марии Федоровны Андреевой, женщины редкой красоты, и много любовных писем к Александру Леонидовичу от разных дам, в том числе и от актрис Художественного театра. Наталиша долго разбиралась во всей этой переписке и большинство писем сожгла.

В день рождения ее матери, актрисы Художественного театра, Любви Александровны Косминской, у нее собирались ее подруги. Косминская умерла в 1946 году, любимый сын ее был в это время в Италии. Она играла до 1915 года во МХТ, играла много: Лизу в "Детях солнца", Лизу в "Живом труп", Нину Заречную в "Чайке" в сезон 1905-1906 годов. Осенью 1922, когда Художественный театр гастролировал в Берлине, вернулась на сцену и сыграла Ольгу в "Трех сестрах", но когда театр уехал в США, осталась в Европе и потом в театр не вернулась.

В день ее смерти и в день ее рождения к Наталише приходили гости. Я застал Наталию Николаевну Волохову, ей посвящена "Снежная маска" Блока, Лидию Михайловну Кореневу, Софью Васильевну Халютину. К Наталише из Дома ветеранов сцены приезжала Мария Людомировна Рокса-

нова, первая "Чайка" Художественного театра. Ее пригласили на пятидесятилетний юбилей МХАТа и наградили орденом "Знак почета", хотя она ушла из театра в 1902 году. Наталиша была счастлива за нее. Она производила сильное впечатление, худая, печальная, только лицо освещала стыдливая улыбка. Было видно, что она много пережила, видела людей и знала, что такое пестрое чередование событий. Была и в эмиграции, недолго служила в Камерном театре, но говорила обо всем не торопясь и не разбрасываясь. Я жил тогда у Наталиши, и ко мне относились как к маленькому мальчику. То было время, когда Александр Александрович был в Италии, он вернулся с женой, умнейшей, элегантной Наталией Ивановной, в 1952 году. Наталия Ивановна многому научила меня. С ней я мог говорить о том, что в общезжитии называют "сердечными делами". Ничего не проходит бесследно: когда Александр Александрович разошелся с Наталией Ивановной, она переехала на другую квартиру в районе Фрунзенской набережной. Наталиша уехала с ней. Две уже очень немолодые женщины жили замкнуто. Много читали. После смерти Наталиши Наталия Ивановна, маленькая, всегда собранная, из породы настоящих леди, увлеклась музыкой. Она открыла мне имя молодой, тогда начинающей, Елены Камбуровой, певицы со своим лицом. Александр Александрович часто приезжал к ней. Но жизнь уже была разломана.

Я, действительно, долго был инфантилен. Очень часто Наталиша бывала у Книппер-Чеховой, они жили в одном доме, и я постоянно слышал разговоры о письмах, приходивших из Берлина от Ады Книппер, племянницы Ольги Леонардовны, родной сестры знаменитой "звезды" Третьего рейха Ольги Чеховой. Когда Ольга Леонардовна умерла, "Вишни" (как я называл семейство Вишневских) были очень расстроены. Они любили ее и знали с детских лет. Помню, как обсуждали, что София Станиславовна Пилявская, близкий друг Ольги Леонардовны, позвонила в театр директору. Шла "Синяя птица", это было днем, и он ей сухо ответил, что "мы повесим объявление". Правда, похороны были торжественные, народу было очень много.

В конце 50-х я часто бывал у прекрасного чтеца и человека Дмитрия Николаевича Журавлева, видел в его доме Рихтера, актеров Вахтанговского театра, переживал вместе с его семьей смерть Пастернака и провожал Дмитрия Николаевича и его жену, незаурядную, талантливую Валентину Павловну на электричку, когда они утром уезжали в Переделкино в день пастернаковских похорон. Меня они не взяли с собой, говорили "не нужно". Я был тогда заочным аспирантом, снимал угол, работы в Москве у меня не было и теперь понимаю, как деликатно они оберегали меня.

С "Современником" связаны 60-е годы, его внутренняя жизнь была мне очень дорога. Но и за пределами любимого театра я со многими дружил.

Однажды мне позвонила София Станиславовна Пилевская и попросила помочь Софии Ивановне Баклановой выхлопотать пенсию. София Ивановна была близким другом Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. С 1938 года они жили вместе одной семьей, хотя не были ни в каких родственных отношениях. Когда-то до революции София Ивановна была очень богатым человеком, потом потеряла все в годы революции, работала в Академии наук и очень дружила с Адой Книппер, племянницей Ольги Леонардовны. Книппер-Чехова умерла в 1959 году, София Ивановна осталась одна, после смерти Ольги Леонардовны ее очень быстро уплотнили, в столовую вселился артист МХАТа Леонид Губанов с женой, и София Ивановна оказалась в коммунальной квартире. Спальню Ольги Леонардовны она оставила в неприкосновенности, а в небольшой гостиной поставила остальные вещи, и было трудно проткнуться среди них. Меня поразила спальня Ольги Леонардовны: старая кровать, большой платяной шкаф и над ним портрет ослепительной женщины, на нем было написано по-французски: "Ольге Книппер с любовью. Сара Бернар", на противоположной стене висело много любительских и снятых профессионально фотографий Чехова.

Когда спустя годы я оказался в Ялте в музее Чехова, то сразу узнал вещи Книппер-Чеховой, перевезенные сюда из ее квартиры.

Ольга Леонардовна и София Ивановна жили в доме по улице Немировича-Данченко (теперь это Глинишевский переулок), здесь жили Немирович-Данченко, Вишневский, Халютин, Тарасова, Прудкин, Москвин, Тарханов — все те, кто составляли славу Художественного театра. Теперь никого уже нет на свете, жив только сын одного из основателей МХАТа А.Л. Вишневского, Александр Александрович, ему 87 лет, кстати, и он сохранил столовую, какой она была при жизни Александра Леонидовича, первого исполнителя роли дяди Вани в одноименном спектакле в Художественном театре, игравшего Бориса Годунова в первом спектакле МХТ “Царь Федор Иоаннович”, Кулыгина в “Трех сестрах”, Дорна в “Чайке”, забытого ныне и известного только знатокам истории Художественного театра. В этой столовой на одной стене висит портрет Льва Толстого с надписью “4 сентября 1909 г. А.Л. Вишневскому. Лев Толстой”, а на другой портрет Чехова с надписью “Другу детства, товарищу по жизни, ныне артисту Александру Леонидовичу Вишневскому от Антона Чехова. Июнь 1902, Москва”, подаренные когда-то Александру Леонидовичу.

Прошло почти сорок лет с тех пор, как я часто забегал к Софии Ивановне по делам и без дела, встречал у нее вдову художника Вильямса, Вадима Васильевича Шверубовича, вдову художника Дмитриева (она в те годы была женой композитора Молчанова), и чаще всего Софию Станиславовну Пилявскую, Зосю, как ее звали в театре. У Пилявской было сказочно красивое лицо, она была воспитанной и очень благородной дамой, дружила с Еленой Сергеевной Булгаковой, театроведом Виленкиным, но большого актерского таланта в ней не было. С Софией Ивановной у нее были весьма сложные отношения, но она заботилась о ней. В конце концов пенсия была получена, пенсионная книжка “персонального пенсионера союзного значения” Софии Ивановны Баклановой хранится у меня по сей день. Пенсия была установлена с 1-го декабря 1965 года в размере 60 рублей в месяц пожизненно. Умерла София Ивановна спустя год, последний раз ей принесли эту пенсию, о которой она мечтала, 24 декабря 1966 года. Дом Книппер-Чеховой перестал суще-

ствовать. У меня остались отданные мне Виленкиным после смерти Софии Ивановны два тома переписки Чехова и Книппер, подаренные Ольгой Леонардовной Софии Ивановне на память с дарственными надписями. На первом томе написано: “Софочке дорогой с любовью. Ольга Книппер-Чехова, 1935 год”, а на титульном листе второго тома: “Софе дорогой продолжение повести печальной и краткой но... насыщенной и интересной. 30 сент. 1937 г. О. Книппер-Чехова”.

Пенсия как бы узаконила положение Софии Ивановны при Книппер-Чеховой, потому она была ей очень важна, и София Ивановна была мне очень благодарна. Хлопоты длились почти три года. Когда все было благополучно закончено, София Ивановна устроила роскошный обед, пригласила друзей и преподнесла мне драгоценный подарок: три прижизненных издания Пушкина — первое издание “Руслана и Людмилы” 1820 года, первое издание “Медного всадника” и первый номер пушкинского журнала “Современник”.

Когда мама тяжело болела, я за какие-то смешные деньги продал в букинистический магазин прижизненные издания, а журнал подарил Бахрушинскому музею. В ее доме я повидал знаменитых мхатовских артистов, общался с Елизаветой Николаевной Коншиной, старой сотрудницей Ленинской библиотеки, ближайшим другом Ольги Леонардовны, слушал бесчисленные ее рассказы и храню открытки-фотографии, изданные в начале двадцатого века, подаренные мне Софией Ивановной, напоминающие о высокой ушедшей навсегда культуре старого Художественного театра. Мое приближение ко МХАТу началось там, в квартире, где когда-то жила Ольга Леонардовна.

Бывали и забавные истории: однажды по почте принесли открытку из Мюнхена от Ольги Чеховой. Она писала Софе, что собирается приехать в Москву, откуда уехала сорок пять лет назад. Хочет приехать тихо, незаметно, повидать Софу, Аллу (речь шла о Тарасовой) и Пашу (так звали друзья Павла Александровича Маркова), просила снять ей номер в “Национале” для себя, своего доктора, парикмахера, секретаря и массажиста. Больше никто с ней не приедет. На дворе стоял 1964 год. София Ивановна вызвала Елизаве-

ту Николаевну Коншину, меня, и “совет” решал, что отвечать Ольге Константиновне. Решили, что приезжать ей еще не время, тем более, что София Ивановна позвонила Тарасовой, и та испуганно прокричала в телефонную трубку, что встречаться с Ольгой не намерена, Марков тоже энтузиазма не выразил. София Ивановна написала в Мюнхен письмо, я отправил его с Центрального телеграфа, на том дело и кончилось. Только покойный Виталий Яковлевич Виленкин очень ревновал Софу ко мне и никак не мог ей простить ее “увлечения”. После ее смерти дружелюбие не выказывал никогда, скорее ненавидел лютой ненавистью, а начало было положено в те дни, когда он звонил в дверной звонок, София Ивановна открывала дверь и разочарованно говорила: “Ах, это ты, Виталий?” (с Виталием Яковлевичем Виленкиным мы тезки), впрочем, мы очень редко встречались, холодно и сухо раскланивались, вот и все.

В доме Софии Ивановны я часто встречал Федора Николаевича Михальского, в те годы — директора музея МХАТ. Он был когда-то доверенным и любимым человеком Станиславского, Немировича-Данченко, Книппер-Чеховой, Качалова, все видел, знал, был удивительно внимателен к Софии Ивановне. Я разглядывал его с большим любопытством.

Уже потом, когда МХАТ ставил “Сладкоголосую птицу юности” Теннесси Уильямса в моем переводе, сделанном вместе с А. Дорошевичем, у меня завязались теплые, дружеские отношения с Павлом Владимировичем Массальским, Марком Исааковичем Прудкиным, ну и, конечно, с Ангелиной Иосифовной Степановой, ставшие с годами очень близкими. Я всегда относился к ней с благоговением. Человек большого ума, предельно воспитанный, эгоистичный, жестковатый, но очень много дававший людям. Ее отличал удивительно трезвый взгляд на окружающий мир.

Прудкин и Массальский были совершенно непохожи друг на друга, и по характеру, и по таланту. Марк Исаакович Прудкин слыл интриганом, говорили, что он коварен, я этого не замечал. Он был очень умен и невероятно талантлив. Современный зритель может посмотреть телевизионный фильм “Дядюшкин сон” с Натальей Теняковой в роли Моска-

левой, Майоровой—Зинаидой и увидеть Прудкина в роли старого князя. Это блистательная работа. Когда недавно я посмотрел “Дядюшкин сон” в Вахтанговском театре, то невольно вспомнил Прудкина и неизнашиваемость его громадного таланта, что гораздо важнее, чем публикуемые воспоминания о нем как человеке плохо слышащем и заискивающим перед властью. По сравнению с широко известными режиссерами знаменитых театров, заискиваемость Прудкина выглядит как жалкий лепет на лужайке.

Я помню его в совсем забытом сегодня спектакле “Глубокая разведка” по пьесе Крона. Он играл азербайджанца Мехти-Ага, обаятельного прожигателя жизни. Наблюдательный, энергичный, жизнерадостный и циничный. Самоуверенность граничит с нахальством, ловкость похожа на наглость. Это была выдающаяся победа актера. Помню его в остро-иронической роли прокурора в “Воскресении” Толстого. Спектакль шел 23 года, он был поставлен Немировичем-Данченко в 1930 году. Федор Раскольников писал инсценировку романа, но после того, как он был объявлен врагом народа, его фамилии в программке не было. У Прудкина была небольшая роль, но он и по сей день стоит перед моими глазами. Его отличала способность к тонкой сатире, обобщенной и содержательной.

В конце жизни он играл в постановке “Живого трупа” князя Абрезкова. Работа с Анатолием Эфросом не прошла даром, сцена Карениной и князя Абрезкова была лучшая в спектакле. Калягин—Протасов отходил на задний план, роль не получилась.

Я очень любил его рассказы о Немировиче-Данченко, которого он боялся и очень любил. Он был в конце 20-х годов в знаменитой “шестерке”, руководившей МХАТом. Эту партийную молодежь очень боялся Станиславский. Когда Немирович-Данченко вернулся из США, “шестерка” распалась. Все нити власти оказались в руках великого режиссера. Немировича-Данченко не очень любил Ефремов, соответственно не любил и его помощник, Анатолий Смелянский. Талантливый критик и исследователь Инна Соловьева, написавшая книгу о Немировиче-Данченко, по существу, обо-

шла без советского периода, а это был мощный и значительный этап в развитии Художественного театра. Великий режиссер все время находится как бы в тени, а между тем внутри старого МХАТа было известно, что без Немировича-Данченко не было бы того мощного театра, каким он был в 30-е годы.

Вернувшись из-за границы, Немирович-Данченко довольно жестоко обращался с теми, кто входил в “шестерку”. Прудкина почти не занимал, и, по словам Марка Исааковича, довел его до такого состояния, что он решил пойти и переговорить с Немировичем-Данченко. Однажды, идя по коридору, он увидел спускающегося с лестницы Владимира Ивановича. “Вот иду и думаю о вас”, — сказал он, обращаясь к Прудкину, и Марк Исаакович растаял. Работа над крохотной ролью прокурора Бреве в “Воскресении” осталась в памяти Прудкина как одно из самых незабываемых событий его жизни. Он часто рассказывал мне, как детально разбирал роль Немирович-Данченко. “Его предложения я потом использовал во многих ролях”, — признавался Прудкин. Его неудача в роли Вронского в “Анне Карениной” наложила тень на его предыдущие работы, но после “Глубокой разведки” он снова взметнулся вверх. Блистательный характерный актер, красивый, очень умный, сохранивший почти до глубокой старости остроту взгляда, и, конечно, мастер театральных интриг внутри старого МХАТа. Он умер, когда ему было 96 лет. Жил он в последние годы в квартире, где прежде жила Тарасова, с ней он играл и в “Анне Карениной”, и в “Днях Турбиных”, (был легкий обольстительный Шервинский), и в неудачных “Дачниках” Горького. Ее смерть он горько переживал. Он считал, что после Книппер-Чеховой, Германовой Тарасова — самая крупная актриса театра. Когда-то в 20-х годах у них был роман, и он нетерпимо относился к тем, кто позволял себе иронизировать по поводу Тарасовой. Лучшей ее ролью он считал Тугину в “Последней жертве”, она играла ее с невероятной силой. Он играл Дульчина вместе с ней. От него я узнал, что ее последний муж, генерал Пронин (она прожила с ним тридцать лет) был непреклонен, когда власти хотели похоронить ее на Новодевичьем кладбище. Она завешала положить ее рядом с ма-

терью на Немецком, так и поступили. Вскоре после ее смерти умер ее первый муж, бывший белый офицер Кузмин, они вместе вернулись из США, какое-то время он работал в масовке театра и всю жизнь Алла Константиновна заботилась о нем. Он был отцом ее единственного сына. Потом она соединилась с Москвиным и от него ушла к генералу Пронину, это был, пожалуй, ее самый счастливый брак, рассказывал Марк Исаакович, познавший славу, успех и признание даже тех, кто человечески не любил его. Он действительно гениально играл Федора Павловича Карамазова в спектакле Ливанова, сладострастного, балующегося философскими разговорами князя в "Дядюшкином сне" и Мехти-Ага в "Глубокой разведке".

Павел Владимирович Массальский был совсем другим человеком. Красивый, роскошно одетый, любил выпить, боялся своей жены, Найи Александровны (она еще жива), превосходно преподавал в Школе-студии МХАТа, был заведующим кафедрой актерского мастерства, никогда не отличался большим умом, но с ним было легко и весело. Он был с юмором.

В годы, когда Ефремов возглавил МХАТ, Массальский играл немного, на своего бывшего ученика был обижен и, в отличие от Прудкина, никогда не поддерживал Ефремова. С Прудкиным они часто играли одни и те же роли, но Прудкин был артистом более высокого класса. Массальский (широкий зритель запомнил его по фильму "Цирк" с Любовью Орловой, он играл немца, продюсера) был элегантным, легким, блестящим актером. Он великолепно играл лорда Горинга в "Идеальном муже" Уайльда, Чарльза Серфеса в "Школе злословия" Шеридана, был создан для салонной комедии, умея передавать в зрительный зал "колкость парадоксов" (слова Инны Соловьевой). В доефремовский период играл он очень много, но в 70-е годы начал болеть и умер неожиданно в 1979 году, когда ему было 75 лет.

Я подружился с ним, когда он начал репетировать мой первый перевод, шедший на сцене, пьесу Уильямса "Сладкоголосая птица юности", он играл Босса Финли, это не было большой удачей, но общаться с ним было интересно. Он любил ездить за границу, не пропускал ни одной туристской поездки, которые организовывались во МХАТе. Был в США,

Швейцарии, Англии, Франции, и Найя Александровна постоянно была рядом, знала, что он гулена и отпустить его одного или оставить без присмотра — весьма опасное дело.

Благодаря дружбе со Степановой я начал общаться с Анатолием Петровичем Кторовым, замкнутым, отдельно живущим от театра человеком.

Ефремов решил, что перевод пьесы Уильямса “Сладкоголосая птица юности” должен читать на труппе я. Все собрались в верхнем фойе. Пьесу решили включить в репертуар, потому что Ефремову было необходимо занять Степанову. Ставил спектакль артист театра Сева Шиловский. Ефремов относился к нему более чем холодно. Когда готовили премьерную афишу “Сладкоголосой птицы юности”, я уговорил Ефремова разрешить написать: “Постановка Всеволода Шиловского”. Олег мгновенно согласился. Сева был счастлив, благодарил меня, понимая, что без моего участия ничего этого бы не было.

Потом пройдут годы и, выступая по телевидению, я заметил, что лучшее, что было в спектакле — это режиссерское решение последнего акта, его ставил Олег Ефремов. Он пришел на прогон в филиал МХАТа, посмотрел спектакль, остался очень доволен Степановой, она действительно играла великолепно, и со злостью к самому себе сказал: “Как же я пропустил эту пьесу?” После этого он решил включиться в работу.

Последний акт репетировали до трех утра. Степанову нельзя было узнать. Она безупречно выполняла все режиссерские указания. Больше Ефремов пьесу не репетировал, все торопились, надо было выпускать спектакль. Было это в июне 1975 года, премьеру сыграли осенью. Шиловский мне не простил телевизионного выступления и, когда он выпустил свою книгу, то мне передали, что он очень дурно написал обо мне, главное, о моем “коварстве” по отношению к нему. Его книгу я не читал, только перелистал ее, увидя на книжном прилавке. Удивлен я не был, это уже было время, когда я перестал удивляться, да и цену его режиссерского таланта я знал очень давно, хотя он был способным характерным актером.

А тогда на читке этого перевода я впервые увидел сидящих в первом ряду Грибова, Кторова, Яншина, Андровскую, Прудкина, Массальского, Петкера. Я глядел на них, как на далекие вершины гор, и волновался, как заочно влюбленный. После читки Грибов громко сказал, что ничего не понял в пьесе, он был зол и раздражен. Было очевидно, что он в оппозиции к Ефремову и к Уильямсу его раздражение не имеет никакого отношения. Он был назначен на роль Босса Финли, но играть не хотел. Павел Владимирович Массальский молчал. Он был учителем Ефремова, и отношения у них складывались в театре совсем непросто. На вопрос Грибова: “Кто же у нас будет играть Принцессу Космополис?” Степанова, сидевшая в стороне, ответила: “Леша, это я буду играть”, и наступило молчание. Обсуждение кончилось очень быстро.

То было время, когда Степанова обогнала всех своих знаменитых соперниц, с которыми прожила жизнь в театре. Тарасовой и Еланской уже не было в живых, Андровская была очень больна, но Ефремов поставит еще для “стариков” “Соло для часов с боем”, и она познает свой последний триумф, а Степанова уже давно занимала в театре первое положение. После Ирины в “Трех сестрах” и Бетси Тверской в “Анне Карениной” — ролей, сделанных с Немировичем-Данченко, она медленно, но неуклонно взбиралась по лестнице вверх. Никогда не отказывалась от ролей, после смерти Фадеева стала заниматься общественной деятельностью, но главным в жизни оставалась сцена. Блистательная современная актриса, женщина большого ума, снайперски умеющая оценивать людей. Я дружил с ней четверть века, не говоря уже о последних годах, когда она звонила мне по утрам почти каждый день, и минут тридцать-сорок говорила своим чуть надтреснутым голосом. С годами она говорила много, хотя прежде отличалась молчанием, наверное, это свойство старости. Я любил приезжать к ней пить чай. В начале 90-х годов она открыла мне тайну своей любви с Николаем Эрдманом, и я придумал книгу — “Письма”, переписка Степановой и Эрдмана. Она была издана моими друзьями в издательстве, которое теперь уже не существует, тиражом в пять тысяч. Книга имела огромный успех. Многие стали смотреть

на Степанову совсем другими глазами. Ее письма читать было интереснее, чем письма Эрдмана. Она была счастлива, что эта книжка вышла. Рецензий было очень много, Дом актера устроил презентацию книги, Ангелина Иосифовна приехала, выступала, все это сохранилось на телевизионной пленке. Только журнал "Московский наблюдатель" не заметил книги. Недоброжелательство и неумение встать выше личных симпатий и антипатий отличали тех, от кого зависела публикация рецензий. Может быть, тогда я впервые убедился, что театральные дразги, в сущности, не имеют никакого значения, а работа на телевидении только подчеркнула бессмысленность всех выпадов и укусов. "И всюду клевета сопутствовала мне... Я не боюсь ее. На каждый вызов новый есть у меня ответ достойный и суровый..." — писала Анна Ахматова.

На телевидение меня привела Галя Борисова, редактор останкинской литдрамы. Тогда 11 ноября 1990 года я впервые вышел в эфир по первому каналу с передачей о Марии Ивановне Бабановой. Трудно было предположить, что спустя четыре года возникнет благодаря Владу Листьеву "Серебряный шар" и будет крутиться вот уже восемь лет, поначалу сталкиваясь с раздражением, сопротивлением недругов, неприятием (что, естественно, не исчезло), а потом станет программой, вызывающей у миллионов людей интерес и любопытство. Нельзя было представить себе, что лицо станет узнаваемым и степень ответственности, когда создаешь программу, вырастет раз в сто.

Телевидение подарило мне за последние годы много радостей и незабываемых встреч и дружб.

В 1994 году Влад Листьев, в те годы руководитель телевизионной компании "ВИД", талантливый, подвижный, гибкий, умный, обаятельный молодой человек, предложил мне с моим оператором вылететь в Австралию и сделать передачу о гастролях Большого балета. Он был совсем не в курсе всех дразг и шекспировских страстей, которые разворачивались вокруг Юрия Григоровича. Грига называли диктатором, хотя он сам о диктатуре никогда не говорил. (Это Олег Табаков сегодня твердит все время: "Я — диктатор безо вся-

кой демократии”, и невольно думаешь о слабости Лелика — как его называли в “Современнике”, а не об его силе.)

Максималист, человек громадного таланта, великий русский хореограф, создатель “Спартак”, “Ивана Грозного”, “Легенды о любви”, Юрий Григорович тогда и не предполагал, чем кончится его правление Большим балетом в течение тридцати одного года. Влад Листьев обожал “Спартак”, он смотрел его много раз, был почитателем Григоровича, и... я улетел в Австралию. Было это в сентябре 1994 года.

Это были последние гастролы Григоровича с Большим театром. В Москве бушевали страсти. Его изничтожали, не знаю, кто мог бы выдержать весь этот поток оскорблений, который лился из радиоприемников, с экрана телевизоров, из газетных статей. В балетной труппе никто не верил, что Большой может остаться без него. Я столкнулся с ним в этой поездке впервые и подумал, как он похож на Ефремова. Ельцинская эпоха была от него очень далека. Он никогда не был коммунистом, не был членом партии, в отличие от Олега Ефремова, но в одном они были очень похожи: сильные, мощные индивидуальности.

Я очень хорошо помню день 7 марта 1995 года — ровно через неделю после убийства Влада Листьева. Настроение было мрачное. Уже прошла моя передача “Большой балет в Австралии”, после нее телевизионный критик Вартанов на страницах газеты “Труд” написал обо мне: “Вот Вульф, на хаяву поехав в Австралию, сделал передачу о гастролях балета Большого театра, выдавая это за победу театра”. Тогда я еще не был закален и не привык к столь развязному стилю, тем более что на самом деле успех Большого балета в Австралии был громадным. По “Эхо Москвы” критик Агамиров каждое утро выливал помои на Грига, я тогда не знал, что он пишет либретто для “Лебединого озера”, поставленного после ухода Григоровича в Большом театре, и именно это либретто окажется первой причиной васильевской неудачи. 7 марта 1995 года Григорович написал заявление об уходе.

Вечером в его квартире не раздавался ни один звонок. Кроме меня, никого у него дома не было, тогда и начались, по существу, мои дружеские отношения с ним. Его воля и

умение оставаться бесстрастным меня ошеломили. Этому нельзя научиться, но можно, если постараться, овладеть собой. Григорович все пережил, выжил и, как показала жизнь, победил. Когда через несколько лет его пригласили в Большой на постановку “Лебединого озера”, фотограф, ожидавший его на 16-м служебном подъезде, спросил: “Юрий Николаевич, разрешите мне снять вас при выходе?” (Григ ушел из театра). “Зачем же при выходе, лучше при входе”, — шутя ответил Григорович. Хотя в Большой на постоянную работу он возвращаться не собирался.

Когда его злейший недруг, талантливый балетный критик Вадим Гаевский, принесший русскому балету немало пользы и немало зла, написал резкую и злоую статью про Владимира Васильева после его снятия с поста директора Большого театра, Григорович был возмущен. “Лежачего не бьют, — сказал он мне, — в этом есть что-то отвратительное”.

Свой 70-летний юбилей Григорович отмечал в Мариинке, танцевали “Легенду о любви”. Гергиев приветствовал его содержательной речью, Уланова прислала телеграмму: “Поздравляю, помню, люблю”, Юрий Николаевич отвечал мудро и произвел сильное впечатление. В зале сидела труппа Мариинского балета, из Москвы по собственному желанию прилетели Николай Цискаридзе, Юрий Клевцов, Элина Пальшина, не всех я знал в лицо, они сидели в зрительном зале с огромными букетами цветов. Шел 1997 год.

Потом начнется череда поездок, спектакли в Риме, Праге, Варшаве, Стамбуле, Сеуле. В Краснодаре на пустом месте он создал балетную труппу и поставил восемь своих балетов, в этом году “Григорович-балет” совершил четырехмесячное турне по США и в октябре уезжает на три недели на гастроли в Англию. Мальчики и девочки, получавшие жалкие 600-700 рублей в месяц, живущие в общежитии, приехавшие в Краснодар из Перми, Омска, Воронежа, Санкт-Петербурга, Киева, благодаря Григоровичу увидели мир. Пожалуй, впервые труппа, созданная в российской провинции великим мастером, имеет успех в западном мире. Газета “Нью-Йорк Таймс” поместила роскошную статью о гастро-

лях Краснодарской молодой труппы. В Москве этого почти никто не заметил. Поставив с молодыми, неопытными танцовщиками свои балеты, Григорович сохранил и живописное видение мира: его образы не придуманы, они увиденны глазами художника. Его в Москве упрекали, что он все время повторяет старое, а он в Краснодаре ставит новую "Тшетную предосторожность", показал "Золотой век", и этот григоровический балет будут танцевать в Англии. Именно "Золотой век" на музыку Шостаковича стал одной из последних премьер Краснодарского театра балета Юрия Григоровича. Прошло пять лет с того дня, как я видел эту труппу. Теперь ее не узнать. Из трехактного балета Григорович сделал двухактный, иначе выстроил первый акт, а исполнители главных ролей (особенно мужских) восхитили своим мастерством и отточенной техникой.

В Москве в Большом по существу главного балетмейстера нет, директором балета является Борис Акимов, талантливый танцовщик, воспитанный Григоровичем, занимавший в труппе Большого театра в его "золотую эпоху" далеко не первое место. Все понимают, что второго Григоровича в России нет, но, пригласив его на постановку "Лебединого озера" (имеющего в мире громадный успех), дирекция Большого театра, Акимов, да и нынешний министр культуры "опасаются" широко использовать его в Большом театре, им так удобнее и спокойнее, а жизнь балетной труппы катится по наклонной вниз. То поднялся шум из-за очень слабого балета "Дочь фараона" с бездарной музыкой Пуни, но пресса готова была растерзать крупнейшего дирижера России Геннадия Рождественского, выступившего против этого балета и снявшего его из репертуара. Теперь балет восстановили и можно воочию убедиться, как прав был Рождественский. То пригласили Ролана Пети восстановить свой очень старый опус сорокалетней давности "Пиковая дама" с блистательным Николаем Цискаридзе и Ильзой Лиэпа с ее природным артистизмом, но танцевать по законам классического балета в этом спектакле необходимости нет.

Григорович сегодня от Большого далеко, и это беда, поймут это, когда уже ничего нельзя будет поправить. Враги

Григоровича, те, кто не в силах были выдержать его диктат, его требовательность, его непримиримость, считали, что с его уходом переменится ход истории балета Большого театра, детали будущего видели очень условно. Искусство мастера считали чуждым и обреченным, а он не вел бой с новоявленными критикессами, Гаевским, министром и новым руководством Большого театра, он работал.

Когда я узнал его близко, то увидел одинокого человека огромного ума, очень образованного, властного, сильного, мужественного и бесконечно талантливого. Семь лет без Григоровича оказались бедой для Большого театра. Теперь он приглашается в Большой: восстановил “Лебединое озеро”, “Легенду о любви”. Нашлись критикессы, написавшие пасквиль на “Легенду”, а это абсолютный шедевр, гениальный балет, имеющий фантастический успех у публики. “Легенда” была поставлена в 1961 году. Узоры жестов и поз, сложнейшие психологические портреты потрясают зрителей. Даже Гаевский писал когда-то, что “Григорович — один, что ему нет равных ни среди молодых, ни среди старших, европейские масштабы его дарования не вызывают сомнений”. И в этом году при возобновлении “Легенды о любви” ни у кого в зале, кроме жалкой кучки балетных журналистов, пишущих с завидным постоянством отвратительные, клеветнические заметки, не было сомнений, что на сцену вернулся великий балет.

Вернулся балет, но не вернулся Григорович. У него впереди контракт в Гранд-Опера в Париже, постановка “Ивана Грозного” и, может быть, трех новых балетов на музыку Шостаковича.

Единственный прижизненный классик балета работает в России в Краснодаре, а не в Большом театре.

Россия похоронила Светланова, потеряла Рождественского, Растроповича, Григоровича, на смену пришли — за редким исключением — художники третьего сорта. Грига по-прежнему упрекают, что он повторяет все то, что делал раньше, что нового ничего не ставит, а когда он захотел поставить три новых балета на музыку Шостаковича в Большом театре, то руководство заколебалось, и он сразу принял

предложение уехать в Париж в Гранд-Опера, где осенью 2003 года начнет ставить свой гениальный балет "Иван Грозный". Почему можно приглашать Ролана Пети с его старыми постановками, но не возобновлять на сцене Большого "Золотой век" или "Иван Грозный"? На этот вопрос дирекция Большого театра не сможет ответить.

Наблюдаю жизнь Григоровича и его жены, выдающейся балерины Наталии Бессмертной, она была примой в Большом театре почти тридцать лет, и восхищаюсь их умением жить своей собственной жизнью, вне суеты, вне "тусовки", отдельно, по собственным правилам и собственным законам. Григорович никогда не сказал ни одного дурного слова ни о Майе Плисецкой, написавшей в своей книге главу, полную оскорблений в его адрес, ни о Васильеве, ни о Максимовой, ни о тех, кто позволял себе выходить за рамки приличия. Он хорошо знает, что никто из них: ни Васильев, ни Лавровский, ни Годунов, ни Владимиров никогда не состоялись, если бы не он. И Марис Лиела станцевала свою великую роль Красса в балете "Спартак", придуманную Григоровичем, и Наталия Бессмертная станцевала Анастасию в "Иване Грозном", и Ширин в "Легенде о любви" свои абсолютные шедевры, и Юрий Владимиров проявил себя в "Иване Грозном" как большой художник. И все это придумал Григорович силой своего великого дара. Его балеты по-прежнему современны, только надо отделять современность от злободневности, дух новаторства от тех новинок, которые десять лет спустя кажутся старомодными.

Юрий Николаевич бывает мрачным, нелюдимым, говорят, что был сильно подвержен влияниям тех, кто находился рядом, но озлобленным я его никогда не видел, взрывчатым видел, злым — нет.

Сегодня не время мощных индивидуальностей. Читаешь газеты, смотришь телевизор и видишь, кто на авансцене Времени. Пошел смотреть недавно "Портрет Дориана Грея" Оскара Уайльда в театре на Малой Бронной. Поставил Андрей Житинкин. Умный сорокалетний человек. Добрый и хороший, но его интересует только паблисити. Прочел его интервью в газете "Коммерсант": "Захаров, Виктюк, Эфрос и

Житинкин — это уже бренд”. То, что это бред, ему не пришло в голову. Еще до того, как его назначили главным режиссером в театре на Малой Бронной, он поставил американскую пьесу “Нижинский” в переводе моего близкого друга Александра Чеботаря. Благодаря очень одаренному артисту Александру Домогарову спектакль имеет большой успех. Сюжет, судьба Нижинского, сложности личной жизни — все привлекло зрителей, и Андрей Житинкин стал терять ориентиры. Его постоянный художник Андрей Шаров оформляет сцену и костюмы ярко и пестро, о вкусе говорить не приходится, но не было ни одной радиостанции, ни одной газеты, где не звучала бы фамилия Житинкин. А ведь это театр, где работал Эфрос, один из самых великих режиссеров конца прошлого века. Он работал в театре на Малой Бронной почти два десятилетия. Все переменялось.

Начинаешь привыкать к небрежности, грубости, ремесленничеству. Жажда публичности стала бедой эпохи. Образованные люди тянутся к “низким” жанрам. Теперь мало у кого есть время, чтобы выслушать, задуматься, понять. Возникла эпидемическая мода на Акунина, Татьяну Толстую, Виктора Пелевина. Они пишут без снисхождения, без жалости. Кого занимает интрига действия, кого — нет. Герои выглядят как коллекция забавных насекомых. Иногда прорываются человеческие чувства, и они ослепляют, “как прогалины в лесу”. Думаю, во всем этом есть закономерность истории. Сегодня идеалы иссякли, нет сил даже на энергию протеста, общество распалось на сотни несоединимых слоев. Нет ни героев, ни антигероев. Телевизионные сериалы демонстрируют бесчисленные криминальные истории, на первом плане — агрессия. Возникло циничное, пародийное замещение пустующего места для героя, то, что и должно было быть — “отстранение”. Гуманизм оказался бессильным перед убийствами.

Мы живем в странный переходный период, когда можно не очень серьезно относиться к героям бульварных романов, к “демоническим личностям”, ко всему тому, что называют словом “супер”. Все эти “супер-звезды”, “супер-герои” приведены на грань пародии, и во всех этих “новых романах”, “новых фильмах”, “новых пьесах” есть своя эстетика

ка. Это эстетика “торжествующего техницизма, шикарного модерна, это поэтика великолепных вещей, рациональных конструкций” (выражение Майи Туровской) и небывалых ситуаций. Сегодня в моде все то, что роскошно и чего не бывает на свете, при этом все это часто остроумно, забавно и умопомрачительно, чем опьяняются молодые люди, начинавшие с нуля и за последние десять лет добившиеся необычайных успехов. Экстра, супер, модерн — вот что родилось в нынешней литературе, фильмах. Пошлость и неожиданный пародийный эффект. Чутьочку не всерьез.

Естественно, что и театр не остался в стороне. Исчезла авторитетность критики, она перестала иметь то значение, какое имела прежде. Хотя новое поколение знает немало ярких имен: Роман Должанский и Григорий Заславский; любопытно читать Алексея Филиппова и Марину Давыдову. Это театральные критики, а не театральные журналисты.

Меня занимает сегодняшнее время. Я прекрасно понимаю, что ушла та эпоха, которую люблю вспоминать. Прожито много разных жизней. Сегодня все другое.

В театральном искусстве сейчас заявили о себе талантливые актеры. В Вахтанговском театре: Мария Есипенко, Юлия Рутберг, Максим Суханов, Мария Аронова, Евгений Князев, Сергей Маковецкий. Но все они зависимы от режиссуры и драматургического материала. Смотрю “За двумя зайцами” (режиссер Горбань). В главной роли — Мария Аронова, но спектакль грубоват, и его нельзя сравнивать даже с очень плохими пьесами Софронова, поставленными когда-то Рубеном Симоновым на сцене Вахтанговского театра, “Стряпуха” или “Стряпуха замужем”. Это были мюзиклы, изышные, веселые, сыгранные с блеском.

Несколько лет назад Леонид Трушкин, ставший режиссером (в прошлом слабый артист театра имени Маяковского) поставил шумный “Вишневый сад”. Успех был у публики очень большой, но ощущение безвкусицы не покидало меня, хотя Фирса играл великий Евстигнеев, а в роли Раневской была любимая мной Татьяна Васильева. Десятки режиссерских находок, не слитых воедино, открытая полемичность, способы шокового воздействия на зал, дерзкая экс-

травагантность Раневской—Васильевой и полное отсутствие цели и смысла. Спектакль не вызывал ни переживаний, ни потрясения, ни стрессов, к чему стремился режиссер. Обнаженное античеховское начало пронизывало этот не забытый мною “Вишневый сад”.

Первым режиссером театральной Москвы сегодня называют Фоменко. Петр Наумович Фоменко — выдающийся режиссер, живущий в себе, с собой, и собой. Он знал триумфы и неудачи. В 1966 году прогремел спектаклем “Смерть Тарелкина” на сцене театра имени Маяковского. Его изничтожали, вскоре он уехал из Москвы. Работал в Тбилиси, в Ленинграде. За годы работы в ленинградском театре Комедии поставил обаятельный, удивительно музыкальный, внутренне и внешне пластичный спектакль “Этот милый, старый дом” по пьесе Арбузова. Все это было тридцать лет назад. Потом опять удачи, неудачи, полупобеды, полупоражения. В начале 80-х он сотворил замечательные “Плоды просвещения” в театре имени Маяковского, но триумфы были впереди.

В 1993 Фоменко поставил гениальный спектакль — “Без вины виноватые” в Вахтанговском театре. Потом со своими учениками создал “Мастерскую Фоменко”. Овации не умолкали. Сосредоточенность в себе не помешала ему стать большим режиссером. Сегодня он один из лучших режиссеров нашего времени, лидер по таланту. Его всегда привлекали загадки чужих судеб. Манящая театральность, ироническое сопоставление разных содержаний, склонность к гротеску и редкая внутренняя пластичность позволяют ему говорить со сцены вторым голосом, освобождаясь от случайных подробностей. Я очень любил его спектакли “Государь ты наш, батюшка” по роману Горенштейна “Детубийца” и “Чудо святого Антония” Метерлинка в том же вахтанговском театре, хотя успеха они не имели. Но дерзания Фоменко продолжались. Сегодня он ставит у себя в театральной Мастерской на маленькой сцене в маленьком зале. Тут действуют совсем другие законы сценического восприятия. В спектаклях Петра Наумовича ощущаешь вдохновение и точность летописца и ранящее душевное беспокойство.

Он никогда не шел прямой дорогой. “Он подымался в гору, и его путь был петлями”, — писал Илья Эренбург о Мейерхольде. Мне это вспомнилось, когда заговорил о Фоменко.

Сила русского театра всегда была в лиризме, в тонкой психологической игре. Ее продемонстрировал на театральной Олимпиаде прошлого года австрийский режиссер, поставивший “Чайку”. Незабываемый спектакль, напомнивший мою юность, увлечение старым МХАТом. Я мечтал в те годы войти в его зрительный зал, побродить по сумрачным коридорам, увидеть портреты мхатовских артистов.

Эту близкую моей душе актерскую игру увидел, когда пошел смотреть Ольгу Яковлеву и Табакова в “Любвных письмах” и получил наслаждение. “Муза” Эфроса, первая актриса его театра и сегодня удивляет своим тончайшим мастерством. Когда увидел Яковлеву и Табакова в “Кабале святош”, подумал, как изменился МХАТ, театр, о котором когда-то мечтал, чтобы он стал “своим”.

Мне повезло. МХАТ постепенно и стал “своим”, но потом с годами все это ушло. Сегодня я прихожу во МХАТ имени Чехова как в театр, где у меня много знакомых, но это уже не “мой” театр. Другая жизнь.

Я застал МХАТ при переходе в ефремовский период с его надрывом и равнодушием, с мелким подходом к большим событиям, с жестокостью и раскаянием, с тоской и мыслями об искусстве. Конец этого периода был горьким и шумным.

С Олегом Ефремовым я теперь виделся уже довольно редко, только последние два года перед его концом мы ежедневно встречались в санатории “Подмосковье”, когда я приезжал отдыхать. Он уже был совсем больной, ноги были как спички, ходить ему было тяжело, дышать не мог, на столике стоял аппарат искусственного дыхания, он сидел у телевизора с трубочками в ноздрях. Смотреть на него было горько, мы часами сидели молча, уткнувшись в телевизор, или выходили на балкон и только на воздухе он оживлялся и начинал разговаривать. МХАТ старались не обсуждать. Последний раз я видел его в санатории в 1999 году, потом только изредка говорил по телефону. Рядом с ним была Ирина

Корчевникова (теперь директор музея МХАТа), она была заместителем директора, человек открытый. Помогала Ефремову как могла. К нему приезжали Слава Ефимов (при Ефремове директор МХАТ), дети: Настя и Миша, но чувство его одиночества не покидало меня.

Я помню время, когда его очень любили — и друзья, и незнакомые, им восхищались, он был признанным лидером. В жизни его было много любви.

Когда Табаков уже после его смерти решил восстановить ефремовскую “Чайку”, то первая мысль, пронзившая меня, была о том, как много в режиссуре любви. Тогда в 1980 году Нину Заречную играла красавица Анастасия Вертинская, с ее мнением Олег считался, и в те годы она имела на него сильное влияние. “Чайка” была посвящена ей. В первых трех актах в ней были прелесть и очарование молодости. В последнем было очевидно, что в душе Нины смятение. Актриса играла резко, умно, почти зло произносила монолог: “Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...” В этом акте все уходило в подтекст, ансамблевый стиль только подчеркивал глубину замысла. Несчастный Треплев, обреченный на самоубийство, и Нина, которая будет жить, страдания только закалили ее.

Когда Олег Табаков, все время выясняющий свои, как обнаружилось, мучительные отношения с великим Олегом, дал роль Нины молоденькой актрисе из “Табакерки”, то замысел Ефремова испарился. Не помог и талантливый, очень обаятельный и, как теперь говорят, “предельно раскрученный” Евгений Миронов, сыгравший свою далеко не лучшую роль. Его Треплев — нервный и искренний юноша, но в нем нет пронзительности и невыносимых мучений, а без Нины и Треплева нельзя почувствовать острый драматизм чеховской “Чайки”.

Первое десятилетие ефремовского МХАТа было очень успешным, и расхождения между Ефремовым и частью труппы были не очень заметны. Даже в начале 80-х годов было много радостного. Вспоминаю гастроль в Алма-Ате в 1982 году. Я ездил со МХАТом, потому что придумал творческий

вечер А.И. Степановой: в первом отделении я рассказывал об ее творческом пути, после чего она играла с Игорем Васильевым сцену из первого акта "Сладкоголосой птицы юности", во втором отделении я рассказывал об Уильямсе, и они играли финальную сцену. С этим вечером мы объездили много городов. Забавных случаев было немало. Так, в Одессе мы выступали в каком-то Дворце культуры. Администратор долго в машине рассказывал Ангелине Иосифовне, как он любил Тарасову. Мы с Игорем Васильевым боялись пошевелиться, но Степанова выслушала его монолог и промолвила: "У вас хороший вкус". Администратор не заметил своей бестактности. После вечера пошел сильный ливень, машины нам не дали, и Ангелина Иосифовна предложила мне пройти пешком, а идти надо было около получаса, мы жили в гостинице "Лондонская". У нее был зонтик, и она считала, что ничего страшного нет. Пришли в гостиницу промокшие насквозь и очень голодные, но в ресторан никого не пускали, он был забит людьми. Исключение делали только для Героев социалистического труда, но у Степановой с собой не было ни удостоверения, ни планки Героя, и она предложила мне подняться к ней в номер. У нее был кофе и четыре печенья. В ту самую ночь в Одессе я впервые услышал от нее рассказ о смерти Александра Фадеева и о том, как она узнала об этом. Тогда я и решил написать о ней книгу.

Так вот, мы были с концертом в Алма-Ате. Я жил в большой и очень хорошей гостинице (естественно, хорошей по тем временам), а народные артисты Ефремов, Смелянский и часть дирекции жили в правительственной резиденции. Л.И. Эрман жил со всеми актерами и постановочной частью там, где жили все.

Было тепло, роскошные базары, цветы; все нежились на солнце и имели громадный успех. На "Тартюф", поставленный Эфросом, нельзя было достать билет. Вертинская и Калягин имели фантастический прием у публики. Спектакль был блестящий. Только из книги Смелянского я узнал, что "Тартюф" многими не был принят и что Ефремову спектакль, кажется, не нравился. Мой друг Леня Эрман, работавший в те годы заместителем директора МХАТа, с немалым удивле-

нием прочел об этом спустя двадцать лет после премьеры. Может быть, Ефремову “Тартюф” и не нравился, Олегу Николаевичу мало что нравилось, и тут дело было не в Эфросе, не в спектакле, а в том, что для Ефремова было существенно в театральном процессе. Может быть, было несколько “элитарных” критикесс, которые не принимали работу Эфроса. Но успех у “Тартюфа” был феноменальный и в Москве, и в Алма-Ате.

Читая в книге Смелянского об алма-атинских гастролях, я почувствовал, как устаешь от сатирических усмешек и иронии. Нельзя жить одним отрицанием. Но спорить с ним не стоит, скорее следует задуматься, почему написанные страницы мельче того, что происходило в действительности. После прочтения “Уходящей природы” остается ощущение, что и Ефремов, и все его окружение, и все то, чем он занимался, оказались побежденными Временем, редко озаряя зрителей светом искусства. Все на самом деле было гораздо сложнее.

То, что Ефремов пил, было широко известно. Ефремов начал пить еще в те годы, когда он создавал “Современник”, ставший одним из лучших театров Москвы, ошибок он наделал тысячи, и грехов у него было не меньше... Но и побед было очень много.

Смотришь его фильмы — великий артист, вспоминаешь его спектакли в “Современнике” — мощная режиссерская рука.

В те годы он проходил сквозь жизнеподобие Розова, Рошина, Зорина, Володина, сквозь богатство их психологических мотивов, вобрал в себя всю меткость их современных диалогов, что помогло ему потом, уже во МХАТе, прийти к условиям в чеховском смысле. В “Современнике” он увлекался политическими драмами Михаила Шатрова. Ставил его “Большевики”. Для того времени это был очень смелый спектакль. Уже во МХАТе его горьковские “Последние” и чеховские спектакли: “Иванов”, “Чайка”, “Дядя Ваня” и, в конце жизни, “Три сестры” — глубокие, неромантического, а скорее интеллектуального склада — предпочитали неустроенность внутренней жизни любому виду лжи. Ефремов и в жизненных ситуациях был смел, честен, жесток, но и добр и умел гово-

рить правду в лицо. Его душа казалась мне бездонным колодецем, куда заглянуть, особенно в глубины, было нелегко.

Волчек, Табаков, Кваша, Петр Шербаков, Сергачев, Толмачева, Дорошина, Мягков, Люшин, Покровская, Вертинская, Лаврова, Миллиоти — это его ученики, его учеником был и артист редчайшего дара — Евгений Евстигнеев. Театр “Современник” создал он, и помнить это надо всегда.

Волчек никогда бы не стала режиссером, если бы Ефремов не увидел в ней режиссерское дарование и не заставил ее поставить “Двое на качелях” Гибсона. Он дал возможность ставить на сцене МХАТа Додину, Каме Гинкасу, Эфросу, Чхеидзе, Виктюку — в советские, совсем непростые времена. Он знал себе цену, знал свою силу, осознавал свои ошибки, только одни признавал, другие — нет.

Разделение МХАТа — его трагический просчет, но он с этим никогда не был согласен. Когда я делал о нем телевизионную передачу в январе 1995 года, после эфира он позвонил мне и сказал: “Можно на меня и так посмотреть, но это серьезно, я только не согласен с тобой о разделении МХАТа, оно было необходимо”. Он был в этом убежден, и идея разделения принадлежала ему, а не Анатолию Смелянскому, в чем его несправедливо обвиняют и что ему приписывают потому, что Смелянский был рядом с Ефремовым все двадцать лет и поддерживал все его начинания, во всяком случае, в первые годы работы с ним.

Когда на странице 219 книги Смелянского я прочел, как Ефремов, наклонившись к уху своей подруги, внятно и громко произнес: “Сейчас пойдем с тобой е...” в знак протеста в присутствии ответственного работника ЦК КПСС, я не мог читать дальше... Ни на минуту не сомневаюсь, что все было так, как написал Смелянский, только возникает вопрос — зачем вспоминать именно это? Можно быть более сдержанным и лаконичным, когда речь идет о человеке, которого уже нет на земле.

Да, Ефремов, ненавидевший пошлость, мог во имя фрондерства позволить себе грубую вульгарность. Но надо ли выпячивать ее? Книгу читают люди, не знавшие Ефремова, далекие от него. Как бы ни были велики художественные

раздоры и связанная с ними неприязнь, нельзя опускаться через год после смерти человека до желтоватых оттенков.

Нестерпимо больно за Ефремова, за то, что даже близкие к нему люди после его смерти во имя желания написать социальный портрет ушедшей эпохи на примере внутренней жизни МХАТа потеряли способность удерживать себя. В этом описании все выглядит правдиво и... неправдиво одновременно, но совсем не так, как было на самом деле, ведь жили в десяти планах... Главу о Ефремове писал совсем чужой ему человек, это стало очевидно после его смерти.

Нет смысла вступать в дискуссию с автором. Но понятно, почему после публикации глав в газете "Известия" слово "непристойно" повторяла театральная Москва. Это уже потом, после выхода книги, были напечатаны восторженные рецензии, на презентации в еврейском культурном центре пели осанну Смелянскому, что никак не меняет мнение о книге. Одним нравится, другим нет. Каждый остается при своем.

Ефремов в последние годы своей жизни жил с ощущением безнадежности. Менялось время, 90-е годы стали еще жестче и оголеннее, люди привыкли наносить друг другу ущерб, ценностью почиталось то, что Ефремову было изначально чуждо. Новые порядки он не признавал. Он дружил с Горбачевым, социализм с человеческим лицом был ему понятнее и ближе. Потом он от всего отстранился, и к его алкоголизму все это не имело никакого отношения.

Удивляет способность автора "Уходящей натуры" раздавать щелчки тем, кто его не любил, и делать это после их смерти.

Рассказывая о визите к министру культуры Демичеву по поводу пьесы Рошина "Перламутровая Зинаида", Смелянский описывает, как вела себя Степанова, делая "фирменные пассы шеей и головой, которые когда-то навевали ее партнеру и другу Ливанову образ "змеи чрезвычайного посла"" (Степанова играла Коллонтай в пьесе "Чрезвычайный посол"). Старый каламбур Ливанова, произнесенный им лет за пятнадцать до прихода Смелянского в театр, автор слышал, как и многое другое, в закулисной толчее.

Анна Ахматова в своих "Листках из дневника" писа-

ла о “свято сбереженных сплетнях”. Пассаж о Степановой из этого цикла.

Нехорошо писать о старой выдающейся актрисе “иссохшая” в ее почтенные годы, или намекать на ее “темную роль” в закрытии эфросовских “Трех сестер”.

Степанова не любила Смелянского и не скрывала этого. Помню, как незадолго до столетия МХАТа Ефремов обратился к ней с просьбой принять Смелянского, снимавшего какой-то фильм о Художественном театре. Олег Николаевич долго убеждал ее в том, что без нее нельзя обойтись. Она была непреклонна. Смелянского она отказалась принимать категорически. Олег был очень недоволен ею. Он часто бывал ею недоволен, хотя почти до самых последних лет приезжал к ней на улицу Танеева 23 ноября в день ее рождения. Он помнил, что она всегда поддерживала его в очень трудные для него дни. В театре она уже бывала редко.

София Станиславовна Пилявская приняла на себя, того никак не желая, роль Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. Она была своим человеком в доме Ольги Леонардовны, дружила с Массальским, Орловым, Марковым, была навечно предана культуре старого Художественного театра, и категорически настроена против Ефремова, когда он пришел во МХАТ. Но к концу своей жизни стала страстной его почитательницей. Играла много, никогда за всю свою долгую жизнь в театре она не сыграла столько премьер, сколько в последние, ефремовские годы, и, естественно, вокруг нее был создан ореол. Но Ефремов (да и не он один) понимал разницу между Степановой и Пилявской, и потому на столетнем юбилее Ангелина Иосифовна, сидя в кресле в роскошном платье от Славы Зайцева, произносила речь, как единственная оставшаяся в живых из “великих стариков”, что вызвало несмолкаемые овации в зрительном зале. Ефремов стоял перед ней на коленях, это видела вся страна (юбилейный вечер транслировали по первому каналу). Было ей тогда 93 года.

Она умерла за неделю до смерти Ефремова, и он ее хоронил. Я был в Нью-Йорке в это время и метался от невозможности проводить Ангелину Иосифовну в последний

путь. Рассказывали, что Ефремов плакал на ее похоронах, прежде это было ему несвойственно.

Она действительно выступала на партийной конференции против эфросовских “Трех сестер” в конце 60-х годов (это было мнение всех ее коллег, мхатовские “старики” были очень консервативны), но в день премьеры “Женитьбы” в театре на Малой Бронной Эфрос позвонил мне и попросил привезти на генеральную репетицию Ангелину Иосифовну. Я отказывался, это было вскоре после смерти мамы, я еще никуда не выходил, но Анатолий Васильевич настаивал и долго объяснял, как это ему нужно. В те годы не поддаться его натиску я не смог, и мы со Степановой смотрели его “Женитьбу”, один из самых прекрасных спектаклей, поставленных им.

Потом, уже во МХАТе, он занял ее в “Тартюфе” и в “Живом трупе”, она великолепно играла Каренину с Прудкиным—Абрезковым, и в середине 70-х годов снял ее и Кторов в телевизионном спектакле “Милый лжец”, он по сей день изредка показывается на телевизионном экране. Ефремов называл этот спектакль “единственным событием театра в 60-е годы”. В “Милом лжеце” Степанова и Кторов как бы обрели второе дыхание, раскрепостив какие-то совсем неожиданные силы своих дарований, оба явили вдохновенный взлет таланта. Сегодня, спустя сорок лет после премьеры, смотришь телевизионную версию спектакля, созданную Анатолием Эфросом (в театре спектакль ставил И.М. Раевский) и сразу попадаешь в мир великого искусства. Кторов и Степанова творили вокруг себя особое магнитное поле “интеллектуальной акробатики”. С экрана веет благородством и сдержанностью.

Да, мхатовские старики были конформисты, и МХАТ советского периода служил верно и слепо советской власти, все это так, но помним мы их не за это, а за силу их актерского мастерства, за то, что заставляли зал волноваться, страдать и радоваться.

Что толку, что в “Уходящей натуре” летят камешки и в Доронину, и в Мирошниченко, одна из них была членом КПСС, другая хотела вступить в нее, стрелы летят точно, не

придиришься, все соблюдено, но только сам Анатолий Смелянский вступил в партию в 1978 году, когда уже спокойно можно было не вступать, если у тебя не было карьерных соображений, но об этом ни слова. Так и создается портрет МХАТа 80-90-х годов, с обобщениями, не имеющими порой ничего общего с реальным течением событий. Иногда удивляешься зоркости авторского глаза, сохраненной памяти, точном перу, иногда — недоброте, мелкости помыслов и желанию расправиться со всеми, кто не любил “серого кардинала”, принесшего немало бед дряхлеющему театру.

Можно было быть членом партии, можно было не быть, знаю немало достойнейших людей, состоявших членами партии, только ерничать по этому поводу ни к чему.

На самом деле все было гораздо сложнее, труднее и напряженнее. Комфортабельное устройство быта работников МХАТа в советские времена не совпадало с их житейской удачливостью, скорее наоборот. Терпимость составляла основу внутренней дисциплины, этому еще учил Немирович-Данченко, талант был дан природой.

Помню, как поразил меня Андрей Алексеевич Белокопытов (он был заместителем директора театра или главным администратором), тем, что знал наизусть Гумилева, а “великий доставала” Виктор Лазаревич Эдельман (тоже заместитель директора МХАТа тех лет) был на редкость добрым человеком и, несмотря на громкий голос и предельную невоспитанность, откликался на все просьбы, с которыми к нему обращались.

Все давно умерли, ответить на выпады уже никто не может, интересно все это только узкому театральному кругу.

Да, конечно, во МХАТе в те годы были и косность, и чопорность, и застойная приверженность старым привычкам, но были и душевное богатство, и верность любимому театру, прекраснее которого не было ничего на свете для тех, кто там служил — даже тогда, когда счастливые времена были уже далеко позади. В конце 90-х годов все уже было иначе.

Секретарем Ефремова была Ирина Григорьевна Егорова, женщина замечательного ума, знавшая театр до тонко-

стей. Она пришла во МХАТ в 1948 году и до своей болезни (Ирина Григорьевна умерла в 1995 году) сидела в том самом предбаннике ефремовского кабинета, куда приходили прославленные и незаметные артисты театра и все его сотрудники. Она любила Ефремова, любила его как родного, заботилась о нем и знала наизусть все его человеческие слабости. Когда она перестала работать и на ее место пришла сотрудница литературной части МХАТа Татьяна Горячева, первое, что она сделала — объявила, что ее должность называется не секретарь Ефремова, а помощник. Для Ирины Григорьевны было совершенно безразлично, как называлась ее должность.

Татьяна Горячева тоже любила Ефремова, носила ему чай, обихаживала его и была ему нужна и очень полезна, теперь она работает помощником Смелянского в Школе-студии МХАТа, конечно, не секретарем, а именно помощником, и, наверное, служит ему верно и искренне.

Ирина Григорьевна сумела из своей скромной должности — она пришла на это место после Ольги Сергеевны Бокшанской, которую увековечил Булгаков в “Театральном романе” в образе Поликсены Торопецкой — сотворить целостный мир, и ее положение во МХАТе было очень высокое. МХАТ был ее жизнью. Она понимала, что такое драма нереализованности творческих сил актера, в чем заключается проза закулисной жизни, досконально знала все, что происходит в театре, и Ефремов очень прислушивался к ней. Когда хотела, могла с чувством юмора вносить отрезвляющие поправки в его решения. Короче — она была мудра. Вышколенная, всегда подтянутая, идеальный сотрудник театра и крупный человек. Когда я писал книгу о Степановой, мне Ефремов разрешил познакомиться с протоколами художественных советов, которые хранились у Ирины Григорьевны, начиная с 1949 года. В музей тогда они еще не были сданы. Я приходил в театр к 11-ти утра и почти целый день, вызывая любопытство окружающих, читал все эти бумаги, блистательно записанные Егоровой (она вела протоколы заседаний художественных советов). Сидя за маленьким неудобным столиком напротив Ирины Григорьевны, я невольно был свидетелем всех мхатовских перипетий.

Ирина Григорьевна любила работать, а не перетирать время. Она великолепно печатала на машинке, безукоризненно вежливо отвечала на все телефонные звонки, кто бы ни звонил, умело подсказывала, как себя вести с Ефремовым тем, кто не пользовался его расположением. Мгновенно реагировала на все его “приливы” и “отливы”, замечала все морщинки разочарований на лицах, все следы жизненной борьбы, хорошо понимая, как складывается личность человека, без которой нет и профессии.

Иностранных языков она не знала, но короткое сообщение могла прочесть на английском и французском. Любящие называли Ирину Григорьевну “Аришей”. Семьи у нее не было, усталости она не знала и находилась в театре целыми днями — смотрела спектакли, следила, чтобы ни одно письмо Ефремову не осталось неотвеченным. По выражению ее лица можно было сразу догадаться, кого сегодня любит Ефремов. Она прошла большую школу мхатовской жизни. Когда-то до МХАТа работала в Комитете по Сталинским премиям, работала секретарем Тарасовой, когда Алла Константиновна была директором театра, память у Ирины Григорьевны была исключительная.

В мхатовской энциклопедии о ней написано несколько фраз и текст заканчивается тем, что если бы Булгаков был жив, Ирина Григорьевна могла бы послужить моделью для нового “Театрального романа”.

Любовь к Булгакову сыграла злую шутку с авторами мхатовской энциклопедии, булгаковским ключом они пытаются открыть все человеческие души, а Ирина Григорьевна — не предмет для иронии, и ни к чему из нее лепить новую Торопецкую. Она была глубоким и выдающимся человеком. Ее любил Ефремов, она дружила с Тарасовой и Степановой, была близким другом режиссера Раевского, поставившего “Милый жец”. За ее биографией история старого МХАТа.

Помню, как в маленькой комнате рядом с кабинетом Ефремова Ирина Григорьевна кормила его обедом — обычно после трех часов дня, когда кончались репетиции. Очень часто я обедал вместе с ним. Свободного времени тогда у меня было много, в институте я занят был не каждый день, работы на телевидении у меня еще не было, а МХАТ был лю-

бимым местом, тем более, что я работал года два над протоколами. Все это длилось, пока отношения с Ефремовым с чьей-то “легкой” руки не стали разлаживаться, потом они восстановились, но, как известно, заштопанное остается заштопанным. Ефремов любил подначивать Ирину Григорьевну на тему ее преданности советской власти, а она подыгрывала ему, зная, что он любит эту “игру”, а цену советской власти знала прекрасно. Жизнь во МХАТе приучила ее к осторожности и аккуратности, и она охраняла себя, пряча за юмором то, что думала на самом деле.

Когда о секретаре, сменившем Егорову, написано в энциклопедии, что она “поддержала традиционную для МХАТа безупречную обязательность и дух культурной доброжелательности”, мне стало обидно за Ирину Григорьевну — о ней написано мало и формально.

Мы живем в странное время: многие вываливают наружу все свои старые комплексы, обиды, возникло желание рассчитаться со МХАТом, расправиться с ним, игнорируя обаяние старого театра и его духовные странствия в годы советской власти, сохранившиеся в лучших его работах, и помогавшие людям выживать в развороченном и опустошенном мире.

Совсем не о МХАТе

В своей библиотеке нашел маленькую книжечку “Дмитрий Николаевич Журавлев”. Недавно отметили столетие со дня его рождения, в Доме актера был вечер, но мне не позвонили, и узнал я о нем слишком поздно. На оборотной стороне титульного листа этой книжки написано: “Милому, милому, дорогому Виталику Вульффу. С благодарностью за внимание, заботу, ласку. За чудесные ночные разговоры. За прелестные показы. За Марию Ивановну. За то, что Вы очень хороший, талантливый, тонкий и чуткий человек. От души желаю Вам творческих и жизненных успехов, радости и всего светлого. На память о наших бакинских встречах в марте 1957 года. Любящие Журавли”.

Эта добрая, сильно преувеличенная похвалами надпись сделана выдающимся чтецом Дмитрием Журавлевым. Познакомился я с ним еще в студенческие годы в доме когда-то очень известного замечательного чтеца Антона Шварца, папиного товарища. В годы войны Антон Исаакович Шварц и его умнейшая жена, Наталия Борисовна, жили у нас подолгу. После окончания университета я пытался поступить в аспирантуру, экзамены сдавал три года подряд. У меня даже сохранилась справка: "Дирекция Всесоюзного Института юридических наук подтверждает, что Вульф Виталий Яковлевич сдал все вступительные экзамены в аспирантуру на "отлично". Дирекция не считает возможным принять его в аспирантуру". В те годы решение института о приеме в аспирантуру должно было утверждаться министерством юстиции, в ведении которого находился институт. Министерство не утвердило мою кандидатуру, судя по всему, по национальному признаку. Отец этого не мог пережить. Поступил я в аспирантуру только осенью 1957 года на заочное отделение. Надо было работать и зарабатывать, и после сдачи экзаменов и уведомления, что принят, я вернулся в Баку.

Еще до поступления в аспирантуру в марте 1957 в Баку проходили гастролы Журавлева. Он с невероятным мастерством читал "Кармен" Мериме, "Даму с собачкой" Чехова, рассказы Мопассана "Лунный свет" и "Мисс Гарриет". Я ходил на все его концерты. Это был выдающийся человек. Острый, нервный, талантливый, темпераментный, невысокий, подвижный, с быстрыми черными глазами, обожавший своих дочерей Машу и Наташу и любивший искусство больше самого себя.

Отца уже не было в живых, умерла и моя любимая тетя Ида, женщина очень красивая, благородная, ненавидевшая сталинский режим и самого Сталина. Она в один из приездов на каникулы домой незадолго до своей смерти рассказала мне, что у меня есть дядя, ее брат, живущий в Голландии — он уехал за границу еще в 1912 году — и тогда же показала мне старые открытки Женевы, Лозанны, Цюриха, где проводила время до революции. После войны она жила в страхе за папу, за своего мужа, очень умного религиозного

человека, и с ужасом следила, как разворачивается антисемитская кампания. Ее не стало в 1952 году.

Живы были только мама и Белла. Журавлевы все свободное время проводили у нас в большой (по тем временам) квартире: двухкомнатной, 52 метра. Белла особенно нравилась Дмитрию Николаевичу. Она делилась с ним своим желанием, чтобы я вновь уехал в Москву, поступил, наконец, в аспирантуру — тогда казалось, что это спасение и единственная возможность снова оказаться в Москве.

В Москву я переехал окончательно только в 1962 году. Но тогда, в ту далекую весну 1957 года, встречи с Журавлевым и его женой, умнейшей, сильной по характеру Валентиной Павловной, заполняли меня целиком. Дома было грустно, мама никак не могла оправиться после смерти отца, меня спасали молодость и легкомыслие. Душа моя была в Москве. Дмитрий Николаевич почти ежедневно звонил в Москву, он преподавал в Школе-студии мастерство художественного слова, в Школе-студии училась его дочь, он ее называл Тутик (ныне актриса “Табакерки” Наталья Дмитриевна Журавлева), у него учились Татьяна Лаврова, Алла Покровская, Александр Лазарев, Александр Филозов. Это был курс Наташи Журавлевой. Сам он был когда-то артистом Вахтанговского театра, играл китайского императора Альтоума в “Принцессе Турандот”, но, начиная с середины 30-х годов, увлекся художественным чтением, и в 1940 году окончательно покинул Вахтанговский театр и ушел на эстраду.

В годы, когда я учился в университете, чтецкие вечера были очень любимы. Великий чтец Владимир Яхонтов уже умер, но часто выступали с концертами Антон Шварц, Сурен Кочарян, Эммануил Каминка... Дмитрий Журавлев пользовался огромным успехом. В Москве я постоянно ходил на его концерты. Любил в его исполнении Маяковского, “Египетские ночи” Пушкина, и, особенно, “Медный всадник”:

Погода пуше свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Как лом, клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась.

Возникали ассоциации, совсем не связанные с “Медным всадником”. Потом, когда я учился в заочной аспирантуре и два раза в год приезжал в Москву, оставаясь в ней каждый раз месяца на два, на три, я почти ежедневно бывал в маленькой квартирке Дмитрия Николаевича на улице Вахтангова на первом этаже. Дверь у них никогда не запиралась, постоянно бывали люди. В его крошечном кабинетике все стены были завешаны фотографиями с надписями — портреты Ахматовой, Книппер-Чеховой, Улановой, Рихтера, Нины Дорлиак, Качалова висели впритирку друг к другу. Везде он бывал, и везде был любим. Домом правила Валентина Павловна, в прошлом певица, не сделавшая карьеры и целиком посвятившая себя Дмитрию Николаевичу и девочкам. Работал Журавлев очень много, часто ходил в дом Елизаветы Яковлевны Эфрон — с ней он очень считался, она была его режиссером. Казалось, время уже поменялось, Сталина не было, Берия не было, у власти был Хрушев, уже наступила “оттепель”, но Дмитрий Николаевич никогда не говорил, что Елизавета Яковлевна была родной сестрой Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой, и что с гениальным поэтом он был знаком. Уже спустя годы, когда наши дружеские отношения расплзались, я узнал, что он бывал в Болшеве, был хорошо знаком с Сергеем Яковлевичем и читал Марине Цветаевой пушкинские стихи. Журавлевым очень увлекались в те годы. Любимый им Чехов: “Шуточка”, “Тоска”, “Красавица”, “Муж” и абсолютный шедевр в его исполнении: “Дама с собачкой”. “Шинель” Гоголя, “Певцы” Тургенева — все это он читал в концертах, собиравших полные залы. Когда впервые была издана Цветаева, Валентина Павловна однажды рассказала мне, что они были с ней знакомы, и что она бывала у них дома, а Дмитрий Николаевич вспоминал, как она много курила, и глаза ее горели странным блеском, но о Болшево — ни слова. Когда слава Цветаевой после первых публикаций стала расти как снежный ком, Журавли переживали, им казалось, что она принадлежит только избранному кругу.

Дмитрий Николаевич бывал у Ахматовой, преклонялся перед нею; всякий раз подробно рассказывал о своих визитах к Книппер-Чеховой — ее он очень любил и то, что она

была женой любимого им Чехова, наполняло его гордостью и не утихающим восхищением. У них на кухне я помню Рихтера и Нину Дорлиак. Валентина Павловна дружила с Ниной Львовной, они были на “ты”. Отчетливо помню вечер у них за столом, когда сидели Рихтер, его друг, Нина Львовна и приехавший из Ленинграда театральный критик Симон Дрейден. Я пришел к ним из Большого театра, молодая и очень модная — к сожалению, недолгое время — балерина Елена Рябинкина с Леонидом Ждановым танцевали “Лебединое озеро”, а у Журавлевых, как всегда, много гостей, обсуждали “Пять вечеров” Володина, спектакль театра-студии “Современник” (играли в помещении филиала МХАТа). Забегала — после “Идиота” с Гриценко и Борисовой живущая с Журавлями в одном подъезде актриса Вахтанговского театра Ксения Ивановна Ясунинская, неровная по характеру и острая на язык (в “Идиоте” она играла крохотную ролишку горничной Кати). Все попеременно делились впечатлениями. Рихтер очень любил театр, его лицо, манера вести диалог, молчаливые взгляды, которыми он обменивался со своим другом — все врезалось в память.

Меня тут же начали расспрашивать о Марии Ивановне Бабановой — это было сильнейшим увлечением моей жизни, я старался не пропускать ее спектаклей, и к тому времени уже часто бывал у нее в доме. Ее отшельнический образ жизни, нелюбовь к “тусовке”, и тень ее гениального актерского дара вызывали особый интерес.

Дмитрий Николаевич любил мои “показы” Марии Ивановны и мог бесконечно слушать мой рассказ, как я впервые увидел Бабанову. Мы с моим товарищем университетских лет Юрием Орловским (ныне профессором, доктором юридических наук) сбежали с занятий и, проходя мимо Московского театра Драмы (так назывался тогда театр имени Маяковского), увидели толпу в поисках лишнего билета. Шла “Таня” Арбузова. Мы решили, что это пьеса о Зое Космодемьянской, героине Великой Отечественной войны, достали у перекупщиков билеты на ярус и с любопытством смотрели на сцену. Появилась маленькая, немолодая женщина с неземным голосом. Сразу поняли, что это не Зоя Космодемьян-

ская, а потом, в антракте, молчали и только горько плакали над судьбой маленькой Тани, не замечая ни возраста актрисы, ни того, что это старый спектакль (он шел уже десять лет). После конца аплодировать мы не могли, мне кажется, что больше никогда я в театре так безутешно не плакал. Потом я еще много раз смотрел "Таню" и "Собаку на сене". У меня сохранилась программка: 27 сентября 1953 года, утром "Собака на сене", Диана — Бабанова, вечером — "Таня", Таня — Бабанова. Дублеров у нее было много. Диану играли: Карпова, забытая сегодня актриса Матисова, а Таню — и Гердрих, и Карпова, и Галина Анисимова. Спектакль был поставлен замечательным режиссером Лобановым, но Бабанова оставляла всех в тени. Это была великая актриса. В сотый раз повторенный при гостях Журавлевых рассказ о первой встрече с Бабановой на сцене был встречен дружелюбным смехом. Симон Давыдович Дрейден начал рассказывать, как Бабанова играла недавно в Ленинграде в маленьком театре пьесу Джеймса Барри "То, что знает каждая женщина". Ему казалось, что это не было абсолютной победой, он считал, что ей надо переходить на другие роли, восторгался ее Софьей в "Зыковы", Раневской в "Вишневом саде" (этот спектакль она играла очень мало). Потом заговорили о Пастернаке, и театральная тематика улетучилась.

Театральная Москва тех давних лет производила странное впечатление. Шло очень много плохих пьес. В Малом театре я сбежал в антракте с пьесы Погодина "Когда ломаются копья", не спасал даже Игорь Ильинский. Любил старую прекрасную артистку Малого театра Евдокию Дмитриевну Турчанинову, из-за нее пошел смотреть пьесу Софронова "Иначе жить нельзя". Состав великолепный: Менжинский, Владиславский, Штраух (он тогда еще не перешел в театр имени Маяковского), а смотреть было невозможно.

И рядом, в том же Малом театре, шел "Пигмалион" с Дарьей Зеркаловой. Это была блестящая актриса. Сегодня она почти забыта. В кино не снималась. Москва обожала Зеркалову. Изошренное комедийное дарование и заразительное обаяние. Острый драматизм и великолепное владение формой. В Малый театр она пришла в 1938 году, ее ро-

ли: Евгения Гранде в одноименной инсценировке романа Бальзака, Глафира в "Волках и овцах", Королева в "Рюи Блазе" Гюго и миссис Эрлин в уайльдовском "Веере леди Уиндермиер" — незабываемые создания одной из самых больших русских актрис. Элизу Дулитл Зеркалова играла дерзко и эксцентрично. В 1946 году она получила сталинскую премию за эту роль. Она была первой актрисой, получившей сталинскую премию в Малом театре, многие ей не могли этого простить. Но успех ее был столь велик, что пока она не начала стареть, совладать с ее огромной славой было невозможно.

Потом пошли разговоры, что она не принадлежит школе Малого театра. Когда ей дали репетировать Кручинину в "Без вины виноватых" в очередь с Гоголевой, то Гоголева не пускала ее на репетиции, настолько она не выносила Зеркалову. Актриса играла все меньше и меньше: иногда Чебоксарову в "Бешеных деньгах", иногда мисс Кроули в "Ярмарке тшеславия". В "Эмили Галотти" Лессинга ей поначалу играть не дали, но потом ввели на эпизодическую роль графини Орсины. Успех был небывалый. Сразу появилась статья в "Известиях": "Двадцать минут на сцене". Но борьба с Зеркаловой продолжалась. К концу жизни (она умерла в 1982 году) она уже была сломлена, заискивающе заглядывала в глаза руководства, старалась хоть что-нибудь получить, но играть ей не давали. Я видел ее в роли Сумасшедшей барыни в "Грозе". Она резко отличалась от всех остальных, но ее зрительский успех только раздражал. Да и сегодня идешь по вестибюлю Малого театра, висят портреты умерших, имевших звание Народных артистов СССР, Зеркаловой нет — она была народной артисткой РСФСР. В советские времена эта иерархия была очень важна. Казалось бы, теперь все переменялось, но нет. Смотрю, на стене висят портреты актеров Малого театра Велихова и Доронина, они тоже были Народными артистами РСФСР, но портрета Зеркаловой все равно нет. Она осталась чужой и после смерти, хотя те, кто ее помнят, прекрасно понимают, что по таланту мало кто мог сравниться с ней, мало кто владел столь изысканным мастерством и ослепительной театральностью.

Театр очень помогал мне, это было единственное, что мне было интересно. Ходил не только во МХАТ, не только на спектакли с Бабановой, очень любил Вахтанговский театр. В нем я застал еще Цецилию Львовну Мансурову, первую актрису театра, первую Принцессу Турандот. Я ее видел в американской пьесе “Глубокие корни”. Острый рисунок, резкая самостоятельность и гордое сознание своей осуществленности. Она играла некую Алису Лэнгдон и с первой фразы “Где этот человек, за которого я собираюсь выйти замуж?” привлекала к себе внимание.

Шел “Егор Булычов и другие” Горького с Сергеем Лукьяновым в главной роли, и рядом пустыньская комедия Михалкова “Раки”, в ней филигранно работали Гриценко, Понсова, Осенев, Алексеева. Шли “Два веронца” Шекспира в переводе Левика, там я впервые увидел Юлию Борисову в роли Джулии. У нее еще не было никакого имени — она зазвучала после спектакля “На золотом дне” Мамина-Сибиряка. Вахтанговцы, играя “Шестой этаж” и “Мадемуазель Нитуш”, ошеломляли Москву, Галина Пашкова, Осенев и Понсова в “Мадемуазель Нитуш” демонстрировали отточенную комедийную игру, насыщенную смыслом и театральным очарованием.

В эти годы я подружился с семьей Ираклия Андронникова, мы познакомились в доме Елизаветы Павловны Гердт, прекрасной балерины в прошлом, работающей педагогом-репетитором в Большом театре, умной, обаятельной, не очень счастливой женщины, которую спасал юмор и воспитание. У нее в классе занималась Катя Андронникова. Катя была смешливой, с юмором, умненькой и доброй девочкой. Мне трудно поверить, что у нее двое взрослых детей и молодость уже прошла.

Ираклий Луарсабович в те годы имел огромный успех. Его творческие вечера, выступления по телевидению, книги принесли ему большую популярность. Это был человек фантастического обаяния. Я даже не мог предположить, что кто-то не любит Андронникова. Уже спустя годы, читая трехтомник Лидии Чуковской об Ахматовой, я узнал, сколько яда было у нее по адресу Ираклия Луарсабовича. Да, его любила власть, любил Лапин, хозяин телевидения, извест-

ность его была небывалой, но сила его таланта и мастерство устного рассказа — редкий дар — были неподражаемы.

Я очень любил его жену, Вивиан Абелевну, в доме ее звали Вива. В прошлом актриса, умная, очень гостеприимная, умела принимать, умела согреть теплом и вела дом, красивый, шумный, полный людей, телефонных звонков, никогда ни о ком старалась не говорить дурно. Например, она очень не любила Бабанову, даже разговор о ней ей был неприятен. Наверное, когда-то столкнулась с ней и обиды не забывала, но плохого не говорила о ней ничего, только давала мне понять, что разговор о Бабановой мучителен для нее. Я знал, что Бабанова из той породы людей, которую одни боготворят, другие не любят, только талант ее был вне сомнения. Вива это понимала, но признать это ей было тяжело.

В доме Андронниковых все надломилось после смерти Мананы, старшей дочери, трагически погибшей. Манана была красива и очень трудолюбива, как и Катя, ее сестра. В ранней молодости Манана работала редактором на телевидении в отделе кинопередач, потом ушла в Институт искусствознания, в те годы он назывался Институт истории искусств. Ее руководителем был знаменитый режиссер, один из самых образованных людей в мире кино, Сергей Юткевич. Она любила сидеть за письменным столом, работала ночами, бледнела от обиды или неосторожно сказанного слова, с болью выслушивала все критические замечания, и все делала по-своему. У меня в библиотеке хранится ее последняя книга "Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма". Было время, когда мы дружили, потом жизнь развела в разные стороны.

Я встретил ее за неделю до кончины на улице Горького, мы давно не виделись. Манана была черная, словно с обугленным лицом. Мы остановились, и она очень мрачно поглядывала по сторонам, потом вдруг улыбнулась, лицо осветилось и что-то прежнее мелькнуло в ней. Расстались мы с ней легко и дружески, почти с нежностью. Через неделю после этого случилось несчастье.

Ираклий Луарсабович пережить смерть Мананы не мог, он был раздавлен, начал болеть и очень тяжело жил по-

следние годы. Вива держалась. Чего это ей стоило, можно только догадаться. Мы с ней переговаривались по телефону, уже когда росли внуки, очаровательная Ира и маленький, проказливый Иракий, дети Кати, Екатерины Иракиевны, ныне работающей на телевизионном канале "Культура". Вивиан Абелевна теперь уже реже смеялась, никогда не говорила о своих болезнях и только все вспоминала и вспоминала Ираклия Луарсабовича, избегая разговора о Манане — этого трогать было нельзя, слишком болело, хотя прошло уже немало лет. "Нельзя уйти от самой себя", — печально повторяла она. Мне казалось, что она высечена из камня, когда ей пришлось провожать Манану в последний путь. Вива была человеком твердой воли, крепких нервов, решительная и удивительно умеющая быть внимательной к людям и заботиться о них. Оказалось, что "сталь ржавела", но женская человеческая одаренность действовала безотказно. После смерти Вивиан Абелевны все изменилось, что-то исчезло навсегда. Забыть ее я не могу.

Сегодня мир раздвинулся, не стало советского провинциализма, теперь он существует в ином качестве. В театре идет борьба против театрализованной игры, в кино заметна краткость и неожиданность диалогов, искренность и правдивость не считаются обязательными даже для честных художников. "Вылизывание" властей стало почти нормой.

Часто у людей, имеющих большую власть, нет ни моральных тормозов, ни элементарных познаний. Политика не удел специалистов, обостренная чувствительность ушла на задний план. Тема денег и заработка переместилась на авансцену. Недавно по телевидению на третьем канале смотрел небольшую передачу "Деловая лихорадка", ведущая с восторгом говорила о французском парикмахере Жорже Десанж, ставшем мультимиллиардером, и все время добавляла, что в следующей передаче будет рассказано о других мультимиллиардерах, которые уже сумели найти себя.

Я вспомнил, как Мария Ивановна Бабанова мне рассказывала, что не любит ходить за зарплатой, а в молодости ей было неловко ее получать за то счастье, какое доставляет сцена.

Работая в театре имени Маяковского, она и ее друг, Фаина Георгиевна Раневская (Раневская работала в театре имени Маяковского в конце 40-х и начале 50-х годов) получали зарплату 350 рублей в месяц, тогда как Народные артисты СССР, работающие в академических театрах: МХАТе и Малом, получали 500 рублей. Но говорить об этом считалось неприличным.

Сегодняшнюю жизнь нельзя сравнивать с той, что была. Каждый день открываются новые роскошные рестораны, казино с азартными играми, продается все на свете, магазины работают круглые сутки. Самой привлекательной валютой стал доллар. Наступила пора надежд, порывов, крайностей и смятения. Другая жизнь. Нельзя говорить, какая хуже, какая лучше. Бесспорно одно: деньги не могут и не должны быть целью жизни, для меня это азбучная истина.

Все зависит от выдержки и внутренней силы. Накопить это деньги не помогают. Увы, социальные отношения в России делают многих жертвой предательств, игры корыстных интересов и страха. Человеку свойственно нечто более высокое, нежели личное благополучие, то, что когда-то называли идеалом. Отсутствие идеалов — беда.

Ефремов, поехав в США вместе с Михаилом Рошиным, обещал мне повидать Теннесси Уильямса. Я тогда только начал его переводить и увлекался чтением его пьес, рассказов, эссе. Тщательно упаковал программки московских театров: Уильямса уже ставил МХАТ, театр имени Маяковского, театр имени Моссовета в моем переводе. Ефремов вернулся и привез мне три новые пьесы, напечатанные на стеклографе с авторской надписью. Ему удалось повидаться с гением сцены. Он очень смешно рассказывал, как они с Рошиным приехали к Уильямсу и привезли ему в подарок чачу. Уильямс в Нью-Йорке жил в отеле “Елисейские поля”, снимая номер, за который было уплачено вперед на много лет. Своей квартиры в Нью-Йорке у него не было. Войдя в номер, Ефремов увидел на стене портрет Анны Маньяни, прославленной итальянской актрисы, и бегающего вокруг стола невысокого роста, обаятельного, смешливого человека, который все время кричал: “Станиславский, Станиславский”. Ефремов предложил выпить; очнулись

они с Рошиным уже под утро, обнаружив, что лежат в чужом номере. Их сморило, и они заснули. На столике лежала записка Теннесси Уильямса с благодарностью за прекрасно проведенный вечер. В записке было написано, что Уильямс приглашает их на репетицию своей новой пьесы "Старый квартал" (сейчас она идет в Москве в "Табакерке"). Они помчались в театр, но опоздали, русские всегда опаздывают. Уильямс уже уехал. Он опять им оставил милую записку, и плотный пакет для меня. Ефремов привез мне его, там оказались пьесы и коротенькое письмо. Уильямса я никогда не видел.

Теперь все ездят за границу, у кого есть хоть какая-нибудь возможность. В Москве много состоятельных людей, машин иностранных марок. Москва стала живым, европейским городом, где жить интереснее, чем во многих европейских столицах. Юрий Михайлович Лужков, действительно, преобразил город, за что ему большая благодарность. Ушло время табу и запретов. Все можно читать, обо всем можно говорить, дискуссии о том, есть у нас свобода или нет, кажутся мне игрой.

Когда мне говорят, вот у вас, на телевидении, не знают даже, кто такой Хмелев, кто такая Бирман, я отвечаю: "Откуда молодые могут о них знать?!" Они родились, когда этих людей уже не было и в помине. Имена Хмелева и Бирман должны знать театроведы. Улицу Хмелева переименовали, о том, что он был великим мхатовским артистом, известно единицам. Бирман снималась в роли Ефросинии Старицкой в гениальном фильме Эйзенштейна "Иван Грозный", но его очень редко показывают. Откуда новое поколение может их знать, если экран и гляцевые журналы заняты в основном Анастасией Волочковой, Аллой Пугачевой и Филиппом Киркоровым? Оно убивает свой досуг с помощью телевидения, газет, ресторанов, дискотек, детективов, мод, спорта. Все уравнивается, стандартизируется, программируется. Молодые сами этим недовольны и часто бегут в область подсознательных импульсов. Отсюда эксцессы темных страстей.

Конечно, и сегодня есть люди, умеющие сохранять себя, свой внутренний мир, свои ценности. Я очень люблю общаться с Мариной Нееловой, образованной, много чита-

юшей, талантливейшей актрисой с редким чувством юмора. Марина умеет зорко подмечать все и молчать. Когда мы придумали вечер памяти Раневской, Неелова, Камбурова со своим аккомпаниатором Олегом Синкиным и я объездили немало городов. Марина любит поезда, она наслаждается возможностью отключиться. Набирает домашнюю еду, книжки и наслаждается жизнью в купе, не умолкает смех, рассказы, разговоры, всем становится уютно и хорошо. Верный Санчо Пансо Марины, администратор "Современника" Александр Сидельников стоит на страже ее интересов. В непрочном, зыбком и небезопасном мире вдруг все становится прочным, радостным и благополучным. Она всегда обеспокоена семьей, любимой дочерью Никой, театром, но трудные страницы театральной жизни не приоткрывает никогда. В поезде она отдыхает, и мы вечно спорим, потому что Марина любит поезда и длинные поездки, я, наоборот, предпочитаю самолет.

Я очень ценю Аллу Демидову. Так случилось, что она осталась без театра, но с большим достоинством ведет свою совсем непростую актерскую жизнь. Прекрасно читает стихи, талантливо зоркая в своем ремесле. Ее находят высокомерной, а я знаю, как она умеет откликаться на беды и предчувствовать будущее. Общественные события этих незаурядных женщин оставляют равнодушными, и в то же время они остро воспринимают воздух времени, настроение окружающих.

У меня могут быть свои "приливы" и "отливы" по отношению к Галине Волчек, она человек очень разный, может быть широкой, теплой, доброй, все понимающей в полсекунды и, наоборот, может видеть врагов там, где их нет и в помине, и демонстрировать "лицо". Сильная и слабая, подверженная влиянию, тонкая и пронизательная, она удивительно талантливый человек. С годами стала властной, может вдруг замкнуться, поверить в то, что взбрело на ум. Верит в экстрасенсов. Заставить ее прочесть пьесу — проблема, вытащить ее на спектакль — еще сложнее, потом прочтет, посмотрит и поразит неординарностью и неожиданностью восприятия. Безупречно одетая, оживает, когда оказывается в окружении талантливых людей. При этом может прийти в театр во мраке,

всем недовольная, нетерпимая, категоричная, объявить, что она в депрессии, найти с ней общий язык в этот момент невозможно. Потом переключится и станет прежней Галиной, чье обаяние теперь широко известно. Я знаю ее сорок лет, все мы изменились, стали другими, но в главном остались прежними.

Обидно, когда что-то уходит от нас, потому что ничего не проходит бесследно, и все, что мы проживаем, остается в нас, на нас, и грим прожитого лежит на лицах.

Радость в “Современнике” и для Гали, и для Лени Эрмана, директора театра, одна: зритель, который ломится на спектакли. Так было при Ефремове на площади Маяковского, так и теперь при Волчек на Чистых прудах. В “Современнике” всегда работали люди, для которых его успех был личным делом. Уже сравнительно давно ушла Елизавета Исааковна Котова (Ляля — как называли ее в театре), она была заведующая литературной частью. Ефремов был для нее богом, но она также любила Галину Волчек и дружила с ней, взяла под свое крыло талантливого Валерия Фокина, когда он пришел в театр. Она была насквозь театральным человеком, умела залаживать связи с драматургами, отсекал лишнее, знала, что в театре все зависит от событий, от конъюнктуры, от характера режиссера. Зрители могут принимать спектакль или не принимать, но вставлять свои реплики не в их возможностях. Ляля Котова была блистательным завлитом, все читала, все знала, все ощущала и умела вставлять реплики в нужных ситуациях. Теперь она на пенсии, и завлита ее класса найти в Москве почти невозможно, впрочем, изменились и их функции, требуется от них совсем не то, что когда-то составляло смысл их дела. Олег Ефремов любил Котову, как ценят ее по сей день и Шатров, и Рошин, и все те, кто когда-то был связан со старым “Современником”.

Театр был и остался любовью моей жизни. Сколько перемен прошло за минувшие годы! Усомнился в бесспорности традиций, привычных оценок, вкусов, узнал многообразие мира. Человеческие ценности осознаешь ведь не по книгам, а по собственному житейскому опыту.

В январе 1992 года я уехал в Нью-Йорк преподавать и тосковал по друзьям.

Я очень люблю Леонида Эрмана, одного из самых благородных людей, с какими свела меня жизнь. Совсем недавно театр "Современник" отметил его юбилей. Человек, отдавший этому театру жизнь. Директор кристальной чистоты, редкого благородства, талантливый знаток с великолепным вкусом. Всю жизнь на руководящем посту, а кроме двухкомнатной квартиры в Глинишевском переулке ничего не нажил и то получил он ее только потому, что Ирина Григорьевна Егорова, когда была жива, узнала, что в их "мхатовском" доме освобождается квартира и "насел" на Ефремова. До переезда в этот когда-то престижнейший, красивый, холеный, а теперь уже — старый, неухоженный дом, Леонид жил на Хорошевском шоссе, и уходя из МХАТа, садился в метро и ехал домой. Когда я видел, как он усталый пешком шел к метро, а от станции метро до его дома идти еще минут десять, у меня сжималось сердце. Эту нынешнюю квартиру он получил во МХАТе, когда был заместителем директора. Было это пятнадцать лет тому назад.

Когда был его юбилей, в "Современнике" собралась труппа, пришли почти все: Неелова, Гафт, Кваша, Толмачева, Гармаш, Дроздова, вся молодежь, устроили замечательный капустник, естественно, Леня никого не звал, но пришли и Табаков, и Калягин, было тепло, уютно. Когда Леня вышел на сцену (все происходило днем, в зрительном зале, труппа сидела на сцене, Галина Волчек срежиссировала поздравления и капустник), его встретили восторженно. Потом на пятом этаже были накрыты столы, было шумно, весело. Все знают, что Волчек есть на кого опереться, без него нельзя себе представить жизнь "Современника". Скромный человек, он умеет с большим мужеством переносить театральные неприятности, которые катятся на него в течение дня как снежный ком, и умеет радоваться маленьким и большим победам театра. Убеждения для него выше его собственного успеха, и служение "Современнику" он никогда не менял на прислуживание. Старается быть в тени и работает, даже болея, при высочайшем давлении, не желая замечать своих лет. Он всегда в театре. Естественный, умеющий быть прямым, умеющий скрывать свои очень горькие мысли, тактичный, предан-

ный делу, всегда окруженный людьми и иногда предаваемый ими. Человек действия и компромисса, познавший тяготу и того, и другого. Сколько раз я был свидетелем его взрывов, сложных переплетов, невнимания к нему, он делает вид, что ничего не замечает. Самое важное для него — успех и дела театра. Были гастроли театра в Киеве. Повезли “Три товарища”, успех феноменальный, он звонит, и я слышу его голос. Он счастлив.

Эрман кончал школу-студию МХАТа, когда ректором еще был легендарный Вениамин Захарович Радомысленский, папа Веня, как его называли — первый ректор этого когда-то самого прославленного и знаменитого учебного театрального заведения. Его учителем на постановочном факультете был сын Качалова, Вадим Васильевич Шверубович, один из самых светлых людей. Все они живут в его памяти. Он в “Современнике” 45 лет за вычетом тех тринадцати, когда уходил к Ефремову, которого любил и которому был предан. Но их отношения складывались по-разному, и вскоре после разделения МХАТа Леня вернулся в родной “Современник”. Меня до сих пор поражает его пронизательный ум, интуиция, умение быть заботливым и благодушным, хотя баловнем судьбы его не назовешь.

С годами друзей очень близких остается немного. Хрупкость человеческих отношений — отличительная черта Времени. Многих, с кем дружил — потерял, сохранились самые преданные.

Когда я познакомился с Сашей Чеботарем, то никогда не думал, что дружеские отношения продлятся тридцать лет. Теперь у него седая голова, стал дедушкой, маленькая внучка Ника занимает все его внимание. Он любит переводить пьесы, романы, английский язык выучил самостоятельно, немецкий знал со школьных лет. Когда-то он приехал в Москву из маленького провинциального городка Молдавии, родился в Сибири, куда была сослана его бабушка в годы раскулачивания, жил нелегко. Окончив школу с золотой медалью, поступил в Институт тонкой химической технологии, в нем когда-то училась Фурцева, защитил диссертацию, но театр притягивал его к себе. Теперь его переводы американ-

ских пьес идут во многих театрах Москвы, раньше мы переводили вместе, теперь он работает один. Меня восхищает, как он создал самого себя, изучал историю, разглядывает современность, оставаясь сдержанным и немногословным. На него всегда можно положиться.

Казалось, что друзья возникают только в молодости, оказалось, что я ошибался.

Альбина Назимова и Андрей Разбаш стали мне дорогими людьми в последнее десятилетие. Другое поколение, другие вкусы, ценности, привязанности, другой жизненный опыт, а на деле выяснилось, что нас связывает общность интересов. Альбина с ее безупречным вкусом, талантливый дизайнер, отличается пронизательностью и умением разбираться в людях, знает, что такое дружба, если привязана к человеку, удивительно преданна, но может дать и отпор. Очень умна. Ей много пришлось пережить, но она сохранила себя, и личность открывается в ней сразу, едкость ее замечаний лишь ограждает высоту ее душевного строя. Андрей — человек совсем другого типа, добрый, терпимый, иногда это чувствуют и пользуются этим, хотя на самом деле он волевой и небудничный человек.

Я очень подружился с семьей Геловани, даже не знаю, как это произошло. Красавица Нанна с ее тонкокостной идеальной фигурой, беспредельно широкая, добрая, отзывчивая, тонкая натура. Она увлекает своей естественностью и редким обаянием. Умна и великолепно воспитана. В ней — женская нежность, безотчетно защищающая обожаемого сына Арчила, мужа, умнейшего Виктора (Вику, как его зовут близкие), глубокого и очень образованного человека, и всех своих друзей. Когда я бываю в их доме, у меня возникает ощущение, что вся Грузия непрерывно обращается к Нанне с просьбами, отказа нет никому. В ней редкое благородство и желание приносить добро. Она человек эмоциональный, мягкий и непримиримый. Любопытно, что живя в Нью-Йорке, я подружился с Макой Алекси-Месхишвили, умной, тонкой, прямой, замечательной женщиной. Ее муж, Георгий, выдающийся театральный художник, умеющий широко смотреть на мир безо всяких шор, талантливый, благожелатель-

ный и добрый. Спустя десять лет я узнал, что Нанна Геловани и Мака — ближайшие подруги, поэтому, когда слышу слово Тбилиси, то вспоминаю не только древнюю архитектуру, картины Пиросмани или Верико Анджапаридзе — великую актрису двадцатого века — но и двух мною очень любимых друзей — Нанну и Маку.

Я пишу о своих друзьях с любовью и нежностью. Наташа и Леня Завальнюки, без которых нет моей жизни больше четверти века. Наташа, все понимающая без слов, по звуку голоса, моя “телевизионная” команда: Лена Гудиева, Галя Борисова — друзья-оппоненты, помогающие в трудных обстоятельствах, часто ссоримся, спорим, обижаемся друг на друга, а привязаны тем внутренним напряжением, какое достигается только после многих лет совместной работы. Федя Чеханков, без разговора с которым по телефону не проходит ни одного дня, чья актерская жизнь сложилась пунктиром той судьбы, которая могла быть.

Наташа Рюрикова, главный редактор журнала “Кино-сценарии”, хозяйка Нашокинской художественной галереи, ненавидящая холуйство, предательство и лицемерие, умеющая внешне сметать все следы своих драматических ситуаций. Наташа до самозабвения способна боготворить людей, как она боготворит Юрия Григоровича.

Театральный критик Вера Максимова, пишушая остро и изяшно, человек очень образованный, влюбленный в свою профессию. Природа подарила ей острый темперамент. Предельно субъективная, все чувствующая и нечувствительная одновременно, Вера слепо отдается любому напугу негативных эмоций. Когда-то она была страстной защитницей интересов Толи Смелянского, помню, как мне доставалось от нее безо всякой на то причины. Теперь наоборот. Вера любит быть в борьбе и тратит нервы часто на пустяки. Меня до сих пор изумляет ее задор и суетность, соединенные с мудрыми оценками.

Люблю общаться с Ниной Агишевой и Сережей Николаевичем, отсутствие ординарности и тяготение обрести сушностный смысл выделяют их. Умные, тонкие, воспитанные люди.

Я всегда возвращаюсь к мысли, которая меня преследует: человек способен на все, потому так дороги те, кто идет с тобой вместе по жизни. С годами все больше ценишь порывы, доброту, но напрасно говорят, что время все исцеляет. Конечно, что-то зарубцовывается, но иногда старые раны начинают ныть, и думаю, что эта боль умирает только с человеком.

Разочарований было немало...

Лет двадцать дружил с Василием Катаняном и его женой Инной. Готовясь к передаче о Маяковском, нашел подаренную ими книгу Васиного отца, Василия Абгаровича Катаняна, "Маяковский. Хроника жизни и деятельности" с надписью "Нашему любимому Виталию с пожеланием, чтобы его книги всегда миновала чаша, которую пришлось испить этой "Хронике". И все-таки Победа. 9 мая 85 года, Вася-Инна". Сразу вспомнил бесчисленные встречи то у них, в красивой, уютной квартире, где когда-то жила Лиля Брик, то у меня еще в Волковом переулке. Когда я уехал в Нью-Йорк, я ждал писем Васи, подробных, очень теплых, с легким и ядовитым юмором.

Я нежно любил Васю, с ним было весело, интересно, он всегда все знал, был в курсе всех событий. Страстный поклонник Майи Плисецкой, он, естественно, не любил Григоровича, ходил по театрам, старался ничего не пропустить, был человеком исключительно обаятельным и одаренным.

С наслаждением вспоминаю вечер в его доме, когда у Катанянов в гостях была Нина Берберова. Я потом провожал ее до гостиницы "Украина", это в двух шагах от Васиной квартиры, и потом еще беседовал с ней до трех утра в ее номере. Приехав в Нью-Йорк, сразу позвонил ей по телефону, она была мила, но сообщила, что уезжает из Принстона. Вскоре она умерла. Я тогда не знал, что переведенная на английский язык ее блестящая книга "Курсив мой" вызвала переполох среди оставшейся еще в живых русской эмиграции, уехавшей из Парижа перед приходом немцев в годы Второй мировой войны, и газеты обвиняли ее в коллаборационизме. Ей было уже очень много лет, более девяноста...

Отношения с Васей стали охлаждаться где-то в конце

90-х годов. Популярность моей телевизионной передачи у них почему-то вызывала раздражение, хотя внешне все выглядело как обычно, но что-то надтреснуло. Общаться мы стали реже, только соблюдая этикет. Было грустно, что и этим отношениям пришел конец. Последний раз я видел Васю месяца за два до смерти, он уже был совсем худой, смертельно больной, и все мелкие обиды куда-то сразу исчезли. Уходя от них, я подумал, что со смертью Васи Катаняна из жизни уйдет что-то очень существенное.

После смерти Васи его вдова, Инна Катанян, издала его дневники “Лоскутное одеяло”, они читаются легко, Василий Васильевич всегда умел подмечать острым глазом и острым пером события и происшествия быстротекущей жизни. Инна подарила мне книгу и надписала: “Давнему другу Виталию, на память об авторе дневников. Инна. 9.07.2001 г.”

Придя домой, я сразу начал читать. Наткнулся на запись: “Было рождение Вульфа. Ему отлично отремонтировали квартиру. Угощение очень вкусное. Он потрясающе показывает Елизавету Гердт и прочих. Федя тоже показывал остроумно Зельдина. Были Брагарник, Неелова, Григорович с Бессмертной, при виде которых мы с Федей почувствовали некоторую неловкость — все же мы из другого лагеря и выступали против Григоровича в печати. Но обе стороны сделали вид...” (1996 год). Кольнула фраза “мы из другого лагеря”, подумал, зачем Инна оставила ее в публикуемом тексте? Это не красит Васю. И о каких “лагерях” идет речь?

У меня сохранилось большое письмо Васи, написанное после прочитанного им интервью с Майей Плисецкой. Оно кончалось словами: “Здесь самое обычное передергивание: собственные огрехи подменяются бездарностью картин. Они, кстати, создавались под ее нажимом и всегда консультировались ею. Глядя по сто раз на свой танец на экране, она расстраивается то невыворотностью, то круглой спиной, то шене на полупальцах вместо пуантов... Или отстала от фонограммы — вариация Раймонды у Дербенева, а делать дубль не захотела. Винит режиссеров, а не себя. А насчет легенды сама говорила: “Жаль, что Семенову мало

снимали. Теперь походи проверь легенду о ее исключительности". Или: "Кино ставит все на свои места. На днях по ТВ диктор говорит про одну балерину — "воздушная, необыкновенная". А я вижу на экране блин. Недопеченный блин. Это про Уланову. Так что непонятно, что лучше — легенды или "недопеченный блин", о которых мы сами сможем судить, глядя на экран. Вчера М.М. ратовала за экран, сегодня — за легенду. Пора бы определиться". Это было написано после того как Майя Плисецкая сказала в интервью, что недовольна фильмами, которые снимали о ней, а Вася Катанян снимал ее с необыкновенной любовью и, на мой взгляд, лучшее, что снято о великой балерине, сделано им. Это он дал нам возможность сегодня понимать силу и особенность таланта одной из самых больших русских танцовщиц. Помню, как написал Васе в ответ, что балеринам надо танцевать, а не писать книги и разговаривать. Зная эволюцию отношений Катаняна с Плисецкой, я тем более был удивлен фразой о "лагерях", сохраненной его вдовой в публикуемом тексте.

Читаю дальше: "На малой сцене МХАТа... смотрели "Эквус" Шеффера. Очень хорошо поставлено и оформлено. Играют по-разному, лучше всех младший Любшин. Пьеса замудрена редактурой Виталия Вульфа, почти как все его переводы. Исключение, пожалуй, "Сладкоголосая птица юности". Кстати, спектакль во МХАТе со Степановой гораздо интересней, чем голливудский фильм с Лиз Тейлор". Это написано в 1988 году, когда мы еще дружили, еще общались почти ежедневно. Было странно, тем более, что в программке театра было написано, что "сценическая редакция МХАТа", да и чтобы делать столь глобальные выводы, надо знать и авторский текст, и редакторские правки, и режиссерские "вторжения". И так по всей книге. Более всего ударился о фразу: "В телевизионной передаче об Евгении Евстигнееве брехня", при этом фактов не приводится. Прочел и сразу поставил кассету, просмотрел и не нашел ни одной неточности. Вскоре после выхода "Лоскутного одеяла" телевидение после большого перерыва к 75-летию Жени Евстигнеева вновь выпустило на экран мою передачу о нем. Без-

доказательная оскорбительная фраза Катаняна повисла в воздухе. Вспомнилось, через сколько колючек пришлось пройти, сколько недоброжелателей ради красного словца готовы были меня уничтожить. Меньше всего это ожидал от автора "Лоскутного одеяла". Инна не сослужила добрую службу. Нельзя позволять себе бездоказательных выпадов, надо самой проверять то, что нуждается в проверке. Понимаю, что вдова исходила из того, что все написанное Васей свяшенно, но вышло бестактно и бесцеремонно. Недоброжелательство выскакивает из-за каждого угла. Вот Вася пишет (это уже 1998 год): "Прочитал мемуары Ольги Чеховой в "Вагриусе". Интересно предисловие Вульфа и ее глава о жизни в Москве с Михаилом Чеховым. Все остальное — один большой зевок, масса брехни, путаницы, которую Виталий называет тайной". Даже не хочется комментировать. Как писал мне когда-то Вася Катанян: "Что происходит с мемуаристикой? Не думаете ли Вы, что вслед за литературой абсурда появились у нас и мемуары абсурда или абсурд воспоминаний? Катаевский мовизм теперь кажется строгим документом"...

Все это грустно. Теперь уже не веришь ни его старым письмам, теплым и нежным, ни всему доброму, что было когда-то. Рушатся человеческие отношения, и от них ничего не остается.

Был период, когда упивался дружбой с Татьяной Дорониной и пропадал у нее каждый вечер. Она репетировала "Кошку на раскаленной крыше", жила тогда на Сивцевом Вражке в большой уютной квартире и собирала библиотеку. Я приходил к ней в десять часов вечера и уходил часа в три утра. Она вкусно готовила. Днем ничего не ела, ложилась поздно, и мы разговаривали. То было время, когда оба увлекались Цветаевой, эта любовь не прошла. Доронина замечательно читала Марину Цветаеву, ее творческие вечера в Концертном зале имени Чайковского имели громадный успех. Она недавно дала творческий вечер в Доме Актера и снова читала стихи. Цветаеву прочла необыкновенно.

Я любил с ней разговаривать, она человек неординарного мышления, очень талантливая и трудная, прежде всего

для самой себя. Потом она очень обиделась на мою телевизионную передачу. Когда спустя шесть лет ее снова показали по телевидению, выяснилось, что программа не устарела, не каждый в силах услышать о себе то, что не может принять. Передача была жесткая, но у меня было немало жестких работ. Должна была обидеться и Алла Демидова. Я начал передачу о ней словами: "Одни называют ее великой актрисой, другие считают холодной и рациональной. Для одних она — символ интеллектуализма, для других — придумана от начала и до конца". Демидова не обиделась, а Доронина, думаю, не могла согласиться, что я позволил себе сказать, что "она не ведущая, а ведомая". Наверное, это была бестактность с моей стороны, ведь Татьяна Васильевна уже много лет руководит театром, и ей очень нелегко. В этой фразе был намек на ее режиссерскую несостоятельность. При показе в феврале 2002 года я эту фразу убрал, и передача стала более сдержанной.

Доронина — одна из самых больших русских актрис, и беда, что после Товстоногова, после Гончарова, после Ефремова, после Виктюка она не работает с большими режиссерами. Сама ставит, сама играет. А человек она сложный, глубокий и противоречивый, живет последние годы очень нелегко.

Я помню премьеру "Кошки на раскаленной крыше". Работала она без устали, на губах все чаще и чаще появлялась невеселая улыбка. Для Мэгги она была уже не очень молода, и, естественно, ее это беспокоило. Она любила парики, Гончаров их ненавидел. На генеральной репетиции разразился скандал. Гончаров требовал, чтобы она вышла на сцену без парика, она уходила за кулисы, возвращалась, меняла парики, но просьбу Гончарова не выполнила. Он был в ярости. На премьеру не пришел, а на спектакль приехал Михаил Горбачев с Раисой Максимовной, он еще не был президентом. Шел 1982 год. Успех был невероятный. Когда Татьяна Васильевна ушла из театра и на роль Мэгги ввели красивую и очень способную Аллу Балтер, Армен Джигарханян стал вспоминать, как Доронина играла последний акт. Действительно, очень сильно...

Театр имени Маяковского манил меня со студенческих лет. Я помню потрясение, испытанное в ранней юности

в этом театре, когда Бабанова играла “Таню” Арбузова или Диану в “Собаке на сене” Лопе-де-Вега. Труппа была сильнейшая: Глизер, Штраух, Ханов, Свердлин, Кириллов, Пугачев, Тер-Осипян, красавица Григорьева, Карпова, Вера Орлова, Вера Гердрих. Ими увлекались, когда Охлопков покорял Москву. “Гроза” с Евгенией Козыревой, “Гамлет” с Михаилом Козаковым — это была середина 50-х годов. При Охлопкове заиграли Лазарев, Немоляева, Мизери, Анисимова, Ромашин. Это был период, когда расцветал талант Татьяны Карповой. В 1967 году пришел Гончаров. Его первые спектакли “Два товарища” и “Дети Ванюшина” с Леоновым и Тер-Осипян вызывали живой отклик зрительного зала. Потом пришла Доронина, молодая Гундарева, Джигарханян, Вилькина, вслед за ними — Филиппов, Косталевский, и тридцать лет гремел театр, где был один хозяин, решавший все художественные и жизненные вопросы. Теперь Гончарова нет, пришел Сергей Арцибашев. Все в ожидании... Одна из моих телевизионных передач называлась “Театр, который всегда в пути”. Гончаров благодарил.

Но бывает и иначе: не принял мою передачу о себе Валентин Гафт. Мы с ним много лет общались. Для меня это было удовольствие. Невидимая на первый взгляд духовная высота отличает его от других людей. Он очень талантливый человек. Мне было обидно, что все претензии ко мне были высказаны им за моей спиной, подвел актерский темперамент. Общение испарилось. Но не осталось в душе ни горечи, ни обиды, а только восхищение его талантом, и я часто ловлю себя на том, что думаю об его актерской судьбе. Гафт — человек резкого, насмешливого и беспощадного к себе и другим ума, злой и добрый, оставшийся в душе ребенком, с невероятным чувством юмора. Это спасает его. Его раздражает бездарность, тогда он может наговорить такого, что собеседник останется еле живым. Мне жаль, что мы теперь очень редко видимся, но всякий раз, как сталкиваюсь с ним, поражаюсь точности его оценок. Вот совсем недавно делал программу об актрисе “Современника” Нине Дорошиной и позвонил Гафту: “Валя, расскажи мне, какой Нина партнер?” Он сразу ответил: “Ты что, с ума сошел, она гениальная актриса, муд-

рая, все в театре привыкли “Нинок, Нинок”, а на самом деле талантливее ее в труппе нет никого”. Дорошина теперь играет мало, лет семь не получала новых ролей, но эту тему я уже с ним не затрагивал, не хотелось услышать монолог, содержание которого мог легко предположить.

Мне в жизни очень везло, я встречался со многими талантливыми и выдающимися людьми, дружил с ними, любил их.

В 1985 году в начале февраля в газете “Вечерняя Москва” появилось коротенькое сообщение о смерти “члена Союза писателей СССР, известного переводчика, критика и литературоведа Ленины Александровны Зониной”. Столько лет прошло, а Лену никогда не забываю. Очень умная, красивая, когда-то в 60-х годах муза французского писателя Сартра, блестящий переводчик французской литературы, Лена много работала, по-французски говорила как парижанка и содержала дом: маму, дочь Машу, тетю. В ней была природная светскость, за которой скрывалась нежная душа и замкнутость. Меня познакомил с ней Саша Велико-вский, и мы подружились. Часто ходили по театрам, особенно в балет, Лена очень любила его. Я убедил ее, что ей надо начать переводить пьесы, она послушалась и перевела “Ужасные родители” Кокто. Пьесу поставил Центральный театр Советской Армии. У меня осталась на память шкатулка с надписью на крышке “Виталий Яковлевич! Вы в нас верили, Вы нас поддерживали в трудные минуты, Вы нам помогали. Спасибо! Всегда Ваши “Ужасные родители”. Н. Сазонова, Ф. Чеханков, В. Зельдин, О. Богданова, В. Капустина”. Лена была счастлива. Она жила сложной душевной жизнью, была дружна со многими диссидентами, сочувствовала им, ненавидела атмосферу в стране, в Союзе писателей в те годы, но сама старалась быть в стороне. Ездил в Париж по частным приглашениям и приезжала, наполненная впечатлениями чужой жизни. При всей ее иронии, в ней пленяло не только женское обаяние и острота взгляда, но и умение все подмечать. Ее тонкая усмешка и трезвые оценки живут во мне. Она много читала. Под ее влиянием я, достаточно много читающий, прочел то, что мне осталось неблиз-

ким: "Улисс" Джойса, "Процесс" Кафки, "Фальшивомонетки" Андре Жида. Мне были ближе романы, написанные по старинке. Серьезная и печальная в последние годы, уже будучи больна, она сохраняла свой стиль. О неурядицах не любила говорить. Помню ее последний телефонный звонок, сухой звук ее голоса. Повесив трубку, я почувствовал, что что-то с Леной нехорошо. Она умерла на следующий день. Эта потеря оказалась непоправима. Я очень любил ее, и она тепло и заботливо относилась ко мне. Мы разговаривали каждое утро.

Когда меня сопровождали нападки, Лена наставительно говорила мне: надо научиться преодолевать обстоятельства. В те годы я этого еще не умел.

Когда-то Марина Цветаева писала:

Скажи мне, встречный человек,
По синим по дорогам рек
К какому морю я приду?
В каком стакане потону?

Что-то вспомнилось, что-то забылось, но главное, как оказалось, удалось выстоять. Детство и театр спасали меня на всех жизненных дорогах, и, может быть, потому теперь уже совсем не страшно, "в каком стакане потону".

Серебряный
ш

Часть 2

СТАРЫЙ МХАТ

Книппер-Чехова

Ольга Леонардовна прожила очень долгую, насыщенную жизнь — 91 год. Она родилась в 1868 году в Вятской губернии, где ее отец, инженер-технолог, по происхождению эльзасский немец, был тогда управляющим завода. Ее мать, Анна Ивановна Зальц, была очень одаренной музыкантшей, отличной пианисткой с прекрасным голосом. Но муж не позволил ей пойти ни на сцену, ни в консерваторию. Ее жизнь была посвящена семье — сыновьям Константину и Владимиру и дочери Ольге. В 1870 году семья переехала в Москву, и здесь Ольга Леонардовна прожила всю свою жизнь. Когда дети были маленькими, они ежегодно устраивали спектакли для семьи и знакомых. Сами шили костюмы, рисовали декорации... Дочь подросла и всерьез захотела связать свою судьбу со сценой, однако отец категорически запретил ей даже думать об этом. Он хотел, чтобы Ольга стала художницей (даже показывал ее рисунки известному художнику Владимиру Маковскому, с которым был знаком) или переводчицей — Ольга с ранней юности занималась языками. Она в совершенстве знала английский, французский, немецкий языки...

Ситуация изменилась после смерти отца. Материальные условия семьи резко ухудшились, надо было зарабатывать на жизнь. Поселившись в целях экономии вместе с братьями матери, они стали зарабатывать уроками. Мать давала уроки пения (впоследствии она стала профессором пения при школе филармонического училища), Владимир, тогда был студентом, а сама Ольга давала уроки музыки.

С мечтой о сцене она родилась. После смерти отца два лета подряд Книпперы проводили в Полотняном Заводе — имении семьи Гончаровых, из которой происходила и жена Пушкина Наталья Николаевна. Собравшаяся в Полотняном Заводе молодежь, вдохновленная тенью великого поэта, упростила владельцев имения отдать в их распоряжение здание бывшего трактира — по легенде, там бывал Пушкин. В этом доме создали импровизированный театр — играли Островского, водевили, устраивали концерты... Все это убедило Ольгу в правильности выбранного ею пути, и, вернувшись в Москву, она потихоньку от матери поступила в драматическую школу при Малом театре. Через месяц она была отчислена как не сдавшая “проверочный” экзамен. Как выяснилось впоследствии, из всех учениц школы Ольга Книппер была единственной, кто поступил без протекции, — и теперь ее место потребовалось для другой, имевшей сильного покровителя. Для Ольги Леонардовны это был сильный удар. Она плакала несколько дней. Видя отчаяние дочери, через своих знакомых мать устроила ее поступление в драматическую школу при Филармонии, куда прием был уже месяц как прекращен. Поступила Ольга в класс к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко — это определило всю ее дальнейшую судьбу. Немирович-Данченко сразу оценил талант будущей актрисы, много занимался с ней. Ходили разговоры, что он был увлечен ею. Ее же интересовала только сцена, а после занятий она бегала по урокам, чтобы иметь возможность платить за учебу. В конце 1897 года по Москве стали ходить неясные слухи о скором создании какого-то нового, необычного театра. Его будущий создатель, Константин Сергеевич Станиславский, пришел в Филармонию смотреть репетиции пьесы Карла Гольдони “Трактирщица” — и труппа знала, что их отсматривают для нового театра. Книппер играла в этой постановке Мирандолину — с блеском, темпераментом, с энергией молодости... Через некоторое время Немирович-Данченко объявил Ольге Книппер, а также Маргарите Савицкой и Всеволоду Мейерхольду, что они зачислены в труппу будущего театра. Официально Художественный театр родился 14 (26) июня 1898 года в подмосковном Пушкине, ког-

да состоялось первое собрание Товарищества “для учреждения Московского общедоступного театра”. На собрании присутствовали актеры из Общества искусства и литературы, возглавляемого Станиславским, и выпускники школы Филармонии, которой руководил Немирович-Данченко. В Пушкине проходили первые репетиции — знакомые Станиславского предоставили в распоряжение новорожденной труппы здание летнего театра. Книппер репетировала в пьесе Алексея Толстого “Царь Федор Иоаннович” роль царицы Ирины. Позже начали постановку пьесы Антона Чехова “Чайка”.

Чехов к тому времени был поистине кумиром российской интеллигенции. Студенты ходили, не выпуская из рук томики рассказов Чехова. Но его талант как драматурга был тогда под большим сомнением. Постановка его первой пьесы “Иванов” в Москве закончилась скандалом, потом с огромным шумом провалилась премьера “Чайки” в Александринском театре в Петербурге. В Александринке пьесу ставили “в бенефис” известной комической актрисы Елизаветы Ивановны Левкеевой, и публика ожидала, что пьеса будет смешной. Чехова, пытавшегося во время репетиций объяснить актерам смысл пьесы, никто не хотел слушать. Скандал разгорелся с первых сцен спектакля и продолжался до конца. Чехов скрылся из зала, и его до утра не могли найти.

Когда стало известно, что Станиславский собирается ставить “Чайку”, сестра Чехова, Мария Павловна, приехала в Пушкин, чтобы узнать, что за люди собираются играть эту пьесу. Мария Павловна, всю свою жизнь отдавшая брату, очень боялась, что постановка принесет Антону Павловичу новые страдания. Потом Чехов сам приходит на репетицию “Чайки”. Ольга Леонардовна навсегда запомнила этот день — 9 сентября 1898 года, — день, когда она впервые встретилась с Антоном Павловичем. Узнав накануне от Немировича-Данченко, что Чехов будет на репетиции, она буквально летит по Воздвиженке — там находился Охотничий клуб, где шли репетиции, пока не было готово здание театра, — зная, что сейчас она увидит писателя, которого любит вся Россия. Чехов посмотрел, поговорил с актерами... И

ушел в недоумении — Станиславский не понял пьесу, актеры не слушали объяснений автора. Только благодаря Немировичу-Данченко, который очень любил и хорошо понимал драматургию Чехова, а также энтузиазму актеров спектакль состоялся. Антон Павлович обратил внимание на Ольгу Книппер на премьере первого спектакля Художественного театра — пьесы “Царь Федор Иоаннович”. Он был очарован ее царицей Ириной, всем об этом сообщал, но познакомиться так и не успел — на другой день Чехов уехал в Ялту. Премьера “Чайки” в Художественном театре состоялась 17 декабря 1898 года. Первый акт прошел в абсолютной тишине — публика находилась в глубоком недоумении. Все было непривычно — и пьеса, и исполнение, и оформление сцены. Но когда он закончился, зрительный зал взорвался сумасшедшим восторгом. И пьеса, и талант Чехова-драматурга были реабилитированы. Книппер играла Аркадину — стареющую актрису, не желающую замечать приближение старости. А ей было всего тридцать! То, как она сыграла это старение — не старость, а именно старение! — было незабываемо. Премьеру она играла с сильнейшим бронхитом, с температурой 39 — и после бурной премьеры слегла совсем. Чехов в Ялте, получив поздравительные телеграммы, а затем — известие об отмене спектакля, решил, что болезнь Книппер лишь предлог, чтоб не волновать его новым провалом... Весной 1899 года Чехов приезжает в Москву и идет на представление “Чайки”. Актеры долго не играли — во время Великого поста спектаклей не было, — помещение чужое, декорации тоже... Чехов был в ужасе. Станиславский еле смог его успокоить. Впоследствии Чехов не только принял постановку “Чайки”, но и согласился, чтобы его новая пьеса — “Дядя Ваня” — тоже была поставлена в Художественном театре.

В игре Книппер в первую очередь отмечали ее непреодолимое сценическое обаяние и искренность. Она не играла, а жила на сцене — именно так учили своих актеров Станиславский и Немирович-Данченко. Образованная, интеллигентная, скромная, с тонким чувством юмора, с интересной внешностью — она всегда была в центре внимания. И тем не менее она, как и все актрисы Художественного теат-

ра, не была похожа на актрис того времени. Когда труппа Художественного театра была на гастролях в Санкт-Петербурге, актеров чуть было не пропустили встречающие на вокзале — настолько они отличались от представлений о звездах. Актрисы Художественного театра одевались всегда подчеркнуто строго, элегантно, но скромно — закрытые платья, простые длинные юбки, строгие “английские” костюмы, никаких последних парижских туалетов, ярких красок, блеска и вычурности. Ольга Леонардовна удивляла всех своим умением одеваться, была безупречно элегантна. Обычно шила для нее знаменитая Надежда Ламанова — она создавала и костюмы для спектаклей Художественного театра. Во время двухлетних мхатовских гастролей в США в начале 20-х годов Книппер-Чехова много играла, переводила для Станиславского, который не знал английского, и на концертных выступлениях читала по-английски чеховскую “Шуточку”. Критики писали в газетах, что Книппер по праву может называться самой элегантной леди нашего времени. Вадим Васильевич Шверубович, сын ее лучшего друга, актера Художественного театра Василия Ивановича Качалова, вспоминает, как уже после революции, в феврале 1920 года, Книппер в составе качаловской труппы ехала в теплушке из Новороссийска: ветер, жуткий холод, все жмутся друг к другу, мрачные и подавленные... А в центре вагона сидит абсолютно прямо на чемодане Ольга Леонардовна, рядом на другом чемодане расстелена белоснежная салфетка, а на ней — свеча в фарфоровом подсвечнике и книга в сафьяновом переплете. Вокруг грязь, стрельба, ругань, а она сидит, словно в номере роскошного отеля, кутается в белоснежный оренбургский платок и читает...

Как-то после спектакля “Дядя Ваня” за кулисы к Ольге Леонардовне пришел ее друг, актер того же театра Александр Леонидович Вишневский, и привел с собой сестру Чехова, Марию Павловну. Она пригласила Книппер в Мелихово, где тогда жила семья Чеховых, и Ольга Леонардовна провела там три дня. Потом сам Антон Павлович нанес ей визит — он, который крайне редко наносил визиты. Потом они вместе ходили на выставку Левитана — друга Антона Павловича и почти жениха его сестры Марии Павловны

(она отказалась выйти за него замуж, потому что не хотела покидать брата, хотя они очень любили друг друга). Летом, когда Книппер уехала отдыхать на Кавказ, у них завязывается переписка. Переписываться они продолжали до самой смерти Чехова. К тому времени у Чехова уже открылся туберкулез, он был вынужден подолгу жить в Ялте. А Ольга Леонардовна постоянно находилась в Москве — она не могла покинуть Художественный театр. Их роман и их семейная жизнь в основном протекали в письмах. За полтора года они виделись всего несколько раз: в июле 1899 года Книппер приезжала к Чехову в Ялту, потом труппа театра была в Крыму на гастролях, потом случайная встреча в поезде Тифлис-Москва... И опять письма. Осенью 1900 года Чехов приехал в Москву, чтобы представить труппе свою новую пьесу — «Три сестры». Актеры пьесе не приняли. Раздавались реплики: «Это не пьеса, это только схема...», «Этого нельзя играть!». Чехов в растерянности сидел за столом. Спас положение Немирович-Данченко — он встал и громко сказал: «Спасибо, Антон Павлович, мы будем это играть». Книппер играла Машу. Ее партнером был Станиславский — он играл Вершинина. Константин Сергеевич вообще очень любил играть вместе с Книппер. Перед сценой прощания Маши и Вершинина Ольга Леонардовна долго сидела в гримерной — и, идя к сцене, молилась, чтоб никто не встретился ей по дороге, не расплескал той любви и тоски, которую она несла в себе. Зрители плакали вместе с ней, не понимая, что она не играет, а живет — чувствуя в себе любовь к человеку, с которым, как Маша с Вершининым, не могла соединиться...

Актриса, не представляющая свою жизнь вне сцены, — и он, великий писатель, вынужденный из-за своей болезни жить вдалеке от любимой им Москвы, вдалеке от нее. Ольга Леонардовна долго думала, имеет ли она право связать свою жизнь с Чеховым. И все-таки решилась. В середине мая 1901 года Антон Павлович приехал в Москву, и 25 мая они обвенчались. Его семья только из газет узнала о свадьбе. Даже его брат Иван Павлович, с которым Чехов встречался всего за час до венчания, узнал о свершившемся

лишь после. Долгое время Чеховы даже не знали, кто была невеста. Знали обо всем лишь Мария Павловна, Станиславский и Немирович-Данченко. После свадьбы молодые поехали под Уфу в Андреевский санаторий, где пробыли полтора месяца, оттуда уехали в Ялту. 20 августа Ольга Леонардовна вернулась в Москву. Ее часто обвиняли в том, что она пренебрегала Чеховым, бросила его одного в Ялте, не была той женой, которая была нужна великому писателю. Она постоянно мучилась этим, разрываясь между желанием быть с любимым мужем — и желанием играть. Она понимала — и Чехов неоднократно писал ей об этом, — что просто жена, домохозяйка, оторванная от “живого дела”, не нужна ему. Он полюбил ее именно такой, любящей театр, — и не мог принять жертвы, которую она принесла бы, оставив дело своей жизни. Еще до женитьбы, 27 сентября 1900 года, он писал ей:

Я не знаю, что сказать тебе, кроме одного, что я уже говорил тебе 10000 раз и буду говорить, вероятно, еще долго... Я тебя люблю — и больше ничего. Если теперь мы не вместе, то виноваты в этом не я и не ты, а бес, вложивший в меня бацилл, а в тебя любовь к искусству.

Даже живя в постоянной разлуке, они чувствовали себя настоящей семьей. Они очень хотели детей. Но первая беременность Книппер, в 1901 году, закончилась выкидышем... В 1902 году она снова беременна, бережется, волнуется, старается родить наконец Антону Павловичу “полунемца”, как он шуточно просил ее в письме... Но происходит трагедия. Во время спектакля рабочие не вовремя открыли люк — и она упала с высоты нескольких метров. После долгой болезни и перенесенной операции она не могла больше иметь детей. Она снова пытается уйти из театра — и дирекция, и сам Антон Павлович были решительно против. Так и продолжалась их жизнь — урывками, с учащенной перепиской в период разлуки. Только зиму 1903-1904 годов Чехов смог, с разрешения врачей, провести в Москве — и так радовался этой возможности пожить в любимом городе, рядом

с женой, участвовать самому в постановке своей очередной пьесы — “Вишневый сад”...

Премьера пьесы состоялась 17 января 1904 года, в день рождения Антона Павловича. Ожидался наплыв публики, повышенный интерес журналистов. Чехова еле уговорили приехать в театр. Премьера была успешна — но все чувствовали, что что-то не так... Ольга Леонардовна играла в этой пьесе Раневскую — и эту роль она будет играть почти до самого конца своей сценической жизни. Это была самая любимая, самая родная ей роль. В ней она прощалась со своей молодостью, с жизнью, которая прошла мимо, с безвозвратно ушедшей в прошлое любовью... Она могла давно уже не соответствовать тому возрасту, который дал Чехов Раневской, но душа ее, душа чеховской актрисы, продолжала жить в ней, вырываясь наружу в каждом слове. После премьеры Чехов снова уезжает в Ялту, откуда вернется в конце апреля. И тут же — обострение болезни. Врачи посоветовали ему уехать в Шварцвальд, в городок Баденвейлер, курорт для легочных больных. В июне Антон Павлович и Ольга Леонардовна через Берлин едут в Баденвейлер. В ночь с 1 на 2 июля ему вдруг стало хуже. Он сам попросил позвать врача — чего никогда раньше не делал. Когда пришел доктор, Чехов сел на постели и внезапно сказал ему: “Ich sterbe” (“Я умираю”). Доктор пытался его успокоить, велел подать шампанского. Чехов взял бокал, улыбнулся Ольге Леонардовне и сказал: “Давно я не пил шампанского”. Выпил все до дна, лег на бок — и только она успела подбежать и нагнуться к нему, — он уже не дышал. Благодаря министру-резиденту России при Баденском дворе Владимиру Эйхлеру тело Чехова удалось без особых задержек перевезти в Москву. Для перевозки Ольге Леонардовне предоставили вагон-холодильник, в котором обычно перевозили свежих устриц. Тогдашняя литературная критика не преминула придать этому факту символическое значение: мол, Чехов, всю жизнь борющийся с пошлостью, после смерти сам стал ее жертвой... Во всем винили Ольгу Леонардовну.

Потом еще долго она не могла прийти в себя. Продолжала писать Антону Павловичу — уже мертвому — пись-

ма, в которых рассказывала о том, как она пытается жить без него... Похоронили Антона Павловича Чехова на Новодевичьем кладбище. На похоронах собрались тысячные толпы, братья Чехова еле смогли пробиться к гробу. Когда катафалк въехал на кладбище, опасались, что толпа сметет ворота и кого-нибудь задавят. На его могиле стоит памятник работы Федора Шехтеля — того самого, что создал для Художественного театра образ чайки. В 1946 году Ольга Леонардовна напишет своей племяннице Аде Константиновне в Берлин:

Ты пишешь о наших отношениях с Антоном Павловичем. Да, эти шесть лет, что я его знала, были мучительны, полны надрыва из-за сложившейся так жизни. И все же эти годы были полны такого интереса, такого значения, такой насыщенности, что казались красотой жизни. Ведь я не девочкой шла за него, это не был для меня мужчина — я была поражена всей его личностью, его внутренним миром — ох, трудно писать все это... Эти мучительные шесть лет остались для меня светом и правдой и красотой жизни...

Ольга Леонардовна никогда не демонстрировала, что она — вдова Чехова. Вторая часть фамилии у Книппер появилась достаточно случайно. После революции группа артистов Художественного театра во главе с Василием Ивановичем Качаловым уехала из голодной Москвы в гастрольное турне на юг. С ними была и Книппер. Застряли в Грузии, вместе с белыми докатились до Харькова, потом из Батума на пароходе уехали за границу. Выступали в Болгарии, в Югославии... В Загребе дела у труппы пошли плохо. Кто-то посоветовал Качалову указать на афише: выступает Книппер-Чехова. Имя Чехова привлекло публику на спектакли. Так и осталось. Она обладала огромным тактом, вкусом, была благородной, изысканной, по-женски привлекательной. В ней была бездна обаяния, она умела создавать вокруг себя особую атмосферу — искренности и спокойствия. Даже в самые тяжелые годы — революции, разрухи, войны — в ее доме всегда был идеальный порядок и уют. В театре ее за глаза называли “наша Герцогиня”. Она была знакома со всеми значи-

тельными людьми своего времени, дружила с Блоком, Рахманиновым, который был увлечен ею. Когда она была уже очень немолода, Ольга Леонардовна сошлась с красивым молодым человеком, литератором Николаем Дмитриевичем Волковым, автором, в частности, первой двухтомной биографии Мейерхольда и мхатовской инсценировки романа Толстого "Анна Каренина", легендарной премьеры 1937 года. Он был моложе ее на 30 лет. Они вместе часто жили в Гурзуфе на той самой маленькой даче, которую когда-то завещал ей Чехов. А дочь мхатовского актера Вишневского, Наталия Александровна, на похоронах Ольги Леонардовны призналась в частном разговоре, что когда-то у Книппер, еще до встречи с Чеховым, был роман с ее отцом. И все же Чехов был главной любовью ее жизни. Как-то, уже в старости, на вопрос, почему она не вышла замуж после смерти Чехова, Ольга Леонардовна ответила: "Я никого не могла представить себе на месте Антона".

Смыслом всей ее жизни остался театр. После смерти мужа она сыграла немало выдающихся ролей — Сарру в "Иванове" (эта пьеса Чехова была выпущена практически сразу после его смерти), Наталью Петровну в тургеневском "Месяце в деревне", Гертруду в "Гамлете" Шекспира, продолжала играть свою знаменитую Настю в горьковском "На дне", великие чеховские роли, фру Гиле в пьесе Кнута Гамсуна "У жизни в лапах"... Она заразила своей любовью к искусству и своих близких. Ее племянник Лев Константинович Книппер стал известным композитором (его знают, например, по песне "Полюшко-поле", которая является частью его Пятой симфонии). Брат Владимир под псевдонимом Нардов стал выступать на сцене Большого театра — сначала как певец, затем и как режиссер. Племянник Антона Павловича Михаил Александрович по ее протекции поступил в Художественный театр — гениальный русский артист в 1928 году уехал из России и в 40-е годы в США основал собственную школу драматического искусства (сегодня многие западные звезды учатся "по Михаилу Чехову"). До того как стать знаменитостью на Западе, Михаил Чехов влюбился в племянницу Ольги Леонардовны Ольгу Константиновну, девушку ред-

костной красоты, учившуюся тогда у художника Константина Юона рисованию и лепке, — и они в 1914 году тайно обвенчались (невесте было 17, жениху — 23). Через несколько лет они развелись, и Ольга Константиновна уехала в Германию. Там она стала кинозвездой — ее называют любимой актрисой Гитлера. Есть данные, что она была агентом русской разведки и должна была принимать участие в покушении на Гитлера. Перед войной она вышла замуж за бельгийского миллионера, потом оставила его — ей было с ним скучно. Когда же в середине 50-х годов она ушла из кино, то основала свое дело — производство “Косметики Ольги Чеховой”...

В конце 30-х годов Ольга Леонардовна переселяется в новую квартиру в доме по улице Немировича-Данченко (теперь это Глинишевский переулок) вместе со своим близким другом Софией Ивановной Баклановой. С ней она прожила свои последние годы. В конце жизни Ольга Леонардовна чувствовала себя одиноко. Умерли все те, с кем она начинала свою службу в Художественном театре. Ее обожаемые племянницы уехали за границу. Она больше не могла играть, постепенно слепла. До последних дней она продолжала дружить с Марией Павловной, которая организовала музей Чехова в Ялте. Мучимая бессонницей, Ольга Леонардовна часами сидела на диване в чеховской гостиной и вспоминала свои роли — Раневскую, Сарру, Машу... Особенно Машу. В 1940 году Немирович-Данченко пригласил ее на премьеру новой постановки “Трех сестер”. Машу теперь играла Алла Константиновна Тарасова, играла замечательно — спектакль именуется классикой советского театра. В антракте Мария Иосифовна Кнебель, актриса театра, увидела, что Ольга Леонардовна стоит, прислонившись лбом к стене, и плачет: “Все прошло, все прошло...” Последний раз на сцену родного театра Ольга Леонардовна вышла 22 октября 1958 года, когда отмечали ее 90-летний юбилей. Она сидела в ложе — величественная и все еще красивая, по ней было невозможно понять, что она давно тяжело больна и несчастлива... Ее приветствовали сценой из чеховских “Трех сестер”.

Умерла она в 1959 году, на 91-м году жизни. Ее похоронили на Новодевичьем кладбище. Вокруг — могилы тех, с кем рядом она была всю жизнь и кто ушел раньше нее — первые актеры Художественного театра, Станиславский, Немирович-Данченко, Качалов, Лилина, Леонидов... Они снова собрались вместе — теперь уже навсегда.

Тарасова

Борис Пастернак писал в феврале 1957 года жене:

“Марию Стюарт” покажут в этом сезоне. Для меня это менее безразлично, чем в предшествующих случаях, это все же в прошлом великий театр и участники, люди избалованные судьбой, много видевшие и много сделавшие... Вчера я с десяти до трех просидел во МХАТе. Тарасова играет с большим благородством и изяществом. Она совершенно овладела образом Марии и им прониклась, так что представление мое о Стюарт уже от нее неотделимо. Она уже реальное лицо, уже история. Обе очень большие, великие артистки... (Степанова играла королеву Елизавету. — В.В.). Мы слишком легко ко всему привыкаем, слишком скоро все забываем...

Прошу простить меня за повтор, но совсем нетеатральный человек Борис Пастернак был в те дни весь во власти обаяния и таланта Аллы Константиновны.

Долгие годы Степанова, игравшая с ней, вспоминала сцену шествия на казнь. В тяжелом платье, в прозрачной траурной вуали Мария—Тарасова торжественно прощалась со свитой и медленно направлялась к эшафоту. Шла королева... “Забудь это я не могу”, — говорила А.И. Степанова.

Борис Пастернак посвятил Тарасовой строки:

То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.

Словно буйство премьерши,
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков.
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века.
Как играют овраги,
Как играет река...

Цикл стихов “Вакханалия” навеян великим даром актрисы.

Более полувека Тарасова была первой актрисой Художественного театра. Ей было восемнадцать лет, когда она сыграла Финочку в пьесе Зинаиды Гippiус “Зеленое кольцо” и наутро проснулась знаменитой.

“Это было одно из тех ярких художественных впечатлений, которые остаются на всю жизнь и ради которых стоит жить на свете”, — писал ей спустя 20 лет знаменитый русский пианист А.Б. Гольденвейзер после посещения “Анны Карениной”, всколыхнувшего в нем воспоминания о Финочке. Когда она с театром играла за границей в 1922-1924 годах, то после окончания гастролей Художественного театра в США задержалась в Нью-Йорке, играя Монахиню в спектакле Макса Рейнхардта “Миракль”. Станиславский писал, что без Тарасовой не видит ни одного спектакля в будущем. Она вернулась в Россию осенью 1924 года. Это был счастливый год. В Нью-Йорке Тарасова впервые сыграла Соню в “Дяде Ване”. Сергей Львович Бертенсон, член правления МХАТа, уехавший в конце 20-х годов в эмиграцию, писал Немировичу-Данченко:

Тарасова в роли Сони доказала, что у стариков есть достойные заместители. Я давно не испытывал такого большого волнения, как когда смотрел сцену между Тарасовой и Станиславским во втором акте. А как замечательно провела она момент обращения к отцу перед выстрелом в третьем. (30 января 1924 г.)

Станиславский считал, что в труппе есть только одно радостное явление в те годы — “здоровая, сильная, умная, темпераментная, готовая смотреть в сущность искусства, та,

которая во многих пьесах заменит и Книппер, и Германову, чрезвычайно, до последней степени нам необходимая. Это Тарасова”.

Она стала любимицей труппы, умела ладить даже с очень трудными по характеру людьми, как Леонидов и Коренева.

Вернувшись в Москву, она сразу включается в работу. Получила роль Устины в очень плохой пьесе Тренева “Пугачевщина” и 20 ноября 1924 впервые на сцене МХАТа сыграла Настю в “На дне”. Предстояло прожить немало лет, чтобы стать воистину “первой актрисой” прославленного театра.

В 1937 году Тарасова сыграла “Анну Каренину”.

“Анна Каренина” была событием государственного значения, критика дружно восхищалась Тарасовой. “Враги”, “Воскресение” и “Анну Каренину” Немирович-Данченко называл “возрождением театра”. Пройдет более 40 лет, прежде чем “Анну Каренину” назовут спектаклем-фаворитом 1937 года.

Кто мог предвидеть, что спустя 50 лет “Анну Каренину” будут судить за то, что премьеру впервые в истории Советского государства отметили сообщением ТАСС, за то, что спектакль любил Сталин, использовавший успех театра в своих политических целях? Основываясь на эмигрантской критике 1937 года, во время гастролей театра в Париже в 90-е годы А. Смелянский напечатал статью, резко критикующую спектакль, который он, естественно, видеть не мог. То, что нам сегодня доступно, — фильм-спектакль “Анна Каренина”, был снят спустя 16 лет после премьеры и, по мнению тех, кому довелось на ней присутствовать, не имеет никакого отношения к знаменитому созданию Художественного театра. Снимать спектакли на телевидении тогда не умели, Тарасова была очень немолода, и театр сам просил никогда не показывать эту неудачную работу. Однако в 90-х годах, когда началось разрушение старых ценностей, решили развеять легенду актрисы, имя которой вызывало волнение, трепет и любовь зрителей в течение многих десятилетий, и на телевизионном экране вновь появился старый фильм-спектакль.

Роль Анны Карениной, сделанная с Вл.И. Немировичем-Данченко, была полностью дискредитирована.

А между тем Анна была одной из выдающихся работ актрисы. Тарасова играла ее с нерассуждающей страстностью и была на сцене живым человеком. Это был триумф актрисы. В ее Анне были красота и благородство, внутренняя сила и женская пленительность. Успех актриса имела огромный. Попасты на спектакль было невозможно, зрители простаивали ночами в очередях у театральной кассы.

Жена Станиславского, замечательная актриса старого Художественного театра М.П. Лилина, писала в частном письме:

Вчера прошла премьера “Анны Карениной” с большим успехом. В газете есть уже сегодня хвалебная статья, и портреты, и все, что нужно. На первом месте, кажется, Хмелев. У меня — Тарасова, ибо роль Тарасовой куда извилистее и труднее. Алла провела главное русло очень верно, а извилины будут появляться с каждым новым шагом в жизни. (22 апреля 1937 г.)

“Анна Каренина” и “Враги” не только поддержали славу МХАТа, но и определили новую эпоху. Внутри театра это называли возрождением Художественного театра, хотя путь его был прежним: строгий реализм с лучшими традициями прошлого и с новой культурой. Стиль актерской игры — освобожденный от штампов и отживших наслоений. В этом “новом” Художественном театре Тарасовой было уготовано первое место. Ее Татьяна Луговая в горьковских “Врагах” была шедевром. Даже неугомонные критики творчества Тарасовой вынуждены были умолкнуть. В ее независимой манере держать себя была особенная красота прекрасной ироничной женщины, сознающей и свою женскую власть, и свою человеческую беспомощность.

Эта тарасовская красота была покоряюща в роли Маши в “Трех сестрах”, классическом спектакле МХАТа, на котором выросли все великие режиссеры нашего времени. Товстоногов и Эфрос, Любимов и Ефремов — все безоговорочно принимали те, старые “Три сестры” Немировича-Данченко. В Тарасовой—Маше была заразительная безогляд-

ность чувств и ум дерзкий, насмешливый. Казалось, что это вершина ее великого искусства.

Но уже сыграв Машу, Анну Каренину, Татьяну Луговую, Тарасова поразила театральная мир в роли Юлии Тугиной в “Последней жертве”, поставленной в 1944 году. Никто никогда, ни до ни после, так Тугину не играл. В ее Тугиной была душевная чистота, то тарасовское свойство, которое пленило Станиславского, когда он репетировал с ней Негину в “Талантах и поклонниках”. Эта работа оставила след в душе актрисы. Но в “Последней жертве” она сыграла не только чистоту и внутреннее достоинство, а нечто большее, что не укладывается в привычные рамки: в ней все время шла своя жизнь, глубокая и затаенная. Она была неподдельна во всех жизненных обстоятельствах роли.

МХАТ был ее вечной любовью и смыслом существования. В ранней юности она много общалась со “стариками”, благоговела перед ними. В начале 30-х годов ее мужем стал Москвин, этот брак длился около десяти лет. Она писала ему в этот период:

...Да почему это так, вдруг Ванечка Москвин, тот Иван Москвин, которого я, будучи еще в гимназии, в Киеве смотрела с трепетом в “Вишневом саде”, первый спектакль, который я видела в МХТ. Я помню, я была как зачарованная от всего, мама сидела со мной, у нас была ложа, и, как только занавес поднялся, она вынула платок носовой и так до конца... (15 августа 1934 года).

Теперь Тарасова играла с Качаловым, Книппер-Чеховой, Леонидовым. Вернувшись из эмиграции — ее не было в России шесть с половиной лет, — постепенно выходила на авансцену времени и стала олицетворением женской красоты и всепоглощающих чувств. В ноябре 1926 года без репетиций она сыграла ввиду болезни актрисы Соколовой роль Елены Гольберг в “Днях Турбиных”. Секретарь Немировича-Данченко Ольга Сергеевна Бокшанская писала ему:

Чуждость Тарасовой всему ходу пьесы не была заметна, мы же все, смотревшие ее, страдали и за нее, и за партнеров, которым

было ужасно тяжело. Но все-таки она справилась без заметных оплошностей, получила сегодня днем репетицию и сегодня снова играет.

В 1927 Тарасова уже принятая исполнительница роли Елены Гольберг. Играла она в очередь с Верой Соколовой.

Анатолий Смелянский в своей лучшей книге, написанной им, "Михаил Булгаков в Художественном театре", отдает предпочтение Вере Соколовой (сам он, естественно, никого не видел), основываясь, как обычно, на закулисных толках.

Очевидно, что Тарасова играла в драматическом ключе. Ее огромный темперамент ощущаешь и сегодня, слушая старую запись Елены—Тарасовой и Шервинского—Прудкина. Каждое появление актрисы на сцене вызывало восторг публики и завистливое шептание за кулисами.

В юбилейном спектакле-концерте по случаю 30-летия Художественного театра Тарасова играла Грушеньку в сцене из "Братьев Карамазовых" с Качаловым и Леонидовым. Трудный период после приезда из-за границы, казалось, проходил. Жила она по-прежнему с сыном и мужем А. Кузминым в маленькой квартирке в доме во дворе театра, по соседству с Качаловыми. Играла Аню в "Вишневом саде", Елизавету Петровну в одноименной пьесе Д. Смолина, репетировала Дездемону в "Отелло" и начинала работать с В.Г. Сахновским над ролью Ларисы в "Бесприданнице". Жизнь слагалась из забот о сыне, хлопот по хозяйству, репетиций и спектаклей.

"Бесприданницу" отложили, и Алла Константиновна по-прежнему была обречена на вводы в текущий репертуар. В декабре 1929 она заменила Андровскую в "Безумном дне, или Женитьбе Фигаро", но это было явно не ее дело, и она вскоре перестала играть Сюзанну.

В марте 1930 Тарасова сыграла Дездемону в "Отелло", играла она трогательно и производила сильное впечатление. Но неудача великого Леонидова в роли Отелло предопределила недолгую жизнь спектакля.

Она долгие годы оставалась самой любимой актрисой Станиславского. Ее Негина в "Талантах и поклонниках" — прозрачная, чистая, с огромными глазами — соот-

ветствовала сложному режиссерскому рисунку Станиславского. Она как бы создавала образ собирательной героини великого режиссера. Полнота каждого сценического мгновения, ни с чем не сравнимое обаяние и красота безотказно действовали на зрителя.

В июне 1933 Тарасова начинает сниматься в “Грозе” у режиссера В. Петрова.

Ее любили многие поколения, киноленты с ее участием — “Гроза”, “Петр Первый”, “Без вины виноватые” — смотрели десятки раз. С ее именем связан не только триумф МХАТа 30-х годов, но и слава первой актрисы страны. Только спустя годы стало известно, как ей был ненавистен сталинский режим, которым она была обласкана.

Она умерла 5 апреля 1973 года, похоронили ее не на Новодевичьем кладбище, как бы положенном ей по рангу, а на Введенском, рядом с матерью, которую она боготворила и которая прожила с ней вместе всю жизнь.

Последней ролью Тарасовой была мать Валентины в пьесе Рошина “Валентин и Валентина” в режиссуре Олега Ефремова. Она приветствовала приход Олега Ефремова в МХАТ, понимая, что в театре неблагополучно, но к его репертуарной линии относилась очень настороженно. Ефремов просил ее сыграть в пьесе Рошина, и отказать ему она не могла, она верила в него и любила. В работу Тарасова включилась, когда репетиции уже шли полным ходом. Это был 1971-й год. Играла она превосходно, по-тарасовски эмоционально, хотя несколько прямолинейно. Успех у нее был как всегда очень большой. Тарасова еще репетировала Турусину в “На всякого мудреца довольно простоты”, однажды у нее на репетиции разболелась голова, работу прервали, Алла Константиновна спустилась в зал, постояла в проходе, оглянулась на сцену и ушла.

Прошались с ней в театре, в котором она прослужила всю жизнь. Игнали марш из “Гамлета” Гордона Крэга (Тарасова в молодости играла Офелию, находясь в “Качаловской группе”).

Имя Тарасовой остается в истории русского театра. Она, как мало кто, умела воплощать на сцене женскую силу и красоту чувств, чего так не хватает людям в сегодняшней жизни.

СТЕПАНОВА

Ангелина Иосифовна ушла из МХАТа 28 августа 1992 года. Она заболела, потом оправилась, но из театра твердо решила уйти. Новых ролей не было, старые спектакли, в которых была занята, одряхлели. “Тартюф”, поставленный Анатолием Эфросом, когда-то веселый и роскошно костюмированный (она играла госпожу Пернель), развалился. Хотя она по-прежнему доставляла наслаждение зрителям чистотой слова. В “Серебряной свадьбе” Мишарина у нее была крохотная роль, а на первых спектаклях “Московского хора” Петрушевской замечательно сыграла героиню по имени Лица, жестко, с новым острым ошушением психологической правды. После болезни играть Лику уже было тяжело. “В театре мне стало неинтересно”, — заметила Степанова и подала заявление об уходе по собственному желанию. Остаться ее особенно никто не уговаривал, и МХАТ, получивший в 1990 году новое имя — МХАТ имени Чехова, остался без своей самой выдающейся актрисы, единственной, кто остался в живых из больших актеров старого Художественного театра.

Степанова пришла в театр в сезоне 1924-1925 года. Ее приход совпал с обновлением репертуара: в старые спектакли вводились новые исполнители. Станиславский шутил, что труппа состоит из “дедов” и “внуков”. Разница между ними составляла тридцать лет. В первый раз она вышла на знаменитую сцену в сентябре 1924 года в “Царе Федоре Иоанновиче” А. Толстого в роли княжны Мстиславской. Спектакль был памятный. Качалов впервые в Москве играл роль царя Федора, а Станиславский — князя Ивана Шуйского.

Роль молоденькой боярышни совсем не подходила актрисе, склонной, как показали школьные годы, к острой характерности, тем более что от нее требовалось повторять рисунок предшественниц. Но, несмотря на волнение, чужой рисунок, репетиции со Станиславским принесли свои плоды. На старой фотографии красивое, нежное лицо в кокошнике, глаза приняли скорбное выражение и глядят с детской доверчивостью, тоненькие руки сжимают узорчатый платок.

Во МХАТе было прожито почти семьдесят лет. Уже в первой роли проступала драматическая одухотворенность Степановой, но кто мог тогда предположить, что она станет одной из самых больших актрис Художественного театра?

Как и большинство актеров второго поколения, она выросла в особой, мхатовской среде. Воздух, которым она дышала, был насыщен общением с Немировичем-Данченко, Книппер-Чеховой, Качаловым, Вишневским, Лужским, Марковым. Станиславский был и остался ее богом. Театр забирал все. Она находилась в состоянии тайного напряжения перед спектаклем, перед репетицией, которое разрешалось или на сцене, или в репетиционном зале. Талант актрисы менял свои формы, но постоянно жил в недрах ее души. Все желания вытеснялись, если впереди был спектакль или репетиция, все отбрасывалось в сторону, если это было нужно театру. Судьба подарила Степановой МХАТ его лучших лет и привела в порядок строй ее жизни раз и навсегда. «Блестательная и драматичная личная жизнь этой актрисы могла бы дать материал и романисту, и историку», — написала об Ангелине Степановой знаток истории Художественного театра Инна Соловьева. Годы убавили физические силы актрисы, но не духовные. При общении с ней невозможно было поверить, что в ноябре 1999 года ей исполнилось 94 года. 90-летие было отмечено в театре скромно и очень красиво. Было много цветов, заполнивших небольшую трехкомнатную квартиру. Ангелина Иосифовна позвонила мне по телефону и попросила приехать, отвезти цветы на Новодевичье кладбище, на могилы Фадеева и мхатовцев. Наутро после юбилея вместе с моим другом, переводчиком Александром Чеботарем, мы приехали к ней, уложили охапки цветов в маши-

ну и точно выполнили просьбу актрисы — на какие могилы возложить цветы.

С Фадеевым было прожито почти двадцать лет. Когда сегодня появляются статьи о писателе, а его теперь принято изничтожать, то критики в угоду неписаным правилам нынешнего времени обязательно упомянут, что брак Степановой и Фадеева, поначалу радостный, с годами становился несчастливym для обоих. Доказательства не приводятся, только слухи, сплетни, пересуды. Ангелина Иосифовна не из тех людей, кому можно задавать вопросы об ее личной жизни, да никто и не посмеет. Письма Фадеева к Степановой находятся в ее личном архиве, в ЦГАЛИ она сдала небольшую их часть. После ее смерти у сына, Михаила Александровича Фадеева, осталось более пяти тысяч писем Фадеева к ней. Публиковать их он считает невозможным. Слишком личный характер носит текст. Все письма Фадеева она оставила Мише. Миша — Михаил Александрович Фадеев, ее любимый сын. Несколько лет назад она потеряла старшего — Шуру. Он был первенец, родился в декабре 1936 года, еще до того, как Фадеев вошел в ее жизнь. Тогда казалось: все сулило вечную весну. Имя ее особенно прошумело после “Анны Карениной”. Бетси Тверская принесла ей встречу с Фадеевым в Париже на гастролях МХАТа в августе 1937 года и будущее большой актрисы. “Анна Каренина” изменила ее положение в труппе, в театральном мире, в личной жизни. Ее личные дела складывались иногда очень драматично — спасал театр. Она шла по жизни, не оглядываясь по сторонам, вместе с театром, твердо зная, что всякое раздвоение грозит ее актерской судьбе, а этого она себе не позволяла никогда. Как художник, ценивший “чертеж” роли, она всегда зависела от режиссера. Воспоминания о том, как Немирович-Данченко “делал” с ней роли, не покидают ее по сей день.

Теперь с театром все было кончено. Смерть Шуры она перенесла трагически. Лицо стало черным, землистым. Она начала курить и долгими часами молча сидела за столом. Михаил Александрович с женой и сыном Сашей тревожились, все в доме знали, что значил для нее Шура, пьющий, безалаберный, непутевый, любимец женщин, много раз женатый,

когда-то сказочно красивый, широкий, добрый человек, последние годы живший за городом с женой Надей (внучкой Сталина) и бесчисленным количеством собак. Мать он обожал. Теперь его не стало. Миша умолил мать не приходить на похороны. Как умный и тонкий человек, хорошо знающий все черты ее характера, он боялся, что этого она не выдержит. Она послушалась, но было видно по лицу, что мысли ее все время с Шуриком. Когда друг сына, литератор Александр Нилин, написал в газете небольшой некролог в память Шуры, Ангелина Иосифовна не расставалась с этим проникновенным текстом. Она вспоминала — очень скупно — детство Шуры, его юность, проведенную в Переделкине, на огромной фадеевской даче, той самой, на которой Фадеев застрелился, когда ее не было рядом. В мае 1956 года МХАТ был на гастролях в Югославии, еще играли знаменитые “Три сестры”: Еланская — Ольга, Тарасова — Маша, Степанова — Ирина. После спектакля ее посадили в машину и увезли в Будапешт. Сказали, что Фадеев тяжело заболел. Прямых рейсов на Москву тогда не было. В Будапешт приехали около четырех утра. В советском посольстве никто не спал, ждали Степанову. Ее тепло встретили, отвезли в отель передохнуть. Самолет на Москву — через Киев — улетал около девяти утра. Степанова лежала в номере и мучительно старалась понять, что же произошло. Правду она узнала в Киеве, в аэропорту. Самолет приземлился, стоянка длилась около сорока минут. Все ринулись покупать газеты. В то утро, 15 мая 1956 года, их расхватавали второпях. Ангелина Иосифовна вспомнила, что у нее нет ни копейки, только несколько югославских динаров. Попросила стюардессу одолжить монетку и пошла за газетами. В “Правде” на третьей странице увидела портрет Александра Александровича в траурной рамке... В Москву она прилетела с газетой в руках. Встречающие молчали. В тот же день она получила письмо от Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой:

Дорогая Лина! Обнимаю тебя, всеми мыслями и всем сердцем с тобой... Что сказать тебе? Надо перенести и это со всем твоим мужеством, со всей твоей жизненной силой. Целую крепко, твоя Ольга Книппер-Чехова.

У гроба Ангелина Иосифовна стояла рядом с Шуриком и Ольгой Андровской, знаменитой актрисой, своей самой близкой подругой.

После смерти Фадеева прошло сорок четыре года. Нет в живых ни Шурика, ни Андровской. День смерти Фадеева Степанова помнила всегда, и близкие знают, что 13 мая она не подходила к телефону. Кто может проникнуть в тайну чужой жизни, чужих мыслей? Спустия столько лет все для нее было живо, как будто прошлое было вчера. Что пишут о ней и Фадееве, она не читала, с годами отказывали глаза, а слухи доносились, но все это ее мало занимало. В последние годы жизни она редко общалась с людьми, на улицу почти не выходила, пустых разговоров не любила, телефонную трубку брала лишь в определенные часы, их знали только самые близкие ей люди. Раз в год, 23 ноября, к ней приезжали те, кто помнил о ее дне рождения: Ия Саввина, Татьяна Лаврова, когда был здоров, Ефремов, директор театра, его помощники; при жизни всегда бывал Иннокентий Смоктуновский. В эти вечера она любила вспоминать, забавляла рассказами о том, что помнила и знала только она. Так родились ее "Сказки старого МХАТа", как с юмором она назвала свои бесчисленные истории.

Рассказ первый

Денег у меня не было. Не знаю, кто и когда рассказал Станиславскому, как я завтракаю. А завтракала я так: брала стакан чаю, один ванильный сухарик и две сушки. И вот в один прекрасный день, как говорится в сказках, когда мы были в буфете, подошел ко мне Константин Сергеевич, взял за руку, подвел к буфетной стойке, за которой стоял Прокофьев — был у нас такой буфетчик, очень преданный театру, великолепный кулинар. В Москве даже говорили: "Пойдем в Художественный театр, посмотрим хороший спектакль и съедим расстегай Прокофьева". Константин Сергеевич сказал Алексею Александровичу: "Вот тебе наша актриса, смотри, какая она худенькая, бледненькая, подкорми ее".

С этого дня я стала получать вместе со своим стаканом чая пакетик, в котором были или пирожок, или бутерброд, или яблоко, конфеты... Я, конечно, брала и ела, но очень беспокоилась. Думаю: ну как это, вдруг подойдет ко мне Прокофьев и скажет: "Давайте деньги"? А у меня их нет. И вот однажды подсел ко мне за столик Николай Афанасьевич Подгорный, был у нас такой актер старшего поколения. Увидел, как я разворачиваю пакетик, и спросил: "Что вы приносите из дому?" Я все рассказала ему, добавив, что очень волнуюсь: попросят деньги, а у меня их нет. Он ушел к буфетной стойке, вернулся и говорит: "Ешьте спокойно, все оплачивает Константин Сергеевич".

Рассказ второй

Это был 1928 год. Праздновали 30-летие Художественного театра. Я уже в театре четыре года, и вот начались приготовления к юбилею. Сначала было решено, что молодые актеры привезут на извозчике основателей театра. Поедут за ними домой и привезут в театр. Но когда началось такое распределение, начались обиды. Тогда решили сделать лотерею. Билетики сложили в вазу, на каждом была фамилия юбиляра, которого надо было привезти, и вот нам было предложено вытаскивать эти билетики. Я вытащила Станиславского. Счастлива была, конечно, безумно! Накануне меня предупредили, чтобы я была заранее в театре, хорошо одетая, чтобы поехать за Станиславским. Я поеду к нему домой! Специальный был извозчик, улучшенного типа, так сказать. У меня было такое розовое платье, новенькое, хорошенькое. Дали мне большой букет роз, тоже розовых. Когда я посмотрела на себя в зеркало, мне очень понравилась вся эта картинка, и я с большим воодушевлением села на извозчика и поехала за Константином Сергеевичем. Ехала и воображала себе: я снимаю свое невзрачное пальто, в розовом платье с букетом цветов подхожу к Станиславскому, и он очень будет этим доволен. Но вышло не так. Когда я открыла двери дома Станиславского, то увидела, что Константин Сергеевич си-

дит в вестибюле в застегнутом пальто, с белым кашне вокруг шеи и нервно притоптывает одной ногой, видимо, уже в ожидании. Я сказала: "Здравствуйте, Константин Сергеевич!" Он ответил: "Здравствуйте! Что так долго?" Недовольно сказал. Я подошла, подала букет, сказала, что это от театра. Он ответил "спасибо" и не глядя положил его рядом со шляпой на скамью. "Маша, — сказал он громко. — Я еду!" Раздались торопливые шаги. "Сейчас, сейчас!" — И вошла Мария Петровна Лилина, жена Станиславского, замечательная актриса. Ее считали самой тонкой и глубокой актрисой старого Художественного театра. На вытянутых руках она держала на весу большой сверток. Подошла ко мне и сказала: "Держи! Только осторожно! Протяни руки. — И подала мне этот сверток. — Это крахмальная рубашка Константина Сергеевича, ты отдашь ее Куприянычу. (Это был костюмер, он всегда одевал Станиславского. Пользовался его особым доверием и служил в театре со дня основания, умер перед войной.) Отдашь и скажешь: если он вдруг вспотеет или что-то случится, чтобы было поменяно". Константин Сергеевич наклонился, Мария Петровна была маленькая, поцеловал ее, она перекрестила его и сказала: "С Богом". И мы поехали. Ехали мы молча. Лицо Станиславского было серьезным, спокойным, и только глаза блестели и выражали волнение. Мы подъехали к освещенному театру. Прямо у входа стояла группа актеров, встречавших нас. Они приветствовали Константина Сергеевича негромко, без возгласов, без аплодисментов. Помогли ему сойти с пролетки и повели в театр. Ко мне подошел администратор Федор Николаевич Михальский. (Это ему Станиславский писал когда-то: "Если бы Вы могли заглянуть в наши сердца и понять, что в них происходит, Вы бы удивились и были горды. Вы один из немногих, который сумел заслужить всеобщую единодушную любовь и признание всех, начиная с актеров и кончая рабочими".) Он спросил меня: "Это что?" Я ему объяснила, сказала, что надо отдать Куприянычу и надо держать на весу, чтобы не помялось. Он ответил: "Все будет сделано", — подхватил сверток и ушел с ним в театр. Я шла к артистическому подъезду счастливая, счастливая...

Каким-то таинственным образом Ангелина Иосифовна сохранила до конца своих дней и женское очарование, и трезвый ум, и даже жизненные силы.

Сколько бы она ни говорила о том, что “с театром кончено”, судьба МХАТа волновала ее. Она прекрасно понимала, что время изменилось, что нынешний театр не имеет никакого отношения к тому великому театру, в котором прожила жизнь, где ей самой вместе с театром пришлось познать очень разные периоды. Но ее учителя — Станиславский и Немирович-Данченко — всегда были живы для нее. Сколько раз, уже уйдя из театра, она возвращалась мыслями к своей юности, к тем дням, когда играла со Станиславским.

22 мая 1928 года она впервые сыграла Аню в “Вишневом саде”. Ввод был срочный, на подготовку были даны три дня. Работал с ней сам Станиславский. “Музыка русской жизни” и размышления о ней были разлиты в воздухе этого спектакля. Раневскую играла Книппер-Чехова, Гаева — Станиславский. Станиславский репетировал со Степановой дома, поил чаем с вареньем, приглядывался к ней, прозорливо понимая, что ее юность и прелесть могут поразительно точно соответствовать чеховской Ане. Лиризм, присущий ее дарованию, соединялся с жесткостью, особой пленительной сухостью, “дворянской сухостью”, столь необходимой для этой роли. “Вишневый сад” Степанова играла долго. После Ани (ее она играла двадцать лет) выходила на сцену Шарлоттой уже в новой постановке “Вишневого сада”, а в октябре 1966 года сыграла Раневскую. То была давняя мечта актрисы, но Раневскую она сыграла всего четыре раза, заменяя болеющую Тарасову. Все это было очень давно...

Рассказ третий

Вот все обвиняют Станиславского и Немировича-Данченко, что они очень долго готовили спектакли: ну, МХАТ — это годами, месяцами... А почему это происходило? Потому, что они создавали труппу, возились с нами, с молодежью, иногда репетировали днями одну и ту же сцену, что-

бы сделать из нас актеров. У Константина Сергеевича была своя терминология, например: “открыть калитку чувств”, могущественное “если бы”: “Если бы это случилось с вами...”, “Если бы вам задали этот вопрос...”. Он очень следил за физическим состоянием актера, говорил: “Посмотрите, как скрипач укладывает свою скрипку в бархатный футляр — осторожно, тихо, это его инструмент, как он вытирает его, когда ему нужно натянуть струнку. А вы как поступаете с собой? Берегите себя, у вас нет другого инструмента. Вы — инструмент. Занимайтесь балетом и акробатикой”. У меня был такой случай. Я размахивала руками, много лишних жестов. Он посадил меня “на руки”. Я просидела “на руках” неделю, репетируя Софью в “Горе от ума”. Урок оказался замечательным. Потом через неделю руки спокойно легли, я уже делала жесты по своему велению, а не беспорядочно, как раньше. Станиславский очень любил слово: “не верю”, это известно. “Нет, не верю”, — и начинал репетировать сцену сначала. В тот день он сказал: “Я ишу чувство правды”. Стал репетировать со мной. Верю — не верю. Я репетирую, он останавливает. Опять: “Не верю!” Опять: “Не верю!” Я прихожу в отчаяние, и, когда наступает последнее “не верю”, я всхлипываю. Он говорит: “Что, слезки? Успокойтесь, пожалуйста. Вы будете продолжать, а я пойду в буфет и выпью нарзана”, — и ушел. Перерыв. Все ушли. А я села в уголок и стала думать о том, что никуда не гоюсь. И зачем я пошла в актрисы? И вообще никаких чувств у меня нет, и я хочу домой, к маме. Слезы лились, платок был совсем мокрый. Вдруг слышу шаги: кто-то идет, подходит ко мне. Я наклонилась, уставилась в пол. И вдруг что-то опускается мне на колени. Смотрю: пирожные. Поднимаю голову и вижу: стоят наши замечательные актеры Массальский и Ершов. Они говорят мне: “Ешь, ешь! И терпи, терпи. Скоро он придет. Ну бывает так, что он застрянет на какой-нибудь сцене, а потом все кончается хорошо. Ешь и смотри”. Они отходят шага на три от меня, берутся под руки и, поднимая то одну, то другую ногу, весело, бодро исполняют такой речитатив: “Ангелина, вот она какая, Ангелина, тошая, худая. Ангелина выступает и в кино, все равно чувство правды потеряла уж давно”. Хохо-

чут, я тоже начинаю смеяться, все как рукой сняло... Появляется Константин Сергеевич и, как опытный педагог, начинает репетировать другую сцену. И все идет своим чередом, чувство правды находится, и репетиция кончается удачно. Он подходит ко мне и похлопывает по плечу, наверно, понимая, что такое “муки творчества”.

Всякий раз, уходя от нее, я поражался внутренней силе этой необыкновенно одаренной женщины, прожившей длинную, очень нелегкую, драматичную и счастливую жизнь. Она рано вышла замуж за режиссера МХАТа Николая Михайловича Горчакова, дом в Кривоарбатском переулке, где они жили, был известен театральной Москве. За стеной — Николай Волков и Бэлла Казароза (квартира была коммунальная). Николай Дмитриевич был красивый человек, делал инсценировки, писал либретто. Он — автор инсценировки “Анны Карениной”, прославленного спектакля МХАТа тридцатых годов. Им на старости лет увлеклась Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, когда Бэлочки уже не было в живых. Бэлла Казароза была маленькой актрисой, до революции играла в петербургском “Доме интермедий”, которым руководили Мейерхольд, художник Сапунов и поэт Михаил Кузмин. Там она пела тихим, прозрачно-нежным голосочком коротенькие простенькие песенки Михаила Кузмина и танцевала в негритянском скетче “Блэк энд уайт”, поставленном Мейерхольдом. Артистичность была основным свойством ее натуры, это и притягивало к ней молоденькую Лину Степанову. В начинающей актрисе жило неутомимое и жадное любопытство — все привлекало ее. Казароза покончила жизнь самоубийством в одном из немецких санаториев в 1929 году.

Степанова любила вспоминать, как уютно ей было сидеть на большом диване красного дерева и слушать, как до хрипоты спорили Марков и Эрдман, иронически ухмылялся Бабель и обрушивал на слушателей свои рассказы загадочно посмеивающийся Юрий Олеша. Сживали порой до утра перед огромным окном, за которым виднелся классический арбатский пейзаж. На стенах висели старинные гравюры, рисунки друзей, художников Шухаева и Александра Яковлева.

Вечера текли жизнерадостно и счастливо. Здесь, в доме Волкова и Казарозы, в 1928 году Степанова встретила с Николаем Эрдманом.

В 1995 году вышла небольшая книга «Письма. Николай Эрдман и Ангелина Степанова». Время молодости писателя и актрисы. Ангелина Иосифовна уже не работала во МХАТе, когда ей попался в руки сборник воспоминаний о Николае Эрдмане и она наткнулась на комментарий критика Александра Свободина к одному из писем Николая Робертовича, где он писал:

Я истратил все свое красноречие на письма и все свои деньги на телеграммы, и все-таки безумная женщина выехала сегодня в Енисейск и сделала из меня декабриста.

Дата письма — 14 декабря 1933 года. Комментатор написал: «Речь идет об актрисе МХАТ А.И. Степановой, приехавшей в Енисейск к Эрдману».

Она пришла в негодование. Это выражалось у нее всегда по-степановски, без длинных монологов, криков, истерик, — сухо и жестко. Было очевидно, что она оскорблена. В 90-е годы я уже был своим человеком в ее доме. Подружились мы в 1974 году, когда во МХАТе репетировалась переведенная мною вместе с А. Дорошевичем пьеса Теннесси Уильямса «Сладкоголосая птица юности». Ангелина Иосифовна играла тогда главную роль, Принцессу Космонополис. Давно это было, почти тридцать лет назад. В те годы меня еще волновала магия МХАТа, и я испытывал трепет, входя в тесноватые, темноватые коридоры знаменитого театра. Степанова оставалась одной из самых больших актрис театра, Тарасовой уже не было в живых, Андровская доигрывала «Соло для часов с боем» — спектакль имел невероятный успех у зрителей. Только-только начиналась моя человеческая и деловая связанность со МХАТом, который безмерно любил в юности.

Теперь, спустя четверть века, я сидел в красиво убранной гостиной Степановой в одном из арбатских переулков и слушал ее рассказ об Эрдмане.

Любопытно, что когда я писал книгу об Ангелине Иосифовне “А.И. Степанова — актриса Художественного театра” (она вышла в издательстве “Искусство” в 1985 году), она ни словом не упомянула об Эрдмане. Только по разговорам с Прудкиным и Массальским я узнал, что у Степановой был с ним любовный роман, но, разумеется, никогда ни о чем не спрашивал ее.

Это сегодня на прилавки книжных магазинов выбрасывают скандальные мемуары, в которых актрисы рассказывают о своей личной жизни, подробно перечисляют своих возлюбленных, пишут о том, о чем в интеллигентных домах в России не принято было говорить. Когда берешь в руки воспоминания Лидии Смирновой, Татьяны Окуневской или маленькой актрисы, когда-то работавшей в Театре сатиры, Татьяны Егоровой, объявившей себя единственной любовью Андрея Миронова и заполнившей страницы тем, о чем порядочные люди не пишут и не говорят, то понимаешь, какой геологический сдвиг произошел в массовом сознании. Впрочем, подобная “литература” всегда имела огромный спрос, разница в том, что сегодня ее особенно рекламируют, печатают в глянцевых новых журналах, и люди передают из уст в уста пакости и гадости, которые эти “новые литераторы” пишут о живых и мертвых.

Естественно, в доме Ангелины Иосифовны сохранился тихий уклад, спокойный и интеллигентный дух, свойственный старым русским актрисам. Входя в ее уютную квартиру, вы сразу понимали, что здесь живет не “звезда”, не “дива”, а Актриса, человек, обладающий истинным вкусом и высокой культурой. Только фотография из “Сладкоголосой птицы юности” свидетельствовала о ее сценических триумфах. В небольшом кабинете, обставленном мебелью из карельской березы, висел знаменитый портрет Станиславского, подлинник, написанный художником Андреевым. Когда-то Степановой позвонил из музея МХАТа Федор Николаевич Михальский (он в 50-е годы был директором музея) и сказал, что продается акварель Андреева “Станиславский”, музей купить не может, у него больших денег нет, а портрет стоит очень дорого (знатоки считают, что это лучший портрет Станиславского), и спросил, не хочет ли она приобрести его.

Ангелина Иосифовна спросила у Фадеева. В те годы денег в доме было много, “Молодую гвардию” и “Разгром” печатали гигантскими тиражами, и Фадеев ответил, что, конечно, этот портрет надо купить. Он и висит по сей день в квартире Ангелины Иосифовны, где сегодня живет ее внук.

А в спальне на одной стене была большая фотография Фадеева, на другой — фотография семьи в ее счастливые времена: маленький Миша, Шурик, Ангелина Иосифовна и Александр Александрович. Судя по всему, фотография относится к 1948 году. Время нынешнее как будто удалилось, осталось за окном, а в квартире жила со своим прошлым, со своими мыслями живая, умная и очень талантливая женщина, слабеющая от неизбежного “бега времени”.

И вот в эту внешне спокойную, безбытную жизнь ворвался вихрь, из глубины времен встало прошлое. Сборник воспоминаний об Эрдмане подтолкнул Степанову к мысли, что бороться с клеветой необходимо самым простым путем: надо опубликовать письма Николая Эрдмана. Она сохранила их и давно уже передала в ЦГАЛИ. И тогда у меня родилась идея издать их переписку, но у Ангелины Иосифовны были сомнения: сохранил ли Николай Робертович ее письма? Она позвонила Наталии Борисовне Волковой, директору ЦГАЛИ, и выяснилось, что архив Эрдмана, уцелевший далеко не полностью, хранит 280 писем Степановой к нему. Нет только писем, написанных ею до рокового дня 1933 года, когда Эрдман, один из авторов сценария фильма “Веселые ребята”, был арестован на съемках в Гаграх. Как оказалось, письма любимой женщины всегда находились при нем, а при аресте попали в НКВД. Затем вместе с остальными ненужными вещами их вернули жене Эрдмана.

Когда выяснилось, что твои бумаги, твоя переписка на днях вернется домой, я просила твою маму, Бориса (Борис Эрдман, известный театральный художник, брат Николая Робертовича) изъять мои письма, если это будет возможно. Конечно, ты поймешь, что мне не хотелось, чтобы письма были прочитаны кем-то, кроме тебя, но волновалась я больше всего за твой покой, считая, что все это сейчас совсем ни к чему и что у

каждого достаточно волнений и трудностей. Мама твоя старалась помочь мне, тоже волновалась о твоём спокойствии, но помочь мне не смогла, и письма мои находятся у Дины, потому что трудно предположить, чтобы отдающие твои вещи позаботились о твоих личных делах.

Это строки из письма Степановой в Енисейск, где отбывал ссылку Николай Эрдман. Так или иначе эти письма актрисы исчезли навсегда: в архиве драматурга хранились письма Ангелины Иосифовны периода 1933-1935 годов. Пропали и многие письма Николая Робертовича, отправленные им из ссылки, тем не менее у актрисы сохранилось около семидесяти писем Эрдымана.

Трудно представить, как была уязвлена Степанова комментарием к опубликованному письму Эрдымана к В. Шершеневичу о том, что она против воли Николая Робертовича навязывается ему и едет в Енисейск. "Это все неправда, — говорила она мне, — я действительно приезжала в Енисейск, но в августе 1934 года, при всем своем желании поехать к нему в декабре 1933-го (дата письма к Шершеневичу), я не могла, у меня шли репетиции "Егора Булычова" в театре, и я играла Шурку, а премьера состоялась в начале февраля 1934 года. Как же Свободин не проверил? В декабре 1933-го к нему собиралась ехать в Енисейск его жена, о ней и говорится в письме к Шершеневичу, но ее отговорили и она не выехала". Ангелина Иосифовна была в раздражении, хотя как обычно выражала его тихим голосом, с ледяным выражением лица.

Моя идея сделать книгу была воспринята ею с энтузиазмом, и началась работа. Я приезжал к ней по утрам с маленьким компьютером, и она диктовала свои комментарии, рассказывала, вспоминала. Это было прекрасное время. Нашелся издатель, Евдокия Хабарова, Дуся, как я зову ее (мы когда-то работали вместе в академическом институте и очень дружили), она согласилась издать эту небольшую книгу в своем издательстве "Иван-пресс", которое ныне уже не существует. Редактор оказался замечательный — Наташа Ещенко, и Ангелина Иосифовна ждала выхода книги так, как не ждала ни одной премьеры.

Книга имела успех, молодой театральный критик Г. Заславский написал Степановой открытое письмо, опубликовав его в "Независимой газете":

Эти письма меняют не только мое мнение об актрисе, чопорной и строгой, долгие годы бывшей партийным секретарем МХАТа, — в письмах живым, таким знакомым Вашим голосом звучит страсть, по силе равная землетрясению. Эти письма меняют наши однобокие представления о 30-х годах. В них место не только большому террору (письма, кстати, писались до и сразу после убийства Кирова, когда некоторых еще просто ссылали и из ссылок можно было наведываться в столицу). Может быть, любовь делала Вас такой свободной, такой раскованной в словах, открыто написанных на открытках... Писем нынче почти никто не пишет, а в ссылку — не высылают. В общем, мне хотелось, чтобы Вам передалась моя радость, испытанная во время чтения книги и по прочтении ее. Скажу вам честно: я позавидовал Вашей любви, такой красивой и такой свободной. Ваши письма, по словам Эрдмана, были похожи на Вас. Как пишет Эрдман, он любил Ваши письма за то, что Вы "умели их делать похожими на себя". За каждым письмом, за каждой открыткой звучит Время, шум времени, работа Истории...

Рецензий было много. Ангелина Иосифовна читала их с жадностью, с какой никогда прежде не читала рецензии на свои спектакли. В газете "Культура" появился огромный "подвал" под названием "К облику великой русской актрисы". Книга была явно замечена, о ней говорили, в квартире Степановой беспрерывно звонил телефон, в Доме Актера Маргарита Эскина устроила презентацию "Писем", ее снимали по телевидению (теперь эту программу часто передают по каналу "Культура"), на вечере выступали Виталий Яковлевич Виленкин, Валентин Гафт, театральный критик Вера Максимова (она вела вечер), писательница Лидия Либединская. Тема "Николай Эрдман" снова обрела звучание, для Степановой это было важнее всего. Неожиданно произошел "казус". Очень ценимая Ангелиной Иосифовной Инна Соловьева и ее ученик Г. Заславский (впоследствии Соловьева от

него публично отказалась в прессе, что было странно: обычно отношения выясняют между собой) тоже опубликовали рецензию на книгу в форме открытого письма к Степановой в “Литературной газете”, не упомянув моего имени. Я к этому отнесся трезво и спокойно. Рецензия, как впоследствии объясняла мне Инна Натановна, не получилась, так бывает, думать, что в этом был умысел, я не хотел, хотя прекрасно понимал, “откуда растут ноги”. Но Степанова была оскорблена.

“Неужели вы не понимаете, что это откровенное предательство? Вы мой друг, вы считаете себя другом Инны, вы помогли мне сделать эту книгу. Неужели ваша “дорогая Инна”, как вы ее называете, не сознает, что человек в девяносто лет не способен сложить книгу? — резко говорила она. — Ей могут не нравиться ваши комментарии, ваше предисловие, ваше послесловие, но не понимать, что без вас эта книга никогда бы не состоялась, нельзя”.

И разорвала с Инной Соловьевой всякие отношения, длившиеся много лет.

Когда к столетнему юбилею МХАТа вышла книга “Московский Художественный театр. Сто лет” под редакцией И. Соловьевой, А. Смелянского, двух известных критиков, и О. Егошиной, я оценил правоту степановских слов. Эта мхатовская энциклопедия (хотя А. Смелянский тут же открестился от слова “энциклопедия”, заменив его в своих выступлениях словами “авторская книга”) принесла Ангелине Иосифовне много огорчений. Читать ее она уже тогда не могла, глаза и слух начали резко сдавать, но те страницы, которые ей прочли домашние, не прибавили ей жизненных сил. О ее любимой подруге и необыкновенной актрисе Ольге Андровской — небольшая колонка, шедевром была названа лишь роль леди Тизл в “Школе злословия”, как будто не были шедеврами Сюзанна в “Женитьбе Фигаро”, миссис Чивли в “Идеальном муже” или Рокси Харт в комедии “Реклама”. Все эти роли были даны в сухом перечислении, зато о любимом авторами энциклопедии Викторе Гвоздицком, пришедшем в театр в 1995 году, была написана пространная, а не справочная статья, что предусмотрено самим жанром книги. Об ак-

терах, прослуживших в театре более 50-ти лет, и не вспомнили, забыли Ларина (участник премьеры легендарных “Трех сестер” 1940 года), Шавыкина, Шутова, Гузареву, Монахову... Оскорбительно упомянута тремя строчками Евгения Николаевна Морес, воспитавшая целое поколение мхатовских артистов. “Дядя Ваня” с потрясающим Добронравовым в главной роли авторами первого тома был опущен. Незамеченным оказался “Осенний сад” Лилиан Хеллман. “Осенний сад” был не принят авторами, хотя ни критик А. Смелянский, ни слабо пишущая О. Егошина спектакль видеть не могли. К мхатовской энциклопедии Степанова больше не прикасалась, разговор об этой книге был отброшен раз и навсегда. Отрицательные эмоции Ангелина Иосифовна умела гасить в себе, и было досадно за книгу, потому что в злосчастном двухтомнике есть и прекрасные статьи, и тонкие, точные оценки, характерные для таланта Инны Соловьевой. По-видимому, создатели энциклопедии любят других актеров и не ценят ни Ливанова, ни Георгиевскую, ни прославленную в свое время “первую актрису театра” Аллу Константиновну Тарасову.

С Тарасовой у Степановой были всю жизнь непростые отношения, но она любила вспоминать, как та играла Юлию Тугину в “Последней жертве”, Елену Тальберг в “Днях Турбиных” и Татьяну Луговую в горьковских “Врагах”. Они были партнерами в классически совершенных “Трех сестрах”, поставленных Немировичем-Данченко в 1940 году, и играли вместе шестнадцать лет. И потом, уже после смерти Фадеева, вышли в “Марии Стюарт”: Степанова — Елизавета, Тарасова — Мария. Это была абсолютная победа Степановой. При всей разностильности спектакля в нем была полная драматизма атмосфера шиллеровской трагедии. Некрасивая какой-то особой, дерзкой, вызывающей некрасивостью Елизавета—Степанова (грим был сделан с удивительной тщательностью) выходила на сцену “во всеоружии своего едкого ума и цинизма, закованная в условности сана”. Роль явилась началом нового периода в сценической судьбе актрисы, изменившего не только положение Степановой в труппе, но и ее место и значение в советском театре.

Впереди еще был “Милый лжец”, сыгранный с Кторовым. Спектакль, в котором Степанова и Кторов как бы обрели второе дыхание. В роли Патрик Кэмпбелл Степанова еще раз удивила современным умением мыслить на сцене, особой, свойственной только ей наполненностью внутренней жизни. Роль знаменитой английской актрисы была ей близка. Натура тонкая, чуткая, Стелла—Степанова стойко переносила житейские трудности, в ней пленяла сила духа и выносливость. Смелости, искренности и мужественности степановской героине не занимать. С великим искусством актриса прослеживала тончайшие изгибы долгих, сложных, порой радостных, порой мучительных отношений Стеллы с Бернардом Шоу, которого гениально играл Кторов. Хорошо, что этот спектакль снят на пленку Анатолием Эфросом (ставил его И. Раевский) и его часто показывают по телевидению.

МХАТ, его судьба, прошлое и настоящее не отпускали ее. Она очень волновалась перед столетним юбилеем, думала о нем, готовилась к нему, ездила к Славе Зайцеву: он выбрал ей платье. Она выглядела очень элегантно. На юбилее сидела на сцене за столиком с Софией Станиславовной Пилявской и молчала. Когда ей дали слово, она заговорила очень серьезно. Ее речь резко контрастировала с тем, что было до и после нее. Шутить и веселиться ей не хотелось. Сидя в кресле, она глядела в зал и не только вспоминала лица тех, с кем была прожита огромная жизнь, но и думала о будущем. Тон ее выступления наэлектризовал зрительный зал. Столетний юбилей МХАТа смотрела вся страна. Замысел повеселиться, как это делал когда-то Никита Балиев в “Летучей мыши”, обернулся тривиальной пьянкой, почему-то происходящей на сцене. После выступления Степанова сразу уехала домой. Она была в подавленном состоянии и не скоро пришла в себя. Радостью последних лет оставалась только книга ее переписки с Эрдманом. Через какое-то время она рассказала мне о своей встрече с ним спустя двадцать два года.

Рассказ четвертый

На всю жизнь у меня осталась боль за творческую, литературную судьбу Николая Робертовича. Судьбу, так блистательно начавшуюся и в дальнейшем лишившую его продолжения пути в драматургии, развития его крупного таланта сатирика. Осталась боль за его исковерканную жизнь, за сломанную творческую судьбу, за невозможность проявить себя правдиво в искусстве. Он живет у меня в памяти молодым, с неосуществленными творческими замыслами, с несбывшимися надеждами, лишенный того большого места в литературе, какое должен был бы занять его молодой многообещающий талант. Я всегда вспоминаю слова Чехова: "Нужно, чтобы все было стройно, кратко и обстоятельно". Оттого не люблю пустых разговоров и пустых лиц. Когда я думаю о Коле, мне хочется горько плакать. Отчего сейчас, в свои годы, душа моя скорбит и не хочет слушать разума?..

Мы встретились через двадцать два года. 1956 год был для меня тяжелым, я потеряла близкого, дорогого мне человека, моего мужа, с которым прожила 19 лет, Александра Александровича Фадеева. Театр включил в репертуар трагедию Шиллера "Мария Стюарт". Мне поручили роль английской королевы Елизаветы. Репетиции начались 28 декабря 1955 года и шли ежедневно. Роль замечательная, многогранная, полная больших мыслей, больших чувств. Работа была трудная, требовала от меня упорства, силы воли, преодоления жизненных невзгод. Но она и спасала, вводила в мир прекрасного, в мир искусства. Художником спектакля был Борис Робертович Эрдман. Мы часто встречались на репетициях. Однажды он сказал мне, что рассказывал Николаю о нашей работе, и тот просил узнать у меня, согласна ли я повидаться с ним, ему хочется меня видеть. Я согласилась. Я еще не подошла к двери его квартиры, как она отворилась, — с таким нетерпением Николай Робертович ждал нас. Когда мы с Борисом вошли, он взял мои руки и долго вглядывался в мое лицо. Я тоже смотрела на измененные временем знакомые, милые черты. Мы оба были взволнованы. По-

том сидели за столом, пили кофе и говорили о театре, искусстве прошлых лет и настоящего времени. Оба брата спрашивали меня о Фадееве — видимо, его уход из жизни изменил их представление о нем. Когда Борис вышел, чтобы поговорить по телефону, я спросила: далеко ушло наше время, и все стерлось в памяти или не совсем? Нет, не стерлось, ответил он. Когда происходят какие-то события, явления, особенно в искусстве, да и в жизни, память возвращается к тебе. Ангелине бы это понравилось, она бы это оценила! А это было бы Лине чуждо. Я ответила, что тоже возвращаюсь памятью к нему, к далеким молодым годам нашей дружбы и любви, и мы улыбнулись друг другу. Уже дома я подумала: как хорошо, что состоялась наша встреча! Что она была такой теплой, человеческой и что была наша улыбка, сказавшая так много!

В последние годы жизни она изменилась, раскрепостилась, освободилась от того, что было зажато внутри. Поэзия прошлого и проза неотменяемых жизненных обстоятельств вошли в содержание ее сложной жизни, и вот теперь, когда она стала почти не слышашей, почти слепой, она сохранила свой мир, ушла жесткость оценок, и лирический лад, как музыкальное сопровождение в драматических спектаклях, сопутствует ее сегодняшнему распорядку.

Бездельничать она не могла. То записала на радио стихи Пушкина, то стала готовиться к записи Блока. Раньше с ее талантом прежде всего была связана драматическая острота, теперь — лирическая тема. Я спросил ее: “Ангелина Иосифовна, вы были счастливы с Эрдманом эти семь лет?” Она ответила: “Я была очень счастлива, но если вы спросите меня, была ли я несчастна эти семь лет, я бы ответила: “Да, бывала несчастлива”. “Все миновалось, молодость прошла! Твое лицо в его простой оправе своей рукой убрал я со стола”, — прочла она блоковские строчки.

Время прошло сквозь нее. У нее для него был свой отсчет не по календарю, не по ролям, а по памяти, которая не исчезала за давностью лет. Об Эрдмане она могла говорить много, содержательно и интересно. О Фадееве почти

всегда молчала, эта боль не проходила. Потому, если были цветы, то наутро их надо было отнести на его могилу, потому, если вышли о нем статья, или книга, или упоминание, она не хотела в это вникать. Никто не знал то, что знала она и что она испытала, когда узнала о его смерти. Об этом не говорят.

Когда собирались гости, она любила читать стихи, читала наизусть, все помнила. Перед мхатовским юбилеем сразила манекенщиц Славы Зайцева: с такой тщательностью примеряла платья, выбирая, в каком туалете отправиться на торжество... А было ей уже 93 года.

И что поразительно — сохранился юмор.

Рассказ пятый

Виктор Яковлевич Станицын поставил пьесу Уайльда “Идеальный муж”. Спектакль имел большой успех, он шел на сцене тридцать пять лет. И вот мы поехали на гастроли по Украине и в конце концов очутились во Львове. Чудесный театр, невероятные сборы: вместо красных косынок, кожанок, лент пулеметных через плечо вдруг привезли лордов, леди, фраки, смокинги, бальные платья. Успех феноменальный! И вот конец гастролей, последний спектакль. Что только не делали: все билеты были давно раскуплены, ставили какие-то приставные стулья, входные билеты продавались даже на ступеньки в бельэтаже и в верхнем ярусе. Толпа стояла на улице и ждала, нет ли случайно лишнего билетика. И вот утром исполнитель центральной роли Владимир Львович Ершов, он играл сэра Роберта, говорит: “Я играть не могу, у меня геморрой, я не спал всю ночь, боль жуткая, и я не могу ни сидеть, ни ходить, ни играть”. Ужас! Ужас! “Володя, как?” — “Нет, нет, мне никакие таблетки не помогают, оставьте меня, я могу только лежать”. — “Володя, подожди, ты стоять можешь?” — “Стоять могу”. — “Говорить можешь?” — “Могу”. — “Володя, стой и говори — и больше ничего. Надо спасти спектакль”. — “Ну что, я буду стоять, как монумент?” — “Володя, я тебе скажу прямо. Эта аудитория лордов отродясь

не видела и не увидит, поэтому они все примут за правду. Мы сделаем так: есть большой диван с высокой спинкой, а в других актах поставим кресло с высокой спинкой. Ты будешь стоять, держаться за эту спинку, мы заменим декорацию, опустим кулису, и это будут как бы апартаменты лорда. Ты сделаешь один шаг, выйдешь и сразу очутишься за спинкой дивана или за спинкой кресла. Надо уходить — один шаг, и ты уже за кулисами”.

Одним словом, уговорили. Надели на него фрак или смокинг, не помню уж что, и спектакль начался. Прошел он великолепно. Володя выстоял, в антракте боялся лечь. Говорил: “А вдруг я не встану?” А раньше ведь было четыре антракта, и все на ногах. Было лето, вся сцена в цветах. Когда публика ушла после долгих-долгих аплодисментов, вся труппа вышла на сцену, весь технический персонал, прибежали актеры, которые были не заняты в спектакле, — они были в гостинице, а тут все прибежали, потому что такой сенсационный случай. Володя стоял бледный, измученный, капли пота катились по его лицу, но глаза были счастливые: он выстоял. Пришла наша дирекция и стала его благодарить за то, что он спас престиж театра, обещала премию. Пришла дирекция львовского театра, сказала, что он спас феноменальный сбор, и тоже обещала премировать его. А потом вышел народный артист Борис Яковлевич Петкер, отличавшийся удивительным чувством юмора и на сцене, и в жизни, и сказал: “Володя, ты совершил подвиг! Мы гордимся тобой!” Ершов отвечает: “Что делать, такая профессия! Как это в опере поется: “Смейся, паяц, над разбитой любовью””. Но Петкер продолжал: “Мы решили запечатлеть твой подвиг в стихотворной форме. — И с большим пафосом произнес: “Пусть жертвенник потух, огонь еще пылает. Пусть арфа сломана, аккорд еще звучит. Пусть жопа треснула, Ершов еще играет!” Это только Петкер мог так сказать, и все покатались со смеху.

Было бы неправдой свести жизнь Степановой последних лет к ее прошлому, хотя богатство памяти — само по себе драгоценное состояние.

Во МХАТ она после ухода из театра ездила редко, только к парикмахеру, привести себя в порядок. Тогда в комнату набегали актеры, помощники режиссеров, сотрудники дирекции, и она выпрашивала их: что, как, какие спектакли имеют успех? Она не могла забыть годы, когда по дороге на репетицию любила наблюдать, как по утрам у касс в проезде Художественного театра выстраивались длинные-длинные очереди за билетами. Но помнила и пятидесятые, когда сборы упали, зритель ко МХАТу терял интерес. Узнав, что в Москве началось увлечение инсценировками, вспомнила рассказ Качалова.

Рассказ Василия Ивановича Качалова

А я тебе никогда, Лина, не говорил о неосуществленной мечте Станиславского? Константин Сергеевич мечтал поставить "Войну и мир". И работал над этим, думал: все инсценировки, которые ему приносили, его не удовлетворяли. Он даже шел на то, чтобы разделить спектакль на два вечера, но ничего не получалось. Он очень горевал и говорил: "Сейчас у меня в театре такая труппа, которая и по актерскому своему мастерству, опыту, и по человеческой значимости может выполнить толстовские образы". И называл такое распределение ролей: Безухов — Качалов, Элен — Тарасова, Кутузов — Москвин, старик Болконский — Подгорный, Андрей Болконский — Хмелев, Курагин — Ливанов, Долохов — Добронравов, Николай Ростов — Баталов. Владимир Иванович его спросил: "А кто же Наташа?" Он показал на тебя и сказал: "А вот она живая ходит".

"Я была счастлива от этого рассказа Качалова. Давно это было, в конце двадцатых или начале тридцатых годов, уже не помню, — заметила Ангелина Иосифовна. Потом помолчала и добавила: — Сейчас Олег не поставит "Войну и мир", не с кем, да и болеет он очень!"

Слухи о том, что в театре стали поговаривать об уходе Ефремова в связи с его болезнью, очень взволновали ее.

Фамилии тех, кто может прийти на смену, которые ей называли, не воспринимались ею. “Если Ефремов уйдет, надо менять название. Это уже совсем не МХАТ будет. У меня к Олегу много претензий, но он очень крупный человек, и он художник, а все эти... только актеры”. — И она презрительно усмехнулась.

А мне вспомнилось: когда я работал над книгой “А.И. Степанова — актриса Художественного театра”, то обнаружил протокол № 24 заседания руководства МХАТа от 1 февраля 1966 года, в котором было выступление Степановой: “Если приглашать со стороны, то наиболее подходящей кандидатурой является Олег Ефремов. К тому же он знает современную молодежь”.

“Давно это уже не мой театр, но МХАТ все равно во мне”, — как-то сказала она и сразу изменила тему разговора.

Она умерла во сне 17 мая 2000 года. Меня не было в Москве, я был в этот момент в Нью-Йорке. Когда мне позвонили и сообщили о ее смерти, я долго не мог прийти в себя. Знаю, что МХАТ в эти дни собирался на гастроли, хоронили ее очень поспешно. Не всем даже успели сообщить. В зале МХАТа было мало народу. Ефремов открывал панихиду и горько плакал. После траурной церемонии он в театре больше не был. 24 мая — ровно через неделю после ее смерти, Ефремов умер. Он волновался, как найти ей место на Новодевичьем кладбище, но Михаил Фадеев обнаружил в ящичке ее тумбочки, стоящей у кровати, записку Ангелины Иосифовны. Она просила похоронить ее в могиле мужа. Фадеева она пережила на 44 года. Вся боль, связанная с ним, с его жизнью и смертью, была всегда глубоко спрятана внутри. Теперь они снова вместе на Новодевичьем кладбище, неподалеку от “вишневого сада”, где покоятся ее друзья и коллеги по старому Художественному театру.

Она прожила свою длинную жизнь с невероятным достоинством, в ней все было значительно и обшезначимо.

Еланская

С егодняшнему поколению имя Клавдии Николаевны Еланской, соперницы знаменитой Тарасовой, мало что говорит. Почти девочкой пришла она во Вторую студию МХТ, Вл.И. Немирович-Данченко увидел ее в “Грозе” и написал В.В. Лужскому: “Очень уж зелена. Да еще Судаков перемудрил с нею. Но со временем будет хорошая Катерина”. В 1924 году Еланская вошла в труппу Художественного театра и стала одной из выдающихся актрис своего времени. Во МХАТе она прослужила всю жизнь.

В классически совершенных “Трех сестрах” — неразгаданной загадке театра, — поставленных великим Вл.И. Немировичем-Данченко, Еланская играла Ольгу. Колокольный звук ее голоса завораживал. Знаменитый театральный критик тех лет Павел Марков писал, что печать чеховского мудрого и горького знания жизни лежала на всем ее печальном, красивом и внешне спокойном образе. В Ольге-Еланской угадывалась тоска несбывшихся желаний, боль одиноких мыслей и внутренняя победа над собой. Заключительный монолог “Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!” — был ключом к режиссерскому замыслу. Никто и никогда Ольгу в “Трех сестрах” так не играл. Это была вершина актерского мастерства. Еланская играла Ольгу 16 лет. 28 мая 1956 года в Югославии, в Загребе, на гастролях, сыграли 500-й спектакль с первым составом исполнителей. Еланская, Тарасова и Степанова играли “Три сестры”. Вскоре ввели новых исполнителей, и магическое поле спектакля было быстро утеряно.

Клавдия Николаевна Еланская была красивым, благородным человеком, не умела говорить неправды, не участвовала ни в каких интригах, о ее душевности слагали легенды.

Помню, как на сцене МХАТа шли горьковские “Дачники”. Репетировал Илья Яковлевич Судаков, муж Еланской, а выпускал спектакль художественный руководитель МХАТа тех лет Михаил Николаевич Кедров. Премьера состоялась 5 февраля 1953 года.

Когда-то в начале века Немирович-Данченко написал Горькому чуть ли не целый реферат о пьесе: “Что пьеса, как она была прочитана, неудачная, это, к сожалению, не подлежит спору... “Дачники” оставляют слушателя равнодушным”. И далее режиссер писал подробно о каждом образе. “Мария Львовна — цельная фигура, в острых моментах своей психологии написана смело и красиво. Но и ее автор не сумел полюбить. Мне даже кажется, что автор колеблется в своих симпатиях к ней... Может быть, общий недостаток пьесы, чисто художественный недостаток: на сцене слишком много говорят, слишком все поясняют, и так как высказывают свои суждения все, и умные, и глупые, и пошлые, то получается излишняя громоздкость всевозможных суждений и о жизни, и о людях, и трудно, почти невозможно разбираться в них...”

Художественный театр тогда, в 1904 году, категорически не принял “Дачников”. Горький обиделся, и его отношения с Немировичем-Данченко были нарушены. Горький читал пьесу на труппе МХТ 18 апреля 1904 года. Мнение было единодушным. О.А. Книппер-Чехова писала после читки Чехову: “Что сказать? Тяжело, бесформенно, длинно, хаотично. Не чувствуешь ни жизни, ни людей”.

Спустя 50 лет МХАТ взялся за “Дачников”, и спектакль не получился. Играли Тарасова, Прудкин, Кторов, Андровская, Муравьев. Еланская была Марией Львовной. Ее сцены с Соней, ее дочерью, были лучшими в спектакле. Но общественного резонанса не было. И дело было не только в том, что все молодые роли играло “второе поколение”, всем было сильно за 50, режиссура не нашла решения. Вернуть на сцену реальность жизни начала века, воссоздать мир ушедшей России ей не удалось. Любопытно, что когда в 1949 го-

ду А.М. Лобанов поставил “Дачников” на сцене театра имени Ермоловой, спектакль стал событием, а МХАТ в те годы демонстрировал лишь творческую вялость и привычку к привычному. “Дачники” очень быстро сошли со сцены, в памяти осталась Еланская и Степанова в роли Калерии.

В те годы Еланская уже играла очень мало: “Друзья и годы” Зорина и “Зимняя сказка” Шекспира в постановке Кедрова, еще один неудачный спектакль МХАТа тех лет. Общее неблагополучие во МХАТе сказалось на ней. Она постепенно уходила с авансцены Времени.

Ее муж, Илья Яковлевич Судаков, как раз в начале 50-х годов начал болеть, его разбил паралич, и он был прикован к постели. Это был один из крупнейших режиссеров советского театра, человек талантливый и противоречивый. Именно ему принадлежит огромная роль в создании советского репертуара на сцене МХАТа, он был очень просоветский, потому его боялся Станиславский, не очень любил Немирович-Данченко. Он ставил “Дни Турбиных” Булгакова, “Платона Кречета” Корнейчука, “Бронепоезд 14-69” и “Блокаду” Всеволода Иванова, самостоятельно выпустил “Хлеб” Киршона, “Страх” Афиногенова. Сегодня все эти спектакли канули в лету. Советское прошлое МХАТа в наши дни мало кого занимает, но Судаковым безраздельно владела мысль о создании советского репертуара. “Его чувство современности, — по мнению Инны Соловьевой, — часто становилось опасным для театра. Он был готов немедленно выполнять любое указание партийных органов, что очень пугало старшее поколение актеров”. Начиная с середины 20-х годов именно ему, с его бешеным темпераментом и исключительными организаторскими способностями, принадлежала идея построения нового театра. Он считал себя человеком, призванным реформировать МХАТ. МХАТу он отдал жизнь, и МХАТ изгнал его. Крайности его натуры, резкость и невыдержанность больно отомстили ему.

Судаков дважды уходил из театра: первый раз в 1937-м (он возглавил Малый театр) и вернулся во МХАТ в 1946 году, а второй — в 1948-м. После неудачной работы над “Дачниками” Горького в 1953 году он больше не приглашался на постановки в МХАТ. Потом он заболел и долго, мучитель-

но умирал. Похоронили его в 1969 году. На Новодевичьем кладбище народу было очень мало. Марк Исаакович Прудкин тепло и проникновенно говорил у гроба, вспоминал его молодость и дальнейшую судьбу. О нем было принято почтительно молчать, а на самом деле талант его был бесспорен, просто энергия жизни и покорность судьбе в последние годы оказались пересекающимися линиями его пути.

Болезнь Судакова сказалась на Еланской. В 60-е годы она играла еще меньше, чем в 50-е. Занимал ее только Б.Н. Ливанов. Когда он ставил в 1963 году пьесу Горького “Егор Булычов и другие”, роль Мелании отдал Еланской — это была последняя работа актрисы на сцене МХАТа, если не считать ввода на роль Бабушки в “Синей птице”. Спектакль был полуудачей. Режиссер искал ходы к “оживлению” театра, но Ливанов-актер был гораздо мощнее, чем Ливанов-режиссер. Роль славы Еланской не умножила.

Новый директор МХАТа Б. Покаржевский поставил вопрос об ее уходе из театра. В архиве сохранилось трагическое письмо Еланской, написанное руководству:

Я знаю, что вы хотели бы, чтобы я умерла. Вам было бы легче. Как вам передать мое состояние, когда я узнала, что мои товарищи меня изгоняют из театра?..

Письмо произвело сильное впечатление, в труппе ее оставили, перевели на пол-оклада, но появлялась она в театре уже очень редко, спектаклей было мало.

На душе было невесело. Годы былой огромной славы остались позади. Теперь она самоотверженно ухаживала за больным мужем, занималась детьми, была замечательной женой и матерью. Ее две дочери сегодня всем известны в театральном мире: Ирина Ильинична Судакова, прекрасный педагог актерского искусства, выпустившая в ГИТИСе немало талантливых актеров, умерла сравнительно недавно, и Екатерина Ильинична Еланская, унаследовавшая энергию своего отца, художественный руководитель театра “Сфера”.

А начало было блистательным. В 20-е годы она была молодой героиней МХАТа. Ее первая роль — Софья в “Горе

от ума". Фамусовым был Станиславский. Премьера прошла 24 января 1925 года. Молодую актрису упрекали в плаксивости, спектакль ругали. Журнал "Новый зритель" в номере от 3-9 февраля 1925 года ожесточенно нападал на театр: "Что же сделал Художественный театр? Студийцы экзамена на актеров не выдержали, а старики на новых ампула потеряли себя и с трудом выдержали экзамен на студийцев". Ругали всех: Завадского—Чацкого, Молчалина—Станицына, Тарасову—Наталью Дмитриевну. И только у одной Лизы—Андровской находили живой темперамент. То было время, когда было принято изничтожать МХАТ. Кумиром был Мейерхольд. Но критики были непрозорливы.

Уже через год МХАТ в постановке Станиславского выпустил "Горячее сердце" Островского. Еланская играла Парашу. При всей ее профессиональной неопытности в роли уже был подлинный душевный трепет, хотя она выпадала из общего игрового тона спектакля. Но уже тогда была намечена параллель образа Параша с Катериной из "Грозы". Катерину Еланская сыграла в 1936 году, но "Гроза" во МХАТе была неудачей.

"Горячему сердцу" принадлежит особое место в творчестве Станиславского, спектакль отличался яркой театральной формой. Сатирические персонажи (их играли Москвин, Тарханов, Шевченко, Хмелев, Добронравов, Грибунин) преобладали над лирическими. "Горячее сердце" игралось на грани острой безудержной сатиры, и эта трактовка давала материал для серьезных обобщений, прочитывалось прошлое, настоящее и будущее России. "Русь заспанная, Русь пьяная" поражала своей жизнестойкостью.

Положение лирической героини посреди разгула буйных гротесковых красок было трудным. Критик Наталья Крымова писала впоследствии: "Помимо Хлынова, Курослепова, Градобоева и Матрены в спектакле было и высокое небо над ними, и пылающий на закате лес, были и просители, зябнувшие на площади, и изнуренные арестанты, и русская песня, и причитания Параша у тюремных стен".

"Дикое сердце" Хлынова царил рядом с "горячим сердцем" Параша. Веселый, сатирический спектакль, кото-

рым восторгался даже Мейерхольд, вывел Еланскую в центр внимания театральной Москвы. Театр, словно изучавший срез русского национального характера в разных его слоях, показал молодую актрису, чье дарование несло в себе горькую сосредоточенность. Впоследствии это качество актрисы расцветет в ее великих ролях: Ольги в “Трех сестрах” и Катюши Масловой в инсценировке романа Толстого “Воскресение”. Станиславский, любивший актрису, предсказывал ей большое будущее.

С первых своих шагов Еланская выделялась на сцене силой сценического переживания. Ее отличала искренность. Будучи сама человеком высокой нравственности, она переносила свои личные качества в жизнь героинь, которых играла, а играла она в те годы очень много. Ее ввели в “Дни Турбиных” после Соколовой (Елену Тальберг во МХАТе играли четыре актрисы: Соколова, Тарасова, Андровская и Еланская) и в спектакль “Царь Федор Иоаннович”, она очень долго играла царицу Ирину — мягко, строго, нежно. Сыграла Элину в новой постановке пьесы Гамсуна “У врат царства”. Партнером был Качалов. “Вот не ожидал, что фру Карено — Еланская. А хорошо!” — писал В.И. Немирович-Данченко.

“Старики” были рады, что окончательно выдвинулась Еланская. Ее любили Вишневский и Халютин, ценили Книппер-Чехова и Коренева, в ней была человеческая прелесть, она была очень чистым человеком. Дружила со Степановой, хотя они были по темпераменту совсем разными людьми.

Когда Немирович-Данченко жил в Голливуде, он часто писал письма своему секретарю Ольге Сергеевне Бокшанской, родной сестре жены Булгакова.

Март 1927 года:

Меня очень радует Еланская. Я и по “Горю от ума”, и по “Грозе” (“Грозу” Еланская впервые сыграла во Второй студии в молодости. — В.В.), и по “Розе и кресту” убежденно говорил, что будь она при прежних условиях, на частных сценах, из нее вышла бы, что называется, большая актриса. У нее есть очень редкое в настоящее время качество: самая настоящая, стихийная любовь к театру, к представлению, к выходу на сцену, к гипноти-

зированию себя в каком-то театральном радостном образе. Она радуется тому, что она актриса, что она на сцене, загримированная, что на нее смотрит тысяча человек, радуется так, как радовались в старину, — неудержимо, без литературы, анализа и “идеологии”. Радуется, что чувствует, что красива, что слово ее летит благодаря хорошей дикции, что переживания свои она успела полюбить и т.д. Повторяю, это теперь очень редкое качество, оно дает непосредственность и самое главное, что только может быть на театре, — радость, радость и радость. Главнее идеи, пропаганды и даже психологии. Радость, какую испытывает сама и какую заражает. Я бы хотел, чтобы руководящие ее судьбой хорошо поняли это.

Но пожалуй, поистине великой ролью Еланской стала Катюша Маслова в инсценировке романа Толстого “Воскресение”, знаменитом спектакле-романе, спектакле-событии Художественного театра. Упавшая на дно, пьяная, грубая Катюша Маслова — и вдруг оказалось, что ее внутренняя красота никогда не исчезала, что ничтожен был князь Нехлюдов перед силой и бескорыстностью Катюши в драматическом исполнении Еланской. Ее глаза мучительно вглядывались сквозь сумрак тюремной ночи в свое прошлое, и зрительный зал вместе с ней переживал ее неизбывную, непоправимую обиду, горечь, отчаяние, гнев. Тревожным раздумьем звучали слова Катюши Масловой: “Обижен простой народ, очень уж обижен простой народ”. Конец первой сцены в суде, когда Катюша—Еланская кричала: “Не виновата я, не виновата!”, заставлял зрительный зал содрогнуться. Это было очень сильно. Даже сегодня, когда изредка по радио идет запись этого великого спектакля МХАТа с Качаловым (он читал “от автора”), Ершовым—Нехлюдовым, Книппер-Чеховой—графиней Чарской, Мариэтт—Степановой, слушателя завораживает голос Еланской, напоминающий колокольный звон, густой, чистый, искренний. В “Воскресении” слились и обаяние Толстого, и обаяние Еланской.

Самый строгий судья Вл.И. Немирович-Данченко писал К.С. Станиславскому: “Блестящая Катюша — Еланская и по данным, отвечающим образу, и по яркости и силе”.

Еланская сочетала в своем исполнении правду жизни и тончайшую меру ее воплощения. Она была живым человеком, мягким и светлым. После Катюши Масловой Еланская становится любимицей театральной Москвы. Зрители разделились на поклонников Тарасовой и Еланской.

Немало сил потребовалось Еланской, чтобы доказать право на роль Анны Карениной.

В 1938 году в мхатовской многотиражке “Горьковец” было напечатано взволнованное письмо актрисы “К кому обращаться?”:

Месяца четыре тому назад у меня был разговор с В.Г. Сахновским, в котором я просила его поручить мне дублерство Анны Карениной. На эту просьбу он мне совершенно ничего не ответил — так просто промолчал. Тогда я решила обратиться к Вл.И. Немировичу-Данченко и сказала об этом О.С. Бокшанской. На другой день она сообщила, что Владимир Иванович не хочет со мной говорить, так как знает, в чем заключается моя просьба. Тогда я поняла, что В.Г. Сахновский хотя мне и не ответил, но Владимиру Ивановичу все же доложил о моей просьбе. И вот такой странный ответ. Что делать? Пошла к директору театра Я.И. Боярскому. Говорю: “В театре идет “Анна Каренина”. Роль Анны — это мечта для драматической актрисы, и я прошу театр помочь мне в осуществлении этой мечты и поручить дублерство Анны”. В то время как раз происходили репетиции по вводу новых Каренина и Вронского. Присутствие на этих репетициях мне бы значительно облегчило мою работу над ролью, а работать очень хочется, так как я уже больше года не имела новой работы. Ответ Я.И. Боярского был для меня совершенно неожиданным: “Это театру не требуется”. Смысла этого ответа я до сих пор не могу понять... Что же я должна делать, по мнению дирекции? “А вот скоро пойдет “Обрыв”. Вы будете играть Веру. Читайте “Обрыв””. Я об этом давно слыхала. “Обрыв” уже читала не раз и еще перечитывала. Говорят: “Еще читайте”. “А если он не пойдет?” — “Что же, это не пропадет, чтение все равно полезно”. Это уже для меня прозвучало как насмешка. Выйдя из кабинета Я.И. Боярского, я сказала себе: “Нет, бесконечное число раз читать “Обрыв” не буду.

А роль Анны Карениной готовить буду сама". И вот сейчас работаю над этой ролью. Ну, вот приготовила ты роль, к кому ты будешь обращаться? Сказано тебе, ты не требуешься, ты не нужна.

Заслуженная артистка республики, орденоносец К. Еланская.

Это письмо — отчаянный крик души. Можно себе представить, как велика была жажда сыграть Анну Каренину, если скромная, славившаяся своей деликатностью Клавдия Николаевна Еланская, к тому времени уже знаменитая актриса, пошла на такой вызов.

Напрасным он не оказался. Вл.И. Немирович-Данченко начал репетировать с ней Анну Каренину. Нельзя сказать, что великий режиссер не заботился о судьбе Еланской. Еще в 1932-м, когда Станиславский предлагал обсудить включение в репертуар "Марии Стюарт", Немирович-Данченко писал своему секретарю Бокшанской: "'Мария Стюарт'? Не могу отделаться от впечатления чего-то старо-старопровинциального. Единственное оправдание постановки — дать Еланской великолепную роль, чего она вполне заслуживает". Марию Стюарт Еланская не сыграла, Шиллера в переводе Пастернака поставили во МХАТе в конце 50-х годов. А в роли Анны Карениной она вышла на сцену в 1940 году, Вронского играл Массальский.

Ввод Еланской на роль Анны сопровождала восторженная пресса, признание было безоговорочным. Это была творческая победа. Разумеется, многие из поклонников Аллы Константиновны Тарасовой остались ей верны. Но почитателей Еланской в роли Анны Карениной в театральной среде было не меньше. Тарасова в этой роли была нервна, стихийна, ее упрекали в истеричности. Еланская—Анна, несомненно, принадлежала великосветскому Петербургу. В ней были благородство и внешний покой, открытое проявление чувств было ей чуждо, все страсти были спрятаны глубоко внутри, и это порой мешало. Открытый нерв тарасовского темперамента действовал сильнее.

После Тарасовой Еланская сыграла и Юлию Тугину в "Последней жертве" Островского.

При Станиславском, при Немировиче-Данченко Еланская играла много: “У врат царства” с Качаловым, “Любовь Яровую” Тренева. В этой не Бог вещь какой пьесе, которая была плоть от плоти своего времени, Еланская смело вводила зрителя в мир своей героини, не способной мириться с компромиссами.

После войны менялась жизнь. Сезон 1945-1946 годов открылся 9 сентября спектаклем “Царь Федор Иоаннович”: царь Федор — Хмелев, царица Ирина — Еланская. Но новых ролей становилось меньше, Клавдии Николаевне жилось все трудней и трудней...

В чем причина ее актерской драмы? Думаю, ей мешал душевный консерватизм и неумение перейти в новое актерское качество. Появились новые имена, родились “Современник”, Театр на Таганке, работали Эфрос, Товстоногов, а Еланская оставалась в своем времени. Это была беда не только ее, но и Тарасовой, и Андровской, и Массальского, и многих других. Но от этого было не легче. Еланская жила вне политики, вне общественных интересов, была неэнергична, не умела отстаивать себя, бороться за себя, все это и привело ее к печальному концу. Театру она оказалась не нужна. Чувство горькой обиды, что ее товарищи безжалостны к ней, душило ее.

В 1961 году она снялась в кинофильме “Дом, в котором я живу”. Молоденькая героиня — Жанна Болотова, мечтающая о театре, по сюжету приходила к знаменитой актрисе, ее и играла Еланская. Кадры этого фильма сохранили нам ее лицо, прекрасное лицо русской женщины, чистой, открытой, верной всем нравственным правилам старого Художественного театра.

Умерла Клавдия Николаевна Еланская в 1972 году, ей было 74 года. Имя ее осталось в истории МХАТа. Сегодня, когда очень редко удается в эфире услышать голос Еланской, в котором столько бережности и неослабной женской заботы — записи спектаклей “Три сестры” или “Воскресения”, — понимаешь, почему власть актрисы над зрительным залом была безраздельной. Но все это было пятьдесят лет назад.

Андровская

Пани Конти в “Соло для часов с боем” была последней ролью одной из самых блестящих актрис, которых когда-нибудь знала сцена. Андровская в то время была уже очень больна, иногда ее привозили на спектакль из больницы. За кулисами сил не было, но на сцене творила чудеса обворожительная пани Конти.

Пожалуй, это был последний спектакль “стариков”, напомнивший новому поколению о том великолепии, каким когда-то был Художественный театр. “Соло” поставил Олег Ефремов, недруги стараются это оспаривать, поскольку репетиции начинал талантливый Анатолий Васильев. Но со “стариками” у него дело не налаживалось, и в один прекрасный день они пришли к Ефремову и попросили его приступить к репетициям.

По телевидению в программе “Родители” однажды рассказывала о матери и отце Светлана Николаевна Баталова. О том, как ее мать и “мальчишки”, как она их называла, — Грибов, Яншин, Прудкин пришли к Ефремову и категорически отказались продолжать репетиции с Васильевым. Но что бы ни говорила Светлана Баталова, дикторский голос за кадром твердил, что “Соло для часов с боем” ставил и репетировал Анатолий Васильев, великий наш современный режиссер и экспериментатор. И ни слова о Ефремове. В этом повинна театральная критика, обожествившая когда-то Анатолия Васильева и внедрившая в сознание журналистов мысль о том, что “Соло” поставлено им. А ставил и создал спектакль Олег Ефремов.

Здание филиала МХАТа было закрыто для зрителей, премьеру надо было срочно приготовить ко дню открытия декады чехословацкого искусства в Москве. В те времена все эти казенные мероприятия соблюдались очень строго. Ефремов репетировал и днем, и вечером. Андровская доставляла ему особенную радость. Она с его приходом ожила. Конечно, предварительная работа с молодым Васильевым не прошла даром. Актриса совершенного технического мастерства, обаятельных внешних данных, отточенной формы, как писал об Андровской Павел Марков, вышла далеко за пределы того ампула, которое было предсказано ролью. Успех она имела оглушительный. Мне казалось, что знаменитые старики повторяют себя, но это повторение было радостью и счастьем для зрительного зала.

Андровскую я впервые увидел в далекой юности: во время юбилейной недели, посвященной 50-летию МХАТа, играли третий акт "Вишневого сада". Андровская вышла на сцену в роли Дуняши. Грация и лукавый юмор, капризность и очарование. И уже после Дуняши мне посчастливилось видеть Андровскую в ее ослепительных ролях: леди Тизл в "Школе злословия" Шеридана и миссис Чивли в "Идеальном муже" Уайльда. Роли выигрышные, блестящие, комедийные, обычно играемые в традициях коршевского театра. Андровская начинала свою сценическую жизнь у Корша, но на следующий год уже перешла в Художественный театр, предпочитая труд под руководством Станиславского и Немировича-Данченко эффектной театральной карьере.

Леди Тизл и миссис Чивли Андровская играла как неистощимый мастер МХАТа. За эксцентричностью выходок леди Тизл была видна честная и милая душа простой и умной молодой женщины. В роли миссис Чивли на сцену выходила роскошная авантюристка, пользующаяся своими ослепительными женскими чарами. Это были законченные и совершенные создания. Основой искусства был смех, Андровская была великой искусницей, мастерицей, поэтом смеха. Смеющиеся интонации, смеющиеся глаза, подвижный, изменчивый характер. Ее жесты, позы, интригующие шажки отличали и леди Тизл, и миссис Чивли. Мотивы игры приобретали таин-

ственность, прозаическая цель уходила в сторону. Элегантная, изысканная интригантка приходила из мира возбуждения и авантюры. Зритель следил за ней неотрывно.

Еще в 1930 году Андровская прославлялась в знаменитом спектакле "Реклама" Уоткинс, играя Рокси Харт. То была первая современная американская пьеса на сцене МХАТа. Сатирическая легкая комедия с простым сюжетом: обворожительная Рокси Харт убивала своего любовника, ее арестовывали и сажали в тюрьму. Рокси немедленно становилась героиней дня. Скандальное убийство объявлялось как самая большая сенсация Америки. Но в последний момент выяснялось, что другая американка, некая Китти, совершила "двойное убийство" да еще с ограблением, и в ту же секунду все репортеры, кинооператоры, зеваки покидали "потрясающую" Рокси Харт и наперегонки бежали от нее к новой сенсации. "Андровская, — писал Вл.И. Немирович-Данченко К.С. Станиславскому, — выдвинулась в "Рекламе" очень ярко, комедия делает самые большие сборы". В роли Рокси Андровская демонстрировала свой, только ей присущий блистательный стиль. Но высшим достижением Андровской была Сюзанна в "Женитьбе Фигаро". Эта роль навсегда внесла ее имя в историю театра. Знаменитый спектакль Станиславского, сверкавший яркими красками стилизованных головинских декораций и костюмов, социально насыщенный, динамичный, поставленный на грани карнавального представления, был сыгран Баталовым, Шевченко, Степановой, Ливановым, Завадским, Прудкиным, Комиссаровым с редким озорством и актерским блеском. Но царила в нем Андровская, игравшая Сюзанну. Актриса безукоризненно выполняла задачи, поставленные Станиславским. Она знала, что он любил "легкую, летящую борьбу словом" и добивалась этой легкости диалога с изяществом и непринужденностью.

Но за свою долгую жизнь во МХАТе она сыграла немного ролей. Если в комедии Андровская демонстрировала наслаждение жизнью, насмешничала, доносила дух времени, дух играемой эпохи, то в драматических ролях была неожиданна и мудра. В годы войны она очень недолго играла Машу в "Трех сестрах", кажется, это не было большой удачей.

Потом ввелась на Раневскую в “Вишневом саде”, и почему-то особенно запомнилась в “Осеннем саду” Лилиан Хеллман в роли Роз Григс. Было очевидно, что за свой женский опыт ее героиня заплатила дорогую цену. Стиль исполнения был основан на скрытых чувствах и строгих жестах. С годами она играла все меньше и меньше. Имя было огромное, но мало кто заботился об ее судьбе.

Своего любимого мужа, замечательного артиста МХАТа Николая Баталова, она потеряла очень рано. Он умер в 1937 году в возрасте 38 лет. Личная жизнь потом удачно не налаживалась. Радостью была дочь, Светлана Баталова, человек на редкость скромный, воспитанный и деликатный. Светлана Баталова была актрисой МХАТа, играла небольшие роли и сегодня чем-то неуловимо напоминает свою знаменитую мать. “Жить мне грустно, а играть весело”, — написала Андровская фотографию, подаренную В.Я. Виленкину. В жизни она была печальна и не из тех, кто побеждает в жизненной схватке, а театр — это место не для слабых людей. Можно поразиться, что она со своим характером оказалась в ряду самых первых актрис страны. Уж очень была талантлива и непохожа на других.

В кино она снималась мало, но всегда блестяще. До сих пор показывают по телевидению фильм “Медведь” с Андровской и Жаровым, и смотреть его можно бесконечно. В 1939 году она снялась в “Человеке в футляре” у того же Анненского, который увлекался экранизацией чеховских рассказов и одноактных пьес, а в годы войны в “Юбилее”. Имя ее стало известно всей стране. Что-то зажигательное было в ее искусстве. А встречая ее на улице, можно было подумать, что Ольге Николаевне больше всего на свете нужен покой. С годами ликующие ноты ее голоса тускнели. Неудачно была сыграна Анна Андреевна в “Ревизоре”, может быть, тому виной была режиссура. Спектакль был громоздкий, хотя в нем были заняты мастера и молодой Вячеслав Невинный остроумно и смешно играл Хлестакова.

Умерла Андровская в апреле 1975 года.

...Отмечали сто лет со дня ее рождения. Вспоминали живое движение ее души, изящество и ослепительное мас-

терство. Ее искусство было слишком одухотворено, чтобы уместиться в рамках комедии или драмы. Все, что делала Андровская на сцене в ее лучших ролях, помимо сверкающего веселья, неистового темперамента и изощренной умелости, несло людям радость. Искрящийся смех Андровской сопровождал всю ее довольно драматичную жизнь, помогая ей выстоять и выдержать все, что выпало на ее долю, потому что любимый Художественный театр был ее единственной, хоть и ненадежной защитой.

Коренева

О начале своей жизни Лидия Михайловна не любила рассказывать. Родилась она 31 июля 1885 года в городе Тамбове. Происходила из семьи потомственных дворян, растерявших, однако, почти все свое состояние. Тем не менее Лида была хорошо образованна, знала несколько языков — а главное, благодаря своему происхождению обладала изысканностью манер, врожденной элегантностью, внутренним благородством и чувствительностью. Провинциальная жизнь “дворянской дочки”, полная скуки и однообразия, тяготила Лиду, с детства имевшую живой характер. Когда ей было всего 16 лет, она, поссорившись с родителями, сбежала из Тамбова в Москву. Благодаря своей неординарной внешности — Коренева обладала редкостной красоты лицом и идеальной фигурой, а также врожденному вкусу, она быстро нашла себе место в магазине “Мюр и Мерилиз”, крупнейшем московском универсальном магазине той поры (теперь это знаменитый ЦУМ). Она служила продавщицей в отделе французского женского белья. Эта работа дала ей очень многое: постоянно находясь среди самых последних достижений французской моды, самых изысканных товаров и самых взыскательных покупателей, она отточила свое умение одеваться, общаться с людьми, имела возможность наблюдать множество человеческих типов, что потом пригодилось ей на сцене. Знакомых у молодой красавицы-продавщицы была масса — в частности, много было студентов находящегося рядом Московского университета. Когда открылся Художественный театр, образованной московской молодежью, он был безого-

ворочно признан “своим”. Там ставились самые передовые пьесы и использовались новаторские приемы постановки. Неудивительно, что Лида Коренева со своими друзьями стала ходить на спектакли Художественного театра — и полюбила его. Она пропадала в театре, писала письма актерам, вступила в переписку с Ольгой Книппер — одной из известнейших актрис МХАТа. Она познакомилась с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, который, заметив ее несомненную красоту и способности к сцене, принял ее в театральную школу при Художественном театре. Лиде было всего 19 лет.

В школу при театре в 1904 году были приняты шесть человек. Вместе с Кореновой учились Любовь Косминская, игравшая впоследствии Нину Заречную в “Чайке”, и знаменитая в будущем Алиса Коонен. С учащимися школы занимались, кроме Немировича-Данченко, многие ведущие актеры Художественного театра — сам Константин Сергеевич Станиславский, Ольга Леонардовна Книппер, Иван Михайлович Москвин, Василий Иванович Качалов... В то время первым красавцем среди актеров Художественного театра заслуженно считался Качалов — высокий стройный блондин, с очень красивым породистым лицом. Он играл главные роли: Чацкого в “Горе от ума” Грибоедова, Тузенбаха в “Трех сестрах” Чехова, шекспировского Гамлета... В него была влюблена половина московских курсисток. Не избежали этой участи и ученицы школы Художественного театра — Лидия Коренева, Алиса Коонен и Любовь Косминская. Однажды в день рождения Качалова они анонимно прислали ему женское трико. Василий Иванович сразу понял, от кого подарок: три “ко” — Коренева, Косминская и Коонен — таким необычным способом признавались ему в своих чувствах... Качалов был женат на известной актрисе Нине Николаевне Литовцевой — он прожил с ней всю жизнь, терпеливо снося испытания, которые обрушились на их союз. Осенью 1907 года, когда Нина Николаевна играла по контракту в Риге, у нее воспалилось ухо. В результате неудачной операции началось заражение крови, последовал еще ряд операций, тоже неудачных — и в

итоге в Москву ее привезли совершенным инвалидом. Чудом оправившись, она тем не менее до конца жизни осталась хромой. Со сценой было покончено. Только через много лет Литовцева нашла в себе силы вернуться к работе — она стала режиссером в родном Художественном театре, а потом в 1937 году сыграла роль Картасовой в “Анне Карениной” и в 1947 — замечательно играла Войницкую в “Дяде Ване”. Чувство Кореневой к Качалову было не просто первой любовью, но единственной страстью всей ее жизни. Когда она поняла, что ей не суждено быть вместе с ним, она дала в монастыре обет безбрачия — верность этому обету она сохранила до самой своей смерти. Любовь и семью, добровольно отринутые, заменил ей Художественный театр.

Станиславский обратил внимание на Кореневу еще во время ее учебы в школе и стал занимать ее в спектаклях театра. Она играла Марию Антоновну в “Ревизоре” Гоголя — ее партнершей была Ольга Книппер в роли Анны Андреевны, Ксению в “Борисе Годунове”... Постепенно к ней приходила известность, появлялись поклонники. Ее первым настоящим триумфом была роль Верочки в постановке “Месяца в деревне” Тургенева. На эту роль Станиславским были утверждены две актрисы: Лидия Коренева и Алиса Коонен. Но Коонен эта роль не нравилась — она считала, что Коренева справится с нею лучше. Она прямо заявила об этом Станиславскому, но тот все равно продолжал с ней репетировать. Тогда Коонен стала саботировать репетиции, под разными предлогами уклоняясь от участия в спектакле. В конце концов Станиславский махнул на нее рукой, и роль осталась в полном распоряжении Лидии Михайловны. Это был период сближения Художественного театра с объединением художников “Мир искусства”. Лев Бакст, Мстислав Добужинский, Александр Бенуа, Борис Кустодиев сотрудничали с театром, принимая участие в создании декораций, костюмов, элементов сценического оформления, афиш. Добужинскому было предложено участвовать в постановке “Месяца в деревне”. Он с энтузиазмом берется за декорации к пьесе. Из Петербурга он присылает эскизы костюмов, варианты декораций. Труппа была в восхищении, Немирович-Данченко писал же-

не, что декорации Добужинского бесподобны. Казалось, что они не написаны на холсте, а сотканы из воздуха, солнечного света и легкой грусти. Репетиции пьесы шли очень тяжело, с огорчениями, неудачами. Всего было 114 репетиций. За это время Добужинский подружился с актерами. Особенно сблизился он с Лидией Кореновой. Она пленила его воображение своей природной элегантностью, редкостной красотой, изысканностью и таинственной капризностью манер. Он влюбился в нее. В театре говорили, что он потерял голову. Добужинский постоянно рисовал ее портреты — всего он создал их около сотни. Каждое утро во время репетиций посылал Кореновой роскошные букеты цветов — они стояли у нее в гримуборной и благоухали на весь театр. Забрасывал ее признаниями в своих чувствах. Но она хранила верность данному ею обету — и своей любви к Качалову. Премьера спектакля состоялась 9 декабря 1909 года — успех был громадный. Станиславский играл Ракитина, Наталью Петровну — Ольга Книппер, Верочку — Коренева. Великая Мария Николаевна Ермолова после премьеры отзывалась о спектакле с восторгом: “Дивная, идеальная постановка!” Кореневу хвалили больше всех. Она стала по-настоящему знаменитой. Почитателей у нее, красивой женщины и талантливой актрисы, было несметное количество. Добужинский не пропускал ни одного ее спектакля, продолжал писать ее портреты, ее рисовал Сомов, Бакст был покорен ею, Александр Блок восхищался ее красотой и талантом.

Немирович-Данченко в 1910 году поставил в Художественном театре “Братьев Карамазовых” Достоевского. Спектакль игрался в два вечера. Коренева играла Lise Хохлакову, Качалов — Ивана Карамазова. Ольга Леонардовна Книппер писала после премьеры жене Станиславского Марии Петровне Лилиной (Станиславский в то время тяжело болел тифом и находился в Кисловодске):

Из женщин первым номером Коренева — очаровательная, нежная, хрупкая статуэтка. Вывозят ее в кресле, вся в белом, точно облако, лежит белое платье старинного шитья. На тоненькой шейке прелестная рыжеватая, вся в завитках головка с черной

бархоткой, и все это на фоне синего кресла: вытянутые атрофированные ноги в белых мягких башмачках... Образ дает преинтересный — больная, с повышенной нервностью, уже с надрывом в душе, богатая избалованная девочка, чувствующая всю красоту и глубину Алешиной души, жаждущая какой-то большой жизни, больших чувств, но вся надорванная, истеричная, бесенок.

Когда Станиславский решил включить в репертуар театра одноактные пьесы Тургенева — “Провинциалка”, “Где тонко, там и рвется”, “Нахлебник”, — он вновь пригласил Добужинского. Тот с восторгом согласился — он снова сможет работать вместе с обожаемой им Лидией. Премьера тургеневского спектакля состоялась 5 марта 1912 года. Режиссером был Немирович-Данченко, Коренева играла Ольгу Петровну в “Нахлебнике”. Она пленяла необыкновенной естественностью, мягкостью и молодостью. В ней была загадочность и удивительная красота. И, как впоследствии писал Добужинский, “исключительный драматический талант”. Роли Кореновой в этих спектаклях — это особые страницы в истории русского театра. Зрители ошущали в ней наивную безжалостность юности, прелесть и тайну. Она много играла — Зинку в “Мизерере” Юшкевича, Сольвейг в “Пер Гюнте”, Лизу в “Горе от ума”, Аню в “Вишневом саде”... После “Братьев Карамазовых” и роли Лизы в “Николае Ставрогине” (инсценировке романа Достоевского “Бесы”) к ней пришла уже поистине громадная слава. Достоевский был особенно близок ее артистическому дарованию. Она играет во всех постановках Достоевского в Художественном театре — в роли полубезумной Татьяны Ивановны в “Селе Степанчикове” Коренева была гениальна. Она была идеальной актрисой для воплощения женских образов Достоевского. Снимается Коренева и в кино. Открытки с ее фотографиями продаются в киосках, ее портреты работы Бакста, Добужинского и Сомова выставляются в галереях, а репродукции их печатаются во всех крупнейших журналах. В период с 1904 по 1920 год она была в расцвете своей популярности и таланта. Ее отличало чувство стиля и редкий артистизм. В те годы Ли-

дия Михайловна Коренева, красавица с изысканным, твердым, мечтательным лицом, с ярким драматическим талантом и немалым комедийным дарованием, вела практически весь репертуар Художественного театра. Лидия Михайловна составила себе славу самой элегантной женщины не только в родном театре, но и во всей Москве. Коренева была любимой клиенткой знаменитой Надежды Петровны Ламановой — благодаря своему потрясающему вкусу, смелости в одежде, тонкому чувству моды и идеальной фигуре. Про Ламанову говорили, что ее платья были не то что модны, а находились впереди европейской моды. Именно Ламановой Художественный театр обязан своими костюмами ко множеству самых красивых спектаклей — с 1901 года Ламанова сотрудничает с театром, а с 1932 становится штатным консультантом по костюмам. По тому, что носила Коренева, все модницы Москвы шили себе туалеты. Ольга Глебова-Судейкина писала своей подруге в Петроград: “У нас тут новая мода. Будешь на выставке — посмотри, как одета Коренева. Теперь все стараются одеваться именно так”. Необыкновенная элегантность отличала ее до самых последних дней.

После революции все в жизни Лидии Кореновой стало меняться. В 1918 году была признана неудавшейся и отменена постановка пьесы Блока “Роза и крест”. В сезон 1920-1921 годов ее ввели вместо Ольги Книппер-Чеховой на роль Елены Андреевны в чеховском “Дяде Ване” — играть после Книппер было очень нелегко. Эта роль не была ее удачей. Начинаясь новый период в жизни актрисы. Уходила молодость, а расставаться с молодыми ролями она не хотела. За всю свою долгую жизнь Коренева так и не сыграла ни одной возрастной роли. От одиночества, стародевичества и растерянности у нее стал портиться характер — и без того довольно тяжелый. Теперь ее уже называли “самой капризной актрисой Художественного театра”. Находиться с нею рядом становилось все тяжелее. Единственными близкими ей людьми оставались Станиславский и его жена, Мария Петровна Лилина. В 30-е годы в доме Станиславского Коренева была своим человеком. И была по-настоящему преданна им. Во время войны, когда вся труппа театра уехала в эвакуацию,

она единственная осталась в Москве ухаживать за больной Лилиной — у той была саркома, ей сначала ампутировали ногу, потом руку. Коренева оставалась с Лилиной до самой смерти Марии Петровны летом 1943 года. Дружба с семьей Станиславского не способствовала сближению Кореновой с Немировичем-Данченко. Он открыто говорил о том, что не доверяет ей. Активно не любил ее и Михаил Булгаков, когда в середине 30-х годов работал в Художественном театре над постановкой своих пьес — сначала “Дней Турбиных”, а затем “Мольера”. В “Мольере” актриса репетировала и играла Мадлен. Коренева тоже не выносила Михаила Афанасьевича. Когда он писал свой знаменитый “Театральный роман”, то вывел в нем Кореневу в образе Людмилы Сильвестровны Пряхиной — неуравновешенной и вздорной актрисы, которая так напугала своей фальшивой истерикой кота, что тот порвал занавеску.

Когда, уже в 60-е годы, “Театральный роман” был опубликован, Коренева в бешенстве позвонила вдове Булгакова, Елене Сергеевне, и наговорила ей грубостей: как она посмела публиковать этот пасквиль, написанный Булгаковым на людей, которые спасли его от ареста... Старики МХАТа верили, что это именно благодаря им Булгакову удалось избежать репрессий. В декабре 1929 года Коренева сыграла Зинаиду в спектакле “Дядюшкин сон” по Достоевскому. Лидии Михайловне было уже за сорок, а она играла 20-летнюю молодую красавицу. Репетиции шли очень трудно — почти два года. Партнершей Кореновой снова была Книппер-Чехова — в роли Марьи Александровны. Хотя Станиславскому Коренева в этой роли резко не нравилась, она тем не менее играла Зинаиду десять лет — пока ее не заменили на действительно молодую красавицу Ангелину Степанову. Время Кореновой постепенно уходило. Театру она становилась не нужна, ее побаивались, зная об ее дурном характере — а с годами он становился еще труднее. К тому же Лидия Михайловна была известна честностью и бескомпромиссностью. Когда в конце 40-х годов из театра увольняли режиссеров Вершилова и Кнебель (в стране шла разнузданная кампания по борьбе с космополитизмом), на защиту кинулись только две старые

актрисы — Книппер-Чехова и Коренева. Правила жизни, привитые в начале века, соблюдались ими неукоснительно.

Работы у Кореновой становилось все меньше и меньше. Она доигрывала Варю в “Вишневом саде”, играла эпизодическую роль Дамы, приятной во всех отношениях, в “Мертвых душах” Гоголя, недолго играла Эльмиру в мольеровском “Тартюфе”. В 1951 году исполнила Звездинцеву в знаменитом спектакле МХАТа “Плоды просвещения”. Большого успеха в этой роли она не имела, однако запомнилась особым сарказмом и острым рисунком исполнения. Последней ее работой была крошечная роль графини Вронской в “Анне Карениной”, куда ее ввели в 1957 году. В тот период ее часто видели в Большом зале Консерватории. Статная, с все еще идеальной фигурой, совершенно седая, с породистым аристократическим лицом, все еще красивая, элегантная — она всегда выглядела так, словно на нее работали лучшие парижские дома мод, — Лидия Коренева не знала, куда себя деть. Жила Лидия Михайловна очень замкнуто и одиноко в Староконюшенном переулке. Практически единственным, кто навещал ее в то время, был ее сосед по лестничной площадке, артист МХАТа Михаил Горюнов. В 1955 году новый директор МХАТа Александр Васильевич Солодовников сделал попытку сократить труппу театра, выведя на пенсию несколько “стариков”. Длинный перечень тех, кто оказался дирекции не нужным театру, был представлен президиуму Художественного совета МХАТа. Президиум был в смущении: список включал, в частности, Книппер-Чехову и Кореневу. Солодовников убеждал собравшихся, что и Книппер, и Коренева останутся почетными членами труппы и будут пользоваться равными со всеми правами, но переубедить президиум ему не удалось. В 1958 году Лидию Кореневу все-таки вывели на пенсию — ей было 73 года. Она была глубоко оскорблена, что ее отлучили от любимого театра, от того, что составляло единственный смысл ее жизни. Поклялась, что больше не переступит порог МХАТа, и сдержала слово. Коренева приехала во МХАТ только на похороны Аллы Тарасовой в апреле 1973 года, но стояла у входа и в здание так и не вошла. Как она существовала оставшиеся ей 25 лет после

ухода из театра, не знает почти никто. Одинокая, всеми забытая и покинутая, она жила тем, что продавала подаренные ей когда-то картины Добужинского, Бакста, Сомова, Бенуа...

В 1987 году в театре раздался телефонный звонок, и незнакомый голос сообщил, что умерла Коренева. Ей было 97 лет. Когда из театра пришли к ней домой, обнаружили опустошенную, давно не убиравшуюся квартиру.

Похороны организовал МХАТ. Проводить старую актрису пришло всего несколько человек — впрочем, это было летом, труппа была в отпуске... Ее, последнюю представительницу старого Художественного театра, похоронили на Новодевичьем кладбище, в некрополе МХАТа.

Сегодня Лидию Кореневу вспоминают только как прототип Пряжиной из булгаковского “Театрального романа”. И этот образ — во многом злой и несправедливый — преследует ее после смерти, подменяет ее, словно и не было в ее жизни любви к Качалову, знаменитых и непревзойденных героинь Тургенева и Достоевского, не было той славы, которая шумела вокруг ее имени, и капризно-пленительного холеного лица, которое осталось на портретах Мстислава Добужинского...

Кторов

“Осенний сад” Л. Хеллман был последним спектаклем, в котором играли вместе Вера Николаевна Попова и Анатолий Петрович Кторов. А вместе они были всегда: вместе приходили в театр, вместе возвращались домой. Их упрекали в оторванности от жизни страны. Н. Сапетов — тогдашний секретарь партийной организации МХАТа — назвал их “внутренними эмигрантами”, по словам А. Солодовникова — тогдашнего директора театра, — они вели “очень замкнутый образ жизни”. Им старались напомнить, что они “чужие”, коршевцы, а они отгораживались от суеты и с достоинством слушали речь о “своей оторванности”, как будто знали, что им предстоит и долгая жизнь, и посмертная слава, особенно Кторову.

Я часто встречал Анатолия Петровича на улице с неизменным чемоданчиком, похожим на старенький саквояж, видел, как он стоял в очереди за продуктами в Елисеевском магазине, в булочной “У Филиппова”, был подчеркнуто скромнен, вежлив, замкнут, погружен в какие-то невеселые думы. Но при общении с ним не то чтобы разрушались, а неожиданно оттенялись составленные издали представления о нем. Обнаруживалось, что он приветлив, радушен, умеет слушать другого, что у него доверчивая улыбка. За хмурой сдержанностью угадывалось неприхотливое жизнелюбие. Можно только подивиться, как он находил ценностные опоры, когда почва уходила из-под ног.

Из протокола заседания художественной коллегии МХАТа от 31 марта 1962 года. Обсуждается вопрос о пере-

воде В.Н. Поповой на пенсию: “у Поповой нет перспектив”, “она старая”, “ее можно заменить”. Вопрос предрешен, хотя актриса как раз в это время великолепно играла бабушку Элис в “Осеннем саду” и бабушку в “Дворянском гнезде”. В сентябре 1963 года художественное руководство театра специально собирается для окончательного решения вопроса о пребывании в театре выдающихся актрис МХАТа: Поповой, Еланской и Титовой. Попова молча подает заявление и переводится на пол-оклада с 1 января 1964 года. Она никого не обвиняла в предательстве, не жаловалась и сохраняла отдельное существование от того, что называлось тогда МХАТом и катилось вниз без всяких нравственных тормозов. Только один человек не мог спокойно пережить того, что произошло. Это был Кторов. Он обратился в дирекцию с заявлением об уходе.

Для театра это была катастрофа. “Милый лжец” Д. Килти в 60-е годы был единственным спектаклем МХАТа, имевшим огромный успех. Сегодня “Милый лжец” можно посмотреть по телевидению. А. Эфрос осуществил съемку спектакля, поставленного И. Раевским, и Степанова и Кторов принесли на экран неповторимость своего искусства. Дуэт Шоу и Патрик Кэмпбелл оказался созданием утонченного лиризма и изощренного интеллектуального содержания. В мае 1964 года МХАТ собирался на гастроли в Англию. По просьбе А.И. Степановой планировалось сыграть “Милого лжеца” для театрального Лондона. И вдруг — заявление об уходе.

Из протокола заседания художественного руководства МХАТа от 2 февраля 1964 года. Кторов:

Я решил уйти из Художественного театра на пенсию из-за того, что Попова переведена на полставки, так как это несправедливо. Лет восемь тому назад она уже была решением дирекции назначена к переводу на пенсию, а после этого сыграла восемь ролей, значительно и интересно. Я сам за последние восемь лет сыграл только одну роль, в “Убийце” Ирвина Шоу. Сыгранная роль Шоу в “Милом лжеце” была получена мною не от руководства, а из рук А.И. Степановой, она была инициатором этого спек-

такля. Если бы этого не случилось, то тоже был бы переведен на пенсию или на пол-оклада. В письме, полученном от дирекции и художественного руководства, мой переход на пенсию трактуется как срыв работы театра. Это неверно, так как предупредил руководство ввести в спектакль нового исполнителя. Неверно меня обвинять в недобросовестности, в недобросовестном отношении к делу театра, в особенности после того, как прослужил в театре 31 год... Согласен остаться на тот срок, который понадобится театру, чтобы ввести нового исполнителя на роль Шоу... Что касается дальнейших творческих перспектив, то не только у меня, но и у любого актера МХАТа они крайне неясны.

В старом Художественном театре актеры годами не играли новых ролей. После "Врагов" Горького О.Л. Книппер-Чехова десять лет не играла премьер. После "Идеального мужа" О.Н. Андровская сыграла "Позднюю любовь" спустя пять лет. Семь лет не играл новых ролей Б.Н. Ливанов после премьеры "Трех сестер". Все это стало привычным в театре.

Сдержанный, холодноватый Анатолий Петрович был взбешен. Он не скрывал своего волнения, даже чувство юмора покинуло его. Он говорил с подъемом, уверенный в своей правоте. Никто не проронил ни слова. Когда Кторов закончил, выступил Б.Н. Ливанов. "Руководству надо обсудить, что сделать, чтобы Кторов остался", — сказал он. Но Кторов был неумолим. Договорились, что он останется в театре до октября.

Но из МХАТа он не ушел и на гастролях в Англии сыграл "Милого лжеца". Английские критики называли его "великим артистом", писали, что он непостижимо разгадал Шоу и вынес на сцену его внутренний мир. В конце 1965 года Кторов глубоко и тонко сыграл Суворина в умной пьесе В. Коростылева "Дон Кихот ведет бой", к сожалению, неудачно поставленной во МХАТе, в мае 1967-го — шведского короля в "Чрезвычайном посланце" А. и П. Тур, в конце 1970-го — Эйнштейна в "Обратном счете" Е. Рамзина. Драматургический материал этих работ был не Бог весть какой, биографические черты шведского короля и Эйнштейна укладывались в

газетные строчки, но роли позволяли погрузиться в воздух эпохи, а Кторов эту умел.

Как случилось, что Кторов, проживший во МХАТе далеко не счастливую жизнь, оказался среди знаменитых мхатовских стариков “первым из первых”? Как сумел он сохранить себя и одержать великую победу, когда никто от него ее не ждал?

Кторов 20-х годов — “звезда” экрана, герой фильмов Протазанова “Процесс о трех миллионах”, “Закройщик из Торжка”, “Праздник святого Йоргена”, “Марионетки”, “Бесприданница” — его Паратова забыть нельзя — ослепительный, красивый, блистательный фат, — изяшный, холодноватый, в сущности предвосхитивший суперзвезд современного западного кинематографа. Его вызывающее изящество, блестящий цилиндр, крахмальные манишки, вся его отточенная пластика придавали особую притягательность мелодраматическим сюжетам кинолент, в которых он снимался в главных ролях. С его именем связана особая эстетика — эстетика торжествующего шика, блеска, поэтика ослепительного мужского магнетизма. Кторовская ирония питала его миф, в нем слились мечта “массового человека” о том, чего не бывает на свете, и цинизм по отношению к этой самой мечте.

Прошло четверть века. За эти годы Кторов не снимался в кино, хотя на экране постоянно прописалась “Бесприданница”. Роскошный Паратов покорял высокомерием и обольстительностью. Долгое время им определяли меру “роковой красоты”. Когда Никита Михалков снялся в роли Паратова в “Жестоком романсе” Эльдара Рязанова, претендующем на новую трактовку знаменитой пьесы Островского, затмить Кторова ему не удалось. Талантливый Михалков слишком гибко приспособился к требованиям дня. Его Паратов не вызывал восторг и сладкую мечту, которую не дано пережить в однообразно агрессивной жизни, полной забот и смертельной усталости от политических конфликтов и зыбких перемен. Кторов был символом великолепия и мужской особой красоты. Дистанция между ним и теми, кто испытывал обывательское томление, была велика. Кторовская звезда тех давних лет зажигалась слишком высоко от повседнев-

ной жизни в 20-е и начале 30-х, искавшей сильных страстей и смелых роскошных героев. А во МХАТе Кторов трудно обрел равновесие.

Кторов пришел во МХАТ в 1933 году после закрытия Театра бывш. Корша. Органы управления искусства распределяли актеров закрытого ими театра по разным коллективам. Кторов и Попова, "первые актеры" театра бывш. Корша, были направлены в лучший театр страны, каким почитался МХАТ, в начале 30-х годов. Первой ролью Кторова в МХАТе была роль Блуменшена в спектакле "У жизни в лапах". Как справедливо заметила И. Соловьева, "роли, на которые мог претендовать Кторов "по амплу", естественно было назначать М.И. Прудкина", чья манера была ближе МХАТу. И Кторову выпало играть вводы: Шервинского в "Днях Турбиных" после Прудкина, Джозефа Сэрфеса в "Школе злословия" в очередь с Прудкиным.

Резкий перелом произошел, когда он сыграл Шоу в "Милом лжеце" и старого князя Болконского в фильме С. Бондарчука "Война и мир". То были великие создания. У Толстого сказано: "Невысокая фигурка старика с маленькими сухими ручками и серыми висячими бровями иногда, как он насупливался — застилавшими блеск умных и молодых блестящих глаз". Таков был Кторов-Болконский.

Я знал Кторова последнего периода, постаревшего, избегающего лишних встреч, уходящего в тень и потому видимого в отдалении. Издали он напоминал стручок, худой, небрежно одетый, в калошах, в стареньком пальто, погруженный в хозяйственные заботы. На сцене, наоборот, он был полон огня и оживлен, как художник, довольный своим творением. "Я слишком стар, слишком стар?" — спрашивал он в финале "Милого лжеца", и в этом вопросе слышался вызов. В строгом чистом рисунке роли не было и привкуса той сухой аскетической жесткости, какая была свойственна прежним работам Анатолия Петровича. В его Шоу были боль и усталая несломленность, вольный разлив той стихии интеллекта и страсти, что бушевала в глубине его души.

Я приходил к А.И. Степановой за кулисы после спектакля, только-только задумывал писать книгу о ней. Обычно

мхатовский водитель развозил их по домам, но Кторов иногда отказывался от машины и шел домой пешком. Жил он от театра недалеко, я провожал его. Так повелось — мы говорили о прошлом. Меня интересовал старый МХАТ, он этой темы избегал, но охотно касался московской жизни 30-х годов. Помню, как однажды, проходя мимо гостиницы “Центральная”, он сказал: “А вы знаете, что она раньше называлась “Люкс”, в ней жили деятели Коминтерна, в конце 30-х они влачили странное, ирреальное существование, боялись высунуть нос на улицу. Правда, это их не спасло”, — закончил он разговор.

Кторов принадлежал к тому слою людей, кто не мог понять, почему тело Сталина, удаленное из мавзолея, все еще покоится на почетном месте у Кремлевской стены. Эра Сталина была для него кошмарным прошлым, связанным со страхом, запретами, террором, хотя говорил он об этом с большой осторожностью. Он был уверен, что настанет время, когда “все станет известно”. До этого он не дожил.

Однажды мы присели в пустом зале филиала МХАТ на улице Москвина, и он кратко рассказал, как познакомился со Степановой, как возникла их дружба, как познакомила его Ангелина Иосифовна с Бабелем. Рассказал, что Бабель первым произнес на съезде писателей в 1934 году слова о “героизме молчания”, они стали символом сопротивления режиму, который тогда связывали с Ягодой. Уже потом я узнал от него, как Бабель познакомился с женой Ежова, ходил к ней в гости, понимая, что это опасно, но ему хотелось, как он говорил, “разгадать загадку”. Однажды заговорили о Пильняке. “Его расстреляли как японского шпиона, так говорили, он действительно был в Японии, версия выглядела правдоподобной. У Ангелины Иосифовны должны быть его письма, он был влюблен в нее, я это знал, хотя в театре об этом было мало известно, она умеет молчать, а я что-то разговорился”, — заметил он, заканчивая разговор.

“Вы знаете, что у нас происходило в конце 40-х? — однажды спросил он меня. — Вы, кажется, читали протоколы?” Я ответил, что еще не читал, и мы попросились. Я вернулся домой под сильным впечатлением. Встретившись с Ан-

гелиной Иосифовной, первым делом спросил ее о письмах Пильняка. Она ответила, что они были, но Александр Александрович (Фадеев — муж актрисы) настаивал, чтобы она их сожгла, о чем она теперь очень жалеет, “кто знал, что все изменится”.

В разговорах со мной Анатолий Петрович часто возвращался к тому, что его упрекали в оторванности от жизни страны. Да, он старался быть в стороне от того, что считал неактерским делом. Мы нигде не встретим подписи Кторова среди тех, кто клеймил “троцкистов” и “бухаринцев”, кто осуждал Мейерхольда и спустя десять лет после 1937 года — “безродных космополитов”. Он старался быть не причастным к тому, что не имело отношения к профессии. Когда в сентябре 1940 года его “выделили” для участия в качестве общественного обвинителя на суде над Массальским, он отказался. (Павел Владимирович Массальский опоздал на репетицию на 27 минут и его судили за опоздание в 3-м участке народного суда Свердловского района города Москвы по Указу от 26 июня 1940 года за нарушение дисциплины и приговорили к 3-м месяцам ИТР с удержанием 25% из зарплаты.)

Кторов был актер громадного таланта и мастерства и все, что он умел, отдавал театру. В довоенные и послевоенные годы Анатолий Петрович жаждал работы, а ее было мало. Он мечтал сыграть Тузенбаха в “Трех сестрах”, лорда Горинга в “Идеальном муже”, но за ним прочно укоренилось амплуа актера на отрицательные роли. В 1947 году он сыграл Серебрякова, но в спектакле “Дядя Ваня” потрясал Б.Г. Добронравов—Войницкий, и роль кторовского профессора не стала событием. Когда МХАТ ставил “Идеального мужа” Уайльда (спектакль шел сорок лет) — пьесу, казалось, созданную для Кторова, ему роли не нашлось.

Его настойчивое желание играть было равно настойчивости, с какой он отказывался от любой неактерской деятельности. Когда Олег Ефремов создал совет старейшин из числа прославленных “стариков”, Кторов попросил освободить его.

Он был скромнен и играл все, что ему предлагали. В 1967 году он сыграл роль Короля в “Чрезвычайном после”.

По-прежнему это был дуэт с А.И. Степановой, игравшей советского посла. Неиссякаемое мастерство помогало актерам быть умными и ироничными и в этой слабенькой пьесе. В 1968 году возобновили замечательный спектакль Вл.И. Немировича-Данченко "Враги" по пьесе Горького, Кторов вновь вышел на сцену в роли прокурора Николая Скроботова, на которую ввелся в 1950 году после Хмелева, после Свободина. В начале 50-х Анатолий Петрович блеснул в крошечной роли барона Клингена в "Плодах просвещения", был даже удостоен Сталинской премии за эпизодическую рольку, сыгранную с редким изяществом, шармом и обилием забавных деталей. Кторовская пластика, особый ритм его речи, изошренное владение "сценическими оттенками слова" привели актера к ослепительным победам в "Домби и сын" Диккенса (он играл злодея Кэркера), это было уже после войны, а в 1940 году поразил театральную Москву в роли обольстительного ханжи и негодяя Джозефа Серфеса в "Школе злоловия" Шеридана, играя его намного сильнее, чем М.И. Прудкин. Но таких ролей было немного.

В конце жизни он уже играл только Забелина в "Кремлевских курантах" и Нюхина в "Чеховских страницах" — спектакле, придуманном О. Ефремовым для "стариков". Последний раз играли "Милого лжеца" 23 октября 1976 года. Играть Кторову становилось тяжело. Он болел, забывал текст. Наступил день, когда Степанова отказалась от роли. Что она могла сказать дорогому ей Анатолию Петровичу?! Только улыбалась извиняющейся улыбкой, когда он вопрошающе смотрел на нее и ничего не спрашивал. Слишком много лет этот выдающийся актер ощущал себя ненужным в театре и нереализованным. Но то, что он сделал за свою творческую жизнь, снискало ему огромную любовь и почти культовое поклонение, которым, особенно в последние годы, был окружен, хотя сам он этого не желал замечать.

Когда отмечали 80-летний юбилей МХАТа в 1978 году, по традиции на сцене сидела вся труппа, называли имена старейших, еще многие были живы. Но не забыть овации, разразившиеся в зрительном зале, когда произнесли имя "Кторов". Зал грохотал, торжественное заседание было пре-

рвано. То было восхищение перед талантом и честно прожитой жизнью, перед человеком, который всегда оставался самим собой, и на подмостках, и в повседневной жизни.

Анатолий Петрович стоял на сцене гладко выбритый, элегантный, подтянутый, совсем непохожий на того Кторова, который вскапывал землю у себя на даче или старческой походкой в нечищенных башмаках пробегал по улице Горького с чемоданчиком в руке.

Был ли он “звездой”? Не знаю. Скорее, легендой, при жизни Кторов стартовал, когда коммерциализация культуры делала в стране только “первые шаги”; блеск и новизна его экранного облика идеально соответствовали мечте “среднего человека”. Но Кторов был не только “звездой”, его сенсационная слава киногероя не помешала ему стать актером резкой индивидуальности, художником, чей талант был словно сплетен из двух плоскостей. Он постепенно вытеснял представление о себе как исключительно об актере точной формы и безупречного шика. Эти качества были подчинены чему-то высшему, и, когда спустя четверть века он появился на экране в роли Болконского в “Войне и мире” — это был уже другой Кторов. Может быть, самое знаменательное в его мифе преобразование “звезды” в великого актера, умеющего сохранять дистанцию от толпы и “тайну” своего уникального мастерства.

ПЛЯВСКАЯ

Из писем О.А. Книппер-Чеховой — С.С. Пялявской:

Зося, дорогая, милая, хорошая, золотая, каждый день сажусь писать, и непременно кто-нибудь пожалует и помешает... Ты, значит, репетируешь "Идеального"? Очень хорошо. Помни, что говорила тебе: не мельчи образ ни обычным кокетством, полуулыбкой, ни интонацией вкрадчивой. Ход ее смелый и прямой, без ужимок. Внешне — конечно, спокойствие, и самообладание, и уверенность в себе, и глаза, чтобы далеко смотрели. Она — зверь крупного калибра, смело шагает через все. Наблюдает за партнером как-то незаметно, но не выпускает его из поля зрения. Торжествующей улыбки бойся. Ну вот, Зося, прости. Может, то, что я пишу, старо? Может, все это ты сама знаешь. Я ведь отжитая живу...

(2-3 ноября 1951 года)

Не только Ольга Леонардовна называла Софию Станиславовну Зосей, так ее звали в МХАТе. Книппер-Чехова нежно любила Зосю, в ее доме она была своим человеком. Во время встречи Нового 1954 года в квартире Ольги Леонардовны внезапно умер муж Софии Станиславовны, замечательный артист МХАТа Николай Иванович Дорохин, ему не было и пятидесяти лет. Зося осталась вдовой в 42 года, замуж она больше никогда не выходила и хранила верность памяти Николая Ивановича до конца своих дней.

Ей было двадцать лет, когда она пришла в МХАТ, в сезоне 1931-1932 года, и прослужила в нем всю жизнь. В во-

семьдесят правительство присвоило ей звание Народной артистки СССР, это было уже в 1991 году, когда Советскому Союзу оставалось совсем недолго жить. Она и в старости была удивительно красива. Лицо редкой красоты, особая аристократическая повадка, прирожденная элегантность выделяли Софию Станиславовну даже среди знаменитых красавиц-актрис МХАТа 30-50-х годов.

Ввод на роль миссис Чивли в “Идеальном муже” Оскара Уайльда (спектакль шел в МХАТе ровно тридцать пять лет) принес Пилявской успех. Играть после прославленной Андровской было нелегко, но Зося с честью выдержала это испытание. На сцене была женщина ослепительной красоты, острого холодного ума и природного притворства. В любви ей был ведом лишь подлый обман. Принцип роли — резкий контраст противоположных чувств и откровенных намерений. Роль была пронизана театральностью. Трезво интерпретированный Уайльд оказался ее театром. Играла Пилявская миссис Чивли долго и только в конце 60-х годов ввела на свою роль тогда молоденькую Ирину Мирошниченко. Первая исполнительница роли, блестящая комедийная актриса Ольга Андровская давно уже не выходила на сцену в “Идеальном муже”.

Вводы стали судьбой Пилявской на сцене МХАТа. Она играла после Степановой Бетси Тверскую в “Анне Карениной” и Мариэтт в “Воскресении” Толстого, Софью в “Горе от ума”, после Тарасовой и Поповой ввелась на роль Насти в “На дне” Горького, недолго после Андровской играла в “Дачниках” Горького, одном из самых неудачных спектаклей МХАТа 50-х годов. В молодости, когда она была особенно пленительна своей неземной красотой и удивительным чувством собственного достоинства (его Пилявская сохранила на всю жизнь), она играла мало. Рядом расцветали таланты Тарасовой, Андровской, Степановой, Еланской, она была как бы за ними, но считала, что это справедливо. Играла Машу в “Кремлевских курантах”, насквозь придуманную фальшивку Погодина, великолепно поставленную Немировичем-Данченко, играла в пьесе Леонова “Половчанские сады”, но все эти роли не принесли ей того признания, которое она полу-

чила, сыграв Александрина в пьесе Булгакова “Последние дни”. Загадочное очарование Александрины Николаевны возникало сразу, как раскрывался занавес. Квартира Пушкина, на сцене полутемно, за фортепиано Александрина напевает романс “Буря мглою небо кроет...”. Спектакль выпускал Немирович-Данченко весной 1943 года. Именно на генеральной репетиции “Последних дней” Немировичу-Данченко стало нехорошо, случился сердечный приступ, его увезли, премьеры спектакля великий режиссер уже не увидел. Беседы и репетиции с Немировичем-Данченко Пилявская помнила всегда. Для нее Станиславский и Немирович-Данченко были небожителями, и она никогда не забывала то славное время, когда живы были мхатовские старики, и благодарила судьбу, пославшую ей общение с Книппер-Чеховой, Качаловым, Тархановым, Москвиным. Любое “нападение” на старый Художественный театр она воспринимала как личное оскорбление, презрительно относясь к тем, кто начал “пересмотр” истории великого когда-то театра.

Александрину Пилявская играла бесстрашно и несентиментально. Красивое надменное лицо и затаенный страх, боязнь за Пушкина. В этой роли Пилявская была внешне уверенной и спокойной, хотя каждый в зрительном зале понимал, что творится в ее душе.

В 1954 году София Станиславовна начала преподавать в Школе-студии МХАТа, она пришла на курс, который вел Николай Иванович Дорохин, и быстро погрузилась в новое дело. Галина Волчек, Людмила Иванова, Игорь Кваша навсегда усвоили уроки своих учителей. Потом учеников было очень много. Вячеслав Невинный, один из самых больших артистов сегодняшнего МХАТа имени Чехова, вспоминает те общие художественные установки, которые прививала Зося. Она отвергала актерское презрение к труду, привычку к праздности и главное — бездеятельность духа. Александр Дик хранит благодарность за то, что она не только учила его, но и по ее настоянию он был принят в МХАТ, где сразу успешно сыграл у Ефремова Петю в “Последних” Горького. (Сегодня Александр Дик — один из ведущих актеров Центрального театра Российской Армии.) Она всегда думала о своих учени-

ках, заботилась о них, дружила с ними. Выдающийся артист Александр Филозов проникновенно говорил на гражданской панихиде о Софии Станиславовне — человеке, педагоге, обогатившей духовный мир своих учеников.

В середине 60-х годов меня познакомил с Софией Станиславовной покойный ныне Вадим Васильевич Шверубович, сын Качалова, друг Зоси, один из самых прекрасных людей, с кем мне пришлось общаться. Тогда я еще занимался юридическими делами, и София Станиславовна попросила меня помочь получить пенсию Софии Ивановне Баклановой, Софе, как она говорила, близкому другу Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, фактически члену ее семьи, они с 1938 года жили вместе, в одной квартире на улице Немировича-Данченко. В соседнем подъезде жила Пилявская. Теперь эта улица переименована в Глинишевский переулок.

Начались “хождения по мукам”. Пенсию удалось получить только спустя два года, и все это время мне почти ежедневно приходилось встречаться с Зосей и Софией Ивановной. Потом общались меньше, а в последние годы виделись только от случая к случаю, прежней дружбы уже не было. Помню, когда в 1993 году была опубликована книга воспоминаний Пилявской “По долгу памяти”, я позвонил ей по телефону и мы долго разговаривали с ней. Ей было грустно, что внутри театра далеко не все приняли ее мемуары, и в голосе ее дрожал еле скрываемый гнев. Она умела быть резкой, говорить правду в лицо и была совершенно независима.

Тогда, в 60-е годы, я увидел с близкого расстояния, как она жила. Красиво убранная квартира. Мебель красного дерева. Немного портретов на стенах. Изысканно накрытый стол к чаю или к обеду и рассказы, рассказы, рассказы. Она дружила с Еленой Сергеевной Булгаковой, артистами МХАТа Василием Орловым, Александром Комиссаровым, Павлом Массальским, режиссером Иосифом Моисеевичем Раевским. У нее постоянно бывали Шверубович, Федор Михальский, он был особенно близок к старикам. Она любила вспоминать Елизавету Феофановну Скульскую, жену Тарханова, остро-характерную актрису, Софью Васильевну Халютину, которую очень ценила. Часто разговаривала по телефону с

Марковым, “первый театровед страны” для нее был Паша. Помню торжественные обеды в дни рождения Николая Ивановича Дорохина, за столом собирались ее друзья, но в сущности она была очень одинока, только тщательно скрывала это, не позволяя себя жалеть.

Когда в театр пришел Ефремов — буду откровенным — она вначале не была его почитательницей, наоборот, первые конфликты Ефремова с Комиссаровым и Ольгой Лабзиной настроили ее на резко отрицательный лад по отношению ко всем переменам, которые начали происходить в МХАТе. Ольга Лабзина была ее подругой, актрисой сильной, острой, запомнившейся и в “Последней жертве”, и в “На дне” (она умерла в 1971 году).

Но перемены во МХАТе в 70-е годы были полезными. “Иванов”, “Последние”, “Валентин и Валентина”, “Чайка” меняли лицо театра. Первое десятилетие ефремовского периода было значительно и выглядело единственно верным. Ни в одной из новых постановок Ефремов не терял присутствия духа. Пилявская, пережив с МХАТом его кризис в 50–60-е годы, не могла это не оценить и постепенно, не сразу, становилась его сторонницей. После разделения труппы София Станиславовна была среди тех, кто был не только на стороне Ефремова, но и любил его преданно и страстно, как того требовала ее незаурядная натура. Именно на старости лет высвободилась таящаяся в ней энергия. Она начала много играть: Войницкая в “Дяде Ване”, Анфиса в “Трех сестрах”, Хлестова в “Горе от ума”, Баронесса в “Красивой жизни”, Сумасшедшая барыня в “Грозе”, Нета в “Московском хоре” Петрушевской. Никогда за свою долгую жизнь в МХАТе у Пилявской не было столько премьер, сколько в ефремовский период. Из старого Художественного театра она оставалась одна. Последняя большая актриса МХАТа А.И. Степанова после болезни ушла на пенсию, Пилявская продолжала играть. Ее любили новые партнеры: нежно относились к ней Наталья Тенякова и Ия Саввина.

Но у всех были свои дела и своя жизнь. Ностальгические эмоции иногда захлестывали ее, она помнила прошлое очень остро. Последние годы начала болеть. Театр был до

удивления внимателен к ней. Каким-то чудом в ней сохранялся магнетизм, стать и красота, которой наградила ее судьба. Ей очень помогала подружившаяся с ней Наина Иосифовна Ельцина, она потянулась к Пилявской, и Зося привязалась к ней. Это облегчало жизнь.

Пилявская прожила ее, сохраняя и форму, и ту уже исчезающую культуру поведения, которой так недостает нам всем в нашем нескладном и суматошном беге дней. С ее смертью МХАТ имени Чехова опустел.

הרשות לקליטה עליה בחיפה

רח' י.ל. פרץ 20, חיפה

סיפרייה

13614

מס'

Серебряный
шко

Часть 3

ВЕЛИКИЕ ИМЕНА

Бабанова

Марию Ивановну Бабанову еще при жизни называли великой актрисой. Знаменитая Таня, Джульетта, Лариса русской сцены советского периода прожила длинную и не очень счастливую жизнь. Умерла она в 1983 году в возрасте 83 лет. После ее смерти Фаина Георгиевна Раневская написала на листочке бумаги: “Скончалась Бабанова — величайшая актриса нашего времени. Все время с тоской о ней думаю”. Актриса делала зрителей счастливыми. Ольга Андровская писала ей:

Ваш обаятельный талант и замечательное мастерство целиком покоряют и убеждают зрителя и заставляют его радоваться и смеяться, улыбаться душой, что очень нужно и ценно”.

Поэт и переводчик Михаил Лозинский, друг Ахматовой, называл Марию Ивановну “ослепительной волшебницей.

Почитателей ее дара насчитывали десятками тысяч, хотя телевидения в те годы не было и только радио доносили до людей, не видевших ее на сцене, хрустальный голос актрисы, любившей работать на радио.

Маленькая несчастливая максималистка — такой она часто бывала на сцене, такой и оставалась в жизни.

Имя Бабановой — гениальной сценической мастерицы двадцатого века — давно уже стало легендой, равной которой не было и нет в истории театра. Бабанова — это символ самого прекрасного, что может быть на сценических подмостках.

Когда мне случается бывать в Театре имени Маяковского, я всякий раз невольно останавливаюсь у бывшей

уборной Марии Ивановны Бабановой. Там висит табличка: “Здесь гримировалась народная артистка СССР М.И. Бабанова с 1922 по 1983 г.”. Мне посчастливилось: я был знаком и дружен с ней почти четверть века, и только последние три года мы не общались. Так сложились обстоятельства.

Прошло столько лет с тех пор, как были написаны ее письма ко мне; первое — в феврале 1956 года, последнее — в 1979 году (впервые в сокращенном виде они были напечатаны в журнале “Новый мир”, 1989 г., № 8). Многие подробности забылись, но сценическая и человеческая судьба Бабановой проступает в ее письмах со всей отчетливостью. Вот почему я решился в свое время их опубликовать, рассказывая о той цене, которую платит человек, сохраняя себя, свой мир и свою индивидуальность.

Был декабрь 1955 года, в Баку стояли безоблачно яркие, солнечные дни, только иногда дул ветер, “бакинский норд”, сильный, насквозь пронизывающий, а потом снова становилось по-летнему тепло, и лишь небо, плоское и серое, напоминало о зиме. Афиши сулили праздник, в помещении Театра оперы и балета были объявлены гастроли Московского театра имени Маяковского: “Гамлет”, “Гроза”, “Зыковы” — спектакли, ставшие событием театральной Москвы. Тогда я не знал, что на “Гамлете” Мария Ивановна Бабанова, по словам ее биографа М. Туровской, пережила “одну из самых тяжелых артистических травм”. Я приехал к родителям из Москвы после сдачи экзаменов в аспирантуру и был счастлив увидеть на афишах имя Бабановой, любимой актрисы.

Помню, как пришел на вокзал встречать театр в надежде увидеть Бабанову, но ее не было, узнал, что она приезжает завтра, и наутро вновь явился к поезду. Бабанова вышла из вагона в сереньком пальто, без шляпы, отчужденно улыбнулась встречавшим и быстро пошла по перрону. Мне показалось, что ей хотелось остаться одной. Подойти я не посмел. Легенда окружала ее имя, говорили: она не любит пустых знакомств и почитателей, что-то таинственное было связано с ее именем. Я мечтал познакомиться и в конце концов решился: с огромным букетом цветов помчался в “Интурист”, старую уютную гостиницу, расположенную на берегу

моря в конце знаменитого бакинского бульвара. У портье я узнал, что Бабанова живет на третьем этаже в номере 312. Поднялся и постучал в номер. Постучал и испугался, но было уже поздно. “Вам кого?” — спросила меня открывшая дверь Нина Мамиконовна Тер-Осипян, актриса театра, близкий друг Марии Ивановны. Ответить я не успел, из глубины номера мне навстречу шла Бабанова...

Играла она в Баку мало: Софью в “Зыковых” и Диану в “Собаке на сене”. Свободного времени у нее оставалось много, и она любила бродить по городу, в котором давно не была. Теплая погода, волны Каспийского моря, набегающие на Приморский бульвар, Зеленый и Будаговский базары, полные овощей и фруктов, издававшие запахи и звуки (теперь на их месте выросли дома и пустыри), старенькие кинозалы в клубах — имени Моряков и “Заготзерно”, где шли “Тереза Ракен” с Симоной Синьоре и “Жюльетта” с Дани Робен и Жаном Маре.

Я был далекий от будней театра человек, и, судя по всему, ей было легко со мной: не надо было говорить о театре, хотя я чувствовал, что настроение у нее отчаянное. Она уехала из Баку в конце декабря, а в январе умер мой отец, знаменитый бакинский адвокат Яков Сергеевич Вульф. Мария Ивановна познакомилась с ним и часто потом вспоминала их встречу. Он был человеком, которому не надо было объяснять, что такое Сталин, эпоха сталинизма. Он был из тех, кто жил, стараясь противостоять тому, что окружало его, без этого он бы не выжил. Любил Москву, учился в Московском университете, обожал Художественный театр, знал его с юности и очень бы подивился, если бы мог представить себе, что спустя полвека найдутся люди, которые с легкостью и уверенностью будут отдавать в лагерь “сталинизма” все то, что помогало жить интеллигентам, оказавшимся волею судеб далеко от Москвы. Именно от отца я впервые узнал имена Книппер-Чеховой, Качалова, Германовой, которую папа особенно любил. Она играла Элину в “У врат царства”, Ольгу в “Трех сестрах” и Грушеньку в “Братьях Карамазовых”. Папа ее боготворил, называл ее “русской Дузе” и вспоминал, сколько раз он смотрел ее в пьесе Леонида Андреева “Екате-

рина Ивановна". Мое увлечение Бабановой он понимал и даже поощрял его, чувствуя уникальность и неуспокоенность бабановской личности.

Первое письмо от Марии Ивановны я получил 14 февраля 1956 года.

Дорогой Виталий, прежде всего примите самое искреннее и горячее сочувствие в постигшем Вас горе. Достаточно было увидеть хоть один раз Вашего отца, чтобы проникнуться к нему самой большой симпатией и уважением. Такое горе делает человека человеком, в этом единственное если не утешение, то некая "компенсация", другого слова найти сейчас не могу. Я уже прошла через это и знаю, что это такое. Теперь и Вы знаете...

Вы стали невольной "главой" семьи, и в этом для Вас будет много осложнений и ответственности, и опять-таки, это тоже закончит Вашу юность. Не огорчайтесь этим, так нужно, так неизбежно. Простите, что я невольно впадаю в некоторый "выспренный" тон, который мне несвойствен, но сама не знаю, почему так вышло. Может быть, потому, что смерть Вашего отца произвела и на меня тяжелое впечатление. Так жаль людей настоящих, хороших, умных, которые уходят.

Я не писала Вам потому — скажу откровенно, — что пребывание в Баку оставило страшную травму актерского порядка. Вы... все сами хорошо понимали. Говорить об этом трудно и даже писать об этом не хотелось, потому что надо скорее это забыть и постараться как-нибудь начать исправлять испорченное. Поверьте, мне нелегко было быть в положении "бывшего" человека, и я отчетливо поняла это положение именно в Баку, в силу прежде всего незанятости и занятости в старье, которое уже не "котируется" ни мной, ни другими.

По приезде в Москву некто, кто имеет в виду меня стереть с лица земли как актрису, сделал попытку отодвинуть выпуск спектакля "Вишневый сад" еще на год. После этого я обрела ту твердость, которую придает отчаяние и которую я никак не могла обрести раньше, о чем не перестаю жалеть. В результате этой твердости, к которой призывали, кстати, меня и Вы, за что большое Вам спасибо, я временно победила. Говорю "временно", ибо все, что делается для "меня", делается против его собственного же-

лания. Репетируем и должны выпустить в марте-апреле. Это все-таки ничего. Дали Самойлова на роль Лопухина (Евгений Самойлов. — В.В.), это тоже одно из моих давних предложений. Остальные все те же. Макет очень приятный, и если бы на месте Дудина (режиссер спектакля. — В.В.) был Всеволод Эмильевич, то я бы смело смотрела вдаль. Но боюсь всего. О мизансценах уже думаю сама, о музыке тоже и обо всем, что не должно было бы касаться, — тоже. Так и работаем. Но все же, если есть работа, то жить можно, и это, вероятно, наделило меня неслыханным нахальством дать себя уговорить выступить в роли Тани в 1000-м спектакле. Об этом не жалею, хотя неделю перед этим не могла ни пить, ни есть и играла как в тумане. Этот спектакль несколько залечил рану, нанесенную мне в Баку обстоятельствами, я чувствовала себя живой и существующей и кому-то нужной. Представьте, я даже подумала о том, что мне хотелось бы, чтобы Вы, который так страдал за меня в бакинский период, присутствовали на этом спектакле. Самое главное, что мне мешало писать Вам, — это необходимость говорить о том, о чем я только теперь могу сказать. Вы в силу обстоятельств должны были потерять свою веру в меня как в актрису, и это я, понимая, не могла принять так просто. Вот почему я избегала “свидетеля” своего позора. Даже на фотографии, которую я Вам обещала, я написала “бывшему фанатику от бывшей актрисы”. Хорошо, что я одумалась и не послала Вам это. Пришлю обязательно, я жду приезда фотографшика из больницы, он долго и тяжело болен. Теперь мне будет легче писать Вам и, если приедете, даже встретиться с Вами, чего я не смогла бы несколько раньше. Ну, вот Вам моя “исповедь”...

В Москве дикие морозы и “ничего взамен”. Ни премьер интересных, ни интересных приездов. Будапештская “Сильва” — не бог весть что, и “Порги и Бесс” — скучновато. Других новостей просто нет. Спасибо за Ваше письмецо, буду рада услышать о Вас всегда, если захочется дать о себе знать. Передайте самый сердечный привет и соболезнование Вашей маме.

8.II.56 г. М. Бабанова

С Охлопковым отношения у Бабановой особенно осложнились после “Гамлета”. Офелию Мария Ивановна сыг-

рала четыре раза. "Гамлета" играли в помещении Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Потом уже я узнал, от Н.М. Тер-Осипян, что на одном из спектаклей был Молотов и остался недоволен, что Офелию играет немолодая актриса. После его визита Охлопков сразу ввел на роль Офелии молоденькую Галину Анисимову, только начинавшую свой путь в театре. Марию Ивановну не столько занимали околотеатральные пересуды, сколько сам факт вынужденного ухода из спектакля. Гордыня была едва ли не самой сильной чертой ее характера, и она рискнула поехать в Ленинград сыграть в Театре им. Комиссаржевской комедию Д. Барри "То, что знает каждая женщина", пьесу, которую обещал для нее поставить Охлопков, но не поставил.

Сегодня нет в живых ни Бабановой, ни Охлопкова, и в вечность канула "психодрама" между ними. Судьба дала им обоим не только талант, но и что-то "дьявольское". С истинным бабановским успехом сыграла француженку Мари в его спектакле "Сыновья трех рек" по пьесе В. Гусева. Ради этой эпизодической роли, писала М. Туровская в своей замечательной книге "Бабанова. Легенда и биография", зрители военного поколения мечтали попасть на спектакль. Но потом что-то разладилось в их отношениях. Пройдут годы, и театроведы будут объяснять, как один крупнейший художник возводил свой "театр Охлопкова", а другой, "театр Бабановой" уже не мог продолжаться. По рассказам Марии Ивановны все было и проще, и гораздо сложнее. Трещина обнаружилась на "Молодой гвардии". Бабанова репетировала Любку Шевцову и, как обычно, была в тревоге. На одной из генеральных (Охлопков показал спектакль Фадееву, когда работа была уже завершена) Фадеев заметил, что возрастно она не годится на роль. Ей немедленно передали, она занервничала. В день премьеры у нее пропал голос. Второй режиссер спектакля, Е. Страдомская (так считала Бабанова), убедила Охлопкова, что "все это фокусы". Он врачам не поверил.

Шел 1947 год. "Холодная война" перешла в быт, искусство сплошь и рядом брало на себя пропагандистские функции, и Охлопков не осмелился отложить премьеру. Он

вызвал тогда молодую Т. Карпову, присутствовавшую на репетициях, и в один день ввел ее на роль Любки. У него были диктаторские замашки, и театр он держал в ежовых рукавицах. Премьера состоялась. Т. Карпова получила за исполнение роли Сталинскую премию, вместе с другими участниками. Бабанова вошла в спектакль, когда он уже прошел более десяти раз, и играла Любку недолго. Сохранилась радиозапись спектакля с Бабановой—Любкой, Мария Ивановна оказалась первой исполнительницей знаменитой песенки тех лет “Одинокая гармонь”. Но всем, что произошло, была забота очень сильно и обиды не забывала никогда.

Второе письмо я получил 16 октября 1956 года.

Дорогой Виталий, спасибо большое за весточку, у меня тоже осталось к Вам довольно прочное чувство, которое трудно определить. Тут есть и чувство благодарности актерской, и то, что общение с Вами мне было всегда интересно и приятно. И общность взглядов и вкусов, и Ваша личная одаренность, которая Вас делает человеком незаурядным, и Ваша внешняя мальчишеская манера, которую я лично очень люблю, так же как ненавижу солидность и самодовольство. И многое другое, что еще труднее определить, да и не надо, словом, увижу Вас с радостью и без всякого принуждения...

...Я дошла до такой степени отчаяния в смысле отсутствия работы, что рискнула на необычайную для себя авантюру. Приняла предложение сыграть ту самую роль, в той самой пьесе, которую отверг Охлопков и которую ставит один маленький ленинградский театр. Вчера приехала только оттуда, чтобы сыграть премьеру “Вишневого сада”. Фактически этот спектакль был сыгран “втихую”, для сдачи плана и только три раза прошел в поездке из-за болезни режиссера. Поэтому ничего не известно ни мне самой, никому, что из этого вышло. На днях выяснится, что мы провалились. Думаю, что Чехова театр не понял, а я только поняла, что не поняла, а сделать тоже не смогла. К сожалению, пьеса исключительно ансамблевая, чего нельзя сказать о “нашем” театре. С радостью ушла куда бы никуда — но некуда. Пробавляюсь пока “гастролями” в другом театре. Поезд в Ленинград из Москвы вообще и надолго страшен. Ос-

тается терпеть. Премьера комедии английской, о которой Вы пишете, будет скоро, так что мне предстоит пережить один провал за другим. Не думайте, что это актерское паясничание. Я что-то потеряла уверенность всерьез и надолго, и работа либо вылечит меня, либо утвердит мои опасения. Итак, прыгаю с моста в воду. Особенно благодарю Вас за Ваше милое письмо в эти трудные дни. М. Бабанова.

Играла Мария Ивановна комедию Барри “То, что знает каждая женщина” в Ленинградском театре им. Комиссаржевской недолго, один сезон. Жила в гостинице “Европейская” в номере 319, как всегда, замкнуто, мало с кем общалась. Только иногда совершала прогулки по еще уцелевшим в Ленинграде антикварным магазинам, выискивая старинные “павловские” вещи, в сопровождении известного ленинградского театрального критика Ю.А. Головащенко, любителя и знатока антиквариата. В жизни у нее были весьма скромные привычки, но старину она обожала и понимала в ней толк, оставаясь глубоко равнодушной к драгоценностям, французской парфюмерии и прочим атрибутам “роскошной” жизни. Ленинград она любила и часто бродила по его закоулкам одна, вдоль каналов, мимо круглых подворотен, мимо решеток, думая свои горькие думы.

Пьеса Джеймса Барри не стоила того, чтобы из-за нее ломать копья. Но Мария Ивановна боролась за право самосуществления на сцене, как заметила Майя Туровская. Она настолько отчаялась без работы, что даже подумывала о переезде в Ленинград. Но и как тридцать лет назад, когда она ушла от Мейерхольда, мысль эту в конце концов оставила.

Успех в этой пьесе она имела большой, а удовлетворения не было. В Москву тянуло и не тянуло. Со своим мужем, писателем Федором Кнорре, к тому времени она еще жила в одной квартире, хотя брак распался окончательно. В письме к Нине Мамиконовне Тер-Осипян он писала:

Деваться некуда, дома все равно нигде нет, никому не нужна — так вроде Вечного Жида, вынуждена бегать, пока не издохну на ходу... Дирекция здесь расхрабрилась и хочет не торопясь ре-

петировать “Глубокое синее море” Рэттигана. Он “свой” более или менее, но еще не начинали и раньше марта не начнем. До этого будут выпускать три советские пьесы, в том числе и “Человек с портфелем”. (Эту пьесу Файко когда-то в 1928 году Алексей Дикий ставил в театре Революции, еще до того, как театр стал называться театром имени Маяковского, и Бабанова сыграла в ней одну из своих гениальных ролей — Мальчика Гогу. Эта роль утвердила ее в положении первой актрисы театра, успех был громкий и безусловный. — В.В.)

Я надеюсь, что вся “петрушка” придется на после сорокалетия. (Речь идет о сорокалетию советской власти, что торжественно отмечали по всей стране, привыкшей праздновать годовщины Октябрьской революции. — В.В.)

Это меня устраивает, ибо сил нет. В голове пустота и переутомление. Мысли мрачные, унижительные и тяжелые. В общем, ты с успехом могла бы присоединить мою фамилию в список сокращенных. Не сегодня — так завтра. Вот тут и живи, и твори, и передавай людям необходимость верить, надеяться, любить и жить. Это надо делать именно нам — людям такого сорта.

Настроение ее было мрачным все это время. С Охлопковым контакта не было. Бабанова не верила ему. Она была убеждена, что он “докажет всем, что я театру не нужна, что я сопротивляюсь тем ролям, которые он мне навязывает, следовательно — пенсия или уход. О пенсии для меня речи быть не может, лучше “веронал” — поэтому поедешь в Коломну или Кострому. Не думала, что так кончу свою деятельность”, — писала она Нине Мамиконовне.

Горькая, язвительная, остроумная и очаровательная, она трезво смотрела на мир. Ей всегда была интересна только голая, неприкрытая сущность, потому сохранившиеся ее письма могут показаться кому-то резкими и преувеличенно драматичными. Конечно, более всего откровенной она была с Терой. Мария Ивановна никогда не любила суетности и суеты. Она знала, что славилась на сцене своим немислимым совершенством, но Охлопкову была в этот период его творческой жизни не нужна, и вряд ли он задумывался над тем, сколько горя причиняет ей. Тере она писала:

Не пишу много потому, что внутри нет жизни, все мертво и убито чем-то. Живу серо, однообразно, замкнуто. Пьеса Штока — г. в томате, что ему брехать, не знаю. Даже говорить не о чем. Он мне ее оставил, и теперь придется ее тащить в Москву. Гладков, будучи приятелем директора театра, где я играю, “выправил” экземпляр “Моря”. Два дня я ходила больная от оскорбления и бестактности обоих... Володин больше не звонил, но он еще не дорос до понимания вежливости. Это понятно. Посмотри “Фабричную девчонку”.

Она была ранима и удивительно чутка, странное соединение детскости и жесткой властности. Сегодня я вспоминаю ее с той же нежностью, что и прежде, хотя натерпелся от нее немало укоров, ударов и несправедливостей. В ней не было актерского тщеславия и самомнения, того, что расцвело в наши дни. Она не стремилась к славе, не гонялась за тем, что нынче “в моде”, не любила того, что сегодня называется “тусовкой”. Она знала себе цену, и кроме работы, мало что интересовало ее.

В 1957 году она продолжала играть в Ленинграде “То, что знает каждая женщина”. Ко мне она относилась как к юноше, кому доверяла, хотя удивлялась моей затянувшейся открытости, впрочем, проникать внутрь чужой души она умела, как никто.

28 января 1957 года

Дорогой Виталий, приехала сегодня из Ленинграда, нашла Ваше письмо, и мне стало очень стыдно, что именно Вам, которому мне по-настоящему хотелось написать, именно Вам я никак не могла собраться с силами. Вероятно, это от того, что Вам мне хотелось написать много и искренне, а это требует затраты сил и времени, которых у меня сейчас почти нет. Я на выдохе. Играю по 15 спектаклей в месяц, с ездой из Москвы в Ленинград и обратно, не сплю в дороге и постоянно нахожусь в повышенном темпе, отчего страшно устаю. Я боялась Вам написать о том массовом гипнозе, который сопровождал незатейливую английскую комедию, о которой я Вам когда-то говорила. Играем не бог весть как, поставлена просто плохо, но народ валит валом, и театр

воспрянул духом или, вернее, карманом от этой пьесы. С тех пор как лягнули в прессе, этот гипноз только усилился, и теперь дирекция собирает аншлаги в огромных Домах культуры, отчего моему брату не легче. Так вот и живем. Пьесу не запретили, и говорят, что факт упоминания этой пьесы дело рук моего патрона. Не знаю, так ли это, но на него это похоже. Начала было репетировать хорошую драму современного английского драматурга ("Глубокое синее море" Т. Рэттигана. — В.В.), но пока приостановили, не зная, стоит ли работать впустую или с риском. В пьесе ничего вредного нет, но разве в этом дело?

"Вишневый сад", к моему огорчению, не получился в целом как ансамблевый спектакль, поэтому он идет редко, актеры намеренно подобраны похуже, оправдывают свое назначение, нет брата, нет Ани, нет никого, кроме Лопухина-Самойлова, Вари, да и то очень грубо. Главная беда почти всех теперешних наших спектаклей — грубая актерская техника. Что-то надо с этим делать, а главное другое, надо опять подыскивать работу, без перспектив работы жить нельзя. Ленинградский театр бешено ищет пьесу для меня, воображая, что я в любой роли буду помогать им делать "дело". Но я-то знаю, что это не так, и найти нелегко, поэтому предпочту подождать перемены барометра на "ясно", и тогда, может быть, сыграем пьесу Рэттигана. Его драма "Огни на старте" идет здесь и в Ленинграде незапятнанно. И все-таки я не хочу рисковать работать впустую, слишком дорого обходится вся эта "петрушка" театральная. Очень тронута Вашим письмом, Вашим неизменным отношением, очень его ценю и очень Вас за все это благодарю... М.Б.

Пьесу Терренса Рэттигана "Глубокое синее море" (в 80-х годах она шла на сцене театра имени Ермоловой) ей сыграть не пришлось, она закончила свои ленинградские гастроли и потом уже в Москве с волнением рассказывала, как, последний раз любуясь, обошла город. Ей почему-то казалось, что она расстанется с Ленинградом навсегда.

Пройдет много лет, и Нина Мамиконовна Тер-Осипян познакомит меня с письмами Бабановой к ней. Нина Мамиконовна, или Тера, как ее всю жизнь называют в театре, пришла на сцену в 1925 году. Еще осенью 1924 года Театр Револу-

люции организовал школу юниоров (юниорами назывались юные исполнители ответственных ролей). Тер-Осипян была принята в эту школу. Сыграв в 16 лет Простакову в “Недоросле”, актриса вскоре получила роль в “Человеке с портфелем” Файко и на репетициях встретила с Бабановой. С тех давних лет она стала самым близким ее другом и партнером по сцене. Замечательные создания Тер-Осипян были сыграны в спектаклях, поставленных для Бабановой. Дуся в “Тане” Арбузова, Анарда в “Собаке на сене” Лопе-де-Вега, Кукушкина в “Доходном месте” Островского. Прожив в театре более семидесяти лет, отметив свое 90-летие, Тер-Осипян еще несколько сезонов играла на сцене, покоряя окружающих неиссякаемым жизнелюбием. Она умерла в 2002 году.

Бабанова писала ей, когда Теры не было рядом. Приведу отрывки из ее писем из Ленинграда, в период гастролей Бабановой, игравшей комедию Барри “То, что знает каждая женщина”.

Из писем к Тер-Осипян:

Февраль 1957 года

Здесь директор один действительно хочет меня сюда закрепить, а Андрушкевич (режиссер спектакля. — В.В.) еще очень сомнительно, скорее нет, — словом — я, видимо, должна прийти к тому вдребезги разбитому корыту. Присутствие “белой” Нины, к моему собственному удивлению, не только не помогает мне ни в чем — но безумно раздражает. Говорит она без умолку, часами, буквально, отчего я начинаю приходить в тихое бешенство. Сегодня я откровенно уже сказала, что я нездорова, должна молчать, лежать, чтобы сыграть спектакль.

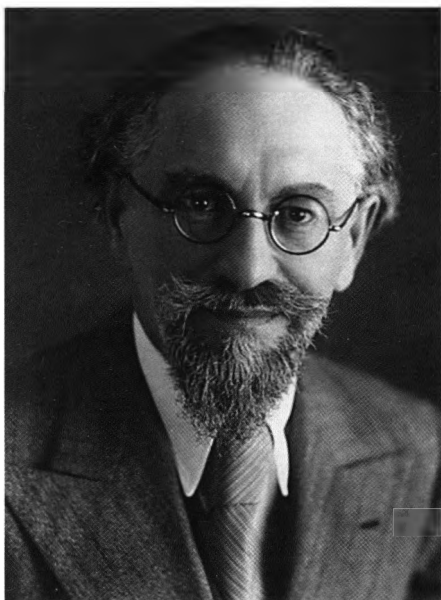
“Белая Нина”, так Бабанова называла за глаза Нину Михайловну Берновскую, страстную поклонницу актрисы, впоследствии ставшую ее “экономкой”. Нина Берновская, кандидат филологических наук, преподавала немецкую литературу, человек начитанный, образованный, но это не улучшало ее человеческих качеств. Интригантство было заложено в ее натуре, и она очень сильно портила отношения Бабановой с людьми. В конце 50-х годов Берновская на какое-то

время ездила с Бабановой в Ленинград, поскольку Тера была занята в театре. С годами Нина Берновская все больше брала бразды “правления” в доме, ссорила Марию Ивановну с друзьями, клеветала на Тер-Осипян, короче, делала все, чтобы стать “наследницей”, и в конце концов стала ею.

Бабанова мечтала, чтобы после ее смерти ее мебель стояла в музее Ермоловой, а рисунки, картины и фарфор находились в театральном музее имени Бахрушина. Но все случилось иначе. При жизни Мария Ивановна очень немного успела передать в бахрушинский музей, а когда ее не стало, Нина Берновская начала распродавать бабановские вещи. Почти сразу после похорон Бабановой, вызвав к себе сотрудницу бахрушинского театрального музея, она предложила купить у нее чашечку с блюдцем из коллекции бабановского фарфора за астрономические деньги, естественно, у музея денег не было, так и “пошли по рукам” ценности бабановской красивой квартиры.

В 1996 году, спустя тринадцать лет после смерти Марии Ивановны, издательство “Артист. Режиссер. Театр” опубликовало книгу Нины Берновской под названием: “Бабанова: Примите... просьбу о помиловании”. Не владея никаким литературным даром, Берновская написала книгу вялым, серым, тусклым языком. Как очень точно заметил театральный критик А. Соколянский, “сообщив, что все написанное о театре прямо или косвенно пришло к автору от Марии Ивановны, в том числе и собственные мысли”, Берновская не без удовольствия начинает предьявлять обвинения: Арбузову — в надменности, Тер-Осипян — в подделке документов, Зинаиде Райх, жене Мейерхольда, — в том, что по ее доносу был арестован режиссер Варпаховский. Доказательства меньше всего заботят Берновскую. Злость и завистливое недоброжелательство ведут ее перо. Она посмела бездарно и бестолково обругать талантливую книгу замечательного театроведа Майи Туровской “Бабанова: легенда и биография”. Книга Берновской производит удручающее впечатление, и странно, что издательство, возглавляемое Сергеем Никулиным, опытным редактором, человеком с литературным вкусом, опубликовало эту плохую книгу, оскорбляющую и мертвых, и живых.

Мой папа — известный
бакинский адвокат
Яков Сергеевич Вульф



Моя мама — Елена
Львовна



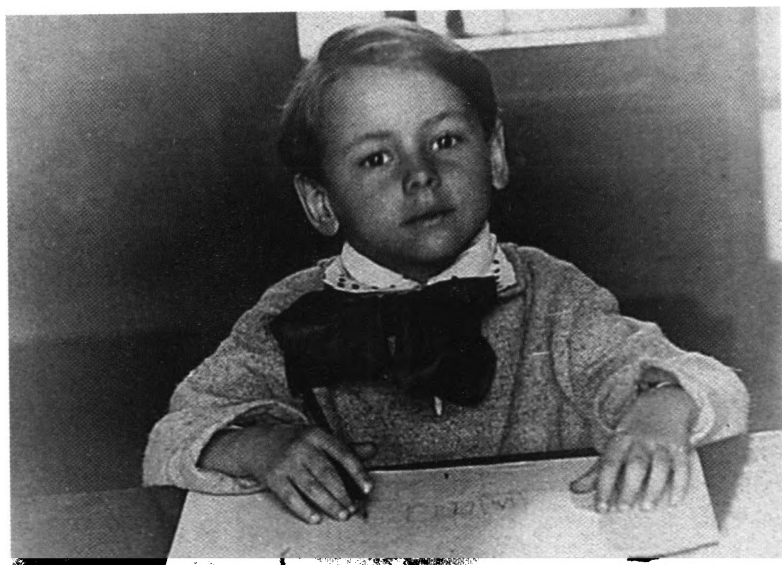


Наум Беленький, мой дядя,
арестованный в 1932 г.



София Коновна Гольская

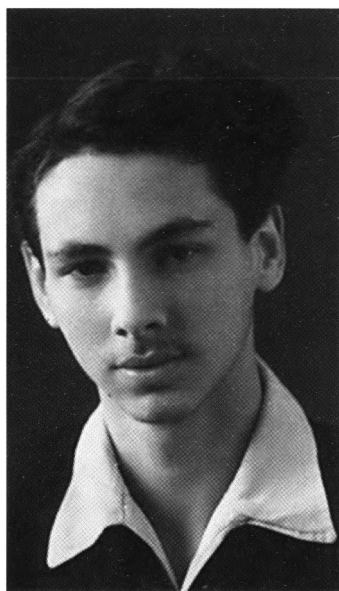
Виталий Вульф — ученик первого класса





Ида Израилевна Вульф (тетя Ида)

С мамой. Кисловодск, 1951



Виталий Вульф —
выпускник школы. Март 1947

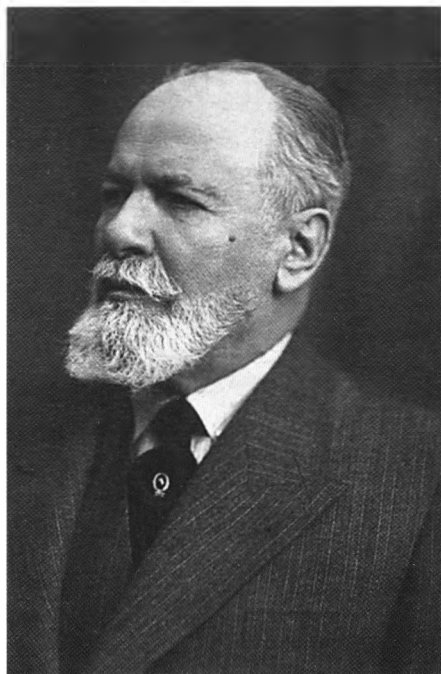




Любовь
Александровна
Косминская.
1912



Наталья
Александровна
Вишневская
(Наталиша)



Владимир Иванович
Немирович-Данченко

МОСКОВСКИЙ ОБЪЕДИНЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕДИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
ИМЕНИ АКАДЕМИКА В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО
ИМЕНИ С. М. БУДКИНА

ОСНОВАН ИИИ ТЕАТРА
В С. ОБЛАСТИ ИМЕНИ
В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО



Вторник 4 июля 1946 г.
В 21 ч. 30 м.

А. ЧЕХОВ

ТРИ СЕСТРЫ

Дrama в 4 действиях
Действующие лица: 11 человек

Действующие лица

Принципал, Андрей Сергеевич	Игорь Яковлевич
Наталья Ивановна, сестра Николая	Зинаида Ивановна
Ольга	Вера Ивановна
Маша	Мария Ивановна
Ирина	Ирина Ивановна
Александр, брат Николая, инженер	Александр Иванович
Варвара, мать Николая, хозяйка дома	Варвара Ивановна
Татьяна, вдова Николая, мать Ирины	Татьяна Ивановна
Соловей, Николай Васильевич, штабс-капитан	Соловей Николай Васильевич
Чубукин, Иван Романович, вешальный	Чубукин Иван Романович



Программка
спектакля
"Три сестры",
постановка
В. И. Немировича-
Данченко.
1946

Борис Николаевич
Ливанов



Павел Владимирович
Массальский
в роли Кастальского
("Страх")



Марк Исаакович
Прудкин — Вронский
("Анна Каренина")



Андроникова
Вивиан Абелевна

Андроникова Манана





Евсей Вульф, мой дядя,
брат отца

Виталий Вульф — 1952 год
(выпуск МГУ)

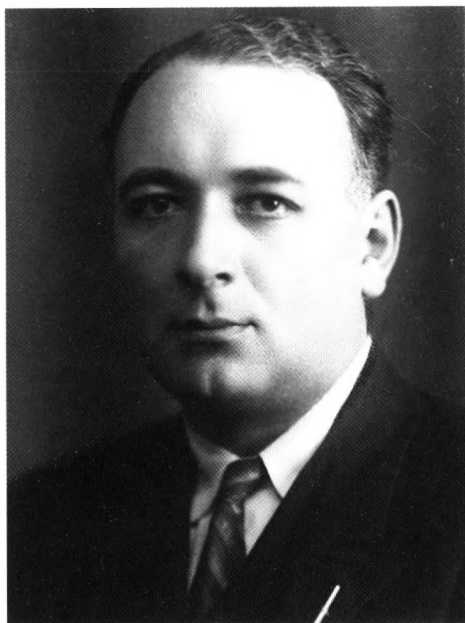




Дмитрий Николаевич Журавлев

Дмитрий Николаевич и Валентина Павловна Журавлевы





Владимир Львович
Ершов



Ирина Григорьевна
Егорова



Белла Вульф (тетя Белла)



Алла Покровская



Леонид Иосифович
Эрман



Белла Давидович



Алла Демидова



Антон Исаакович
Шварц.
Надпись на обороте:
"Дорогому Виталику
на память от его ду-
ховного дяди Антона
Шварца. 15.08.52".



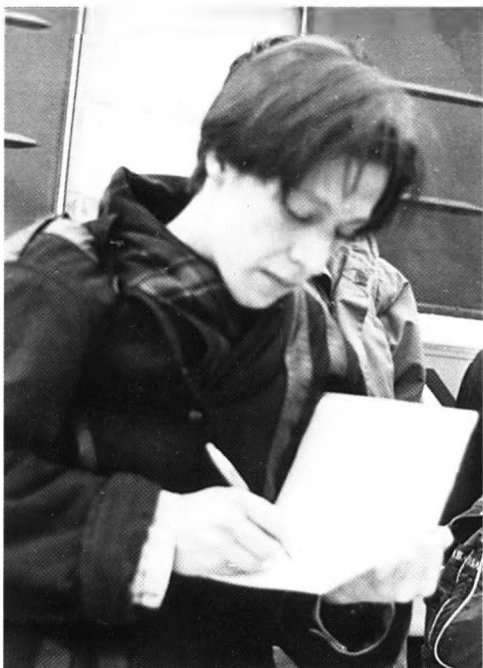


Олег Николаевич Ефремов

Татьяна Доронина — Альдонса, Олег Ефремов — Луис
("Дульсинья Тобосская", МХАТ им. Горького)



Михаил Ефремов



С Татьяной Дорониной на вечере в ЦДЛ. Декабрь 1979



Бабанова гордая, умная, острая, одинокая в своей гениальной одаренности: в мужестве и благородстве, встает со страниц книги мелкой, злобной, неблагодарной женщиной, какой в жизни никогда не была. Ошущение, что Берновская писала не о Бабановой, а о самой себе. Беда была в том, что великая актриса с годами старела, болела, становилась беспомощной и оказалась в зависимости от Нины Михайловны, в конце концов поселившейся в ее квартире и ставшей как бы членом ее семьи. Но это “как бы” всегда существовало: Бабанова строго охраняла свою отдельность, в свои театральные дела не разрешала вмешиваться никому и моральную ответственность брала на себя. Самым близким в театре человеком оставалась Тер-Осипян. Письма к ней поразительны по своей откровенности и обнаженной горечи.

Из письма к Тер-Осипян:

июнь 1957

Я в полной панике и не знаю, что мне делать. Фантаσμαгория с западными пьесами не дает мне спокойно жить и работать. Вчера мне сказали, что в “Литературной газете” удары по мешанской пьесе Барри. Хорошо, что хоть нет фамилии... Сегодня или завтра придет драматург Володин, автор “Фабричной девчонки”, с другой пьесой. Мо-быть... Самое страшное, что вдруг не захотелось ничего делать. Ничего. Так устала душа от этих непонятных встрясок и незаслуженных обид, что больше не хочется быть в таком положении. Страшно! Обидеть может любой маленький незначительный человек, а защитить никто — и ты даже сам. Вчера играла в Д.К. Горького, 2200 мест, сбор полный. Принимали так, что я уже не помню, когда так было. Я даже одна впервые в этой пьесе выходила 3 или 4 раза, может, больше, уже не помню, а звучание на этой сцене сама знаешь какое...

И еще отрывок из письма к Тер-Осипян, тоже из Ленинграда, без даты:

Все здесь опротивело, и люди, и город, и особенно номер. Зашла в какой-то душевный тупик и не могу выйти из него. Не только никакого отзыва и рецензий — наоборот, затюкан и замордован

за несчастную маленькую отдушину от иссушающего безделья. Несмотря на “реабилитацию” пьесы, все-таки остался какой-то след — на спектакле, что-то неуловимое и вместе с тем отчетливо чувствуемое мной. Поэтому очень хочется бросить играть, но... что делать? “отдыхать”?, т.е. терзаться мыслями, что оторван от живого дела... Зависеть от других не хочу. Я сказала Ф.Ф. по телефону, что я принимаю от него деньги, но больше мне не надо, и что, когда ты получишь — отдашь ему. Он сказал, что не возьмет. Поговорили о здоровье и об приехать и повесили трубки. Все-таки внимание. Я думаю, что он хотел убедиться в причине моего неприезда, но я так кашляла, что, вероятно, он поверил в причину неприезда по болезни... Нина Берновская прислала извинение, она, оказывается, сообщила Нюре, почему я не приехала, хотя я об этом не только не просила, но и не собиралась посвящать работницу ни во что. Я взбесилась от этой знакомой “агрессии” и поставила ее на место...

Человек вспыльчивый, раздражительный, переменчивый, Бабанова могла сегодня “испепелять”, а завтра быть нежной и внимательной. Это читается в письмах. Но никому она не писала столь откровенно, как Тере, бывшей абсолютно “своим” человеком в ее доме. 1957 год был мучительно трудный: Мария Ивановна решила на отъезд в Ленинград, потому что в Москве, в театре Маяковского, не было работы. С Охлопковым отношения были сложные, он был главный, “диктатор”, у него были свои понятия, и Бабанова не подчинялась его правилам жизни. В ее московской квартире еще продолжал жить Федор Федорович Кнорре, с которым она расставалась окончательно. Они прожили вместе с конца 20-х годов.

Ахматовские строчки:

Не недели, не месяцы — годы
 Расставались. И вот наконец
 Холодок настоящей свободы
 И седой над висками венеч.
 Больше нет ни измен, ни предательств,
 И до света не слушаешь ты,

Как струится поток доказательств
Несравненной моей правоты” —

казалось, имеют к ней прямое отношение.

Это было время, когда рушился ее налаженный быт и устойчивое положение “первой актрисы”. Прежний быт наладить она уже не могла, а Бабановой оставалась, несмотря на все театральные козни и скрытую неприязнь Охлопкова.

В 1943 году Бабанова, Штраух и Глизер писали телеграммы в московский комитет партии, в Управление культуры с просьбой назначить Охлопкова главным режиссером в Московский театр драмы, как тогда назывался театр имени Маяковского. В архиве Тер-Осипян сохранилось письмо Марии Ивановны из Ташкента, датированное 27 мая 1943 года:

Наконец-то поняли и Штраух, и Глизер, что мы не враги, а можем и должны жить и работать мирно. На Храпченко (М.Б. Храпченко был председателем Управления культуры Москвы — В.В.) у меня надежда плохая. Одна единственная светлая облегчающая мысль о Нине Васильевне Поповой, мы завтра же будем ей писать письмо и просить о помощи — промедление смерти подобно. С первых же спектаклей развал полным ходом... Крепко тебя обнимаю и благодарю за волну тепла, которая докатилась на таком расстоянии и согрела меня в минуты дикого одиночества, твой Робинзон Крузо.

В те годы театром в эвакуации руководили режиссер Сергей Майоров и директор Млечин. Бабанова, Штраух и Глизер были недовольны художественными успехами театра, они настаивали на приглашении Охлопкова. Кто мог представить себе, что с приходом Охлопкова творческая жизнь Бабановой, Штрауха и Глизер станет гораздо мучительнее. Но тогда, в годы войны, все казалось иначе.

После истории с “Гамлетом” в конце 50-х годов Бабанова уезжает в Ленинград. Играла она там чуть больше одного сезона и вернулась домой. Кнорре в квартире уже не было. У меня у самого изменились обстоятельства, и я стал часто бывать в Москве.

Следующее письмо от Марии Ивановны я получил через два года.

12 февраля 1960

Дорогой Виталий,

на днях я переехала в Москву (с дачи. — В.В.) и сразу получила в руки доказательство того, что Вы меня помните... Хорошо, что Вы не теряете времени и работаете, но приезжайте, а то без Вашего “шухера” кажется, что Москве чего-то не хватает. У нас новостей мало. Была на концерте американского пианиста, очень приятного, типа Клайберна, худенький, моложавый, болезненный, без тела, одни руки, но очень симпатичен, и еще балет “Жизель” с Шовире. Я ее очень люблю, она удивительно благородна, изяшна, вкуса много во всем... но... для Жизели она немолода, и мне это было тяжело, зная это по себе. Тера, которая видела Лиан Дайде в этой же Жизели, отдает предпочтение последней, и это тоже понятно... Видела только это, больше не успела еще, да и как будто нечего... Я Вас обнимаю на правах старого друга. М.Б.

Осенью 1961 года Бабанова в составе туристской группы попала в Париж. За границу она выехала второй раз в жизни. (Она ездила вместе с театром на гастроли в Польшу и Чехословакию в 1947 году.) Помню, как провожал ее: часов в пять утра на такси заехал за ней на улицу Москвина, где она прожила большую часть жизни. (Теперь в память о Бабановой открыта доска на ее доме, в квартире ее после смерти жила Нина Мамиконовна Тер-Осипян, потом ее переселили, дом продали какой-то фирме и квартира Бабановой оказалась в чужих руках, от красоты ее не осталось ничего.) Бабанова сидела в пальто и, судя по всему, не ложилась. Всякий отъезд из дома был для нее мучителен, а тут еще поездка туристская, с чужими людьми. Мы молча доехали до аэропорта (тогда международный аэропорт был в Шереметьево-1), и оказалось, что еще никого нет. Мария Ивановна примостилась в углу в кресле, а я отправился искать кого-нибудь из группы. Наконец все собрались. “С нами едет Бабанова”, — говорила критик Тамара Трифонова. “Я помню ее в Тане и Джульетте”, — рас-

сказывал в группе отъезжающих Э. Казакевич. “Интересно, когда она приедет?” — заметила ухоженная дама, жена одного литератора. Собравшиеся полагали, что знаменитая Бабанова приедет в самый последний момент, а она сидела в стороне, одинокая, немолодая, скромно одетая, раздумывая о том, что ей уже незачем ехать в Париж. Однако вернулась она взбодренная и с идеей. В Париже ей рассказали о пьесе “Милый лжец”. Помню, как встречал ее в аэропорту, где в этот момент шли съемки фильма “9 дней одного года”; Казакевич подошел ко мне и восторженно говорил о радости общения с Марией Ивановной. Ее острый, критический ум, язвительные суждения, всегда меткие, короткие, безупречный вкус вызывали восторг окружающих. А она была рада вернуться домой, потому что “держаться” на людях ей было нелегко. Сразу после приезда Мария Ивановна уехала на дачу. Работы по-прежнему не было, и я чувствовал, что Париж прошумел в ее жизни, не оставив большого следа. “Слишком поздно я поехала туда”, — говорила она. Помнится, удалось организовать ее “поход” к доктору, что-то типа нынешних экстрасенсов. Вскоре я получил от нее письмо.

Дорогой Виталик,

если я и нарушила свое обещание писать “поскорее”, то этому были довольно основательные причины. Во-первых, мне пришлось отдать дань свирепствующему гриппу, во-вторых, полубольная, я проводила все дни и вечера на радио, так как из-за болезни задержала две постановки. Вчера сдала одну, только одну, так как заболел сам Варпаховский (режиссер. — В.В.) ...У “врача”, того самого, я была два раза подряд. Впечатление весьма положительное, а результаты, хотя еще колеблются, но в лучшую сторону, и я начала верить, не только доверять, пряча где-то сомнения, а просто верить безоговорочно... я представить себе не могла, что я могу быть веселой, здоровой, оптимистичной, несмотря ни на что, хотя все остается по-прежнему. Работалось легко с Липовецким (режиссер. — В.В.), как-то очень приятно было, да и он шел навстречу моим придиркам. Передача эта будет называться “Месть живых” — по повести Татьяны Тэсс. Много фальши, сентимента, ура-патриотизма — старались ос-

тавить правдивое, человеческое, но боюсь, вряд ли это удалось. Завтра иду — тьфу три раза — на “Лжеца”, жалею, что не будет Вас с нами. Сразу же напишу, что и как. Театр молчит, а я завтра решу, быть или не быть... Поправляйтесь, не теряйте бодрости, наживайте мускулы и пишите... Ваша М.Б.

Мысли о “Милом лжеце”, пьесе Д. Килти, сделанной по переписке Бернарда Шоу и знаменитой английской актрисы Патрик Кэмпбелл, занимали Марию Ивановну. Она передала экземпляр пьесы Охлопкову и ждала его решения. В Москве в это время гастролировал Ленинградский театр Комедии. Николай Павлович Акимов первым в стране поставил “Милого лжеца”. Мария Ивановна очень ценила Акимова и сразу отправилась смотреть спектакль. После просмотра я получил письмо.

Дорогой дружок,

надеюсь, Вы уже здоровы? Вчера была, наконец, на “Лжеце” и... успокоилась вполне. Первое, это не драматургия, и непременно надо что-то сделать режиссеру, чтобы облегчить работу актерам и зрителю. Было очень скучно, длинно, однообразно и мало вкуса, как это ни странно для Акимова. И оформление, и костюмы — все бедно, простенько и плохого вкуса. Роль женская, конечно, в первую очередь требует, чтобы показали актрису крупного масштаба со всеми “штуками” актрис, вроде Сары Бернар, не меньше, да еще надо убедить две тысячи людей, что нельзя не быть в нее влюбленным. Представляете себе такую задачу?... Помните открытку с изображением Сары Бернар? Мне кажется, такую актрису надо было сыграть и назвать пьесу “Милые обманщики”, так как она не уступает ему ни в чем. Все это не сделано в спектакле. Да и кто может это сделать? Во всяком случае, не я и не мистер Дудин. Что касается человеческого, которое особенно выступает во втором акте, то тут тоже требуется большая и не старая техника, которой никто из нас не обладает... Ведь все-таки влюблен-то был Шоу, а никто другой! Что касается исполнителя роли Шоу, то это был врач-гинеколог, с животом, бородкой, тросточкой и всеми онёрами среднего человека, среднего уровня и возраста... Что ка-

сается театра имени Маяковского, то “техника” их игры ясна, они выигрывали время, в ожидании того, когда все, кто захотят, будут играть, и тогда отпадет вопрос обо мне... При данных условиях мне не надо браться за это дело. Его надо твердо выиграть, а выигрыш далеко не обеспечен. Орлова репетирует в ЦТСА, Степанова — во МХАТе, Юнгер показала в Москве с хорошими рецензиями... Как Вы думаете, неужели надо мне лезть в эту свалку, не имея ни режиссера, ни партнера, ни своих прежних возможностей! Не спорьте, Вы теперь не переубедите, мой инстинкт правильно указывал на опасность. Надо будет искать что-то другое, а не тащиться в хвосте среднего исполнения. Вы скажете, что от меня зависело быть первой исполнительницей. Вот в этом Вы и ошибаетесь. Если бы я на коленях просила дать мне сыграть эту роль, было бы то же самое, что и сейчас. Вот поставим советскую пьесу, а потом можно будет приступить, а тем временем произошло бы то, что и произошло. Охлопкова Вы все еще недооцениваете. Он очень дальновиден и хитер, и не нам с Вами его перехитрить, а помощи у нас нет и не может быть... Были хорошие уроки даны мне для того, чтобы я раз и навсегда усвоила себе, чего не надо делать в этом театре. Что касается меня, то я хочу сохранить способность жить, дышать, спать, радоваться жизни, работать, где можно, и менее всего хочу того, от чего чуть не погибла окончательно. Обнимаю Вас... Пишите о себе. М.Б.

Мария Ивановна, как обычно, строила планы, мучилась сомнениями, уверенность прежних лет покинула ее. Она, познавшая невиданный зрительский успех, любовь поколения, теперь боялась провала. Сжимая кулачки, могла часами сидеть на диване, уставившись в одну точку, полузакрыв глаза, в отчаянии и без надежд. Трата времени и энергии на утомительное ожидание ролей изнуряла ее. Она хотела работать в своем театре, его ей никто и ничто не могло заменить. С каждым часом убывали ее силы и рушились нервы.

Мария Ивановна была не сказочным существом, не фантазеркой и не любительницей возвышенных сказочных снов. Она трезво смотрела вдаль, с годами становилась мнительной и подозревала дурное иногда там, где его не было.

30 января 1962 года я получил письмо (даты сохранились не на всех письмах).

Дорогой Виталик,

получила, наконец, Ваше письмо, а то уже и не знала, что думать по поводу Вашего молчания. На днях позвонил Дудин и сообщил, что в начале марта он приступает к репетициям "Милого лжеца". Не знаю. Конечно, отказаться нет мужества. Будь что будет! Знаю, что единственный, кого это может безоговорочно обрадовать — это Вы — поэтому и сообщаю, хотя не исключено, что "обманщик" оправдает свое название и в этом случае. Посему думаю о пьесе. Как ее сделать все-таки пьесой. Пока додумалась только до того, что эту штуку надо разделить не на два акта по 1,5 часа каждый — это нельзя, а три, как раз делится — и акт с репетицией "Пигмалиона" получается отдельным, вторым. У Акимова взята музыка из американской музыкальной комедии, которую привозили к нам (забыла ее название!), и это не идет. Прибавьте к этому почему-то старый танец 15-х годов "Ой-ра" (я ее слышала), то совсем безвкусно; не знаю, как Вам, а мне пока хочется в некоторых местах хорошую танцевальную музыку западного стиля. Она хороша как фон и кое-что прибавит в специфике их отношений, которые играть напрямую невозможно, учитывая толстый живот партнера и собственную серую физиономию. Ладно, молчу! Не знаю, как играть Элизу, и никогда не знала. Русская, вернее, современная советская — не очень идет, а перевод — не "играет", а в этом все дело. Переведено очень плохо — этот жаргон — он или не современный или "хамский", а это оскорбляет слух, а главное, не смешной, а он должен быть во что бы то ни стало смешным, в первую очередь, а это не так легко. ...Собаки кланяются Вам и виляют дружелюбно хвостами в знак того, что "Les amies de nos amies sont les auennes" ("Друзья наших друзей — наши друзья").

Вчера на спектакле был японский посол и очень хотел лично что-то выразить, но я была в дезабиле и в вазелине, поэтому встреча не состоялась, но все-таки приятно, а Вам даже больше, чем мне, почему и упоминаю. Записалась в двух передачах полуподонковского стиля. Одна с Варпаховским в роли режиссера,

другая — с Липовецким. Последняя будет 18-го числа в 8 ч. вечера. Цензура вымарала треть передачи, поэтому получилось нечто просто непонятное, не говоря “за другое”. Другая же — еще неизвестно когда. С Розой Иоффе и Андерсеном никак не сосватаемся, и я в тупике. Ясно, что нам не надо было объединяться на этой работе, так как мы ее понимаем по-разному. Ее все тянет на “детское вещание”, меня — нет. Я больше слышу Шуберта, она — Грига. И в результате — молчание с обеих сторон. Мне неудобно ее “снимать”, ей, видимо, неловко отка-заться. Чушь собачья! Ну вот, весь отчет... Ваша М.Б.

Бабановский голос теперь часто звучал на радио. Она ценила Леонида Викторовича Варпаховского, режиссера, с которым была знакома еще с мейерхольдовских времен, и мечтала работать с ним в театре, а пока делала передачи на радио. С Розой Иоффе, знаменитым радиорежиссером “детского вещания”, Мария Ивановна впоследствии записала “Маленького принца” и множество детских сказок, но всякий раз работа проходила трудно, это было бабановское свойство. Она была неумолима к себе и неумолима к другим. Радио она любила, проживая в сказках и читаемых ею рассказах все тревоги ума и сердца. Ее странные персонажи — Хозяйка Медной горы, Суок, Оле Лукойе, Монтигomo Ястребиный Коготь из чеховского рассказа “Мальчики” — казались реальными и нереальными одновременно.

Очень точно закончила М. Туровская свою книгу: “Когда уже не станет нас, когда пройдет и кончится наша беспокойная, суетная, деятельная, утомительная и целеустремленная, несчастная и счастливая жизнь, — все так же таинственно, лукаво и повелительно будет звучать удивительный голос Бабановой — голос самой Сказки”.

Было решено ставить “Милого лжеца”. Долго обдумывали, кто будет играть Шоу. Промелькнула мысль, что — сам Охлопков. Николай Павлович загорелся, но быстро остыл. Боюсь, что этому “остыванию” способствовала Мария Ивановна. “Он не играл сто лет на сцене. Шоу — это не Василий в кино, валиться вдвоем у меня нет никакого жела-

ния”, — сказала мне она. Охлопков предложил на роль Шоу Свердлина, Мария Ивановна — Штрауха. “Но Глизер ему не даст играть со мной”, — тут же печально заметила она. Когда-то в годы войны в Ташкенте она сыграла со Штраухом пьесу Гладкова “Питомцы славы” (пьеса более известна под названием “Давным-давно”). Штраух — Кутузов, она — Шура Азарова. В глубине души Мария Ивановна сохранила теплые воспоминания о том давнем времени. Рассказывала, как много знал Штраух, как интересно было общаться с ним, как оригинально и мастерски он работал. С Юдифью Самойловой Глизер, женой Штрауха, отношения были сложными, хотя Мария Ивановна считала ее самой талантливой актрисой Театра Маяковского. “Нет, нет, Штраух играть не будет”, — твердила она и оказалась права, на роль Шоу был определен Свердлин.

18 февраля 1962 года я получил письмо.

Дорогой Виталий...

Очень Вас не хватает мне здесь. Ужасно хочется, чтобы хоть один раз еще в жизни постараться оправдать Ваше незаслуженно высокое отношение к моей несчастной и жалкой особе. Не осуждайте меня за мой кошмарный пессимизм. Представьте себе, что Вас на Вашей работе кто-то, кто решает до какой степени реально Вашу судьбу, — не верит в Вас, Вы не нравитесь ни в своих идеях, чувствах, ощущениях — все разное, и это длится не день, не месяц и не год, а скоро уже будет двадцать! Это мне самой страшно, поверьте. Боюсь, что тысяча докторов, самых замечательных, не смогут так просто и быстро излечить искалеченную психику и глубоко раненную душу, оскорбленную в самых своих глубоких основах. Это начал покойный ныне мастер и продолжил псевдомастер, ныне здравствующий. Вот и все, дорогой. Знайте одно, что я глубоко благодарна Вам за Вашу подлинную духовную поддержку, и если я не показываю этого, то это только потому, что я не люблю прямых выражений ни в чем. За моей иронией над хорошими вещами Вы должны понять и увидеть, что ирония — это только защитная ткань, так как слишком болезненны прикосновения жизни. Впрочем, думаю, что Вы это знаете... Из дел: смотрели макет к

“Лжецу”, художник Лесков (который оформлял “Вишневый сад”). Много лишнего, но есть выдумка, я подбросила некоторые соображения, о которых писать долго. Убедилась, что у Дудина в голове ветер. Готова на все, что ни предложит жизнь в виде осточертевшего, ненавистного этого театра, а... если они спешно захотят выпустить к поездке “Лжеца”, — то только для эксплуатации денежной, в трех “точках” можно играть. Я опять в клетке, мечусь и только думаю, как их “обойти”, т.е. сделать спектакль приличным и не дать загробить его и себя. Ну, вот и все мои дела. Тера улетела на целину... Простите за тоскливое письмо, необходимо было вылиться невыплаканным слезам... Почему Вы никогда не пишете о своих делах? Меня они тоже “несколько” интересуют. Будем надеяться, что все плохое пройдет, будем вырабатывать оптимизм... Крепко Вас обнимаю. Ваша М.Б.

Наконец была назначена первая репетиция “Милого лжеца”, хотя официального приказа не было. Помню, как провожал Марию Ивановну в театр и на лестнице, выходящей во двор (она всегда ходила в театр со служебного хода, никогда не пользуясь подъездом, на котором написано “Дирекция”), встретили Александра Павловича Лукьянова, ее постоянного партнера по знаменитым спектаклям: “Таня”, “Собака на сене”, “Ромео и Джульетта”. “Я очень рад”, — тихо шепнул он. “Преждевременно радуешься, Саша”, — ответила она и прошла наверх. Увы, и на этот раз она оказалась права: Патрик Кэмпбелл ей сыграть так и не пришлось.

Чувство, что она в несправедливой опале, не покидало ее. В эти дни она часто вспоминала Мейерхольда, хотя обычно старалась о нем не говорить. Пройдет несколько лет, в 1972 году в Театральном музее имени Бахрушина соберутся бывшие участники “Великодушного рогоносца”, спектакля, после премьеры которого Бабанова проснулась знаменитой. Мария Ивановна не придет. Ее будут просить прислать хотя бы фотографию с надписью для выставки к пятидесятилетию премьеры мейерхольдовского спектакля. Долго и мучительно раздумывала она: как быть? Ее не занимала молва, что будут говорить о ее тяжелом, неблагодарном характере,

высокомерии. “Научитесь не обращать внимания на пересуды, — твердила мне она, — одни вас любят, другие — нет, все это не имеет никакого значения. Кто имеет право судить нас?” Наконец фотография была подписана и мне было поручено отвезти ее в музей. Помню надпись: “Время сгладило горечь жестоких несправедливостей, пережитых мною в его театре. Осталась бесконечная благодарность судьбе за встречу с гениальным Мастером”.

Теперь не было ни Мейерхольда, ни А.Д. Попова, никого из режиссеров, кто был бы заинтересован в ее актерской судьбе. Тера, то есть Нина Мамиконовна Тер-Осипян, оставалась до конца жизни самым близким ей человеком. Бабанова для нее была божеством. Мария Ивановна могла на нее сердиться, “испепелять”, но Тера оставалась Терой, и заменить ее никто не мог.

Круг общения становился замкнутым. Мария Ивановна много читала, учила английский язык, изредка ходила в другие театры. На людях была сдержанна и заметно грустновата, что, впрочем, не мешало ей подтрунивать над собой и окружающими. Посмотрев “Милого лжеца” со Степановой и Кторовым во МХАТе, она по-хорошему позавидовала им. Игра актеров доставила ей огромное удовольствие, тем более что к Кторову она испытывала давний интерес и очень высоко ценила актерское дарование его жены, замечательной актрисы Веры Николаевны Поповой, блиставшей в театральной Москве в 20-е годы и увядшей после прихода во МХАТ.

В театре Маяковского Мария Ивановна по-прежнему играла мало и роли, которые не очень любила. Раз или два в месяц шла японская пьеса “Украденная жизнь” Каору Моримото и комедия Д. Угрюмова “Кресло № 16”, в которой она выходила в роли тети Капы, бывшей старой актрисы, ставшей суфлером. На подаренной мне фотографии в роли тети Капы она написала: “А это грустное настоящее, чего человек не сделает от отчаяния...” В “Кресле...” она пела песенку в финале второго акта, горькую и мелодичную, в это мгновение зал был в нее влюблен, остальные минуты в спектакле она чувствовала себя чужой. В водевиле Д. Угрюмова блестяще играли комедийные актеры К. Пугачева, Н. Тер-Осипян, В. Любимов,

дорвавшиеся до комедийных ролей. Газеты по-прежнему писали о бабановском мастерстве, но это был уже не прежний, незабываемый бабановский успех. И вскоре, передав роль тети Капы К. Половиковой, она ушла из спектакля.

Шли годы. В день ее рождения, 11 ноября 1962 года, я послал ей корзину цветов и сразу получил ответ.

15 ноября 1962 г.

Дорогой, коварный и сумасшедший Виталий, думаю, что все этим уже сказано. А именно: “дорогой” — за письмо, “коварный” — за поздравление запрещенных дат и “сумасшедший” — за цветы, конечно. Далее следуют вопросы: зачем? Почему? Кому это нужно и т.д. В общем, For vos? А теперь серьезно. Если Вы ко мне действительно хорошо относитесь, чему я склонна поверить, — никогда больше не повторяйте этого. Хорошо? И поверьте, что я действительно не только не оценю, но и огорчусь, а Вам ведь не этого надо было. Кстати, еще одно: поверьте мне тоже раз и навсегда, что когда я говорю, что не выношу, когда мне говорят в лицо похвальные вещи, — то я говорю правду. Когда я говорю, что не могу работать, когда знаю, что смотрят “друзья”, — то это святая истина. Возможно, что это Вам не вполне понятно, когда Вы узнаете меня побольше, — тогда поймете. В это я верю. Это все я говорю к тому, чтобы даже мелких недоразумений у нас с Вами не случилось, и считаю инцидент исчерпанным... Скоро ли Вы озарите наш серый будничный быт своим сиянием острых словечек, метких изображений и радостным юмором. Дорогой дружочек, несмотря на все Ваши “faut pas” — все-таки мы Вас очень любим и очень желаем соответственно жизненного оформления. Надеюсь, Вас дома сумели хоть немножко откормить? Ешьте побольше и набирайтесь сил. Для жизни в Москве нужна лошадиная сила и не одна. У меня, м.б., будет работа, а м.б., и нет. Пока не стоит и говорить, чтобы не испугать фортуны. Живем в ожидании юбилея Н.П. (Охлопков. — В.В.). Мне надо писать в стенгазету и надо будет выводить его за белые руки на сцену и надо будет выдержать пять часов петрушки... Необходима срочно большая доза юмора, а у меня только депрессия и больше ничего. Крепко обнимаю Вас. Ваша М.Б.

Не помню, как впервые возникли в доме разговоры о пьесе Арбузова “Нас где-то ждут”, поставленной впоследствии одновременно в театре Маяковского и Малом. Длинная повесть для театра в трех действиях. Спектакль ставил Охлопков. Для роли Ильиной (так звали героиню) Мария Ивановна была уже не очень молода, как и Свердлина было поздно в роли председателя райисполкома играть любовь. Но выручало мастерство, а больше сказать было нечего. В ходе репетиций я получил письмо (дата на конверте не сохранилась).

Дорогой Виталик,

...вначале репетиции шли без меня, и это меня просто убивало, вернее, убивало желание работать. Но, в конце концов, все дело объяснилось очень просто. Мэтр (Охлопков. — В.В.) удумал попасть в ближайшую раздачу Ленинских премий и во что бы то ни стало хотел в месяц поставить сложную пьесу Арбузова. Сложную по отсутствию драматургических законов и при полном игнорировании оных. Постольку поскольку он не понимает, что актрисе нельзя появляться на репетицию на носилках, несомых рабочими сцены и при наличии забинтованного бревна вместо ноги, сначала он долго меня уговаривал в любом виде прибыть на репетицию, но я не смогла морально, психически и устояла, бюллетень убедил его, м.б., еще больше, и он пришел в себя, поняв. Пожалуй, это обстоятельство было решающим, что за месяц нельзя сделать ничего, кроме коллективного угробления. Посему я только на днях пришла, вернее, приехала на репетицию, и все стало более или менее хорошо. Кроме того, он и Арбуз посетили меня на дому (нервов было ухлопано — ужас!), сие обстоятельство привело Свердлина с супругой во мрак, дирекцию in corpore в умиление, а я даже заработала похвалу за “поднятие тонуса” репетиций, а зла я была на себя и на свою судьбу достаточно, чтобы нервы взлетели кверху. Ну, вот, дорогой мой, объяснения и оправдания. Последняя наша “встреча” у постели “больного учителя” была не то, и я хочу, чтобы Вы поняли и знали, что не в ноге было дело, а в абсолютно больной психике, когда все плохо, черно и все кажутся врагами. Это состояние длилось долго, пока я не

встала физически на ноги и не стала так сильно зависеть от людей и друзей. Ну, довольно о себе. ...Тера не вылезает из ВОКСа, мечтает о поездке в Швецию и Норвегию, будет формировать группу (!!), теперь все этим увлекаются. На днях сдали премьеру пьесы Пановой, видела прогон — ничего, но не больше, а бывает ли больше? Не знаю, не слыхала. Еще раз обнимаю Вас, дорогой дружок, приезжайте, а то "сезон" полумертвый из-за Вашего отсутствия.

Никогда я не встречал женщины, которая так не хотела стареть. Не хотела и боролась со старостью, что составляло еще одно свойство ее сложного характера, разгадать который было нелегко. Она была талантлива во всем, начитанна, интеллигентна, умна и всегда неожиданна. Она твердо была уверена, что природой не подготовлена к тому, чтобы играть возрастные роли, а кроме театра, ничто не интересовало ее. Помню, мы отправились в "Современник" смотреть "Двое на качелях" с Лавровой и Козаковым. Спектакль имел невероятный успех. Марии Ивановне в "Современнике" было все интересно, ей очень понравился спектакль Галины Волчек, она ценила ее незаурядную натуру, дарование Лавровой, игравшей Гитель, но я чувствовал, что она расстроена. "Это моя роль, — шепнула она в конце спектакля, — "та" роль, если бы было не поздно, я перерезала бы себе лицо", — вдруг с ненавистью к себе сказала она и замолкла. К нам подходила режиссер спектакля Галина Волчек. "Это моя первая режиссерская работа", — скромно заметила Волчек. "Я это заметила", — ответила Мария Ивановна, подняв пальчик и очаровательно улыбнулась, обняв и поцеловав Галину, что она обычно не делала, "снимая" возможную обиду. В этот момент она думала о другом, вот еще одна "ее" роль прошла мимо нее.

Время уходило, и Бабанова сознавала: это Охлопков решил занять ее режиссерской работой. Вскоре она мне писала:

Дорогой Виталик,

простите, что болезнь не дала мне до сих пор собраться хоть немного с мыслями и ответить на Ваше очень милое и дорогое письмо.

Я все еще валяюсь (уже на диване), один раз была в театре и беседовала с Охлопковым насчет "Мари-Октябрь", другой — через большой промежуток времени — на радио по поводу Дикого, болтала чушь. Это все. Остальное время провожу в дикой тоске, лечении и воздерживаюсь от выхода на улицу. В общем, вся зима в четырех стенах. Читаю, не сплю и не хочу жить больной. Теперь обший "обзор". Охлопков не поехал в Америку... Сейчас он ставит Штейна, от которого я отбоярилась (там была роль "княгини" — играет Глизер). Дудин на сцене репетирует Брехта, и конца не видно, выпуск не раньше половины марта... Когда просветляется голова, пробую заняться планировкой пьесы, это очень интересная работа, но боюсь, отвыкла и отстала. Охлопков обещал помочь, но, конечно, после того, как все будет как-то сделано... Умер Карманов (директор театра тех лет. — В.В.) и директором теперь Дудин. Что касается Нины, то я ее не вижу более полутора месяцев, о чем расскажу при встрече. Приезжайте, дорогой, и я хочу, чтобы моя хата всегда была для Вас теплым углом, где Вас никто не обманет и не обидит. Ваша М.Б.

То был уже 1965 год. Мария Ивановна продолжала возиться с "Мари-Октябрь", хотя работа не сулила большой удачи. Все уже видели фильм с Даниэль Дарье, французскую ленту "Мари-Октябрь", имевшую большой успех, да и режиссура была не бабановским делом. 16 марта 1965 года она писала:

Дорогой Виталик,

...премьеры намечена на первое апреля... Было много замен из-за болезни исполнителей, но в общем я, скорее, выиграла от этого. Так, вместо Самойлова играет Женя Лазарев, и хотя он мне годится почти во внуки, мы это учли и кое-что предпримем. Вместо Химичева (новый актер из МХАТа высотой с Ивана Великого) я "получила" Сашу Лазарева, который сразу "потянул" роль, а я его очень люблю. Чудесный человек и актер. Остальные: Кириллов, Левинсон, Аржанов, Лукьянов и Люлин — все "на месте", кроме меня, о себе я еще не думала, некогда, заниматься приходится всем, чем можно и не нужно, — макетом и

музыкой и т.д. “Шо будить” — покажет время... Хочу, чтобы у Вас все было хорошо. Все и образуется. Будьте мужественны и инициативны, как всегда. Ваша М.Б.

Спектакль вышел под названием “Встреча”, шел недолго и был явно неудачен. Мария Ивановна отнеслась к этому довольно легко, гораздо больше ее заботило, что наступило другое театральное время и она не очень точно понимала его. Дело было не только в ее уникальных природных данных, как бы привязывающих ее к молодым ролям, которые теперь она уже не могла играть, дело было не только в ее консерватизме и ориентациях на вечные ценности. Она была слишком умна, чтобы не сознавать, что не случайно “Современник” и “Таганка” владеют умами. Да, она отличалась независимостью вкусов, не подчинялась общему мнению, увлекалась Диккенсом, обожала Достоевского, не стремилась играть Чехова, но теперь, в конце 60-х годов, мучилась, старалась проникнуть в тайное тайных современной жизни. В “Современнике” она бывала чаще, чем в других театрах, удивлялась умению актеров сливаться с залом, но потом всегда задавала один и тот же вопрос: “А что будет с ними, когда уйдет молодость и бесстрашие? Надо накапливать мастерство, а они приносят самих себя, вам это нравится, но этого мало”. Приносить на сцену себя она не умела, а главное — не любила. Посмотрев на “Таганке” “А зори здесь тихие”, помню, долго возвращалась к этому замечательному спектаклю, как бы спрашивая саму себя: “А интересно, что делает Шаповалов в других ролях, меняется он или остается самим собой?” Она росла в другое время, и ее талант развивался по другим законам. Теперь она подолгу жила на даче в Зеленоградской, искала пьесы, много читала и ничего не находила для себя.

23 июня 1967 г.

Милый и дорогой Виталик,

простите, что отвечаю с опозданием и буду писать кратко. Погиб Цуня (собака, дворняжка. — В.В.), и так как я считаю себя виновной, хотя бы и отчасти, то просто не нахожу себе места. Все

остальное пока отошло на второй план. Все-таки постараюсь кратко ответить на интересующее Вас. Идея спектакля из отдельных отрывков мне не кажется удачной, и, как правило, такой спектакль не “впечатляет”, разве что уже очень блестящая режиссура или исполнение. В данном случае не было бы ни того, ни другого. Да и вообще, дорогой, стоит ли теперь, сейчас ломать себе голову? Препятствий так много и вне, и внутри, что у меня нет энергии с этим бороться. Пусть будет — что будет!.. Вы так много тратите сил, что пока еще они не иссякли, экономьте их елико возможно. Я этого, к сожалению, не делаю и очень наказана за это. От всего сердца благодарю Вас за тепло в Вашем письме. Оно мне сейчас особенно нужно и дорого. Пишите, дорогой, а когда я приду в себя, то непременно увидимся, если Вас не пугает мой вид. Сердечно обнимаю Вас. М.Б.

То возникала идея сделать вечер одноактной драматургии или “отрывков” из несыгранных ролей, то поставить Т. Уильямса: только-только вышел сборник его пьес.

18 июля 1967 г.

Милый Виталик,

еще и еще раз очень благодарю Вас за неизменное внимание к моей неудачной судьбе. Я уже внутренне поставила точку на театре, поэтому нахожусь в состоянии человека, переходящего в Дом ветеранов сцены. Отсюда идет все, что Вы сможете себе представить. Не радует ничто, даже природа, которая всегда давала какое-то хоть на время успокоение — теперь дает одни заботы, к тому же почти невыполнимые... Кто Вам сказал, что мне не понравилась прелестная пьеса Уильямса “Стеклянный зверинец”? Я испытала очень редкое наслаждение от всей книги и перечитывала некоторые места опять и опять. Удивительный художник! Я только сказала, что мне нечего играть и в этой пьесе да и во всякой другой, наверное. Я уже утратила веру и надежду. Любить безответно, к сожалению, не умею, и если от театра получаю то, что получаю, то и он мне таким не нужен. А времени на ожидание у меня нет. Перемен у меня нет... Не утешайте меня, не возражайте, я постараюсь найти в

себе мужество и для последнего “выхода”. Еще раз благодарю Вас за все хорошее, что я от Вас видела, мне же нужно немного — только правдивость и естественность в отношениях, больше ничего... С самым сердечным приветом. М.Б.

Вслед за томиком пьес Уильямса я привез на дачу сборник пьес Лилиан Хеллман.

22 июля 1967 г.

Дорогой Виталик,

бесконечно благодарна за Ваши действительно трогательные заботы о моей судьбе... Хеллман — нет, к сожалению, да и вообще, дорогой, перестаньте думать о моей работе. Ее просто не может быть, а я без отвращения о театре Маяковского думать не в состоянии. “Поезд” мой давно ушел, и я стараюсь с этим смириться. Уж если бедной и замечательной Вивьен Ли не было работы, какой ей хотелось, да еще не будучи в таком возрасте, как я, о чем говорить? Я без конца о ней думаю, и так хочется знать о ней побольше... Я ее оплакиваю, как в свое время Цибульского — есть такие судьбы, которые почему-то и что-то в тебе задевают за живое. Жаль, бесконечно жаль... Еще раз спасибо огромное за все, за все. Пишите, пожалуйста, о своей жизни. М.Б.

Не было ни работы, ни надежд. Теперь она изредка заглядывала в прошлое. Вспоминала работу с Алексеем Диким в “Человеке с портфелем” А. Файко, рассказывала о не состоявшемся из-за ее робости знакомстве с Анной Ахматовой в Ташкенте, поражалась смелости Фаины (так она звала Раневскую), которая легко и свободно обшлась с Ахматовой.

Охлопкова уже не было в живых, театром руководил Дудин, и все понимали, что это временно. Как бы сумрачно Бабанова ни смотрела вдаль, единственно, что интересовало ее, — это театр, в магнитном поле которого она прожила жизнь. К пятидесятилетию Советского государства Мария Ивановна была награждена орденом Трудового Красного Знамени, но на вручение не пошла, поскольку была нездорово-

ва, и уже после награждения, месяца через полтора, отправилась в Моссовет, где вручали награды тем, кто по разным причинам вовремя их не получил.

Там Бабанова встретила с Ольгой Ивановной Пыжовой, которую не видела с довоенных времен. Они вместе в 30-е годы играли в "Человеке с портфелем", в "Ромео и Джульетте", дружили. Пыжова была свидетелем умения Бабановой чаровать зрителей и безраздельно властвовать над ними. И вот теперь, на склоне лет, встретились в торжественной обстановке вручения орденов. Потом у подъезда дома Бабановой при свете уличного фонаря они еще долго стояли, не в состоянии оторваться друг от друга. Раздоры канули в прошлое, хотя Мария Ивановна помнила все. Особенно один из первых спектаклей "Ромео", когда перед выходом на сцену Пыжова, зная всю сложность отношений Бабановой с Мейерхольдом, шепнула ей, что в зале Мейерхольд и Зинаида Райх. Мария Ивановна почти потеряла дар речи, выйти на сцену не могла, спектакль задержали, потом она играла, как ей казалось, "совсем в тумане".

Зло, причиненное ей людьми, Мария Ивановна с годами попросту забывала, но рана, нанесенная Зинаидой Райх, так и не зажила. Помню, как Борис Львов-Анохин в кругу друзей рассказывал о новых подробностях насильственной смерти Зинаиды Райх. Неожиданно для всех Мария Ивановна перебила его жестко произнесенной фразой. Мы замолчали, потрясенные: что же должно было произойти много лет назад в стенах театра Мейерхольда, откуда Бабанова была вынуждена уйти, чего никогда не забыть, не простить не могла? Близилось семидесятилетие Марии Ивановны.

11 августа 1970 г.

Милый Виталик,

спасибо за весточку. Хочу обратиться к Вам с огромной просьбой. Ради бога, сделайте что-нибудь, чтобы не было статей и "юбилейной" даты. Умоляю. Жизнь и без этого ужасна. Надо было быть душой, чтобы из дурацкого самолюбия не скрывать возраст... Сделайте все, что можете, от моего имени. Пусть не добивают

меня и не придавливают могильным камнем. Мне и без этого плохо живется. Сейчас вожусь с пьесой Алешина... Заранее благодарю, так как верю, что Вы это для меня сделаете. Правда? Сделайте, дорогой, пожалуйста. Сердечно обнимаю. М.Б.

Ей казалось, что можно “обойти” юбилейную дату, скрыться, но этого не удалось. Писали газеты, журналы, по радио передавали в очередной раз арбузовскую “Таню”, дома собрались “свои”, из театра были “допущены” завлит В.Я. Дубровский и тогдашний директор театра Р.Г. Экимян. Она была по-прежнему иронична и не допускала возвышенных выражений в свой адрес. В театре готовились к репетициям пьесы С. Алешина “Куст рябины”.

Еще до юбилея она писала:

2 августа 1970 г.

Милый Виталик,

Я была уверена, что Вы поймаете Нину по телефону, и поэтому не писала. Дела обстоят так, что Алешин согласился со всеми пожеланиями, которые были написаны в довольно твердой тональности, так что мне приходится запеть “Ах, попалась, птичка, стой”. Мало того, Алешин просит меня написать ему все, даже малейшие замечания по тексту, все очень благожелательно и дружелюбно. Что из всего этого будет — неизвестно, но деваться некуда. Кругом стены с надписью “Надо!”.

Что касается Горького и Достоевского, то это все мимо. В “Дядюшкином сне” мне вообще делать нечего, хотя роль великолепная. О “Варварах” Вы сами верно написали, что там ничего нет, а я не Грановская.

Что касается предложения Натальи... забыла отчество (Викторовны?), то, как Вы догадываетесь, я не могу сказать “да”, хотя и понимаю, что это было бы, м.б., неплохо. Верю и в Крымову, и в Эфроса — во всех, кроме себя. Да и не поздно ли? В общем, когда съедемся — поговорим подробно, так как я не представляю себе, что это такое. Прошу Вас поблагодарить их обоих и повторить свое неизменное желание встретиться с ним (Эфросом. — В.В.) хоть один раз в работе. Сердечный привет им обоим. Спасибо Вам за вечное беспокойство за мою судьбу...

Хочу, как и Вы, покоя, а сейчас особенно, так как отдыха не было по ряду причин...

В театр в 1967 году пришел новый главный режиссер — А.А. Гончаров. Он пришел в безрадостное для театра время. Репертуар износился, живым был, пожалуй, лишь спектакль Петра Фоменко “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина. Критика несправедливо изничтожала его. Зрители почти не посещали театр Маяковского. Репетировали комедию Угрюмова “Звонок в пустую квартиру”, планов не было. Бабанова была без работы.

Гончаров с Бабановой был не знаком, хотя в молодости бывал на репетициях “Тани” Арбузова. В своей книге “Мои театральные пристрастия” он пишет: “Разве можно забыть паузу, которая повисла, когда Таня—Бабанова появилась из комнаты умершего ребенка? Пауза длилась восемь минут! Ее держала замечательная актриса, огромный мастер, но подготовлена и выстроена она была режиссером”. Он и сегодня убежден, что успехом Тани Мария Ивановна обязана Лобанову. Кто спорит, что актер без режиссера не может добиться выдающихся успехов? Но в интонации Гончарова (книга была опубликована в 1997 году) очевидно сквозила обида, что громкое имя великой актрисы заслонило значение Лобанова, любимого режиссера Гончарова. Бабанова встретила приход Гончарова в театр приветливо, имя его ей было знакомо, было очевидно, что с его появлением у нее возродилась надежда на работу. Гончаров много говорил, что думал о ней, но все оставалось по-прежнему. Вскоре Гончаров приступил в репетициям пьесы Найденова “Дети Ванюшина”. На роли стариков Ванюшиных были назначены Евгений Леонов и Нина Мамиконовна Тер-Осипян.

Из письма Бабановой к Тер-Осипян (21 июля 1968 года):

Очень рада тому, что получила роль ты. Это справедливо. Это, пожалуй, самое приятное для меня известие. Я очень боялась, что будет иначе. Сама понимаешь почему. Что касается моих дел, то я поставила давно точку и меня ничто уже не удивит. На Ольби я и не рассчитывала, во-первых, со слов Тамары Лукиной

(она была завлитом театра. — В.В.), а во-вторых, зная немножко стиль автора. Надоело падать в пропасть, уж лучше лежать на дне и не испытывать ужаса при падении иллюзий... Ножницы садовые привели меня в восторг. О! То, что надо дачнице, залитой дождем, который не прекращается ни на один день, и говорят, будет весь июль, в августе и сентябре обещают лето. Сумеешь ли выдержать август на даче? Впрочем, надо надеяться, еще увидимся и поговорим. Еще раз за все благодарю и крепко обнимаю. Твоя М.

Гончаров выпустил замечательный спектакль по повести Войновича “Два товарища” с Ириной Печерниковой и Евгением Карельских, потом принялся за “Ванюшиных” (он повторил этот спектакль спустя тридцать лет, что явно делать было не надо). “Дети Ванюшина” в “первом издании” имели огромный успех, это была мощная работа режиссера, потом в театр пришла Доронина, Гончаров увлекся идеей поставить “Человек из Ламанчи” и искал пьесу для Бабановой, хотя ставить спектакль с ней не собирался.

5 сентября 1970 года она мне писала:

Мне не хотелось заражать Вас черными мыслями и чувствами. Вам своего хватает.

...О своих “делах” говорить и думать не хочу до отчаяния. Я не люблю больше театр — это такой неиссякаемый источник мучений, и мне ясно, что другого для меня не будет. Вот с этим и живу.

“Брожу ли я вдоль улиц шумных...”. Это за меня сказал молодой гений, мы же — простые серые смертные — только повторяем то, что сказано больше ста лет назад, какая условная штука — время! Друзей у меня в театре нет, только А.А. Гончаров, и то относительно, весьма относительно. Каждый за себя и о себе. С этим пора давно примириться, и я это и стараюсь сделать. Одно желание — чтобы меня не трогали, не вызывали на “работу”, не терзали дразнением того, что могло бы быть, но не состоится никогда. С горем жду пьесу Алешина и слабой даже не надеждой, а гораздо меньше — пьесу Туров “Виза”. Якобы для “нас”. Копаю землю, пью снотворное, раздражаюсь на “друзей”, вот и все. Спасибо, что не забываете. Ваша М.Б.

Благодаря Гончарову началась подготовка репетиций пьесы Алешина “Куст рябины”. Драматург и режиссер (на постановку был приглашен Б.А. Львов-Анохин) делали все, что просила Мария Ивановна. Суть нежелания играть в пьесе тщательно скрывалась, хотя была проста: она не любила играть старух (героине было около восьмидесяти лет). Помню, как однажды она прочла сцену из пьесы своим поэтическим голосом, что произвело на меня ошеломляющее впечатление, но при этом добавила: “Ненавижу старость, ненавижу”, и я понял, что этой роли не будет никогда.

В письме к Тер-Осипян она писала (11 июля 1970 года):

Естественно и понятно всем, кто читал пьесу Алешина и знает меня — я не могла сказать “да”.

Роль старушки 80 лет “с гаком”, как сказано в пьесе — это первое препятствие и немаловажное, ибо все в пьесе, в тексте построено именно на возрасте. Да и финал смерть — построен на нем же, так как другой сценической причины нет. Предложение “не играть возраст” — начисто отпадает, так как это было бы понято зрителем, что или актриса молодится, вопреки замыслу пьесы — или не умеет играть. Последнее верно. И после нашего свидания с Гончаровым — мы пришли к выводу — представить Алешину необходимые поправки, если он заинтересован в данном актере и режиссере Львове-Анохине (а он заинтересован). Пожелания мои и режиссера вместе с поправками будут посланы Алешину. Решение — за ним. Не стоит тратить сил на уговаривание меня, так как я лучше всех вас знаю, ЧТО меня ожидает без работы. Театру нужна современная пьеса — это мне ясно, но почему я должна идти на заведомый позор, если автор не переделает возраст и хоть немного характер — вот это меня несколько удивляет. Пьеса была предложена “Современнику” для Волчек — была отклонена. Взял Малый театр и до сих пор она числится за ним. Это мне сказал Гончаров, которого приглашают главрежем туда. Говорит, что не пойдет. М.б., заставят? В общем — пьеса была не для меня написана и это ясно всем, кто честно и без предвзятости ее читал. Пьесу необходимо переделать теперь же, а не в течение каких-то

многочасовых репетиций при исполнителях. Есть вещи, в которых даже самый тупой актер бывает уверен, и поверь, мне очень долго пришлось повозиться с пьесой, без конца ездить в Москву, встречаться с Львовым, Гончаровым, Алешиным (и это все при условии неполучения зарплаты), так что я свое гражданское отношение к делу доказала. Большого сделать я не могу, и от Алешина зависит дальнейшее.

“Дальнейшего” не было. “Куст рябины” не был поставлен ни в одном московском театре.

Между тем поиски работы продолжались. Еще до пьесы Алешина Бабанова нашла пьесу итальянского драматурга Альдо Николаи “Бабочка” на трех человек.

Милый Виталик,

только что получила Ваше письмо и вот пишу. Действительно, “все не так просто” в жизни, да и сам боишься сложностей, а они есть, и от них никуда не спрячешься... Живу, если можно это живое слово употребить в данном случае, а по-моему, нельзя. Около трех месяцев жду “прохождения” безвредной и легкой пьески “Бабочка”, теперь, наконец, оно есть, а “пыл”, хоть и небольшой, угас. Такой ценой достается и так мало, что хочется собрать остатки раздавленной гордости и отказаться от всех этих благ. Что будет? И этого не знаю. Гончаров завяз с “Детьми Ванюшина”. При подсчете оказалось, что эта пьеса возьмет около 9 месяцев. Выпуск только в середине мая. Таким образом, если и будут в этом сезоне репетиции, то в самый разгар лета — июнь и конец мая. Зачем это мне? Выпуск все равно в начале будущего сезона. Вот мои “дела”. Настроение тупого отчаяния. Ничего не хочу, только бы не мучили, не дергали, не трогали ничем. Мне кажется, что я ничего не умею, ничего не смогу, чувствую себя плохо, много хворала, а от плохого настроения болезни вовсе не уходят... Спасибо Вам, что Вы оказались выше “уколов и обид”. Я живу без Нины, с постоянной работницей и двумя собаками. Позвоните мне в любое время, и если я буду “в порядке”, мы увидимся. Сердечный привет. М.Б.

Это писалось в 1969 году, да и в прежних письмах часто упоминалось, что “по просьбе Гончарова звонила Голдобину (ответственный сотрудник Министерства культуры СССР. — В.В.), и не помогло, как видно, до сих пор нет “лита””.

После очередной неудачи она вспомнила о “Круге” С. Моэма, который когда-то играла вскоре после войны, но спектакль попал в постановление “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению” (26 августа 1946 г.), и “Круг” был снят. Он шел очень недолго и имел огромный успех, ставил его забытый ныне режиссер Ф. Каверин, человек драматической судьбы. Когда-то Охлопков взял “Круг” с целью найти для Бабановой возрастной “переход”. Он думал, что она сыграет леди Китти, действительно необычайно выигрышную роль, созданную для “больших актрис”, но Мария Ивановна отказалась и в том старом спектакле сыграла молодую Элизабет, как всегда, мастерски, с привычным для нее успехом. Теперь, спустя четверть века, она вернулась мыслями к этой пьесе, решив сыграть леди Китти, и просила Гончарова заказать новый перевод и поставить ее. Он немедленно откликнулся и послал старый вариант пьесы в Управление культуры. Снова началось томительное ожидание.

Дорогой Виталик,

только-только заклеила конверт с письмом Вам — как принесли газету и Ваше письмо. Пришлось выбросить и написать снова. Не знаю, какими словами выразить то, что я чувствую, — Вы действительно “верный друг”, верный в несчастьи. Вернее, особенно в несчастьи, тогда, когда познаются друзья. Бесконечно тронута и хочется писать об этом без конца, так переполнено сердце. Дорогой дружок, Гончаров будет добиваться разрешения, так мне передали. Ему я верю. К мысли об одноактных пьесах я никак не могу привыкнуть. Очень все стало для меня сложно. “Бель” — автор, конечно, “тот”, но... подожду присылки американских пьес и не могу еще раз не сказать Вам слова признательности. Моэм, к сожалению, встретил холодный прием (Дубровский говорил о “Круге” в “кругах”), одна надежда на Гончарова. Или придется положиться на волю Бо-

жью (если бы на нее!). ...Крепко-крепко Вас обнимаю и горячо благодарю за все. Ваша М.Б.

“Круг” был поставлен уже после смерти Бабановой и идет по сей день, неизменно собирая полный зал. Поставила его талантливая Татьяна Ахрамкова. Премьеру играла Татьяна Васильева, а потом леди Китти стала играть Светлана Немоляева, и всякий раз, слушая текст переведенного мною “Круга”, я вспоминаю Бабанову и ее муки в поисках дела.

Недели через три она писала:

...Я надеялась, что Вы узнаете от Дубровского, что пьеса не разрешена, и поэтому еще не написала об этом... Предпринимать ничего не хочу и не буду. Выясняется, что пьеса весьма сомнительна... Стоит ли рисковать, не имея ничего при себе — ни уверенности, ни сил, ни нервов, ни желания? (И оно угасло за 8 месяцев трепки нервов.) Пусть будет — что будет, а вернее, ничего уже не будет, и с этим надо примириться, взглянув на дату паспорта. Ко всему этому я все время нездорова, наверное, на “нервной почве”, потому что никто ничего не находит, а человек все равно болен. Да еще погибает от рака мой пес, и это ужасно. Такова моя жизнь, дорогой Виталик. Крепко Вас обнимаю и благодарю за все. Нина будет в Москве 28, и 29 позвоните ей. Ваша М.Б.

Долгие годы фактической безработицы привели к развитию мнительности, боязни сцены, появлению предрассудков. Мария Ивановна продолжала вести свою, отдельную от театра жизнь. По радио по-прежнему часто звучал ее голос. Передавали то “Ель” Андерсена, то “Маленького принца”, то знаменитую сказку того же Андерсена “Оле Лукойе”. Радиоработы увеличивали число восторженных почитателей актрисы в новых поколениях, а она жила в отчаянии и предчувствии неизбежного конца. С немногими “допущенными” она то дружески сближалась, то раздражалась до ненависти, на нее старались не обижаться и, несмотря ни на что, оставались во власти бабановской магической силы. В это время у меня родилась мысль о книге, в которой была бы напи-

сана правда не только о ней, но о жизни, которую она прожила вместе со страной. В юности Мария Ивановна рано вступила в комсомол, увлекалась общественной деятельностью, была одним из первых в актерском мире депутатов Московского Совета. И только после 1937 года отошла в сторону. Узнав об аресте Мейерхольда, она замкнулась уже навсегда. Никто и ничего не могло заставить ее подписать какую-либо бумагу против Мейерхольда или в одобрение закрытия МХАТа Второго. В годы кампании против космополитизма она оставалась бесстрашной и твердой. Ее молчание, ее ирония по отношению к сталинскому режиму казались опасными, и Тер-Осипян вспоминала, как она избегала разговоров с Марией Ивановной на политические темы, чтобы не ссориться, поскольку она довольно ядовито посмеивалась над ее постоянным одобрением того, что происходило вокруг.

Еще до войны, в марте 1941 года, Мария Ивановна одна из первых в стране получила Сталинскую премию. Тогда А.К. Тарасова получила премию первой степени, а М.И. Бабанова — второй, и обе актрисы были приглашены в Кремль на вручение. Было это ночью, что-то около часа. Рассказ Бабановой о единственной встрече со Сталиным запомнился: премии вручал он сам. Небольшой группой они шли по Красной площади, у Аллы Константиновны каблук попал в шель и застрял. Туфлю не могли сразу вытащить. Потом И.М. Москвин на ходу прибавал каблук. Они много смеялись, шутили, наконец дошли до ворот, и началась проверка документов, их проверяли множество раз по пути в зал. Долго потом стояли в зале, ждали, дверь отворилась, и вошел Сталин. Бабанову поразила его внешность: маленький рост, рябоватое лицо и взгляд — “здесь зверства древнего еще кишат микробы”, — любила она повторять ахматовские строчки...

Книгу о Бабановой написал Юрий Александрович Головащенко и прислал ей экземпляр в Москву на прочтение. С Головащенко она была знакома “тысячу лет”, принимала у себя, ценила его знания, а книга резко не понравилась ей. “Одни комплименты. Кому это нужно? Если писать обо

мне — то всю правду о времени, в какое я жила”, — раздраженно говорила она и, мучаясь, написала автору письмо с просьбой книгу не публиковать. Головашенко горько пережил эту историю, но мужественно согласился с желанием Марии Ивановны, больше они не встречались.

Однажды я привел в дом к Марии Ивановне Майю Туровскую — ранее они не были знакомы — в надежде, что они понравятся друг другу и Майя Иосифовна станет автором книги о ней. Выбор оказался удачным. Книга о Бабановой была написана, опубликована при ее жизни и имела большой успех, сохранив ту редакцию, в какой она легла на стол Марии Ивановне, не сразу и не легко примирившейся с откровенностью, с какой эта талантливая книга была написана.

В одну из встреч Майя Иосифовна предложила ей сыграть “Дядюшкин сон” Достоевского или “Варвары” Горького. Мысль о “Дядюшкином сне” показалась привлекательной, и вскоре М.О. Кнебель начала репетировать. “Черные мысли” были отброшены прочь, и работа закончилась успешной премьерой. Бабанова писала:

Милый Виталик,

сейчас льется дождь, топится печка, и это в разгаре лета! Приходится жить ожиданием осени, которую ненавижу. Ни о чем “хорошем” писать нет сил. Все кажется безотрадным. О театре почти ничего не знаю. Тера писала скупо, мало, как всегда... Что еще о себе? Просто ничего: радио, пасьянс, осточертевший текст пьесы (не умею учить ролей без партнеров и мизансцен, а время заставляет это делать)... Передайте дорогой Майе горячий, благодарный за все привет — вот она-то уж, наверное, не умеет скучать... Счастливые — поедете в дружественные страны, а мне остается петь старый романс “Ямшик, не гони лошадей, мне некуда больше спешить”. Одурила от... сырости и “идиотизма сельской жизни”. Обнимаю Вас. М.Б.

В начале 70-х Мария Ивановна приняла предложение Натальи Крымовой участвовать в передаче по телевидению. Снимали ее в театре в пустом зале. Крымова ей нравилась

все больше и больше и теперь часто бывала у нее дома, кажется, и Анатолий Васильевич Эфрос прикоснулся к работе над телевизионной передачей “Бабанова”. Но шла эта передача только один раз. В вечер ее показа Мария Ивановна гуляла с собакой по Москве, себя видеть не хотела, да и телевизора у нее в доме не было.

Успех у передачи оказался небывалый, в “Правде” сразу появилась хвалебная рецензия. Наталья Анатольевна уговорила Марию Ивановну прийти к ней в гости, когда соберется съемочная группа: всем хотелось поближе познакомиться с Бабановой. Мария Ивановна не бывала в гостях уже много лет, ей это было трудно, но она согласилась. Вечер выдался шумный, демократичный, кто-то из чуть подвыпивших стал ее звать на “ты”. Она веселилась, хотя потом, на улице, я увидел, какая она усталая и раздраженная.

Саму передачу она посмотрела недели через две. Крымова отвезла ее на телевидение. Ничто так не выводило ее из себя, как ее старое лицо. Она не могла себя видеть. Бабанова просила не снимать ее крупным планом, не делать ее портретов. Крымова отнеслась к этому легко, не придав просьбе серьезного значения. Просьба Бабановой выполнена не была. Увидев себя на экране, Мария Ивановна помрачнела, подбородок у нее стал каменный.

Впоследствии она рассказывала, как они доехали до дому, не сказав друг другу в машине ни единого слова. Только у подъезда обернулась к Крымовой и произнесла: “Что я вам дурного сделала?” И вышла. В тот же день она сделала то, что не делала никогда: позвонила Лапину и просила передачу больше не показывать.

Когда в 1990 году я делал передачу о Бабановой — это был мой первый выход в эфир, я узнал, что запись крымской передачи уничтожена, по распоряжению Лапина ее смыли... Долго еще Мария Ивановна не могла смириться, что не вняли ее просьбе, и продолжала бушевать... Теперь она сознавала, что “время перехода” упущено и то, что она обрела, играя Софью в горьковских “Зыковых”, театр так и не поддержал, а кроме театра, в сущности, ничто не занимало ее.

Она всегда говорила, что в молодости ей было даже неловко получать зарплату: “За что? За удовольствие, какое сам получаешь? Ведь это игра!” Зарплату за нее получала Тер-Осипян по старой привычке, даже теперь, когда она редко-редко выходила на сцену, играя небольшую роль матери в пьесе А. Салынского “Мария”. То был первый выход на сцену при Гончарове в его спектакле после долгой паузы. Гончаров был ею недоволен, за глаза шумел, ей тут же все передавали. Все это не улучшало отношений с ним. Премьера прошла с успехом, Бабанову ждали, все были рады, что она на сцене.

Потом выдвигали исполнителей главных ролей на соискание Государственной премии РСФСР имени Станиславского, в список ее театр, т.е. Гончаров, не включил, и она отнеслась к этому как к естественному ходу событий. “Один выход, одна сцена”, — говорила она. Но однажды вечером ей позвонил Салынский и первым поздравил ее с Государственной премией. “Афанасий Дмитриевич очень деликатный человек, у него радость, и он решил поделиться со мной, что наш спектакль получил премию”, — сказала она мне по телефону, но явно была в недоумении. Оказалось, что в театр приезжал Комитет по Государственным премиям и М.А. Ульянов, узнав, что Бабанову не выдвинули, настоял на включении ее в список лауреатов. “Бабанова есть Бабанова”, — говорил он, так ей передали. Не столько награда, сколько отношение Ульянова долго еще согревало ее, она хотела ему написать, но решилась, посчитала, что выйдет неловко, но не забывала об этом никогда...

До войны она обычно играла двадцать шесть спектаклей в месяц, практически каждый день: Таня, Диана, Лариса, Джульетта. Сохранились старые программки 1940 и 1941 годов в ее коробках. “Как вы выдерживали?” — спрашивали ее. “Работала”, — коротко отвечала Мария Ивановна.

В ее удивительно красивой квартире было по-прежнему тихо, только иногда шумело радио, которое она любила слушать. Театр превратился в источник терзаний и мук. Ее не успокаивало, что иногда ей звонила Раневская и горько жаловалась на безработицу. Убедить ее в том, что “это естест-

венно", было невозможно. Перед началом очередного сезона она писала: "Осталось 12 дней до теперь уже нежеланного театра, и я в тоске невыразимой. Не то чтобы меня искалечили, нет, но принять чей-то взгляд сожаления и сочувствия для меня всегда — острый нож. Предпочитаю страдать в одиночестве".

"Бабанова оставалась легендой, но время ее как будто удалилось, осталось за перевалом истории. Та же участь со временем постигла и театр Охлопкова с его громоздкой романтикой. Это заметно издали, но об этом с трудом думает живой, полный сил и таланта человек. Мария Ивановна с ее обостренным чувством истории и трезвостью взгляда, как ни странно, об этом думала", — писала в своей книге о Бабановой М. Туровская. Мария Ивановна по-прежнему много и усердно работала на радио, играла "Дядюшкин сон" и следила за всем, что происходило вокруг.

Однажды я принес ей пьесу Т. Уильямса "Сладкоголовая птица юности". Мне казалось, что роль Принцессы Космополис создана для нее. "Вы не правы", — ответила мне Мария Ивановна, — вас увлекла мысль о совпадении темы с какой-то стороной моей жизни. Уильямс — замечательный, но особенный драматург. Он пишет бисером, а играет чаще всего грубо, но дело даже не в этом. Во-первых, я стара и уже не способна сыграть на сцене "зов плоти", а сыграть надо прежде всего эротический слой, без этого нет Уильямса, а я этого не умею, да и поздно. А во-вторых, — добавила она после паузы, — кто будет играть Чанса? Красавца жиголо в театре не найти: или "дворники", или "облако в штанах". Она решительно отказалась.

Нина Берновская, живущая в тот период в доме, стала нападать на меня, как я посмел принести эту пьесу Марии Ивановне, тем более, что перевод несовершенный. Я переводил ее вместе с А. Дорошевичем, большим знатоком английского языка. Берновская тогда уже настойчиво "отгоняла" от дома и меня, и Нину Мамиконовну Тер-Осипян. Дело дошло до того, что она настроила Марию Ивановну выбросить вообще мое имя из книги. Майя Туровская на это не пошла, только убрала фразу "верный рыцарь Бабановой", о

чем я узнал значительно позже, когда М. Туровская передала мне копию рукописи своей книги (она и сейчас хранится у меня). Мария Ивановна уже была в полной зависимости от Берновской и молчала.

Спустя годы, услышав по радио запись мхатовского спектакля с А.И. Степановой в роли Принцессы, она заволновалась. Позвонила мне по телефону, восхищалась пьесой, ее текстом, приговаривая: “Как я могла с ней разлучиться?!” Чувствовалось, что она в смятении. Опять что-то пропустила, прозевала, а время ушло. Уильямса она так и не сыграла.

Помню, она увлеклась пьесой Ж. Кокто “Ужасные родители”, переговаривалась с Л.П. Сухаревской, делилась планами. Однажды мы ездили к Л. Зониной, переводчице пьесы, умному и на редкость благородному человеку. Для Марии Ивановны всякий “выезд” становился событием. Тут было все наоборот. В квартире на улице Руставели за чайным столом сидели Л. Зонина, ее матушка, Виктория Львовна, С. Великовский, знаток французской литературы и истории, — шел разговор, неравнодушный, полный юмора и той легкости, какая возникает, когда людей связывают какие-то тайные нити. Марии Ивановне стало явно хорошо на душе и потом, возвращаясь домой, она еще долго находилась во власти этого вечера. “Нет, нельзя жить в уединении”, — молвила она. Но выйти из него она уже не могла.

23 августа 1976 г.

Милый Виталик,

Вы сами виноваты в том, что я не ответила на Ваше первое письмо, ведь у меня не было Вашего нового адреса. Не знаю, застану ли я Вас теперь, но на всякий случай пишу. Вы знаете, какое лето было в Москве — его просто не было. Кроме этого “подарка” я имела два чудовишных приступа холецистита, на это ушло около двух недель — расплата за чрезмерную трату сил за часть зимы и весну. Далее, из-за холода — воспаление тройничного нерва, не говоря уже об общем настроении: на какой сосне повеситься. Из-за невыпуска пьесы Салынского мне не удалось перейти на сцену (из-за отсутствия режиссеров предпочла попробовать сама). Но пришлось в корне менять

оформление, и музыку, и костюмы, естественно, и я перерасходовала свои силы. Не знаю, что будет, так как Арбузов требует спектакля, а здоровье требует отдыха, который не состоялся. Вот и все мои “дела”. ...Я очень по Вас соскучилась, поверьте. Никого не вижу и никому не хочу показываться, очень “небогато” выгляжу. Пишу как безграмотная домработница, это результаты “нервов”, как, впрочем, всегда Вам было известно. Обнимаю Вас и надеюсь, что Ваша жизнь получше моей, и намного. Это нормально.

Дело в том, что Алексей Николаевич Арбузов давно написал для нее пьесу — “Старомодная комедия”. Но все не клеилось: ни роль, ни декорации, ни костюмы. В сущности, не было и режиссера. Какой-то юноша-практикант “вел” репетиции. Пьеса казалась Марии Ивановне многословной, она начала ее “кромсать”, Арбузов злился, написал письмо в театр, поскольку сам был бессилён уговорить ее не делать этого. Пьеса была уже сыграна в театре Л. Сухаревской и Б. Тениным с огромным успехом, и впервые в жизни Мария Ивановна должна была выступить во втором составе. Роль не получилась, думается, она просто опоздала к ней, сыграла она спектакль три раза, и это был, что называется, “провал”, врагу не пожелаешь его пережить. Зритель устраивал ей овации, Гончаров понимал, что это неудача, но предотвратить ее не решился. Короче — лучше это не вспоминать. Вскоре Мария Ивановна вместе с В.Я. Самойловым, актером театра, записала “Старомодную комедию” на радио, и оказалось, что это одна из лучших ее работ. Чудо бабановского искусства вновь проступило в радиоспектакле, и песенка из “Старомодной комедии” принадлежит к ее уникальным созданиям.

Арбузова она любила и, когда встречалась с ним, светлела лицом. Как-то я выташил ее на просмотр в крохотный зал редакции журнала “Искусство кино”, там мы встретили Арбузова, он кинулся к Марии Ивановне, был ласков, нежен — с ним была связана одна из лучших страниц ее творческой жизни, а для него она была идеалом. Размолвка на “Старомодной комедии” мало что изменила. Последние годы они редко виделись. Не забыть мне лицо Арбузова на

похоронах Марии Ивановны, оно было смято горечью: кажется, это был первый случай, что Алексей Николаевич пришел на похороны.

Шла новая жизнь, совсем непохожая на ту, в какой Мария Ивановна прожила большую часть своей. Теперь М. Терехова снималась в киноленте "Собака на сене", и Ф.Г. Раневская просила Марию Ивановну поговорить с ней о роли. Эфрос делал на телевидении "Таню", и Ольга Яковлева возникла на экране в белой меховой шапочке, похожей на ту, которую надевала Бабанова на сцене. В Москве появились первые видеоманитофоны, а у нее так и не было телевизора.

19 июня 1979 г.

Милый Виталик,

по совету людей, которые были у нас вчера, я решила не покупать вообще сюда на дачу большой телевизор, даже подержанный. Его обязательно "уведут" зимой, кроме того, наша собачья сырость сделает свое злое дело. Тащить в Москву мне некуда, да и пока я не в "пансионате", воздержусь от излишней траты энергии... Ваша М.Б.

В театре Маяковского она больше не бывала, последний раз ее привезут сюда в гробу в день гражданской панихиды. До конца жизни оставалось еще четыре года. В последние годы ее жизни у меня возникла идея убедить Олега Ефремова поставить пьесу Олби "Все кончено" и пригласить Марию Ивановну на главную роль. Идея ему очень понравилась. Года два тянулись поиски режиссера. Я умолял Ефремова позвонить Бабановой, сказать, что все в конце концов будет. Он отвечал: "Подожди. Мне пока не с чем ей звонить". Дело прошлое, я никогда не говорил об этом прежде, но впоследствии был очень уязвлен, что Мария Ивановна не оценила все мои усилия. Берновская, как обычно, плела свою интригу. В своей книге она написала насквозь лживые страницы об истории с постановкой "Все кончено".

МХАТ очень долго искал режиссера, заказывал новый перевод. Вначале было решено, что пьесу будет ставить

В. Салюк. По его просьбе я читал пьесу на труппе в большом репетиционном зале во МХАТе (до его разделения) на Тверском бульваре. Народу собралось мало. Отсутствие сердечной авторской интонации отпугивало актеров, да и все знали, что пьеса берется для Бабановой и Степановой. Интерес в труппе увял. Все время что-то откладывалось. Мария Ивановна уже и не верила в то, что это может произойти. Наконец ей позвонил Ефремов и сообщил, что пьесу будет ставить Л. Толмачева, актриса театра “Современник”.

Бабанова переступила порог МХАТа со страхом и сомнением. По инициативе Л.И. Эрмана, заместителя директора МХАТа, на первую репетицию за ней заехали А.И. Степанова и он. “Совсем другая культура”, — растроганно говорила она. Работала она трудно. Л. Толмачева оказывала ей особое внимание, поддерживая Марию Ивановну в ее поисках. Премьера состоялась 30 декабря 1979 года. Потом был юбилей (единственный в жизни) на сцене МХАТа.

Последний раз мы встретились на этом вечере, за кулисами. Стараниями очень заботившегося о ней Л.И. Эрмана в фойе филиала на улице Москвина после спектакля были накрыты столы. Народу было немного: исполнители “Все кончено”, актрисы, пришедшие поздравить Марию Ивановну: Демидова, Доронина, Яковлева, члены “делегации” из театра имени Маяковского, выходившие на сцену с поздравлениями. Возглавляла эту группу Татьяна Доронина. Было весело и шумно, лицо Марии Ивановны освещало серьезное любопытство. “Вот и “все кончено””, — шепнула она мне и грустно улыбнулась. “Скажите что-нибудь”, — подсказывал любимый ею в последние годы Леничка (так она звала Л.И. Эрмана, ныне директора “Современника”). “Нас приучили молчать”, — ответила ему она, но покорно, слушаясь его, взяла слово. Вспоминала забавные эпизоды театральной жизни, шутила, острила, потом очень серьезно говорила о Мейерхольде, Попове, Алексее Диком. “Пирушка” кончилась поздно, начали расходиться, хотя всем почему-то не хотелось расставаться друг с другом.

Больше я ее не видел.

Сухаревская

Мир театра знает понятие — большая актриса. За последние десятилетия их появилось совсем немного, их всегда можно было сосчитать по пальцам. Ныне невидимо рождается особый, повышенный интерес к тем немногим именам, которых природа наделила не только силой таланта, но и силой духа, чтобы сохранить себя и свой дар при всех поворотах судьбы.

Писать о нереализованности больших мастеров довольно бессмысленно. Действительно, очень мало ролей сыграли актрисы, способные вокруг себя создать театр. Лидия Павловна Сухаревская не избежала этой участи. Ее резкий, насмешливый ум только способствовал этому обстоятельству. Еще в Ленинграде, “у Акимова”, в Театре Комедии, она прославилась своей Бетти в нашумевшем спектакле тех лет “Опасный поворот” Пристли, сыграла Юлию-Джули в “Тени” Евгения Шварца и в годы Второй мировой войны прогремела в “Дороге в Нью-Йорк” Л. Малюгина, переделке американского киносценария, изяшно поставленного кинорежиссером С. Юткевичем. Это был своего рода парафраз “Укрошения строптивой”. “Дорогу в Нью-Йорк” сыграли в Москве, где тогда работал акимовский театр. Неприбранные темные улицы, следы разрушений, темные шторы на окнах, хлебные карточки и рядом, на сцене, забавная история, любовный роман захудалого газетного репортера и избалованной, свое нравной дочери миллионера, убежавшей из дому в поисках приключений. Вся театральная Москва тех далеких лет рвалась на Сухаревскую, спектакль имел невероятный успех.

Роль газетного репортера играл Борис Михайлович Тенин, друг и спутник всей жизни замечательной актрисы. Тенин умер в 1990 году, и его смерть явилась самым большим горем для Лидии Павловны. Яркий свет в ее глазах не померк, но горе изменило ее, жизнь требовала теперь героических усилий. Все “театральные” беды показались пустяшными по сравнению с той минутой, когда она в смертной тоске осознала, что осталась одна, на восемьдесят первом году жизни.

“Дорогу в Нью-Йорк” сыграли на сцене Театра Драмы (так тогда назывался театр имени Маяковского) в 1944 году. Прошло более тридцати лет, и на той же сцене в 70-е годы Сухаревская и Тенин рассказали другую любовную историю, в арбузовской “Старомодной комедии”. Историю о том, как два немолодых человека встретились, когда, казалось, жизнь уже не сулит никаких перемен, и потянулись друг к другу. Сухаревская сыграла Лидию Васильевну странным, эксцентричным существом, ее душевное богатство навсегда застряло в памяти. На сцене была личность, обойденная житейской удачей, но умеющая радоваться жизни и жить с неистребимой стойкостью.

Премьера “Старомодной комедии” состоялась в 1976 году, и с тех пор актриса играла очень мало ролей. Она все репетировала и репетировала Фелицату в пьесе Островского “Правда — хорошо, а счастье — лучше”, но так и не вышла на сцену. Странные сюжеты возникали всегда внутри театра имени Маяковского! В жизни больших актрис, вернее, в их творчестве, что, в сущности, для них одно и то же, он всегда играл роковую роль. Годами маялась без ролей великая Бабанова. Десятилетиями ждала новой работы талантливейшая и ныне забытая Юдифь Глизер. Драму “пустых сезонов” узнала Сухаревская.

Театру, а точнее, его руководителю, А.А. Гончарову, понадобилось выпустить спектакль силами молодых, ему померещилось, что именно они сумеют обогатить старую пьесу Островского и придать ей современный стиль, и необходимость в Сухаревской отпала. Она отнеслась к этому легко, поскольку роль не ладилась, да и Фелицата вряд ли оказалась бы в числе ее любимых ролей.

Сухаревская тянулась к ролям, не срывающимся в мелодраму. Ее природная талантливость не принимала ничего лишнего, случайного в роли, она умела быть краткой и целеустремленной во всех алогизмах и всегда оставаться на сцене живым человеком, живым и непредвиденным.

Когда в годы войны Театр Комедии возвращался в Ленинград, Сухаревская осталась в Москве. Решение было выношенным, хотя со стороны шаг казался опрометчивым. В Ленинграде был дом, театр, в котором прожито десять лет, Акимов, с которым было сделано немало ролей, зрительская любовь, популярность, но Лидия Павловна уже тогда нащупывала свой путь. Она искала возможности играть, что хочется, работать, с кем хочется, и не боялась перемен. Она знала свою природную способность заново возрождаться в новой среде, с новым режиссером, в новой, интересной для себя работе. Внутренняя подвижность — ее особое качество, может быть, потому она всегда была удивительно современна.

Проработав у Охлопкова несколько лет и сыграв в Театре Драмы ряд ролей в пьесах, ныне канувших в вечность, типа “Не от мира сего” К. Финна, “Капитан Костров” А. Файко, или “Судьба Реджинальда Дэвиса” В. Кожевникова и И. Прута, она переходит в Театр-студию киноактера. Был в те годы в Москве такой театр, исчезнувший и не оставивший следа, хотя в душах ни в чем не повинных актеров он остался как источник постоянной горечи и раздражения. Правда, в Театре Драмы она сыграла роль, запомнившуюся всем, кому посчастливилось увидеть Сухаревскую в те годы. То была Мальцева в монодраме “Директор” С. Алешина. Выразительность молчания в роли Мальцевой была доведена актрисой до предельной черты. Второстепенная роль, нужная драматургу только для того, чтобы оттенить директора, которого сильно играл тоже забытый сегодня Лев Свердлин. Мальцева приходит к директору и не скрывает своей любви. Знает, что он женат, очень занят, но ничего не может поделать с собой. Мальцева—Сухаревская произносила слова любви сухим, “канцелярским” голосом, она говорила как бы для себя, и только руки шевелились на коленях, выдавая вол-

нение. Сюжет пьесы уже не помню, но драматизм, ушедший в подтекст, помню отчетливо.

Тысяча девятьсот пятидесятый год, трудное время. Сталин был еще жив. Я учился в университете на юридическом факультете и почти каждый вечер бегал в театр, который обожал. Отец считал, что прежде, чем заниматься театром, надо получить образование, и я "образовывался". Сухаревская была из "любимых актрис". Помню, как она играла какую-то Лялю в пьесе К. Финна "Не от мира сего", Тамару Таганскую в "Яблоне ветке" В. Добровольского и Я. Смеляка. Роли были полны психологической остроты, но — главное — театр был отдушиной.

Ушедшие в небытие пьесы, не Бог весть как написанные, питали Москву, уставшую от трудностей коммунального быта. Люди ожесточенно работали, жилось плохо. Илья Эренбург вспоминал: "Москва или Ленинград казались саратовцам раем, а в Энгельсе с завистью рассказывали о магазинах Саратова". После войны продовольствия не было, а когда оно появилось, стало доступно далеко не всем. Но дело было не в материальных лишениях. Об этом тогда мало говорили. Все было сковано льдом, царил тупость. Радио ежедневно сообщало что-нибудь о Сталине. "Каждый новый том сочинений товарища Сталина входит неоценимым вкладом в идейное богатство человечества", — произносил диктор. Пожалуй, только театр давал ощущение, что подо льдом течет живая жизнь, живые чувства, несказанные слова, любовь, совесть. Замечательные артисты переводили современные пьесы на свой, особый, человечный театральный язык. В Сухаревской на сцене все было изнутри освещено и одухотворено.

Давно уже нет той Москвы, она перестроена, переименована, ее населяют совсем другие люди, у них совсем другие правила жизни, другие вкусы, а память старшего поколения хранит театр того времени, когда играли Мансурова и Андровская, Тарасова и Зеркалова, Добржанская и Марецкая, когда доигрывала свои роли великая Бабанова. Сухаревская в той старой театральной Москве имела особую репутацию: острой, современной, неожиданной актрисы. Она уме-

ла то, что мало кто умел: даже в невыигрышных ролях (ну что такое Мальцева в алешинском “Директоре” — второстепенная роль!) превращать безо всякого актерства кое-как выписанные сюжетные перипетии в человеческую драму.

Сухаревская всегда любила ломать привычные представления. Это ярко проявилось, когда она встретила Анатолием Эфросом. Уйдя из Театра Драмы, от Охлопкова, она перешла в Театр-студию киноактера. Эфрос ставил “Гедду Габлер” Ибсена. Спектакль вызвал споры. Критики считали, что это неудача, но все стремились его посмотреть. Традиции исполнения были нарушены. Роль была сыграна так, словно никто ее до Сухаревской не играл. Холодноватое изящество, замкнутое, презрительно высокомерное лицо, копна золотистых волос и облегающее струящееся серое платье по горло. Актриса откровенно не любила свою героиню, она играла опустошенную женщину, намеренно уходящую из жизни, в которой причинила много зла...

Пройдут годы, Сухаревская придет в Драматический театр на Малой Бронной, будет работать с А. Эфросом в одном театре, будет мечтать, чтобы он поставил с ней “Вишневый сад”, но этого не случилось. В театре на Малой Бронной Эфроса волновала только одна актриса — Ольга Яковлева, она всегда была главной героиней спектаклей выдающегося режиссера. Ее ускользящее очарование и ломкая хрупкость позволяли ей быть на сцене пронзительной, хотя, наверное, не только этим объяснялось пристрастие Эфроса. Однако “Вишневый сад” он поставил не с Яковлевой, а в театре на Таганке с Аллой Демидовой в роли Раневской, то, в чем было отказано Сухаревской.

Чеховская драматургия прошла мимо нее. Только однажды, в 1954 году, работая в Театре-студии киноактера, Сухаревская сыграла “Попрыгунью”, героиню чеховского рассказа. Актриса построила роль, как заметила биограф Сухаревской, критик З. Владимирова, “на контрасте между непрерывной внешней ажитацией и удручающей внутренней неподвижностью”. Ольга Ивановна—Сухаревская быстро двигалась, пела, декламировала стихи, смеялась, кокетничала, а глаза были пустые, лицо — равнодушное, и в голосе бы-

ла слышна какая-то искусственная нотка. Сухаревская была безжалостна к своей Ольге Ивановне. Ее героиня, приветливая и оживленная, капризная и наигранная, с заламыванием рук и истерическими всплесками, после смерти Дымова не играла раскаяние. Она была и оставалась попрыгуньей.

“Попрыгунья” была единственным спектаклем Сухаревской по Чехову, хотя актриса всегда искала к нему пути, к музыке его слов и человеческих отношений. На сцене театра на Малой Бронной она создала замечательные роли: “Мать” Чапека, Клер в “Визите дамы” Дюрренматта, Эдит Пиаф в пьесе, которую сама написала (в соавторстве с Е. Якушкиной), — “На балу удачи”. Мне помнится, как мы бегали в 60-е годы с Галиной Волчек смотреть Сухаревскую, как были заморожены ее современной манерой игры, редким артистизмом. Она играла резко, остро, поразительно усваивая тип, пластику своих персонажей, дерзко перевоплощаясь изнутри и одновременно оставаясь Сухаревской. “Визит дамы” — один из лучших спектаклей А. Гончарова. Сухаревская демонстрировала в нем виртуозное владение жанром, сквозь трагифарс проглядывали незаурядная натура и совершенное мастерство. “Мир сделал из меня публичную девку, а я из мира сделаю бордель!” — отчеканивала идею мести Клер Цеханассьян — мультимиллионерша. Спустя сорок лет Клер приехала в родной город Гюлен, обнищавший после войны, и предлагала миллиард в обмен на жизнь человека, которого любила в юности и который испоганил ее. Сухаревская делала свое предложение уверенно, зная, что все умолкнут и легко плюнут сами себе в глаза. Актриса играла сильную, талантливую женщину. Ее Клер нравилось наблюдать, как все эти министры и дипломаты вынуждены сносить ее нарочитую дерзость.

В роли было множество неожиданных обертонов и много тоски, иногда хмельной, иногда хамоватой, и сжималось сердце, когда в финале Клер—Сухаревская бесцельно брела по сцене с развевающимися рыже-седыми волосами, похожая на безумную старуху, разваливающуюся по кускам. Что с ней произошло, было очевидно: то, что случилось когда-то с Дорианом Греем — она занесла нож над Иллом (его

играл Б. Тенин), а угодила в собственное сердце. Роль Сухаревской была драматичней спектакля А. Гончарова. Отточенная эксцентрика помогала раскрыть эмоциональную сторону ее громадного дарования.

Но “большим актрисам” у нас не везет. Шли годы, менялись привычки, вкусы, уклад жизни, а новых ролей было мало; Сухаревская оставалась верна себе. Ее утонченная духовность выделяла ее среди “первых” актрис Москвы. У нее всегда на все был свой взгляд, свое видение. Среди нынешнего разгула мнений, ожесточенности, воспаленности, агрессивности, резких, бесцеремонных выпадов, оскорбительных статей, предсказаний, предложений сломать традиции репертуарного театра, заменить его антрепризами, отказаться от единой художественной программы, построить иной принцип театрального искусства: театрально-культурные центры с ресторанами, кафе и дискотеками. Сухаревская — одна из немногих — в самой себе, в своем искусстве несла черты прочности, стабильности театра. Хотя по натуре она, как никто, была склонна к экспериментам, новизне и неожиданностям.

В начале 90-х годов на сцене филиала театра имени Маяковского шла пьеса А. Яковлева “Островитянин”, поставленная А. Гончаровым еще в 1984 году. Одну из ролей играла Сухаревская. Как только она появлялась, в зал приходило особое дыхание. В тесное пространство сцены актриса вносила что-то, что не укладывается в слова, сразу “подбирались” партнеры, и Игорь Косталевский начинал овладевать залом наравне с Лидией Павловной. Это ощущение особого дыхания при появлении Сухаревской на сцене осталось у меня с давних лет.

Помню, в Сочи гастролировал Театр Сатиры. Сухаревская работала в нем недолго, но успела сыграть одну из самых значительных своих ролей — Хизиону в пьесе Шоу “Дом, где разбиваются сердца”, поставленной В. Плучеком. “Очарование ее героини — это очарование никому не нужной духовности и бесполезной интеллектуальности”, — писала о Сухаревской в роли Хизионы критик Майя Туровская. Актриса приводила в изумление своей внутренней свобо-

дой. Среди персонажей, выворачивающихся наизнанку, чтобы казаться не тем, что они есть, Хизиона—Сухаревская была абсолютно естественна. Она вкладывала в роль смысл гораздо шире того, что требовала Хизиона. Актриса скептически относилась к благополучному исходу для живущих на тонущем корабле капитана Шотовера. Бесплезная и никчемная Хизиона—Сухаревская по природе была строгой и целомудренной, она иронизировала над людьми, но не унижала их жалостью. Ее поведение только по видимости было холодно и бесстрашно. Критики писали, что она олицетворяла собой надежду и цвет нации. Потому, что прошлое с его предрассудками в ней было изжито, а для будущего была обретаена внутренняя свобода. Изошренная культура риторики и реплики, составляющая суть пессимистической драмы Шоу, была освоена актрисой прихотливо, придав ей оптимистический смысл. Сухаревская чтала эстетику автора, но извлекала из нее нетрадиционное содержание, и в этом была ее сила.

В жизни Лидии Павловны было много театров, она меняла их довольно легко, будучи нетерпеливой, долго ждать новых ролей не умела и всегда устремлялась в будущее. Ее влекли роли, которые несли напряжение, драму, конфликт. Иногда она писала их сама для себя. “Несущий в себе” и “На балу удачи”, написанные в соавторстве, игрались долго и с большим успехом. Хотя нельзя сказать, что она стремилась к писательству, просто жажда самореализации воплощалась в смежном искусстве.

Обычно ее увлечения не выходили за рамки профессии. На моих глазах она “заболела” ролью Принцессы Космополис в “Сладкоголосой птице юности” Т. Уильямса. Помню, как торопили с переводом, А. Дунаев начинал репетировать. На роль Чанса в театр пришел Михаил Козаков, он тогда только-только расстался со МХАТом. Уже на репетициях начались неурядицы. Казаков, недовольный моим переводом, принес текст, переведенный его тогдашней женой и заявил, что вторую картину в переводе Вульфа и Дорошевича он играть не будет. То было мое “театральное начало”, я был обескуражен, не знал, как себя вести. Сухаревская решительно взяла меня под защиту. Она напомнила Козакову, что

Вульф привел его в театр на Малой Бронной, познакомил с Дунаевым, дал ему в руки пьесу и просил Дунаева взять его на главную роль. “Это надо помнить”, — резко говорила Лидия Павловна. Но все эти театральные распри вскоре оказались совсем ни к чему, пьесу тогда не разрешили (позже она была поставлена во МХАТе со Степановой в главной роли). Потом она увлекалась ролью Елизаветы в драме Брукнера “Елизавета Английская”, искала возможности ее сыграть — не удалось. Потом погрузилась в романы Федора Абрамова и сыграла Пелагею в литературной композиции “Пелагея и Алька”.

Компенсацию нереализованности она получала в кинематографе. Еще до войны один здравомыслящий режиссер снял ее в “Василисе Прекрасной”, предсказав ей, что она рождена для экрана. Она действительно много снималась: в “Поединке” по Куприну, в “Анне Карениной” у Зархи, где с неизъяснимым очарованием и сарказмом сыграла графиню Лидию Ивановну, в телефильме “Дожди” по рассказу С. Антонова, в 1956 прогремел фильм о войне “Бессмертный гарнизон”. В главных ролях были Сухаревская и Валентина Серова.

Последние шестнадцать лет Сухаревская — в театре имени Маяковского. Неожиданно для себя она “застряла” тут надолго, нарушая свои обычные правила. Причина тому — время, годы и А. Гончаров, с которым поначалу связывала надежды, все-таки прекрасные страницы ее творческой биографии соединены были с его именем. Андрей Александрович любил и ценил Сухаревскую, но странную и “невнимательной любовью”. В работе она человек трудный, трудно репетировала, трудно учила текст, порой “гасла” по дороге к премьере.

Помню, как Лидия Павловна была назначена на роль Большой Ма в пьесе Т. Уильямса “Кошка на раскаленной крыше”. Сначала репетировала Т. Карпова, Сухаревская была больна. Потом она выздоровела и пришла в театр, сидела в зале, репетиции уже шли на сцене. Однажды А. Гончаров предложил Лидии Павловне выйти на сцену, это было уже незадолго перед премьерой. Обстановка была наэлектризован-

ной. Т. Доронина, репетировавшая и игравшая Мэгги, относилась неприязненно к идее ввода Сухаревской в работу, А. Гончаров раздражался. Лидия Павловна текста не знала, только примеривалась, задавала вопросы, не обращая никакого внимания на атмосферу. Уильямс был для нее неисследованным материком, и ее тянуло разобраться в мелочах. Она ощущала сгушенную метафоричность персонажей знаменитой драмы. Но никто не хотел копаться в тонкостях, особенно перед премьерой, и Лидия Павловна спустилась со сцены в зал. Больше на репетиции она не приходила, да никто ее и не вызывал. Уже потом, после премьеры, сознавая неловкость того, что Сухаревская и Тенин значатся в программке как первые исполнители, возникла мысль ввести их в спектакль, но как она возникала, так и исчезала, и Сухаревская не сыграла Большую Ма.

Стены театра имени Маяковского хранят множество секретов мелкого и мелочного закулисья, помешавшего выходить на сцену Бабановой и Глизер, когда-то проводившего раньше времени из театра Половикову и Козыреву, столь усложнившего жизнь в театре Сухаревской и Тенина. Сегодня много говорят о падении престижа театра, и, может быть, есть смысл когда-нибудь порассуждать о той странной ситуации, когда на сцене те, для кого театр не радость, а обязанность, а те, кто родились артистами, — сидят по домам.

И все равно каждый выход на сцену Сухаревской — открытие характера, мастерства, артистизма. С годами талант не убавился, просто физических сил стало меньше.

Сухаревскую и Тенина можно было часто встретить на премьерах в других театрах, на просмотрах, на вечерах в Доме Актера, еще до пожара в старом помещении на шестом этаже на Тверской улице. Порознь они не существовали, это был на редкость гармоничный семейный союз. Их дом — особый мир, уютный, с валяющимися повсюду журналами, раскрытыми книгами, цветами, рядами книжных полок (библиотека Б. Тенина — одно из лучших собраний в Москве), ее манера разговаривать, перескакивая с предмета на предмет, при этом сохраняя главную нить разговора, ее манера слушать, бросая реплики, мягкие, насмешливые...

После смерти Бориса Михайловича ей присвоили звание народной артистки СССР, очень поздно, через год после восьмидесятилетнего юбилея. Единственного, кого это могло обрадовать, уже не было в живых. Сухаревская теперь редко-редко приходила в театр сыграть в “Островитянина”, хотя высшей ценностью для нее по-прежнему оставалась новизна.

Практическая целесообразность — не ее удел. Она прожила жизнь, не боясь ни перемен, ни провалов, непрерывно думала о театре, о несыгранных ролях, надеясь на возможность самореализоваться до конца.

Нет, пока на земле рождаются таланты масштаба Сухаревской, рано говорить о замене театра культурными центрами, наоборот, стоит задуматься: почему возникают эти идеи, почему становится меньше людей, заинтересованных в актерской судьбе? Время изменилось, это очевидно, но когда на сцену приходили актрисы масштаба Сухаревской, зрительный зал ощущал особое дыхание...

Я по-прежнему люблю театр, когда уже на дальних подступах, в метро или на перекрестке, спрашивают “лишний билет”, чем раньше спрашивают, тем раньше начинается праздник. Зал перед поднятием занавеса гудит и заряжен ожиданием.

Сегодня резко изменилось театральное Время: пьесы — это только повод для режиссеров “новой волны”, ведущих актеров с громкими именами теперь называют “звездами”, чтобы их увидеть, не надо ходить в театр — достаточно включить телевизор. Аншлаги не всегда соответствуют художественному уровню спектаклей. Живой театр впитывает в себя приемы эстрады, рок-фестивалей, кино, даже верстки газетной полосы. В театрах “на актеров” ставят мало и редко, сами у себя отнимая “парад звезд” и праздник театральности, оттого они бегут в антрепризы. Сухаревская была бы сегодня, пожалуй, самой современной актрисой. Она легко усваивала тот арсенал средств, которым пользуется нынешний театр. Она всегда была открытием и всегда несла на себе лицо Времени. Ей не повезло. Она родилась слишком рано и прожила жизнь в эпоху зависимости и несвободы. Но,

как говорил Гамлет, “актеры есть краткая летопись века”, и Лидия Павловна Сухаревская с ее яркостью личного присутствия есть напоминание о том Времени, когда не “звезды”, бегущие за успехом и боящиеся его потерять, а Личности заполняли сценическое пространство, требуя и добиваясь сопереживания, понимания, отмечая в своих ролях и острую конфликтность, и беззаветный оптимизм.

Серебряный
ш

Часть 4

ЗВЕЗДЫ КИНО

Холодная

Вера Левченко родилась 5 августа 1893 года в Полтаве. Ее отец — Василий Андреевич — окончил отделение словесности в Московском университете и приехал в Полтаву учительствовать. Мать — Екатерина Сергеевна Слепцова — выпускница Александро-Мариинского института благородных девиц. Они любили друг друга, жили скромно, но очень счастливо. Ни отец, ни мать не отличались особой красотой, но их дочка с детства привлекала внимание своей внешностью — темные кудри, огромные грустные глаза, нежный овал лица... Когда Вере было два года, семья перебралась в Москву к овдовевшей бабушке Екатерине Владимировне. В доме часто принимали гостей, вечерами играли в шарады и “живые картины”: участники разыгрывали сценки, а зрители должны были угадывать литературное произведение или сюжет романа... Верочка очень любила участвовать в “живых картинах”, в отсутствие гостей разыгрывала их со своими куклами. Ей было два с половиной года, когда 28 декабря 1895 года в Париже состоялась премьера первого фильма братьев Люмьер — “Прибытие поезда”. Начался век кино. Но семья Левченко не обратила на это внимания...

В 10 лет Верочку отдали в известную гимназию Перепелкиной. С классом Вера впервые побывала в Большом театре, и с тех пор буквально заболела балетом. Она вымолила у родителей разрешение поступить в балетное училище Большого театра. Родители согласились, надеясь, что Веру не возьмут: она была хоть и грациозной, но довольно полной девочкой. Но Веру приняли, во многом из-за ее красоты.

Правда, через год бабушка, по-старомосковски считавшая, что девице из хорошей семьи не место в театре, забрала ее из училища. В 1905 году, когда Екатерина Сергеевна была беременна третьей дочерью, Соней (Вере было двенадцать, а ее младшей сестре Наде — девять), Василий Иванович Левченко простудился и умер от крупозного воспаления легких. Екатерина Сергеевна так постарела от горя, что ее принимали за бабушку Сони. Но она не позволила горю омрачить детство своих дочерей — в укладе их дома почти ничего не изменилось. Все так же приходили гости, все так же продолжались “живые картины” и походы в театры... В сентябре 1908 года на гастроли из Петербурга приехала Вера Комиссаржевская — великая русская актриса. Вера Левченко увидела ее в роли Франчески в трагедии Габриэле Д’Аннунцио “Франческа да Римини”. Верочка Левченко была заворожена игрой — несколько дней ходила сама не своя, невпопад отвечала, грезила наяву... В ней пробудилась страсть к театру. Вера Левченко стала играть все главные роли в гимназических постановках. Но мечта о большой сцене, казалось, навсегда останется только мечтой...

На выпускном гимназическом балу в 1910 году Верочка познакомилась с Владимиром Холодным — высоким, плечистым, круглолицым, добродушным студентом-юристом. Они полюбили друг друга с первого взгляда. Вскоре они — при дружном неодобрении обоих семейств — скромно поженились. Однако этот скоропалительный брак оказался на редкость счастливым: они до самой смерти любили друг друга. Владимир Григорьевич, как и Вера, родился в счастливой и любящей семье, в которой было принято иметь много детей. Холодный был заядлым автомобилистом — одним из первых российских автогонщиков, который издавал первую в России спортивную газету “Ауто”. Сумел он заинтересовать гонками и Веру, и они вместе неоднократно попадали в аварии, чудом оставаясь в живых. Со временем Вера перестала участвовать в гонках: в 1912 году у супругов Холодных родилась дочь Евгения. Роды прошли тяжело, Вера потом долго болела, и врачи запретили ей в будущем рожать. Но ни Вера, ни Владимир не могли себе представить семью только

с одним ребенком. И когда Жене исполнился год, они удочерили еще одну девочку — Нонну.

После появления дочерей Вера сменила увлечения на более спокойные: стала бывать в артистическом клубе “Алатр” (сначала — кружок поклонников Леонида Собинова), в доме Перцова в Саймоновском проезде, где в те времена был популярнейший салон, называемый “русским Монмартром”. И еще Вера увлеклась кинематографом.

Кинематограф в то время не считался серьезным искусством. Но это развлечение было невероятно популярным! В кино ходили все. Сначала — просто смотреть на движущиеся по экрану фигуры. Потом появились сюжетные картины — мелодрамы, комедии положений...

Перед началом продавалось “либретто” — краткое содержание фильма, чтобы можно было понять, что же происходит на экране. Во время сеансов в зале играл тапер. В дешевых кинотеатрах, где “либретто” не продавалось, тапер вслух рассказывал содержание фильма. Первые фильмы привозились из-за границы, потом появились отечественные кинофабрики. Первым русским фильмом была “Понизовая вольница” Василия Гончарова (1908 год) — своеобразная экранизация известной песни “Из-за острова на стрежень...” про Стеньку Разина и утопленную им княжну. После фильмов “по мотивам” популярных песен стали экранизировать русскую классику. Однако основной репертуар строился на любовных сюжетах, в основном “из великосветской жизни” — загадочные женщины, коварные обольстители, бурные страсти, — смешанных по простейшему рецепту: брали авантюрный роман, меняли имена, убрали подробности — и все. В 1910 году на экран вышли фильмы с Астой Нильсен, которая по праву считается первой в мире серьезной кинематографической актрисой. Она выделялась своей манерой игры: не заламывала руки, не закатывала глаза, не гримасничала... Она почти не играла, оставаясь на экране предельно естественной. Вера Холодная боготворила Асту Нильсен, ходила на все ее фильмы. Возможно, именно желание походить на своего кумира привело Веру летом 1914 года на кинофабрику “В.Г. Талдыкин и Ко”. Сыграло свою роль и то,

что в то время семья Левченко переживала не лучшие времена, а съемками хорошенькая Вера могла что-нибудь заработать. Увы, дальше проб тогда дело не пошло. Помешала Первая мировая война.

Владимира Холодного призвали на фронт. Заботы о дочерях не могли заполнить пустоту от разлуки с мужем. Вера отправилась в мастерскую “Тимана и Рейнгарда”, где создавалась “Русская золотая серия” — фильмы по классике. Режиссер Владимир Гардин занял Веру Холодную в двух эпизодах “Анны Карениной”, но в большой роли отказал, не обнаружив у красивой дебютантки таланта. Однако на просмотре материала на юную красавицу обратил внимание совладелец мастерской Тиман. Он дал ей рекомендательное письмо к Евгению Францевичу Бауэру (Анчарову), режиссеру-художнику конкурирующей фирмы “Ханжонков и К°”. Тот как раз собирался снимать “Песнь торжествующей любви” по повести Тургенева — мистическую любовную драму. И на главную роль ему требовалась женщина необыкновенной красоты. Когда к нему привели Веру Холодную, он был потрясен. И тут же взял ее на роль. Критики сходятся в том, что Вере Холодной необыкновенно повезло с режиссером. Только Бауэр мог сделать из Холодной звезду. Будучи профессиональным декоратором, он в первую очередь создавал на экране идеально красивую картину, в которой актер был лишь дополнением к декорациям. На первый план у Бауэра выходили внешность и киногеничность актера, а его исполнительский талант не имел никакого значения. Выдающийся оператор, художник, влюбленный в кинематограф, режиссер, он смог не только максимально раскрыть красоту Веры Холодной, но и научить молодую и неопытную еще актрису использовать свою внешность как средство передачи своих эмоций. “Песнь торжествующей любви” имела оглушительный, исключительный успех. А Бауэр был так восхищен красотой и естественностью Веры, что сразу же по окончании первого фильма — не дожидаясь начала его проката — стал снимать ее во втором. То была типичная “салонная мелодрама” “Пламя неба” — о преступной любви молодой женщины, выданной замуж за пожилого вдовца, и его сына. В конце лю-

бовники погибают от удара молнии. Именно этот фильм принес Вере Холодной известность у публики. Следующей картиной были “Дети века” — драма с претензией на социальную проблематику. Этот фильм сохранился — самый ранний из пяти оставшихся лент Холодной. Всего на фирме Ханжонкова Вера снималась год, и за этот год она сыграла в тринадцати фильмах. Преимущественно это были все те же “салонные мелодрамы” — красивая женщина среди красивых вещей, красивых мужчин и красивых страстей, иногда в конце — красивая смерть. Было несколько исторических постановок и экранизаций классики, но истинную славу Вере Холодной принесли именно роли в мелодрамах.

Популярной актрисой Вера Холодная становится уже после первых трех фильмов. Ее портреты печатаются в журналах — она позирует в роскошных нарядах. В те времена в моде были платья с узкими, стеснявшими движение юбками и пышными лифами. Наряд должен был быть элегантен и строг, любые излишества в отделке считались проявлением дурного вкуса. Модны были приглушенные холодные цвета, матовость жемчуга, сдержанность аксессуаров. И при этом наряд ни в коем случае не должен был быть обычным: требовалась некая оригинальность — цветок на бедре, необычная брошь на плече, асимметричный вырез, интересная драпировка... Для того чтобы выглядеть роскошно, недостаточно было только денег — нужен был вкус.

И на этом фоне скромная жена московского юриста становится законодательницей мод. Оказалось, что она обладает утонченным и оригинальным вкусом. Вера Холодная сама придумывает себе модели платьев, подбирает ткани и отделку, сама украшает шляпки... Открытки с ее изображениями в различных нарядах выпускаются огромными тиражами, служа женщинам по всей стране своеобразным заменителем модных журналов. Вера Холодная в мехах, в цыганских нарядах, в мужской одежде, в открытых вечерних платьях, в разнообразных шляпках... Ее фантазия проявлялась даже в выборе духов: она прямо на коже смешивала два аромата, “Роз Жанмино” и “Кеши” Аткинсона — и получался только ей присущий нежный горьковато-сладкий запах...

В августе 1915 года пришло извещение о том, что поручик Владимир Холодный тяжело ранен в бою под Варшавой и находится при смерти. Вера немедленно бросает работу, семью, детей — и едет к мужу в госпиталь. Она заботилась о нем, поражая своей самоотверженностью профессиональных сестер милосердия, — и практически вытащила его с того света. В Москву супруги вернулись вместе — Владимира отправили в отпуск “по ранению”. За храбрость его наградили Георгиевским крестом и шпагой с золотым эфесом. А Вера была вынуждена срочно выехать с киногруппой в Сочи на натурные съемки. Ей даже не дали отдохнуть — из-за ее отсутствия вся группа простаивала. Потом — безостановочная работа в Москве... Пока жена снималась, Владимир оставался дома один. В середине октября, даже не оправившись после ранения, он попросился обратно на фронт. Вера с огромным трудом смирилась с отъездом мужа. Она с головой ушла в работу — и снималась постоянно. Трагическая мелодрама “Миражи” режиссера Петра Чардынина, имевшая оглушительный успех (фильм сохранился), фантастическая драма “В мире должна царить красота” Бауэра, мелодрама “Огненный дьявол”, снова мелодрама “Жизнь за жизнь”... Вместе с Холодной в этом фильме снялась очень популярная тогда актриса МХАТа, известная красавица Лидия Коренева. Критика отмечала, что хоть игра Кореновой волновала и трогала, но запоминалась лишь Вера Холодная. “Жизнь за жизнь” стала первым отечественным фильмом, для просмотра которого была объявлена предварительная запись. Во многих кинотеатрах фильм демонстрировался по два месяца непрерывно — и сборы не падали. Через несколько дней после премьеры имя Веры Холодной передвинули в афишах со второго места на первое, потеснив Кореневу. Именно после фильма “Жизнь за жизнь” Веру стали называть “королевой экрана”. На авторство этого титула претендовал Александр Вертинский. Он впервые появился в доме Холодных осенью 1915 года — привез Вере письмо от Владимира, потом стал заглядывать каждый день: приходил, садился на стул и часами молча сидел и смотрел на Веру... Он посвятил ей множество песен. В 1916 году бы-

ло объявлено о постановке фирмой Ханжонкова фильма “Пьеро” — с Вертинским и Холодной в ролях. По каким-то причинам фильм не был завершен. Новый фильм с участием Веры выходил в ателье Ханжонкова примерно каждые три недели. Ею восхищалась публика, о ней ходили сплетни и анекдоты (в основном о том, к каким ухищрениям вынуждены прибегать режиссеры, чтобы снимать эту “бесталанную, но миловидную натурщицу”). А она продолжала и продолжала сниматься...

Кинопроизводство в России к 1916 году достигло своего пика. Из-за войны зарубежные фильмы стали недоступны, зато между российскими кинофабриками росла конкуренция. В 1916 году предприниматель Дмитрий Иванович Харитонов открыл на Лесной улице в Москве собственное киноателье. Харитонов перекупил у других фабрик лучших режиссеров и операторов, предложив им такие большие гонорары, что никто не смог ему отказать. Уже через несколько месяцев на Лесной собралась вся киноэлита во главе с Холодной. Деньги были для нее важны: муж все еще на фронте, у нее на руках дочери и сестры, а жалованье у Ханжонкова не такое уж большое. Кроме того, Харитонов обещал больше свободы творчества, а его ателье было расположено всего в пяти минутах ходьбы от ее дома. И она решилась. Главным режиссером у Харитонова стал Владимир Чардынин. Если для Бауэра были важны декорации, то для Чардынина главным была игра актера. Он много времени тратил на репетиции, на поиск наиболее подходящего ракурса... Особенно внимателен он был к Вере Холодной, в которую, как и многие, был тайно влюблен. Для нее он создал репертуар — только из подходящих для нее ролей, не перенапрягал ее съемками... За полгода работы Вера Холодная снялась лишь в трех фильмах, у Ханжонкова за это время сняли бы восемь! В начале 1917 года выходит на экраны один из лучших фильмов Веры Холодной — “У камина” — по мотивам популярного романса. Трагический фильм о разбитой богатым любовником семье заканчивается смертью главной героини в исполнении Веры Холодной. Успех этого фильма превзошел успех всех созданных до тех пор отечественных

фильмов. Фильм был снят с проката только в 1924 году — по решению Главрепеткома. После необыкновенного успеха фильма “У камина” Харитонов, убедившийся в собственной удачливости, ужесточил порядки на студии. Уменьшилось время на съемки каждой картины, ввели штрафы за опоздание на работу... Однажды зимой Вера Холодная и Владимир Максимов, ее партнер, опаздывали на съемку. Они все время подгоняли извозчика — и в итоге сани зацепились за трамвайные рельсы, перевернулись на полном ходу, и напуганные лошади проташили их еще целый квартал — вместе с придавленными к земле артистами. Оба сильно расшиблись, а Вера Холодная еще и простудилась. Но съемки не остановились: на следующий день Вера играла с температурой, а Максимов — с тщательно загримированными синяками в пол-лица. Евгений Францевич Бауэр, режиссер, создавший Веру Холодную, ради которого она могла бы вернуться к Ханжонкову, умер 9 июля 1917 года от пневмонии. Оплакивать его Вере Холодной было некогда — за 1917 год она снялась в двенадцати фильмах. Опять — по три недели на фильм. Через полгода сняли продолжение “У камина” — “Позабудь про камин, в нем погасли огни...”. Вера Холодная сыграла циркачку — и была неотразима в цирковом наряде — короткая юбка и обтягивающее трико. Публика ломилась на сеансы. Уже произошли две революции, а репертуар кинотеатров не менялся. Продолжали снимать кино “из жизни высшего света” — с высокими страстями, пышными костюмами и роскошными интерьерами, — хотя и пышных костюмов уж никто не носил, и интерьеры разграбили... Руки у новой власти пока не дошли до национализации частных кинофабрик — созданный в 1918 году Киноподотдел Внешкольного отдела Государственной комиссии по просвещению пока никакой четкой политики не вел. В то же время киноателье Харитонова приступило к созданию самого знаменитого фильма Веры Холодной — “Молчи, грусть, молчи...”, снова по мотивам популярного романса. Фильм сразу же был задуман в двух частях — вторая часть называлась “Сказка любви дорогой”, по другой строке того же романса, и вышла на экраны через две недели после первой. Сохранилась

только первая часть. Фильм снимался в ознаменование десятилетия творческой деятельности Чардынина. Готовились к нему дольше обычного, больше репетировали. Отличный сценарий вкупе со звездным составом исполнителей гарантировал ему успех у зрителей. Вера Холодная снова играет циркачку — ее, счастливую в браке, совращает богатый коммерсант. Потом он передает ее своему другу, а она уходит к другому, который уговаривает ее совершить ради него кражу векселя. Во время кражи того убивают, и героиня Веры Холодной оказывается в объятиях очередного любовника. Во второй части она находит свою любовь, но умирает. Наверное, не было фильма, имевшего такой оглушительный успех. И не было, наверное, фильма, который так критиковали — особенно после революции. Его называли апогеем пошлости и мешанства, примером безыдейности буржуазного искусства. Но все равно продолжали смотреть... В середине 1918 года Московский кинокомитет порекомендовал хозяевам ателье в целях воспитания публики больше экранизировать классику. Следуя этому указанию, в ателье Харитоновы сняли "Живой труп" по пьесе Толстого. Вера Холодная играла роль цыганки Маши. Теперь этот фильм называют одной из лучших экранизаций классики в русском немом кино. Благодаря этой роли Веру Холодную стали считать серьезной актрисой, говорят, что Станиславский пригласил ее к себе в Художественный театр. Вера была счастлива — но, подумав, отказалась. Она не смогла уйти из кино.

Ее жизнь стала объектом пристального интереса журналистов и публики. Харитонов решил снять фильм о самой Вере — "Тернистой славы путь". Но фильм шел с трудом: ничего примечательного в биографии Веры Холодной не было, а сочинять что-нибудь она решительно запрещала. Сценарий даже согласовывали с ее мужем. Зрители фильмом были разочарованы: они ждали сенсаций, откровений, раскрытия тайн... Никто не хотел верить, что Вера Холодная верная жена, любящая мать, счастливая женщина. Ее хотели видеть иной — загадочно-порочной. Как в песнях Вертинского: лиловый негр в притонах Сан-Франциско был, конечно, гораздо интереснее скромного юриста и героя войны Владимира

Холодного... Тем не менее, фильм тоже пользовался успехом! Ее фильмы были популярны в Европе и Америке, в Турции и Японии — ведь для немого кино не важен язык. Ее приглашали сниматься в Голливуд и Берлин. Она не хотела уезжать из родной страны. Кто мог предположить, что в 20-е годы ее фильмы начнут запрещать, снимать с проката, уничтожать, как сотни и сотни дореволюционных фильмов? Некоторые фильмы перемонтировали. Специальный творческий коллектив во главе с талантливым монтажником Эсфирью Шуб менял надписи и переставлял местами эпизоды так, чтобы в фильме появилась революционная идеология. Теперь даже нельзя точно установить, в скольких именно фильмах Вера снималась — по разным данным, от 50 до 80 с лишним. Сохранилось только пять.

Она продолжала сниматься у Харитоновой — в фильмах “Мещанская трагедия” и “Княжна Тараканова”. Заканчивать эту ленту в июне поехали на природу в Одессу. Оттуда Вера Холодная уже не вернулась. Власть в городе менялась постоянно, но съемки шли полным ходом, одесситы толпами ходили за Холодной, торчали под окнами... Она приехала в Одессу вместе с матерью, сестрой Соней и старшей дочерью Женей. Позже к ним приехала и третья сестра — Надя. Владимир Холодный и Нонна остались в Москве. В середине зимы Женя заболела скарлатиной, и семья переехала из гостиницы на частную квартиру. Потом Вера вернулась в гостиницу — так было дешевле. Но в ее роскошном номере было минус девять градусов. 8 февраля 1919 года Вера Холодная выступала на концерте в пользу фонда союза театральных художников города Одессы. В театре было холодно, зрители сидели в шубах, а актеры выходили в открытых платьях... Еще до начала представления ее начал бить озноб. После концерта она слегла. Врач поставил диагноз — “испанка”, особая форма гриппа. В 1918 году в Европе от этой болезни умерло, по разным данным, от трех до шести миллионов человек. У Веры Холодной она осложнилась воспалением легких. Ее лечили лучшие врачи Одессы. Она болела восемь дней. Последние четыре дня и четыре ночи под окнами стояла огромная толпа. К Вере никого не пускали. 16 (3) февраля 1919 го-

да она умерла. Собор, где отпевали Веру, был переполнен. Чудом никого не задавили насмерть. За гробом шли тысячные толпы. Похороны снимали на пленку — последний фильм Веры Холодной... Уже в марте ленту показывали во всех кинотеатрах. Фильм сохранился. Тело набальзамировали для отправки в Москву, но дороги были закрыты — и Веру Холодную похоронили в Одессе. От бальзамирующего состава кожа потемнела, пришлось наложить толстый слой грима. Весь город прошался с нею, и многие заметили, как изменилось лицо любимой актрисы. Пошли слухи, что она была отравлена. Кавказские газеты сообщили, что ее похитили и ограбили, а обезглавленный труп нашли брошенным в степи. Говорили, что ее убили, когда она пыталась сбежать из Одессы в Европу...

Владимир Холодный пережил жену только на два месяца — умер от тифа и от тоски. Через месяц во время эпидемии брюшного тифа умерла мать Веры. Надя взяла опеку над Нонной, Женей и сестрой Соней. Позже она вышла замуж за болгарина и в 1923 году уехала вместе с дочерьми Веры Холодной на его родину. Когда тот умер, они поселились в Стамбуле, после смерти тетки Евгения уехала в США, а Нонна осталась жить в Стамбуле. Соня Левченко, младшая сестра Веры Холодной, осталась в Одессе. Она взяла себе фамилию Холодная, стала балериной Одесского оперного театра, где танцевала с 1920 до 1937 года. И всю жизнь боролась за память сестры.

В 1931 году Первое христианское кладбище, на котором похоронили Веру Холодную, превратили в парк, и склеп актрисы был разрушен. Ее сестра, тогда уже известная балерина, просила разрешения перевезти гроб с телом сестры на другое кладбище — где была похоронена их мать. Ей сказали, что останки перевезут в Москву. Но так и не довели... Могилы Веры Холодной не существует. Но осталась память. Песни Вертинского. Пять фильмов и пленка с записью ее похорон. Слухи и домыслы. Легенда о ее смерти. Легенда о ней самой.

Орлова

Почему ее называют “звездой №1”? Она умела все: петь, танцевать, играть драматические сцены. Все ее актерские качества в отдельности, может быть, и не составляли каких-нибудь великих достоинств, но соединяясь в одно целое, представляли собой невероятный феномен. Ни у кого не было такой солнечной красоты — красоты, покорявшей людей. В Орловой ощущалась необыкновенная радость жизни. Выглядела она всегда ослепительно — с улыбкой на устах. В ее лице, повадке, в ее манере, в очень благородной лепке ее лица была неизъяснимая женская прелесть. Женственность стала ее содержанием и ее маской. Она была пленительна, в ней пело сокрушительное очарование.

Любовь Орлова всегда выступала в лентах, где было много музыки. Она хорошо пела, и ее песни знала вся страна. Музыка Дунаевского, слова Лебедева-Кумача — “Широка страна моя родная” из фильма “Цирк”, ее знаменитая песня Анюты из “Веселых ребят”, “Лунный вальс” из “Цирка”... Голос отличался музыкальностью и напевностью, а речь была поразительно ритмична. Но не голос создавал успех Любови Петровны в кино. От природы ей были свойственны удивительная непринужденность и красота движений, природная пластика. Ее подруга Галина Шаховская, сестра Натальи Глан, которая впоследствии стала известным балетмейстером и ставила, например, танцы в фильме “Весна”, говорила, что Орлова была на эстраде поразительно органична — ее органика совпадала с органикой жанра. Орлова всегда имела потрясающий успех. По-моему, тогда не было дру-

гой актрисы, которая бы пользовалась такой страстной любовью. Ее боготворили. На всех гастролях ей предоставляли лучшие условия, а публика ходила за ней по пятам. Появление Орловой было появлением небожителя. В конце 30-х годов у нее был концерт в Ленинградской филармонии. А в этот момент в Ленинграде проходили гастроли МХАТа. И вот машина (тогда машин было мало) отвозит после спектакля в гостиницу “Европейская” прославленных артистов Художественного театра, великих актеров — Москвина, Тарханова и Аллу Тарасову. А проехать они не могут, потому что стоит тысячная толпа. Они спрашивают: “Что случилось?” И милиционер отвечает: “Вам надо выйти из машины, дальше вы не проедете. Здесь люди ждут, когда выйдет Любовь Орлова”. Москвин помолчал, улыбнулся и сказал: “Синема!” Никому из западных звезд она не завидовала. Неприязнь у нее вызывала только Марлен Дитрих. У Дитрих была какая-то недоступная Орловой форма женского мироощущения, дерзкое свободомыслие. Она — немка, эмигрировавшая в Америку, жившая в Париже, — открыто презирала Гитлера и Геринга и во всеуслышание об этом говорила. А Орлова на себе испытала, что такое быть женой врага народа, но молчала. Марлен Дитрих — ослепительная, раскованная, меняющая любовников, владевшая европейскими языками (а Орлова лишь чуть-чуть говорила по-французски), — раздражала Орлову. Они встречались в Америке и фотографировались вместе, но Орлова не любила говорить о Дитрих. В то же время Александров слепил ее именно по образцу Марлен Дитрих. Скажем, в “Веселых ребятах” у нее был знаменитый цилиндр — и только в конце 60-х годов стало ясно, что это тот самый цилиндр, в каком выступала Марлен Дитрих в “Голубом ангеле”. В “Цирке” Орлова снимает свой черный парик и остается блондинкой — у нее половина головы черная, а половина платиновая, — это тоже кадр из фильма Марлен. Но советский зритель не знал, кто такая Марлен Дитрих. Очень узкий круг людей, в том числе людей искусства, видели западные фильмы, когда их для избранных показывали в Управлении кинематографии в Гнездиновском переулке. Страна этого не знала. Страна любила Орлову.

Когда именно родилась Любовь Орлова, очень долго никто не знал. Она скрывала свой возраст. А родилась она в 1902 году, и в кинематограф пришла достаточно поздно — ей было 32. Она не любила вспоминать своего прошлого. О ней ходит много легенд: одна из самых стойких — что она была дворянского происхождения. На самом деле ее отец Петр Федорович Орлов был акцизным чиновником, а мать Евгения Николаевна Сухотина была очень дальней родственницей Михаила Александровича Сухотина, мужа одной из дочерей Льва Толстого, Татьяны Львовны. Отец был внешне вальяжный и вполне мог сойти за аристократа, очень любил карты и проигрывал все, что у него было. Жил он в Ярославле. Мать ее была не очень красивой, невысокой, с нервным сухим лицом. Сама Любовь Петровна родилась в усадьбе своей матери. В семье было две дочери, Нонна и Любовь, и Люба была младшей. Мать всю жизнь прожила вместе с Любовью Петровной. У нее был настолько трудный характер, что иногда Орлова и Александров переезжали в гостиницу, говоря ей, что уезжают в командировку. Благодаря родству Любви Орловой с Сухотиным, однажды, еще девочкой, Люба виделась со Львом Толстым. Он подарил ей книжку “Кавказский пленник”, на которой сделал надпись: “Любочке от Льва Толстого”. Эту книжку она очень берегла, всегда держала в своем доме под стеклом.

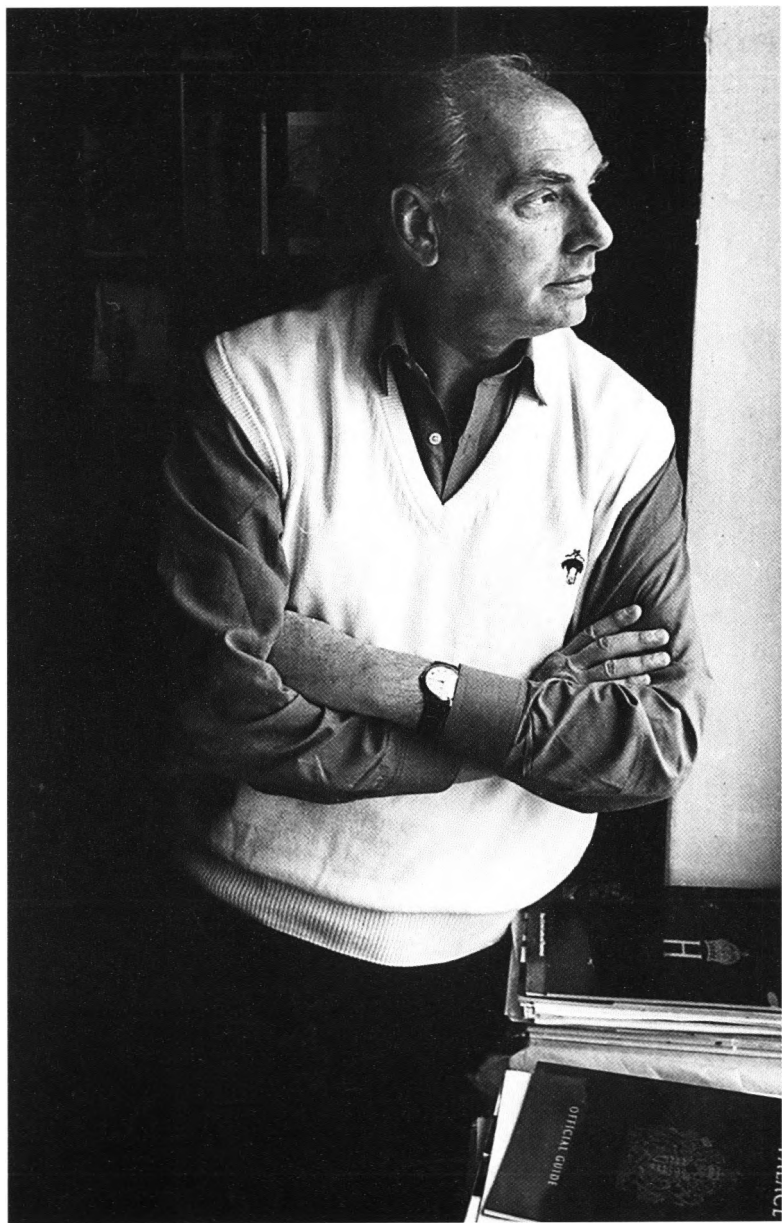
Когда произошла революция, Любе было 15 лет. Она училась в московской гимназии недалеко от Никитских ворот, в ней преподавателями по классу рояля были композиторы Гедике и Гольденвейзер, — у Орловой был очень хороший слух, а точных наук она безумно боялась. Но революция помешала ей завершить музыкальное образование. Семья переехала в город Воскресенск, где жила сестра матери. Там они прожили все тяжелые годы Гражданской войны. Любовь Петровна возила в Москву бидоны с молоком — у тетки была корова, и продажей молока жила вся семья. Таская бидоны по домам, Люба навсегда испортила себе руки — от мороза у нее воспалились суставы. Руки у нее были очень некрасивые, часто опухали, ни в одном фильме она их не показывает. Это была единственная некрасивая сторона во

всем ее женском облике. Хотя Орлова так и не закончила консерваторию, она отлично играла на фортепиано. В начале 20-х годов она поступила на работу в кинотеатр тапером — это была единственная возможность зарабатывать деньги. Грязный прокуренный кинотеатр, матросня, матерщина, семечки... Никогда потом она не вспоминала об этом. Тогда у нее были даже периоды какого-то безразличия — к учебе, к искусству, к собственной судьбе. Она ощущала себя человеком, у которого нет никаких надежд. Ее спасло замужество.

Ее первого мужа звали Андрей Гаспарович Берзин. Он был старше ее на 10 лет, член партии, агроном, служил в Наркомате земледелия, где занимал довольно высокую должность заместителя наркома. Женившись, он перевез всю семью Орловых в свою квартиру в Хохловском переулке (отдельная квартира по тем временам считалась большой редкостью). Любовь Петровна поступила в частную хореографическую школу — студию Франчески Беаты, где проучилась четыре года, занималась в студии пластического танца Веры Майя.

Началом своей творческой биографии Орлова считала 1926 год — тогда она поступила в Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. Ее приняли хористкой, а потом зачислили в кордебалет. Однажды Немирович-Данченко увидел Орлову (он очень ценил женскую красоту), подозвал ее и предложил роль Герсильи в оперетте “Дочь Анго”. Роль заключалась в словах: “Да, гражданка! Нет, гражданка! Слушаюсь, гражданка”. Орлова была никто — хористка и артистка кордебалета. Но очень умная, тактичная, мало говорившая, умевшая слушать. У нее постепенно набирался репертуар: сначала роль Периколы в знаменитой оперетте Оффенбаха. Ей давали ее спеть на утренних спектаклях, затем роль Серполетты в оперетте Планкетта “Корневильские колокола”...

Театральная карьера Орловой очень не нравилась Берзину. Любила ли она его? По слухам, это не было страстью. Его без конца арестовывали (он не был сторонником сталинского режима), а потом через 3-4 дня привозили до-





С Ией Саввиной и Эдит Марксон

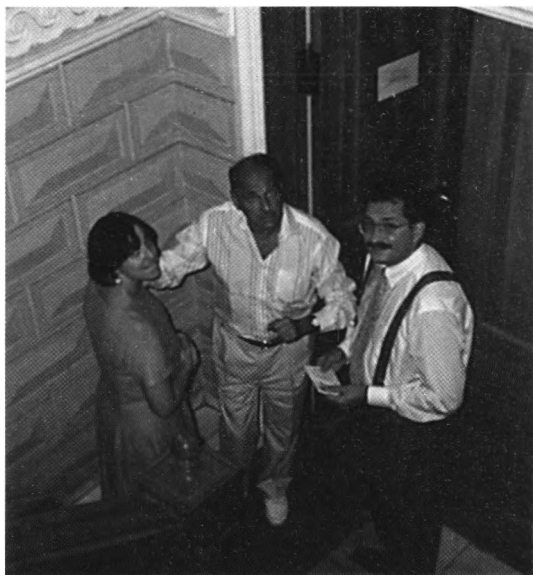
Галина Волчек, Марина Неелова, Георгий Богадист в спектакле
"Кто боится Вирджинии Вульф". 1987





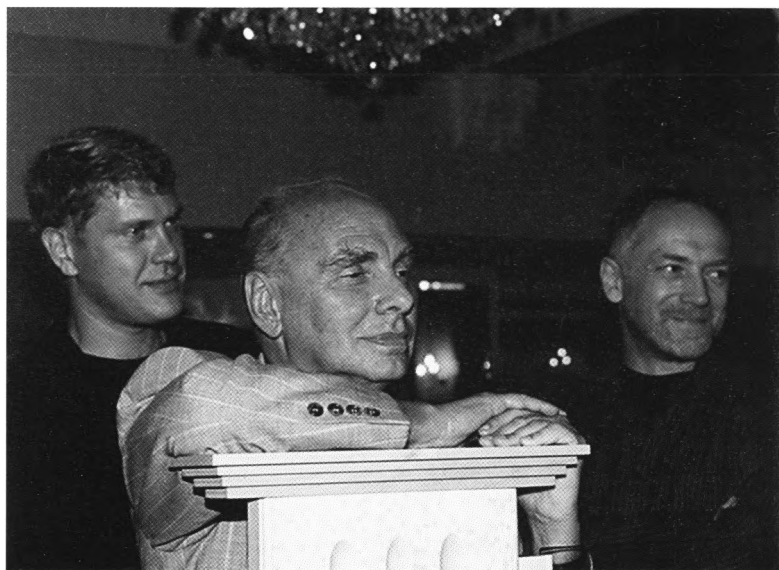
Выступление на открытии надгробного памятника М. И. Бабановой
на Новолевицком кладбище. 1993

С Дусей Хабаровой
и Владом Листьевым.
Август 1994



С Юрием Николаевичем Григоровичем. Варшава, апрель 1997





С Иваном Демидовым и Андреем Разбашем

Тамара Нижинская (дочь Вацлава Нижинского) и Юрий Григорович

Альбина Назимова





С Аллой Демиловой



Нанна Геловани



Виктор Арчилович Геловани



С Александром
Чеботарем
и его дочерью
Серафимой



Ольга Книппер.
1886



Ольга Леонардовна
Книппер-Чехова.
1900



Алла Константиновна Тарасова —
Офелия ("Гамлет")



А. К. Тарасова — Екатерина
в фильме "Петр Первый", 1937

А. К. Тарасова —
Маша ("Три сестры", 1940)





Ангелина Иосифовна Степанова —
Мариэтт ("Воскресение", 1930)



А. И. Степанова — Бетси ("Анна
Каренина", 1937)



А. И. Степанова —
принцесса Космополис
("Сладкоголосая птица
юности", 1975)



А. И. Степанова, Б. А. Львов-Анохин, И. Мирошниченко, И. Васильев
и В. Вульф в Доме Актера. Февраль 1986

Клавдия Николаевна Еланская —
Параша ("Горячее сердце")



К. Н. Еланская — Катюша
("Воскресение", 1930)





Лидия Михайловна Корнева. 1913



А. М. Коренева. 1922



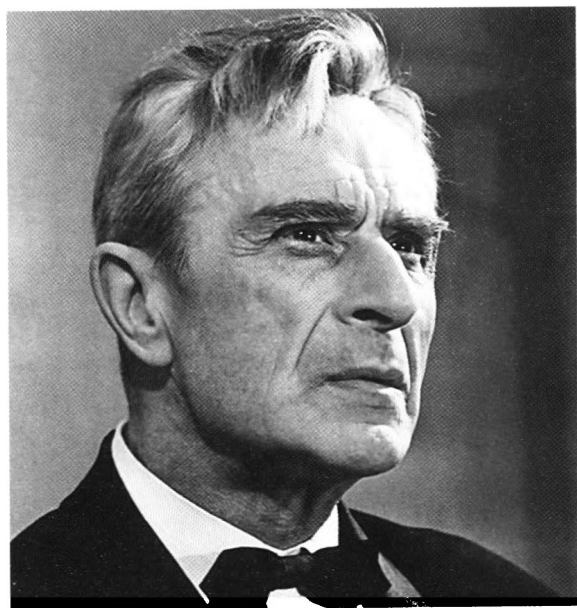
Ольга Николаевна
Андровская —
Сюзанна
("Безумный день,
или Женидьба Фигаро",
1927)



О. Н. Андровская —
миссис Чивли
("Идеальный муж", 1945)



Анатолий
Петрович
Кторов
в спектакле
"Школа злословия"
1940



А. П. Кторов —
Джордж Бернард
Шоу ("Милый
лжец", 1962)



София Станиславовна Пилявская — Гончарова
("Последние дни", 1943)

мой на извозчике. И наконец в 1930 году его арестовали надолго, и он уже не вернулся. Стало известно, что он может пройти по делу экономистов Кондратьева и Чайнова. Потом Сталин решил отменить процесс, Берзина приговорили к трем годам ссылки и отправили отбывать срок в город Семипалатинск. Но вскоре в жизни Орловой появился другой человек. В тот период она пела в маленьких концертах перед началом киносеанса в кинотеатре “Аре” — там, где сейчас находится театр им. Станиславского. Однажды к ней за кулисы пришел администратор, а рядом с ним стоял какой-то молодой человек — удивительной красоты, очень элегантный, в роскошном заграничном костюме, ослепительно улыбавшийся. Он наклонил голову и представился: “Александров!” Тогда Александров искал актрису на роль в фильме “Веселые ребята”. Он пришел специально — посмотреть на Орлову, которую до этого видел в “Периколе”. Она не вызвала у него никаких эмоций, никаких чувств — просто хорошо поет, хорошо двигается, хорошо танцует. А она влюбилась в него сразу. И потом очень часто говорила: “Я увидела золотоволового бога”.

Григорий Александров был необыкновенно красивый человек, всегда элегантный, талантливый, очень остроумный, музыкальный, играл на гитаре, рисовал, знал языки. Благодаря дружбе с Эйзенштейном Александров в те годы выезжал за границу — был в Америке, в Мексике, в Голливуде, в Париже, Женеве, Берлине... Александров общался с Диснеем, с Чарли Чаплином, обожал Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд. У него была жена — очень приятная женщина, актриса Музыкального театра, и маленький сын, которого он назвал Васей, а потом переименовал в Дугласа — в честь Дугласа Фэрбенкса. Так его потом и называли. В Москву Александров приехал в 1921 году и поступил в театр Пролеткульта, в независимую передвижную группу во главе с Эйзенштейном. Эйзенштейн, который был тогда на пике своей славы, буквально влюбился в него. Десять лет Александров был рядом с ним, участвовал во всех его работах. А потом что-то между ними произошло — еще за границей, — и отношения стали портиться. Впоследствии они вообще не

общались. Эта дружба до сих пор предмет домыслов и сплетен, хотя нет никаких данных о том, что у них были интимные отношения. Сам Александров к этим слухам относился спокойно: “Может быть, он был мною увлечен... Я никогда им не увлекался”. У него была жена, был ребенок, были романы, и по-настоящему его всегда интересовало только одно — карьера. Александров после своей американской поездки решил использовать на практике достижения американского мюзикла. Эйзенштейн считал мюзикл пустым жанром и свою неприязнь к карьере Александрова перенес на Орлову — он очень не любил ее, она платила ему взаимностью. Роман Александрова и Орловой начался на съемочной площадке “Веселых ребят” — в Гаграх. Жена Александрова сразу уехала, потом вышла замуж за знаменитого актера Бориса Тенина до его многолетнего брака с выдающейся актрисой Лидией Павловной Сухаревской. Эйзенштейн же до конца жизни считал, что Александров предал его, когда женился на Орловой.

Александров не пользовался уважением в своей среде. Дважды строчка “Сценарий Григория Александрова” в его фильмах появлялась неоправданно: Николай Эрдман, сценарист “Веселых ребят”, был арестован, с титров “Цирка” выступившие в качестве сценаристов Валентин Катаев, Ильф и Петров сняли свои имена сами. Другая история произошла с Утесовым, которого в “Веселых ребятах” затмила Орлова. В этот момент как раз давали звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР — первые звания. Их получили кинорежиссеры Протазанов, Кулешов, Эйзенштейн — и Любовь Орлова! А Леонид Утесов получил фотоаппарат. Свою обиду он высказал Александрову. Когда в 1959 году фильм вышел вторично на экраны, Александров заменил голос Утесова — песни за него пел мхатовский артист Трошин. Все были возмущены: как так, Утесов жив, и при нем выходят “Веселые ребята”, а поет другой человек? Но Александров всегда абсолютно равнодушно относился к тому, что о нем говорят, а Любовь Петровна, как обычно в таких случаях, ничего не замечала и ничего не говорила. Только потом восстановили первоначальную ленту, и сегодня “Веселые ребята”

идут в том виде, как они и должны были идти, с Леонидом Утесовым в главной роли. Орлова прекрасно понимала уровень работ Александра, понимала его характер — страсть к первенству, к плетению небылиц, его постоянное желание быть рядом с властями, стремление творить что-то невиданное, заходить за край, склонность к эксцентрике и патетике. Она его любила. Говорила лишь: “Гриша!..” — и улыбалась. Она никогда не вмешивалась в конфликты Александра — она всегда была в стороне. Ее всегда отличали трезвость взгляда, спокойствие, терпение и поразительный такт.

Они всю жизнь называли друг друга на вы. Он звал ее Чарли, а она его — Спенсер, в честь Чарльза Спенсера Чаплина, которого они оба обожали. У них не было детей. Однажды Александра, уже после смерти Орловой, спросили, почему так получилось, он тихо ответил: “Сначала она не хотела, а потом не могла”. Я думаю, она никогда не хотела — это был слишком большой риск для ее внешности, ее карьеры, а ничего важнее карьеры для нее не существовало. К сыну Александра Дугласу она относилась равнодушно, в его воспитание не вмешивалась — и это устраивало Александра, который сыном занимался мало.

Когда построили первый дом МХАТа в Глинишевском переулке, они получили там квартиру. А в 1937 году построили во Внуково дачу — очень красивый дом. Рассказывают, что это был один из самых элегантных домов в Советском Союзе. В доме все было сделано руками Орловой, ткани и мебель она привозила из-за границы... Она была удивительной хозяйкой. Ее дом славился феноменальной чистотой и порядком. Она всегда следила, что делают ее домработницы. Замечательно готовила. Орлова очень много ездила — Канны, Венеция, Берлин, Рим, Женева, Париж... Впервые в Париж она приехала в 1946 году, здесь у нее появились знакомые — Луи Арагон, Эльза Триоле, Пикассо, Жерар Филип... С Парижа начинается ее увлечение модой. Отовсюду привозила туалеты — у нее был огромный гардероб, а в деньгах она не знала недостатка... Раневская, ее близкая подруга, говорила, что мошь не может съесть туалеты, висящие в шкафах у Любочки, просто потому, что моли негде там поместиться.

В России ее обшивала известная в то время портниха Варвара Данилина — в Москве она одевала только трех человек: кинозвезду Любовь Орлову, великую актрису Марию Бабанову и прима-балерину Большого театра Ольгу Лепешинскую. Кроме нее, для Орловой шили знаменитая Надежда Ламанова и Елена Ефимова, у которой одевались Марина Ладынина, Людмила Целиковская, Наталья Глан... Орлова и сама прекрасно шила. Она всегда выглядела элегантно, хотя подчас ей это стоило изрядного напряжения сил. Она не старела, до последних дней сохраняла отличную фигуру. Следила, чтобы талия была не больше 43 сантиметров.

Славы могло и не случиться. Фильм “Веселые ребята” встретили отрицательно, во многом справедливо называли слепком со второсортных американских мюзиклов. Его чуть не положили на полку, но у Александра был защитник — Борис Шумяцкий, начальник Управления кинематографии. И он предложил посмотреть этот фильм Горькому, тот рассказал о нем Сталину. Сталин приехал в Малый Гнездиковский переулок (в Кремле тогда не было кинозала) и потребовал показать ему картину. Он очень много смеялся и сказал, что отдохнул так, как не отдыхал никогда, и больше всего ему понравилась Любовь Орлова. Естественно, фильм сразу же вышел на экраны страны и имел феерический успех. Когда вышел фильм “Цирк” — в 1936 году, — это был праздник по всей стране. Премьера фильма “Цирк” проходила в только что отстроенном Зеленом театре в Парке культуры им. Горького — гигантский зал на 20 тысяч мест. И уже на второй день туда пришлось вызывать эскорты конной милиции — люди шли тысячами, чтобы посмотреть “Цирк”. Фильм смотрели десятки раз. В роли Марион Диксон Орлова одновременно была иностранкой и советской, чужой и родной. На одном из приемов, посвященных фильму “Цирк”, Сталин сказал Александру: “Смотрите, не обижайте ее! Обидите — мы вас расстреляем!” Такая была шутка. Любовь Орлова стояла рядом и улыбалась. После “Цирка” было дано указание одобрять все фильмы Александра. Орлова была любимицей Сталина — он мог смотреть “Волгу-Волгу” или “Цирк” бесчисленное количество раз. (“Светлый путь” — един-

ственный фильм, который не понравился Сталину, он сказал Александрову: “Вы уж слишком вылизываете советскую реальность. Вы перед ней стелетесь. Раньше вы развлекали, а теперь вы угождаете”.) Однако Александров стал Заслуженным деятелем искусств, а Орлова — артисткой-орденоносцем, у нее был орден Трудового Красного Знамени, об этом писали в титрах. В марте 1941 года они получили первые Сталинские премии. Кроме звездных ролей у Александрова, где Орлова оживляла самые ходульные и пропагандистские сюжеты, она практически ни у кого не снималась. В фильме “Ошибка инженера Кочина” режиссера Александра Мачерета она играла вместе с Раневской, несколько раз снималась у Григория Рошаль — после фильма “Петербургские ночи” играла в “Мусоргском”, “Композиторе Глинке”, “Деле Артамоновых” и других. Откровенно говоря, 1947 год был концом ее кинокарьеры. После самой блестящей работы в фильме “Весна” 1947 года у Орловой был только один настоящий фильм — “Встреча на Эльбе”, где она сыграла шпионку Джозан Шервуд. В эпизоде, когда ее разоблачили (шпионов у нас всегда разоблачали), она надевает военный мундир и поднимается по трапу самолета походкой военного человека... (Кстати, во время войны ей присвоили звание полковника, чтобы она могла свободно ездить по всем фронтам.) Но время менялось. “Встреча на Эльбе” была практически финальной точкой в ее кинокарьере — оставались концерты и началась ее театральная жизнь. Это уже была другая Эпоха. В театре у нее не было той художественной энергии, которая отличала ее работы в кино.

Орлова играла в театре им. Моссовета, где прослужила до конца своих дней, — за двадцать лет своей работы в театре им. Моссовета она сыграла шесть ролей. В пропагандистской пьесе Константина Симонова “Русский вопрос” — роль Джесси (безусловно уступая музе и жене Симонова знаменитейшей Валентине Серовой, которая играла Джесси в Театре Ленинского комсомола), потом в очередь с Серовой в слабой пьесе Горького “Сомов и другие” — роль Лидии. С успехом играла в пьесе Сартра “Лиззи-Маккей”. Патрик Кэмпбелл в “Милом лжеце”, где ее партнером был Ростислав

Плятт, недолго — в пьесе Ибсена “Нора” (ее быстро заменили на молоденькую Ию Саввину, Орлова не пришла на премьеру, но прислала огромный букет цветов с запиской: “Норе от Норы”), ее последняя роль была в пьесе “Странная миссис Сэвидж”, где она играла после Фаины Георгиевны Раневской. Она была очень хороша, изяшна, обворожительна на сцене, хотя лет ей было сильно за шестьдесят, — но все понимали, что она не великая актриса театра.

Она сохраняла внешнюю форму, но Александров был уже беспомошен. К тому же умер Сталин — уверен, что они оплакивали его смерть. Может быть, Александров не понимал, что их время закончилось, но Орлова — умнейшая женщина — это чувствовала. Она молодилась, снова хотела сниматься. И в 1960 году, спустя 12 лет после “Весны”, Александров снял для нее фильм “Русский сувенир”. Это была откровенная агония, его нещадно критиковали в прессе, Орлову ругали меньше — шадил. После “Русского сувенира” у Орловой был еще один фильм — “Скворец и лира”, который по просьбе самой Орловой положили на полку (его показали только в 1996 году). Она посмотрела этот фильм — и решила, что его никто не должен видеть. Ее снимали со всяческими ухищрениями — через сетку, в перчатках, под гримом... Но возраст был виден. Было очевидно, что ее слава в прошлом, впереди оставалась лишь спокойная старость. Жизнь кончалась. Она отнеслась к этому очень болезненно. Она заболела — у нее был рак головного мозга. Умерла в Кремлевской больнице в 1973 году. На похоронах были тысячные толпы — уходил век, уходил миф, уходила легенда. Похоронили ее на Новодевичьем кладбище. И Александров остался один. Он написал ужасающую книгу “Эпоха и кино”. Через год после Любви Петровны умер Дуглас. Жена Дугласа Галина Васильевна со своим сыном переехала на дачу к Александрову и вышла за него замуж — видно, боялась потерять наследство. У него была болезнь Альцгеймера, он уже ничего не понимал. Потом Александров умер, а через полгода умерла и Галина Васильевна. Хозяином всего стал Гриша — внук. Он учился на режиссерском факультете ВГИКа, но был бездарь и лодырь. Гриша выбросил на помойку все архивы —

многое уничтожила и Галина Васильевна, которая не переносила Орлову за то, что та была холодна с ней. Потом Гриша уехал за границу, открыл в Испании ресторан “Гриша”, прогорел, уехал в Париж, где его следы затерялись. И от Орловой не осталось практически ничего: ее дом, ее дача, вся та красота, которую она создала своими руками, — все кануло в Вечность. Но она осталась жить. Когда мы сегодня видим ее фильмы — мы видим красоту таланта, блеск красивой, благородной легенды, которую создавала умная, талантливая женщина, нелегким путем завоевавшая первое место на Олимпе, никогда не уступавшая его никому и оставшаяся непревзойденной Любовью Орловой, звездой № 1 советского кино.

Серова

Валентина Серова была дочерью Клавдии Михайловны Половиковой — талантливой актрисы, игравшей в театре имени Маяковского. Раннее детство Вали Половиковой прошло в Харькове, в семье бабушки, простой крестьянки. Девочке было шесть лет, когда ее привезли в Москву — потом Валентина очень долго не могла избавиться от украинского выговора. Настоящая дочь своей матери, она с детства была обречена играть. Репетировать Валентина начала с восьми лет, а в девять впервые вышла на сцену — это было в Студии Малого театра на Сретенке в спектакле “Настанет время” Романа Роллана. Героиню, вдову бурского генерала Дебору де Вит, играла Половикова, а ее сына Давида — маленькая Валя. Театр был ее жизнью с самых ранних лет. Валентина Половикова не получила хорошего образования, в школе училась не Бог весть как — она до конца жизни писала с ошибками, — но была очень любознательна. Она хотела стать артисткой: в 14 лет пришла в театральную школу, а после первого курса пошла работать в ТРАМ — Театр рабочей молодежи. Здесь она сыграла — с заметным успехом — Любовь Гордеевну в “Бедность не порок” Островского. Художественным руководителем ТРАМа был Илья Судаков. Он очень ценил Валентину Половикову, она много играла. В эти годы она впервые вышла замуж — привела в дом матери своего партнера по спектаклю Валентина Полякова. Клавдия Михайловна была в ужасе от своего зятя — но все же приняла его, дала молодым комнату. Они вели шумную, безалаберную жизнь, хотя Валя и протестовала против пьяных компа-

ний, к ним приходили друзья — такие же юные мальчишки и девочки, одержимые театром. Брак длился очень недолго. Впоследствии Поляков стал ее злейшим врагом, он так и не смог простить Серовой, что она ушла от него. А когда в 1948 году стал секретарем партийной организации театра им. Ленинского комсомола, начал вести против нее кампанию, уличая ее в алкоголизме.

На вечеринке у Героя Советского Союза Анатолия Ляпидевского 3 мая 1938 года Валя познакомилась с Анатолием Серовым. Комбриг Серов, известный летчик, герой испанской войны, был очень знаменит. Они полюбили друг друга с первого взгляда. Серов провожал ее на Ленинградском вокзале в Москве — и утром прилетал в Ленинград, чтобы встретить Валентину на Московском вокзале. Валентина Половикова вышла замуж за Анатолия Серова — и на всю жизнь сохранила его фамилию. Ей был 21 год. А вокруг ее имени уже начинала твориться легенда — тогда она узнала, что такое молва. Серов привел ее в Кремль: она бывала на приемах, познакомилась со Сталиным, которого она боготворила — как и большинство. Сталин покровительствовал Серову и его жене: они получили роскошную пятикомнатную квартиру в Лубянском проезде (потом он был переименован в переулок Серова) и были очень счастливы... Стараясь не думать о том, что квартира эта принадлежала раньше маршалу Егорову, расстрелянному вместе с Блюхером и Тухачевским, и что все вещи в этой квартире остались от прежнего жильца. Серова была беременна, она ждала сына. И очень боялась всякий раз, когда Анатолий уезжал на очередное задание. Она долго помнила тот день, когда он ушел на свое последнее задание — вместе со знаменитой летчицей Полиной Осипенко. В тот день у нее была премьера. Играли пьесу Максима Горького “Зыковы”. Когда она приехала в театр гримироваться, заметила, что за кулисами полно военных, что все как-то странно на нее смотрят... Главный режиссер театра Иван Николаевич Берсенев зашел к ней в гримуборную, он был бледен и у него дрожали губы. После паузы он сказал: “Анатолию очень нехорошо...” Она спросила: “Он мертв?” Берсенев ответил: “Он погиб”. Это было пе-

ред началом спектакля. Зал смотрел на нее с ужасом: по радио уже сообщили, что на испытаниях погибли Полина Осипенко и Анатолий Серов, а она, преодолевая отчаяние, вышла на сцену, чтобы не срывать премьеру. Был 1939 год. Уже после его смерти Серова родила сына, которого назвала Анатолием.

Сталин потом часто приглашал ее в Кремль, где она сидела рядом со вдовой Валерия Чкалова, Ольгой Эразмовной. Вдовы героев были в большом почете — так Сталин отыгрывал свой образ сердечного и внимательного к бедам людей вождя. Фотографии Валентины Серовой постоянно печатались в газетах. Толпы простаивали на фильм “Девушка с характером”, где она снялась в главной роли.

Серова в кино — это “социальный типаж”, в ее лице, повадке, облике было то, что мечтал увидеть зритель. Она создала новый социальный тип молодой, очаровательной, влекущей к себе задорной советской девушки. У Серовой было красивое, выразительное лицо, были юмор и, как бы теперь сказали, сексуальная притягательность. Тогда на кинематографическом небосклоне царили Любовь Орлова и Марина Ладынина. Серова по праву встала рядом с ними. Но ее героини, в отличие от героинь Орловой и Ладыниной, могли быть не только мечтой — они приходили из реальной жизни. Что бы она ни играла, она привносила в свои роли волнующую тему преодоления — помимо комедийности, на которую в те годы, как и всегда, впрочем, был повышенный спрос. У нее было одно очень существенное отличие от всех прославленных советских актрис — она была естественна. И на экране, и в жизни. В каждом своем поступке, в каждой роли. Обладала новая звезда и еще одним немаловажным свойством: она была талантливой театральной актрисой. В 1938 году ТРАМ, где начинала Серова, был преобразован в театр имени Ленинского комсомола, им стал руководить Иван Николаевич Берсенев. В 1939 году в Ленкоме Серафима Бирман поставила пьесу Горького “Зыковы”, где сама Бирман сыграла Софью, Антипу — Борис Оленин, а роль Павлы замечательно исполнила Валентина Серова. Борис Оленин был увлечен Серовой, в театре говорили, что он потерял голову,

но в жизнь Валентины Васильевны в это время входил другой человек. Как она потом вспоминала, ей ужасно мешало, что на каждом спектакле “Зыковых” в первом ряду сидел какой-то молодой человек с цветами и буквально прожигал ее взглядом. Он не пропускал ни одного спектакля с участием Серовой, толкался возле служебного входа, писал ей записки с просьбой о встрече. Это продолжалось довольно долго. Однажды, после долгих раздумий, она написала ему: “Позвоните мне. В. Серова”.

Это был начинавший тогда входить в моду поэт Константин Симонов. Ему было 24 года. Открывалась следующая страница биографии Валентины Серовой — начало любовного романа, который будет переживать вся страна. Зимой 1941 года на страницах “Правды” было опубликовано тут же ставшее знаменитым стихотворение “Жди меня” с посвящением — “В.С.”. А в 1942 году вышел в свет сборник стихов Симонова “С тобой и без тебя” с посвящением — “Валентине Васильевне Серовой”. Книжку нельзя было достать. Стихи переписывали от руки, учили наизусть, посылали на фронт, читали друг другу вслух. Ни один поэт в те годы не знал столь оглушительного успеха, какой познал Симонов после публикации “С тобой и без тебя”: “Будь хоть бедой в моей судьбе. Но кто б нас ни судил, Я сам пожизненно к тебе Себя приговорил”.

В годы войны театр был эвакуирован в Фергану. Там Серова почти ежедневно получала от Константина Симонова письма. Тепло относящаяся к ней Серафима Бирман — любимая ученица Станиславского, талантливый режиссер, снимавшаяся в то время у Эйзенштейна в фильме “Иван Грозный”, писала ей, что она должна быть внимательнее к Симонову, что такими людьми бросаться нельзя и надо перестать слушаться только себя. Серова, всю жизнь пребывавшая во власти собственных эмоций, на этот раз, похоже, прислушалась к совету. Театр вернулся из эвакуации в апреле 1943 года. В том же году Серова согласилась стать женой Симонова. Это была его страсть — сильная мужская страсть к женщине, которая поначалу не любила его и не была особенно к нему привязана. Свадьба с Симоновым во многом

изменила ее жизнь. Он был любимцем Сталина, на привилегированном положении, одним из руководителей Союза советских писателей. Очень талантливый, умный, мужественный человек — но преклонявшийся перед режимом, внутри которого существовал. Она много с ним ездила — была, например, в 1946 году в Париже, когда Симонов проводил там кампанию по возвращению на Родину эмигрантов. Кампания не очень честная: те, кто возвращались, очень часто попадали в лагеря. В Париже она встречалась с Иваном Буниным, Тэффи (Надеждой Лохвицкой), Борисом Зайцевым... Сохранились воспоминания о том, как на одном из обедов, где Симонов уговаривал всех вернуться, его отозвали к телефону, и Серова тихо прошептала: “Не слушайте его...” Она всегда говорила правду. Всегда. И это была ее огромная ошибка — она часто была вспыльчива, несдержанна, но всегда искренна и поразительно добра.

Хочется думать, что период жизни Серовой с Симоновым был для нее самым счастливым. Ее творческие взлеты в 40-е годы были прекрасны. Она снималась в кино. “Сердца четырех” — незамысловатую комедию о забавной любовной путанице, где с Серовой снимались Людмила Целиковская, Евгений Самойлов и Павел Шпрингфельд, — до сих пор мы смотрим с большим удовольствием. Фильм “Жди меня” по кинематографическим стандартам вышел неудачным, но он с огромной художественной правдой выразил свое время, и интерес зрителей — и тогда, и теперь — к этой картине вполне объясним. В 1946 году Серова снялась в фильме “Композитор Глинка” в роли жены Глинки. В роли Пушкина снимался кумир 30-х и 40-х годов — Петр Алейников. Фильм был неудачным, но Серова получила за эту роль звание лауреата Сталинской премии.

И на театральной сцене Серова в те годы создает свои лучшие роли. Симонов специально для нее пишет пьесы — “Под каштанами Праги”, “Так и будет”, “Русские люди”, “Русский вопрос”, который шел в пяти московских театрах... И в каждой пьесе Серова с блеском играет главные роли. Она была в моде — элегантная, зажигательная, Женщина в высоком смысле этого слова. Серова много выступает с

концертами. Однажды в одном из госпиталей, где на излечении находился высший комсостав, ее попросили выступить в отдельной палате. Она пришла туда — и увидела бледное, исхудавшее, умное, красивое лицо, и на нем — огромные синие глаза, в которых было нетерпеливое и напряженное ожидание. Это был маршал Константин Рокоссовский. Они долго разговаривали, и когда Серова вернулась домой, она тут же заявила Симонову, что влюбилась. Насколько близки были Серова и Рокоссовский, никому не известно. Она никогда никому не говорила о своей любви. Только в 1968 году, услышав по радио о смерти Рокоссовского, она рассказала об их коротком романе своей дочери, Марии Кирилловне (согласно бытующей легенде, свое настоящее имя Кирилл Симонов изменил, поскольку не выговаривал букву “р”). В детали она не вдавалась.

После войны в стране началась кампания по борьбе с космополитизмом — это была форма уничтожения интеллигенции с антисемитской подоплекой. Симонов принимал в этой кампании активное участие, ополчившись на театральных критиков. Серова этого не одобряла, очень мучилась, ей было стыдно приходить в театр: Юзоевский был ее другом, с Боршаговским она часто встречалась, Гурвича почитала. А теперь ее муж громил их как “безродных космополитов”...

Помимо прочего, Симонов отправил не любимого им сына Серовой Анатолия в интернат куда-то за Урал. Это была страшная ошибка. Серова очень этим казнилась, не могла простить этого ни себе, ни мужу.

Серова ушла из театра имени Ленинского комсомола, где она прослужила 14 лет, в 1949 году. От всех свалившихся на нее неприятностей она начала выпивать. Еще в 1948 году Симонов, очень страдавший из-за ее пристрастия, писал ей: “Что с тобой, что случилось? Почему все сердечные припадки, все дурноты всегда в мое отсутствие? Не связано ли это с образом жизни? У тебя, я знаю, есть чудовищная русская привычка пить именно с горя, с тоски, с хандры, с разлуки...” Разлука с сыном, разрыв с Рокоссовским (по слухам, маршала заставили прекратить всякие отношения со знаменитой актрисой, Сталин был предельно консервативен

в вопросах семейных отношений), кампания против космополитизма, которую вел Симонов, — все это приводило Серову в состояние отчаяния, она была беспомощна. Начала выпивать и остановить себя уже не могла. Пройдет еще восемь совместных с Симоновым лет. У них родится дочь Маша, Серова сыграет немало ролей в театре им. Моссовета, снимется в фильме “Бессмертный гарнизон” по сценарию Симонова. Фильм снимал Александр Столпер, обожавший Симонова и переживавший его личную драму. Серову Александр Борисович возненавидел, считал, что она мешает съемкам, приезжая на съемочную площадку в ненормальном состоянии, но когда фильм был снят, признался, что Серова очень хороша. “Актриса она талантливая, тут ничего не скажешь”, — нехотя признавался он. Симонов был счастлив. Он еще довольно долго будет радоваться ее успехам, ее любви к сцене, без которой она не могла жить. Но наступит день, когда он напишет ей: “Люди прожили вместе четырнадцать лет. Половину этого времени мы прожили часто трудно, но приемлемо для человеческой жизни. Потом ты стала пить... Я постарел за эти годы на много лет и устал, кажется, на всю жизнь вперед...” Симонов еще пытался наладить жизнь. Он содействовал тому, что ее зачислили в Малый театр, который был ей чужд. Ее приняли там очень холодно — шубы, “Виллис” с шофером, Симонов, который постоянно ждал ее у театра... Она сыграла в Малом театре единственную роль — Коринкиной в “Без вины виноватые”. Серова не любила ни эту роль, ни этот спектакль. Однажды она пришла на спектакль “не в форме”. Старые актрисы Малого театра были возмущены, они затеяли товарищеский суд над Серовой. Валентина сидела молча, бледная, глубоко несчастная, и покорно слушала все, что говорили в ее адрес. “Да, вы правы, вы правы”, — шептала она. После собрания в фойе театра появился Симонов, поднял заплаканную Серову на руки, снес по лестнице, усадил в машину и увез. Больше она в театре не появлялась.

Серову поступила в театр им. Моссовета, где проработала девять лет. За все это время она получила лишь одну стоящую роль — Лидию в пьесе “Сомов и другие”. Она игра-

ла в очередь с Любовью Орловой и своей игрой вызывала восхищение и публики, и критики, и коллег по театру. Тогда еще ей завидовали — все и всегда, даже мать — Клавдия Половикова. Талантливая актриса, но очень недобрый человек, которая плохо относилась к дочери и ревновала к ее успеху. В семье у Серовой был разлад. В 1957 году они с Симоновым расстались. Он устал от ее нервных срывов, пристрастия к алкоголю, от того, что в доме не было покоя. Еще до того, как они окончательно расстались, Симонов написал безжалостные строки, которые были им опубликованы:

Я не могу тебе писать стихов —
 Ни той, что ты была, ни той, что стала.
 И, очевидно, этих горьких слов
 Обоим нам давно уж не хватало...

Упреки поздно на ветер бросать,
 Не бойся разговоров до рассвета.
 Я просто разлюбил тебя. И это
 Мне не дает стихов тебе писать.

Валентина сначала боролась — она боялась остаться одна, будучи очень ранимым и незащищенным человеком. Она уничтожила почти весь свой архив, многое сожгла, наивно думая, что это поможет ей выжить. А Симонов сразу женился вновь — на интеллектуалке Ларисе Алексеевне Гудзенко, вдове поэта Семена Гудзенко и дочери генерала Жадова. Симонов удочерил ее дочь Катю, потом у них родилась обожаемая Симоновым Саня. Имя Серовой изживалось из жизни Симонова. Он никогда не упоминал о ней, снял посвящение из сборника “С тобой и без тебя”. И только стихотворение “Жди меня” по-прежнему выходило с пометкой: “В.С.” — и сноской: “Валентина Васильевна Серова — заслуженная артистка РСФСР”. И все. Она осталась одна. У нее забрали дочь — она воспитывалась у бабушки, Клавдия Половикова даже судилась с Серовой из-за нее. Маша рвалась к матери и по достижении совершеннолетия вернулась к ней. Это было мучительно: обожая мать, Мария Кирилловна не могла жить с нею рядом. Серова рано постарела. Алкоголизм

очень сильно сказался на ее внешности. Из-за пьянства ее уволили из театра им. Моссовета. Она ненадолго вернулась в Ленком, где играла какую-то чепуху. Ее уволили по сокращению штатов. Потом был Ногинский театр, и в конце — Театр Киноактера. Она пила — страшно, отчаянно. Последние годы ее жизни ничем не напоминали о том, что когда-то эта всеми брошенная женщина была звездой и принадлежала к элите. Все те люди, кто пил за ее здоровье в хлебосольном симоновском доме, теперь отвернулись от нее. Она узнала и безработицу, и нужду, и унижения. Числясь в Театре Киноактера, каждое утро звонила диспетчеру и спрашивала, есть ли для нее работа. И каждое утро получала ответ: “Нет, Валечка, для вас работы нет”. Ее дочь вспоминала, что в те годы Серова была ожесточенной, сломленной, совершенно потерянной, загнанной в угол. К ней приехал ее сын, Анатолий, — такой же алкоголик, как и мать. Он умер за полгода до нее. Похоронили его в Монино, под Москвой, где он жил с новой женой. Серова не приехала на похороны — она была уже в бессознательном состоянии.

Она умерла в декабре 1975 года. В пустой квартире сутки пролежала на полу. Ей было 57 лет. Ни некрологов, ни статей в газетах не последовало — лишь коротенькое извещение в газете “Вечерняя Москва”. Панихида была в Театре Киноактера. Народу было немного, все долго стояли в пальто и ждали, когда начнется гражданская панихида, ждали кого-то — то ли из Союза кинематографистов, то ли из Госкино... И вдруг за кулисами включили магнитофон, и зазвучал голос Серовой, исполняющей песню из кинофильма “Жди меня”. Панихида началась, люди выходили к гробу и говорили — с нежностью, болью, обидой, горечью...

В 1979 году, за месяц до смерти, Симонов призвал в больницу дочь с просьбой принести остатки серовского архива. Симонов перечитал свои письма к Серовой и сказал дочери: “Я думал, что все ушло. И вдруг все вернулось ко мне, я все пережил заново, словно это происходит сейчас...” Письма он сжег. Но Маша втайне от отца сняла копии с его писем к матери и сохранила их. Очень многие люди, окружавшие Серову, отошли в небытие. Даже Симонов. А Серо-

ва остается в памяти, потому что второй Серовой у нас нет — романтической женщины, умеющей дарить людям счастье, и актрисы, не умевшей терять...

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера...

...Жди меня, и я вернусь
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: — Повезло.
Не понять неждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня...

Константин Симонов, 1941 г.

БАЛЕТ
В РОССИИ БОЛЬШЕ,
ЧЕМ БАЛЕТ

Кшесинская

В 1969 году Екатерина Максимова и Владимир Васильев приехали к Матильде Кшесинской. Их встретила маленькая, высохшая, абсолютно седая женщина с поразительно молодыми, полными жизни глазами. Они стали рассказывать, как обстоят дела в России, сказали, что ее имя все еще помнят. Кшесинская помолчала и сказала: “И не забудут никогда”.

Фигура Матильды Кшесинской настолько плотно окутана коконом легенд, сплетен и слухов, что уже практически невозможно разглядеть настоящего, живого человека. Полную непреодолимого очарования женщину. Страстную, увлекающуюся натуру. Первую русскую исполнительницу фуэте и балерину-ассолюта — балерину, которая могла сама распоряжаться своим репертуаром. Блестящую, виртуозную танцовщицу, вытеснившую с русской сцены иностранных гастролерш...

Матильда Феликсовна Кшесинская происходила из польской театральной семьи Кржезинских. Кшесинскими они были только на сцене — такая фамилия казалась более благозвучной. По семейному преданию, прадед Матильды Феликсовны Войцех был сыном и наследником графа Красинского, но потерял титул и состояние из-за происков своего дяди, зарившегося на наследство. Вынужденный бежать от нанятых дядей убийц во Францию, он был объявлен погибшим и по возвращении не смог восстановить свои права, поскольку не имел всех необходимых документов. Единственное, что осталось в семье в доказательство столь высо-

кого происхождения, был перстень с гербом графов Красинских.

Сын Войцеха Ян был скрипачом-виртуозом. В юности он обладал прекрасным голосом и пел в Варшавской опере. Потеряв с возрастом голос, Ян перешел на драматическую сцену и стал известным актером. Умер он от угара в возрасте 106 лет.

Его младший сын Феликс с детства обучался балету. В 1851 году Николай I выписал его вместе с несколькими другими танцовщиками из Варшавы в Санкт-Петербург. Феликс Кшесинский был непревзойденным исполнителем мазурки — любимого танца Николая. В Петербурге Феликс Иванович женился на балерине Юлии Доминской, вдове балетного танцовщика Леде. От первого брака у нее было пять детей, во втором родилось еще четверо: Станислав, Юлия, Иосиф-Михаил и младшая — Матильда-Мария.

Родилась Маля, как ее называли, 19 августа (1 сентября) 1872 года. Уже с самого раннего возраста она обнаруживала способности и любовь к балету — что неудивительно в семье, где почти все танцуют. В восемь лет ее отдали в Императорское Театральное училище — ранее его закончила ее мать, а теперь там учились ее брат Иосиф и сестра Юлия. Впоследствии оба они с успехом выступали на балетной сцене. Красавица Юлия была талантливой характерной танцовщицей, Иосиф выступал в лирических партиях.

По правилам училища, наиболее способные ученики жили на полном пансионе, а менее способные жили дома и приходили в училище только на занятия. Все трое Кшесинских были приходящими — но не потому, что их таланта не хватало для зачисления на пансион, а по специальному распоряжению, в признание заслуг их отца.

Поначалу Маля занималась не особенно старательно — азы балетного искусства она давно изучила дома. Только в пятнадцать лет, когда она попала в класс к Христиану Петровичу Иогансону, Маля не только почувствовала вкус к учению, но стала заниматься с настоящей страстью. Кшесинская обнаружила незаурядный талант и огромный творческий потенциал. Весной 1890 года она закончила училище

экстерном и как Кшесинская Вторая была зачислена в труппу Мариинского театра. Кшесинской Первой была ее сестра Юлия, служившая в кордебалете Мариинки с 1883 года. Уже в первый свой сезон Кшесинская станцевала в двадцати двух балетах и двадцати одной опере (тогда было принято делать в оперных представлениях танцевальные вставки). Роли были небольшие, но ответственные, и позволяли Мале блеснуть своим талантом. Но одного таланта для получения такого количества партий было мало — сыграло свою роль одно немаловажное обстоятельство: в Матильду был влюблен наследник престола.

С Великим князем Николаем Александровичем — будущим императором Николаем II — Маля познакомилась на обеде после выпускного спектакля, состоявшегося 23 марта 1890 года. Практически сразу у них начался роман, протекавший при полном одобрении родителей Николая.

Дело в том, что мать Николая, императрица Мария Федоровна, была очень озабочена тем, что вялый и апатичный наследник практически не уделяет внимания женщинам, предпочитая карты и прогулки в одиночестве. По ее распоряжению к нему специально приглашали самых красивых учениц театрального училища. Наследник любезно принимал их, гулял с ними, играл в карты — и все. Поэтому, когда Николай увлекся Матильдой, эта связь была не только одобрена императорской четой, но и всячески поощрялась. Например, подарки для Матильды Николай покупал на деньги из специально созданного для этого фонда.

Это было настоящее, глубокое чувство для них обоих. Влюбленные встречались при любой возможности — учитывая то, что Николай находился на военной службе и был связан множеством обязанностей при дворе, это было очень непросто. Он старался не пропускать ни одного спектакля, в котором танцевала Матильда, в антрактах заходил к ней в гримерную, а после спектакля, если была такая возможность, ехал к ней ужинать. Николай купил для нее дом на Английском проспекте — до этого он принадлежал композитору Римскому-Корсакову. Матильда жила там вместе с сестрой Юлией. Николай приезжал к Мале вместе со своими

друзьями и однополчанами — сыновьями Великого князя Михаила Николаевича Георгием, Александром и Сергеем, и бароном Зедделером, у которого был роман с Юлией.

Свой первый летний сезон Матильда танцевала в Красном селе, где были расквартированы на учения гвардейские части, к одной из которых принадлежал наследник. Перед каждым спектаклем она стояла у окна своей гримерной и ждала, когда придет Николай... Когда он был в зале, она танцевала с невероятным блеском.

Потом были редкие встречи в Петербурге — то их сани встретятся на улице, то они случайно столкнутся за кулисами Мариинки... Родители самой Мали долго не подозревали о ее отношениях с Николаем. Только когда он в 1891 году уехал в кругосветное путешествие, Матильда была вынуждена признаться — она так тяжело переносила разлуку с Николаем, что родители опасались за ее здоровье, не зная истинной причины подавленного состояния их дочери. Когда же Николай вернулся — быстрее, чем ожидалось, потому что в Японии на него было совершено покушение, — радости ее не было конца. Она ждала его в новом доме, и в первый же вечер на родине он пришел к ней, тайком улизнув из дворца...

Их роман закончился в 1894 году в связи с помолвкой наследника. Уже давно велись переговоры о его свадьбе со многими европейскими домами. Из всех представленных ему потенциальных невест Николаю больше всего понравилась принцесса Гессен-Дармштадская Алиса. Но поначалу родители Николая были против этого союза — слишком незавидной казалась им невеста из захудалого немецкого дома, хоть и внучка самой королевы Виктории. Кшесинская всячески поддерживала Николая в стремлении соединить свою жизнь с той, к кому его влечет — впоследствии императрица, которой Николай рассказал о своем романе с Матильдой, была ей очень признательна за поддержку. Но большинство принцесс отказывалось переходить в православие — а это было необходимым условием для свадьбы. И в конце концов тяжело больной Александр дал свое согласие на этот брак. О помолвке Алисы Гессенской и Николая Александровича было объявлено 7 апреля 1894 года.

20 октября 1894 года в Ливадии умер император Александр III — ему было всего 49 лет. На следующий день Алиса приняла православие и стала Великой княжной Александрой Федоровной. Через неделю после похорон императора Николай и Александра обвенчались в Зимнем дворце — для этого специально был прерван траур, наложенный при дворе на год.

Матильда очень переживала расставание с Николаем. Не желая, чтобы кто-нибудь видел ее страдания, она заперлась дома и почти не выходила. Из-за траура спектаклей в Мариинке практически не было, и Кшесинская приняла приглашение антрепренера Рауля Гюнцибурга уехать на гастроли в Монте-Карло. Она выступала вместе с братом Иосифом, Ольгой Преображенской, Альфредом Бекефи и Георгием Кякштом. Гастроли прошли с большим успехом. В апреле Матильда с отцом выступали в Варшаве. Здесь прекрасно помнили Феликса Кшесинского, и на выступлениях семейного дуэта публика буквально неистовствовала.

Но пора было возвращаться в Россию. Пока Кшесинская отсутствовала на сцене, там на место первой балерины, которое Матильда уже считала своим, стала претендовать приехавшая итальянка Пьерина Леньяни. Она практически сразу покорила петербургскую публику своей искрометной техникой. К тому же в связи с помолвкой и свадьбой Николая положение Кшесинской казалось далеко не таким прочным...

Тем не менее Матильда не осталась одна. Николай перед женитьбой поручил ее заботам своего друга и двоюродного брата, Великого князя Сергея Михайловича. Тот стал не только официальным “покровителем” Матильды на следующие несколько лет, но и ближайшим ее другом. Продолжали покровительствовать Кшесинской и старшие Великие князья, братья покойного императора, не меньше своего племянника очарованные этой маленькой балериной. Да и сам Николай продолжал следить за карьерой своей бывшей возлюбленной.

Коронационные торжества были назначены на май 1896 года. В программе значился парадный балет “Жемчу-

жина” на сцене Большого театра. Для общих репетиций балетная труппа Мариинки должна была соединиться с труппой Большого театра. Балет ставил Петипа на музыку Риккардо Дриго, главные роли исполняли Леньяни и Павел Гердт. Выступление Кшесинской перед молодой императрицей сочли неуместным, и никакой роли ей не дали. Оскорбленная Кшесинская бросилась к дяде императора, Великому князю Владимиру Александровичу, который всегда ей покровительствовал, и попросила его вступить за нее. В результате дирекция получила личное распоряжение императора ввести Кшесинскую в балет. К этому времени все роли были уже распределены и срепетированы. Дриго пришлось сочинять дополнительную музыку, а Петипа поставить для Кшесинской па-де-де Желтой жемчужины (в балете уже были Белая, Черная и Розовая). Положение Кшесинской было восстановлено.

В ноябре 1895 года Кшесинская получила давно заслуженное звание балерины, которое присуждалось лишь лучшим танцовщицам труппы.

Но Кшесинская выдвинулась не только благодаря благосклонности царской фамилии. Она была действительно чрезвычайно талантливой танцовщицей, с огромным упорством работавшей над собой. Ее целью было стать первой балериной на российской сцене. Но тогда это представлялось практически невозможным: в русском балете безраздельно царили итальянские балерины.

Такое положение дел сложилось после 1882 года, когда была отменена монополия императорских театров. Возникшие повсюду частные театры, а вслед за ними и императорские, стали приглашать иностранных гастролерш — особенно славившихся в то время виртуознейшей техникой итальянок. В Петербурге блистали Карлотта Брианца, Елена Корнальба, Антонietta Дель-Эра и особенно Вирджиния Цукки. Именно Цукки стала для Матильды примером для подражания и тем образцом, на который она равнялась в своем танце. Соперничество с Пьериной Леньяни — балериной, впервые станцевавшей на русской сцене 32 фуэте, — стало целью Кшесинской. Длилось их противостояние восемь лет.

Первой большой ролью Кшесинской стала партия Мариетты-Драгониццы, главная в балете “Калькабрино”, затем была партия Авроры в “Спящей красавице”. Критики хвалили дебютантку за смелый и техничный танец, но самой Кшесинской было ясно, что ее техника отстает от виртуозного совершенства Брианца и Леньяни. Тогда Матильда, не прекращая занятий с Иогансоном, начала брать уроки у итальянского танцовщика и педагога Энрико Чекетти. Это позволило ей не только приобрести совершенную технику, свойственную итальянкам, но и обогатить ее лиризмом, естественностью и мягкостью, характерными для русской классической школы. К этому добавились пантомимический талант, унаследованный от отца, и драматизм, позаимствованный у Вирджинии Цукки. В таком виде талант Кшесинской лучше всего соответствовал классическому балету конца XIX века и именно в нем смог развиваться наиболее полно. У нее не было многих качеств, присущих ее современницам и соперницам по сцене: ни красоты Тамары Карсавиной и Веры Трефиловой, ни утонченности и легкости гениальной Анны Павловой. Кшесинская была небольшого роста, крепкая, темно-волосая, с узкой, затянутой в корсет талией и мускулистыми, почти атлетическими ногами. Но она обладала неисчерпаемой энергией, пикантностью, затмевающим всех блеском, шиком, несомненной женственностью и непреодолимым обаянием. У нее были превосходные, очень красивые зубы, которые Матильда постоянно демонстрировала в сияющей улыбке. Несомненными козырями были и врожденный практицизм, сила воли, удачливость и фантастическая работоспособность.

Репертуар Кшесинской быстро расширялся. Она получила ранее принадлежавшие итальянкам роли феи Драже в “Шелкунчике”, ставшую одной из любимых партию Лизы в “Тшетной предосторожности”, Терезу в “Привале кавалерии”, заглавную роль в “Пахите”. В каждой из этих ролей Матильда буквально блистала: она выходила на сцену, увешанная настоящими драгоценностями — бриллиантами, жемчугами, сапфирами, подаренными ей очарованными Великими князьями и самим Николаем. Неизменно причесанная по послед-

ней моде, в специально сшитом роскошном костюме — при этом роль, в которой выступала Кшесинская, не имела никакого значения: даже нищенку Пахиту Матильда танцевала в ожерелье из крупного жемчуга и бриллиантовых серьгах.

Она объясняла это тем, что публика пришла посмотреть на красивый танец ведущей балерины, а вовсе не на нищие лохмотья, и не надо лишать зрителей удовольствия увидеть любимую танцовщицу в нарядном платье, которое ей к лицу. Кроме того, не носить подарки своих высоких покровителей значило проявить неуважение...

Говорят, что Матильда предпочитала старинные драгоценности и не особо уважала изделия фирмы придворного ювелира Карла Фаберже. Тем не менее и тех, и других у нее было множество. Говорили, что чуть ли не половина лучших драгоценностей из магазина Фаберже оказывалась потом в шкатулке Матильды Кшесинской...

В октябре 1898 года специально для Кшесинской был возобновлен долго не шедший балет "Дочь фараона". Главная партия Аспиччии изобиловала эффектными танцами в пышном обрамлении многочисленных персонажей, а мимические сцены позволяли Кшесинской продемонстрировать во всем блеске унаследованное от отца мастерство драматической игры. Эта роль полностью соответствовала вкусам и способностям Кшесинской и стала одной из вершин в ее карьере. Вместе с ней выступал Феликс Кшесинский. Роль Нубийского царя и для него была одной из самых удачных.

Через несколько лет эскизы всех костюмов к этому балету были сделаны заново. К костюму Кшесинской полагалась диадема в египетском стиле. Она так понравилась Матильде, что специально для нее ювелиры Фаберже сделали точно такую же, но с настоящими камнями — шестью крупными сапфирами. Работу оплатил один из влюбленных в Марию великих князей.

С самого окончания училища Кшесинская мечтала станцевать заглавную партию в балете "Эсмеральда". Но когда она обратилась тогда к всеильному главному балетмейстеру Мариусу Петипа с просьбой об этой партии, Петипа ей отказал — хотя Матильда обладала всем необходимым для

этой роли: и техникой, и артистизмом, и пластичностью, и необходимой миловидностью. Петипа сослался на то, что Кшесинской не хватает личного опыта, необходимого для этой роли трагически влюбленной цыганки. По его мнению, чтобы танцевать Эсмеральду, нужно испытать на себе не только любовь, но и любовные страдания — только тогда образ будет натуральным. Но пережив разрыв с Николаем, Кшесинская была готова для роли Эсмеральды. Она станцевала Эсмеральду в 1899 году, и эта партия стала лучшей в ее репертуаре — никто ни до, ни после нее не танцевал этот балет с таким блеском и глубиной.

В 1900 году соревнование Кшесинской и Леньяни закончилось, когда обе балерины выступали в один вечер в двух коротких балетах Глазунова, поставленных Петипа. Условия были неравны: Леньяни получила роль Изабеллы в “Испытании Дамиса” и должна была танцевать в неудобном платье с длинной юбкой и в туфлях на каблуках, а у Кшесинской была роль Колоса в балете “Времена года”, которую она исполняла в легкой короткой пачке золотистого цвета, которая ей очень шла. Критика наперебой толковала о том, как невыгодно смотрелась Леньяни на фоне легкого, свободного танца Кшесинской. Матильда торжествовала победу. Контракт с Леньяни не был возобновлен.

Во многом это событие было приписано интригам Кшесинской. Она считалась всесильной хозяйкой Мариинского театра. Еще бы — ее любовником был сам Великий князь Сергей Михайлович, президент Русского театрального общества, двоюродный брат и друг детства императора! Матильда сама выбирала, когда и в каких балетах будет танцевать, о чем ставила в известность директора. Любившая повеселиться и развлечься в свободное время, обожавшая приемы, балы и карточную игру, перед выступлениями Матильда преображалась: постоянные репетиции, никаких визитов и приемов, жесткий режим, диета... День спектакля она проводила в постели, практически без еды. Но когда она выходила на сцену — зал замирал от восторга.

Кшесинская категорически запрещала передавать свои балеты другим танцовщицам. Когда ее любимую партию

Лизы в “Тшетной предосторожности” решили передать гостролерше Энрикетте Гримальди, она напрягла все свои связи, чтобы отменить это решение. И хотя “Тшетная предосторожность” значилась в контракте Гримальди, она так его и не станцевала.

Другой крупный скандал был связан с костюмом для балета “Камарго”. Ленъяни танцевала русский танец в платье, сделанном по образцу костюма Екатерины Великой, хранящегося в Эрмитаже — с широкой юбкой с фижмами, приподнимавшими юбку по бокам. Кшесинская сочла фижмы неудобными и заявила тогдашнему директору Императорских театров, князю Сергею Михайловичу Волконскому, что не будет надевать фижмы. Тот настаивал на неизменности костюма. Каким-то образом конфликт стал известен за пределами театра, и на премьере “Камарго” весь зал гадал, наденет ли Кшесинская фижмы. Она не надела. За это на нее был наложен штраф. Оскорбленная Кшесинская обратилась к Николаю. На следующий день штраф отменили, но Волконский подал в отставку. Как он говорил, он не может занимать этот пост, если император по просьбе своей фаворитки вмешивается в дела театра.

Следующим директором был назначен Владимир Теляковский. Он ни разу не решился спорить с Матильдой Феликсовной.

В 1900 году Кшесинская танцевала бенефис в честь десятилетия своего пребывания на сцене — в обход правил, согласно которым балеринам давали бенефисы только в честь двадцати лет и прощальный, перед выходом на пенсию. Обычно император вручал бенефициантам так называемый “царский подарок” — обычно золотые часы или медаль. Кшесинская через Сергея Михайловича попросила императора выбрать что-нибудь поизящнее — и Николай преподнес ей бриллиантовую брошь в виде змеи с крупным сапфиром от Фаберже. Как было сказано в сопроводительной записке, Николай выбирал подарок вместе с женой.

На обеде после бенефиса Кшесинская познакомилась с Великим князем Андреем Владимировичем, двоюродным братом Николая. Они влюбились друг в друга с перво-

го взгляда — хотя Кшесинская была старше его на шесть лет. Андрей засмотрелся на Матильду и опрокинул ей на платье бокал вина. Платье было выписано из Парижа — но Маля не огорчилась: она увидела в этом счастливое предзнаменование.

Они часто встречались. Андрей приезжал к ней — на репетиции, домой, на дачу в Стрельне... Осенью они порознь — он из Крыма, она из Петербурга, — приехали в Биарриц. Андрей был занят постоянными визитами, и Матильда страшно его ревновала.

По возвращении Матильду взял под свое покровительство отец Андрея, Великий князь Владимир Александрович. Ему очень нравилась Маля — и как говорили, не только в качестве подружки его сына. Он часто устраивал ужины, на которые приглашал Матильду, Сергея Михайловича, Юлию и барона Зедделера, а на Пасху подарил Кшесинской яйцо от Фаберже — ценнейший подарок. Такие яйца делались только по заказу царской семьи; всего было изготовлено лишь 54 штуки.

Осенью 1901 года Матильда и Андрей снова, как и в прошлом году, отправились в путешествие по Европе. Они порознь приехали в Венецию, проехали по Италии, заехали в Париж... На обратном пути Матильда поняла, что беременна.

Тем не менее она продолжала выступления — до тех пор, пока удавалось скрывать растущий живот. В 1902 году закончила училище Тамара Карсавина — и Кшесинская по просьбе Великого князя Владимира Александровича взяла ее под свое покровительство. Передав Карсавиной несколько своих партий, Кшесинская занималась с нею до самых последних дней своей беременности.

18 июня 1902 года на даче в Стрельне у Матильды родился сын Владимир. Роды были тяжелые, Матильду и ребенка еле спасли.

Но главная проблема была в том, что мать Андрея, Великая княгиня Мария Павловна, была решительно против каких-нибудь отношений сына с Кшесинской. Поскольку он был еще слишком молод, Андрей не имел возможности дей-

ствовать самостоятельно и не смог записать сына на свое имя. Едва оправившись после родов, Матильда бросилась к верному Сергею Михайловичу — и тот, прекрасно зная, что не он отец ребенка, дал сыну Кшесинской свое отчество. Через десять лет сын Кшесинской был именован указом Николая возведен в потомственное дворянство под фамилией Красинский — в память о семейном предании.

В декабре 1902 года Юлия Кшесинская, уйдя в отставку из театра после двадцати лет службы, вышла замуж за барона Зедделера.

Кшесинскую многие ненавидели, завидуя ее успеху как на сцене, так и вне ее. Ее имя обрастало сплетнями. Казалось невероятным, как Кшесинская помимо всех приписываемых ей интриг еще успевает танцевать. Например, именно Кшесинскую винили в уходе со сцены двух молодых танцовщиц — Белинской и Людоговской. Будто бы Кшесинская свела их с влиятельными покровителями, и в результате одна из них куда-то пропала, а другая заболела и умерла.

У Кшесинской было чему завидовать. Неизменный успех у публики. Виртуознейшая техника и яркий талант. Благосклонность знатнейших людей России и самого императора. Огромнейшее состояние — дворец в стиле модерн на Кронверкском проспекте, роскошная дача в Стрельне, превосходившая комфортом тамошний царский дворец, масса старинных драгоценностей. Любимый и любящий Андрей, сын Владимир. Но все это не заменяло главного — Кшесинская стремилась завоевать непререкаемое первенство в театре. Но оно снова начало ускользать...

Устав от постоянных обвинений, Кшесинская решает уйти из театра. Прощальный бенефис состоялся в феврале 1904 года. Последним номером была сцена из "Лебединого озера", где Одетта удаляется на пальцах спиной к зрителям — как бы прощаясь с публикой.

После спектакля восторженные поклонники выпрягли лошадей из кареты Кшесинской и сами довели ее до дому.

В ноябре Кшесинской было присвоено звание заслуженной артистки.

В 1905 году умер Феликс Кшесинский — ему было 83

года. Всего за несколько месяцев до смерти он танцевал с дочерью на сцене свой коронный танец — мазурку. Его похоронили в Варшаве. На похороны пришли тысячи человек.

Чтобы отвлечься, весной следующего года Кшесинская начала строить себе новый дом — на участке между Большой Дворянской и Кронверкским проспектом. Проект был заказан известному петербургскому архитектору Александру Ивановичу фон Гогену — он же построил, например, здания Академии Генерального штаба и музея А. Суворова. Дом был выполнен в модном тогда стиле модерн, салон отделан в стиле Людовика XVI, зал — русского ампира, спальня — в английском. За архитектуру фасада архитектор получил от Городской управы серебряную медаль.

После ухода Кшесинской из театра интриги только еще больше усилились. Стало ясно, что не Кшесинскую надо в этом обвинять. После долгих уговоров она согласилась вернуться на сцену в качестве приглашенной балерины — на отдельные спектакли.

В это время в Мариинском театре началась эпоха Михаила Фокина — балетмейстера, пытавшегося радикально обновить балетное искусство. На сцену пришли новые танцовщики, способные воплотить его идеи и затмить Кшесинскую — Карсавина, Вера Трефилова, гениальная Анна Павлова, Вацлав Нижинский.

Кшесинская была первой партнершей Нижинского и очень ему покровительствовала. Поначалу поддерживала она и Фокина — но потом взаимопонимание между ними исчезло. Балеты, которые ставил Фокин, не были рассчитаны на балерину типа Кшесинской — в них блистали Павлова и Карсавина, а Кшесинской идеи Фокина были противопоказаны. Фокин и Кшесинская находились в состоянии позиционной войны, переходя от интриг к обороне, заключая тактические перемирия и тут же их нарушая. Кшесинская станцевала заглавную партию в первом балете Фокина “Эвника” — но тот сразу же передал эту роль Павловой. Кшесинская была задета. Все дальнейшие ее попытки танцевать в балетах Фокина так же были неудачны. Чтобы восстановить свою репутацию, Кшесинская в 1908 году уезжает на гастро-

ли в Париж. Первоначально ее партнером должен был быть Нижинский — но он в последний момент заболел, и с Кшесинской поехал ее постоянный партнер Николай Легат. Успех не был настолько большим, как того хотела Кшесинская — в то время в Гранд-Опера блистали итальянские виртуозки. Но тем не менее ее наградили академическими пальмами и пригласили на следующий год. Правда, говорили, что решающую роль в этом сыграли деньги ее высоких покровителей...

На следующий год Дягилев организовал свой первый Русский сезон в Париже. Пригласили и Кшесинскую. Но узнав, что Павлова будет танцевать "Жизель" — в котором она была неподобна, — а самой Кшесинской предлагают лишь небольшую партию в "Павильоне Армиды", она отказалась, приняв вместо этого приглашение Гранд-Опера. Как это ни странно, успех дягилевской труппы парадоксальным образом поднял успех и Кшесинской. Искусство виртуозного классического танца, представляемого Кшесинской, позволило говорить о многообразии талантов русского балета.

К тому времени Кшесинская уже была злейшим врагом Дягилева и Фокина и при любой возможности старалась им насолить. Например, русская пресса писала о гастролях дягилевской труппы как о полном провале по сравнению с триумфом Матильды Кшесинской. Она даже собиралась на следующий год сама собрать труппу из лучших артистов балета для турне по Европе, но по каким-то причинам это не получилось.

Контакт с Дягилевым был вскоре налажен. Тот быстро понял, что имя прима-балерины, дважды успешно гастролеровавшей в Гранд-Опера, привлечет публику. Кроме того, Кшесинская не скупилась на расходы, а у Дягилева всегда не хватало денег. Для гастролей в Англии Кшесинская купила декорации и костюмы "Лебединого озера" и оплатила игру скрипача Эльмана. В этом балете Кшесинская танцевала вместе с Нижинским — и затмила его. Ее 32 фуэте в сцене бала произвели фурор. Нижинский рвал и метал.

Дягилев не возобновил контракта с Фокиным. Тот сосредоточился на работе в Мариинском театре. Разрыв с дя-

гилевской антрепризой и вынужденный союз с Кшесинской вызвали у него депрессию, немедленно проявившуюся в творческих неудачах. А война 1914 года окончательно привязала Фокина к Мариинке и упрочила его зависимость от Кшесинской, которая продолжала оставаться полновластной хозяйкой театра.

Кшесинская продолжала выступления с неизменным успехом, но она сама понимала, что возраст у нее уже не тот. Перед началом каждого сезона она звала на репетицию сестру и подруг по театру, чтобы они честно сказали ей, можно ли ей еще танцевать. Она не хотела показаться смешной в своих попытках не замечать времени. Но именно этот период стал одним из лучших в ее творчестве — с появлением у нее нового партнера, Петра Николаевича Владимирова, она словно обрела вторую молодость. Он закончил училище в 1911 году. Кшесинская влюбилась в него — может быть, это было одно из самых сильных ее увлечений за всю жизнь. Он был очень красив, элегантен, прекрасно танцевал и поначалу смотрел на Кшесинскую с почти шенячьим восторгом. Она была старше его на 21 год. Специально чтобы танцевать с ним, Кшесинская решила выступить в “Жизели” — балете, в котором блистали Павлова и Карсавина. Для балерины в сорок четыре года это была совершенно неподходящая партия, к тому же Кшесинская не умела исполнять лирико-романтические роли. Кшесинская впервые потерпела неудачу. Чтобы подтвердить свою репутацию, Кшесинская тут же решила станцевать свой коронный балет — “Эсмеральду”. Еще никогда она не танцевала с таким блеском...

Андрей Владимирович, узнав о страсти Матильды, вызвал Владимирова на дуэль. Они стрелялись в Париже, в Булонском лесу. Великий князь прострелил Владимирову нос. Тому пришлось делать пластическую операцию...

Последней заметной партией Кшесинской была заглавная роль немой девушки в опере “Фенелла, или Немая из Портичи”.

Кшесинская могла бы танцевать еще долго, но революция 1917 года положила конец ее карьере придворной балерины. В июле 1917 года она покинула Петроград. Послед-

ним выступлением Кшесинской был номер “Русская”, показанный на сцене Петроградской консерватории. Ее дворец на Кронверкском (теперь Каменноостровском) проспекте был занят различными комитетами. Кшесинская обратилась с личным письмом к Ленину с требованием прекратить разграбление ее дома. По его разрешению Кшесинская вывезла всю обстановку дома в специально предоставленном ей бронированном поезде, но самое ценное она сдала на хранение в банк — и в результате потеряла. Поначалу Кшесинская и Андрей вместе с сыном и близкими уехали в Кисловодск. Сергей Михайлович остался в Петрограде, затем был арестован вместе с другими членами царской семьи и погиб в шахте в Алапаевске в июне 1918 года, а через месяц Николай вместе с семьей был расстрелян в Екатеринбургe. Кшесинская тоже опасалась за свою жизнь — слишком тесной была ее связь с императорским домом. В феврале 1920 года она с семьей навсегда покинула Россию, отплыв из Новороссийска в Константинополь.

Брат Матильды Феликсовны Иосиф остался в России и долгие годы выступал в Мариинском театре. Его очень привечали — во многом в противовес сестре. Его жена и сын тоже были балетными танцовщиками. Умер Феликс во время блокады Ленинграда в 1942 году.

Петр Владимиров пытался уехать через Финляндию, но не смог. Он попал во Францию только 1921 году. Кшесинская очень переживала, когда в 1934 Владимиров уехал в США. Там он стал одним из самых популярных русских педагогов.

Кшесинская вместе с сыном и Андреем Владимировичем обосновались во Франции, на вилле в городке Кап д’Ай. Вскоре умерла мать Андрея, и по окончании траура Матильда и Андрей, получив позволение старших родственников, обвенчались в Каннах 30 января 1921 года. Матильде Феликсовне был присвоен титул Светлейшей княгини Романовской-Красинской, а ее сын Владимир был официально признан сыном Андрея Владимировича и тоже Светлейшим князем. В их доме бывали Тамара Карсавина, Сергей Дягилев, уехавшие за границу Великие князья. Хотя денег было ма-

ло — почти все ее драгоценности остались в России, у семьи Андрея средств тоже было немного, — Кшесинская отклоняла все предложения выступать на сцене. В 1929 году, в год смерти Дягилева, Матильда Феликсовна открыла в Париже свою балетную студию. Преподавателем Кшесинская была неважным, но у нее было громкое имя, благодаря которому школа пользовалась неослабевающим успехом. Одними из первых ее учениц были две дочери Федора Шаляпина — Марина и Дарья. Звезды английского и французского балета брали у нее уроки — Марго Фонтейн, Иветт Шовире, Памелла Мей... И хотя во время войны, когда студия не отапливалась, Кшесинская заболела артритом и двигалась с большим трудом, у нее никогда не было недостатка в учениках.

В конце сороковых годов она отдалась новой страсти — рулетке. В казино ее называли мадам Семнадцать — именно на это число она предпочитала ставить. Страсть к игре довольно скоро разорила ее, и доходы от школы остались единственным источником существования.

В 1958 году впервые на гастролях в Париже был Большой театр. К тому времени Кшесинская уже похоронила мужа и почти никуда не выезжала. Но на спектакль русского театра она не смогла не прийти. Она сидела в ложе — и плакала от счастья, что русский классический балет, которому она отдала всю жизнь, продолжает жить...

Матильда Феликсовна не дожила лишь девять месяцев до своего столетнего юбилея. Она умерла 6 декабря 1971 года. Похоронена Кшесинская на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в одной могиле с мужем и сыном. На ней значится: Светлейшая княгиня Мария Феликсовна Романовская-Красинская, заслуженная артистка императорских театров Кшесинская.

Гердт

Э то было очень давно. Я учился в школе в девятом классе, и каждое лето мы с мамой уезжали в Кисловодск. Обычно жили в санатории имени Орджоникидзе, а в тот год отец достал нам путевки в другой санаторий, он находился почти на одной территории с санаторием Орджоникидзе. Не помню его название, но все вокруг его называли Гайка. За столиком в столовой с нами сидела непохожая на других женщина. И дело было не только в том, что она была безупречно воспитана, элегантна, всегда мила, с очаровательной улыбкой, в ней была неизъяснимая прелесть — вымытая-вымытая, изысканно причесанная, она поражала меня, худенького Буратино (так она меня называла) юмором, острой наблюдательностью и едкими, но необидными замечаниями. Это была Елизавета Павловна Гердт. Мама подружилась с ней, и когда я приехал в Москву поступать в Московский университет, то стал бывать у нее дома, а летом мы по-прежнему ездили в Кисловодск, и постоянно проводили время с Елизаветой Павловной.

Уже значительно позже я узнал, что она родилась в семье знаменитого танцовщика Павла Гердта, у него учились Карсавина, Ваганова, Фокин, Сергей Легат, а любимой ученицей была гениальная русская балерина Анна Павлова.

Спустя годы, когда я довольно часто приходил к Елизавете Павловне в ее красивую, обставленную красным деревом с люстрами екатерининских времен квартиру на Второй Тверской-Ямской дом 20 квартира 24, где на стенах висели замечательный портрет самой Елизаветы Павловны ра-

боты Николая Радлова, много старинных гравюр, мы заговорили о Павловой. Она показала мне удивительную фотографию — Павлова, Дандре, Гердт и ее муж тех лет, дирижер Александр Гаук. По-моему, это была ее последняя встреча с Анной Павловой в 1925 году в Италии, потом выезжать за границу стало уже невозможным. В те годы они переписывались, у Елизаветы Павловны хранились письма великой балерины, где они теперь — не знаю, надеюсь, хранятся в архиве Раисы Степановны Стручковой, поскольку по завещанию Гердт наследницей ее состояния явилась она, любимый ею Стручок.

Это был конец 60-х годов. Я уже кончил аспирантуру, защитил кандидатскую диссертацию, метался в поисках работы, не знал, как уйти от нелюбимой юридической профессии, и дом Елизаветы Павловны был для меня отдушиной от всех бед и неполадок тех далеких лет. Она жила одна с домашней работницей.

Чаше других к ней приезжали и были очень внимательны Вивиан Абелевна Андроникова, жена прославленного Ираклия Андроникова, умный, тонкий и очень теплый человек, вдова художника Вильямса Аннуса — как называла ее Елизавета Павловна, острая на язык, добрая, любившая пропустить рюмочку винца, и Сильвия Федоровна Нейгауз, спутница великого музыканта, швейцарка по национальности, до конца жизни говорившая по-русски с очень сильным акцентом. Это была самая близкая подруга Елизаветы Павловны.

Вечерами чаще всего она оставалась одна. В театре к тому времени у нее все было и благополучно, и неблагополучно. Она давала класс, за ней приезжала машина и отвозила ее домой. Юрий Николаевич Григорович был с ней в очень добрых отношениях, она любила его, изредка бывала у него в гостях, когда он еще жил на улице Горького с матерью, и он изредка приезжал к ней. Рассказывала, как однажды она встретила у него художницу Валентину Ходасевич, и та очень интересно поведала о том, как после убийства Кирова Горький был фактически под домашним арестом. Это случилось в Крыму, 2 декабря 1934 года, он захотел выйти за

калитку и увидел, что дом оцеплен. Ходасевич была близким другом Горького. Помню, что тогда на меня ее рассказ произвел очень сильное впечатление... Когда танцевали ученицы Гердт, она ездила на спектакли в театр, но у всех была своя жизнь, пробиваемостью, то есть способностью продвигать своих учениц на главные партии она не обладала и постепенно от нее уходили к другим педагогам. Она об этом не говорила никогда, но горечь все больше и больше переполняла ее душу.

О себе она не любила рассказывать. Я уже знал, что, окончив театральное училище по классу Михаила Фокина, она пришла в Мариинский театр в 1908 году. Еще ученицей на выпуске выступила с Вацлавом Нижинским в балете Фокина "Оживленный гобелен" на музыку Черепнина и прославилась редкой чистотой классического танца. Она была царственной феей Сирени в "Спящей красавице", лучшей повелительницей виллис в "Жизели" и непревзойденной Раймондой — партия была поставлена словно для нее. Пройдя школу кордебалета, она очень быстро заняла первое положение в блистательной труппе Мариинского балета и стала идеальным воплощением чистоты и строгости классического танца.

Были балерины великие, как Анна Павлова и Галина Уланова, были неповторимо индивидуальные, как Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева. Елизавета Гердт сумела пронести через свои лучшие партии благородное совершенство линий классического балета. Не поэтическая Жизель, а повелительница виллис Мирта, не ослепительная Аврора, а великолепная фея Сирени или блистательная Раймонда остались в истории балета как знаменитые партии Гердт. Ее мастерство не знало личных обертонів, но оно было всегда безупречно, оно утверждало на русской сцене безусловность самого условного из искусств. В 60-е годы оставалось только преподавание. В хореографическом училище она работать не хотела, причин было много, одна из них — то, что С.Н. Головкина стала директором. Она никогда не позволяла себе кого-то обсуждать, и только по отдельным фразам можно было понять истинную причину тех или иных ее поступков. С Майей Плисецкой отношения к тому времени были совсем разлаже-

ны. Когда-то в школе — а Плисецкая училась у нее в хореографическом училище и потом в театре делала с ней свои самые замечательные партии — Лебедь, Раймонду, — Елизавета Павловна любила ее. Считала ее удивительно талантливой балериной, но душа ее склонялась больше к Раисе Стручковой. Стручок была ее любимицей, она гордилась ею и любила рассказывать, как Раиса Степановна впервые танцевала Золушку и весь театр за кулисами аплодировал ей. Ее любимая Раечка имела на нее влияние. С Плисецкой, естественно, все было гораздо сложнее. Потом Плисецкая ушла из ее класса и перешла в класс Асафа Мессерера. Но отношения еще длились до того момента, как под влиянием и по настоянию своей любимицы Елизавета Павловна написала письмо, что она не согласна с тем, что Плисецкой собираются дать Ленинскую премию. Это был, кажется, 1963 год. Плисецкая премию, конечно, получила, она только что триумфально станцевала Аврору в “Спящей красавице” в постановке Юрия Григоровича (он к тому времени еще не был главным балетмейстером большого театра), но Майя Михайловна узнала о письме Гердт и, естественно, не простила ей этот нехороший поступок. Отношения стали чисто формальными. Елизавета Павловна потом часто возвращалась к этому неприятному эпизоду, повторяя, что ей не надо было этого делать. Но Плисецкая не простила ей этого и в этом ее нельзя винить.

Помню, как за кулисами Большого театра отмечали 80-летний юбилей Елизаветы Павловны. Команду провести вечер на самом высоком уровне дал Юрий Григорович, и она была очень благодарна ему. Вечер начался в огромном репетиционном зале. Гердт сидела на небольшом возвышении. Толпились прославленные примадонны многих балетных сцен, входили и выходили балерины в пачках, костюмерши, парикмахерши, удостоенные наград балетмейстеры и просто личные друзья, произносились речи — истинно взволнованные, исполненные почтительной нежности и неподдельного почтения, подносились подарки, танцовщицы по-балетному грациозно преклоняли колена или отвешивали поклоны. В углу, стараясь быть незаметной, стояла Уланова.

Плисецкой за кулисами не было. Правда, она в этот вечер должна была танцевать. Потом после закулисного чествования был торжественный спектакль. Танцевали три ученицы Гердт — Максимова, Плисецкая и Стручкова. Елизавета Павловна сидела в ложе, и зрительный зал восторженно аплодировал ей. На ее лице не было никакой торжественности, скорее живой интерес к происходящему. Не к подношениям и к поздравлениям, не к тому, кто явился и кто нет, а к тому, как держатся ее ученицы, как выглядят те, кого она давно не видела. Иногда ее взгляд делался вдруг строгим, и казалось, сейчас она остановит юбилейное торжество, прервет прославленную приму и сделает ей внушение, поскольку юбилей ее был вовсе не данью возрасту и прошлому, он был живой благодарностью живому и работающему человеку, которого на этот день отвлекли от его ежедневного и главного дела — преподавания.

Мне казалось, что ее самой любимой ученицей, кроме Стручковой, оставалась Алла Шелест, и она была огорчена в тот юбилейный вечер, что Шелест не смогла приехать. Шелест проучилась у нее в Ленинграде до выпускного класса, в последний год ее учебы Гердт по сугубо личным мотивам уехала в Москву и в Ленинград больше не возвращалась. Ее класс взяла Ваганова, но Шелест никогда не забывала о том, что она ученица Гердт, и имя Вагановой чаще всего не упоминала, когда ее спрашивали, у кого она училась. То, что Шелест выпускала не она, было болью Елизаветы Павловны. Гердт не очень любила Ваганову, Ваганова не очень любила Гердт. Все это — обычное явление в балетном мире, но даже закулисные шекспировские страсти в те годы не носили пошлый и беспардонный характер. Это было поколение хорошо воспитанных людей, соблюдавших правила поведения. Поэтому внешне все внутренние борения были незаметны.

Учениц у Елизаветы Павловны было много, кроме названных, — Виолетта Бовт, Светлана Шеина, Елена Рябинкина, Елена Черкасская, Майя Самохвалова... Это далеко не полный список тех, кто во многом обязан сценическими успехами педагогическому таланту и трудолюбию Елизаветы Павловны. Она, как уже мало кто в наше время, владела поч-

ти исчезнувшими секретами классического совершенства и полноты академической традиции, секретами эстетическими и техническими. К тому времени, когда отмечали ее 80-летний юбилей, Максимова (а ее она очень любила и ценила ее редкий дар, занимаясь с ней с первого класса до выпуска, а потом, уже работая в театре, Максимова приходила заниматься в ее класс в течение нескольких лет) уже считалась ученицей Улановой. Максимова стали называть ученицей великой балерины. Только в последние годы Максимова стала подчеркивать, что она — ученица Гердт, но это уже тогда, когда Гердт не было в живых. Елизавета Павловна узнала, что Максимова ушла репетировать к Улановой, из газеты “Вечерняя Москва”, которую ей кто-то положил в сумку. Вечером, когда я пришел к ней, она на эту тему не разговаривала. Только спустя несколько дней заметила, что, наверное, так тому и быть. Только Стручкова по-прежнему приходила к ней в класс, спорила с ней, иногда ссорилась, чем-то была недовольна, но, в конце концов, все улаживалось, и Гердт была рада, когда Стручок заезжала к ней.

Только это было не очень часто. В сущности, она была очень одинока в те годы.

Ее ценил Ермолаев, он всегда в день ее рождения приезжал к ней с букетом цветов и подолгу сидел, любя вспоминать Мариинский театр. Его привозила балерина Ирина Возианова, дружившая с семьей Ермолаевых, и Елизавета Павловна была рада приходу Лешы и такту Ирины.

Никогда не смогу себе простить, что стеснялся принимать ее дары-фотографии. Она хранила старую фотографию своего первого мужа, знаменитого танцовщика, красавца Самуила Андрианова. Он прожил всего 33 года и погиб от чахотки в октябре 1917 года в Ялте, там его и похоронили. Он был партнером Кшесинской, Карсавиной, Трефиловой, Преображенской, Леньяни, обладал сценическим благородством и с 1912 года пробовал себя как балетмейстер.

В начале 20-х годов, когда почти весь Императорский балет уехал за границу, на сцене Мариинского театра танцевали три примы — Ольга Спесивцева, Елена Люком и Елизавета Гердт. Они были разные, у каждой были свои поклонни-

ки. По ее рассказам, они никогда не ссорились, у каждой был свой репертуар. Критики, любившие Гердт, критики, не любившие ее, — все признавали, что линии ее танца выстраивали в абсолютной чистоте ясную, гармоничную форму. Эта форма становилась содержанием танца. Юрий Слонимский писал, что Гердт была непревзойденной в “Шелкунчике”, особенно в “Раймонде”: “Вариацию последнего акта мы считали совершенством”. Ее очень ценил всю жизнь Джордж Баланчин. Для него она была образцом классической балерины. Как рассказывали люди, работавшие с Баланчиным, он любил вспоминать Гердт. На ее спектакли собирался весь балетный Петроград. Баланчин считал, что “Раймонда” и “Спящая красавица” были поставлены как бы с расчетом на ее данные. В ее танце никогда не было напряжения, ее позы в аттитюдах и арабесках по строгости пропорций и по красоте были непревзойденными. В 20-е годы она часто танцевала в концертах (иногда с Джорджем Баланчиным, для нее он был Жорик Баланчивадзе), аккомпанировал ей Александр Гаук, с 1920 года до 1931-го он был дирижером балета Мариинского театра. Гаук стал ее мужем, и она очень любила его.

Уже потом, спустя годы, когда она перестала танцевать, она как-то в шутку мне сказала: “Раньше Александра Васильевича называли мужем Гердт, а потом меня стали называть женой Гаука”. Гаук стал выдающимся дирижером, крупнейшим музыкантом страны, его учениками были Александр Мелик-Пашаев, Евгений Мравинский, Евгений Светланов. Елизавета Павловна и Александр Васильевич прожили вместе более двадцати лет. Много драм было “по дороге”, но расстались они неожиданно для Елизаветы Павловны. В годы войны Гердт и Гаука как немцев по национальности должны были выслать из Москвы. Большой театр обратился к Землячке, старой большевичке, ведавшей вопросами выселения. Она дала разрешение им выехать в Тбилиси. В Грузии Гердт работала в Тбилисской опере, репетировала и давала класс, готовила новые партии с примой-балериной Лилией Гварамадзе, Гаук дирижировал. К концу войны они получили разрешение вернуться в Москву, но Елизавета Павловна не могла бросить сразу работу в театре, и Гаук выехал один. Беспло-

коясь о бытовой стороне его жизни, она договорилась с одной маленькой актрисой Александрийского театра, что та будет вести дом до ее возвращения в Москву. Последней она узнала, что Нина Павловна (по-моему, так звали вторую жену Гаука) ждет ребенка. Вскоре Гаук переехал к новой жене, оставив квартиру со всем содержимым Елизавете Павловне. Больше они не встречались. Пока была жива мать Александра Васильевича, она приходила на Тверскую-Ямскую, потом все связи были оборваны навсегда. Гаук умер в 1963 году в марте месяце. Отчетливо помню, как Елизавета Павловна собиралась на похороны. Она волновалась. Через несколько дней после похорон Гаука она рассказала мне, как подошла к его вдове, выразила соболезнование, увидела сына Александра Васильевича. Она впервые случайно видела его совсем ребенком и назвала его “маленьким лордом Фаунтлерой”, а у гроба сидел юноша, ему было тогда лет восемнадцать. Потом помолчала и добавила: “Я рада, что проводила Александра Васильевича, мне стало легче, теперь он не принадлежит никому”.

Будучи человеком старого покроя, она обладала удивительной способностью откликаться на все новое. Я водил ее часто в театр “Современник”, на просмотры в кино. Однажды в Доме Актера показывали документальную ленту о Шульгине, фильм Эрмлера “Суд истории”, он тогда только-только появился в Москве. По дороге она все говорила мне, что не помнит, чем занимался Шульгин в годы революции. Я ей объяснял, что он был одним из лидеров правого крыла Государственной думы, членом Временного комитета Госдумы, написал знаменитую книгу воспоминаний — “Дни”, но она отвечала, что не помнит, кто он такой. Начался фильм, появились кадры молодого Шульгина, и она сразу наклонилась ко мне и прошептала, что, конечно, она его знала, у него был роман с Верочкой Трефиловой. Существовала своя шкала ценностей, и история развивалась только по колее балета. Все остальное мало интересовало ее, или точнее, было гораздо менее важным.

Она ушла со сцены в 37 лет, ничего не отдав от академической полноты и строгости своего великолепного тан-

ца, не разбавляя его ни упрощениями, ни эффектной позировкой, не заискивая у публики и не пожиная восторги за счет прошлых заслуг и громкого имени. В этом была та же профессиональная гордость и представление о чести и честности искусства танца, которые она положила в основу своей сценической карьеры, а затем уже как преподаватель принесла в класс.

Строгий знаток балета Федор Лопухов писал о ней:

Благодаря хорошему вкусу и образованию она понимала, что делает, и разбиралась в происходящем лучше других. Элевацией и баллоном не отличалась, но широта движений в сочетании с чистой формой танца скрывала отсутствие воздушности и создавали видимость элевации. Русская стать, ширь, певучесть, изящество делали Гердт прекрасной Царь-девицей в "Коньке-Горбунке". Меня подкупало в ней ее брезгливое отношение ко всякого рода интригам, которых всегда много в театре. Для Елизаветы Павловны этой сферы закулисной жизни словно и не существовало. Искусство явилось для нее высшей формой человеческой деятельности, требовавшей служения и предания.

Она покинула сцену очень рано потому, что однажды директор академических театров Экскузович спросил ее, почему она танцевала вчера "в полноги", а она этого не заметила и после разговора с ним никогда на сцену больше "не танцевать" не выходила. После отъезда из Ленинграда она больше не ездила туда, но все, кто были связаны с Мариинским театром, для нее были особенно дороги. Юрий Григорович был для нее, прежде всего, племянником Георгия Розая, с которым она танцевала "Дочь фараона" и "Павильон Армиды". Она чувствовала себя с ним легко и свободно, хотя существовали и незримые сложности. Он не ценил Стручкову, а Раиса Степановна была близким для нее человеком. Она все собиралась с ним поговорить, но не собралась. В то время, которое я застал, она боготворила Владимира Васильева и часто повторяла мне, что такого танцовщика в России никогда не было. Он очень нравился ей, и она соперничала

ла ему во всех его горестях. Григорович в те годы тоже очень любил Васильева, недаром в письме к Голейзовскому Васильев писал ему, что он и Григорович сделали его таким, какой он есть сегодня и каким будет завтра. Бег времени изменил все жизненные тропинки.

Праздником были приезды Шелест. Когда Шелест с мужем, уже разойдясь с Григоровичем, приезжала в Москву, она останавливалась у Елизаветы Павловны. Благодаря возможности общаться с ней я часто ходил в балет, она оставляла для меня пропуски. Запомнился вечер в Большом, когда в балете “Бахчисарайский фонтан” Алла Шелест танцевала Зарему с Улановой—Марией. Это было незабываемо. Самая умная из Зарем, виденных мной. Когда трубы возвешали о прибытии Гирея, Зарема—Шелест не охорашивалась, как одалиска, привыкшая услаждать своего повелителя, а, забыв обо всем на свете, ликующе встречала его, как верная жена, равная ему. Гибкие движения балерины носили восточный характер, в ней не было бутафорского Востока. Елизавета Павловна была счастлива успеху Шелест, а когда великая балерина танцевала вечер из миниатюр Голейзовского в зале Чайковского, была недовольна, и свое недовольство не скрывала от нее (я не был на этом вечере).

Она умела говорить правду в лицо совсем необидным образом, всегда с замечательным юмором. Похвалишь кого-нибудь, она ответит: “Действительно хорошо, чудные руки, линии, жалко, что нет шеи”, и все.

Советскую власть не любила, Сталина считала тираном, но говорить об этом боялась даже тогда, когда говорить уже было можно. Когда при ней кто-то восхищался министрами или лидерами партии, у нее на лице появлялось холодное выражение. Мне запомнился один эпизод, когда у нее в доме брат Ираклия Андроникова, знаменитый физик Элефтер Луарсабович начал ругать диссидентов (в эти дни шел процесс над Синявским и Даниэлем), она вежливо прервала его и ледяным тоном произнесла фразу о том, что нельзя судить за убеждения. Все замолчали. Ее отличала удивительная несуетность. Сегодня, когда после ее смерти прошло двадцать шесть лет, часто вспоминаю ее дом, ее лицо, горю, что

не сохранились ее письма, она замечательно владела пером, у нее был талант, только она никогда не выпячивала себя и жила скромно, внешне благополучно, часто думая о том, как ей удалось уцелеть в годы, когда вокруг нее погибали и исчезали люди. За границей она больше никогда не была, где-то в конце 60-х получила письмо от брата, он жил в США, и стала переписываться с ним. Но океаны времени пролегли между ними за эти годы. Вспоминать она особенно не любила, на мой вопрос — почему, как-то ответила — потому что уже никто не может подтвердить. Она сознательно сохраняла дистанцию между собой и людьми, а может быть, это происходило оттого, что смотрела на все иначе, чем другие. С ней ушла — для меня — та старая культура поведения, которая уже не воскреснет. Она любила читать, читала по-русски, по-немецки, по-французски, и часто говорила о том, что не чувствует наступившей старости, в каждом возрасте есть своя прелесть. Эти слова были характерны для ее мироощущения, мироощущения неповторимой женщины, сохранившей почти до конца — до болезни — поступь и благородство былых дней.

УЛАНОВА

После Анны Павловой не было в мире балета имени более благородного и почитаемого на Земле, чем Галина Уланова. Сама мысль, что где-то рядом живет Уланова, вносила успокоение. Нельзя жить без идеалов. Уланова была и идолом, и идеалом.

Она ушла со сцены, не позволив никому увидеть, как слабеют силы и иссякает энергия, что случается с выдающимися танцовщиками, у которых не хватает мужества вовремя уйти. Последний раз Уланова танцевала в Большом театре в декабре 1960 года в "Шопениане".

Потом она перешла в репетиционный класс и стала педагогом. У нее занимались Тимофеева и Сабирова, Максимова и Семеняка, Адырхаева и Михальченко, Семизорова и Грачева. Одни ученицы были преданны и верны, с другими она познала разрывы и охлаждения. Последнее время она работала с талантливым Колей Цискаридзе, репетируя с ним "Нарцисса", поставленного Касьяном Голейзовским.

Ее частная жизнь никогда не была достоянием гласности. Почти никто не знал о ее увлечении Исааком Милийковским, концертмейстером и преподавателем музыки хореографического училища, или о ее раннем замужестве за дирижером Мариинского театра Евгением Антоновичем Дубовским (он был старше ее на 12 лет). Ее непрочное личное счастье в молодые годы только усиливало ее духовную энергию. Она была и осталась легендой — великой Улановой.

Случаются исключительные натуры, которых природа наделила гениальностью и силой духа, чтобы сохранить себя

в неприкосновенности и уйти, оставив после себя прекрасную легенду.

Ей было сорок шесть лет, когда Большой театр впервые после страшных сталинских лет приехал в 1956 году на гастроли на Запад — в Лондон, и ее сразу назвали первой балериной мира, божественной Улановой. Она танцевала Джульетту и Жизель.

Знаменитая английская балерина Марго Фонтейн говорила после “Ромео и Джульетты”: “Это магия. Теперь мы знаем, чего нам не хватает. Я не могу даже пытаться говорить о танцах Улановой, это настолько великолепно, что я не нахожу слов”.

Когда после первого акта “Ромео и Джульетты” опустился занавес, в зале несколько мгновений стояла гробовая тишина. Потом зрители все как один встали. Среди них находились Вивьен Ли, Лоуренс Оливье, Тамара Карсавина. Овация в конце спектакля длилась бесконечно, казалось, остановилось время.

После “Жизели” Уланову сопровождала полиция, подойти к машине она не могла, зрители не давали завести мотор, ее привезли в отель на холостом ходу. То был триумф. Английская пресса писала, что никто из всех живущих танцовщиц на планете Земля не может сравниться с ее гениальным даром. Имя Улановой стало символом балета. Танцевать ей оставалось четыре года.

В 1957-м была опубликована книга Мэри Кларк “Шесть великих танцовщиков” — о Марии Тальони, Анне Павловой, Тамаре Карсавиной, Вацлаве Нижинском, Галине Улановой и Марго Фонтейн. Мир признал Уланову и был покорен.

Да, она была великой балериной, но она была и великой женщиной, прожившей долгую жизнь с редким, уже почти не встречающимся достоинством.

Замечательный русский актер Николай Хмелев писал, что в ее танце не было ни одного момента, движения или позы, которые не были бы оправданы.

Завадский и Берсенев (в разные годы оба были ее мужьями; Берсенев — ее особенно большая любовь, на памят-

нике на его могиле на Новодевичьем кладбище написано: "От Галины Улановой"), Тиме и Рындин, Радлов и Алексей Толстой были ее окружением.

Ее талантом увлекались Тарасова и Степанова, Пастернак и Эйзенштейн, Коненков и Михоэлс, Дмитрий Журавлев и Охлопков, Рихтер и Дорлиак, знаменитая английская балерина Алисия Маркова и "этуаль" парижского балета Иветт Шовире, как и тысячи простых людей, любящих балет. В годы войны Эйзенштейн мечтал о том, чтобы Уланова играла роль царицы Анастасии в его фильме "Иван Грозный".

В мае 1993 года мне довелось быть в зале "Метрополитен-опера" в Нью-Йорке на спектакле "Лебединое озеро". Танцевала Нина Ананиашвили. Рядом сидели знатоки: критики Анна Киссельгоф и Клайв Барнс, впереди прославленный хореограф Джером Роббинс. Заговорили в антракте о достоинствах и характерных особенностях танца балерины, о силе впечатления. Неожиданно Джером Роббинс вспомнил, как в 1956 году он, работая в труппе "Нью-Йорк сити балле", полетел в Лондон смотреть Уланову, ему позвонили и сказали, что равного не видели никогда. Клайв Барнс оживился, его обычное сонное состояние как рукой сняло, и он начал рассказывать, что творилось в Лондоне, когда танцевала Уланова. Анна Киссельгоф пожалела, что была слишком молода и не могла быть в Лондоне в те дни. Все как бы перенеслись в прошлое.

Я слушал их восторженные высказывания и думал о том, насколько я счастливее их. Я видел Уланову не только в Джульетте и Жизели. Помню отчетливо ее в партии Тао-Хоа в балете Глиэра "Красный мак", ее грацию, изящество, утонченность; Марию в "Бахчисарайском фонтане" Асафьева, танцевальная партия была скучная, а язык пластических реплик неотразим.

Все, что танцевала Уланова, было наполнено содержанием и смыслом. Что-то потустороннее было в ее танце, загадочное, неразрешимое до конца, ее искусство являло собой поэзию и романтизм.

Прошло почти 40 лет с тех пор, как Уланова покинула сцену. Сохранившиеся на телевидении пленки слабо передают силу ее танца.

Юрий Григорович любит вспоминать, как в старом Ленинграде после войны был дан спектакль в память Мариса Петипа и в один вечер танцевали три самые прославленные танцовщицы тех лет: Семенова, Дудинская и Уланова. Уланова потрясла его на всю жизнь. “В ней было нечто неземное”, — говорит он и называет ее музой русского балета.

Ее рисовали Сарьян, Борис Шаляпин, Верейский, лепили Манизер, Мухина, Аникушин, Коненков. Бронзовый бюст Улановой работы Аникушина был поставлен в 1984 году в Парке Победы в Ленинграде. При ее жизни был установлен памятник в ее честь в Стокгольме.

О ней писали книги, пишут и сейчас. Прекрасная монография принадлежит перу Б.А. Львова-Анохина. Имя ее всегда произносят с трепетом, она действительно, как никто, умела владеть душами людей.

Уланова была особенным человеком. Она умела проявлять твердость без резкости и своеволие без категоричности. Скромная, элегантная женщина, без восторженности относящаяся к себе и другим, воспитанная в эпоху, когда ценили дар и душевную красоту. В ее пушкинской Марии в “Бахчисарайском фонтане” потрясала внутренняя независимость; потупленный взор ее Джульетты заставлял вспомнить итальянских мадонн; образ легкой и хрупкой ее китаянки Тао-Хоа из “Красного мака” Глиэра был сродни образам старинных восточных гравюр. Это был великий талант. Ее танец был верхом совершенства и был загадочен, как закрытая душа. Классическое умение танцевать отрешенность, по-видимому, было связано с ее природной замкнутостью. Она создала свой собственный стиль, особый и неповторимый.

А танцевала она мало.

Придя в Большой театр в 1944 году, Уланова повторила на его сцене в новых постановках партии, что танцевала прежде в Мариинском театре, или, как он тогда назывался, — Государственном академическом театре оперы и балета имени Кирова. Снова Жизель, впервые она танцевала ее в 1932-м, Одетта и Одиллия в “Лебедином озере”, Мария в

“Бахчисарайском фонтане”, то была ее первая роль в Большом. Премьеру “Бахчисарайского фонтана” она танцевала в Ленинграде еще в 1934 году.

В сущности, новых партий на сцене Большого театра было четыре: Золушка, Параша в “Медном всаднике”, Катерина в “Каменном цветке” и Тао-Хоа в “Красном маке”, переименованном по воле свыше в “Красный цветок”. Вот и все. После 1949 года премьер не было пять лет, потом “Каменный цветок” — не самый удачный балет Лавровского, и концертные номера.

В последние годы своей жизни она стала более разговорчивой. Любила вспоминать свой родной Санкт-Петербург, атмосферу в Мариинском театре тех лет, она еще застала танцующими Елизавету Гердт, Елену Люком, девочкой видела Ольгу Спесивцеву.

Вспоминала отца, Сергея Николаевича Уланова, он был режиссером Мариинского балета, мать Марию Федоровну Романову, классическую танцовщицу и выдающегося педагога. Мать была ее учителем. Только последние четыре года в хореографическом училище она занималась у знаменитой Вагановой и не была ее самой любимой ученицей, хотя Ваганова, естественно, ценила талант и особую индивидуальность хрупкой девочки.

Ее таинственное совершенство пришло не сразу. Мешала застенчивость. “Неземное создание”, — впоследствии писала об Улановой Агриппина Яковлевна Ваганова, но, прививая ей устойчивость и силу, в годы учебы часто была в споре с ней.

Огромным авторитетом для балерины оставалась мать...

Уланова пришла на сцену в 1928 году, первой партией была Флорина в “Спящей красавице”. Этот выход ей помнился во всех подробностях и на склоне лет. К концу жизни она оказалась очень одиноким человеком. Жила воспоминаниями о прошлом, о друзьях; с особой благодарностью и теплом говорила об актрисе Александрийского театра Елизавете Ивановне Тиме, сыгравшей огромную роль в ее становлении. Никого уже не было в живых.

Галине Сергеевне было 88 лет, когда она умерла, и перед последней больницей была совсем одна в большой, пустой квартире.

Вряд ли сохранился архив, она не любила вмешательства в личную жизнь.

Галина Уланова... Ее больше нет с нами, но ее имя всегда будет символом непреходящей красоты и самой высокой поэзии.

Серебряный
ша

Часть 6

РУССКИЕ НА ЗАПАДЕ

Бриннер

На похоронах не было никого из его друзей: ни Фрэнка Синатры, ни Элизабет Тейлор, ни Керка Дугласа. Только агенты, продюсеры, служащие студий. Даже Майкл Джексон, с которым он особенно подружился в последнее время, не приехал. Прах его развеяли. Спустя три месяца после похорон в одном из театров Бродвея был устроен вечер его памяти. Проникновенно говорил кинорежиссер Сидне Люмет. Народу было мало.

Все его огромное состояние — двадцать миллионов долларов — было завешано последней жене, молоденькой танцовщице, он с ней познакомился за два с половиной года до смерти в Лондоне, она участвовала в английской постановке мюзикла “Король и я”, и сразу женился. Дети не получили ни копейки. После его смерти вдова начала распродавать его коллекцию картин, фарфора, кинокамер. Друзья удивлялись, почему она занимается распродажей и не делится с детьми. У них не осталось даже сувенира на память.

Он был человек несентиментальный и всегда отрезал себя — сначала от матери и отца, потом от сестры и жен (их было...), от часто меняющихся любовниц, друзей, в конце жизни — от детей. В 1981 году, находясь в Англии, он выделил средства для учреждения специальной стипендии его имени, которую мог бы получать талантливый студент, а своей кузине, ухаживавшей за ним перед смертью — он умер от рака легких, — не оставил ни цента.

В сущности, он тридцать лет играл одну и ту же роль — мужчину-короля в мюзикле “Король и я”. В январе

1985 года он вновь вышел на сцену Бродвея в этом мюзикле. Критики писали, что в 1977 году, когда он в последний раз показывал его на Бродвее, было интереснее, и он казался значительнее. У него и тогда было непроницаемое лицо, но жизнелюбия было больше. Однако зрительский успех не угасал. В апреле решили пролонгировать выступления до июня. Он сначала согласился, потом очень сожалел: мучила боль в спине, едва доходил до сцены, а после спектакля не мог пошевелиться и сидел у себя в гримуборной около часа, не двигаясь. Никто не видел, как телохранители — их штат был очень велик — выносили его к машине. В середине июня он получил премию Тони за исполнение этой роли, а 30 июня 1985 года сыграл свой последний спектакль — 4633-й по счету. Билет в этот день стоил 75 долларов, включая плату за бокал шампанского, который зрители могли выпить — всех приглашали на прием после окончания мюзикла.

У него было чувство, что он уже не жилец, — желаний не было никаких, только боли и бессонница, ничто не помогало. Король был его единственной великой ролью, столь удавшейся, может быть, потому, что он начинал ее тогда, когда хотел завоевать женский мир. Это ему удалось. Теперь ему хотелось уехать во Францию, там у него был замок, его раздражала новая роскошная квартира с окнами на Ист-ривер. Он с Кэси Ли (так звали его жену, хотя ее настоящее имя Кэси Йам Чу) вылетел в Лос-Анджелес к врачу, тот прописал ему только морфий и порекомендовал немецкого специалиста. Но никто и ничто уже не могли помочь. Он катастрофически терял вес и целые дни лежал в постели. В Нью-Йорк они вернулись в начале сентября, рядом с ним все время была его кузина Ирэн, и он часами, когда отпускала боль, шепотом разговаривал с ней на языке своего детства — по-русски. 10 октября 1985 года он умер, ему было шестьдесят пять лет.

“Надо было быть сумасшедшим, чтобы вообразить, что Юл может стать Юлом Бриннером”, — сказал о нем Жан Кокто в годы расцвета его карьеры. Дед Юлия, Юлий Иванович Бриннер, был владельцем серебряных копеек. Он жил во Владивостоке. Детей было шестеро, мать особенно любила

Бориса, он был очень красив. После окончания гимназии мальчишки Бриннеры уезжали в Петербург учиться. Там Борис получил высшее образование и стал специалистом по горным минералам. Вернувшись во Владивосток, он страстно влюбился в дочь местного врача — Марию Благовидову. Благовидовы были не столь богаты, как Бриннеры, но занимали заметное место среди владивостокской интеллигенции. Мария училась тоже в Петербурге, в консерватории, у нее было высокое сопрано. Борис настаивал на том, чтобы она отказалась от карьеры певицы, и во имя любви к нему она это сделала, несмотря на то, что ей сулили большое будущее. В 1914 году Маруся Благовидова, как ее звали в семье, вышла замуж за Бориса Бриннера, а ее родная сестра за родного брата Бориса — Феликса. Через два года у Бриннеров родилась дочь Вера, а 11 июля 1920 года во Владивостоке родился сын, его назвали Юлием. Почти одновременно в семье Феликса Бриннера родилась дочь, Ирина, двоюродная сестра Юлия. Спустя шестьдесят пять лет у нее на руках умрет Юл Бриннер.

Семья осталась жить во Владивостоке, надеясь, что власть большевиков — временная. На всякий случай были приготовлены паспорта, свидетельствующие, что они — «граждане Швейцарии», поскольку Юлий Иванович Бриннер был наполовину швейцарец, наполовину — русский. У Бриннеров была концессия в Тетюхе, неподалеку от Владивостока. После отмены концессий все Бриннеры покинули Советский Союз и осели в Харбине. Транспортная фирма «Бриннер и К» была очень разветвлена, ее отделения находились в Шанхае, Дайрене, Харбине, Пекине. Во главе фирмы стоял Борис Юльевич, отец Юлия.

В 1924 году, приехав в Москву, он познакомился с актрисой МХАТа Второго Катериной Ивановной Корнаковой и влюбился в нее. Корнакова была одной из замечательных актрис Москвы, ее любили, когда она играла в Первой студии Художественного театра, а затем во МХАТе Втором. Ее роли в комедии А. Толстого «Любовь — книга золотая», в «Закате» Бабеля, в «Бабах» Гольдони, сделанных по двум его пьесам — «Любопытные» и «Бабы сплетни», и особенно в «Человеке,

который смеется” Гюго (она играла Джозиану) долго еще вспоминали в Москве. После знакомства с Бриннером Корнакова не сразу покинула Москву, не сразу оставила мужа (она была в те годы женой Алексея Дикого), тогда как Борис Юльевич уже в 1924 году сообщил жене, что полюбил и хочет оставить семью.

К тому времени семья Бриннеров только-только устроилась в Харбине, первые четыре года маленький Юлий провел во Владивостоке, где жили все вместе: семья Бориса Юльевича и Феликса Юльевича в домике на окраине. После развода родителей все изменилось. Маленький Юлий рано поступил в харбинскую гимназию, он был мальчиком спортивным и очень самостоятельным. В 14 лет он был уже вне материнского контроля.

Корнакова переехала в Харбин только в начале 30-х. В ее доме было уютно, богато по местным стандартам и непривычно. Она все пыталась играть в любительских спектаклях, никак не могла отвыкнуть от московской жизни, вспоминала своих друзей — Лидию Дейкун, Софью Гиацинтову, Серафиму Бирман, Михаила Чехова, которого обожала. “Актриса. Ничего другого не умела, ничем другим не интересовалась. Она, конечно, этого про себя не знала, когда решилась, выйдя замуж за Бриннера, уехать с ним. Очувтившись в положении дамы, жены богатого человека, растерялась, не зная, чем занять себя, не понимая, как теперь жить”, — писала Наталья Ильина. В Лондоне Корнакова встретила Михаила Чеховым. “Обнялись мы с Мишей, и ревели так, что остановить нас не было никакой возможности!” — вспоминала Корнакова. “Сколь бы вы ни ездили по свету, куда бы судьба вас ни закинула, помните — таких людей, как в Москве, не найдете нигде, в других местах таких не водится”, — говорила она Наталье Ильиной, оставившей о ней интересные воспоминания в своей книге “Дороги и судьбы”.

Советская Россия 20-х и начала 30-х годов была для Корнаковой сосредоточена в театре, домах друзей, в Знаменском переулке, где, после развода с Диким, Катерина Ивановна поселилась вместе с Бриннером. Отца Юлия тянуло к людям искусства, он пропадал во МХАТе. Между про-

чим, сам пел и играл на гитаре. Широкоплечий, коренастый, спортивный, он казался очень здоровым человеком, а умер рано — всего двумя-тремя годами пережил свое пятидесятилетие, в 1949 году.

У Юлия с мачехой сложились очень добрые отношения. Они познакомились, когда Юлий вместе с матерью приехали в Шанхай в 1939 году из Парижа, спасаясь от войны. В Шанхае жил Борис Юльевич с Корнаковой и приемной дочерью. Они вместе путешествовали по Китаю, Корнакова рассказывала ему о Художественном театре, о Станиславском, о Михаиле Чехове, который в это время был в Англии. То был период, когда Юлий становился ближе к отцу, чем к матери.

Сам он был уже учеником Жоржа Питоева, но мечтал поступить в театр-студию Михаила Чехова в Дартингтон-холле в Англии. Катерина Ивановна дала ему рекомендательное письмо.

Начиналась Вторая мировая война. Чехов уезжал из Англии в США, он писал Корнаковой, что собирается поселиться неподалеку от Дэнбери, штат Коннектикут. Юлий решил, что и ему надо переезжать в США. Там жила сестра, вышедшая замуж за пианиста, там могут помочь матери, которая была серьезно больна, у нее нашли рак крови. В 1941 году Юлий приехал в США, ему был двадцать один год.

Парижская жизнь — они переехали туда из Харбина в 1934-м — дала ему знание людей и актерские навыки. В Париж тянула его мать, она хотела, чтобы дочь училась в Парижской консерватории, у Веры был замечательный голос, сопрано, как у матери, и она была очень хороша собой. Русское искусство в начале 30-х годов было в моде. Еще пел Шаляпин, процветали Жорж и Людмила Питоевы, Стравинский, Серж Лифарь. Спектакли русского балета с Ольгой Спесивцевой, Верой Немчиновой и Татьяной Рябушинской пленяли публику. Друзья матери были близки с Лифарем, Вера даже прошла увлечение им, хотя и знала о его бисексуальности. Юлий сразу попал в атмосферу искусства и русской западной жизни. В Париже увлекались русскими кабаре, ночными ресторанами. Однажды секретарь Лифаря привел Юлия в

кабаре, где пел известный цыганский хор, возглавляемый Иваном Дмитриевичем, певшим в России еще Распутину. Русские рестораны возникли из потребности в общении русских, выброшенных из России и опустошенных без нее. Ночной расслабляющий дурман создавал иллюзии. Юлию нравился сам воздух русских кабаре. Он был еще мальчик, но природная мужская стать предназначила его на роль прожигателя жизни. У него был обаятельный ум и циничные насмешливые глаза. Опыт он стал приобретать очень рано.

Сначала мать отдала его в один из самых привилегированных лицеев — Монсэль, он проучился в нем два года. Ему с трудом давались языки, он владел только родным — русским и знал немного китайский. Отец высылал деньги нерегулярно, и мать вынуждена была перевести его в обычную школу. Рос он замкнутым, грубоватым, увлекался плаванием, гимнастикой, коньками. Знакомство с цыганами имело на него большое влияние. Он подружился с Алешей Дмитриевичем, младшим сыном Ивана, и стал учиться игре на гитаре. Ему не было еще полных пятнадцати лет, когда Иван Дмитриевич позволил ему выступить с пением-декламацией на эстрадных подмостках в ресторане. Мальчику Иван дал полезный совет: “Всегда, когда поешь с гитарой в руках, помни, что ты должен чувствовать себя мужчиной и будь откровенным в своих желаниях”. Юлий запомнил и этот день 15 июня 1935 года, и этот урок. Сексуальное мужское начало в нем проявилось очень рано. Уже летом 1935 года, живя с матерью в Довиле, он завел шумный роман с пятнадцатилетней девочкой, и матери пришлось потратить немало денег, чтобы последствия этого романа были устранены. Вернувшись в Париж, Юлий стал ночами работать в ресторане. Он рано научился следить за собой, хорошо одевался, был немногословен и демонстрировал слишком рано приобретенный опыт. Он твердо усвоил, что главное — не дать себя поработить чувствам, если дать им волю — можешь погибнуть.

Кроме ночного кабаре Ивана Дмитриевича было еще одно место, которое влекло юношу — цирк. Он подружился с акробатами и постоянно толкался за кулисами. Его умение петь и играть на гитаре было использовано на одном из ут-

ренных представлений, его одели в костюм клоуна и выпустили на арену, он тогда уже работал на летающей трапезии вместе с одной французской парой, и стал как бы частью труппы. Ни мать, ни сестра не знали, что он ведет двойную жизнь. Когда Юлию исполнилось шестнадцать лет, он решился пригласить мать и сестру на утреннее представление. На арене он пел насмешливые песенки и исполнял номер на летающих трапезиях, его тело было на редкость натренированным. За кулисами его любили, особенно молоденькие акробатки, муж одной из них однажды чуть не зарезал его, пришлось вызывать полицию. Он рано научился беречь сердце.

Порочности не было на его мужественном лице, но склонность к наркотикам проявилась рано. У него теперь часто болела спина после цирковых выступлений — он падал несколько раз, приходилось обращаться к докторам, они прописывали морфий. Сначала морфий помогал как лекарство, потом он втянулся, без морфия не мог прожить и дня. После одного из выступлений в русском ресторане к нему подошел элегантный худощавый человек, представился и, угадав в нем морфиниста, спросил, где он достает морфий. Это был Жан Кокто, в те годы увлекавшийся наркотиками и даже издававший журнал “Опиум — лекарство”. Юлий оказался в орбите Жана Кокто и его друзей. Они вместе посещали Колетт, Жана-Луи Барро, Марсея Марсо. Юноша не раз наблюдал, как Кокто одной рукой делал карандашный набросок лица Колетт, а другой рисовал Юлия. В те давние годы он познакомился и подружился с Сальвадором Дали. Жан Марэ, спутник и самый близкий человек Кокто, стал его другом на долгие годы. Но боязнь стать наркоманом была в нем сильна, слишком участились его прогулки в доки, где у вьетнамских матросов они с Жаном Кокто покупали опиум.

Юл Бриннер с юных лет не был слабонервным, наоборот, подчеркивал собственную брутальность, хотя апологетом грубой силы не был никогда. В 1937-м мать отправила его в Швейцарию к двоюродной сестре. Семья Феликса Юльевича жила в Лозанне, там Юлий сблизился с Ириной, той самой Ирэн, с которой в конце жизни прославленный Юл Бриннер будет проводить последние дни, поверять все

тайны и которой не оставит ни цента из своего громадного состояния.

Феликс Юльевич поместил семнадцатилетнего Юлия в клинику для излечения от наркомании, там провели длительное лечение. Выписавшись, он остался у них и провел у “тети Веры” спокойный год.

Вернулся в Париж здоровым и веселым, темперамент бил через край, глаза горели дьявольским нетерпением. Он решил посвятить себя театру. У Жоржа и Людмилы Питоевых нашлось место ученика, и он поступил к ним. Репетировали “Чайку” Чехова, Людмила Питоева играла Нину, Жорж — Тригорина. Это был один из последних спектаклей Питоева, премьера состоялась в январе 1939 года в помещении театра “Матюрен”. Юлий присутствовал на всех репетициях. В Европе глушалась политическая атмосфера, “Чайка” Питоева несла ее след. Тригорин—Питоев был личностью, жаждущей действия, не лишенной творческого порыва. Отсюда его ожесточенность и жажда самоутверждения, которую он искал в интриге с Ниной Заречной. Аркадину играла замечательная русская актриса Мария Николаевна Германова, подчеркивая несостоятельность своей героини. “Чайка” была преисполнена трагизма, но утверждала веру в человека, говорила о его творческом начале и нравственной силе. Юлий был под сильным впечатлением от спектакля, но огорчился, что никто не занимается им, а он понимал, что ему надо учиться. Питоевы после “Чайки” решили ставить Ибсена. Жорж начал репетировать “Доктора Штокмана”. Ученики допускались на репетиции, но их в расчет никто не принимал, и Юлий решил уехать в Англию к Михаилу Чехову. Нужно было рекомендательное письмо, и тут он вспомнил об отце и его новой жене. Мать начала болеть, очень боялась войны, и, когда начался “бег” из Парижа в США, она с сыном уехала в Китай.

В Шанхае он чаще бывал в доме отца, чем у себя. Ему нравилась Корнакова, ее рассказы, ее элегантность, заразительность, увлеченность искусством. Последний раз он встретился с ней в 1948 году, когда отец с Корнаковой прилетал в США повидать детей, за год до смерти. Близости с от-

цом уже не было. Детство, Владивосток, Харбин, Шанхай были от Юлия далеко. Он не испытывал к отцу прежних чувств. Катерине Ивановне было тогда пятьдесят с небольшим, а на вид можно было дать все шестьдесят. Она очень сдала за те годы, что они не виделись. Ничего не осталось от элегантно одетой актрисы, перед Юлием стояла пожилая опустившаяся женщина в бесформенном, чуть ли не бумазейном халате, в шлепанцах. “Лицо постаревшее, обрюзгшее, в каких-то лиловых прожилках — и тусклые, погасшие узкие глаза”, — писала Н. Ильина об этом периоде.

Борис Юльевич умер скоропостижно и не успел сделать нужных распоряжений. После смерти мужа Корнакова переехала в Англию, жила в Лондоне бедно, средств не было, она пила. Катерина Ивановна умерла в августе 1956 года от рака. Как пишет Н. Ильина со слов общей знакомой, “когда Катерина Ивановна заболела, нечем было заплатить за отдельную палату, лежала в общей, страдала от этого. В то время в Лондоне жил Юлий, то ли фильм какой крутил, то ли так приехал. Я хотела бы пробиться к нему в отель “Кларидж” просить, чтоб дал денег на отдельную палату, — что ему стоило сделать благородный жест, великодушие проявить к маме, в память отца хоть бы...” Но Корнакова запретила обращаться к нему, просила только, чтобы, когда она умрет, не оставил бы девочку, о девочке бы позаботился. Юл не приехал на похороны, и с приемной дочерью отца не встретился и никогда ей не помогал. Он уже тогда научился отсекал от себя все, что мешает, что не нужно его карьере.

Приехав в США, он оставил мать на попечении друзей, а сам сразу отправился в Риджфилд, недалеко от Дэнбери, к Михаилу Чехову. Письмо Корнаковой сыграло свою роль. Чехов, или как называл его Юлий, “профессор”, принял его и с осени 1941 года начал заниматься с ним и Георгием Ждановым. Английский язык Юлий знал слабо, и ему с трудом далась роль Фабиана в “Двенадцатой ночи” Шекспира, хотя текста было кот наплакал. Чехов не находил в нем больших актерских способностей. По его мнению, чувственный рот и хорошо тренированное тело плюс приятный голос скорее могли бы сгодиться в кино. Тем не менее он поставил

его имя на афишу спектакля, сыгранного в Нью-Йорке 8 декабря 1941 года с известной актрисой Беатрис Стрейт в роли Виолы. Фабиан — Юл Бриннер. Так появилось это имя, вместо привычного в семье Юлий.

Почти полтора года прожил Юл в Риджфилде, наезжая к матери в Нью-Йорк. Все время были нужны деньги — платить за учебу, за лекарства, за сиделок, матери становилось все хуже и хуже. Кем только он не работал!! Швейцаром, официантом, в цирке, на бензоколонке. Он с лихвой испытал на себе, что значит быть иммигрантом с плохим знанием языка, английский давался с трудом. Иногда он находил работу в русских ресторанах: пел под гитару цыганские романсы, особенно имел успех “Окончен путь”, иногда пел в дорогих ночных клубах типа “Голубой ангел”. Его часто приглашали на всякого рода “парти”. У него были дерзкие глаза и обещание в голосе, противиться ему было нельзя. Непроницаемость и внешняя бесстрастность отличали созданный им имидж, на самом деле в нем бурлили страсти.

В начале 1942 года он влюбился в молодую актрису кино Вирджинию Джилмер, она была старше на год, и имя ее уже становилось известным. Вирджиния была возлюбленной кинорежиссера Фрица Ланга, приехавшего из Германии, он был старше ее лет на тридцать, дружила с Бертольтом Брехтом, увлекалась его мужественной поэзией и драматургией. По совету Ланга Жан Ренуар, приехавший в Голливуд в 1941 году, снял ее в фильме “Болото”. Студия, где хозяином был Самуэль Голдвин, называла ее “американской красавицей, способной сочинять поэмы”. Она снималась с Гарри Купером в “Гордости янки”, с Робертом Янгом в “Западном Союзе” и Цезарем Ромеро в “Высоком, темном и красивом”. Пресса называла ее “звездой” фильмов “второго сорта”. Она была честным и глубоко порядочным человеком. В Голливуде у нее была своя квартира, в ней начал бывать Юл Бриннер. Влияние на него она имела громадное, отучила от наркотиков, к ним он больше никогда не прикасался и избавился от этого влечения навсегда.

В 1943 году умерла его мать, последний год ее жизни он был внимательнее к ней, чем прежде, она ревновала его

к Корнаковой. Теперь, после кремации, Юл сразу улетел в Голливуд повидать Вирджинию. Газеты писали, что Вирджиния Джилмер везде появляется в сопровождении какого-то “цыгана”, за которого собирается выйти замуж. Студия “XX век — Фокс” предупредила ее, что она лишится работы, если станет его женой. Юл Бриннер на всю жизнь запомнил эту угрозу и никогда не снимался на этой студии, впоследствии неоднократно приглашавшей его. 6 сентября 1943 года они поженились. Молодожены вскоре переехали в Нью-Йорк, где Вирджиния дебютировала на Бродвее в комедии “Дорогая Рут”. Она по-прежнему зарабатывала тысячи, а Юл по-прежнему не имел постоянной работы, еле-еле говорил по-английски, хотя самоуверен был до крайности.

В конце 1945 года он, при содействии жены, получил приглашение сыграть роль молодого крестьянина, впервые попадающего в город в мюзикле “Песнь Лютни”, сделанном по известной китайской пьесе. Премьеру сыграли в декабре, а спектакль удержался на сцене до февраля следующего года. Пресса назвала Юла Бриннера “самым обещающим актером 1946 года”. Но для театрального мира он оставался лишь мужем Вирджинии Джилмер, не более того. Вирджиния после комедии “Дорогая Рут” была немедленно приглашена Элиа Казаном сыграть главную роль в пьесе Максвелла Андерсона “Кафе на шоссе”, ее партнером стал молодой актер, приехавший из штата Небраска, — Марлон Брандо. Вирджиния была прикована к Нью-Йорку, а Юл все время гастролировал — то с мюзиклом “Песнь Лютни”, то со съемочными группами телевидения, входившего в обиход каждого американца. На рождество 1946 года Вирджиния родила сына, при рождении мальчика отца рядом не было, до молодой жены все время доходили слухи о его романах. То случилось его короткое увлечение Джоан Кроуфорд, то он влюбился в Джуди Гарланд. Джуди была замужем, ее девочке — Лайзе Миннелли — исполнился год, но это не остановило знаменитую “звезду” Америки, с ее помощью Юл был назначен на роль Рудольфо Валентино в фильме “Шейх”, который начинала снимать студия “Метро-Голдвин-Майер”. Только настойчивость мужа Джуди Гарланд, режиссера Винсенто Миннелли,



Ирэн Леву,
урожд. Ирина
Ивановна
Ильинская.
Апрель 1997

С Еленой Гудиевой (режиссер) и Владимиром Брежневым (оператор)
на съемках передачи. Лазурный берег, Франция, апрель 1998





Мария Ивановна
Бабанова.
1935



М. И. Бабанова. 1945



Лидия Павловна Сухаревская — Эдит Пиаф — в написанной ею пьесе "На балу удачи", театр на М. Бронной



Вера Холодная, 1910-е годы; в фильме "Последнее танго", 1918





Любовь Петровна Орлова



Валентина Серова —
в фильме
"Весенний поток",
1940



Валентина Серова —
Джесси в спектакле
"Русский вопрос"
К. Симонова, 1947



Матильда Феликсовна Кшесинская



Елизавета Павловна Гердт



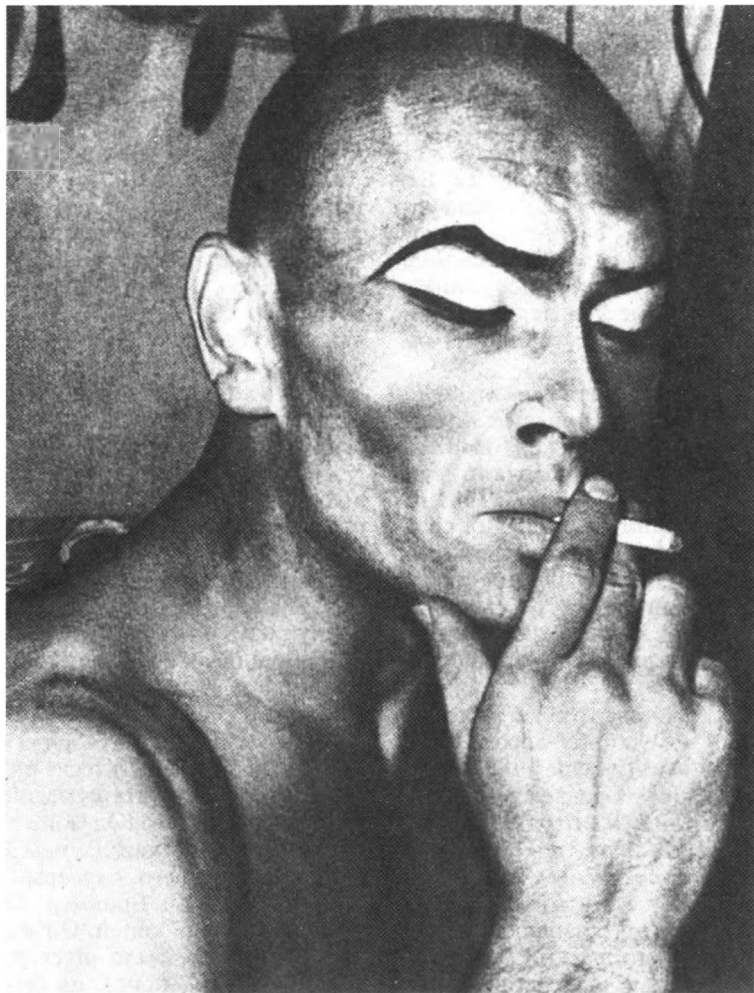
Е. П. Герст



Галина Уланова — Жизель



Галина Уланова



Юл Бриннер. Короля в мюзикле "Король и я" он сыграл 4633 раза



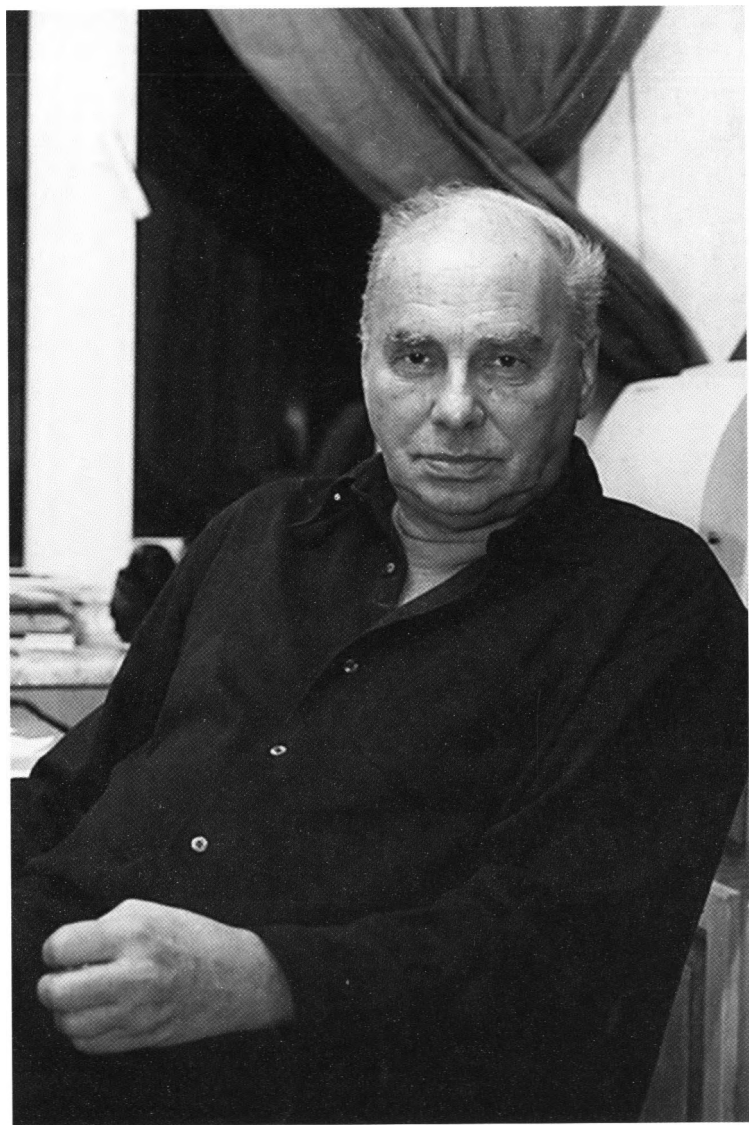
Ольга Чехова в фильме "Мулен Руж", 1929



Рудольф Нуреев. Репетиция "Жизели" с Маргот Фонтейн



Рудольф Нуреев



заставила ее уйти от Юла Бриннера, которому было 26 лет и о чьей мужской магии распространялись легенды.

То был период, когда съемки в Голливуде еще не заполнили актера, он заключил контракт с телевизионной компанией и почти год должен был прожить в Нью-Йорке. Песенки в исполнении Юла Бриннера становились широко известны. Рос сынишка, мать настояла, чтобы его называли не Юл, как хотел отец, а как-то иначе, она почему-то боялась, чтобы отец и сын имели одно имя, ей казалось, что это недоброе предзнаменование. Мальчика назвали Рокки.

В 1948 году Борис Бриннер вместе с Корнаковой приехали в Нью-Йорк, они поселились у Юла. Это была последняя встреча с отцом. Вскоре старшие Бриннеры уехали в Китай, где Борис Юльевич умер год спустя после американской поездки, а Корнакова переехала в Англию. Связи с семьей отца были оборваны. Теперь Юл Бриннер жил в Нью-Йорке, вращаясь в артистической среде. Ребенок был на попечении няни, негритянки Хейзел, проживавшей в доме, впоследствии Юл обвинил ее в том, что она украла у него деньги, хотя на самом деле он просто забыл, куда их положил. Ему ничего не стоило обидеть человека. История с Хейзел оставила след в сознании Рокки, привязанного к няне, воспитавшей его. Он не простил отцу обиды, нанесенной ей.

В это время на экранах Америки с успехом шел фильм "Анна и сиамский король" с Айрин Данн и Рексом Харрисоном. По мотивам этой картины композиторы Роджерс и Хаммерстайн написали мюзикл "Король и я". На главную женскую роль была приглашена Гертруд Лоуренс, ставил мюзикл Джон ван Друтен, хореографом спектакля был Джером Роббинс, роль Короля была отдана Юлу Бриннеру.

Гертруд Лоуренс появилась на Бродвее в 1926 году, ее имя было широко известно, она пела "Кто-то наблюдает за мной" в знаменитом мюзикле Джорджа Гершвина "О'кей!", играла на Бродвее в мюзикле "Леди в темноте" Курта Вайля вместе с Денни Кей, а в 1945-м прославилась при возобновлении "Пигмалиона". Она была очень удивлена, когда вернулась из Англии на Бродвей, что ей предлагают выступить в мюзикле с малоизвестным исполнителем.

Его имя всплыло по совету Мэри Мартин, известной бродвейской певицы тех давних лет. Претендентами на роль были Джеймс Мейсон и Роберт Монтгомери. Композиторы хотели видеть в роли Короля Рекса Харрисона. Но появился Юл Бриннер с гитарой, высокий, красивый, мужественный, молодой, с чуть раскосыми глазами, сильным голосом, очень гибкий, — и вопрос был решен. Тогда мюзикл стоил на Бродвее немного — 250 тысяч долларов, Джером Роббинс получал только 350 долларов в неделю, Юл — еще меньше. Цена таланта определялась, как обычно, гонораром, типично американская традиция, коммерческая ориентация всегда главенствует.

Сюжет мюзикла очень прост, обычная любовная история, без намека на историческую точность. Скажем, реальный сиамский король умер намного позже, чем его похоронили авторы либретто. Все сводилось к тому, что некая леди Анна пригласила для детей сиамского короля европейского учителя. Под его влиянием меняются привычки двора, а на фоне этих изменений разгорается роман между Анной и сиамским королем. В роль, которую Юл Бриннер играл более тридцати лет, он внес загадочность Востока, усвоенную им с детства, опыт исполнителя цыганских романсов, акробата, свою физическую привлекательность и спортивную натренированность, и, прежде всего, актерские уроки, полученные у Михаила Чехова. В образе восточного монарха Юл Бриннер пытался сыграть человека с душой ангела, пытающегося изгнать зверские инстинкты, обуревавшие его. Премьера состоялась 26 февраля 1951 года в “Шуберт тиэтр” в Нью-Хейвене.

Юлу было очень трудно избавиться от русского акцента, он не избавился от него до конца дней. Его отличал дерзкий темперамент, прямой контакт эротики и музыки, могучий инстинкт помогал разрушить привычный стереотип героя, сложившийся в американском мюзикле. Он долго работал над гримом, разрисовывая лицо и тело и добиваясь экзотического облика.

Песни из мюзикла — “Привет, молодые любовники”, “Насвистываю счастливую мелодию” и “Поцелуй в тени” — включил в свой репертуар даже Фрэнк Синатра, он пел их

гораздо лучше, чем это делал на сцене Юл Бриннер, но в Бриннере была сила и особая мужская привлекательность, он изумлял не голосом, а образом взрывного человека, знающего, что такое страсть.

“Король и я” вначале шел на Бродвее (после премьеры в Нью-Хейвене) около двух лет, потом его возобновляли неоднократно. Успех принес ощущение стабильности, но семейная жизнь Юла разлаживалась на глазах. Вирджинии был тридцать один год, она еще могла сниматься, играть на сцене, от искусства ее оторвали ребенок и постоянные волнения, связанные с похождениями Юла. Она начала пить, а он упивался своим успехом, за кулисы позвать его руку приходили Элеонора Рузвельт, голландская королева Юлиана, генерал Мак-Артур. Даже Михаил Чехов приехал на спектакли. В 1953 году Чехов опубликовал свою книгу “О технике актера” на английском языке, посвященную Георгию Жданову, с ним много лет работал Юл Бриннер. Эта книга стала настольной для актеров. Сохранилось письмо Юла Бриннера, написанное Михаилу Чехову 23 июля 1952 года:

Дорогой мистер Чехов, мой дорогой профессор! Впервые я увидел Вас на сцене в Париже еще в конце двадцатых годов, когда Вы играли “Ревизор”, “Эрик Четырнадцатый”, “Двенадцатую ночь”, после спектаклей я вышел с глубоким убеждением, что только Вы способны научить меня актерскому искусству, о котором мечтал в детстве. Вы — единственный, кто знает, что такое техника актера, этот конкретный и осязаемый путь к постижению ускользающего таинства, получившего название — “техника”... Я пытался присоединиться к Вашей группе в Дарлингтоне в Англии. Когда услышал, что Вы переезжаете со своей группой в Коннектикут, я принял все меры, несмотря на мировые события, чтобы попасть в США с единственной целью — стать Вашим учеником. Пианисту, чтобы стать мастером, надо иметь дома инструмент для упражнения пальцев, творчески настроенный артист, чтобы выразить себя, должен иметь инструмент в себе, свою физическую и эмоциональную способность, которую Вы помогли мне развить... Преданный Вам, Ваш Юл Бриннер.

У Чехова занимались в Голливуде Грегори Пек, Мэрилин Монро, репетировавшая с ним Корделию в "Короле Лире". Она подарила Чехову фотографию с надписью: "Когда я училась в школе, я обожала больше всего Линкольна. Теперь я обожаю Вас".

Уже после смерти Михаила Чехова, узнав, что покойный просил когда-то Юла Бриннера написать предисловие к его книге при ее издании на английском языке (она очень плохо продавалась в США, несмотря на высокий авторитет автора среди американских "звезд"), Мэрилин Монро обратилась с просьбой к Юлу Бриннеру дать ей несколько уроков.

Стал ли Юл Бриннер настоящим актером — сказать трудно, "звездой" он стал. Его отличали и страсти, и изменные интересы, он всегда заботился прежде всего о себе, часто влюблялся и любил жить в свое удовольствие. Его бурный роман с Марлен Дитрих в начале 50-х годов, казалось, должен был окончательно сломать его жизнь с женой, но его это мало заботило. Он приехал в Голливуд, получив приглашение сняться в фильме "Фараон". Когда-то его сюжет был использован в немом кино и в ленте "Король и я".

Юл становился модным. Когда знаменитый кинорежиссер Сесиль де Милль пригласил его в свою картину "Десять заповедей", Юл Бриннер немедленно согласился, он был обуреваем идеей совершенствовать свое мастерство. Человек скрытых страстей, он был наделен недюжинным умом и понимал, что его яростный, воспаленный нрав может помешать ему стать профессионалом. В те годы он еще жаждал учиться и был польщен, что Сесиль де Милль выбрал его на главную роль. После окончания Второй мировой войны на экране блистали имена Берта Ланкастера, Энтони Куина, Керка Дугласа. Юл Бриннер был гораздо скромнее по дарованию. Его успех напоминал, скорее, успех Рудольфо Валентино, на зрителей действовали манеры, взгляд красивых глаз и загадочность, распалюющая зрительское воображение. В нем было что-то экзотическое, ничего прозаического, бытового, казалось, что его герои способны своротить горы. Он умел воспламеняться, хотя на экране проглядывала тайная

горечь, как бы говорящая о том, что надежды обманули его. С годами его "агрессивность" оказалась привычной экранной краской.

"Фараон" не стал большой удачей, съемки "Король и я" вселяли большие надежды, и они оправдались. На экране то был самый большой успех Юла Бриннера. На роль Анны была выбрана Дебора Керр, она не умела петь, вместо нее это делала за кадром Марни Никсон, но зато в ней было что-то радостно-легкомысленное, что не мешало ей отдельные сцены играть остро-драматично. Музыкальна была ее пластическая форма, ее внутренний ритм. Газеты очень хвалили Юла. "В каждом жесте Юла Бриннера, — писала "Нью-Йорк геральд трибюн", — чувствовалось, что Король — человек страсти и животного энтузиазма, он умеет расслаблять себя и нас".

Особенно радовались успеху Юла его сестра и тетка. Вера стала певицей, в 50-е годы прославилась исполнением главной партии в опере Менотти "Консул" и партии Кармен в знаменитой телевизионной постановке оперы Бизе. Тетя Вера, сестра его матери, после смерти мужа переехала с дочерью Ириной в Сан-Франциско. Все они были счастливы, что их Юлик стал "звездой", все время вспоминая родителей, которые не дожили до его славы. Ирина Бриннер, двоюродная сестра Юла, оставалась самым близким человеком для него до конца дней.

Фильмы "Десять заповедей" и "Король и я" сделали имя Бриннера известным во всем мире. Критики писали, что по своей внутренней сути и внешней подвижности Юл Бриннер насыщен электричеством, особенно ему были подвластны короткие взрывы чувств, на экране он был резок и импульсивен.

В середине 50-х годов Бриннер переезжает во Францию, он получил приглашение от Анатоля Литвака сыграть роль в фильме "Анастасия". С Вирджинией Джилмер он все никак не мог расстаться, по-своему он сильно любил ее, и жизнь с ней то слаживалась, то разлаживалась. Во Франции всем семейством поселились в местечке Сен-Жан-де-Люс на юге. Рядом жили Ирвин Шоу, Ингрид Бергман и Анатолий Литвак. Литвак и Юл часами по-русски обсуждали сценарий.

Часто ездили в Париж, где Юл встретился с Жоржем Питоевым и пригласил его на эпизодическую роль в фильме “Анастасия”. Он всегда, снимаясь в картине, брал на себя моральную ответственность за то, что происходит на съемках. Литвак ему абсолютно доверял. Жили дружно, Юл возился с сыном, мальчику было уже девять лет. В роли Анастасии снималась Ингрид Бергман.

Впоследствии он писал, что съемки в “Анастасии” давали ему “ощущение солнечного дня в зените”, актриса изумляла его. Они много времени проводили вместе, и после увлечения Марлен Дитрих роман с Ингрид Бергман был, может быть, самым серьезным романтическим приключением Юла Бриннера.

В Париже летом 1956 года он встречался с Жаном Кокто, Пабло Пикассо, познакомился с Джеймсом Болдуином и Хемингуэем, не пропускал концерты Эдит Пиаф, Ива Монтана и Марселя Марсо, с которым был дружен с юношеских лет.

Хемингуэй однажды обмолвился, что Юл мог стать идеальным героем приключенческого жанра в кино, он действительно обладал формальной структурой положительного героя. Все ленты, в которых он впоследствии снимался, как бы заимствовали у Хемингуэя модель поведения его мужских персонажей, ищущих справедливости вне рамок закона. Когда Юл Бриннер снимался в “Великолепной семерке” или спустя десять лет, уже постаревший, в “Возвращении семерки”, где играл все того же Криса, его герой оказывался в той же ситуации — группа смельчаков-аутсайдеров самоотверженно пытается защищать мирных жителей мексиканской деревни от бандитов.

Как заметил советский киновед Ян Березницкий в своих “Отблесках времени”, “производственно-прокатная одиссея “семерки” не окончилась ее “Возвращением”. Она появилась на экране третий раз в “Револьверах великолепной семерки” и четвертый — в картине “Скачет великолепная семерка”. Скачка эта происходила в год Уотергейта, когда “шерифизированный” страж законности и порядка стал одной из ведущих фигур американского экрана, и Крис (его

играл Ли Ван Клифф) превратился на этот раз в стража законности — шерифа". Но не злободневное содержание экранного сюжета играло главную роль, а зрительская настроенность на нее, подсознательная готовность воспринять сюжет как злободневный, что особенно обострялось благодаря участию в фильмах Юла Бриннера, слывшего одним из главных носителей амплуа героя.

"Синдром" Бриннера возродить никому не удалось. Безотносительно к перипетиям содержания Юл Бриннер нес в себе человеческую значительность. Хемингуэвской темой "победитель не получает ничего" определена была суть его экранных созданий. Тот человеческий тип, который он воплощал с поправкой на массовость киноискусства, коммерческий характер фильмов и невысокий уровень исходного сценарного материала, восходил рядом своих черт к хемингуэвскому герою, хотя снимался он в вестернах и чаще всего играл ковбоев. Список человеческих добродетелей, составленный в назидание грешному человеческому роду, получил в лице Юла Бриннера безупречное и точное воплощение.

Свой образ-маску актер нес идеально, особенно в "Великолепной семерке", снятой Джоном Стерджесом. Десять заповедей ковбоя включают в себя понятия: ковбой не может совершить бесчестный поступок, обмануть доверие, он всегда говорит правду, всегда ласков с детьми, стариками и животными, лишен расовых предрассудков, протягивает руку помощи каждому, кто попал в беду, хороший работник, чистоплотен, уважает женщин, родителей и законы своей страны, ковбой — патриот. Крис, герой "Великолепной семерки", был идеальным рыцарем во всем, что касалось его личной безупречности и профессионального умения. На экране — образцовый аутсайдер, всем чужой, у него никого нет. "Кто мы такие?" — спрашивал он себя и произносил монолог, который мог бы стать речью в устах любого героя нового вестерна: "Жен, детей — нет! Постоянного дома — нет! Людей, которых хотелось бы избегнуть, — нет! Отдыха — нет! Друзей — нет! Врагов — нет! Врагов — нет? Живых врагов — нет!" Крис стал как бы нарицательным именем для обозначения того, что жаждал увидеть "средний америка-

нец". Не знаю, насколько Юл Бриннер стал кумиром "молчаливого большинства", но его эстетический идеал — воплотил, отыгрывая штамп американского приключенческого фильма. Лицо Бриннера таило в себе мужскую загадку, никакой утонченности, откровенно сексуальное начало, что сделало его "секс-символом". В середине 50-х годов критики писали, что "Мэрилин Монро — символ женского секса, Юл Бриннер — символ мужского".

1956 год — пик его кинокарьеры, студии рвали его на части. Ричард Брукс предложил сниматься в фильме "Братья Карамазовы" в роли Мити, в Роли Грушеньки снималась тогда еще мало известная Мария Шелл, в роли Катерины Ивановны — Клер Блум.

Идейные пласты гениального романа Достоевского Голливудом были отброшены, на экраны вышел эффектно-занимательный, откровенно иллюстративный фильм. Юл Бриннер был стремителен и горяч, и это единственное, что роднило его с героем Достоевского, его Митя не был рабом бешеной ревнивой страсти, унижительной и эгоистичной.

Фильм был по-голливудски роскошен: снега, цыгане, романс "Иноходец" пел Алеша Дмитриевич, по подсказке Бриннера (он знал этот романс с середины 30-х годов), пляски, шубы, кутежи. Центральными стали кадры в Мокром, кутеж Мити, полный дикого разгула. Но в ленте не было и тени того жуткого беспокойства, ожидания близящейся катастрофы, которым напоен роман Достоевского. Фильм был лишен психологической правды и простоты, хотя режиссером на первый план выдвинута была история Мити, его заблуждений и просветления. Юл Бриннер много читал о постановке Художественного театра, о Леонидове в роли Мити, знал, что Леонидов дал один из немногих образцов трагического исполнения в русском театре начала века, ему хотелось, как он писал сыну, "сыграть человека, сорвавшегося с петель, выбитого из колеи, находящегося в отчаянии, отравленного жизнью", и сам понимал, что ему это не удалось.

В конце 50-х годов Бриннер переезжает в Швейцарию. Он стал миллионером и мог позволить себе жить в стране, где поселились Чарли Чаплин, Ноэль Коуард и Уиль-

ям Холден. В 1958 году он разводится с Джин, как он звал Вирджинию Джилмер, остается один и покупает дом неподалеку от Женевы. Может быть, если бы Джин не пила, этого бы не случилось, слишком долго их связывали ненависть и любовь, ненависть и дружба. В марте 1960 года он женится на богатой женщине, моложе его на десять лет, Дорис Клайнер, и принимает решение "остепениться". В этот период он начинает сниматься в "Великолепной семерке", фильм имеет громадный успех, приносит Юлу миллионы денег и почитателей. Лицо его печатается на рекламных щитах сигаретной фирмы "Мальборо". Стив Мак-Куин и Юл Бриннер, исполнители главных ролей, оказываются героями дня.

Юл ведет активную светскую жизнь, знакомится с президентом Кеннеди, часто бывает в доме Фрэнка Синатры, живет то в Париже, то в Швейцарии, то в США, испытывает душевный подъем и ждет новых ролей. Но, как ни странно, после "Великолепной семерки" начинается спад его популярности и его успеха. Довольно долго он живет в ожидании новых работ, и только, когда Голливуд решил снимать "Тараса Бульбу" по Гоголю, получает приглашение на главную роль. Сомнительно все было с самого начала: режиссер Ли Томпсон, сценарист, пришедший на смену Говарду Фасту, отказавшемуся писать сценарий в последнюю минуту, а главное, что лента делалась не на Тараса, а на его сына Андрия, которого играл молодой Тони Кертис. Кертис был "звездой" "Тараса Бульбы", и, может быть, впервые Юл Бриннер испытал на себе, что значит быть на втором месте. Фильм оказался неудачным, неувлекательным, мрачным, и весь его недолгий кассовый успех строился на том, что молоденьким американкам просто очень нравился Тони Кертис. Финальные кадры, в которых Тарас — Юл Бриннер демонстрировал острую выразительную пластику (так он считал), были вырезаны. В центре ленты осталась тема романтической любви Андрия к прекрасной панночке. Все, что искал Юл, работая над ролью, — суровую силу, пластическую "кряжистость", мощь — все оказалось ненужным. Увидев фильм, Бриннер пришел в отчаяние, он потерял сон, и его муки бессонницы начались после съемок в "Тарасе Бульбе".

По странной иронии судьбы неудача Бриннера в фильме происходила на фоне огромного успеха его бывшей жены, игравшей на Бродвее вместе с Генри Фонда в комедии "Выбор критика" в постановке Отто Преминджера. Когда у Вирджинии была работа, она не пила.

После неудачи в "Тарасе Бульбе" Бриннер улетел в Японию. В аэропорту в Токио его ожидали толпы, реклама подчеркивала, что Юл Бриннер — единственный человек, пришедший из "страны Востока", который победил Голливуд. Еле живой, он вырвался из аэропорта в сопровождении полиции. Киото, Иокогама и Токио были заклеены афишами "Великолепной семерки".

Пройдет много лет, и в 1973-м в Японии взорвется такая же волна любви к нему, когда будет объявлена премьера его очередной ленты "Мир Дальнего Запада", снятой Майклом Крайтоном — гротескный, фантастический вестерн, достаточно неожиданный по сюжету. Место действия — увеселительный парк, разбитый на три сектора — античный, средневековый и сектор Дальнего Запада. В парке живут роботы, ничем не отличимые от обычных людей. Посетитель платит тысячу долларов и может по своему желанию прожить целый день или в Древнем Риме, или в западном городке XIX века, испытав множество приключений. В секторе Дальнего Запада собраны роботы — персонажи вестерна: шерифы, бандиты, ковбои. В парке происходят дуэли, драки, кулачные бои, победителем все равно останется клиент. Ночью роботов чинят, если их успели изувечить, и вновь пускают в дело. Всем управляет электронный мозг. В секторе Дальнего Запада есть робот по имени Крис — абсолютная копия знаменитого Криса из "Великолепной семерки", его играет все тот же Юл Бриннер. Богатый, скучающий адвокат однажды приходит в парк и заявляет, что он хочет погрузиться в атмосферу Дальнего Запада. Вместе с приятелем он бродит по парку, задирает всех встречаемых роботов и побеждает во всех стычках. Адвокат убивает Криса, но в электронном мозгу происходит какая-то поломка, и роботы поднимают бунт. Оживший Крис вскакивает и начинает преследовать убийцу, при этом гибнут сотни людей, но адвокат спасается.

Как заметила Е. Карцева в книге “Голливуд: контрасты 70-х”, “фильм безусловно входит в рубрику фантастических картин, соединяя в себе одновременно два бунта — и человекоподобных роботов, и компьютера, но точно так же его можно отнести к вестерну, хотя и изрядно приправленному авторской иронией”. Мысль режиссера — героем человек теперь может стать не в силу личных качеств, а за деньги. Японцы, как и американцы, восторженно встретили на экране Юла Бриннера, постаревшего и изрядно уставшего. Но в этом была заслуга режиссера, иронии как раз не хватало актеру. Это сказалось, когда уходила молодость.

Бриннер снимался много, то в Мексике, то в Японии. От второго брака у него родилась дочь Виктория. У него был богатый дом, он стал собирателем картин, купил Пикассо, Утрилло, Дюфе, Модильяни, получил в подарок от Жана Кокто серию его набросков, рисунки; Дорис коллекционировала фарфор, драгоценности, а удовлетворения не было. Фильмы, в которых он снимался, были второсортные. Когда он однажды посмотрел, зайдя в кинотеатр, “Короли солнца”, то высидеть до конца не смог. Он был слишком умный и трезвый человек, чтобы не понимать, что большинство его киноролей сделаны в очень плохих фильмах. Но из кино он не уходил, хотя с середины 60-х годов было очевидно, что кончилось его время. Его мужская привлекательность, сила, красота выглядели теперь неуместно. Он часто пел в небольших залах своим сильным голосом в забытой манере — неагрессивно, не резко, пел любимые цыганские романсы на английском или французском языке, который знал лучше, хотя русский акцент чувствовался все равно.

В 1965 году он впервые поехал в Израиль для участия в съемках фильма “Оставляя великую тень”, в главной роли снимался Керк Дуглас. Для Бриннера удачей фильм не стал. Он все равно чувствовал себя гораздо лучше, когда снимался в вестернах, и с радостью согласился сниматься в фильме “Возвращение семерки” вместе со Стивом Мак-Куином, Чарльзом Бронсоном и Джеймсом Коберном. Судьбе явно было угодно, чтобы в самих сюжетах “Великолепной семерки” и “Возвращения семерки” сыграл мотив заповедей ков-

боев, мотивы эти были обращены к молодому поколению. “Возвращение семерки” в сущности двойник “Великолепной семерки”, хотя снимался как продолжение предыдущей ленты. Те же смельчаки, те же аутсайдеры, те же герои, тоска по которым была особенно обострена в годы тревог, смуты и неустойчивости, — фильм снимался в 1966 году.

Играя роль немецкого аристократа в фильме Теренса Янга “Тройной крест”, Бриннер надолго застрял в Англии, где начал увлекаться “Битлз” и “Роллинг Стоунз”, его тянуло к молодым. Никогда прежде он так не интересовался “молодежной культурой”, “звездами” рока, его волновали судьбы молодых, бегущих из стран социализма. Ему даже пришла в голову мысль усыновить Рудольфа Нуреева, которому было тогда 26 лет, для того, чтобы ускорить получение им иностранного паспорта.

Его раздражала Дорис с ее привычным мирком, привязанностью к консервативному стилю жизни. В 1967 году они разошлись. Это был тяжелый год для Бриннера. Умирала его единственная родная сестра Вера. У нее был рак. Юл часами просиживал около нее. Он не хотел, чтобы кто-нибудь видел его добрые проявления, демонстрировать благородство было не в его натуре. Они с сестрой мало виделись в последние годы, он часто не подавал о себе вестей, но, узнав об ее приближающейся смерти, бросил все дела и примчался в ее старую маленькую квартирку неподалеку от Сентрал-парк. Соседи дежурили у дома, чтобы взглянуть на самого Юла Бриннера, он выходил из дому, резко хлопнув входной дверью, хмурый и раздраженный посягательством на его личную жизнь. После смерти сестры (она умерла в декабре 1967 года) Юл ни к кому уже не проявлял ни тепла, ни душевной участливости.

1968-й — год великих перемен на Западе. После гибели Мартина Лютера Кинга и Бобби Кеннеди казалось, что убийства стали нормой. Май 1968-го стал апогеем “молодежного бунта”. Знаменитый Вудстокский фестиваль оказался колыбелью левацких настроений. “Молодежность” стала неотъемлемым атрибутом движений 60-х годов. Агрессивный негативизм молодых стремился противопоставить себя

“миру взрослых”. Элвис Пресли пожинал триумфы в Лас-Вегасе, “Битлз” распались, началась девальвация традиционных ценностей. Длинные волосы, песни под гитару, война в далеком Вьетнаме, ощущение собственной юности находили искренний, но поверхностный отклик. Большая часть “молодежной контр-культуры”, связанная с темами “сексуальной революции”, влилась в русло порнографического бизнеса, но исходный пафос гражданской ответственности за будущее, стремление к переменам слышались за грохотом “молодежной культуры”.

Надо было вписываться в новый социально-культурный пейзаж. Участие в фильме “Сумасшедшая из Шайо” по пьесе Жироду с Кэтрин Хёпберн в главной роли не принесло ему дополнительной славы. Романтизм и непроницаемость его героев становились вне моды. Кинематограф больше не предлагал ему “крупный план”, и Юл решил уйти в частную жизнь.

В 1971 году он женился в третий раз на богатой француженке, Жаклин де Круассе, и поселился в Париже. Съемок не было, он пел в кругу друзей, записывал пластинки, они расходились с большим успехом, в основном цыганские романсы. По-прежнему были поклонницы, истерические энтузиастки следовали за ним по пятам. Но ему захотелось семейной жизни, в пятьдесят лет он поверил, что семейное лоно может стать тихим оазисом, прибежищем от треволнений. В письме к сыну Рокки он писал: “Я становлюсь настоящим американцем, поскольку знаю, что идиллия домашнего очага — самый лирический из американских символов”. Фразу эту он вычитал в книге Макса Лернера “Америка как цивилизация”. “Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему”, — писал Лев Толстой. Семья не состоялась, в доме не было детских голосов. Рокки было уже двадцать шесть, он вел самостоятельную жизнь, дочь оставалась у Дорис.

Юл и Жаклин решили поехать во Вьетнам. Воздействие Вьетнама было всепроникающим, истребление беззащитных вьетнамцев приводило не только к понятию о “маленькой грязной войне”, но и к желанию самоустраниться, испугать

грехи политиков. “Бунтарско-интеллектуальный” настрой пронизывал дух творческой американской и европейской интеллигенции. В 1974 году, прилетев во Вьетнам, Бриннеры немедленно решили заняться поисками малышей, которых они могли бы принять как своих детишек. В первую же неделю жизни в Сайгоне они удочерили двух крошечных девочек, одну назвали Миа, в честь Миа Фарроу, а другую — Мелоди. Дом сразу наполнился смехом, шумом, детскими играми. Но без работы Юл начал увядать, он никак не мог найти себе применения. Вдруг увлекся белыми пингвинами, собрал их у себя в поместье, построил для них “дом” и пересчитывал по утрам. Их у него было около ста. В его замке в Нормандии было много животных, они стали объектом его душевной отдачи. Но созданное им “гнездо” не удерживало его.

С годами он становился неуживчив, своенравен, по-прежнему был склонен к эпатажу, не признавал ничьих авторитетов, не признавал традиций, самоуверенность не покидала его. Снимался теперь редко. Последний его фильм, “Последний воин”, где его партнером был Макс фон Сюдов, оказался незначительным, он винил режиссера Роберта Клузе.

Мужская сила, сексуальная притягательность, скупость в выражении чувств стали чертами его экранного облика. Только если у Марлона Брандо за его суровой сдержанностью был виден внутренний мир, обнаженная, ранимая душа, то у Юла Бриннера было очевидно равенство между тем, что он играл, и им самим. В мюзикле “Король и я” он был на редкость человечен, в последних лентах в его героях поселился “зверь”. Теперь он играл или роботов, или убийц. Все его кинороли мерились Королем в “Король и я”, но далеко не все выдерживали эту меру. Что-то ожесточенное появилось в нем, он был неспособен к состраданию, резко отделился от мира неблагополучия и только на смертном одре осознал цену проигрыша своего эгоцентризма.

Георгий Семенович Жданов, ближайший сотрудник Михаила Чехова, учитель и наставник Юла Бриннера в те годы, когда он еще был Юлик, обратился к нему с просьбой сыграть Отелло в спектакле, который ставился в Лос-Анджелесе. Жданов нуждался в деньгах и работе, ему было очень

важно участие Юла Бриннера, имя актера было гарантией интереса к "Отелло". Поначалу Юл согласился, но в этот момент он получил приглашение на роль в мюзикле "Одиссей", гонорар был, естественно, значительно больше, и он отказался буквально за несколько дней до начала репетиций. Отношения с Ждановым были прерваны навсегда. Георгий Семенович был потрясен тем, что Юл не нашел нужным даже позвонить ему, объяснить причину отказа.

В 1974 году после длительного перерыва Бриннер вернулся на театральную сцену. В декабре премьера мюзикла "Дом приятного мудреца" (так переименовали "Одиссея") состоялась в Вашингтоне, а в январе 1975-го сыграли его на Бродвее. Спектакль прошел один раз, хотя текст писал Эрик Сигал, а музыку Митч Ли, тот самый, кто написал знаменитый мюзикл "Человек из Ла-Манчи", рецензии были уничтожающие. Спектакль повезли по городам США, маленьким, провинциальным, публика собиралась посмотреть "живого" Бриннера. В роли старого нищего он был хорош, пел, не замечая убожества того, что творилось на сцене. В сущности, это была очередная "историко-художественная" клюква, но для него было важно, что он вернулся на сцену.

В мае 1977-го года прошла премьера возобновления мюзикла "Король и я". Волна "ретро-искусства" привела на Бродвей музыкальные комедии, которые, казалось, канули в Лету. Прошлое становилось идеалом. Особенно большой успех имел мюзикл "Энни", хотя в данном случае был возобновлен не мюзикл сорокалетней давности, а история девушки, попавшей в приют и пытающейся разыскать с помощью миллионера-филантропа, ФБР и Франклина Делано Рузвельта своих родителей. Об этом много писали в газетах сорок лет назад. Замысел "Энни" относится к 1972 году, когда, по словам либреттиста Томаса Мизна, героиня "могла быть воспринята как воплощение отваги, нравственности, невинности и оптимизма, противостоящее цинизму и пессимизму". И хотя премьера мюзикла состоялась уже после ухода президента Никсона, "послание надежды, содержащееся в "Энни", уже не противостояло господствующим в стране настроениям, а становилось отражением их".

Ушел Никсон, но эпоха “нового консерватизма” не кончилась ни в общественно-политической жизни, ни в искусстве. Ностальгия культивируется в Америке по сей день. Романтизм вестерна и идеальная мелодрама всегда были центром притяжения “средних американцев”. И хотя пришла “диско-эра”, старые сентиментальные мюзиклы не ушли со сцены.

После премьеры “Король и я”, а он не шел на Бродвее более четверти века, газета “Нью-Йорк таймс” писала: “Юл Бриннер — великий актер или, по крайней мере, его сценическое присутствие — необыкновенно, не потому, что он играет замечательно, а потому, что он — поразительная личность. Невидимые нити привязывают зрительское внимание к нему, когда он стоит на сцене — его жесты, голос, манера, грация танцовщика, тело, словно вырезанное из кости, шарм, ухмылка, обжигающий мужской магнетизм”. После бесчисленных “проходных” фильмов, после затянувшихся пауз, после победного оптимизма своих киноперсонажей Юл Бриннер, крепкий, решительный, точный в движениях, вновь сыграл своего Короля, доказав Америке, что он по-прежнему ни перед кем не изливал душу, говорил мало и чаще с самим собой, чем с другими. Он знал, что о нем идет молва как о человеке непроницаемом и грубоватом, холодном и сдержанном. Наверное, он и был таким. Но удивляли обаяние и предельная простота выразительных средств. Сюжетные узелки не играли никакой роли. Каждый вечер толпы поклонниц, в основном из предместий, приезжали в Нью-Йорк посмотреть Юла Бриннера, чаще всего это были дочери тех, кто увлекался им в 1951 году, когда он впервые сыграл Короля на сцене.

Теперь он с Жаклин, Миа и Мелоди переселился в Нью-Йорк, арендовав дом, где прежде жил Генри Фонда. “Король и я” шел восемь раз в неделю, спектакль длился три часа и все держалось на нем, а он был полон энергии и сил, человек невероятной собранности и выдержки. Вневозрастная победительность не угасала, он все еще был привлекателен и неотразим. Жил широко и роскошно: замок в Нормандии, дом в Нью-Йорке, лимузины, дорогие рестораны, загородные прогулки, коллекции картин, скульптур и фарфора, казалось, он добился всего, чего хотел. Он был героем при-

емов, празднеств, автомобильных гонок, с не меньшим азартом заводил короткие романы и был окружен сборищем людей славных, равнодушных, неискренних, благожелательных — словом, тех, кого он называл “мои друзья”. Теперь он одевался во все черное, это стал его любимый цвет, он вообще любил одеваться, во все поездки таскал с собой по семьдесят пар брюк. Выдерживать его характер могла лишь Жаклин. Они прожили вместе четырнадцать лет, она не всегда ездила с ним на гастроли, не любила Лондона, и в Лондоне он бывал один.

Там он подружился с членами королевского дома, его тянуло к королям. Испанский король Хуан-Карлос и король Иордании Хусейн были его друзьями, он сам ощущал себя королем и обожал монархию, считая ее лучшей формой государственного правления. В Англии после возобновления “Король и я” вновь вспыхнула на него мода. Скупость в проявлении чувств импонировала англичанам. С Жаклин ему было проще, чем с другими женами, она была меланхоличным человеком, привыкла к его невниманию. На ней он не срывал свою злобу и по отношению к ней не был агрессивен, хотя что-то “дикое” всегда было в нем. Это и помешало ему разгадать загадку Жаклин, которая интриговала его с первого дня знакомства.

Последние годы его жизни прошли под знаком мюзикла “Король и я”. В пять часов он обедал, уезжал в театр в сопровождении телохранителей, два часа гримировался и в половине девятого шел на сцену. Этот ритм стал привычен, он переезжал из города в город, стараясь не замечать тех физических мук, которые испытывал от болей в ногах и позвоночнике. Его горделивая надменность исчезала, лишь когда он стоял на сцене. Мерилом жизни был успех, он имел его и любил его. Сохранились фотографии: зал приветствует его стоячей овацией, на лице его блаженство.

“Миф Бриннера” — это история, его судьба — скорее, символ человека, достигающего цели, не знающего метаний в искусстве, которое занимало его гораздо меньше, чем собственный успех. За его экранной и сценической маской легко угадать подлинное лицо: холодное, со скрытыми страстями. Наглухо застегнутый человек, властно глядящий в

лицо собеседнику. Его герои в кино иногда наводили ужас и страх, реже — возмущали, но всегда притягивали к себе.

В апреле 1983 года он женился в четвертый раз на танцовщице, ей было двадцать шесть лет. На свадьбе из друзей присутствовал только Митч Ли, с ним Юл Бриннер объединил свои капиталы для создания фирмы. В день 4000-го представления мюзикла “Король и я” он узнал, что у него рак.

Жить оставалось недолго. В Париже он еще раз встретился с дочерьми Миа, Мелоди и Викторией, был с ними нежен, вспомнил о первой жене, Вирджинии Джилмер, но не решился встретиться с ней, она умерла через полгода после его смерти. Вызвал к себе Ирину Бриннер, двоюродную сестру, и не отпускал от себя. Понимая, что скоро конец, он разговаривал теперь только по-русски, требовал русских блюд, хотя есть уже почти не мог.

Как пишет его сын, он все время оглядывался назад. Чувства вины ни перед кем у него не было, он считал, что проблемы “правых и виноватых” вообще не существует. Бриннер понимал, что мечта стать “звездой” осуществилась, но художником он не стал. Исключительную жизнь ему помогли прожить природные мужская красота, притягательность, голос и врожденное чувство ритма. Разрушение самого себя он начал давно: способствовали нетерпимость и редкий, невиданный эгоцентризм.

Умирая на руках Ирины Бриннер, он ни на секунду не задумался обеспечить ее будущее; имея четверых детей, он ни на минуту не подумал об устройстве их жизни. Всегда был сосредоточен только на себе. Америка приучила его думать о делах, раздвоенность не присуща стране, где он прожил жизнь. Но по рождению он был русским человеком, и это сказывалось, когда он тосковал и чувствовал свою несостоятельность.

В кино остались найденные им маски, знакомые нам по “Великолепной семерке”, на сцене — роль Короля в мюзикле “Король и я”, и за кадром мотив разлада с собой, осознанный тогда, когда жизнь уже едва теплилась в нем. Но американцы любят вспоминать Юла Бриннера и его мужественных, сильных героев, этих неулыбчивых конформистов, чья суперменность заслоняла порой их художественную ценность.

Чехова

Свои воспоминания знаменитая кинозвезда гитлеровской Германии Ольга Чехова назвала “Мои часы идут иначе”. Актриса опубликовала их в 1973 году. Книга полна вымысла и фантазии, в ней много фактических неточностей, но читается она как увлекательный роман, и оторваться от нее почти невозможно.

Известно, что легенда и биография часто не совпадают. Реальная история жизни Ольги Чеховой полна тайн, в мемуарах они едва намечены, и постичь секреты ее биографии по ним очень трудно.

Немцы боготворили свою звезду. Ольга Чехова — это слава, обольстительная красота, женщина-вамп. Она получала баснословные гонорары. Гитлер обожал ленты с ее участием. Она снималась в роскошных немецких боевиках, пустых и сентиментальных. Ее фантастическая красота, воля и ум позволяли ей соединять на экране культуру манекенщиц и культуру аристократок. Снималась много. “Маскарад”, “Мир без маски”, “Ханнерль и ее любовник”, “Красивые орхидеи”, “Опасная весна” — типичные названия фильмов с ее участием. Она была как бы частью немецкой мечты. В годы Второй мировой войны на фронтах немцы ждали ленты с Ольгой Чеховой.

И никто не догадывался о том, что Ольга Чехова была сверхсекретным агентом НКВД. Когда развязалась Вторая мировая война, ее природный патриотизм взял верх.

В не очень достоверной книге генерала Павла Судоплатова “Разведка и Кремль”, изданной в 1996 году, утверж-

дается, что она была связана с Берией и поддерживала регулярные контакты с НКВД, что существовал план убийства Гитлера, и именно Ольга Чехова должна была с помощью своих друзей обеспечить нашим людям доступ к Гитлеру. Группа агентов уже была заброшена в Германию и находилась в Берлине в подполье, когда Сталин отказался от этого проекта.

В мемуарах Ольга Чехова отрицает связи с русской разведкой, там есть лишь туманное упоминание о “шпионской истории”, раздутой вокруг ее имени, поводом для которой послужил материал в лондонском журнале “Пипл”, где речь шла о том, что она была лично знакома со Сталиным и получила орден за свои заслуги перед Советской Россией.

“Я не воспринимаю всерьез эти сомнительные “сообщения”, потому что за годы жизни в свете рампы научилась не обращать внимания на сплетни и пересуды. Немецкие газеты подхватывают “сенсационное” сообщение. Я мешками получаю письма с угрозами, к тому же теперь еще и запущен слух, будто я награждена орденом Ленина. На улице ко мне подбегает молодая девушка, плюет мне в лицо и кричит: “Вот тебе, изменница!” Я вытираю лицо и молчу”, — пишет она.

Однако слухи об ее разведывательной деятельности в годы войны в пользу русских не утихали.

“Еще в 1955 году одна пожилая женщина, дрожа от жадного любопытства, спрашивает меня: “Ах, дорогая фрау Чехова, теперь-то скажите мне, пожалуйста, только мне одной — так вы были шпионкой или нет?”” — заканчивает этим вопросительным знаком одну из глав книги Ольга Чехова.

Ответа на этот вопрос она не дает.

Скрытая энергия ее жизни, загадка ее женского магнетизма объясняются силой и неординарностью ее человеческой натуры. Даже в юности, когда ее актерские способности никто не ставил ни в грош, родные догадывались о таящихся в ней стихиях.

Она родилась в России в 1897 году в семье Константина Леонардовича Книппер, родного брата прославленной актрисы Художественного театра Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. В семье было трое детей: две девочки, Ада и

Ольга, и сын Лев, впоследствии известный советский композитор Лев Книппер, автор знаменитой в советские времена песни “Полюшко-поле”. С детства Ольга мечтала быть актрисой, но ее театральная карьера в России не состоялась. В конце мемуаров она перечисляет пьесы, в которых якобы играла главные роли, живя в Москве, и называет спектакли Первой студии Художественного театра: “Потоп” Бергера, “Сверчок на печи” по Диккенсу, знаменитые мхатовские спектакли “Вишневый сад” и “Три сестры”. Однако никто этого не подтверждает.

Природа наградила Ольгу Чехову красотой и изрядным запасом скепсиса относительно самой себя. Она была умна, самолюбива, и всем казалось, что она сумеет прожить свою жизнь легко и ненапряженно. Стройная длинноногая девочка с поразительно красивым лицом, нежным и властным. Жила с родителями в Петербурге, летом 1914 года они решили ее отправить в Москву к любимой “тете Оле”.

В нее сразу влюбились двоюродные братья Чеховы: Владимир, сын Ивана Павловича, и Михаил, сын Александра Павловича. Михаил был артистом Первой студии Художественного театра. Еще до Художественного театра он сыграл царя Федора Иоанновича в Суворинском театре. По словам Ольги Чеховой, их знакомство состоялось давно, и еще ребенком она была к нему равнодушна. “Меня всегда глубоко ранило, когда я замечала, что я для него — просто маленькая девочка... Михаил Чехов для меня красивее и пленительнее всех актеров и даже всех мужчин. Я схожу по нему с ума и рисую себе в своих ежедневных и еженощных грезах, какое это было бы счастье — всегда-всегда быть с ним вместе...” — вспоминает она свое душевное состояние в ранней юности.

В то давнее лето Михаил Чехов увидел красивую семнадцатилетнюю девушку и влюбился в нее. В письме к Марии Павловне Чеховой он писал в сентябре 1914 года:

Машечка, хочу поделиться с тобой происшедшими за последние дни в моей жизни событиями. Дело в том, что я, Маша, женился на Оле, никому предварительно не сказав. Когда мы с Олей шли на это, то были готовы к разного рода неприятным последст-

виям, но того, что произошло, мы все-таки не ждали... В вечер свадьбы, узнав о происшедшем, приехала Ольга Леонардовна и с истерикой и обмороками на лестнице, перед дверью моей квартиры, требовала, чтобы Оля сейчас же вернулась к ней...

Сохранившееся письмо Михаила Чехова подтверждает ту картину, какую подробно живописует Ольга Чехова, — в отличие от многих иных случаев в этой книге, которые расходятся с другими свидетельствами.

Венчались молодые в деревне в десяти километрах от Москвы.

Этот брак не был одобрен не только знаменитой тетей Ольгой Леонардовной, чувствовавшей себя крайне неловко перед родителями Ольги, доверившими ей дочь. Отец Оли занимал довольно важный пост в Петрограде, а Миша тогда был, с их точки зрения, всего лишь актером “на выходах”. Прошло немного времени, и семья поняла, что была к нему несправедлива.

Спустя четыре года после женитьбы Чехов был уже первой знаменитостью России.

Михаил Чехов был принят в Художественный театр Станиславским. На вопрос, что осталось у него в памяти от первой встречи с Михаилом Чеховым, Станиславский задумался и потом сказал: “Мне стало его жалко. Что-то в его глазах было доброе и беспомощное”, — вспоминала Мария Иосифовна Кнебель, актриса и режиссер МХАТа, боготворившая Михаила Чехова. Только из уважения к Ольге Леонардовне Книппер и к памяти великого русского писателя Станиславский согласился послушать юношу. О том, чем завершился визит к Константину Сергеевичу, Михаил Чехов говорил кратко: “Станиславский сказал мне несколько слов и объявил, что я принят в Художественный театр”. После встречи с племянником Чехова Станиславский заметил Немировичу-Данченко: “Миша Чехов — гений”. Это было в 1912 году.

О нем сразу стали слагать легенды. В ближайшие же годы он сыграл своих великолепных и абсолютно разных стариков: Кобуса в “Гибели “Надежды”” Гейерманса, Калеба в “Сверчке на печи” Диккенса, Фрибэ в “Празднике мира” Га-

уптмана, замечательно играл Епиходова в “Вишневом саде” на сцене МХТ. Когда он играл Калеба в “Сверчке на печи”, ему было всего 22 года. Кстати, это было за год до женитьбы, потому довольно странно выглядит мнение родных его жены, что он был маленьким актером. На гастролях в Петрограде в 1915 году о силе его таланта говорили с восторгом, и он сам иронически писал Марии Павловне Чеховой: “Твой гениальный племянник приветствует тебя и желает сказать, что прият он здесь у Олиных родных чудесно...”

Итак, Олина семья уже примирилась с ее замужеством. Она к тому времени поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества. Михаил Чехов писал в этот период: “Капсулке моей не особо приятно сидеть в городе, ибо она мечтала о набросках где-нибудь этак в полях и лесах, но что делать, было бы ей не выходить за меня”.

В своей книге Ольга Чехова пишет, что “она посещала школу-студию при Московском Художественном театре” и что ее учителем был Константин Сергеевич Станиславский. Когда в Германии впервые появились мемуары Ольги Чеховой и она прислала экземпляры своей книги Евгении Михайловне Чеховой (двоюродной сестре ее первого мужа), первые московские читатели удивлялись многим неточностям в описании ее жизни в России. Что касается именно этого факта, то сын Качалова Вадим Васильевич Шверубович, автор замечательных мемуаров “В старом Художественном театре”, хорошо знавший Ольгу Чехову в молодости, подтверждает: она действительно посещала занятия Первой студии Художественного театра — на правах вольнослушательницы, а вот на его сцене никогда не играла. Шверубович вспоминает также, что летом у кого-то в имении разыгрывали любительский спектакль “Гамлет”, в котором Михаил Чехов дурачился, играя Гамлета, а Ольга Чехова изображала Офелию. Она была пленительна, но совсем неталантлива, да и всерьез к этому представлению никто не относился. Как известно, Чехов впервые сыграл Гамлета в 1924 году на сцене МХАТа Второго и, как в любом спектакле, где он играл, затмевал всех других исполнителей. Ольга Чехова в это время уже жила в Германии.

Спустя десятилетия Ольга Чехова назовет свой брак “сумасбродством, за которое впоследствии пришлось дорого расплачиваться”. С матерью Михаила Александровича отношения не сложились. “Я тосковала по свежему воздуху моей девичьей комнаты в Царском Селе”, — пишет она в своей книге. От этого периода сохранились в ее памяти “полумрак, теснота, спертый воздух, брюзжащая, больная свекровь с иссохшей, порабощенной няней”. Обе относились к ней неприязненно. После спектаклей муж приводил в дом своих поклонниц, его мать потворствовала этому.

Ситуация осложнялась еще тем, что в молоденькую Ольгу Книппер-Чехову (по иронии судьбы она стала “второй” Книппер-Чеховой) был безнадежно влюблен двоюродный брат Михаила Александровича Владимир, делавший ей предложение и мучивший ее даже после замужества своими признаниями. По просьбе Михаила Чехова Владимир Чехов (сын Ивана Павловича) был в сентябре 1917 года принят в сотрудники Художественного театра, а в декабре застрелился, похитив браунинг из письменного стола Михаила Александровича. Это произвело на Ольгу Константиновну сильнейшее впечатление. Судя по всему, Владимир был психически очень болен.

Ольга Чехова до конца дней была убеждена в неуравновешенности и своего первого мужа. В подтверждение этой своей мысли она приводит, например, следующий эпизод, имевший место в годы революции. Увидев по пути в театр на площади солдат, Михаил Александрович так испугался, что после первого акта спектакля “Потоп” убежал в гриме домой. Спектакль был сорван, и публике пришлось возвращать деньги.

Свой брак с Михаилом Чеховым Ольга Константиновна в книге вспоминает мало, но звонкую фамилию первого мужа оставила до конца своих дней. “Она предпочла разделить со мной мою славу”, — посмеивался Михаил Александрович, еще будучи ее мужем и гордясь, что она выбрала именно его среди сонма молодых людей, сходявших по ней с ума. Уж очень была красива и обольстительна.

В 1916 году у молодых родилась дочь, при крещении ей дали имя Ольга, но вскоре все стали ее называть Ада (отец называл ее Ольгой всегда).

Михаил Чехов был очень привязан к своей красавице-жене. Однако это не мешало ему пить и, как уже было упомянуто, приводить в дом нравящихся молодых девиц. Надо отдать Ольге Константиновне должное: со свойственным ей чутьем она угадывала, в какой душевной муке постоянно жил ее гениально одаренный муж, и многое ему прощала, старалась наладить дом. Но из этого ничего не вышло, и брак распался.

После четырехлетнего замужества она ушла от Михаила Чехова к некоему Фридриху Яроши, австро-венгерскому офицеру, красивому, обаятельному авантюристу, обладавшему, по-видимому, большой силой внушения. Во всяком случае, его влияние на Ольгу Чехову было велико. Она вышла за него замуж и в январе 1921 года уехала с ним в Германию.

В своих воспоминаниях Михаил Чехов так описывает сцену прощания: "Помню, как, уходя, уже одетая, она, видя, как тяжело я переживаю разлуку, приласкала меня и сказала: "Какой ты некрасивый, ну, прощай. Скоро забудешь", — и, поцеловав меня дружески, ушла".

Уход жены был воспринят Чеховым столь остро, что опасались за его душевное здоровье. Он и вообще-то был склонен все преувеличивать и драматизировать; развод же был для него ударом, от которого он не скоро оправился.

Годы жизни с Михаилом Чеховым дали Ольге Константиновне очень много: она находилась рядом с интереснейшими людьми, дружила с сыном Станиславского, с сыном Качалова, вращалась в среде Художественного театра. Общалась с прославленными мхатовскими актерами, самим Станиславским, Немировичем-Данченко, Суллержишким. Она знала Горького и Вахтангова, Добужинского и Балиева, создателя театра "Летучая мышь", часто бывала на спектаклях Художественного театра и Первой студии. Очень хорошо понимала, как окружающие ценят великий талант ее мужа и ее любимой тети, которую она почитала всю свою жизнь. Такой среды, такого окружения у нее уже никогда больше не будет.

В Берлине Ольга Константиновна рассталась со своим вторым мужем и старалась наладить актерскую карьеру. Путь на сцену был далеко не прост. Сначала она играла в маленьких театриках (в 20-х годах в Берлине было множество неболь-

ших театров, входивших в империю прославленного немецкого режиссера Макса Рейнхардта). Это давало возможность сводить концы с концами. Потом начала сниматься в кино. Ее красивое, бесстрастное, непроницаемое лицо таило в себе загадку. Роли были похожие друг на друга: аристократки и авантюристки. Обычно роскошный интерьер и элегантные туалеты. Ее первый фильм, в котором она обратила на себя внимание, назывался "Замок Фогельод", в 1923 году она снялась в "Норе" по пьесе Ибсена и после этого ежегодно снималась в шести-семи картинах. Шумный успех имела лента "Мулен Руж", но это уж было позже, в 1929 году. Какое-то актерское дарование в ней было. Ольга Леонардовна, очень любя племянниц, особенно Аду, большого таланта в Ольге, правда, не находила, хотя всегда удивлялась ее жизненной силе.

Но Ольга Чехова была настойчива и целеустремленна. Уже в марте 1924 года она писала Ольге Леонардовне в Москву:

Вчера совершилось мое крещение! Вперед появились плакаты с моим именем, потом заметки в газетах. Я впервые играла в драме... Я только помню, никак не могла понять, что я этим прыжком на сцену стану артисткой. Ведь я, кроме занятий с Мишей, никакой школы не имею. Разве только влияние его и студии, где мы дни и ночи проводили.

Через несколько дней она докладывала тете:

* Эти дни вышли все критики обо мне. У меня самый большой настоящий успех. Театр вечно полон.

Мне самой так смешно. Я здесь стала известна. Люди из-за меня идут в театр, в меня верят... Я в руках очень хорошего режиссера, так что ты не бойся. Ни немецкой школы, ни пафоса мне не переживать. Я каждый вечер играю с такой радостью, с таким волнением, плачу, вся моя жизнь сконцентрирована на сцене.

(Письма Ольги Чеховой и ее сестры, Ады Книппер, к Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой хранятся в Музее МХАТа.) В пьесе Осипа Дымова "Бабье лето" Чехова играла

уже главную роль. К ней пришел успех, но она была слишком умна, чтобы не понимать, что это только начало. В тот ее первый успешный сезон 1924 года у нее был ангажемент до середины июля. Она играла по-немецки русские пьесы: "Мизерере" Юшкевича и "Бабье лето". Приглашение в Мюнхен и Вену не приняла, потому что твердо решила серьезно работать. ("Я работаю с энергией ста лошадей. Другая жизнь".) С фильмами успела съездить в Рим и Флоренцию и в 1925 году уже снялась в семи лентах. Предложений в кино было гораздо больше, чем в театре. "Пылающая граница", "Крест на болоте", "Мельница под Сан-Суси", "Город соблазнов" делают имя Ольги Чеховой очень известным.

Она постоянно писала в Москву Ольге Леонардовне.

Дорогая тетя Оля! Я в Париже, поехала среди двух фильмов на десять дней сюда отдыхать, а главное, другой темп жизни вдохнуть для новой картины. В ресторане встретила Балиева. Господи, до чего он обрюзг, постарел и потолстел! Поехал отдыхать в Ниццу... Масса знакомых. Каждый вечер в театре. Буду играть у Рейнхардта будущую зиму. (23 апреля 1926 года)

Жизнь проходила в работе, росла дочь ("стала такая хорошенькая и умная"), добилась приезда в Германию матери и сестры Ады с дочерью. "Живем тихо, хорошо и уютно. Теперь сама себе хозяйка".

Но мысли были постоянно связаны с Россией. Ждала приезда в Германию Вл.И. Немировича-Данченко, радовалась, когда ее посетил Москвин, великий артист Художественного театра.

К Западу привыкала нелегко.

Запад я где-то принимаю, а где-то отталкиваю всеми силами. Людей сторонюсь, чужие все, ископаемые какие-то. (Из письма к О.Л. Книппер-Чеховой 10 декабря 1931 года.)

Она довольно долго чувствовала себя чужой, говорила с сильным русским акцентом и трезво смотрела на мир.

Здесь каждое слово — деньги, каждый день — деньги... Зовут в Америку, но я не поеду, не могу я среди людей без сердца и души работать". (Из письма к О.Л. Книппер-Чеховой 27 сентября 1927 года.)

Теперь у нее была в центре Берлина роскошная квартира, уютная, большая, дочь воспитывала англичанка. С каждым годом снималась все больше и больше. В одном из фильмов ее увидел находящийся в Голливуде Владимир Иванович Немирович-Данченко. Ада Книппер в июле 1927 года писала в Москву:

Он прислал Оле письмо, что убедился в том, что она стала большая артистка. Бертенсон такие влюбленные письма пишет, что ой!! Вообще насчет разбитых сердец мужских — это не пересчитать.

Сергей Бертенсон был членом администрации Художественного театра и близким человеком к Вл.И. Немировичу-Данченко, с ним дружила О.Л. Книппер-Чехова; вскоре остался за границей.

Сезон 1927 года в Берлине был шумный. Макс Рейнхардт поставил "Генриха Четвертого", Пискатор "Гоп-ля, мы живем" Эрнста Толлера. Толлер имел самый большой успех. Его пьесы были проникнуты ужасом перед городской обыденностью и городскими соблазнами. Социальная дневная, прагматически организованная жизнь в его пьесах казалась безумием. Ночная — с ее общедоступными балаганными аттракционами и кутежами в дорогих ресторанах выглядела отвратительной. Толлер угадал, как будут развиваться события в Германии, какие силы выйдут на социальную арену. Он раньше многих почувствовал решительную поступь немецкого нацизма. Его прозрения были поразительны. Когда в 1933 году Гитлер пришел к власти, и Макс Рейнхардт, и Эрнст Толлер покинули Германию. Незадолго до начала Второй мировой войны Толлер покончил жизнь самоубийством.

В театре у Ольги Чеховой в этот период возникла пауза, и она практически полностью переключилась на работу в кино. Звук в кинематографе ее не испугал, наоборот, она продолжала сниматься еще более интенсивно. Съездила в Америку

ку, быстро сообразила, что карьеру ей там не сделать, и, вернувшись в Германию, за два года снялась в 18 фильмах (всего за жизнь их было 145). “Имя” было заработано. Придавала большое значение тому, что Михаил Чехов мог наблюдать ее успех. “Миша был доволен, что я — Чехова — хорошая актриса”, — писала она О.Л. Книппер-Чеховой в конце 1931 года.

С приходом Гитлера к власти Ольга Чехова становится звездой первой величины. Геббельс ее не любил. Но ее любил Гитлер.

С Михаилом Чеховым она встретилась в июле 1928 года, когда он с женой приехал в Берлин. Они встретились дружелюбно, хотя находились отнюдь не в равном положении: он имел намерение остаться в Германии, не желал возвращаться в Советский Союз, но немецкого языка не знал и работы у него не было, а Ольга Чехова была актриса немецкого кино, играла на сцене и в Германии была достаточно известна. Она захотела помочь своему бывшему мужу, сняла для него и его жены неподалеку от себя уютную трехкомнатную квартиру и устроила очередную “авантюру”: решила снимать фильм как режиссер, пригласив на одну из ролей Михаила Чехова. Фильм назывался “Паяц собственной любви” по французской комедии Батайля.

Она познакомила его с Максом Рейнхардтом, и вскоре Чехов начал репетировать у немецкого режиссера роль в пьесе “Артисты” Уоттерса и Хопкинса. Премьера была сыграна в Вене в ноябре 1928 года. В 1930 году в огромном берлинском кинотеатре “Капитол” состоялась премьера фильма “Тройка”. Чехов играл в этой картине роль Пашки, деревенского дурачка. Алиса Коонен, первая актриса знаменитого Камерного театра, писала в своих “Страницах жизни”:

Как-то по приезде в Берлин, выйдя вечером на Курфюрстендамм, мы увидели идущего нам навстречу Михаила Чехова — в цилиндре и фракной накидке... Он очень обрадовался нашей встрече, расспрашивал о Москве, о театральном деле и тут же пригласил нас на премьеру фильма, в котором ведущую роль играла Ольга Чехова, а он сам участвовал в эпизоде. И была в этом маленьком человеке удивительная детская трогательность. Ка-

кой-то сложный и прекрасный внутренний мир скрывался за его невнятным бормотанием. И сразу повеяло настоящим, большим искусством.

Круг замкнулся вновь. “Кто мог предположить это в те дни, когда я в московской клинике находилась между жизнью и смертью, рожая его дочь, а он тем временем флиртовал с “девушкой с теннисного корта”? Наше расставание казалось окончательным. И вот теперь его дочь Ада ходит к нему в гости, в чужой стране они впервые знакомятся друг с другом”, — пишет Ольга Чехова в своих воспоминаниях. Дочери — двенадцать лет.

“Это моя большая радость и утешение. Есть в ней что-то, чего я никак не могу угадать и даже не догадываюсь, хорошее оно или плохое. Должно быть, хорошее”, — делится Михаил Чехов мыслями о дочери с Андреем Белым в письме, направленном в Советскую Россию.

Дочь Ольга (Ада) до конца дней жизни отца поддерживала с ним связь и сына своего назвала Мишей.

Его воспитывала Ольга Чехова. Он был еще мальчиком, когда его мать погибла в авиационной катастрофе в 1966 году. Ольге Чеховой пришлось пережить и это.

“Моя внутренняя связь с Адой не оборвана смертью. Я, как и прежде, слышу ее чистый звонкий голос, слышу ее радостное “зайчик” (так она звала меня с детских лет), слышу его днем, но чаще по ночам в сновидениях”, — пишет она в своей книге.

С Михаилом Чеховым отношения сохранялись всю жизнь, она всегда ценила его и помнила, что он — отец ее единственной дочери. Когда Михаил Чехов умер, Ольга Константиновна отправила телеграмму в Москву на имя Ольги Леонардовны:

Москва. Камергерский переулок. МХАТ. Ольге Книппер-Чеховой. Миша умер вчера ночью в Калифорнии. Оля.

Ему было 64 года. Она не писала в Москву до этого много лет.

Ее сестра Ада Константиновна сообщала Книппер-Чеховой:

Пишу тебе опять, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1-е октября внезапно скончался Миша Чехов... Трагично, что он страшно хотел увидеть Оличку с мужем и сыном (они были в очень большой и оживленной переписке) — 5 октября хотела Оличка с семьей лететь к Мише — все было готово... Миша все оставил Оличке и детям. Она мне прислала отчаянное письмо — отец для нее был все.

А вот отношения двух Ольг — матери и дочери — были к тому времени непростыми. Уже после окончания войны летом 1946 года Ада Константиновна с грустью писала Ольге Леонардовне:

Я очень, очень редко бываю у сестры, три раза за год. Да мне как-то там холодно и неудобно, хотя каждый раз у всех радость большая, когда я появляюсь. Тянет меня из-за Верочки, чудная девочка, мягкая, добрая, занятая и чудная мордашка. Живут очень живописно, у самого озера вилла... Но все как-то не ладят друг с другом, вечно ссоры, обиды, оскорбления.

Вера Чехова, внучка Ольги Константиновны, стала немецкой киноактрисой. В недавние годы часто приезжала в Россию. Присутствовала в Мелихове, когда отмечалось 80-летие со дня кончины великого русского писателя. Рассказывала, как бабушка, прожившая в Германии почти 60 лет — с 1921 года по 1980-й, — горячо отговаривала ее от поездки в Москву. Вера Чехова приехала в Россию уже после смерти Ольги Чеховой.

Умирала Ольга Константиновна очень тяжело — от рака мозга. Перед смертью почему-то боялась России и никогда не вспоминала о том, что делала в годы войны. Хотя Россия постоянно жила в ее душе: и акцент у нее остался, и дома говорила по-русски.

Жизнь была прожита со вкусом, разнообразно. В 1936 году Ольга Чехова решила выйти замуж за миллионера,

бельгийца, ему был сорок один год. В Брюсселе жила в роскоши. Она приехала в Бельгию звездой немецкого кино. В 1936 году на экраны вышел фильм “Бургтеатр”.

“Успех у Оли потрясающий, изумительно снята и играет по-настоящему, как большая актриса”, — писала тете в Москву Ада Книппер.

Но мужа своего Ольга не очень любила, хоть он был богат и обаятелен. Безвольные люди не занимали ее.

Из письма Ады Константиновны О.Л. Книппер-Чеховой:

Я в Брюсселе и в восторге от города. Здесь жить приятнее, чем в Париже. Ольга живет в самой лучшей части города, чудесная квартира, очень элегантная... Едим на черном стекле и под тарелками салфетки из настоящих кружев. Шофер, кухарка, прислуга, посудомойка, все для двоих. Всегда народ — все деловые люди и разговоры ведутся по-французски, немецки, английски, голландски, фламандски и по-русски. Муж Ольги очень хороший и порядочный человек, изумительно выглядит, очень избалован, но черствый, сухой делец. С ним весьма нелегко. И как-то при всем внешнем здесь неуютно. Ольга, говорят, повеселела, так как я здесь, и хочет ехать со мной в Берлин недели на две, ей там уютнее. (29 января 1937 года)

Жизнь с мужем явно не залаживалась. “Зачем Ольга вышла замуж — не знаю. Деньги на все тратит она сама”, — писала Ада Книппер. Она вообще всю жизнь все делала сама, была решительным и независимым человеком.

О.Л. Книппер-Чехова побаивалась поступков своей знаменитой племянницы и полушутя, полусерьезно называла ее авантюристкой. Она никак не могла забыть, как в 1937 году, возвращаясь из Парижа после триумфальных гастролей МХАТа, добилась разрешения остановиться в Берлине повидать родных. Она поселилась в доме Ольги Чеховой. В честь Ольги Леонардовны звезда экрана устроила прием, после него О.Л. Книппер-Чехова вернулась в Москву раньше назначенного срока. Приехав домой, она доверила тайну только Софии Ивановне Баклановой, своему самому близкому дру-

гу, с которой жила вместе: в квартире Ольги Константиновны Книппер-Чехова встретила с верхушкой “третьего рейха”. Она была очень напугана. На дворе стоял 1937 год. Спустя 30 лет уже после смерти Ольги Леонардовны Софья Ивановна рассказала об этом самым близким доверенным людям, с которыми дружила.

Для Ольги Чеховой это был мир, в котором она жила. В книге известного журналиста, переводчика, работавшего в свое время со Сталиным и Молотовым, Валентина Бережкова “С дипломатической миссией в Берлине. 1940-1941”, в частности, рассказывается, что на всех правительственных раутах в честь Молотова во время его визита в Берлин рядом с вождями нацизма постоянно бывали киноактрисы Ольга Чехова, Цара Леандр и Пола Негри. Ольга Чехова встречалась с Гитлером и Муссолини (о последнем она говорит, что “он был образованный и начитанный собеседник”), Герингом и Геббельсом, дружила с женой Геринга, актрисой Эмми Зоннеман, и пользовалась покровительством ее мужа. Положение примадонны нацистского экрана устраивало ее.

Можно себе представить, как ее артистическая карьера пугала О.Л. Книппер-Чехову. Сразу после окончания войны, спустя две-три недели в квартире Ольги Леонардовны по улице Немировича-Данченко, дом 5-7, раздался телефонный звонок. Мужской голос просил прийти за письмом, которое было послано ей Ольгой Чеховой. Старая актриса попросила пойти за ним своего близкого друга, актрису МХАТа С.С. Пилявскую.

Дома обнаружилось, что на конверте письма значилось: “О.К. Книппер-Чеховой”. Письмо было от дочери Ольги Константиновны и адресовано матери. Дочь беспокоилась, что мать, спешно вылетая на гастроли в Москву, не успела захватить с собой концертное платье и перчатки, интересовалась, как проходят гастроли во МХАТе и состоялась ли встреча с тетей Олей.

Ольга Леонардовна была озадачена. Никаких гастролей Ольги Чеховой в Москве не было, никто понятия не имел о ее приезде. Переполох в доме был большой. Ольга Леонардовна кинулась к Василию Ивановичу Качалову, ближайшему

своему другу. Качалов был знаком с комендантом Берлина генералом Берзариним и решил позвонить ему. Всегда очень любезный генерал на этот раз был холоден и посоветовал Качалову никогда никому никаких вопросов об Ольге Чеховой не задавать. Все было непонятно и таинственно.

Но в Москве она действительно была, только ни с братом, ни с любимой тетей Олей ей повидаться не разрешили. О своей поездке в Москву в мемуарах Ольга Чехова пишет глухо:

Сначала офицеры доставляют меня в ставку Красной Армии в предместье Берлина — Карлсхорст... и ночью меня сопровождающие везут в Позен. Из Позена советский военный самолет увозит меня в Москву.

Согласно этим запискам, 26 июля 1945 года она вернулась в Берлин. Дата неточна, поскольку из секретных донесений на имя Абакумова очевидно, что 30 июня Ольга Чехова уже была в Берлине. В Москве ее допрашивали. Папка допросов Ольги Чеховой ныне бережно хранится в Чеховском музее в Мелихове. Читаешь их — и остаются одни вопросы. Вряд ли только для рассказов о светской жизни нацистской Германии привезли прославленную немецкую звезду, не решив ей не только посетить родных, но даже позвонить им.

По слухам, именно Ольга Константиновна спасла музей Чехова в Ялте, и по ее просьбе немецкие оккупационные войска не тронули чеховский дом. (Ведь они сожгли Ясную Поляну, разрушили Спасское-Лутовиново, где жил Тургенев.)

Летом 1945 года Ольга Леонардовна и София Ивановна Бакланова приехали в Ялту к Марии Павловне Чеховой. Эти старые благородные женщины стали судорожно уничтожать письма и фотографии Ольги Чеховой, полученные Марией Павловной из Берлина в годы оккупации. А в соседней кухне еще хранились посылки с мясными консервами, присланные из Германии.

Загадка преследовала актрису, все, что было связано с ее жизнью, нуждается в проверке.

Сохранилось письмо Ольги Чеховой, адресованное О.Л. Книппер-Чеховой уже после возвращения из Москвы.

Моя дорогая и милая тетя Оля! Наконец-то собралась тебе написать. Я застряла в Вене. Олечка с мужем и Верочкой живут со мной. Доктор Руст начинает работать здесь, в больнице (муж дочери. — В.В.). Сегодня я навешала Аду с Мариной — и насмеялась до слез, как Ада доит корову. Ведь у них целое хозяйство. При твоей подвижности тебе ведь не трудно нас навестить, и все мы тебя ждем с нетерпением. От Ады, Олечки и Марины ты знаешь все события последних лет. Бедная мама не пережила того, что так ждала — победы русских. О себе еще мало могу написать, так как переезд меня совершенно замучил. У нас в гостях был Симонов и рассказывал много о Леве. Где ты будешь в следующие месяцы? Пиши и, самое лучшее, прокатись к нам. Так хочется тебя обнять. Олечка и Верочка, Ада и Марина присоединяются к моим сердечным поцелуям. Твоя Оля.
(2 августа 1945 года)

Это письмо застряло в недрах КГБ и О.Л. Книппер-Чеховой доставлено не было.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что Ольга Чехова была отправлена в Москву 30 апреля 1945 года, когда еще шли бои за Берлин. Ею непосредственно занимался начальник Главного управления контрразведки “Смерш” комиссар государственной безопасности Виктор Абакумов, впоследствии заместитель председателя и одно время — в послевоенные годы при Сталине — возглавлявший КГБ. Протоколы допросов сохранились. Написаны они от руки. Подробные рассказы о приемах, устраиваемых Герингом, Риббентропом, о встречах с Гитлером, Геббельсом. Вот отрывок.

Точно не помню, в котором это было году, когда приезжал из Югославии король с женой. Кажется, в 1938-м, были большие чествования четыре дня подряд. Весь Берлин был украшен и освещен как никогда. Первый день их принимал Гитлер у себя, потом спектакль (опера Вагнера), второй день на даче Геббельса в Ланке (по дороге в Шорфхейде — 60 км от Берлина по шоссе на Пренцлау), на третьем приеме я была — это было вечером в 11 часов, и хоть я отказывалась (для меня это было всегда утомительно), пришлось поехать — королевская чета видела

меня в фильмах, а королева как русская хотела со мной познакомиться. Прием в Шарлоттенбургском дворце был дан Герингом — значит, все было очень богато. В прусском старинном дворце комнаты были освещены свечами в старых люстрах, все присутствующие были в костюмах времен Фридриха Великого. Геринг с женой встречали гостей. После ужина я сидела с королевской парой в саду, говорили о моих фильмах, о моих гастролях, о Художественном театре...

В интересной книге Владимира Книппера “Пора галлюцинаций” приводится документ, подписанный начальником четвертого отдела Главного управления “Смерш”:

О.К. Чехова в настоящее время проживает в гор. Берлине, Фридрихсхаген, Шпреештрассе, 2. Вместе с ней проживают: Чехова-Руст Ольга Михайловна, 1916 года рождения, дочь О.К. Чеховой, актриса. Руст Вильгельм, немец, врач-гинеколог, с апреля 1945 года в германской армии, был в плену у англичан, муж О.М. Чеховой, и некто Зумзер Альберт Германович, 1913 года, немец, преподаватель физкультурной академии в Берлине, чемпион по легкой атлетике. Живет у Чеховой О.К. и находится с ней в близких отношениях.

Он был моложе Ольги Чеховой на шестнадцать лет. По хозяйству им помогала домработница. Этот документ был написан в ноябре 1945 года, а 22 ноября 1945-го Берия начертил: “Тов. Абакумову, что предлагается делать в отношении Чеховой?” Ответа на этот вопрос нет.

Виктор Абакумов проявлял заботу о быте Ольги Чеховой. По его распоряжению ей помогали с продовольствием, бензином для автомобиля, строительными материалами для ремонта дома. В послевоенном Берлине жизнь была очень трудной. Сохранилась докладная записка на имя Абакумова о том, что “Чехова Ольга Константиновна вместе с семьей и принадлежащим ей имуществом переселена из местечка Гросс-Глинке в восточную часть Берлина — город Фридрихсхаген. Переселение произведено силами и средствами управления контрразведки “Смерш” Группы Советских

оккупационных войск в Германии... Чехова выражает большое удовлетворение нашей заботой и вниманием к ней”, — сообщал начальник управления контрразведки “Смерш” Группы Советских оккупационных войск генерал-лейтенант А. Вадис.

Сохранились письма Ольги Чеховой на имя Абакумова, его она называет “дорогой Виктор Семенович” и спрашивает: “Когда встретимся?” Дело в том, что местечко Гросс-Глинке отходило в зону оккупации американцев, а Чехова хотела переехать под русское крыло, хотя, как докладывали в донесениях с шифром “совершенно секретно”, она с 6 июля стала выезжать на прежнее место жительства в местечко Гросс-Глинке. “Поездки совершает одна или вместе с дочерью и каждый раз просит выделить для сопровождения красноармейца, опасаясь возможного хищения автомашины. Под благовидным предлогом сопровождающие Чеховой нами не выделяются. О своих намерениях и перспективах на будущее разговоров не ведет”, — сообщалось в докладных Абакумову. В доме, где она проживала, была выставлена охрана из личного состава 17-го отделения строительного батальона, писал генерал-лейтенант А. Вадис.

Какие действия в пользу России в годы войны совершала Ольга Чехова, конкретно сказать трудно. Руководство пресс-бюро службы внешней разведки упорно утверждает, что “каких-либо сведений о том, что она являлась агентом НКВД, в материалах не обнаружено”. Между тем внимание к ней руководства КГБ, личная заинтересованность Берии не оставляют никаких сомнений в том, что и ее приезд в Москву в 1945 году, и забота о ней Абакумова были не случайны.

Поселившись в восточной зоне Германии, Ольга Чехова с дочерью часто выезжала на гастроли. Как всегда, работала очень много и никому не раскрывала, что было у нее на душе. Даже с любимой сестрой Адой виделась один-два раза в год. “Чудно, но всем некогда”, — писала Ада Константиновна.

В 1949 году, после почти пятилетнего перерыва, снялась в фильме “Ночь в Сепарее”, лента была малоудачной. Но уже в 1950-м снималась в семи фильмах, выполняя свою прежнюю “норму”.

Ее здесь называют женщиной, которая изобрела вечную молодость. Красива, молода, лет на 35, не больше, только очень тяжелый у нее характер стал, говорят, мучает окружающих изрядно, а в Олечке (племяннице моей) кровь Мишенькина, и мне жаль, что она не работает как следует.

Так писала Ада Книппер О.Л. Книппер-Чеховой 29 октября 1949 года.

В конце жизни сестры были очень близки, но даже Ада Константиновна могла только догадываться, какую трудную двойную жизнь вела Ольга Чехова в последние годы гитлеровской Германии. “Кровь у нас у всех книпперовская, так что годы как-то мало касаются нас”, — заметила она в одном из писем в Москву.

Сниматься Чехова перестала в 1954 году, но еще какое-то время играла на сцене. В 1950-х годах — “Веер леди Уиндермир” Уайльда и “Виктория” Мозма, а в 1962 году в последний раз вышла на сцену. Очень тяжело приняла известие о смерти “тети Оли”.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова умерла в 1959 году, так до конца и не узнав еще об одной роли — на сцене политической жизни, которую сыграла ее “авантюристка”, как любовно называла свою племянницу одна из самых благородных и замечательных женщин XX века. Много тайн осталось и поныне.

После смерти О.Л. Книппер-Чеховой сразу потеряли смысл все мечты Ольги Константиновны о поездке в Москву. И она, и Ада писали Софие Ивановне Баклановой.

Старая, умная Софа была “уплотнена”, в одну из комнат небольшой квартиры О.Л. Книппер-Чеховой вселили семью артиста МХАТа Л. Губанова. Единственной радостью были письма из Германии. Ада, ее близкая подруга в молодости, через нее она и познакомилась с Ольгой Леонардовной, писала часто, Ольга — редко.

В 1964 году Ольга Константиновна все-таки решает с дочерью приехать в Москву — “совсем по-домашнему”: заказать апартаменты в “Национале” и привезти с собой только секретаря, доктора и массажиста. Хотела посетить могилы

“дяди Антона и тети Оли” и повидать друзей юности Аллу Тарасову и Павла Маркова, ставшего ведущим театральным критиком страны. Но Алла Константиновна Тарасова испугалась при одном упоминании имени Ольги Чеховой, а Маркову София Ивановна уже не звонила. Впрочем, она и сама не очень хотела, чтобы Ольга Константиновна увидела порушенную квартиру, ставшую коммунальной, ее старость и неустроенность, и написала в Мюнхен письмо о том, что “еще не время приезжать”. В 1966 году София Ивановна умерла. Теперь Ольга Чехова изредка переписывалась только с Ю.К. Авдеевым — директором Чеховского музея в Мелихове и Евгенией Михайловной Чеховой, племянницей великого писателя.

В 1965 году Ольга Чехова основала фирму “Ольга Чехова Косметик”, дела ее пошли очень успешно. Каким-то чудом в ней сохранились красота, русская широта натуры и неизъяснимая жесткость. Она как бы вела безмолвный диалог с собственной судьбой, которой всегда распоряжалась сама. Никто не умел, как это умела она, прямо смотреть в глаза и скрывать истину. В сознании старого немецкого поколения она осталась звездой экрана, вокруг которой было много выдумок и слухов.

Перед смертью просила выключать телевизор, когда показывали кадры военных лет, до болезненности боялась России, хотя в доме соблюдались все православные праздники. Умирая, она завещала похоронить ее с отпеванием. На похороны собралось очень много народу, у гроба — семья: внуки Вера и Миша (он стал художником-графиком), племянница Марина и любимая сестра Ада Константиновна, не отходившая от нее во время ее мучительной долгой болезни. Газеты наперебой сообщали о смерти знаменитой кинозвезды. Ей было 83 года.

Соперниц у нее было немало и на сцене, и на экране, но никому не удалось одержать столько жизненных побед: одну из них — войну с возрастом, который никогда не скрывала, она выиграла победоносно и легко. Другие победы дались ей значительно труднее. Неутомимая, стройная, с улыбкой на лице, она подавала пример того, как можно самой “обустроить” свою жизнь, полную опасностей и приключений.

За десять лет до своего конца она решила написать воспоминания. Спустя четверть века они были опубликованы и в нашей стране, мемуары о том, что было и чего не было в ее жизни. Тайны биографии Ольги Чеховой питают легенду ее имени.

Нуреев

Слухи о том, что Кировский балет собирается на гастроли в Париж, ползли по театру. Нуреев не верил, что его возьмут. Париж был мечтой. На дворе стояла весна 1961 года. Театр готовился к гастролям, говорили, что после Парижа поедут в Лондон. Ничего было не ясно. Его любимая партнерша Алла Шелест была отстранена от поездки в самый последний момент. В ленинградской труппе он танцевал с Аллой Сизовой, Ириной Колпаковой, Нинель Кургапкиной, Аллой Осипенко, но Алла Шелест была его божеством. С ней он танцевал “Жизель” и “Лауренсию”. Недостигаемость ее вилсы и неподвластная гордость Лауренсии вдохновляли его редкий дар. Лауренсию он танцевал и с Наталией Дудинской, первой балериной Кировского балета. Нуреев ценил мастерство большой актрисы и чутко воспринимал ее бесценные уроки, но танцевать любил с Аллой Шелест, в мире балета ее называли великой балериной.

Наталья Дудинская была женой Сергеева, первого танцовщика Кировского балета. По словам Нуреева, Сергеев его не любил. Во всяком случае, так он писал впоследствии в своей автобиографии, что не мешало ему заметить: “Оба они, Дудинская и Сергеев, были великолепные танцовщики, но им было около пятидесяти, и у них было мало шансов покорить парижскую публику”. Это они понимали и, чтобы не рисковать, готовили к гастролям молодых.

Нуреев репетировал сергеевский и свой собственный репертуар: Альберта в “Жизели”, Солора в “Баядерке”, “Дон Кихот”, Голубую птицу в “Спящей красавице”, Андрия в

“Тарасе Бульба”. Удивительное соединение легкости и силы, стремительности и отточенного стиля не вмещало его в стереотип первоклассного танцовщика. От него многого ждали. Занимался с ним Александр Иванович Пушкин. Его педагогическая слава была велика. Нуреев был его любимым учеником. Усердие Нуреева покоряло Пушкина, как и его музыкальность. Перед отъездом в Париж Рудольф практически жил в семье своего учителя.

11 мая 1961 года труппа Кировского балета вылетела в Париж, Нуреев больше никогда не видел Александра Ивановича, хотя его уютную квартиру во дворе Хореографического училища помнил всегда. Это был дом, где его любили.

Спустя десять дней он впервые вышел на сцену парижской Оперы: шла “Баядерка”, Солор была его любимая партия. Его божественную пластичность отметили сразу. “Кировский балет нашел своего космонавта, его имя Рудольф Нуреев”, — писали газеты. Вокруг него толпились поклонники. Он подружился с Клэр Мотт и Аттилио Лабисом — “звезды” французского балета мгновенно оценили его редкий дар. И особенно с Klarой Сент, обожавшей балет и постоянно крутившейся за кулисами Оперы. Именно ей суждено было сыграть особую роль в его судьбе. Она была помолвлена с сыном министра культуры Франции Андре Мальро, и связи ее в высших сферах были необъятны. Клару он прежде всего повел смотреть свой любимый балет — “Каменный цветок” в постановке Юрия Григоровича, сам он в нем не был занят. Григоровича в Париж не пустили, а Нуреев очень высоко ценил его балетмейстерский талант.

Вел он себя вольно, гулял по городу, засиживался поздно в ресторанчиках на Сен-Мишель, в одиночестве отправился слушать Иегуди Менухина (он играл Баха в зале Плейель) и не считался с правилами, внутри которых существовали советские танцовщики.

У Клары Сент случилась беда, Винсент Мальро, уехав на Юг на несколько дней, разбился насмерть в автомобильной катастрофе. Это еще больше сблизило их. Имея множество знакомых в Париже, Клара Сент была в сущности одиноким человеком: она бежала из Чили и всем своим сущест-

вом понимала состояние Нуреева, странного, нелюдимого юношу родом из Башкирии, оказавшегося в центре внимания парижской светской толпы. Все, что произошло в аэропорту Ле-Бурже в тот далекий день, 17 июня 1961 года в Париже, лучше всего описал сам Нуреев в "Автобиографии": "Я принял решение потому, что у меня не было другого выбора. И какие бы отрицательные последствия этого шага ни были бы, я не жалею об этом". Газеты наперебой на первых страницах давали громкие заголовки: ""Звезда" балета и драма в аэропорту Ле-Бурже", "Прыжок в свободу", "Девушка видит, как русские преследуют ее друга". Этой девушкой была Клара Сент. Ей он позвонил из полицейского участка, она просила его к ней не приходить, около ее дома шныряли советские агенты, их легко было узнать, все они были одеты в одинаковые дождевые плащи и мягкие велюровые шляпы.

Вначале Рудольфа поместили в доме напротив Люксембургского сада, в одной русской семье. Друзья навешали его. Газеты писали, что он "выбрал свободу", и детализировали события в аэропорту. Если бы ему не предложили улететь в Москву, ничего бы не произошло. Его решили наказать, хотя вещи были упакованы и находились в багаже, отправлявшемся в Лондон. Что из этого вышло, теперь знает весь мир. Надо было начинать новую жизнь.

Б. Львов-Анохин в статье "Блудный сын русского балета" пишет: "Оставшись в Париже, он вступил в совсем новый для себя мир свободы, в мир танца, не ограниченного рамками классицизма и политическими требованиями так называемого "социалистического реализма"". На деле "мир свободы" оказался удивительно сложен. Повсюду его сопровождали два детектива. Режим дня был распisan строго по минутам, опасались акций со стороны советских спецслужб: класс, репетиции, ленч в соседнем ресторанчике и дом.

Балетная труппа маркиза де Куэваса, принявшая его к себе, вселяла надежду, что он будет танцевать все, что захочет. Но ситуация, в которой он оказался, только способствовала депрессии, рядом не было Пушкина, не было занятий, к которым он привык, не было привычной дисциплины, создававшей жизнь тела, без которой нельзя было стать иде-

альным мастером танца, к чему он стремился. Здесь царили посредственность и дурной вкус, хороших танцовщиков было мало.

Выяснилось, что он очень мало знал о западной жизни и западном балете. Ему казалось, что этот мир великолепен, теперь он столкнулся с реальностью: слабые школы, ремесленное исполнение. Молодой человек становился скептиком. Сразу был заключен шестимесячный контракт с труппой маркиза де Куэваса. 23 июня, через шесть дней после того, как он остался, он уже танцевал Голубую птицу в “Спящей красавице”, месяц назад он танцевал ее с труппой Кировского балета на сцене парижской Оперы. На следующий день выступил в партии принца в той же “Спящей красавице”. Партнершей была Нина Вырубова. То был пролог к будущему. Он становился гражданином западного мира, отрывая себя от того, что было позади. Здесь, в труппе маркиза де Куэваса, все было иначе.

Не было привычной атмосферы, традиций, к которым привык. Порой его охватывало отчаяние: не сделал ли он ошибки? Советское посольство переслало ему телеграмму от матери и два письма: одно от отца, другое от Александра Ивановича Пушкина. Пушкин писал ему, что Париж — декадентский город, что если он останется в Европе, то потеряет моральную чистоту и главное — техническую виртуозность танца, что надо немедленно возвращаться домой, где никто не может понять его поступка. Письмо отца было коротко: сын предал Родину и этому нет оправдания. Материнская телеграмма была еще короче: “Возвращайся домой”.

Пройдет двадцать семь лет и прославленный во всем мире Рудольф Нуреев приедет в Уфу попрощаться с умирающей матерью. Потом, чувствуя приближение собственной смерти, уедет в Ленинград и на сцене Кировского театра станцует “Сильфиду”. То было уже новое время, Ленинград становился Санкт-Петербургом, Кировский театр — Мариинским. Публика в зале безумствовала, а танцевать он уже не мог, и овации относились к прошлому, ко всей его легендарной жизни на Западе, которая началась в тот жаркий июнь 1961 года.

В “Автобиографии” Нуреев пишет: “После неприятностей в труппе маркиза де Куэваса я провел несколько дней на Юге Франции и вернулся в раскаленный, пустой, прекрасный Париж. В августе мне предстояло танцевать в Довилле, а до этого жизнь была без всяких событий. Единственный человек, которого я встретил за это время, был американский фотограф Ричард Аведон, оставивший о себе неизгладимое впечатление. Он пригласил меня в свою студию и сделал несколько моих портретов. Когда я их увидел, то понял, что нашел настоящего друга, чувствующего мое состояние”.

Он танцевал в Довилле, в Биаррице на маленьких сценах в маленьких театрах, вылетел во Франкфурт для выступления по телевидению и затем отправился в Копенгаген, чтобы взять уроки у Веры Волковой. Во Франкфурте он должен был танцевать “Жизель” и “Видение розы” в программе, подготовленной швейцарским балетмейстером Вацлавом Орликовским, партнером Иветт Шовире. На студии были убеждены, что ему знакома хореография фокинского балета, а он его никогда не видел.

Балет, созданный Фокиным во время “Русских сезонов” в театре Монте-Карло в 1911 году, в Советском Союзе увидели только в 1964-м во время гастролей национального балета Кубы. Естественно, Нуреев оказался в телевизионной студии в трудном положении. Ему показали несколько фотографий Нижинского и с помощью друзей, объяснивших порядок движений, он станцевал “Видение розы”.

Вера Волкова прежде жила в России, в детстве училась в одном классе с Александром Ивановичем Пушкиным у Николая Густавовича Легата (среди его учеников были Фокин, Карсавина, Ваганова, Федор Лопухов), а потом занималась с Вагановой. Волкова была Рудольфу необходима, он мучился, танцуя на маленьких сценах, ему нужны были занятия с теми, кто знает секреты русской школы классического танца, и он отпросился у руководителя труппы маркиза де Куэваса, Раймондо де Лоррейна.

В Копенгаген его тянула мечта встретиться с Эриком Бруном, выдающимся танцовщиком, покорившим русского зрителя во время гастролей Американского балетного театра

в 1960 году. Ирина Колпакова однажды в разговоре со мной призналась, что никогда не видела столь совершенного классического танцовщика, как Эрик Брун. Нуреев был увлечен им, его манерой, элегантностью, классичностью его искусства, человеческими качествами. Эрик Брун был старше Рудольфа на десять лет. Фотография Эрика всегда стояла у него на столе. Даже после смерти знаменитого датского танцовщика Нуреев никогда его не забывал, слишком много он значил в его жизни.

Во время гастролей в Ленинграде Американского балетного театра Нуреев находился в Германии, но ему довелось посмотреть фильм с участием Бруна. Нуреев говорил, что “Эрик достиг той точки, когда со своим телом можно обращаться как с музыкальным инструментом. Он отличался редкой чистотой танца и никогда не был доволен собой, всегда находясь в поисках новых средств выражения”. Для Нуреева он оказался верным другом и помощником, особенно в начале его пути на Западе.

Занятия с Верой Волковой разочаровали его, по-видимому, она занималась с Вагановой, когда знаменитый педагог только вырабатывала словарь своей системы. Для Рудольфа это был уже пройденный этап. Он очень ценил искусство Дудинской, Колпаковой, последней вагановской ученицы, с ней он танцевал “Жизель” и следовал урокам партнерш и учителей. От природы Нуреев владел большим шагом, мягкой выразительной пластикой и редкой гибкостью. Пушкин помог ему развить прыжок, укрепить координацию движений. “Пушкин был замечательный педагог, — говорил Нуреев. — Он был способен глубоко проникнуть в характер каждого из своих учеников. Чувствуя их особенности, он создавал для них комбинации движений, рассчитанные на то, чтобы вызвать у них страстное желание работать. Он всегда старался вытащить из нас все, что только было в нас хорошего, никогда не концентрировал внимание только на наших недостатках, не лишал веры в себя, не посягал на наши индивидуальности, не старался их сломать, подчинить или переделать. Он уважал в нас личность, и это давало нам возможность внести в танец собственные краски, которые отражали нашу

внутреннюю жизнь. В конце концов ведь именно личность артиста делает классический балет живым и интересным”.

Если быть откровенным, то занятия с Волковой были далеки от того, что он уже использовал в своем танце. Но встреча с ней была полезна. Она была добрым и отзывчивым человеком, и Рудольф очень тепло вспоминал впоследствии о ней. Поначалу он очень нуждался во внимании к себе. Розелла Хайтауэр, болгарка Соня Арова, ставшая знаменитой английской балериной, и Эрик Брун, король мужского танца на Западе, в те годы заботились о нем. Брун подолгу занимался с ним.

Дружба с Верой Волковой привела его к встрече с Марго Фонтейн, ее ученицей. Однажды в квартире Волковой раздался телефонный звонок, Марго Фонтейн просила подойти к телефону Рудольфа и предложила ему приехать в Лондон выступить 2 ноября 1961 года в Королевском театре в гала-концерте. Марго Фонтейн вот уже несколько лет была Президентом Королевской Академии танца и, начиная с 1958 года, организовывала раз в год гала-концерт. Она мечтала пригласить Уланову, но Галина Сергеевна в декабре 1960 года в последний раз вышла на сцену Большого театра в “Шопениане” и от предложения Фонтейн наотрез отказалась. Теперь Фонтейн решила пригласить Нуреева. Он был польщен. Конечно, ему хотелось танцевать с ней, но она несла обязательства перед своим прежним партнером, английским танцовщиком Майклом Сомсом, и было решено, что Нуреев станцует соло, поставленное специально для него Фредериком Аштоном, и па-де-де из третьего акта “Лебединого озера” с Розеллой Хайтауэр.

Он вылетел в Лондон. Остановился в панамском посольстве, муж Марго Фонтейн был послом Панамы в Англии. “С первой секунды я понял, что встретил друга. Это был самый светлый момент в моей жизни с того дня, как я оказался на Западе”, — писал он впоследствии. Лондон произвел на него сильное впечатление. Он приехал под вымышленным именем Романа Джасмина, спасаясь от прессы. В Королевской балетной школе представился как польский танцовщик, но его быстро узнали. В панамском посольстве был дан при-

ем в его честь. Он показался замкнутым, самоуверенным и довольно обаятельным. Выглядел как мальчик, да и было ему 23 года. Выступление в Лондоне стало сенсацией. Это было начало его блистательной карьеры. В зале был “весь Лондон”, все знатоки. Фредерик Аштон поставил для него соло на музыку Скрябина. Нуреев поразил энергией и чувственностью. Скрябин имел успех больший, чем па-де-де из “Лебединого озера”.

Марго Фонтейн было в это время сорок два года. Когда-то она объявила, что уйдет со сцены в тридцать лет, с годами это забылось. Теперь она была встревожена проблемой партнера. Майкл Сомс ушел со сцены, Дэвиду Блэру, кого она избрала, было 29 лет. С ним она собиралась танцевать “Жизель” в феврале 1962 года. Посоветовавшись с мужем, она решила предложить партию Альберта Рудольфу Нурееву. Спектакль должен был состояться 21 февраля.

До этого знаменательного события Рудольф обязан был выполнить обязательства по контракту, подписанному им с труппой маркиза де Куэваса. Он по-прежнему танцевал в Каннах, ездил на гастроли в Израиль, который напомнил ему, как он писал в “Автобиографии”, “южную Украину, было тепло и везде встречались русские, многие приехали совсем недавно”. Тогда, в 1961-м, еще трудно было предположить, что эмиграция примет огромный размах. Танцевал он два, иногда три раза в неделю. Репертуар был невелик: “Спящая красавица” и третий акт “Лебединого озера”. Его раздражало, что надо было танцевать в театриках-кабаре, расположенных в районе ночных клубов. Израиль сменился Германией. Он танцевал в Гамбурге, выбрав время, чтобы поехать в Мюнхен посмотреть Эрика Бруна, впервые танцевавшего Принца в “Лебедином озере”. Сам он на гастролях в Германии встретился на сцене со знаменитой французской балериной Иветт Шовире. Они танцевали “Жизель”. Он помнил ее по России, ее “Умиравший лебедь” был незабываем.

Все так складывалось, что ему приходилось танцевать с балеринами намного старше себя. Шовире было 43, Фонтейн — 42, впрочем, ему было не привыкать, он танцевал с Дудинской “Лауренсию”, когда ему было 19 лет, ей — 49.

После “Жизели” с Шовире он выехал на гастроли в Италию: Турин, Генуя, Болонья. Была зима, в Северной Италии было холодно, неуютно, и ему хотелось поскорее расстаться с труппой маркиза де Куэваса. В Венеции он выступил с ней в последний раз. Город был ослепительно красив, но весь в снегу. Жил он в довольно средненьком отельчике, не топили, спать приходилось в одежде. Будущее казалось неопределенным.

Расставшись со своими обязательствами, он стал свободен. Друзья образовали “союз четырех”: Эрик Брун, Соня Арова, Розелла Хайтауэр и Рудольф Нуреев. Концертная группа репетировала в Англии и начала танцевать в Каннах. Затем переехали в Париж, и тут Эрик Брун повредил ногу во время выступления, а ему нужно было вылетать в Нью-Йорк и танцевать с Марией Тачифф па-де-де из балета Бурнонвиля “Цветочный фестиваль в Чинзано” по телевидению. Нуреев его заменил. Он срочно выучил партию и вылетел в США впервые в жизни. Путь от Уфы до Нью-Йорка, в сущности, оказался довольно коротким, не прошло и полугода, как он остался на Западе, а уже сменилось столько стран и людей. Словно на роду ему было написано быть всегда в пути.

В Нью-Йорке его представили Баланчину. В России Нуреев видел его “Аполлона” и “Тему с вариациями”, что привозила труппа Алисии Алонсо. В Париже он посмотрел “Симфонию до мажор” на музыку Бизе и “Ночную тень” на музыку Беллини. Это произвело на него сильное впечатление, теперь в Нью-Йорке он увидел “Агон” и ранний “Аполлон Мусагет”. Он был во власти искусства Баланчина, его поразило построение: солисты наедине с пустым сценическим пространством. Никакого зрелишно-декоративного ряда. “Строгая дисциплина эмоций” (выражение В. Гаевского). Нуреев сразу почувствовал, что хореограф очень определен в своих идеях.

Во время своего короткого визита в Нью-Йорк он познакомился и с Джеромом Робинсом. Его “Клетка” на музыку Стравинского и “Нью-Йорк экспорт опус джаз” своей экспрессией задели его очень сильно. Он полюбил Нью-Йорк, показавшийся ему тихим и уютным. Небоскребы и рядом зе-

ленные кварталы, спокойные улицы в нижней части Манхэттена, сады, площади, доброжелательность. Он был уверен, что вернется сюда. Он никогда не хотел, чтобы его жизнь текла по раз и навсегда установленному руслу, в нем сильно была развита потребность пробовать, исследовать, искать. Ему хотелось ко всему прикоснуться собственными руками, с детских лет он хотел сам определять свой путь.

Тогда, в феврале 1962 года, главным был спектакль “Жизель”, который ему предстояло танцевать с Марго Фонтейн. Американский критик Клайв Барнс в своей книге “Нуреев” пишет:

Фонтейн никогда не имела абсолютного успеха в “Жизели”. Когда ей было 17, она была хрупкой, но ей недоставало художественной зрелости. Теперь, когда она постарела, эта партия не очень ясно вырисовывалась в ее привычном репертуаре. В тот знаменитый вечер 21 февраля она была неожиданной: глубоко чувствующей, восторженной, более содержательной. Было ощущение, что ее карьера может начаться заново с ее новым русским партнером.

Все понимали, что происходит нечто экстраординарное, что зрители присутствуют при зарождении новой балетной пары, которой суждено стать вехой в мире балета. Нуреева сразу пригласили в труппу Королевского балета, чего не удаивался ни один танцовщик, если он не был гражданином Британской империи. Нинет де Валуа, мудрейший руководитель Королевского балета, сделала все, чтобы театр стал для русского танцовщика родным домом; к сожалению, в 1963 году она покинула этот пост.

Благородство и лирическая сдержанность обычно отличали танец Марго Фонтейн. С Нуреевым она испытала новые чувства. Она говорила: “Когда я танцую с ним, я не вижу на сцене Нуреева, кого знаю и с кем общаюсь каждый день, я вижу сценический персонаж, тот характер, который сегодня танцует Нуреев”. Все чувства, которые были характерны для танца Нуреева, — порывы чувственности, гнева, отчаяния, страсти — резко контрастировали с манерой

Фонтейн, от этого выигрывал ее танец. Наоборот, ему она прививала вкус, стремление к гармонии. Их дуэт, известный во всем мире, вдохнул в нее новую энергию, вытянул на поверхность подспудно дремавшие силы, а ему дал возможность стать “первым танцовщиком” на Западе. “Железный занавес” помешал западному зрителю узнать Чабукиани, Ермолаева, Мессерера, Корня в расцвете их таланта, теперь он увлекся Нуреевым. Ни Васильев, в сущности, бывший “первым танцовщиком” Большого театра, ни Барышников, ставший кумиром Америки, не имели, когда танцевали, той славы, какая пришлась на долю Рудольфа Нуреева. Сегодня в любом книжном магазине на Западе можно увидеть громадных размеров альбомы, посвященные Анне Павловой, Вацлаву Нижинскому, Рудольфу Нурееву. А началось все в Лондоне зимой 1962 года.

Дуэт Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева прославил их обоих, после “Лебединого озера” в Венской опере в октябре 1964 года их вызывали на сцену восемьдесят девять раз. Рабочим сцены пришлось платить дополнительную зарплату, поскольку они не могли разбирать декорации и задерживались в театре. Каждый порознь не мог бы добиться того, чего они добивались вместе. На сцене их дуэт был динамитом, взрывающим зрительный зал. Анна Павлова — символ балета, Карузо — символ певца-тенора. Фонтейн и Нуреев стали “звездами” сами, добившись успеха своим трудом и талантом, но, в отличие от своих великих предшественников, они были любимцами и “мира кафе”, толпы тех, кто достаточно богат, чтобы проводить время в “светской жизни”. Пресса сравнивала их имена с именами Фрэнка Синатры и Брижит Бардо.

Но победы давались Нурееву нелегко. Заключая контракт с Ковент-Гарден, он оговорил себе право танцевать не только с труппой Королевского балета. В марте 1962-го состоялся его дебют на американской сцене. С Марией Толчифф он танцевал в США впервые по телевидению; теперь ему предстояло на сцене Бруклинской Академии музыки с Соней Аровой танцевать па-де-де из балета “Дон Кихот”. Большого успеха не было. Критики отнеслись весьма прохладно к его выступлению. Нью-Йорк не давался без борь-

бы. То, что он перепрыгнул через барьер в парижском аэропорту, еще не есть основание завладеть вниманием нью-йоркской публики, — так писала пресса. Но любопытство к нему было велико, вся его закулисная жизнь вызвала безумный интерес. Он становится постоянным гостем колонки сплетен, кто-то его назвал “первой поп-звездой балетного мира”. Его влюбленность в талант Эрика Бруна приобрела скандальный оттенок. Они действительно в те годы были очень близки.

Мальчик из Уфы демонстрировал западному миру непривычный для Запада стиль танца. С удивительной легкостью Нуреев воспринимал балетную новизну, но строгий классический танец был абсолютно в его власти.

Школа русского балета, ее достижения были налицо. Природа наделила Нуреева недюжинным умом, очень быстро он стал разбираться в законах западной жизни. Знал, кому и когда надо давать интервью, а кому не надо его давать. Спустя два года после того, как он “выбрал свободу”, он уже наловчился по-разному отвечать на вопросы, которые ему задавали журналы “Тайм” и “Ньюсуик”. Оба хотели поместить о нем большие статьи-интервью. Он понимал, что если даст интервью одному журналу, откажется другой, поэтому умудрился в один день, в день спектакля, посетить два приема, на обоих встретиться с прессой, и так называемые “кавер-стори” о нем появились одновременно в двух журналах тиражом в пять миллионов каждый. Сенсация была велика. Имя Нуреева входило в зону массового сознания, оно уже не принадлежало только миру балета. Клайв Барнс, известный американский балетный критик, писал, что вряд ли лучше Нуреева кто-нибудь владеет искусством общаться с прессой.

С ним были также связаны и скандалы, они, как известно, входят составным элементом в то понятие, которое обозначается словом “звезда”. В 1965 году западный мир облетела весть, что на приеме в Сполето Нуреев швырнул бокал с вином и залил им белую стену. Одни журналы писали, что это было не вино, а виски, стакан с которым он в раздражении бросил на пол, другие подробно описывали, как была залита стена. На самом деле очевидцы рассказывали, что

Нуреев случайно уронил бокал. Однажды на приеме в присутствии королевской семьи в Лондоне он танцевал соло, ему жали туфли, он спокойно сбросил их и продолжал танцевать босиком. Этого бы не мог себе позволить ни один танцовщик. Он мог быть очень груб с дирижерами, партнерами, продюсерами, сам поддерживая и подчеркивая слухи, распространяемые об его ужасном характере. Но работал он как вол, и никто в балете не мог сравниться с ним трудоспособностью и профессиональной дисциплиной. Часами он занимался в классе, в репетиционном зале, без усталости работая и после спектакля.

Нуреев умер 6 января 1993 года, Франция хоронила его. Траурная церемония длилась один час. Солисты Гранд-Опера подняли гроб по лестнице и поставили его на верхней площадке. Нуреев лежал в гробу в вечернем костюме и в чалме. Во время гражданской панихиды в здании Гранд-Опера играли Баха, Чайковского, артисты читали на пяти языках Пушкина, Байрона, Гете, Рембо, Микеланджело — такова была его предсмертная воля. Пьер Берже произнес прощальные слова. Похоронили его под Парижем, на русском кладбище Сен-Женевьев де Буа. На Западе было прожито тридцать два года. За эти годы его безоговорочно признал мир, балетный, театральный, массовый. Слава его, единственная в своем роде, затмевающая иные имена, после его смерти превратила его жизнь в легенду.

Когда в 1961-м он остался в аэропорту Ле-Бурже, от зрелости он был еще далек. За эти годы он стал режиссером балета, хореографом, руководителем балета Гранд-Опера. Его карьера шла по нарастающей. Когда пишут, что он приехал на Запад искать свою судьбу, то только искажают реальность. Случай, произошедший с ним по глупой воле тех, кто стоял за спиной Кировского балета, подтолкнул его к тому, к чему он неосознанно стремился, — к совершенствованию. Уже знаменитым танцовщиком он тратил громадные деньги на уроки мастерства и занимался то с Валентиной Переяславец, то со Стэнли Уильямсом в Нью-Йорке. Он умудрился быть знакомым со всеми знаменитостями, членами королевских домов, слыть бонвиваном, любителем ночных клубов,

игроком, сибаритом и одновременно, не пропуская дня, стоять у станка, совершенствуя то, что давало на сцене ощущение несравненной художественной свободы. У него был странный режим в еде: он любил бифштекс и сладкий чай с лимоном и ел скорее как атлет, чем гурман. Слухов о нем было гораздо больше, чем знания о его подлинной жизни. У него было мало друзей, но те, кто были, пользовались его доверием, хотя по природе он был человек недоверчивый. Говорили, что он капризен, и мало думали о том, как он безжалостно растрчивает себя. Им увлекались Леопольд Стоковский и Жан Марэ, Морис Шевалье и Мария Каллас, на спектакли с его участием нельзя было попасть, а он по-прежнему, отдавая дань "светской жизни", работал, поскольку, кроме танца, его не интересовало ничего.

Франсуаза Саган в своем небольшом очерке о Нурееве писала, что его дом — это сцена и самолет, грустный, одинокий человек, постепенно растерявший тех немногих друзей, кто был у него.

27 ноября 1963 года в Ковент-Гардене в Лондоне он танцевал "Баядерку", не целиком, а только третий акт — "Тени". Хореография Петипа, в своей собственной редакции. Солор — его лучшая партия. Бешеный темперамент и декоративная импозантность, гордыня и налеты восточной хандры — все соединилось в этой роли. Триумф в Ковент-Гардене проложил следующую ступень в его блистательной карьере. Он выступил в этом спектакле не только как танцовщик, он был его репетитор и постановщик.

Легенда набирала темп. Теперь ему нужно было перед выступлениями в Лондоне и Париже проверять себя на других сценах. Он летал в Вену, в Австралию, танцевал там со своей труппой, а потом выступал на прославленных площадках. Если Баланчин ставил "Раймонду" или "Лебединое озеро", то в программке было написано: "Постановка Баланчина". Когда Нуреев ставил балеты Петипа, то в программке значилось: "Петипа, редакция Нуреева".

При всем уважении Нуреева к Баланчину никогда даже не возникал вопрос о переходе в труппу Баланчина или об участии в его спектаклях как гастролера. Лишь в 1979-м

Баланчин поставил балет специально для него — “Мешанин во дворянстве”. В Париже и Лондоне Нуреев включил в свой репертуар “Блудный сын”, “Агон” и “Аполлон”. На Западе сегодня любят сравнивать Баланчина и Нуреева. Оба окончили одну хореографическую школу, оба танцевали на сцене Мариинского театра, оба оказались на Западе. Разница одна: Баланчин был великий хореограф и довольно слабый танцовщик. Нуреев был великий танцовщик и довольно слабый хореограф.

Первую попытку проявить себя как хореограф он сделал в 1966 году в Вене, поставив балет “Танкред” на музыку Ганса Вернера Хенце. Критика писала о “претенциозном символизме”, хотя какие-то самостоятельные идеи в нем прошупывались. Спустя десять лет Нуреев поставил собственную версию “Ромео и Джульетты” на музыку Прокофьева, а в 1979 году — “Манфред”. Но, как это часто бывает, стремление стать хореографом не имело успеха, равного его выступлениям танцовщика. Две разные профессии, что трудно признать большим мастерам балета, не знающим, что делать с собой, когда кончается их короткий танцевальный век.

Нуреев был выдающимся классическим танцовщиком, несравненным Зигфридом в “Лебедином озере” и Альбертом в “Жизели”, но интригующая новизна модерн-балета притягивала его. Он сам признавал: “Мне было трудно осваивать принципы танца модерн. Классические партии — самые трудные, все время приходится думать о традиции, о том, как их танцевали до тебя. А у танца модерн нет таких твердых канонов, они еще не определились, и в этом смысле исполнителю приходится легче”.

Он оказался в Америке как раз тогда, когда модерн-балет начал проникать в репертуар трупп классического балета. Пол Тейлор, например, в 1968 году поставил “Ореол” на музыку Генделя для Королевского Датского балета, что было бы решительно невозможно в начале 60-х годов. “Ореол” — первый американский модерн-балет, который Нуреев танцевал с труппой Пола Тейлора в Мексике и Лондоне. Глен Тетли специально для Нуреева поставил “Тристан” и “Лабис-

ринт” на музыку Берио. “Лунный Пьеро” — знаменитый балет Тетли на музыку Шенберга — Нуреев танцевал всегда с огромным успехом. Он выучил “Павану мавра” Хосе Лимона и занимался с Мартой Грэхем. Брал у нее уроки, повторяя как ученик каждое движение. Марта Грэхем поставила специально для него “Люцифера” (вместе с ним танцевала Марго Фонтейн) и “Письмо Скарлетт”, который он танцевал без нее. Марта Грэхем говорила о нем: “Нуреев все так тонко чувствует, так точно воплощает, что, глядя на него, мне кажется, будто я танцую сама. Он блистательный артист, блистательный танцовщик, но в нем есть еще что-то помимо этого — только ему присущая индивидуальность. Вот почему никто не может повторить ни одной его роли”.

С труппой Марты Грэхем он танцевал балеты “Ночное путешествие”, “Клитемнестра”, “Экваториал”. Был период, когда он пристрастился танцевать модерн-балет. Мюррей Луи поставил для него и на него три балета: “Момент”, “Виваче” и “Канарская Венера”. Чем больше он вырос, тем больше хотел танцевать. Его мечта была танцевать шесть-семь раз в неделю, готов был вести “полнометражные” балеты, а не только танцевать одноактные, что очень принято на Западе. Его менеджер Серж Горлинский организовывал туры с Австралийским балетом, с Национальным балетом Канады, с лондонским “Фестивал балле”, и Нуреев танцевал почти каждый вечер с разными партнершами. Со стороны это выглядело как гастроль “звезды” в окружении труппы, поддерживающей танец знаменитости. Все это порождало бесчисленные слухи. Но не танцевать он не мог.

Горлинский иногда организовывал вечера “Нуреев и друзья”, программы были разнообразны, Нуреев показывал их в Лондоне, Вашингтоне, Нью-Йорке, Париже. Очень немногих танцовщиков на белом свете способны собирать зрительские толпы. Клайв Барнс в книге “Нуреев” пишет: “Имя Майи Плисецкой обеспечивает аншлаги в Париже и Нью-Йорке, но в Лондоне ее не рассматривают как “большую звезду””. Нуреев в эти годы был на пике своей популярности не только в Нью-Йорке, но и во всех городах мира. Каждое лето, начиная с 1976 года, Нуреев танцевал в огромном за-

ле “Колизеума” в Лондоне в течение нескольких недель. Достать билеты было невозможно.

Его жажда танцевать была беспредельна, многие задавались вопросом: зачем? Ни один танцовщик в мире не танцевал так много, как он, смысл его жизни был танец, в сущности, домом была сцена. Он зарабатывал астрономические деньги, стал очень богат, квартиры в Париже, Нью-Йорке, Монте-Карло, остров в Средиземном море, коллекция картин, фарфора, скульптур. Все было заработано ногами. Конечно, можно предположить, что, как все люди, родившиеся в бедности и в бедности прожившие юность, он стремился как бы компенсировать то, чего не было. Но не богатство влекло его на сцену, не богатство заставляло его танцевать каждый вечер. Его пластика таила в себе красоту и загадку, темперамент волновал, танец творил зримые чудеса, и мир рукоплескал ему. Нуреев знал, что век танцовщика слишком короткий, и торопил Время. Жить ему было интересно, когда он танцевал. В этом была разгадка его загадки. Он был истинно романтический танцовщик, воспитанный в Ленинграде, в Кировском балете, где после окончания училища сразу стал солистом и занял ведущее положение в театре.

Время, когда он пришел на сцену, дало миру Владимира Васильева, Юрия Соловьева, Эрика Бруна, Питера Мартинса, Эдварда Виллелу, Хорхе Дона, Михаила Барышникова, Энтони Дауэлла. Но Нуреев резко отличен от них. И легендой балета, его мифом он стал не случайно во второй половине XX века.

Он родился в вагоне поезда, который шел вдоль Байкала, 17 марта 1938 года. Отец его был татарин. Он и выглядел как татарин, восточная кровь питала его темперамент. В детстве его воспитанием никто особенно не занимался, он был невежлив и не разбирался в тонкостях поведения. У него были три сестры, одна из них недавно умерла. В юности он был дружен с сестрой Розой, в конце 80-х она приехала к нему в Париж, он подарил ей свою виллу в Монте-Карло, потом они поссорились. Сейчас, после его смерти, она судится с Фондом его имени за наследство. Обычная, тривиальная

история. Его первой учительницей в Уфе, где он жил в детстве, была Анна Ивановна Удальцова. В 17 лет он приехал в Ленинград. Директор Хореографического училища его не любил, но он попал в класс Пушкина и быстро стал овладевать уроками классического танца. В Ленинграде к нему пришла известность. На его спектакли собирались почитатели. Будущее принадлежало ему. Намерений уехать на Запад у него не было. Конечно, он хотел видеть мир, был рад поездке в Египет с Кировским балетом и Париж воспринял как подарок судьбы. Тупая политика, смазанная коммунистической идеологией и бездарностью тех, кто проводил ее в жизнь, спровоцировала случившееся в аэропорту Ле-Бурже. Россию он не забывал. Его "Автобиография", написанная или наговоренная им в 1962 году (она была издана в Англии), полна любви к Ленинграду. В конце жизни, уже очень больным, приближающимся к смерти, он приехал на родину. Был в Уфе, в Ленинграде (теперь уже Санкт-Петербурге), танцевал на сцене Мариинского театра, приезжал не один раз. Незадолго до своего конца встал за дирижерский пульт в Казани, был проездом в Москве, но умирать уехал в Париж. В Россию возвращаться не хотел, тридцать с лишним лет жизни на Западе сделали его "человеком мира". Хотя Россия всегда влекла его, и всегда он помнил, в чем природа его успеха: традиции и русская школа.

Помню, как еще в годы, когда каждый выезд за рубеж был событием, прима-балерина азербайджанского балета, в те годы его художественный руководитель Гамэр Алмас-заде рассказывала мне, как, приехав с труппой бакинского балета в Монте-Карло, она сразу встретила Нуреева, специально приехавшего посмотреть их спектакли и повидаться с ней. Они были знакомы по Ленинграду, он, один из немногих, знал, что Гамэр Алмас-заде татарка по происхождению.

Он встречался с Васильевым, Максимовой, Плисецкой, Григоровичем, в личном архиве хореографа хранится немало редких фотографий Нуреева во время их встреч на Западе в те годы, когда это было категорически запрещено. Человек Нуреев был трудный, нервный, капризный, его партнерам было с ним нелегко, а ему нелегко с ними. Он бы-

стро забывал обиды, они — нет. Хотя те, кто близко знал его, утверждают, что он был очень застенчивый человек. Просто он всегда был во власти творческих импульсов, и в этот момент был недоступен житейскому, а когда к нему приставали, становился раздражителен и груб.

Годы его партнерства с Марго Фонтейн — зенит его карьеры. Его танец был насыщен психологическими деталями. Он танцевал Принцев как людей с романтическим воображением. Так умела танцевать женские партии в балете только Галина Уланова, ею он восхищался всегда, и, где бы она ни останавливалась, приезжая на Запад, в ее номере отеля всегда стояли цветы, присланные им. Даже в те годы, когда было категорически запрещено общаться с ним, он находил возможность дать Улановой знать, что цветы от него.

“Раймонда”, “Спящая красавица”, “Лебединое озеро”, “Баядерка” — праздник классического танца, когда танцевал Нуреев. Он постоянно создавал свои версии, находил новые интерпретации, Кировский балет не отпускал его, сохранялся в памяти. Танец и был для него превыше всего.

В личной жизни он был часто уставшим, раздраженным и одиноким, хотя вокруг него всегда толклись какие-то молодые люди, старые дамы, бесчисленные поклонники. Английский язык он выучил, говорил относительно свободно, но с сильным русским акцентом. У него были и прочные дружеские связи с людьми, ими он дорожил, но после смерти Марго Фонтейн и особенно Эрика Бруна только сцена пробуждала его. Годы наступали. В 1982 ему исполнилось уже 44, поползли слухи, что он стал хуже танцевать. Но магия сохранялась. На Западе не учат балетных танцовщиков актерскому мастерству, Нуреев был знаком со школой Станиславского. Как человек гениально одаренный, он постепенно переходил на роли, в которых было важно актерское мастерство. Он любил учиться. Эрик Брун был знаменитым исполнителем хореографии Бурнонвиля, был великолепен в балете “Народный рассказ”, выступал в роли, в которой не было танцев, но поражал точностью жестов, манерой, создававшей образ некоего народного героя, воплощавшего как бы дух сказок Андерсена.

Когда Нуреев танцевал “Сильфиду” в Нью-Йорке с Национальным балетом Канады, критики отмечали влияние Эрика Бруна, хотя для хореографии Бурнонвиля Нуреев был слишком темпераментен, это был не его хореограф. Но романтизм партии сохранялся. “Сильфиду” он танцевал в 1973 году. Теперь, спустя девять лет, он старался выходить на сцену в партиях, где мог бы продемонстрировать артистическое мастерство. Позади была огромная жизнь на балетной сцене.

Что он только не танцевал! “Антигону” в постановке Джона Кранко, балет Макмиллана “Развлечения” на музыку Бриттена, “Симфонические вариации” и “Маргарита и Арман” — балеты Фредерика Аштона. Музыка Листа, на которую Аштон поставил “Маргариту и Армана”, вдохновляла Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева, партии были сотканы из острых, смятенных чувств и сказочной красоты дуэтов. Костюмы для этого балета, декорацию делал Сесил Битон. Ни один спектакль, из тех, что он танцевал с Марго Фонтейн, не имел такого успеха, как этот романтический балет. Много сил потратил на “Мешанина во дворянстве”. Балет ставил на него Баланчин на музыку Рихарда Штрауса, но в ходе репетиций Баланчин заболел, и Нуреев продолжал работать с Джеромом Роббинсом. Потом Баланчин вернулся к работе и сам закончил балет, который всегда интересовал его. В 1932 году он создал первую версию с Тамарой Тумановой и Давидом Лишиным в труппе Рене Блюма в Монте-Карло по либретто Бориса Кохно. В 1944 году Баланчин вновь ставил “Мешанина во дворянстве” в США, и вот теперь, в 1979-м, по старому либретто Кохно ставил его для Нуреева. Премьера состоялась 8 апреля с Патрицией Мак-Брайд.

Нуреев работал с Бежаром, Роланом Пети. Дуэт Бежара “Песни странника” на музыку Малера он танцевал в Брюсселе в 1971 году со знаменитым итальянцем. Нуреев воплощал ищущий дух, один был в белом, другой в черном трико. В этот же период Нуреев танцевал у Бежара “Весну священную”. С Роланом Пети они дружили, ссорились, работали. Жена Пети Зизи Жанмер, известная балерина, закончившая уже танцевать, была другом Нуреева. Из воспоминаний Ролана Пети:

Весна 1989 года. Ужин у Нуреева после представления сцены из “Собора Парижской богоматери” в Гранд-Опера. Воск со свечей на люстре из русской меди капля за каплей падает в тарелки и жемчужинами застывает на устрицах, которые мы едим. Политическая беседа о карьере танцовщика Распутина и о том, есть ли возможность сохранить место директора Опера Гарнье. Я советую ему не оставаться между двух стульев, между Оперой и Бродвеем. Атмосфера теплая и дружеская. Нас окружают картины всех размеров, всех эпох, изображающие Нептунов, Икаров, других мифологических героев, обнаженных и возбуждающих. Когда обед подходит к концу, задуваем оставшиеся свечи и переходим в гостиную пить кофе с травяными настояками. Рудольф облачается в восточный пеньюар, разувается, и, пока гости не решаются говорить о чем-нибудь еще, кроме хозяина дома, он, распростершись на софе в томной позе, массирует свои ступни, в то же время набирая телефонные номера всех четырех частей света, чтобы узнать о состоянии своих дел.

80-е годы в основном были отданы парижской Опере. Став руководителем Гранд-Опера, он поднял уровень труппы, создал первоклассный кордебалет, поставил немало спектаклей, престиж Гранд-Опера при Нурееве стал очень велик. Естественно, его называли диктатором, тираном, не прощали ему резких выходок. Сильвия Гиллем покинула труппу и уехала работать в Лондон. Это потом, после смерти Нуреева, она скажет, что работа с ним была лучшим временем ее жизни, и высоко оценит его дар руководителя. Вокруг него полыхали скандалы. Но свой последний спектакль он поставил на сцене Гранд-Опера. Это была любимая им “Баядерка”. Если быть точным, то спектакль практически ставила Нинель Кургапкина, когда-то танцевавшая с ним в Ленинграде в “Дон Кихоте” и теперь приехавшая по его просьбе из России работать над спектаклем. Иногда он приходил на репетиции, вернее, его приносили на носилках. На премьере его поддерживали два танцовщика. Ходить он уже почти не мог. Сцена утопала в цветах, а он смотрел на бушующий зрительный зал, полуприкрыв глаза.

За год до смерти он попытался поменять профессию. Когда-то Караян посоветовал ему встать за дирижерский пульт. Его природная музыкальность была экстраординарной. Он стал заниматься, ему очень помогал Владимир Вайс, работавший в Большом театре, а потом по рекомендации Нуреева в Австралии. Нуреев быстро усваивал законы новой профессии. Дирижировал в Вене, Афинах, в марте 1992 года прилетел в Казань и был очень доволен концертом. 6 мая 1992 года он встал за пульт в Метрополитен-опера, дирижировал балетом "Ромео и Джульетта". Очень волновался. Здесь он танцевал много раз. В 1980 году с труппой берлинского балета имел громадный успех в "Шелкунчике" и тогда же показал своего князя Мышкина в "Идиоте" по Достоевскому, балет ставил Валерий Панов. Теперь он дирижировал "Ромео и Джульетту", самая значительная версия этого балета была создана им впервые в Лондоне в 1977 году, а потом в Милане, в "Ла Скала" в 1981-м.

В 1983-м он стал руководителем Гранд-Опера, по паспорту он был гражданин Австрии. Теперь и это было позади. Он дирижировал и понимал, что в зале — друзья, почитатели, успех был большой, а на следующий день Анна Киссельгофф, постоянный обозреватель балета самой влиятельной газеты "Нью-Йорк таймс", опубликовала рецензию, найдя добрые слова, из которых было ясно, что событием его дирижирование не стало. В конце мая 1992-го он еще раз полетел в Вену и дирижировал концертом, состоявшим из арий Моцарта и Россини.

Страшная болезнь, ее называют чумой XX века, брала свое. Сил уже не было. Накануне своего сорокалетия — он еще танцевал — он признавался: "Я ведь понимаю, что старею, от этого никуда не уйдешь. Я все время об этом думаю, я слышу, как часы отстукивают мое время на сцене, и я часто говорю себе: тебе осталось совсем немного..." Теперь он уже не танцевал. Уже не дирижировал. Он умирал. Все знали, что он болен. Жил он последнее время только поддержкой публики, готовой аплодировать ему, как только он появлялся на сцене, чтобы он ни делал.

Из воспоминаний Ролана Пети:

И все-таки я советую ему беречь свои силы. “Я сам хотел, чтобы моя жизнь так сложилась”, — отвечает он. Заглянув очень глубоко в его глаза, я пытаюсь ему задать провокационный вопрос: “Но ведь ты умрешь на сцене?” — “А мне больше всего этого хотелось бы”, — отвечает он, сжимая мне руку. Голос Зизи срывается на полуслове, а я сжимаю свои пальцы, чтобы не выказать всей печали, которая охватывает меня.

Болезнь погубила его. Он умер, когда ему было 54 года. Все газеты мира во всех странах поместили сообщения о его смерти на первых страницах. По телевидению шли его фильмы: неудачный “Валентине”, его снимал Кен Рассел, “Выставленные напоказ”, где с Нуреевым снималась Настасия Кински. Мгновенно изданные альбомы с его фотографиями исчезли с книжных прилавков. Статьи в журналах следовали одна за другой. В Москве “Дягилев-центр” провел вечер его памяти, в Уфе в его честь прошли гастроли молодой труппы “Григорович-балет”, 17 марта 1993 года Мариинский театр в память Нуреева показал “Сильфиду”, а в Хореографическом училище имени Вагановой, теперь, как все у нас, оно называется Академией, открыли мемориальный класс имени Нуреева. Никто уже давно не спорит о его великом даре. Судьба его оказалась блистательна и драматична. Он захотел сам построить свою жизнь, и ему это удалось. Для этого у него хватило творческой воли. Без танца он жить не мог. Ни кино, ни дирижерская палочка не были выходом из положения. Сцена вознесла его на необычайную высоту, и он стал символом балета XX века, прижизненной легендой. Мучительная смерть только помогла достроить тот миф, который будет жить и после нас.

הרשות לקליטה עליה בחיפה

רחוב גל, פרץ 20, חיפה

טיפוחיה

136/4

מס'

Виталий Яковлевич Вульф

СЕРЕБРЯНЫЙ ШАР: ПРЕОДОЛЕНИЕ СЕБЯ. ДРАМЫ ЗА СЦЕНОЙ

Редактор С. Андрусенко
Художественное оформление О. Корытов
Корректор Ю. Сычева

Издательский Дом "Авантитул"
127411 Москва, ул. Вагоноремонтная, д. 5/1, оф. 91
Лицензия ИД № 03556 от 19.12.2000

Издательство "ОЛМА-ПРЕСС"
129075 Москва, Звездный бульвар, д. 23
Лицензия ИД № 03556 от 30.07.2001

Подписано в печать 2.12.2002.
Формат 60x90/16. Гарнитура "Orus".
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 26.
Изд. № 02-5355. Тираж 000 экз. Заказ № 2018.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в полиграфической фирме "Красный пролетарий"
103473 Москва, ул. Краснопролетарская, д. 16

OCR אנו. סי. אר. דוד טייבסקי יוני 2021 חיפה

89 110

Ему есть
что рассказать...

Виталий Вульф

был не только лично
знаком, но и дружен
со многими звездами
отечественной сцены.

Блестящий дар рассказчика
превращает жизненные
коллизии в захватывающие
своим драматизмом сюжеты.
Бабанова, Сухаревская, Серова,
Степанова, Кторов, Тарасова,
Еланская, Коренева, Андровская,
Пилявская, Уланова, Нуреев, Герст,
Бринер, О. Чехова - все они имели
и славу, и успех на театральной
сцене... "Люди должны знать,
что слава и успех всегда
оплачены очень сложным
трудом и очень трудной
судьбой. И за внешне
блестящей биографией
всегда скрываются
глубокие внутренние
катаклизмы"

ISBN 5-224-04062-0



АВАНТИТУЛ



ОЛМА-ПРЕСС